

*« L'art ne reproduit pas le visible,
il rend visible »*

Paul Klee

Louis DEBAILLEUL
Art et Espace
Peinture
Session Novembre 2000

**« *L'Art ne reproduit pas le visible,
il rend visible* »**

Le miroir de la perception

Directeur de Mémoire
Pascal Vinardel

— *Présentation* —

On peut accorder à l'art un rôle de dévoilement.

Qu'est-ce que cela veut dire ? Il s'agirait en fait de redéfinir le « réalisme ». On entend en général par réalisme une pratique qui nous montrerait le « Réel », le monde dans sa réalité. Or ce qui est réel pour les hommes d'un pays, à une époque donnée, ne l'est peut-être pas pour d'autres hommes, d'un autre temps, dans un pays différent. La réalité devient donc relative à une conception du réel. Et ce réel n'est pas transportable comme le mobilier d'une maison. Est-ce pour autant que chacun vit dans sa propre réalité, coupé de tout, et qu'il n'y a pas de communication possible ?

Nous énonçons ici deux extrêmes : un extrême objectivisme et un extrême subjectivisme. Et dans cette dichotomie bien connue on pense qu'il faut choisir, qu'il n'y a pas de résolution possible. Et si l'Art en proposait une ?

La matière première de l'art c'est la perception. On pourra toujours dire que la perception peut-être vraie ou fausse, qu'elle peut organiser une illusion et donc que le réel nous échappe. Mais il ne faut pas confondre les objets de la perception avec l'acte même de percevoir. On peut douter des objets de la perception – le cas extrême étant l'hallucination – mais on ne peut douter de l'acte de percevoir qui est le véhicule de la conscience.

Autrement dit on peut douter du monde, mais on ne peut douter de son « expérience du monde »

Nous proposons ici de montrer l'art, à travers la peinture, comme un retour à l'expérience la plus profonde de chacun. S'il y a une réalité elle se doit de passer par l'expérience c'est-à-dire par le corps. Un art réaliste est alors un art qui cherche à déchiffrer le mystère de la perception, qui s'immerge dans l'expérience physique du monde à travers la sensation, pour conjuguer le corps et l'esprit, le subjectif et l'objectif, et non pas pour représenter avec plus ou moins d'habileté les apparences conventionnelles d'un monde admis.

PREMIERE PARTIE :

**LA PERCEPTION COMME MOYEN DE
CONNAISSANCE**

I. *Le Préjugé du monde*

1. — *Le Monde objectif* —

Penser le monde est une chose, le vivre, une autre.

Le monde peut être construit, constitué petit à petit – c'est la tâche que s'est donné la pensée scientifique- dans l'espérance de le connaître un jour dans sa complétude.

Mais bien sûr, chacun sait qu'on ne peut prétendre connaître le monde totalement, qu'il est inépuisable – il suffit de donner l'exemple de l'exploration de l'infiniment grand, l'infiniment loin, l'infiniment petit, dans l'astrophysique - et que la science, patrimoine reposant sur des générations de chercheurs géniaux, repousse toujours les limites de l'intelligible sans jamais les atteindre.

Qu'est-ce qu'un monde objectif ? C'est un monde rêvé à la troisième personne, c'est-à-dire avec un certain recul, en dehors de tout point de vue particulier. C'est un monde qui répond à des lois indépendantes de toute personnalité, individualité, qui devient un modèle, une conception vérifiable. En un mot un monde théorisé, sans surprise, que la pensée contemple. Cette objectivité voudrait tout expliquer, tout comprendre, tout survoler...

Et pourtant cette pensée, cette connaissance du monde en général repose sur le sensible : le monde, avant d'être pensé est vécu, ressenti, perçu.

La science ne considère pas la perception comme un moyen de connaissance, car elle ne suffit pas pour expliquer les phénomènes, étant elle-même considérée comme un phénomène, au contraire le doute sera toujours mis sur la perception, sur les sens, seule la pensée peut par sa réorganisation du sensible faire apparaître un sens. Le sensible est donc isolé, étudié en laboratoire, il se prête à des expériences, ce qui compte ce sont les conclusions, les explications rationnelles que l'on en fait. Autrement dit il n'y a plus de véritable sensible, car il n'y a personne pour l'éprouver directement : à l'homme, au sujet, se sont substitués la théorie, le concept.

Nous vivons dans un monde, mais quel est-il réellement ? Toute la connaissance objective, scientifique demeure insuffisante devant l'évidence d'un monde que l'on voit tous les jours, où le soleil continue de se lever, où les étoiles resplendent dans la nuit, où les arbres s'agitent dans le vent. On peut même dire que plus on croît connaître, plus on met en œuvre des technologies toujours plus avancées pour comprendre la nature, le monde qui nous entoure, plus l'écart se creuse, plus l'évidence du monde sensible garde son mystère.

Le monde objectif, c'est tout ce que l'on connaît sans se replacer à chaque fois dans le sensible, sans en refaire l'expérience, on fait l'expérience une fois pour toutes, ou quelqu'un la fait à notre place, il s'agit donc d'un monde admis, culturel, construit.

Pourtant le monde est là, impénétrable dans son évidence et notre perception n'a pas disparu, est toujours accessible, à disposition. Il semblerait donc qu'elle nous invite à en faire l'expérience quotidienne, à le voir toujours à l'état naissant, à ne jamais cesser de le découvrir plutôt que d'en avoir une idée toute faite, admise et constituée. Autrement notre perception ne nous servirait qu'avant de pouvoir formuler des concepts ou des idées sur le monde, c'est comme dire que je perçois vraiment le soleil quand je le vois pour la première fois mais dès que j'ai acquis un savoir à son sujet la perception que j'ai de lui est voilée par l'idée que je m'en suis fait. J'ai admis le concept « soleil » et je ne vais plus m'attarder à le regarder. Il est devenu un signal, un repère ; comme beaucoup d'autres choses !

Je crois percevoir toujours le même monde, mais la représentation que je m'en fais change constamment, elle se construit, s'affine par mon savoir, ma culture ou par la technique. En définitive, ce que l'on appelle le monde objectif, est une pure représentation, comme une carte routière ou une mappemonde si l'on veut, qui s'affine avec le

temps, les découvertes successives. On cherche à visualiser le monde de façon globale, à en avoir une image synthétique.(1)

Mais c'est toujours la même chose qui ressort, pour cartographier le monde réel, il faut s'en extraire – à l'image du cliché par satellite ou de la radiographie - être à l'extérieur, ne plus y participer, se « deshumaniser », interposer un écran de technique entre nous et le monde.

Les yeux ne suffisent plus pour voir le monde, il faut la photographie, la télévision, le satellite, le télescope, le microscope électronique...et pourtant il s'agit toujours des yeux, mais ils sont un point d'arrivée, non plus un point de départ.

Alors, on va se demander : et l'individu dans tout ça ! Je suis au monde, je perçois les choses, je me perçois, est-ce que je vais attendre que *l'on m'explique ce qui est* ou est-ce que je vais *vivre* tout simplement ? « Tout ce que je sais du monde, même par science, je le sais à partir d'une vue mienne ou d'une expérience du monde sans laquelle les symboles de la science ne voudraient rien dire...Le monde est non pas ce que je pense, mais ce que je vis, je suis ouvert au monde, je communique indubitablement avec lui mais je ne le possède pas, il est inépuisable. » (2)

Le monde objectif, la science, suppose le sensible et le sensible suppose celui qui sent, c'est-à-dire l'homme dans sa chair, dans son incarnation. « Revenir aux choses mêmes, c'est revenir à ce monde avant la connaissance dont la connaissance parle toujours, et à l'égard duquel toute détermination scientifique est abstraite, et dépendante, comme la géographie à l'égard du paysage où nous avons d'abord appris ce que c'est qu'une forêt, une prairie, ou une rivière...»(3)

(1) REGIS DEBRAY, *Vie et mort de l'image*: «Les nouvelles prothèses de vision, en démultipliant notre information, accroissent nos facultés d'intervention sur l'environnement et notre surface de contact sur l'univers. Dotés désormais d'une vision *omniscopie*, nous pourrions aussi explorer le hors-d'atteinte sans y aller et programmer le futur avant d'y être. La microscopie descend à 1/10000 de millimètre. Et la macroscopie a gagné d'autant de facteurs via les satellites d'observation. Rayons X, infrarouges, rayons gamma nous avaient déjà fait passer au-delà des longueurs d'onde du visible. L'optronique et ses caméras thermiques permettent à un conducteur de char, un pilote d'avion, un servant de bazooka, de voir dans la nuit, sans être vus. L'échographie par ultrasons, permet de visualiser en trois dimensions un crâne ou un bassin. L'imagerie par résonance magnétique (I.R.M) permet d'entrer dans les tissus, les cellules, les neurones... »

(2) MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*

(3) IDEM

Le sensible pur fait peur, on s'en méfie, car justement cela demande un certain courage, on est seul face à sa perception, cela devient un monde subjectif. Mais sans monde subjectif il n'y a pas de monde objectif. Autrement dit sans l'expérience sensible du monde, il n'y a pas de science, de monde pensé.

On peut donc dire que le monde sensible et le monde objectif se côtoient nécessairement car le second est une détermination, une explication du premier. On connaît justement le monde sensible à travers ces explications scientifiques, ces démonstrations brillantes, ces technologies spectaculaires ...

Mais qu'est-ce que le monde sensible sans analyses, sans explications ? Car en effet, « chercher l'essence du monde, ce n'est pas chercher ce qu'il est en idée, une fois que nous l'avons réduit en thème de discours, c'est chercher ce qu'il est en fait pour nous avant toute thématization ». (1)

Qu'est-ce que peut nous apprendre ce divorce momentané avec la science, la pensée objective ? Le mystère, l'opacité du monde réapparaît, on ne peut plus se réfugier derrière des concepts, des théories, des abstractions, on ne peut que ré-interroger la perception, revenir au sensible c'est-à-dire à notre corps.

On dira que l'artiste, est considéré habituellement comme quelqu'un qui travaille sur la perception, il n'explique pas le monde, il le sent ; mais il n'a pas simplement des sensations, à travers une pensée cette fois subjective, il réorganise le sensible en une expression. Il y a de la rationalité dans son travail, même s'il part de sa perception propre, de son point de vue singulier.

Il faut donc distinguer *perception* au sens d'avoir des sensations – ce serait de la sensorialité, du sensualisme – et cette *pensée de percevoir* qui est une réorganisation du sensible, nous y reviendrons plus loin.

Ce divorce entre l'art et la science, le subjectif et l'objectif, n'est qu'apparent. Cézanne disait en parlant de la nature que « si un peu de science en éloigne, beaucoup y ramène ».

(1) Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*

2.— *Le Monde culturel* —

Nous parlions de la science et de ses concepts, mais la culture est le premier organe conceptuel, elle exerce une prise, un certain pouvoir sur le monde naturel à travers, principalement, le langage. Un monde pensé, ne peut l'être sans langage.

Pour simplifier, on pourrait dire que la culture est un immense moyen d'expression, ou que toute expression revêt une dimension culturelle.

On peut se demander alors quel rôle joue la culture par rapport à la perception du monde, quelle dialectique entretient-elle avec le monde sensible. « On peut dire que la capacité de voir est à la mesure du savoir ou, si l'on veut, des concepts, c'est-à-dire des *mots* dont on dispose pour nommer les choses visibles et qui sont comme des programmes de perception. » (1) La qualité de la perception devient donc dépendante de la connaissance de la chose perçue, et percevoir une chose inconnue, c'est d'avance passer à côté de sa pleine signification. Autrement dit la perception seule, ne permet pas d'arriver au sens, elle a besoin d'être conditionnée par le langage. Il ne s'agit pas de la perception pure, immédiate, c'est-à-dire sans la médiation du langage, mais d'une perception orientée, pratique, apprise, de l'ordre de la signification, et pourtant cette perception immédiate il a bien fallu l'avoir un jour, mais on l'a oubliée !

(1) BOURDIEU, extrait de *la consommation culturelle*

Poursuivons avec Bourdieu dans son analyse de la lecture de l'œuvre d'art, car on peut facilement rapprocher notre comportement vis à vis des œuvres et notre perception de la réalité : « l'œuvre d'art ne prend un sens et ne revêt un intérêt que pour celui qui est pourvu de la culture, ou de la compétence culturelle c'est-à-dire du code selon lequel elle est codée (...) le spectateur dépourvu du code spécifique, se sent submergé, « noyé », devant ce qui lui apparaît comme un chaos de sons et de rythmes, de couleurs et de lignes (...) faute d'avoir appris à adopter la disposition adéquate, il s'en tient à ce qu'Erwin Panofsky appelle « les propriétés sensibles » (...) On ne peut en effet passer de ce que Panofsky appelle « la couche primaire du sens que nous pouvons pénétrer sur la base de notre expérience existentielle », à la « couche des sens secondaires », c'est-à-dire à la région « du sens du signifié », que si l'on possède les concepts, qui dépassant les propriétés sensibles, saisissent les caractéristiques proprement stylistiques de l'œuvre. »

Il est donc clair que la perception seule ne peut mener à la signification, et donc que là encore, la signification se présente extérieure au monde sensible qui n'est qu'une amorce, un point de départ. *L'exprimé se distingue du moyen d'expression, il lui est extérieur.* Une telle analyse, comme le dit Bourdieu lui-même, typiquement intellectualiste, réduit la portée du sensible et encense le pouvoir du langage, elle rejoint ce que l'on a vu plus haut avec la science. Notre perception est conditionnée sauf en ce qui concerne « la couche primaire de notre expérience existentielle ». Et bien c'est justement de cela que nous voulons faire l'éloge, dont nous voulons rétablir la réelle portée, si souvent évacuée, et retrouver par l'art un rapport au monde immédiat, pur, avant la signification ou du moins qui est sa propre signification. (1)

Comprendre le monde c'est d'abord pouvoir le nommer. Mais si les mots ne suffisaient pas ? Nommer c'est aussi cristalliser, enfermer. Il y a un arbre devant chez moi, je le vois tous les jours, je m'y suis habitué, et pourtant le même arbre – que j'ai pu reconnaître comme arbre parce que j'ai vu d'autres arbres auparavant, et que l'on m'a dit : cette chose que tu vois, c'est un arbre – m'apparaît parfois différemment, je peux même le percevoir comme quelque chose que je

(1) REGIS DEBRAY, *Vie et mort de l'image*, p 53 : « l'image fabriquée est datée dans sa fabrication, elle l'est aussi dans sa réception. Ce qui est intemporel c'est la faculté qu'elle a d'être perçu comme expressive même par ceux qui n'en ont pas le code. »

n'avais jamais vu ! « Est-ce vraiment le même arbre ? C'est incroyable la couleur qu'il prend, l'accord qu'il révèle avec ce ciel orangeux, la puissance qu'il revêt sous cet éclairage... » Je ne peux plus dire c'est l'arbre en face de chez moi, c'est autre chose que j'ai perçu, et je n'ai su trouver les mots pour décrire ce que je ressentais ; si seulement j'avais été peintre !

« Quand je regarde rapidement les objets qui m'entourent pour me repérer et m'orienter parmi eux, c'est à peine si j'accède à l'aspect instantané du monde, j'identifie ici la porte, ailleurs la fenêtre, ailleurs ma table, qui ne sont que les supports et les guides d'une intention pratique orientée ailleurs et qui ne sont alors données que comme des significations. Mais quand je contemple un objet avec le seul souci de le voir exister et déployer devant moi ses richesses, alors il cesse d'être une allusion à un type général, et je m'aperçois que chaque perception, et non seulement celle des spectacles que je découvre pour la première fois, recommence pour son compte la naissance de l'intelligence et a quelque chose d'une invention géniale : pour que je reconnaisse l'arbre comme un arbre, il faut que, par dessus cette signification acquise, l'arrangement momentané du spectacle sensible recommence, comme au premier jour du monde végétal, à dessiner l'idée individuelle de cet arbre. » (1)

Il faut donc réapprendre la langue de la perception, le langage du corps. Il ne s'agit pas pour autant d'ignorer le culturel, au contraire c'est par lui que nous revenons au sensible. Il est un point d'arrivé, le corps est un point de départ, c'est une voie de retour. Comme le soulignait plus haut Merleau-Ponty, l'expérience existentielle du monde est transcendante. Il paraît donc important de passer outre la dichotomie classique du sujet et de l'objet, du corps et de l'esprit, de l'expression et de l'exprimé, de la perception et de la pensée.

Qu'est-ce qu'un arbre ? La question reste ouverte...

(1) MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*

« Nous sentons dans un monde, nous nommons dans un autre » regrettait Proust.

Les mots, nous l'avons vu plus haut, sont souvent insuffisants pour exprimer nos sensations, car nous sommes conditionnés par le langage qui a mesure qu'il s'élabore privilégie la transmission d'un sens plus complexe, plus abstrait, plus tardif – région du sens du signifié. Le revers de la médaille, c'est justement de se sentir démuné lorsqu'il s'agit d'exprimer une sensation première, quelque chose de plus direct, de plus corporel. (1)

Et pourtant « l'homme transmet et reçoit par son corps, par ses gestes, par le regard, le toucher, l'odorat, le cri, la danse, les mimiques et tous ses organes physiques peuvent servir d'organes de transmission ». (2)

On pourrait voir dans cette gesticulation émotionnelle les premières ébauches du langage, car avant de nommer et d'une certaine manière de posséder, c'est le besoin d'exprimer qui apparaît primordial, ou du moins, le nom, à son origine, revêt une qualité expressive, corporelle, c'est ce que Merleau-Ponty appelle « l'essence émotionnelle du mot ». (3)

C'est donc de l'expression dont il s'agit, exprimer coûte que coûte, chanter le monde, vivre... Ce qui relativise le langage, entendu comme une combinatoire de signes, le descend de son piédestal et le replace plus modestement parmi les moyens d'expression.

