



HAL
open science

Un parcours de l'informe vers la ligne

Marlène Florette

► **To cite this version:**

Marlène Florette. Un parcours de l'informe vers la ligne. Art et histoire de l'art. 2014. dumas-01114684

HAL Id: dumas-01114684

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01114684>

Submitted on 9 Feb 2015

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

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

Marlène Florette

UN PARCOURS DE L'INFORME VERS LA LIGNE

Sous la direction de Monsieur Miguel Egaña

Mémoire de Master 2 Arts Plastiques