On pourrait dire par exemple qu'« il n'y a pas d'équivalent verbal d'une sensation colorée (4)... La couleur a un temps d'avance sur le mot, quelques milliers d'années sans doute. Que pèse un « cri écrit » face à un cri hurlé, angoisse ou gaîté brute, immédiate et pleine ? » (5)

(1) REGIS DEBRAY, *Vie et mort de l'image* : « la magie à volonté fait l'infinie supériorité de l'homme d'image sur l'homme du mot, cet handicapé de l'émotion. »

(2) REGIS DEBRAY, *Vie et mort de l'image*

(3) « les conventions sont un mode de relation tardif entre les hommes, elles supposent une communication préalable, et il faut replacer le langage dans ce courant communicatif. Si nous ne considérons que le sens conceptuel et terminal des mots, il est vrai que la forme verbale – exception faite des désinences – semble arbitraire. Il n'en serait plus ainsi si nous faisons rentrer en compte le sens émotionnel du mot, ce que nous avons appelé plus haut son sens gestuel, qui est essentiel par exemple dans la poésie. On retrouverait alors que les mots, les voyelles, les phonèmes sont autant de manières de chanter le monde et qu'il sont destinés à représenter les objets, non pas, comme le croyait la théorie naïve des onomatopées, en raison d'une ressemblance objective, mais parce qu'ils en extraient et au sens propre du mot en exprime l'essence émotionnelle. »

(4) Pour CEZANNE, « la couleur est le lieu où notre cerveau et l'univers se rencontrent ».

(5) REGIS DEBRAY, *Vie et mort de l'image*

En effet, la pensée ne s'exprime pas exclusivement à travers une combinatoire de signes conventionnels et que veut dire Cézanne lorsqu'il dit : « je pense en peinture »

L'image est une pensée, une pensée muette. On dit que « les anciens » pensaient en images, à une époque que l'on pourrait définir comme « l'enfance du signe » ; l'image est contemporaine du cri, d'un langage organique, émotionnel qui apparaît avant l'abstrait, le concept, la science, et c'est ce qui fait sa puissance, ce qui fonde sa valeur expressive, ce qui entretient sa pérennité .

Poussin définissait son métier comme « art faisant profession de choses muettes », c'est dans ce silence de la peinture que nous chercherons des réponses, que la perception révélera peut-être son mystère.

II. *La connaissance du corps*

Nous avons parlé jusqu'à maintenant de cette dichotomie classique entre le monde de la pensée, du savoir – l'objectif – et le monde sensible, de la perception – le subjectif-

Il semblerait pourtant qu'il soit possible de passer outre, de conjuguer les deux, si l'on veut. Il suffit pour ce faire de considérer dans un premier temps le sensible, c'est-à-dire en définitive le corps, non pas comme un objet mais comme un sujet. Qu'est-ce que cela veut dire ?

Mon corps se distingue de la table ou de la lampe parce qu'il est constamment perçu tandis que je peux me détourner d'elles. c'est donc un objet qui ne me quitte pas. Mais dès lors est-ce encore un objet ? On pourrait dire qu'il est comme le fond de toutes mes expériences, une présence inaliénable, l'habitude primordiale qui conditionne toutes les autres. C'est justement parce que je ne peux réellement le considérer comme un objet, qu'il s'oublie, sa permanence, sa familiarité, son évidence le font presque disparaître à ma pensée. « En d'autres termes, j'observe les objets extérieurs avec mon corps, je les manie, je les inspecte, j'en fais le tour, mais quant à mon corps je ne l'observe pas lui-même. Il faudrait pour pouvoir le faire disposer d'un second corps qui lui-même ne serait pas observable. » (1)

Je me regarde dans un jeu de miroir, de telle sorte que je vois mon visage parfaitement de profil sans voir mes yeux : il apparaît alors comme un objet, un dehors, l'image de moi-même, comme je pourrais dire à propos d'une photo de famille : « c'est moi là ? ».

En revanche si je me regarde droit dans les yeux dans ce même miroir, je ne vois plus une image, je peux toujours me rassurer par une

(1) MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, p107

explication objective et me dire que ce n'est que mon reflet, mais si je m'en tient uniquement à ma sensation je me retrouve face à face avec ma puissance voyante. Pour le montrer il suffit de remarquer que dans l'expérience de profil ou dans l'expérience photographique je visualise mon corps dans une certaine perspective, comme si je me comportait vis à vis d'un objet, tandis que mes yeux résistent à toute perspective. Même si je me tiens de trois-quarts, la tête inclinée vers le haut ou vers le bas, je sentirais toujours cette terrible frontalité de ma vision. Mes yeux ne peuvent se présenter à moi comme un objet car ils sont porteurs de mon regard, de la conscience que j'exerce sur le monde. Au contraire, l'animal a peur de son reflet, il ne s'y reconnaît pas, il fuit...

Ce qui montre bien que chez l'homme, la perception ne peut être réduite à un phénomène physiologique, à une interprétation mécaniste du type stimulus - appareil sensoriel - réaction. Elle reste mystérieuse, comme est mystérieux le miroir. Par conséquent, on peut dire que la perception est d'essence réflexive, c'est-à-dire que l'on se voit voyant, l'on se touche touchant, et l'on peut parler de « sensations doubles » : quand je touche ma main gauche avec ma main droite, l'objet main gauche a la singulière propriété de sentir lui aussi. Le corps se surprend lui-même en train d'exercer une fonction de connaissance.

C'est finalement comme cela qu'il faudrait reparler de la perception, comme moyen ou fonction de connaissance.

Le savoir objectif, on l'a vu, met en doute la perception, car il l'a considérée lacunaire et incomplète, si on ne peut se voir entier, par exemple on fera appel à la biologie pour découvrir ce que sont nos yeux, notre cerveau, de magnifiques planches anatomiques seront là pour combler les vides. Mais cette fonction cognitive de la perception se place sur un plan très différent d'une connaissance objective (1), à

(1) MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, p 384 : « il est donc essentiel à la chose et au monde de se présenter comme « ouverts », de nous renvoyer au delà de leurs manifestations déterminées, de nous promettre toujours « autre chose à voir ». C'est ce que l'on exprime quelquefois en disant que la chose et le monde sont mystérieux. Ils le sont en effet dès que l'on ne se borne pas à leur aspect objectif et qu'on les replace dans le milieu de la subjectivité. Ils sont même un mystère absolu qui ne comporte aucun éclaircissement, non pas par un défaut provisoire de notre connaissance, car alors il retomberait au rang de simple problème, mais parce qu'il n'est pas de l'ordre de la pensée objective ou il y a des solutions. Il n'y a rien à voir au delà de nos horizons, sinon d'autres paysages encore et d'autres horizons, rien à l'intérieur de la chose, sinon d'autres choses plus petites. »

travers la prise directe qu'elle exerce en permanence sur le monde elle nous immerge dans l'expérience, faisant de nous un pur sujet. Il faut donc entendre ici connaissance comme co – naissance c'est-à-dire naître avec, naître dans les choses, expérimenter.

Pour retrouver cette connaissance du corps à travers son champ perceptif il faut rompre notre familiarité avec lui, notre mécanicité et rétablir un monde ouvert, totalement inconnu, , avoir l'audace de dire : « je ne sais rien, je débarque sur une autre planète ».

Alors on peut découvrir comment notre perception fait exister devant nous, ou plus exactement avec nous, un monde. On entre dès lors dans un extrême subjectivisme.

L'expérience d'un corps « sujet » n'est pas pour autant gratuite et dépourvu de sens, elle peut faire l'objet d'une pratique rationnelle, c'est ce que nous allons voir ensuite à travers une évolution possible de la peinture.

DEUXIEME PARTIE :

VERS UNE PEINTURE PURE

I. *Une histoire du regard en occident*

Avant de pouvoir parler de peinture, au sens où on l'entend aujourd'hui intéressons-nous à l'image, sans laquelle il n'y a pas de peinture, - même abstraite nous verrons plus loin pourquoi – en parcourant son statut, et par-là même celui du regard, à travers l'histoire. On peut distinguer en effet trois grands moments, trois grandes périodes, que Régis Debray appelle les trois âges du regard : l'image idole, l'image d'art, et le visuel.

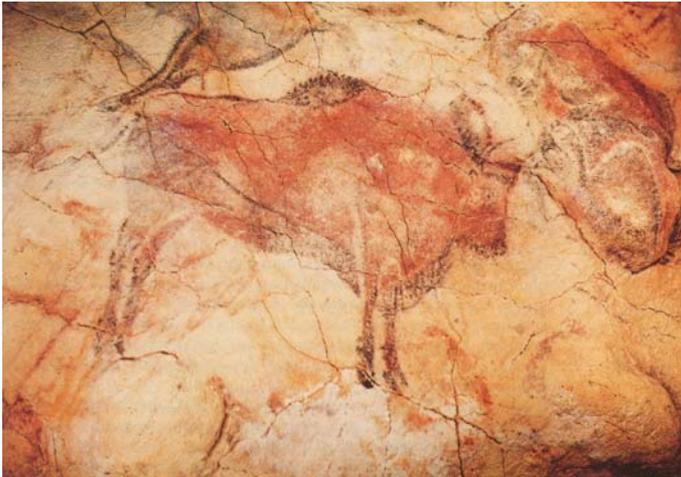
Les débuts exacts de l'image restent mystérieux (1) .

Sépultures de l'Aurignacien et tracés d'ocre sur des os, -30000. Compositions rayonnantes de Lascaux : un homme à la renverse, à tête d'oiseau, un bison blessé, des chevaux fuyants sous des flèches, - 15000. Cadavres bariolés de l'âge du bronze, congelés dans le sol de l'Altaï, crânes aux orbites rehaussées d'hématite, - 5000. Mastabas memphites et hypogées de Haute-Egypte, avec leur sarcophages aux grands yeux peints, au mur les barques de l'au-delà et les offrandes de vivres, - 2000. Tombes royales des Mycènes, avec leurs masques funéraires en or, - 1500. Fresques pimpantes de vie des nécropoles étrusques, - 800. Fresques de pluton et Perséphone dans la tombe du roi Philippe de Macédoine, -350. Bas-reliefs des sépultures romaines. Catacombes chrétiennes... C'est un constat banal que l'image naît funéraire. Et on peut facilement convenir qu'à ses débuts elle est investit d'une fonction magico-religieuse.

(1) REGIS DEBRAY, *Vie et mort de l'image*, p301 : « Le *sapiens* articule des sons et trace des traits, deux opérations sans doute complémentaires. Ce ne sont plus des signaux comme chez l'animal, mais des signes. »

Les images ne sont alors pas des images d'art entendues comme ayant une fonction esthétique mais elles sont le moyen très précieux de « traiter la mort », de survivre, de combler un manque, une absence. Elles n'étaient pas entassées au fond des fosses ou pyramides pour « faire joli », mais pour rendre service.

Dans les sociétés primitives la mort est très présente et toute la vie sociale et culturelle est conditionnée par le « monde invisible ». Il s'agit de l'antithèse d'un matérialisme et le visible n'est qu'une « province de l'invisible ». L'image est alors le double, l'ombre, la partie visible d'une entité invisible et la reconstitution par l'image s'oppose à la décomposition par la mort.



1. Bison peints il y a environ 15000 ans découvert dans la grotte d'Altamira.



2. Animaux, grotte de Lascaux, environ -15000.

L'invention de l'écriture, que l'on fait remonter aux alentours de -3000, soulage l'image de sa fonction de communication utilitaire, qui dès lors se démarque de l'outil linguistique pour se consacrer à sa fonction expressive et représentative.

C'est donc dans ce contexte que *l'idole* (1) apparaît et le regard est magique avant d'être artistique. Il faudra attendre la renaissance avec la conquête de la réalité pour que le visible prenne la place du surnaturel.

Dans *l'ère des idoles*, l'image est transcendante, elle est le relais avec l'au-delà et ensuite avec le monde surnaturel, les saints et Dieu. Elle est puissante, agissante, elle protège, elle assure la survie. C'est l'image du dieu qui peut recevoir des prières, et plus généralement, on l'a considérée comme un objet magique. Sa particularité est d'appartenir aux deux mondes : visible et invisible.

On ne voit pas l'image, on voit avec ou selon elle – un byzantin prie son icône les yeux fermés- et on pourrait presque dire que l'on est vu par elle. Elle est représentative par essence mais la représentation est au-delà d'elle-même – l'icône du christ, par exemple.

(1) Idole vient du grec *eidolon* qui signifie fantôme des morts, spectre, et seulement ensuite image, portrait.

On comprend donc bien que le sens de l'idole est attaché à une collectivité, à un système de croyance, il n'est pas portatif, il est au delà du monde sensible.(1)

« On peut et on doit d'ailleurs opposer deux types d'investissement du visible par l'invisible, deux modes de présence incompatibles de la divinité dans sa figuration. Le dieu païen est substantiellement visible et présent en son essence dans l'idole antique ; le Dieu chrétien, substantiellement invisible, n'est pas vraiment dans l'icône (comme le corps du christ est dans l'hostie). Les pères de l'Eglise ont fondé sur cette distinction entre présence immédiate et représentation médiatisée de véritables guerres d'extermination contre les idolâtres. Mais la différence entre l'icône permise et l'idole prohibée ne tient pas à l'image mais au culte qui lui est rendu. Les brutes, les idiots adorent un bout de bois pour lui-même au lieu de pratiquer la remontée au modèle extérieur, la *traslatio ad prototypum*. » (2)

Il ne faut pas voir cette dialectique du visible et de l'invisible uniquement dans ce contexte historique, car il est intéressant de remarquer que l'on retrouve une forme d'idolâtrie dans l'art contemporain, « la peinture pour elle-même », et nous verrons que la peinture abstraite ou ce que l'on pourrait définir comme une peinture pure ne doit pas pour autant rester au niveau d'une idolâtrie d'un certain type.

« En régime *idole* la pratique de l'image n'est pas contemplative et la perception ne fait pas critère. La puissance de l'image n'est pas dans sa vision mais dans sa présence. L'image visible est directement référencée à l'invisible et n'a de valeur que comme relais (...) Une image d'art *fait de l'effet* par métaphore, une idole *a de l'effet* réellement et par nature. » (3)

Avec les conquêtes successives de la représentation, les évolutions techniques, les changements de mentalité, l'artiste se démarque peu à peu de l'artisan, il affirme son identité, il signe son œuvre et passe au premier plan d'une tradition. On peut donner l'exemple de Giotto qui

(1) BOURDIEU, *La Consommation culturelle*, voir dans la première partie, le monde culturel.

(2) REGIS DEBRAY, *Vie et mort de l'image*.

(3) REGIS DEBRAY, *Vie et mort de l'image*, p 310



3. Christ rédempteur, fin du XIII^e siècle.

L'image comme idole : on est vu plus que l'on ne voit. Ce n'est pas le portrait d'un homme, nous ne sommes pas spectateur, ou du moins il s'agit d'un rapport direct avec une puissance transcendante. Le sens de l'image dépasse les propriétés sensibles, il s'établit dans le culte que l'on lui rend, il s'instaure dans une tradition de foi. On peut remarquer que les moyens plastiques utilisés sont très efficaces : hiératisme du personnage, frontalité, regard de face, fond immatériel... On est loin du tableau qui « troue le mur », et de la fenêtre ouverte sur le monde du Cinquecento. Il y a une intimité qui s'instaure entre le spectateur et l'icône, on est vu par un regard impersonnel. L'artiste n'interfère pas, il n'existe pas, dans l'absolu cette image est sainte et n'est pas humaine, elle est la présence du Christ. On retrouve étrangement l'expérience du miroir, le Christ représenté ne peut réellement être considéré comme un objet.



4. Giotto, le baiser de Judas, Padoue chapelle Scrovegni.

La différence avec Giotto est frappante. On est spectateur, c'est évident. On se retrouve projeté à l'extérieur de la scène qui raconte un épisode de la vie du Christ. Le fond est toujours immatériel, mais on peut se comporter à l'égard des personnages comme par rapport à des personnages réels dans un espace objectif.

à Florence, au XIV^{ème} siècle, prend une certaine notoriété et est reconnu comme véritable auteur. (1)

Cette révolution pourrait être qualifiée d'un certain « humanisme » et c'est justement au moment de ce qu'on appellera la « Renaissance » que l'artiste prendra définitivement sa pleine dimension. L'œuvre d'art nous montre alors la réalité, le visible acquiert ses titres de noblesse et ne renvoie plus systématiquement à l'invisible.

La technique de figuration étant devenue très puissante – maximum des moyens avec la découverte de la perspective au XV^e siècle et d'un procédé à l'huile de plus en plus au point – le peintre – car c'est lui qui nous intéresse en définitive – nous offre le plaisir de la contemplation, nous adonne à la délectation du spectacle de la nature. Il est médiateur, il prend sur sa personne la fonction du regard, « il nous prête ses yeux » et « fabrique du naturel ».

C'est là la fin d'un certain obscurantisme et les révolutions techniques rejettent l'invisible derrière l'optique, réduisent le réel au perçu.

Dans une société primitive le perçu fait peur, on ne le comprend pas, on l'interprète de façon magique ; dans une société humaniste, on le découvre, on acquiert un savoir, la technique met en doute la croyance – ou du moins on croît à la technique, un monde se construit à partir de la perception. L'art et la science sont alors unis dans le même postulat humaniste face à l'obscurantisme.

Ce moment historique est donc très important car l'art met un regard derrière l'image, l'homme en tant que *sujet percevant* prend sa place et fait preuve d'un certain courage par rapport à la réalité. La transcendance est néanmoins pour une part perdue, et la prise de position individuelle de l'artiste pourra se transformer plus tard en

(1) ERNST GOMBRICH, *Histoire de l'art*, p 154 : « La renommée de Giotto eut un vaste retentissement. Les florentins étaient fiers de ses chefs-d'œuvre. Sa vie même devint un objet d'intérêt et on racontait quantités d'anecdotes sur son habileté et sur son esprit. Ceci est également chose nouvelle et rien de tel ne s'était produit aux siècles précédents. Certains maîtres évidemment avaient joui de l'estime générale, leur renommée les conduisant de monastère en monastère, d'évêché en évêché. Mais, en général, on ne voyait pas l'intérêt de conserver leurs noms à la postérité. On les considérait comme nous considérons un bon artisan. Les artistes eux-mêmes ne tenaient pas tellement à acquérir gloire ou notoriété. Ils ne signaient presque jamais leurs œuvres. On ne peut douter qu'ils aient été appréciés de leurs contemporains, mais ils se sont effacés devant la renommée de la cathédrale pour laquelle ils ont travaillé. A ce point de vue aussi Giotto ouvre un chapitre de l'histoire de l'art. Dès lors, en Italie d'abord, ailleurs ensuite, l'histoire de l'art se confondra avec l'histoire des grands artistes. »

égocentrisme. En outre l'œuvre d'art prend une dimension matérialiste tandis que l'idole-icône n'était pas réellement un objet.

L'arrivée « des machines de vision » ne change rien, fondamentalement, au problème : on peut dire que la photographie a permis à la peinture de se connaître vraiment en tant que peinture, et l'image mouvante du cinéma a permis à l'image photographique de se connaître mieux en tant qu'image fixe. Même assisté d'une technologie, le photographe ou le cinéaste transmettent toujours un regard sur le monde, il y a toujours un sujet percevant derrière l'œuvre et l'image est toujours un spectacle. La rupture correspond davantage selon Régis Debray à la naissance de la télévision couleur en 1968 : « le visuel commence où finit le cinéma, le dernier état du regard retrouvant nombre de propriété du premier, le signal vidéo autorise une idolâtrie d'un nouveau type, sans tragique. La différence est que si l'image archaïque et classique fonctionnait au principe de réalité, le visuel fonctionne au principe de plaisir. Il est lui-même sa propre réalité. Inversion qui ne va pas sans risque pour l'équilibre mental du collectif. »

La photo, où l'image cinématographique n'est plus « faite de main d'homme » mais c'est le regard qu'il y a derrière qui en fait une œuvre d'art – l'art ne serait-il qu'un regard sur le monde ?

L'image vidéo – et plus tard le numérique- n'est plus « fabriquée », ou à une si petite échelle, elle n'est plus matérielle, c'est un signal électrique invisible qui balaye vingt-cinq fois par seconde les lignes d'un moniteur. L'image lumineuse devient image électrique – ou numérique – pour être « lue » par un appareil et « visionnée » sur un écran. Encodage, enregistrement, décodage. C'est donc une image transportable à volonté via le satellite, des quatre coins de la planète simultanément : c'est le « direct ».

Cette dématérialisation de l'image n'est pas sans danger, l'image visionnée est elle-même sa propre réalité, mais c'est une réalité orpheline d'un corps, et la technique a tendance à se substituer au regard. On arrive à l'équation : Réel = Visible = Vrai.

Cet hyperréalisme télévisuel, en direct, peut devenir un processus de « déréalisation » ; on ne fait plus de différence entre le virtuel et le perçu, le vraisemblable et le vrai. L'art nous invitait à avoir un regard sur le monde, en tant que sujet percevant, à travers l'artiste, – l'artiste prête ses yeux – le visuel par son « objectivité » nous invite à croire

que l'on peut vivre le monde absent de soi-même – en tant que corps – et orphelin de tout regard. (1)

Cette hyper objectivité de l'image a tendance à nous faire oublier notre lien physique et corporel à la réalité, on visionne, on contrôle le monde entier sur son écran, mais on s'oublie, on ne se voit plus voyant – les contraintes matérielles de distance, de temps, de fabrication, de matériaux avaient le mérite de nous le rappeler-

C'est là un paradoxe de dire que plus on donne à voir, moins on voit : « Si l'homme parfois ne fermait souverainement les yeux il finirait par ne plus voir ce qui vaut d'être regardé »(2)

L'acte de voir est devenu un visionnage passif et fasciné.

On pourrait dire que l'écriture a soulagé l'image de sa tâche de communication utilitaire, mais la télévision, via l'image vidéo, en a fait un superlatif de la communication. L'image n'est plus vraiment un art muet de l'expression.

« De l'idole à l'idole, telle serait alors la carrière de l'image en occident. L'art ayant fait intermède entre deux idolâtries. La première par excès de transcendance, la seconde, la nôtre par défaut. » (3)

(1) REGIS DEBRAY, *Vie et mort de l'image*, p 379 : « car les choses vues, l'étant à l'instant même, ne requièrent plus un talent ou un apprentissage particuliers. Déqualification des professionnels du regard ou du mot. »

(2) RENE CHAR, *Feuillets d'Hypnos*

(3) REGIS DEBRAY, *Vie et mort de l'image*

II. *L'idée d'un mouvement historique
vers l'abstraction*

Après cette histoire schématique du regard en occident, intéressons nous à l'histoire de la représentation.

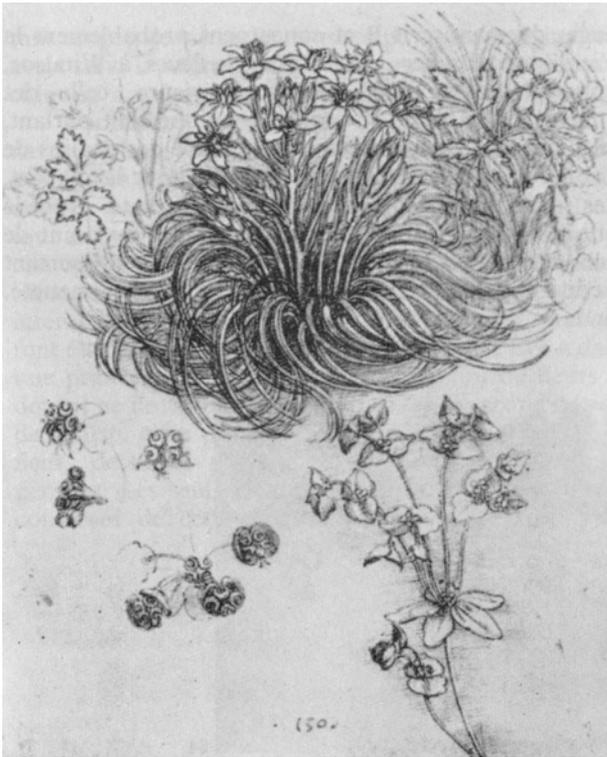
Nous avons vu que l'image soulagée de sa fonction de communication a pu se consacrer à sa fonction représentative. Et il y a une véritable conquête progressive de la réalité à travers l'idéal figuratif. On raconte que les raisins peints par Zeuxis (1) avaient une apparence tellement naturelle que les pigeons s'y trompaient et venaient les picorer. Voilà bien un « triomphe de l'art », ou le mythe d'un illusionnisme parfait ! Dans l'histoire de la peinture, on admet facilement que la *Renaissance* est un véritable point d'inflexion. En effet elle exprime une certaine perfection représentative de l'image et c'est à ce moment de l'histoire qu'en redécouvrant les acquisitions de l'Antiquité, l'idéal figuratif est véritablement atteint et dominé. Cela correspond d'ailleurs à la naissance d'un certain académisme, qui privilégiera désormais l'enseignement des procédés à la découverte perceptive. C'est à ce moment que l'artiste commence à théoriser son travail, à en énoncer une méthode objective. Il n'est plus vraiment sous la tutelle de croyances ou de pouvoirs religieux – héritiers de la magie – qui le tenait jusqu'alors à distance d'un monde sensible dangereux et illusoire. On peut dire que le réel est pour la première fois tout proche du perçu, il s'y réduit presque, mais c'est un perçu objectif ; c'est-à-dire que l'on peint des objets, les objets de la perception, mais on ne s'intéresse pas à la perception en elle-même. Nous y reviendrons plus tard.

(1) peintre de grande renommée à la fin du V^e siècle av.- JC

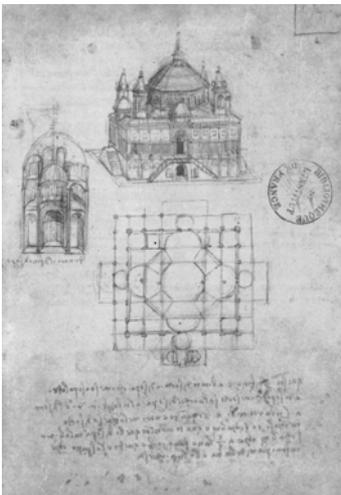
C'est donc une peinture qui cherche à rendre la nature, en la pensant, et d'ailleurs elle renvoie à un savoir sur les choses.

On peut dire que la peinture de la renaissance cherche à nous donner une représentation du monde qui soit la plus fidèle possible, à rendre intelligible le monde par l'image. Elle est d'ailleurs contemporaine d'une science naissante, d'une pensée objective qui tente d'en finir avec l'obscurantisme.

On pourrait donner en exemple, le personnage de Léonard de Vinci comme synthèse éclatante de cet état d'esprit où connaissance scientifique rime avec sensibilité artistique.



5. Léonard de Vinci, étude de plantes.



6,7,8. Léonard de Vinci, Cahiers



9. Léonard de Vinci, étude pour la Vierge, l'enfant Jésus et sainte Anne.

Jusqu'à maintenant on avait cherché à faire disparaître la matérialité de la peinture pour fusionner de façon quasi réelle avec le spectacle qu'elle suscitait – c'est ce qui se passe dans le trompe-l'œil – dès lors c'est justement le pictural, la chair, le corps de la peinture que l'on voudra redécouvrir. Il y a donc inversion du peintre à son matériau et la peinture se libère de sa fonction illusionniste. C'est en ce sens, selon Charles-Pierre Bru que paradoxalement on peut faire remonter l'abstraction au trompe-l'œil et qu'elle est présente dans les œuvres bien avant que celles-ci deviennent totalement abstraites. En effet, jusqu'au trompe-l'œil c'est l'intention de figurer qui prédomine et qui commande tout, mais une fois ce désir atteint, on glisse vers un idéal qui ne peut plus être purement figuratif. Dès lors ce n'est plus la figuration mais la manière de figurer qui fera critère.

Il est évident que les peintures du quattrocento sont de grandes œuvres d'art, mais en termes évolutifs elles s'inscrivent dans la recherche d'une perfection figurative, et c'est ce qui la distingue de la peinture post-renaissance. Nous avons d'ailleurs tendance à porter un regard contemporain sur les primitifs ou sur les artistes du moyen âge et à trouver dans leur facture, une simplification, une certaine abstraction qui serait comme le comble du style ! Il est en effet très facile de rapprocher les formes quasi abstraites des cubistes en particulier des formes romano-byzantines : elles ont un certain géométrisme commun et l'on est dans les deux cas à l'opposé d'une perspective linéaire renaissante. Mais cette assimilation peut vite devenir un contresens car chez les artistes romano-byzantins l'intention figurative est latente et constitue la véritable origine, et il ne fait pas de doute qu'ils étaient incapables de figurer mieux qu'ils ne l'on fait, alors que les cubistes ou les artistes contemporains les plus abstraits sont tout aussi habiles de ce point de vue que les artistes de la Renaissance. « En somme les peintres au départ n'étaient « abstraits » que malgré eux, tandis qu'ils le sont délibérément à l'arrivée... » (1) C'est donc de schématisation ou de stylisation dont il faudrait parler à propos des primitifs et non d'abstraction.

On passe donc d'une figuration schématique, c'est-à-dire pauvre ou insuffisante figurativement à une figuration « parfaite » c'est-à-dire riche et fidèle – perspective linéaire, clair-obscur, procédé à

(1) CHARLES-PIERRE BRU, *Esthétique de l'abstraction*, p114

l'huile. Mais justement, on ne fait qu'y passer et il semblerait que la Renaissance soit un trait d'union entre *une conquête progressive de la figuration* et *un renversement vers le pictural*, aboutissant finalement à l'abstraction la plus totale. C'est en ce sens que l'on peut émettre l'idée d'un mouvement historique vers l'abstraction.

Essayons désormais de dégager de façon très succincte les moments qui ont articulé cette évolution vers l'abstraction, depuis la Renaissance jusqu'à la première aquarelle abstraite de Kandinsky en 1910.

Il faut tout d'abord remarquer que la figuration ne représentant plus un problème technique, la peintre au lieu de *peindre pour figurer* se trouve amené à *figurer pour peindre*. Le spectacle figuré – ou la figuration d'un spectacle – n'est plus pour lui qu'un prétexte ou une occasion.

C'est ce qui apparaît très clairement dans ce que l'on a appelé le Baroque par opposition au Classique. Le peintre baroque se sert de la figuration de quelque chose de conventionnel, d'admis ou de vraisemblable – l'imagerie tourne ici encore en rond dans un répertoire fixé à l'avance de thèmes limités – pour s'autoriser un jeu purement pictural dans une totale liberté formelle. Cet « envol des formes », selon l'expression connue, est donc tributaire d'un contenu bien établi et il s'agit donc d'une révolution au niveau du « traitement » ou de la représentation d'un sujet.

Les représentations empruntées à la conscience commune constituaient jusqu'alors une limitation pour la peinture, et ce n'est que le peintre romantique qui instituera vraiment « l'envol du contenu » c'est-à-dire une certaine liberté au niveau du sujet. L'artiste pourra dès lors susciter lui-même les spectacles figuratifs qui lui servent de prétexte à démontrer son invention picturale.

Cependant, même si le romantisme a permis au contenu de se libérer d'une tradition contraignante, et en cela il amorce un retour à la subjectivité, l'artiste le considère toujours séparé de la forme c'est-à-dire que le pictural lui-même n'est pas un prétexte suffisant pour faire un tableau. « Et pour que le formalisme proprement dit apparaisse il faut que non seulement on se permette de déterminer le contenu en

fonction de la forme, mais que l'on se désintéresse purement et simplement du contenu. » (1)

Le premier choc des photos en 1839 provoque un changement décisif dans le rapport du peintre à la réalité.

Delaroche, peintre de batailles alors au pinacle s'exclama : « à partir d'aujourd'hui la peinture est morte. »

En 1850 la plupart des portraitistes professionnels se retrouvent ruinés, comme le seront en 1900, par la carte postale les paysagistes de genre. Il y a une véritable « purification » au sens strict de l'art pictural et Picasso déclarera à Brassai : « la photographie est venue à point pour libérer la peinture de toute littérature, de l'anecdote et même du sujet ». De même que la vision géométrique de l'espace à travers la perspective linéaire réduisait le réel au perçu, la vision photographique réinterroge de façon violente notre conception du réel. La machine devient un élément fondamental d'un retour à l'homme, au subjectif.

L'impressionnisme est bien une expression de ce retour à un subjectivisme rendu possible par l'invention de l'image argentique. Il s'agit en effet de l'antithèse d'un vérisme objectif, où la nécessité « d'aller au motif » inaugure un autre type de rapport à la nature. A *la chose vue* se substitue *la vue de la chose*.

L'impressionnisme se caractérise par un souci de vérité, d'authenticité par rapport à la réalité et le refus de tout artifice. Il ne s'agit pas seulement de dire que l'on a été peindre sur le motif, d'après nature, mais il faut que ça se voit. C'est même l'unique chose que l'on veut montrer : « J'étais là, je vous livre une organisation sincère de mes sensations, je peins ce que je vois non ce que je sais ». Ce qui compte donc c'est l'effet produit par le spectacle sur le spectateur, ce que le peintre s'efforce de figurer ce n'est pas la nature comme modèle mais l'impression qu'elle lui procure. On comprend que les œuvres puissent prendre alors parfois ce caractère presque hallucinatoire.

« A l'encontre de la peinture traditionnelle qui s'efforçait d'éliminer les « accidents » au profit de la « substance » on ne retiendra que le plus accidentel ou on le présentera comme tel : les ombres par

(1) CHARLES-PIERRE BRU, *Esthétique de l'abstraction*, p127 : « si nous reprenons ici, le terme de *Formalisme*, c'est que nous entendons par là non la suppression de tout contenu, mais seulement du *contenu figuré*, ou plutôt la substitution au contenu figuré d'un contenu suscité par la forme elle-même ... (*auto-figuration*)

exemple ne seront plus la ronde-bosse qui souligne le volume stable mais l'ombre portée, ou projetée, réduite aux variations que l'éclairage fait subir à la couleur. Accidents d'un accident les fameuses « ombres colorées » ne veulent pas être autre chose. Quant au volume il est « désubstantialisé » par la perspective inhabituelle ou le découpage inattendu. » (1)



10. Sisley, L'Automne sur les bords de l'Oise, 1873.

(1) CHARLES-PIERRE BRU, *Esthétique de l'abstraction*, p 132

On ne peut plus parler réellement de sujet, dans cet enthousiasme pour les aspects changeants de l'atmosphère ou du moins l'unique sujet c'est « la lumière qui dissout les formes et les couleurs ».

En somme, la figuration n'a certes pas été supprimée, mais on a la disparition de *la chose figurée* et c'est la première étape vers un formalisme total.

L'impressionnisme est un véritable *sensualisme*, il inaugure un retour au monde sensible sans précédent, bien sûr Delacroix le premier a peint des ombres colorées, a ramené de ses voyages au Maroc des aquarelles d'une rare intensité lumineuse, tout comme Corot en Italie et qui peignait déjà d'après nature, mais il s'agissait alors de notes, de fragments repris à l'atelier et non d'une peinture résolument de « plein air ». C'est la première fois que la sensation devient la clef de voûte de tout le travail pictural. Le peintre devient alors un véritable réceptacle de sensations colorées, Cézanne parlait « d'une plaque sensible », et le simple fait d'en faire un constat constitue son travail. C'est là la grande innovation de l'impressionnisme et en même temps sa limite, car une fois ce constat réalisé il n'y aura plus d'évolution possible. Peindre ce que l'on voit, presque de façon optique, avec toutes les découvertes que cela suppose, peut devenir une prison idéaliste. Et c'est toujours la même interrogation sur le réel qui poussera certains peintres à dépasser cette fidélité optique et lumineuse à la nature.

Cézanne par exemple, artisan fervent de l'impressionnisme à ses débuts déclarera vouloir « faire de l'impressionnisme un art aussi solide et durable que celui des musées » ou devenir « classique par la nature ». En effet si pour Monet la lumière dissout les formes et les couleurs, Cézanne qui garde une couleur « atmosphérique » tente de lui donner une qualité presque architecturale. Sa démarche spatiale l'emmène dans une traduction de la profondeur tout à fait nouvelle, se démarquant de la perspective classique. Cette profondeur qui met néanmoins en œuvre une certaine géométrie n'est pas au service de la figuration des apparences, mais se suffit presque à elle-même devenant le cœur d'un travail spatial formel.

On peut dire en ce sens que Cézanne, partant de l'impressionnisme, nous guide vers un espace abstrait, ou *pur*.

Ce que Cézanne a fait pour les relations spatiales, Van Gogh l'a fait pour la couleur. La couleur impressionniste était fluide, mouvante, divisée, ce qui comptait c'était « l'impression colorée » dans sa



11. Cézanne, Montagne Sainte-victoire (1904-1906)



12. Cézanne, Montagne Sainte-victoire



13. Van Gogh, Champs sous un ciel d'orage, 1890

texture presque atmosphérique qui était dictée par la vision instantanée des aspects fugitifs de la nature. Van Gogh, au contraire, lui redonne une solidité, une cohérence ; il voudrait que son art contienne « quelque chose de plus concis, de plus simple, de plus sérieux, qui aurait plus d'âme, plus de cœur, plus d'amour et qui serait vrai... ».

Le désir d'authenticité n'a pas disparu, au contraire c'est par le pouvoir expressif de la couleur traitée en nappes déterminées qu'il cherche à inscrire de façon plus brutale la réalité. « Tout se passe comme si la couleur n'avait même plus besoin, ici pour être ce qu'elle est, de l'excuse ou du prétexte de l'impression ». (1)

Il faudrait mentionner aussi Gauguin qui instaure un changement non pas au niveau de la forme ou de la couleur mais de la figure. La réalité change de statut, jusqu'alors l'impression restait le véhicule d'une réalité tangible, c'est « ce qui reste de réalité qui chez Gauguin tend à disparaître par la référence à l'étrange, au primitif, à l'irrationnel (...) Ainsi les représentations que Gauguin met en jeu sont telles qu'elles se rapporteraient à la limite à une réalité inexistante : des représentations qui ne représenteraient rien, c'est-à-dire des figures non-figuratives ou *pures* ». (2)

Cézanne, Van Gogh et Gauguin ont été encore plus que les impressionnistes des « peintres maudits », leurs innovations dépassaient de loin l'esthétique et la compréhension de leurs contemporains. Van Gogh meurt en 1890, Gauguin en 1903 et Cézanne en 1905. Quelques années plus tard ils auraient reçu le soutien de Picasso, Braque, Derain, Matisse, Klee, Kandinsky et bien d'autres...

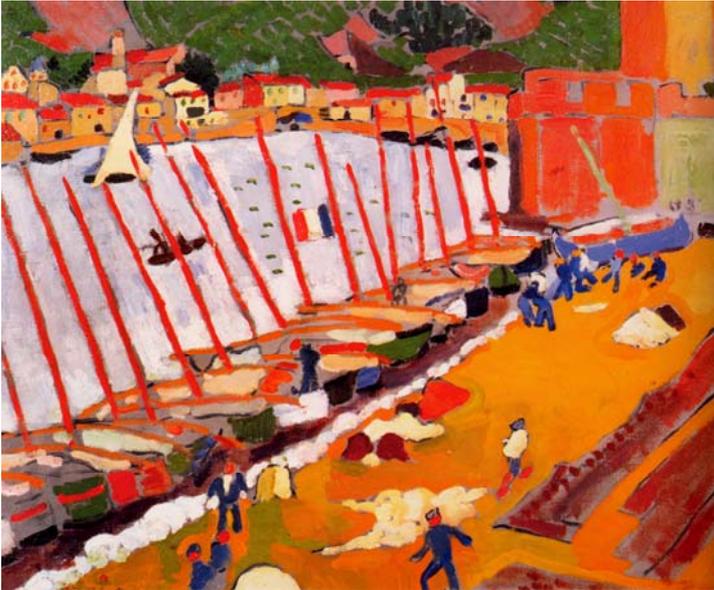
C'est en premier lieu par la couleur que la peinture va se libérer totalement d'une référence figurative et exister pour ce qu'elle est.

Dés 1905, en France, un groupe de jeunes peintres – parmi les plus connus on peut citer Matisse, Derain, Vlaminck – que l'on appellera « les fauves » terrorise le public par un refus délibéré des acquis de la Renaissance : Refus de la perspective classique allant parfois jusqu'à

(1) CHARLES-PIERRE BRU, *Esthétique de l'abstraction*, p 137

(2) Idem, p 139-140

utiliser une contre perspective, refus du clair-obscur, du modelé, un dessin cerné et accumulant les déformations, et surtout refus de la couleur « locale », de la couleur de l'objet figuratif. La couleur apparaît alors presque arbitraire, ce n'est plus la couleur de Van Gogh ou de Gauguin, c'est une couleur sans séquences figuratives, « a la prima », telle qu'elle sort du tube, saturée. C'est en définitive la première fois qu'elle se présente de façon pure, elle est elle-même et ne renvoie objectivement à rien qui soit extérieur au tableau.



14. Derain, le port de Collioure 1905.

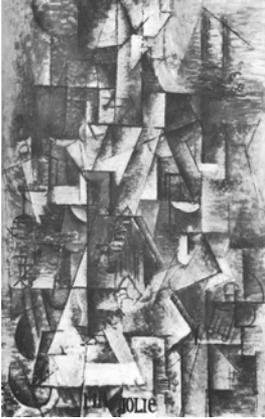


15. Matisse, Collioure 1905.

De la même façon, « le cubisme » reprend la voie ouverte par Cézanne et libère définitivement l'espace et la forme. Braque et Picasso se livrent à de véritables spéculations spatiales et formelles qui n'ont plus rien à voir avec un espace objectif ou des formes extérieures à celles du tableau. Ainsi la profondeur classique disparaît, les formes sont « remises à plat », les perspectives sont éclatées ou juxtaposées, une construction presque architecturale et géométrique réorganise l'ensemble en un espace purement pictural.

On se doit enfin de parler du surréalisme, mouvement il est vrai relativement littéraire mais qui questionne de façon violente notre rapport à la réalité et à la figuration. L'artiste surréaliste est figuratif mais l'image dont il se sert détruit si l'on peut dire la référence à un monde objectif. C'est comme un rêve en peinture, une tentative inconsciente, par associations, hasards, d'accéder à une « surréalité » au-delà des interprétations habituelles. Peinture automatique ? Ou peinture d'idée ? Il est vrai que le surréalisme est parfois à la limite de la peinture à sujet, mais considéré au sens large, des peintres comme Klee ou Miro loin de nous ramener à un monde objectif, se servent de

la figuration pour la détruire ou la dépasser de l'intérieur. Du surréalisme ainsi entendu on peut parler d'un art où la représentation, l'image devient pure, c'est-à-dire qu'elle ne renvoie à rien d'autre qu'elle-même.



16. Picasso, 1911-1912



17. Klee, 1939



18. Miró, 1944



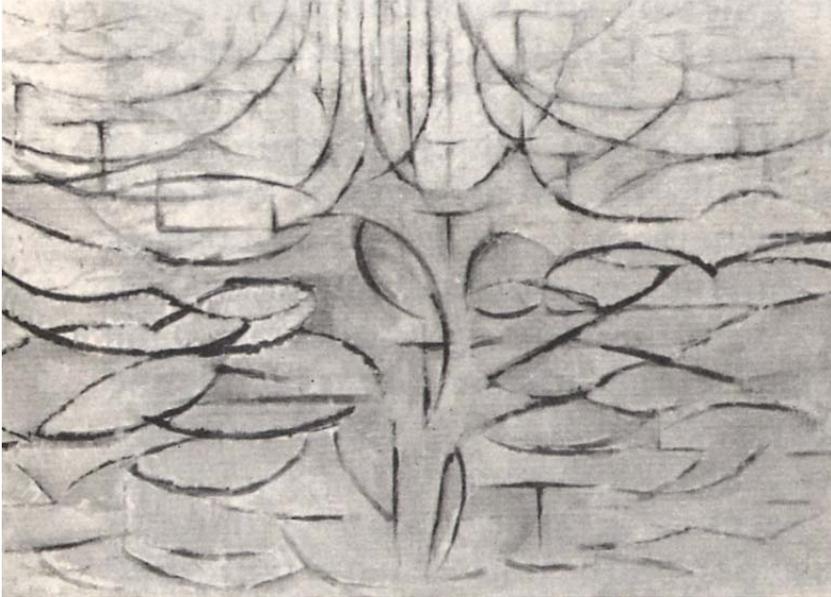
19.



20.



21.



22.

19-20-21-22. Mondrian, arbres 1909-1910.



23. Kandinsky, aquarelle 1910.

Nous sommes alors tout proches d'une peinture totalement abstraite. En effet, une telle peinture pourrait maintenant être définie comme du cubisme, du fauvisme, ou du surréalisme où la référence figurative aurait totalement disparu. Ou alors une forme *d'art complet* où l'image, la couleur, et l'espace sont purs de toute compromission figurative.

Mondrian avait lui-même que le *néoplasticisme* n'était rien d'autre que du cubisme totalement abstrait. Le *suprématisme* de Malevitch, lui aussi, ne peut cacher sa parenté cubiste. Kandinsky est souvent rapproché des *fauves* même si cette dénomination se rapporte plus au groupe français et qu'en Allemagne on a parlé d'expressionnisme. Il est d'autre part influencé par un imaginaire hérité des icônes russes qui pourrait à la limite le rendre surréaliste.

On pourrait citer encore Kupka ou Delaunay pour leurs recherches colorées devenues ensuite délibérément abstraites.

Cette peinture abstraite qui se faisait pressentir, où le contenu n'est désormais plus en dehors de la forme, nous plonge dans un rapport totalement neuf à la réalité. L'image est soulagée de sa fonction représentative mais n'a pas disparu pour autant. Alors que reste-il à l'image ? Peut-on dire que la peinture abstraite est paradoxalement une peinture concrète, l'abandon de la figuration nous rapproche-t-il d'une réalité plus corporelle ?

III. *Corps de la Peinture,*
corps dans la peinture

Essayons de reprendre et de synthétiser tout ce qui a été dit jusqu'à maintenant. L'essentiel de ce travail est de minimiser, de contourner la dichotomie classique du subjectif et de l'objectif, du corps et de l'esprit. « L'objectif nous rassure, le subjectif nous inquiète ». (1)

Il s'agit ici de questionner notre rapport à la réalité : ou bien la réalité est objective, objectivable, c'est celle de la science, qui se vérifie par des lois, ou bien elle reste toujours « ouverte » en dehors de toute résolution classique.

Jusqu'ici, nous avons essayé de reconsidérer une réalité « ouverte », mystérieuse, et donc qui ne relève pas de la pensée objective bien qu'elle ne la remette pas en cause. A travers l'histoire de la peinture, c'est finalement la conception du réel qui s'est transformée : On est passé de la *transfiguration*, à la *figuration* et finalement à la *non-figuration*. A chaque moment sa réalité, ses croyances et ses dogmes.

Ce qui est certain, c'est que figuration ne veut plus dire réalisme. La surface matérielle de la peinture est tout aussi réelle que la figure, ce qui fait dire qu'une peinture figurative s'inscrit sur deux niveaux de réalité : une réalité extérieure au tableau, l'image, le spectacle qu'elle met en scène, et la matérialité, la chair de la peinture, ce que l'on pourrait appeler *le pictural*. Il s'agit de la dialectique bien connue forme / contenu.

(1) DORA VALLIER, *L'art abstrait*, p 317

Charles-Pierre Bru définit en deux temps la peinture abstraite : Premièrement de façon négative, c'est-à-dire une peinture non-figurative. La peinture ne figure rien qui soit *extérieur* au tableau lui-même, c'est l'antithèse de la tradition d'Alberti *de fenêtre ouverte sur le monde*. Mais dans un deuxième temps, la peinture ne peut se réduire à sa seule matérialité, elle deviendrait alors simple décoration. Cette distinction décoration / peinture qui n'est en aucun cas fondée sur un jugement de valeur, devient très importante pour situer exactement la portée de l'abstraction. Les deux obéissent effectivement à une « notion d'accord », mais si dans la décoration la couleur, la forme, l'espace, sont au service de la surface, du mur ou de l'espace réel, dans la peinture c'est la surface qui devient soumise à la couleur, à la forme... Lorsque l'on peint, il n'a jamais été question en effet de décorer le support, et de ce point de vue, on peut définir la peinture comme du décor inversé.

Si le décor peut se réduire « à des couleurs et des formes en un certain ordre assemblées », une peinture n'est pas seulement cela, ou du moins tout le problème revient à définir cet ordre.

L'abstraction est donc une peinture qui ne suscite pas comme la figuration un spectacle extérieur au tableau, sa signification n'est pas *dans un autre lieu*, mais on se doit néanmoins d'apercevoir quelque chose à travers elle.

On peut résumer en disant qu'un tableau est toujours double, et c'est cette duplicité qui le différencie du décor – la figuration était de ce point de vue antidécorative, « en trouant le mur », par essence. **Il y a le pictural, et quelque chose qui transcende ce même pictural.** Cependant cette vision transcendante n'est plus séparée de la matérialité, forme et contenu se doivent de ne faire plus qu'un. Et l'abstraction peut en ce sens être définie comme **auto-figuration**.⁽¹⁾

Il faut remarquer dans cette duplicité du tableau une connivence avec celle de la perception dont nous avons parlé dans *la connaissance du corps*. La conséquence immédiate est de dire qu'une œuvre d'art, une peinture est d'une certaine manière à l'image d'un corps humain où la forme est inséparable du contenu qui l'habite. « Un roman, un poème, un tableau, un morceau de musique sont des individus, c'est-à-dire des êtres où l'on ne peut distinguer l'expression de l'exprimé, dont le sens

(1) Charles-Pierre Bru, *Esthétique de l'abstraction*.

n'est accessible que par un contact direct et qui rayonnent leur signification sans quitter leur place temporelle et spatiale. C'est en ce sens que notre corps est comparable à l'œuvre d'art ». (1)

Supprimer toute référence figurative dans une peinture, équivaut donc à créer des formes, des couleurs, des lignes, des espaces *purs* c'est-à-dire qui sont leur propre contenu-signification au delà de leur réalité matérielle.

Cette matérialité picturale de l'œuvre si elle n'est pas suffisante pour faire un tableau, elle est du moins nécessaire. Qu'est-ce que le pictural ? Nous disions plus haut que le rapport du peintre à son matériau s'est inversé depuis la Renaissance. Ce n'est que dans l'abstraction que le pictural est isolé, qu'il prend une existence propre. Désormais notre conception du réel doit prendre en compte les réalités matérielles. C'est un premier niveau, une peinture se doit de devenir « formelle » - c'est-à-dire de nier un contenu extérieur à la forme – pour plus tard devenir une peinture où la forme n'est plus séparable du contenu, où l'expression et l'exprimé ne font qu'un, à l'image d'un organisme vivant. On perd la transcendance pour la retrouver autrement, plus tard. L'anecdote célèbre que raconte Soulages est très significative de cette première prise de conscience du matériau et de l'éloignement dont procède l'image : « C'était, à un mètre cinquante du sol environ, une sorte d'énorme éclaboussure noire. trace laissée probablement par le balai d'un cantonnier qui avait goudronné la rue. Elle avait une partie unie, surface calme et lisse qui se liait à d'autres plus accidentées, marquées à la fois par les irrégularités de la matière et par une directivité qui dynamisait la forme. Le contour était d'un côté rebondi, et ailleurs présentait quelques excroissances à demi inexplicables et à demi possédant cette cohérence que la physique donne à l'aspect des taches de liquide projeté sur une surface. J'y lisais la viscosité du goudron, mais aussi la force de projection, les coulures dues à la verticalité du mur et à la pesanteur, liées aussi au grain de la pierre.

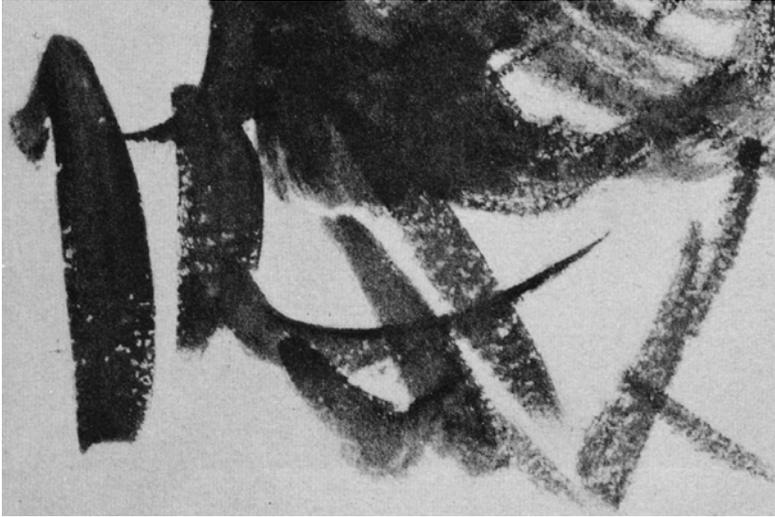
La conjonction de tous ces éléments faisait la richesse de cette forme, sa cohérence aussi, et provoquait les mouvements de ma sensibilité. J'y trouvais une jouissance. Tout cela m'enracinait dans l'épaisseur du monde.

(1) Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p 177

Un jour à midi, alors que je regardais distraitement de l'autre côté de la rue, la tache avait disparu. A sa place il y avait un coq, un coq dressé sur ses ergots, d'une vérité hallucinante. Tout y était, bec, crête, plumes. Inquiet, surpris, pendant un instant, je me demandai quel mauvais plaisant avait transformé ce que j'aimais pour en faire l'image d'un coq. Je traversai la rue, arrivé à quelques mètres du mur l'apparition disparut: la tache était de nouveau là avec sa vraie qualité de chose, ses transparences et ses opacités, sa peau qui avait si bien vécu les inégalités du mur. C'est avec bonheur que je la retrouvai, pleine de vie et de la richesse de tout ce que j'aimais et que l'image avait occulté. Je m'amusai même à la laisser apparaître pour, ensuite, avoir la force et le plaisir de la faire disparaître : l'apparition du coq c'était le détournement et la banalisation d'une réalité. »

On peut parler dès lors de *peinture concrète* : Il est vrai qu'il n'y a rien de plus concret qu'une ligne ou de la couleur étalée sur une surface. Nous entrons dans ce que l'on pourrait appeler la dimension physique de la peinture. Cela ne date évidemment pas d'aujourd'hui, tous les grands peintres ont été techniciens, des expérimentateurs, des « cuisiniers ». La peinture est donc avant tout une alchimie, il s'agit de transformer le plomb en or, l'eau en vin, ou comme disait Cézanne « le monde en peinture ». Cependant tant que l'image est présente en tant que but, la matérialité n'est qu'un moyen et le retentissement physique direct que l'on a à travers la peinture est voilé par l'association figurative ou narrative. Ce qui pousse Soulages à définir son art ne procédant ni de l'image, ni d'un langage: « la peinture ne transmet pas un sens mais elle fait sens par elle-même pour le regardeur, selon ce qu'il est ». En 1970, le groupe Support / Surface se réclamait de la même éthique : « Le peintre n'a plus à justifier un savoir. Il n'est pas un illusionniste, un montreur de phantasmes, un fabricant d'images. Il lui faut à l'intérieur d'un langage spécifique parler une langue autre, en établir le vocabulaire immédiatement spécifique et les possibilités de communication »

Accordons nous un moment pour prendre pleinement conscience du pictural, de la chair de la peinture, à travers la facture des grands peintres, et portons dans un premier temps un regard purement matériel, concret, objectif sur les œuvres. *Comment s'est fait ?*

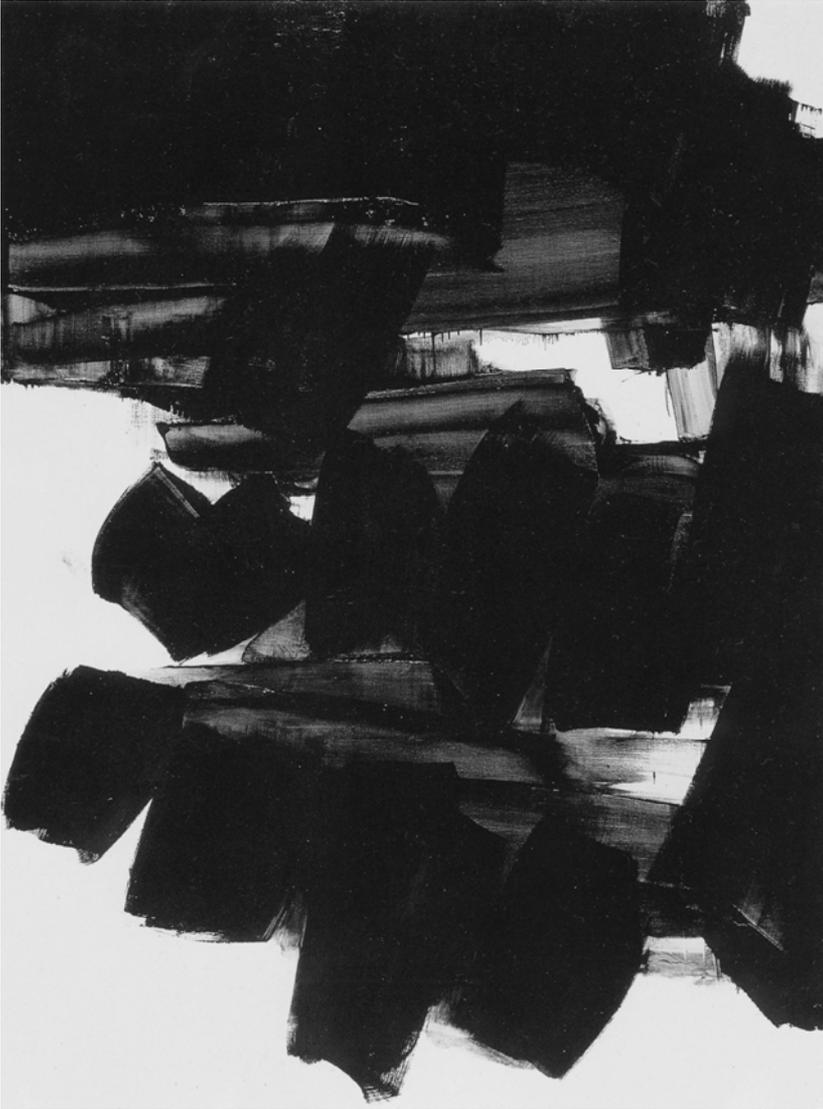


24. Rembrandt, détail du lavis ci-contre.

On s'étonne encore devant l'extraordinaire facture de Rembrandt, on a peine à croire que cela a été peint vers 1655 ! La duplicité du tableau figuratif est merveilleusement illustrée ici, le but n'est pas la représentation servile des apparences, l'idéal n'est plus figuratif, la picturalité de Rembrandt en témoigne, un véritable goût du matériau apparaît, sans lequel toute image figurative peut devenir de *l'imagerie*. Et pourtant, séparer ici le pictural de l'image s'est détruire l'unité de l'œuvre, qui demeure dépendante de la figuration, même si celle-ci est devenu un prétexte.

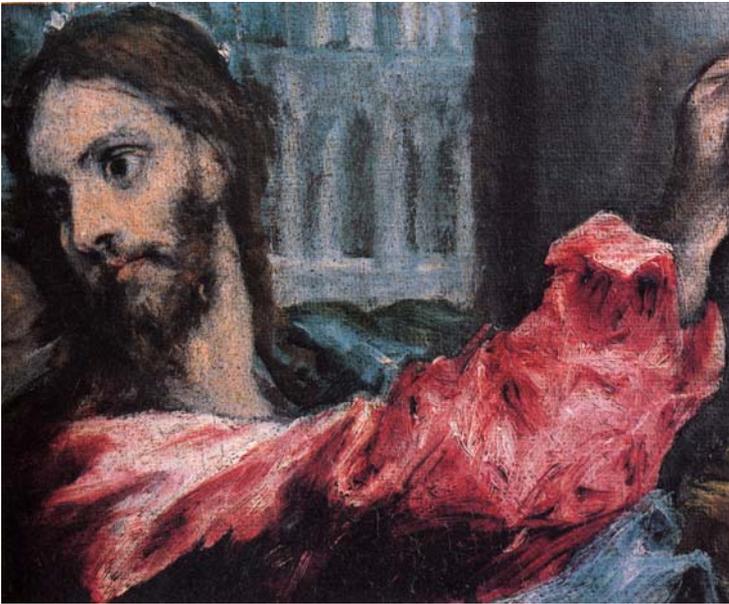


24. Rembrandt, lavis 1655.



26. Soulages, peinture 1963

De 1655 à 1963, date à laquelle Soulages a peint cette peinture que s'est-il passé ? C'est le rapport à la réalité qui s'est transformé : Réalisme n'est plus synonyme de figuration. Et l'image ? On peut dire que l'abstraction a fait gagner quelque chose à la peinture, la libération du pictural, mais qu'a-t-on sacrifié ? La référence au monde sensible qui était véhiculée par l'image a-t-elle été supprimée ou s'est-elle transformée ? Ce qu'on peut dire c'est qu'il y a une substance propre à la peinture, un rapport physique du peintre à son matériau qui est d'une certaine façon intemporel, qui doit se retrouver, et nous l'avons déjà dit l'abstraction est en ce sens présente dans les œuvres bien avant que celles-ci soient totalement abstraites. Avant de répondre de façon plus précise à ces questions cruciales continuons à isoler le pictural dans les œuvres.



27. Greco, le Christ chassant les marchands du temple, détail. 1600



28. Tintoret



29. Velázquez



30. Masaccio



31. Grunewald



32. Titien



33. Rembrandt



34. Cézanne, détail.



35. Cézanne, détail d'une aquarelle.



36. Rembrandt, lavis. Vers 1650



37. Monet, détail de *effet d'automne à Argenteuil* 1873.



38. Jasper John, *drapeau*, détail. 1955.

De tous ces exemples, c'est l'implication physique du peintre par rapport à son matériau qui ressort, la manière dont il guide la matière, la touche, le flou, le bougé chez Titien ou Velázquez, l'épaisseur chez Rembrandt ou Greco, la transparence chez Grunenwald. La matière a ses lois, ses effets, et c'est ce qui se manifeste dans ce que l'on peut appeler : *le métier*. La facture d'un Vermeer, d'un Léonard de Vinci, d'un Van Eyck sont toutes aussi remarquables, mais les jeux infinis de transparences, de voiles, sont écrasés par la reproduction photographique. En règle générale, ce n'est que devant les œuvres que l'on peut vraiment apprécier la picturalité, la chair de la peinture. Nous le disions plus haut, ce n'est que depuis la Renaissance, lorsque la figuration ne représente plus un problème, que le pictural apparaît ; avant, c'est justement ce que l'on voulait cacher par tous les moyens pour ne pas troubler l'apparition de l'image. A partir des impressionnistes l'accélération est totale, on voit la peinture, on voit le support, la toile vierge, la préparation, le geste du peintre. Un Monet vu à trente centimètres nous apparaît comme une peinture abstraite. la matérialité finit par masquer l'image, La peinture nous absorbe, elle est en mouvement, elle se fait devant nous. Et puis ce sera le temps traduit en espace, la peinture coule, se répand, les lois physiques reprennent le dessus sur le contrôle du peintre.

La réhabilitation du pictural en lui-même nous plonge dans un univers plus corporel, physique, plus matériel, mais paradoxalement le danger que représentait la figuration n'est pas loin.. En effet, la figuration c'est le recourt à un monde objectif, extérieur au tableau, et le pictural lui aussi peut devenir un objet orchestrant un nouveau type d'idolâtrie : la peinture pour elle-même.

Tapies, dans son amour tactile des vieux murs est poussé à les reconstituer sur ses toiles avec une fidélité de copiste – tel un mur en trompe l'œil – « c'est là que se situe le degré zéro de l'abstraction où celle-ci se confond avec la figuration ». (1)

Il s'agit ici comme chez Fautrier de la figuration d'un rapport physique avec le matériau.

C'est aussi ce degré zéro qui apparaissait dans l'anecdote du coq de Soulages, car finalement, ce rapport physique que l'on a devant les choses se place en dehors de la question abstraction/ figuration, et il y a une attitude physique, un comportement irréductible, kinesthésique d'un spectateur devant un tableau, quel que soit ce qu'il y a dedans. Il est vrai qu'une peinture qui se fonde sur cette sensation physique et corporelle est toujours sur la corde raide entre peinture et décoration,

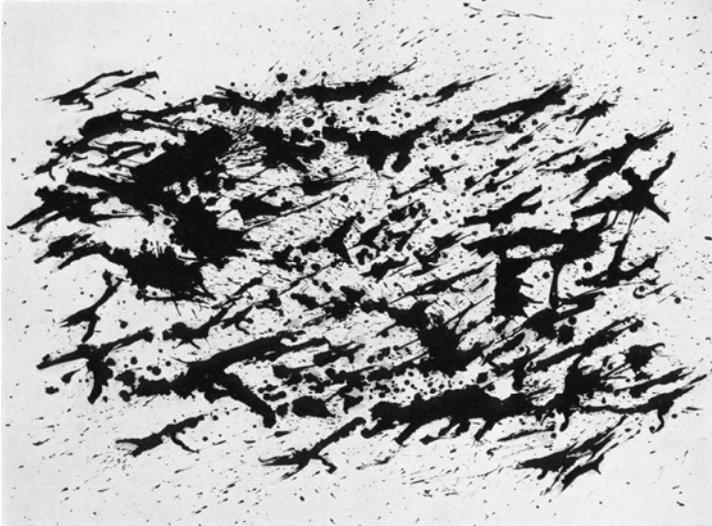
c'est d'ailleurs pourquoi un Bacon, pour qui le matériau joue pourtant un grand rôle, la rejette. Mais certains artistes, et pas des moindres ont cherché à faire de la peinture au delà d'un spectacle, quelque chose destiné à se vivre physiquement de l'intérieur : on est dans la peinture plus que l'on ne la regarde.

C'est là un grand acquis de l'abstraction de redonner au corps une implication qu'il avait perdu. Sans corps il n'y a pas de peinture. Sans esprit non plus. On revient toujours à l'ultime question : Peut-on choisir entre le subjectif et l'objectif ? Et s'il ne s'agissait pas de choisir ? Ce qui est certain, c'est qu'il a fallu attendre le XX^e siècle, avec la peinture abstraite pour que la question du corps en tant que sujet percevant, en tant qu'expérience prenne sa pleine dimension. On a vu *le corps de la peinture, le pictural* qui définit toute peinture digne de ce nom et la distingue de la décoration, intéressons nous maintenant à ce que l'on pourrait appeler *le corps dans la peinture, ou une peinture agissant directement sur le corps*.

Quand on pense au corps dans la peinture, on pense tout de suite au geste du peintre. Mais si le pictural, vu de façon trop objective, c'est-à-dire en supprimant toute transcendance réintroduisait un « danger » similaire à la figuration, ce que l'on nomme « le gestuel », la peinture gestuelle éveille la même réserve. Il est évident que le geste du peintre ne peut véritablement être séparé de la matérialité, du pictural, sauf si le peintre cherche à s'en cacher – chez Van Eyck, ou chez Ingres par exemple le geste est presque invisible. On peut donc dire que le pictural est véhiculé par un geste, une facture, une touche plus ou moins visible qui serait comme une historicité de la peinture.

Parmi les grands noms de la peinture gestuelle totalement abstraite on peut bien sûr citer Pollock, Hartung, Kline, Michaux, Bram Van Veld...

Il est intéressant de voir que chez un Pollock ou chez un Michaux, on retrouve d'une certaine manière ce « degré zéro » de l'abstraction qu'il y avait chez Fautrier ou Tapies, mais par un autre biais. En effet, donner au geste du peintre *la place centrale* dans l'œuvre, c'est s'exposer à la réintroduction d'un aspect narratif et la peinture peut devenir un véritable « psychodrame du peintre », c'est-à-dire qu'elle figure ses états d'âmes, ses fantasmes, voire même ses hallucinations. On peut la rapprocher du constat impressionniste : d'un constat optique on est passé à un constat psychologique, mais on ne sort pas



39. Michaux, 1960



40. Pollock, 1950



41. L'Action painting : le Dripping de Pollock.

d'un point de vue particulier qui est celui du peintre, caractérisant une forme extrême de subjectivisme.

La matérialité de la peinture en elle-même pouvait faire réapparaître les balises rassurantes d'un monde objectif, la gestualité elle aussi prise en elle-même dans son expressivité objective nous ramène à la personne du peintre, à son état psychologique, à sa pratique corporelle – le *dripping* de Pollock. Dans les deux cas la « réalité colle à la peinture ». Il s'agit ici du *spectacle objectif de la subjectivité de l'artiste* qui se met en exergue. Il y a une forme de distance, d'hermétisme qui peut se créer entre le spectateur et l'œuvre, et non pas une incitation à l'expérience directe.

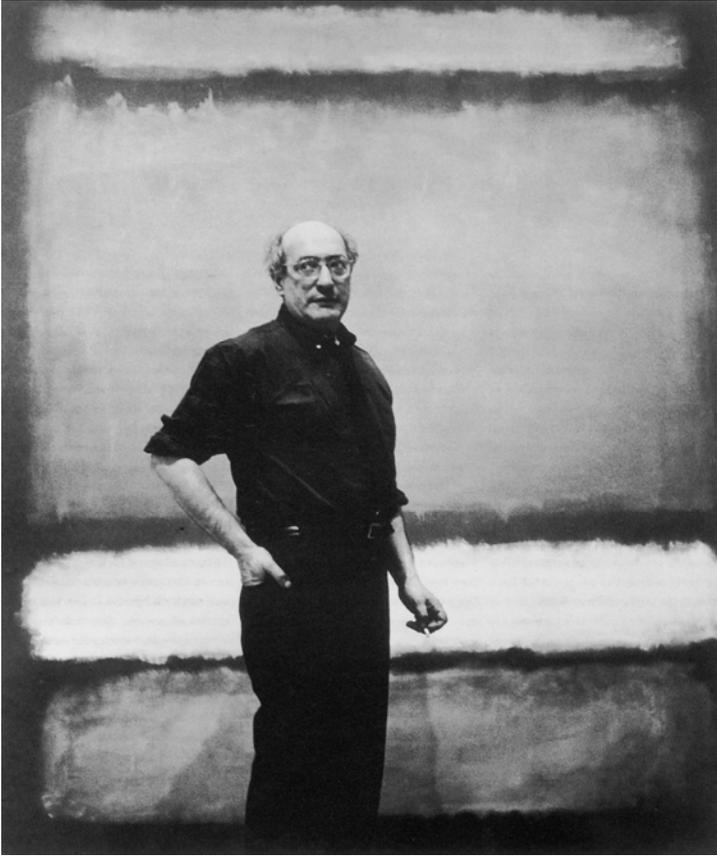
En réaction à l'expressionnisme, on trouve des artistes tel que Barnett Newman ou Rothko. Chez Rothko par exemple, ce n'est plus l'artiste qui se montre en spectacle, il voudrait au contraire disparaître pour faciliter une immersion totale du spectateur dans la peinture. C'est-à-dire tenter d'abolir la distinction auteur / spectateur : le peintre est spectateur de son œuvre à mesure qu'elle voit le jour, le spectateur parcourt la peinture à l'envers à partir de son expérience et d'une certaine manière devient créateur. Rothko déclarait pour justifier l'échelle de ses tableaux : « Je sais que, historiquement le but de grands tableaux, c'est de peindre quelque chose de réellement grandiose et de pompeux. Mais moi si je les peins, c'est justement parce que je veux être très proche et très humain (...) Quand on peint des grands tableaux, quoi qu'on fasse on est dedans, c'est quelque chose qui ne se commande pas (...) si la petite toile reste un objet, le grand format est aussi un lieu. »

Voilà une peinture qui s'expérimente, se vit, s'appréhende physiquement, elle ne représente rien, elle *se présente* au spectateur tel qu'elle est dans une transparence totale. Evidemment c'est bien là le triomphe de la subjectivité, on est seul devant un tableau de Rothko, sans concepts, sans mots sans image reconnaissable, et même, à la limite sans peintre ! Mais la matérialité n'est pas pour autant une reconstitution narrative, on ne lui rend pas un culte – ou du moins on ne devrait pas – si elle est importante c'est comme renvoi à soi-même. Il faudrait voir dans ce mouvement l'inverse de la tradition spatiale de la Renaissance, le spectateur n'est pas en face d'une fenêtre ouverte sur le monde mais c'est le tableau qui se referme sur lui, qui le regarde.

On retrouve en ce sens le premier état du regard : le regard transfigurateur et on pourrait à la limite le comparer à une icône



42. Rothko, 1957



43. Rothko devant l'une de ses œuvres, ou l'immersion du spectateur dans la peinture

byzantine. Est-ce pour autant une idole ? On peut tout du moins dire que Rothko rétablit la transcendance perdue par la vision objective de la Renaissance, et plus généralement « être dans la peinture » c'est affronter son propre regard, c'est d'une certaine manière retrouver l'expérience du miroir. On a du mal à objectiver ce qui fait corps avec nous-même c'est pourquoi une telle pratique picturale peut devenir inquiétante si on refuse d'en faire l'expérience directe.

L'échelle de la peinture de Rothko est un moyen « d'atteindre une communion spirituelle (...) Vous devenez cette couleur, vous en êtes entièrement saturé ». C'est pourquoi on a parlé souvent de « lumière spirituelle » à propos de son œuvre.

Aux antipodes de la « spiritualité » de Rothko, un peintre tel que Francis Bacon cherche lui aussi à être « très proche et très humain ». De la même façon la peinture est pour lui le moyen de contacter le spectateur physiquement. Il s'agit plus pour lui « d'une tentative pour porter la chose figurative au sein du système nerveux plus violemment et de manière plus poignante ». La peinture a pour lui un rôle de dévoilement bien qu'elle reste figurative, l'apparence des choses est un voile jeté devant la réalité, et il faut reconnaître que pour Bacon cette réalité est avant tout matérielle et violente. C'est « la viande », c'est-à-dire l'homme débarrassé des convenances, de l'être social, du savoir vivre, du vêtement, qui retrouve d'une certaine manière son animalité : « la zone commune de l'homme et de la bête ». C'est pourquoi il le montre « qui chie et qui vomit », l'associant avec la carcasse, combinant la figure humaine avec celle du volatil déplumé ! « Quand je vous vois par dessus la table, *dit-il à Sylvester*, je ne vois pas que vous mais je vois toute une émanation – *Bacon parlera aussi d'énergie* – qui relève de la personnalité et de tout le reste. Et faire ressortir ça dans une peinture signifie que dans la peinture cela apparaîtra violent. Nous vivons presque toujours derrière des écrans – une existence voilée d'écrans. Et je pense quelquefois, quand on dit que mes œuvres ont un aspect violent que j'ai peut-être été de temps en temps capable d'écarter un ou deux de ces voiles ou écrans ». Il ne faut pas confondre la peinture de Bacon avec des planches d'anatomie, sa pratique n'a rien d'une reconstitution objective et la figuration est utilisée pour être ensuite détruite. Il déclarait vouloir travailler aussi proche de son instinct que possible et son imagination technique provient du fait qu'il se définit lui-même comme « un médium de l'accident et du hasard ». En effet il est convaincu que la peinture « ne saisira le mystère de la réalité que si le peintre ne sait comment faire ».



44. Bacon



45. Bacon

On retrouve là l'automatisme ou l'immédiateté de la peinture qui consiste à laisser faire le hasard tout en canalisant les dérapages de la réalisation, c'est-à-dire « une sorte de marche sur la corde raide entre ce qui est appelé la peinture figurative et l'abstraction. Ça viendra tout droit de l'abstraction mais n'aura rien à faire avec cela ». Bacon n'a jamais voulu renoncer à l'image de peur de tomber dans la décoration, cependant certains aspects de sa peinture remarquait David Sylvester, frisent l'illustration.

Il y a une authenticité, un souci de vérité chez Bacon qui est indéniable, il voulait travailler aussi proche de ses nerfs que possible. Son idéal, rêvant d'annuler l'écart qui sépare la représentation du réel qu'il veut toucher « serait vraiment prendre juste une poignée de peinture et de la jeter sur la toile en espérant que le portrait sera là »

L'immédiateté de la peinture c'est l'expression d'une peinture en train de se faire, qui se fait elle-même. Il s'agit ici en fait de l'introduction d'une nouvelle dimension dans la peinture : le temps. Traduire le temps en espace, en peinture. Tous les artistes qui ont eu comme préoccupation d'agir physiquement sur le spectateur, de faire une œuvre passant directement par le corps, ont d'une manière ou d'une autre fait appel au temps comme dimension du mouvement, non pas le mouvement d'une chose figurée – décomposition du mouvement comme chez les futuristes ou dans « le nu descendant l'escalier » de Duchamp – mais le mouvement propre à la peinture dans sa réalité physique. La touche tournoyante de Bacon par exemple n'est pas tant la description d'un mouvement objectif qu'une « tentative d'agir sur le système nerveux » à travers la *destruction de l'image*.

C'est un temps élastique, non objectif – ce n'est pas le temps de réalisation de l'œuvre – qui peut-être lent, se rapprocher de « l'éternité » ou au contraire l'expression d'un jaillissement, d'une énergie colossale.

On pourrait voir dans cette dimension temporelle la *synthèse du gestuel et du pictural*. Il s'agit alors de peindre « le peindre », c'est l'acte créateur que l'on veut isoler. Ce n'est pas tant la question du *comment c'est fait* que du *comment cela se fait*. Et il y a ici le besoin d'une liberté encore plus grande, le peintre cherche à s'étonner lui-même de ce qui jaillit de lui, la matière le devance, lui échappe. Il canalise une force brute, quelque chose « comme du savon », qui fuit toujours qu'on ne peut attraper : le temps. C'est comme une respiration, un rythme (1), une cadence physique. La conséquence

immédiate, c'est la proximité, l'implication du spectateur : il vit ce temps, il est guidé à travers le mouvement de la peinture vers une reconstitution personnelle de l'œuvre.

Chez Rothko il s'agit d'un temps vibratoire, les formes très simples ordonnées en bandes horizontales prennent un caractère immuable. La couleur est traitée en halo, les formes semblent lentement se contracter ou se rétracter dans toutes les directions. Il y a comme une vibration lumineuse très forte, qui semble très rapide ou très lente. Nous nous sentons pris dans une présence, une quasi éternité.

Bram Van Veld orchestre un autre type de rapport au temps. Il ne s'agit plus d'une forme immuable mais d'un éternel recommencement, d'un repentir, d'une recherche formelle en devenir. Le jaillissement d'une force brute, d'une expression débordante de vie tente d'être maintenue par une structure dans une perpétuelle tension, avec ses hésitations, ses doutes, ses joies. Là encore la peinture cherche le dévoilement dans une authenticité parfois presque pathétique. Laissons parler le peintre lui-même : « coulures, pertes, rigueur, abandon . Impatience, tensions, repentirs. Une forme cherche à naître, hésite, s'affirme, cède au doute, se reprend, s'altère, se structure. Et l'amertume soudain se disloque, s'efface, ressurgit autre, ébauche *le visage de ce qui n'a pas de visage*, disparaît à nouveau, reparaît de nouveau développant un nouvel espace, un nouveau rythme, exigeant un nouvel œil. L'acte de peindre vécu comme impossible, rongé par la conscience de sa vanité. La vie qui surgit, la vie qui échappe. L'affirmation reprise aussitôt qu'avancée, étant atteint ce point où il n'est rien à dire, où s'impose le besoin d'aller au delà, de rompre le silence, de coûte que coûte se risquer à exprimer, pour montrer ce qu'on ne peut voir, figurer ce qu'on ne saurait dire. Une vitalité élémentaire, une force de vie à l'état brut. Parfois la splendeur entraperçue du cercle, et les courants d'énergie, vacuités et formes fluides, une texture serrée, surchargée, à la limite de l'implosion parcourent la toile, ruissellent, circulent par les méandres d'une forme large, ample, maintenue ouverte par des tensions qui ne connaîtront aucun repos. Et à nouveau la structure se défait, en suscite une autre, et toutes deux s'imbriquent, s'enchevêtrent, désorientent l'œil, dessinent une image évidente, contrariée, changeante, énigmatique. Et les couleurs vives, âpres, légères, subtiles, luttent, s'altèrent, s'exaltent, s'assourdissent, laissent filtrer une transparence



46. Bram Van Veld, 1973

inattendue. Et la toile, comme un cri, un centre éclaté, une défaite, une proposition cent fois reprise, la toile raconte l'histoire de sa genèse, rayonne discrètement la lumière de sa naissance, de la naissance dont elle est née, ou bien encore impose le portrait de cet homme immergé, apeuré, résolu, voué à l'incessant, la hantise du centre, qui signait et ne signe plus Bram Van Veld. »

Chez Michaux ou Pollock, le temps est évidemment présent, mais son statut n'a rien à voir avec celui dont l'œuvre de Bram Van Veld procède. On a déjà dit qu'il y avait réintroduction de l'aspect narratif sous forme d'un « psychodrame », d'une histoire personnelle. Il faut donc distinguer l'historicité de la peinture, c'est-à-dire que la toile raconte sa propre genèse et les états d'âme du peintre, son intériorité qui si il est vrai qu'elle se dépose toujours à son insu sur la toile, peut faire l'objet d'une démonstration plus ou moins consciente et délibérée.

A quoi sert ce regard qui consiste à appréhender comment la peinture se fait peinture, la genèse de l'œuvre indépendamment des implications psychologiques ? Saisir les choses en train d'apparaître, se situer au niveau d'un mouvement de croissance, d'une genèse, ne serait-ce pas conjuguer définitivement la forme et le contenu, le corps et l'esprit, la matérialisation et l'intentionnalité ?

TROISIEME PARTIE :
LE MIROIR DE LA PERCEPTION

I. *L'Apparition du monde*

« Tout d'abord, l'artiste n'accorde pas aux apparences de la nature la même importance contraignante que ses nombreux détracteurs réalistes. Il ne s'y sent pas tellement assujéti, les formes arrêtées ne représentant pas à ses yeux l'essence du processus créateur dans la nature. La nature *naturante* lui importe davantage que la nature *naturée*.

Peut-être est-il philosophe à son insu, et s'il ne tient pas, comme les optimistes, ce monde pour le meilleur des mondes possibles, ni ne veut affirmer non plus que celui qui nous entoure est trop mauvais pour qu'on puisse le prendre comme modèle, il se dit toutefois : sous cette forme reçue, il n'est pas le seul monde possible.

L'artiste scrute alors d'un regard pénétrant les choses que la nature lui a mises toutes formées sous les yeux. Plus loin plonge son regard et plus son horizon s'élargit du présent au passé. Et plus s'imprime en lui, au lieu d'une image finie de la nature, celle – la seule qui importe – de la création comme genèse. » (1)

Le point de vue de Paul Klee apparaît de façon plus claire après que nous ayons parlé de « la dimension temps » dans la peinture. Ce temps qui n'est en effet pas le temps de réalisation de l'œuvre devient le temps matérialisant l'acte créateur. Ainsi il est réunifié à l'espace, en une même matière mouvante, évoluant en permanence. Il s'agit donc de saisir un mouvement, quelque chose de global, un réel qui n'est plus sécable, isolable ni dans l'espace ni dans le temps. Pour la première fois, le monde devient une entité vivante, non pas la somme d'objets dont on peut pratiquer l'étude.

(1) PAUL KLEE, *Théorie de l'art moderne*, p28

Les impressionnistes cherchaient à faire le constat, à saisir comme dans un instantané l'aspect changeant de la nature. Des artistes comme Klee ou Giacometti ne chercheront plus l'accidentel mais tenteront plutôt de traduire les lois qui régissent le monde, une totalité transcendante à la forme particulière, à l'apparence.

Giacometti fait partie de ces artistes qui se sont démarqués de l'abstraction à son époque florissante, dans un désir *d'un art de dévoilement*, qui perce le mystère de la réalité : « copier la réalité », sans pour autant tomber dans la représentation conventionnelle des apparences. On peut en ce sens le rapprocher de Bacon. Mais si pour Bacon, c'était l'émanation, l'énergie qu'il fallait saisir, pour Giacometti c'est la « présence » du modèle qui devient le centre de sa recherche, et cette présence qui véhicule la réalité d'un être n'est nulle part ailleurs que dans sa forme, ses traits. La « ressemblance » prend ici un autre statut mais l'entreprise semble pour Giacometti « complètement absurde, impossible ». Le réel n'est pas abstrait, il est là, il est médiatisé par les apparences, mais c'est dans sa totalité aussi bien dans l'espace que dans le temps qu'il doit être montré. **Il ne s'agit pas de transcrire une apparence, il s'agit de montrer comment les choses apparaissent.** On peut dire qu'il y a là un changement décisif dans le rapport de l'artiste – où de l'homme – à la nature. Ce rapport ne peut plus être une simple objectivité, c'est-à-dire en fin de compte un recul, une séparation. Car d'une part la nature est « inachevée », elle est toujours en train de se faire, d'apparaître, elle n'est donc pas réductible à un savoir, d'autre part l'homme n'est pas extérieur à la nature, il y participe directement et est impliqué de façon tellement profonde qu'il serait illusoire de vouloir étudier la nature sans la projection de soi-même, c'est-à-dire sans trace de subjectivité. « Le dialogue avec la nature reste pour l'artiste *condition sine qua non*. L'artiste est homme ; il est lui même nature, morceau de nature dans l'aire de la nature. » (1)

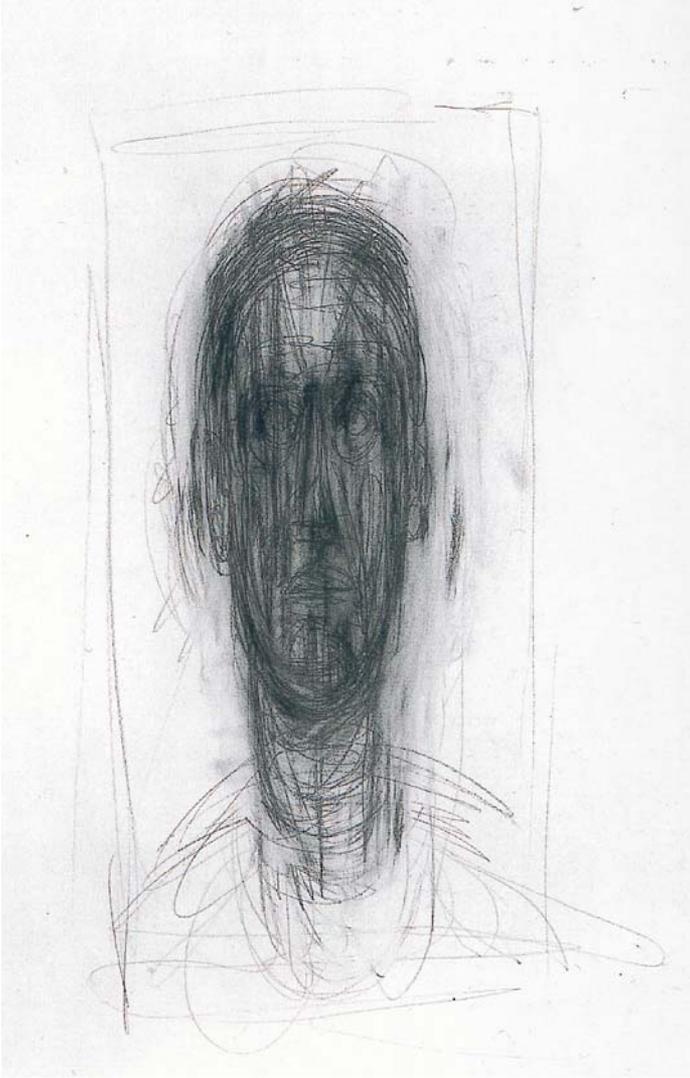
C'est donc ce rapport qui permet de se positionner face à la réalité. Il ne s'agit plus de choisir entre réalité et apparence, mais de faire une remontée de la forme à la fonction – à l'image d'un organisme vivant- autrement dit on cherche davantage à comprendre *la formation* que la forme issue de cette formation, de ce processus créateur. « La forme est fin, mort. La formation est vie ». (2) La réalité devient celle de la

(1) PAUL KLEE, *Théorie de l'art moderne*, p 43

(2) Idem, p60



47. Giacometti, dessin.



48. Giacometti, dessin.

vie, elle est en perpétuel mouvement et le rapport vivant de l'artiste avec la nature est une « prise », un moyen d'accéder à cette réalité.

« Nous cherchons non la forme mais la fonction. Le fonctionnement d'une machine est une chose, le fonctionnement de la vie est autre chose de mieux (...) Le formalisme, c'est la forme sans la fonction. On voit aujourd'hui toutes sortes de formes exactes autour de soi. Bon gré, mal gré, l'œil gobe carrés, triangles, cercles et toutes espèces de formes fabriquées : fils métalliques et triangles sur des poteaux, cercles sur des leviers, cylindres, sphères, coupoles, cubes, se détachant plus ou moins les uns des autres et en complexe interaction. L'œil absorbe ces choses et les amène à quelque estomac de tolérance variable. Les gros mangeurs, et ceux qui mangent tout, peuvent apparemment se féliciter de posséder un superbe estomac !

Ils font l'admiration de la foule des non-initiés : les formalistes. Tout à l'opposé : la forme vivante. L'initié pressent le point originel de vie. Il possède quelques atomes vivants, il possède cinq pigments vivants, les éléments de forme et sait un petit endroit gris d'où peut réussir le saut du chaos à l'ordre.

Il pressent ce qu'est la création. Il a quelques idées sur l'acte originel. Il s'entend à faire entrer les choses dans le mouvement de l'existence et, mobilisé lui-même, à les rendre visibles. Elles retiennent la trace de son mouvement, et c'est la magie de la vie. Et pour les autres la magie de revivre cela. » (1)

On a vu jusqu'à alors le corps de la peinture, *le pictural* c'est-à-dire un certain formalisme, le corps dans la peinture ou une peinture agissant directement sur le corps, on peut maintenant synthétiser en parlant d'une peinture qui serait elle-même un corps, à l'image d'un organisme vivant. Une telle peinture se situe au delà de la question figuration/ abstraction, c'est un tout où forme et contenu sont réunis, elle s'organise dans l'espace et dans le temps mais sa signification les transcende puisqu'elle ne cherche à exprimer rien d'autre que ce qui la fait naître, sa propre genèse.

Cette *philosophie de la création* se rapproche de la vision extrême-orientale de la peinture où la forme n'existe qu'en fonction du contenu, chaque signe étant l'expression d'un rapport entre l'homme et l'univers .(2)

(1) PAUL KLEE, *Théorie de l'art moderne*, p 54

(2) DORA VALLIER, *l'Art abstrait*, p 294

L'art pictural chinois tend en effet vers la représentation ou du moins la manifestation d'un principe interne, il « tient à un seul adage « transmettre l'Esprit ». D'ordinaire on met l'accent sur l'esprit lorsqu'il s'agit de faire le portrait d'un homme. Sait-on que toute chose est douée d'esprit ? Or, tant d'œuvres de nos peintres ne visent qu'à représenter les seules formes extérieures, et d'où l'esprit est totalement absent. C'est pour cette raison que Kuo Jo-hsü méprise les « faiseurs », ne considérant point leurs tableaux comme de la peinture. Il n'attribue le titre de « peinture » qu'aux œuvres de ceux qui, à l'âme élevée vivent parmi les rochers et les grottes, qu'aux œuvres où la primauté est accordée au canon formulé par Hsieh Ho : *animer les souffles harmoniques* ». (1) Tout porte à croire que l'artiste chinois ne rentre pas dans une problématique typiquement occidentale abstraction/ figuration. Il est persuadé qu'un *Souffle-Esprit* unique anime l'univers et son travail consiste à le saisir à travers les nuances de l'encre : « L'univers est fait de souffles vitaux et la peinture s'accomplit au moyen du *pinceau-encre*. La peinture n'atteint son excellence que si les souffles émanant du *pinceau-encre* s'harmonisent pour ne plus faire qu'un avec ceux de l'univers. Il se dégage alors une voie cohérente à travers l'apparent désordre des phénomènes. Il importe donc que l'artiste laisse mûrir en lui le *i* – idée, vision – de toutes choses, afin que l'exécution d'un tableau qui réalise spontanément le *dilué-concentré*, le *clair-obscur*, le *virtuel-manifesté* soit toujours animé par le courant vital dont l'univers est habité. Tout tableau exécuté selon ce principe possède naturellement la qualité de *ch'i-shih* – poussée interne, lignes de force – dont on parle tant ». (2)

Il s'agit ici d'un monde en perpétuel changement, en création permanente et l'appréhension du *Souffle-Esprit*, de ce principe interne permet de voir se dérouler tout le processus créateur. C'est comme dire que seule l'image interne du monde a de l'importance en définitive, la structure intime conditionnant la forme extérieure. Cette pensée se concrétise dans une philosophie du vide où les éléments de la peinture : ligne, espace, couleur-lumière se fondent et se purifient.

(1) FRANÇOIS CHENG, *Souffle-Esprit*, p 28

(2) FRANÇOIS CHENG *Souffle-Esprit*, p 40

« 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. Cependant, que de malentendus il convient de dissiper! On croit en général qu'il suffit de ménager beaucoup d'espace non peint pour créer du vide. Quel intérêt présente ce vide s'il s'agit d'un espace inerte? Il faut en quelque sorte que le vrai Vide soit plus pleinement habité que le Plein. Car c'est lui qui, sous forme de fumées, de brumes, de nuages ou de souffles invisibles, porte toutes choses, les entraînant dans le processus de secrètes mutations. Loin de « diluer » l'espace, il confère au tableau cette unité où toutes choses respirent comme dans une structure organique.



49. Ying Yu Kien. Début du XIII^e siècle.

Le Vide n'est donc point extérieur au Plein, encore moins s'oppose-t-il à celui-ci. L'art suprême consiste à introduire du Vide au sein même du Plein, qu'il s'agisse d'un détail ou d'une composition d'ensemble. Il est dit: « Tout trait de pinceau doit être précédé et prolongé par l'idée [ou l'esprit]. » 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 ». (1)

Il est intéressant de voir que bien avant l'abstraction du XX^e siècle en occident, ou même les impressionnistes, la ressemblance à la forme extérieure n'a qu'une valeur limitée pour un artiste extrême oriental. Il ne passe pas par une conquête progressive d'une figuration illusionniste pour amorcer ensuite, comme en occident, un retour vers le pictural, la chair de la peinture.

« Car le merveilleux de l'art pictural réside dans la qualité de souffle et d'esprit dont le pinceau est chargé. L'exigence de la ressemblance ne vient qu'après. »(2); « Lorsqu'on contemple une peinture de personnages, l'attention doit être portée d'abord sur les souffles harmoniques dont le tableau est censé être habité; et ensuite, dans l'ordre, sur le travail du pinceau, sur la qualité d'os des traits, sur la disposition des éléments dans le tableau, sur l'application des couleurs, et enfin seulement sur la ressemblance ». (3) « parmi les peintres d'autrefois, certains ont été capables de dépasser la ressemblance formelle, en donnant la primauté à la qualité de l'os dans leurs traits. Ils cherchaient un accomplissement au-delà de la ressemblance formelle. C'est là une chose difficile à discuter avec les gens du commun. Les peintres d'aujourd'hui, s'ils obtiennent à grand peine la ressemblance formelle, ne réussissent guère à faire naître les souffles harmoniques. En fait, si dans leur peinture ils parvenaient à introduire les souffles harmoniques, la ressemblance formelle viendrait de surcroît tout naturellement. »(4)

Le corps est au centre de la pensée chinoise et l'esprit dont il est question se traduit en permanence en matière, en chair, en arbres, en rochers... Depuis le début le corps et l'esprit sont reliés en permanence, le corps ou la corporéité n'étant que l'expression de

(1) FRANÇOIS CHENG, *Souffle-Esprit*, p 39

(2) Idem, p 54

(3) Idem, p 54

(4) Idem, p 20

l'esprit : « la peinture résulte de la réception de l'encre; l'encre, de la réception du pinceau; le pinceau, de la réception de la main; la main, de la réception de l'esprit tout comme dans le processus qui fait que le Ciel engendre ce que la Terre ensuite accomplit, ainsi tout est fruit d'une réception ».(1)

C'est là que l'on retrouve l'idée de la création comme genèse qu'il y avait chez Paul Klee, d'un processus de vie, d'une image interne du monde : « La moindre herbe a sa nature; la moindre plante a son esprit. La manière dont les branches poussent, dont les feuilles se forment, dont les fleurs s'éveillent, s'ouvrent, se détournent, s'inclinent ou se fanent, traduit la profonde intentionnalité de la Création. Le peintre qui s'adonne au genre « librement inspiré » se doit d'en saisir les secrets, de les intérioriser entièrement, avant même de se saisir de son pinceau ». (2) Il ne s'agit pas tant d'imiter la nature que de prendre part au processus même de la création, de saisir « le geste de la nature dessinant d'un même élan les remous de l'arbre, de l'eau ou des nuages ». (3) Et de l'art pictural chinois on peut vraiment dire qu'il « ne reproduit pas le visible, il rend visible » (4); il cherche à rendre visible l'invisible, le souffle, l'intentionnalité de la création, le vide originel : le Tao.

(1) SHITAO, *les Propos sur la peinture*, p 43

(2) FRANÇOIS CHENG, *Souffle-Esprit*, p 32

(3) BAZAINE

(4) PAUL KLEE, *Théorie de l'art moderne*, p 34

II. *Méditation sur l'espace*

Le corps n'est pas dans l'espace, il est l'espace. Se considérer dans un espace c'est revenir à une vision objective et considérer son propre corps en tant qu'objet au sein des choses que l'on peut manipuler, parmi lesquelles on peut s'orienter. On a essayé de définir le corps à partir d'une certaine zone de subjectivité, c'est-à-dire en tant qu'expérience primordiale. L'espace objectif fait partie d'un monde gouverné par l'utilité et le langage. En effet, réduire un lieu à des coordonnées spatiales prend un grand intérêt lorsqu'il s'agit de traverser l'atlantique à la voile, de se diriger quelque part sur la planète ou de donner une image virtuelle d'une future architecture, mais il s'agit encore ici d'un espace intellectualisé, pensé, idéalement homogène, et finalement totalement coupé de l'expérience corporelle. Définir l'espace à partir du corps c'est dire que le corps est la matrice de tout espace existant, ou que les choses sont un prolongement de lui-même. L'origine du « référentiel » c'est notre corps de façon absolu même si l'on peut se trouver dans un train ou dans un avion, c'est-à-dire dans un « référentiel » relatif. Par notre corps nous tenons donc les choses en cercle autour de nous car il devient un « ici » absolu, un point zéro. Il est évident qu'une telle conception de l'espace n'a pas d'intérêt pratique, donner un rendez-vous à un ami par exemple, mais un intérêt cognitif : Chercher ce qu'est l'espace en son essence. Comment ferait-on sans partir de soi-même comme origine ?

C'est ce qui a poussé certains peintres à rechercher à travers la profondeur cette forme de connaissance sur le monde qu'est l'espace, c'est-à-dire finalement un rapport, un « pont entre soi-même et le monde ». A travers l'évolution de la peinture on a donné « des résolutions » de la profondeur : frontalité, clair-obscur, perspective linéaire, perspective atmosphérique... Du fond d'or des byzantins à Rothko en passant par Uccello, Cézanne, Matisse, c'est la profondeur qui demeure le cœur du problème car on peut dire qu'elle matérialise le regard. Pour reprendre Régis Debray et les trois âges du regard, c'est peut-être dans l'ère du visuel, de nos jours, que l'espace s'est aplati sur l'écran. La dématérialisation de l'image a emporté dans son sillage la profondeur.

Les conceptions habituelles héritées essentiellement de la Renaissance nous décrivent un espace à trois dimensions : longueur, largeur et profondeur ou épaisseur. De la profondeur ainsi défini, on peut parler d'une largeur s'éloignant de face du spectateur, c'est-à-dire qu'elle est comme une largeur considérée de profil ce qui la rend invisible. En effet, « ce qui rend la profondeur invisible pour moi, c'est précisément ce qui la rend pour le spectateur visible sous l'aspect de la largeur : la juxtaposition des points simultanés sur une seule direction qui est celle de mon regard. La profondeur que l'on déclare invisible est donc une profondeur déjà identifiée à la largeur, et sans cette condition, l'argument n'aurait pas même un semblant de consistance ». (1) Il s'agit donc d'une profondeur équivalente à la largeur. Pourtant si l'on se replace avant le monde objectif et que l'on cherche à décrire le phénomène du monde en train de se faire, en train d'apparaître, de se déployer devant soi, la profondeur devient de toutes les dimensions la plus existentielle. Elle annonce en effet un certain lien indissoluble entre les choses et soi-même tandis que la largeur semble être à première vue une relation entre les choses elles-mêmes où le sujet percevant n'est pas impliqué. De cette profondeur entendue non comme rapport des choses entre elles mais comme lien indissoluble du sujet à l'espace on peut dire qu'elle est *la première dimension*. Celle par laquelle on peut organiser ensuite de façon géométrique les objets entre eux. Il nous faut donc chercher d'abord la profondeur vécue, en dehors de toute conception géométrique.

(1) MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, p 295

Dans les dernières peintures de Cézanne, les montagnes Sainte-Victoire, on peut vraiment parler d'une méditation spatiale. L'unique sujet devient la profondeur, non pas comme relation intellectuelle mais comme dissolution du peintre dans les choses. « On n'a pas encore découvert que la nature est plus en profondeur qu'en surface. Car, écoutez un peu, on peut modifier, parer, bichonner la surface, on ne peut toucher à la profondeur sans toucher à la vérité ». (1) la sensation commande tout, « la ligne et le modelé n'existent point. Le dessin est un rapport de contraste, ou simplement le rapport de deux tons, le blanc et le noir. La lumière et l'ombre sont un rapport de couleurs, les deux accidents principaux différent non par leur intensité générale mais par leur sonorité propre. La nature n'est pas en surface mais en profondeur, les couleurs sont l'expression à cette surface de cette profondeur. Elles montent des racines du monde ». (2) Cézanne peint cet unique rapport de profondeur. L'homme dans le paysage. A la manière d'un téléobjectif, la montagne paraît toute proche, la grandeur apparente vécue n'a plus rien à voir avec une grandeur apparente géométrique, mesurable. On connaît d'ailleurs à ce sujet les fameuses déformations de Cézanne. Le souci de vérité, de fidélité à sa sensation le pousse à déformer la grandeur apparente, à mettre le lointain aussi proche du spectateur que les arbres du premier plan. La profondeur est avant tout à prendre ici comme un sentiment de totalité. Il est très différent de dire que la nature est en profondeur et de parler de la profondeur d'une chose en particulier. L'espace vierge de la toile devient la matrice d'où vont jaillir les sensations concrétisées en couleurs. Cézanne exprime la profondeur en ramenant ses sensations à des plans de couleurs interrompus par des vides.

De considérer la profondeur comme un pont entre soi-même et les choses, comme véritable relation spatiale subjective, c'est considérer l'espace non comme une structure inerte, géométrique, extérieure, mais de considérer que chaque perception, chaque relation de nous-même avec le monde nous fait revivre « la naissance de l'espace ». Nous sommes alors tout proche de la conception extrême-orientale où le vide parcourt la forme, la prolonge, en est indissociable. L'espace est alors la matérialisation immédiate de l'Esprit, la coagulation du vide et il est indissociable du temps, donc du corps, de l'expérience

(1) CONVERSATIONS AVEC CEZANNE, *Gasquet*, p 115

(2) CONVERSATIONS AVEC CEZANNE, *Gasquet*, p 123

existentielle. On peut donc raconter, exprimer sa genèse plus qu'on ne peut l'isoler, l'étudier comme une structure et en rendre compte au moyen d'une représentation exhaustive – il s'agirait alors d'un modèle spatial destiné à se représenter les choses quantitativement, à mesurer des longueurs.

La spatialité de la nuit permet de comprendre cette notion d'un espace existentiel qui n'a rien à voir avec un espace mesurable. La nuit simplifie en effet de manière violente notre champ perceptif, elle peut même le réduire au noir, à l'obscurité. Dans cette réduction on croit que l'espace objectif reste latent par une mémoire, mais c'est une spatialité essentielle de notre corps, sa motricité, son champ d'action qui ressort alors dans sa pleine dimension : percevant moins, notre esprit ne peut plus se représenter les choses aussi bien qu'il en a l'habitude, il peut même être totalement désorienté. Et c'est cette désorientation extérieure, quantitative qui permet d'isoler notre rapport inaliénable à la spatialité. On perçoit son corps de même essence que l'espace extérieur. On peut même dire que l'espace extérieur appauvri s'est réduit à la spatialité de notre corps, à une expérience physique primordiale, quelque chose comme une présence vivante. « La nuit est une profondeur pure, sans plans, sans surface, sans distance d'elle à moi » (1) De manière générale on peut dire que lorsque les sollicitations extérieures ne peuvent plus être décodées par un savoir objectif, par une signalétique, une orientation conventionnelle, on est ramené à l'expérience primordiale du corps comme origine spatiale : « l'espace et en général la perception marquent au cœur du sujet le fait de sa naissance, l'apport perpétuel de sa corporéité, une communication avec le monde plus vieille que la pensée ». (2)

(1) MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, p 298

(2) MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, p 294

III. *Le Monde, ni figuratif, ni abstrait
mais transcendant.*

Qu'est-ce qui est réel, le monde est-il réel ? Peut-on se fier à notre perception ou sont-ce nos sens qui nous trompent ?

Faut-il choisir entre la figuration la plus exacte ou l'abstraction la plus totale dans la question de la réalité ? On peut douter de tout, se demander quelle est la part de réalité et d'illusion mais on ne peut douter du monde en général, de la dimension première et existentielle qu'il représente : « il y a certitude du monde en général non d'une chose en particulier ». (1)

A travers tout ce travail on a admis que la réalité « passe » par la perception : « chercher l'essence de la perception c'est déclarer qu'elle n'est pas présumée vraie mais définit pour nous comme accès à la vérité ». Une perception en particulier peut se révéler vraie ou fausse, devenir une tromperie, une illusion... Mais la Perception avec un P majuscule, c'est-à-dire l'acte par lequel un monde naît *devant nous, avec nous, par nous*, ne peut-être remis en question. Cela devient notre ultime référence, notre axiome premier si l'on veut. Il y a une constance absolue de notre perception, qui manifeste la vie de notre conscience, nous n'avons de ce point de vue aucun choix, les choses sont toujours en station devant nous, nous ne pouvons abolir le mouvement qui se tisse au plus profond de notre Etre par lequel un monde apparaît, se donne à nous. Il n'y a absolument rien d'abstrait là

(1) MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, p 344

dedans, c'est plutôt une recherche « de réalisme », de connaissance « du phénomène du monde ». Mais il faut bien reconnaître que Réalisme ne veut plus dire figurer, se représenter les apparences extérieures de la manière la plus exhaustive possible. De ce point de vue « l'hyperréalisme en effet est encore un moyen de dévaluer la réalité. En fixant trop attentivement une chose, on fait apparaître son étrangeté, son absence de rapport avec nous, et nous découvrons notre monde habité comme inhabitable. L'hyperréalisme est un procédé de déréalisation ». (1)

« Quand la perspective linéaire s'impose dans la peinture, elle est autant figuration de l'espace que certitude scientifique, voilà pourquoi le réalisme qui s'ensuit étreint comme une gangue notre esprit – d'européens – et finit par confondre ses données avec la conception même du réel ». (2)

C'est donc la question de la réalité qu'il faut sans cesse reconsidérer, et l'abstraction comme la peinture renaissante nous à forcés à le faire. Mais il faut bien admettre que lorsqu'il y a rupture dans la conception du réel, un retour au sens, au monde sensible s'amorce. Chaque conception du réel nous force à redéfinir la perception, notre rapport au monde, à la nature. Et il nous faut donc maintenant nous inscrire dans un nouveau rapport à la nature.

Nous n'avons pas aujourd'hui le même rapport à la nature qu'un homme du Moyen âge ou de la Renaissance. Et il faut bien reconnaître que la nature n'a pas changée en soi, c'est notre conception du réel, notre représentation du monde qui a changée. Le monde est toujours là et par dessus tout ce que l'on peut appeler « le phénomène du monde », c'est-à-dire cette *chose mystérieuse* qui est en permanence en station devant nous, qui se déploie, qui apparaît, rend toujours compte de notre nature physique profonde, de notre perception, de notre corps. Or le corps d'un homme de la Renaissance ou même de l'Antiquité n'est pas foncièrement différent que celui de l'homme du XX^e siècle. C'est-à-dire que si l'on considère le réel comme quelque chose que l'on peut atteindre par son corps, par sa perception, par la conscience de sa nature physique, la perspective, la photographie ou toute autre technologie ne nous seront d'aucune utilité. La technique ne peut en effet « épuiser » le sensible, et le monde promet toujours

(1) ALAIN BESANÇON, *L'Image interdite*, p 391

(2) DORA VALLIER, *L'Art abstrait*, p 316

autre chose à voir. On ne peut donc le posséder comme on ne possède pas la réalité ! Le réel nous contemple et nous n'y pouvons rien !

En revanche nous pouvons prendre conscience de la naissance du monde, de la relativité du monde à soi-même. On parle alors d'avantage d'un *Etre au monde*, c'est-à-dire que le monde n'a aucun intérêt sans l'expérience subjective que l'on en fait, il se définit même alors en fonction de sa propre expérience : « il ne faut pas se demander si nous percevons vraiment un monde il faut se dire le monde est cela que nous percevons ».

La peinture n'a alors pas besoin d'être abstraite, comme elle n'a pas besoin d'être figurative, elle se doit de devenir un art de dévoilement, c'est-à-dire de nous amener à la source de notre expérience du monde, en deçà de tout savoir, de toute conception du réel : « ce que j'essaie de vous traduire est plus mystérieux, s'enchevêtre aux racines même de l'Etre, à la source impalpable des sensations » (1) Il s'agit pour l'artiste d'éliminer les écrans, les voiles qui nous séparent de notre expérience première du monde, de notre perception immédiate, de notre communion profonde avec la nature. Ce serait comme l'histoire physique d'un monde que l'on *re-constitue* que l'on *re-crée* à chaque instant à travers notre perception.

Le premier état du regard était transcendant, mais cette transcendance s'appuyait sur une tradition de foi, sur une culture. Les systèmes de croyances pouvaient à un moment donné devenir un obscurantisme et enfermer le réel dans un monde invisible, dans un au delà inaccessible, mettant en doute le monde perçu. La naissance commune de l'Art et la Science au XVI^e siècle imposait une vérité accessible par les sens, réduisant le réel au perçu, mais la transcendance était perdue. Le monde objectif triomphait de l'obscurantisme remplissant d'orgueil l'homme de la Renaissance.

La transcendance s'oppose alors au monde perçu. Pourtant à travers tout ce que l'on a évoqué on peut rétablir un autre type de transcendance qui ne s'appuie pas sur une tradition de foi particulière mais sur l'expérience de chacun. Il ne s'agit pas en effet d'opposer deux mondes, un monde vrai et un monde faux, un monde invisible et un monde manifesté, mais d'admettre que l'on ne pourra jamais épuiser le sensible, que notre perception ne pourra jamais être vraie et

(1) CONVERSATIONS AVEC CEZANNE, *Gasquet*, p 111

totale, et donc que le monde promet toujours autre chose à voir. Le monde ne sera donc jamais réductible à un savoir et je ne le posséderai jamais. En revanche je possède un corps, c'est certain, je suis doué de perception et cette capacité primordiale qui est ma définition même exerce en permanence une prise sur le monde. Je suis immergé au cœur du monde par la médiation de mon expérience corporelle. Ce n'est que par cette expérience, en vivant le monde de l'intérieur, à partir de soi, que l'on peut le « co-naître » et on peut parler alors d'une véritable communion avec lui, d'une relation amoureuse, si l'on veut. Ce n'est donc pas tellement le monde mais la relation, le rapport, notre surface de contact qui se tisse entre nous et lui qui deviennent importants.

IV. *Soi-même dans le miroir du monde*

Si le monde est transcendant, s'il promet toujours autre chose à voir, il devient inutile d'aborder la perception quantitativement, c'est-à-dire d'essayer de voir, de percevoir toujours plus, de penser qu'à travers elle on arrivera à la réalité du monde. Notre perception est toujours limitée par rapport à la réalité. Ce qui fait dire qu'on ne connaîtra jamais quelque chose en particulier et que la réalité doit être comprise et approchée comme une totalité.

On peut dire en effet qu'au fond de chaque perception on retrouve un unique mouvement, et que finalement il n'y a qu'une chose à voir, dont il faudrait prendre conscience : « le phénomène du monde », la naissance du monde à chaque instant. Il y a une et une seule manière par laquelle un monde se fait monde devant ou plus exactement avec nous. C'est comme dire que les perceptions peuvent être différentes, changeantes, mais l'acte de percevoir – qui est en définitive un acte de conscience – est un acquis si l'on peut dire pour toujours, il fait partie de notre constitution inaliénable et définit le corps.

On peut vouloir peindre, montrer la variété de la nature, des univers à chaque fois différents, les aspects changeants de la lumière, ou même des états psychologiques, sociaux...c'est-à-dire les objets de la perception, ou on peut vouloir déchiffrer et donc tenter de communiquer l'acte de percevoir, c'est-à-dire comment le monde se fait monde et les choses, choses à travers les sens. La perception est donc une re-création, une re-constitution, une genèse du monde à chaque instant. Elle tisse un lien unique entre soi-même et le monde et permet une communication non-verbale qui serait comme un langage physique de l'Être.

Il s'agit donc de la sensation d'un monde et en même temps de la sensation de soi-même qui reçoit, tel « une plaque sensible » (1) ce monde. Si bien que le monde orchestre une sorte de réflexion, il permet de se voir à travers sa propre perception. On retrouve ici l'expérience du miroir : voir tout en étant vu. Il est intéressant de noter d'ailleurs que de nombreux peintres se disent à un moment donné être vus par ce qu'il peignent. « Dans une forêt, j'ai senti à plusieurs reprises que ce n'était pas moi qui regardais la forêt. J'ai senti, certains jours, que c'étaient les arbres qui me regardaient, qui me parlaient... Moi j'étais là, écoutant... Je crois que le peintre doit être transpercé par l'univers et non vouloir le transpercer... J'attends d'être intérieurement submergé, enseveli. Je peins peut-être pour surgir ». (2) C'est une expérience que chacun peut faire, les sens fonctionnant au départ de manière projective sur le monde extérieur se heurtent à un certain moment à son aspect transcendant, inépuisable, c'est alors qu'ils se renversent vers leur source, vers notre corps – il faut pour cela renoncer à avoir une perception objective du monde, il restera toujours mystérieux, et se mettre dans un état de réceptivité. En effet dans la perception de quelque chose on s'oublie dans cette chose – et c'est d'ailleurs ce qui fait d'elle une chose – mais lorsque l'on prend conscience qu'on ne peut la posséder, qu'elle promet toujours autre chose à voir, on revient automatiquement à soi. La perception est un acte où l'on s'oublie dans ce que l'on perçoit, pour y revenir grandi, enrichi par l'expérience sensorielle. C'est à la lettre une fonction de co-naissance, où l'on naît dans les choses, on l'on devient ce que l'on perçoit. La connaissance de soi passe par le monde entier ! Il devient donc évident qu'il ne s'agit pas tant d'imiter la nature que de se connaître, de se voir à travers elle : « On peut dire d'une façon générale qu'en voulant rivaliser avec la nature par l'imitation, l'art restera toujours au-dessous de la nature et pourra être comparé à un ver faisant des efforts pour égaler un éléphant. Il y a des hommes qui savent imiter les trilles du rossignol, et Kant a dit à ce propos que, dès que nous nous apercevons que c'est un homme qui chante ainsi, et non un rossignol, nous trouvons ce chant insipide. Nous y voyons un simple artifice, non une libre production de la nature ou une œuvre d'art. Le chant du rossignol nous réjouit naturellement, parce que nous entendons un animal, dans son inconscience naturelle, émettre des sons qui ressemblent à l'expression de sentiments humains. Ce qui nous réjouit donc ici, c'est l'imitation de l'humain par la nature ». (3)

(1) CONVERSATIONS AVEC CEZANNE, *Gasquet*, p 113

(2) G. CHARBONNIER, p 143-145

(3) HEGEL, *Esthétique I*

« Qu'est-ce qu'il y a de commun entre un arbre et nous ? Entre un pin tel qu'il m'apparaît et un pin tel qu'il est en réalité ? Hein, si je peignais ça... Ne serait-ce pas la réalisation de cette partie de la nature qui tombant sous nos yeux nous donne le tableau ? ... Les arbres sensibles !... Et dans ce tableau n'y aurait-il pas une philosophie des apparences plus accessible à tous que toutes les tables de catégories, que tous vos noumènes et vos phénomènes. On sentirait en le voyant la relativité de toutes choses à soi, à l'homme ». (1)

Il nous faut donc voir l'homme partout, ne plus se sentir séparé du monde, « la nature est à l'intérieur » disait Cézanne. Il est alors inutile de vouloir posséder quelque chose qui est déjà en nous, dont il faut se souvenir, qu'il faut incarner, vivre consciemment. La pensée objective est une pensée séparatrice, elle crée un abîme entre soi et le monde, pour le soumettre à « l'étude ». Mais cet abîme n'existe pas en réalité. Il y a un rapport simple, enfantin, entre le monde et soi, une véritable relation intime qui ne suppose aucune explication objective car elle est là depuis le départ, avant même le savoir. On peut parler d'une correspondance physique, biologique, le vivant parle au vivant. « Le monde est fait de l'étoffe même du corps ». (2) Cézanne était conscient de la difficulté de retrouver cette forme d'innocence par rapport au monde : « Le génie serait de dégager l'amitié de toutes ces choses en plein air, dans la même montée, dans le même désir. Il y a une minute du monde qui passe. La peindre dans sa réalité ! Et tout oublier pour cela. Devenir elle-même. Etre alors la plaque sensible. Donner l'image de ce que nous voyons, en oubliant tout ce qui a paru avant nous ». (3) C'est pourquoi la sensation est si importante, car elle est cette forme de connaissance première, cette reconnaissance du monde et Merleau-Ponty la considère littéralement comme une communion.

Le monde serait alors un grand miroir, chaque herbe, chaque nuage, chaque perception traduirait l'unique mouvement de la conscience qui se projette dans les choses pour revenir à soi. « jamais on a peint le paysage. L'homme absent, mais tout entier dans le paysage ». (4)

(1) CONVERSATIONS AVEC CEZANNE, *Gasquet*, p 123

(2) MERLEAU-PONTY, *L'Œil et l'esprit*, p 19

(3) CONVERSATIONS AVEC CEZANNE, *Gasquet*, p 113

(4) CONVERSATIONS AVEC CEZANNE, *Gasquet*, p 117

Nous avons voulu nous « délivrer » du monde objectif, du préjugé du monde, pour retrouver une perception immédiate. Il s'agit finalement de l'apparition des choses dans la conscience et on touche ici – et c'est ce qui a animé tout ce travail – à l'expérience la plus subjective, indicible de chacun. Revenir à l'expérience coûte que coûte, ce n'est pas pour autant abolir toute communication, toute rationalité. Nous ne sommes pas enfermés chacun dans notre subjectivité comme des autistes !

« La psychologie de la Gestalt est parvenue à déceler des balises objectives au fond de l'expérience la plus subjective de la forme parce qu'elle a pu observer quelques constantes dans les réactions immédiates de nos sens en dehors de l'entendement et sans aucun lien avec lui (...) Elle a scientifiquement prouvé que ce qui est indicible n'est pas incommunicable (...) Il y aurait en somme une correspondance infaillible entre la forme pure, prise dans sa complexe apparition, et nos structures sensorielles en vertu desquelles nous la percevons ». (1)

N'est-ce pas reparler du miroir ? Et si la forme était un miroir d'un certain type ? On pourrait donc se reconnaître dans un tableau, l'œuvre d'art pourrait donc déchiffrer ce mystère de la perception, cette réflexibilité du monde et de notre structure physique. Elle n'a pas besoin pour cela d'être figurative ou abstraite, chaque œuvre d'art réinterroge notre processus de vision, mais elle le fait de façon plus ou moins consciente, plus ou moins voilée. Devant une peinture il nous faudrait en effet épuiser tout d'abord le registre objectif, anecdotique, culturel, esthétique pour arriver au cœur de l'expérience perceptive, au niveau de la « Gestalt » - l'intraduisible terme allemand englobant une forme recouverte en quelque sorte par la forme-aspect et son expérience – tout proche d'une réalité physique. C'est alors que la perception se débride, elle acquiert une puissance qu'elle ne révélait pas, elle semble induire la recherche d'un ordre universel qui se retrouverait dans l'homme. On peut en ce sens émettre l'idée d'une peinture absolue dans son fonctionnement qui serait « un pur miroir » fait par l'homme pour l'homme afin de reconnaître sa propre nature.

(1) DORA VALLIER, *L'art abstrait*, p 332-333

« Dans quelque civilisation qu'elle naisse, de quelques croyances, et quelques motifs, de quelques pensées, de quelques cérémonies qu'elle s'entoure, et lors même qu'elle paraît vouée à autre chose, depuis Lascaux jusqu'aujourd'hui, pure ou impure, figurative ou non, la peinture ne célèbre jamais d'autre énigme que celle de la visibilité ».
(1)

(1) MERLEAU-PONTY, *L'Œil et l'esprit*, p 26

— Conclusion —

L'œuvre d'art, la peinture, à l'image de la perception serait donc un miroir. Miroir de sa propre *capacité de conscience d'un monde en train de se faire*.

Le Christ Pantocréator, la Joconde, un Cézanne ou un Rothko ne célèbrent que *la métamorphose du voyant et du visible*, la réflexibilité du sensible, dans une même expérience frontale de la vision : On est autant vu que l'on voit. Car il ne s'agit pas de projeter un monde possible devant soi, ni de spéculer sur ses aspects extérieurs mais de rendre visible notre surface de contact avec lui, notre enracinement perpétuel en lui : « nous ressentons tout grand style comme le symbole d'une relation fondamentale de l'homme avec l'univers, d'une civilisation avec la valeur qu'elle tient pour suprême : avec ses dieux ». (1)

Nous avons tenté de revenir au sensible, à l'expérience. Car cette relation fondamentale de l'homme avec l'univers s'immerge dans l'expérience. Nous ne disposons en réalité que de notre corps comme moyen de connaissance, toute technologie n'en est qu'un prolongement plus ou moins abstrait. Et tout le savoir s'installe dans les horizons ouverts par la perception. Il semble donc primordial de redonner à la perception la première place non pas en voulant la développer comme une technique mais en la considérant comme une fonction fondamentale de l'Être, comme le moyen de connaissance sans prix.

(1) MALRAUX, *le Musée imaginaire*

— *Travaux cités et bibliographie* —

MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Edition Gallimard, collection Tel. 1999.

MERLEAU-PONTY, *L'Œil et l'esprit*, Folio essais, Gallimard. 1985.

REGIS DEBRAY, *Vie et mort de l'image*, Folio essais, Gallimard. 1992.

CHARLES-PIERRE BRU, *Esthétique de l'abstraction*, Ouverture philosophique, L'Harmattan. 2000.

CONVERSATION AVEC CEZANNE, Edition Macula. 1978.

FRANÇOIS CHENG, *Souffle-Esprit*, Edition du Seuil. 1989

FRANÇOIS CHENG, *Vide et Plein*, Edition du Seuil. 1979

SHITAO, *Les Propos sur la peinture du moine Citrouille-amère*, Hermann, collection Savoir. 1984.

CHARLES JULIET, *Rencontres avec Bram Van Veld*, Edition Fata Morgana. 1978.

DORA VALLIER, *L'Art abstrait*, Le Livre de Poche. 1967.

HEGEL, *Esthétique*, Textes choisis, PUF.

ALAIN BESANÇON, *L'Image Interdite*.

PAUL KLEE, *Théorie de l'art moderne*.

ROTHKO, *Catalogue de l'exposition*, Paris Musées. 1999.

BACON, *Catalogue de l'exposition*, Centre Georges Pompidou. 1997.

SOULAGES, *Catalogue de l'exposition*, Paris Musées. 1996.

— Tables des matières —

Présentation.....5

PREMIERE PARTIE

I. Le Préjugé du monde..... 9

1. Le monde objectif

Un monde pensé, théorisé. La connaissance scientifique demeure insuffisante et dépendante du monde sensible. Dichotomie Objet-sujet.

2. Le monde culturel

Dialectique du langage et de la perception. « La capacité de voir est à la mesure du savoir » ? Signification et perception. « Nous nommons dans un monde, nous sentons dans un autre ». Retour à un langage organique. L'image : une pensée muette.

II. La connaissance du corps.....21

Définition du corps. Le corps n'est pas un objet. Le sujet percevant, exemple du miroir. Sensations doubles : se percevoir percevant, réflexibilité du sensible à travers le corps. La perception comme moyen de connaissance. Le monde sensible reste mystérieux et ouvert, il n'est pas réductible à un savoir : connaître le monde ce n'est pas résoudre un problème, en chercher les solutions objectives. Retour au subjectivisme à travers le corps.

DEUXIEME PARTIE

I. Une Histoire du regard en occident.....29

Les trois âges du regard.

Naissance funéraire. Image comme fonction magico-religieuse. L'idole : image comme relais de l'invisible, l'image est une présence.

L'art met quelqu'un derrière l'image, premier regard humain sur le monde. L'humanisme contre l'obscurantisme. Conquête de la réalité, le réel réduit au perçu.

Le visuel depuis la télévision couleur. Car la photo ou le cinéma sont encore des regards. Idolâtrie de l'image pour elle-même à travers le signal vidéo. Image immatérielle : danger d'un rapport au monde virtuel par excès d'objectivité visuelle. L'équation Réel = visible = vrai. L'inobservable est douteux. Disparition totale de la transcendance.

II. L'idée d'un mouvement historique vers l'abstraction.....41

Transfiguration, Figuration et non figuration. Conquête progressive de l'idéal figuratif. La peinture organise une illusion. Le pivot de la Renaissance. Les moyens figuratifs et techniques étant enfin dominés, et l'humanisme ayant triomphé d'un certain obscurantisme, on assiste à un renversement vers le pictural. La figuration devient un prétexte, le peintre au lieu de peindre pour figurer se retrouve à figurer pour peindre. L'émancipation des moyens picturaux. La disparition progressive de tout contenu extérieur au tableau. La radicalisation du processus dans l'abstraction.

III. Corps de la peinture, corps dans la peinture.....61

Distinction peinture abstraite / Décoration. Définition du tableau.

La chair de la peinture, le pictural : exemples dans les œuvres.

Peinture concrète : degré zéro de l'abstraction, là où elle se confond avec la figuration

Peinture gestuelle : Psychodrame du peintre, réintroduction de l'aspect narratif dans l'œuvre de Michaux et de Pollock

Immersion physique dans la peinture :

Rothko : frontalité, monumentalité, immersion dans la couleur, antiithèse de la fenêtre d'Alberti.

Bacon : la violence d'une réalité voilée d'écrans, agir directement sur le système nerveux, être un médium de l'accident et du hasard.

Dimension temps dans la peinture :

Le temps traduit en espace. Le mouvement propre à la peinture.

La peinture qui raconte sa propre genèse : Bram Van Veld. La forme et le contenu réunis dans cette genèse.

TROISIEME PARTIE

I. L'Apparition du monde.....91

*Un monde en train de se faire, l'image de la création comme genèse.
Espace / temps.*

Formation plus que forme, à travers l'œuvre de Klee, Giacometti. La réponse extrême-orientale : La forme n'existe qu'en fonction du contenu, chaque signe étant l'expression profonde d'un rapport entre l'homme et l'univers (François Cheng, Shitao)

II. Méditation sur l'espace.....103

Le corps n'est pas dans l'espace, il est l'espace, la matrice de tout espace existant.

La profondeur comme première dimension, comme pont entre l'homme et les choses. Exemple de Cézanne.

La spatialité de la nuit.

III. Le Monde, ni abstrait, ni figuratif, mais transcendant.....109

Le monde est cela que nous percevons.

La réalité filtrée par des écrans, le rôle d'une peinture de dévoilement.

Un monde qui promet toujours autre chose à voir. Le sensible est inépuisable. La forme transcende le contenu et le contenu transcende la forme.

IV. Soi-même dans le miroir du monde.....115

Le retour à la nature : imitation de la nature par l'humain ou l'imitation de l'humain par la nature ? (Hegel) La relativité du monde à l'homme, voir l'homme partout. L'épreuve du miroir : voir tout en étant vu. Retour à l'idole ? Comment le monde se fait monde et les choses, choses à travers soi. La communion profonde avec le monde

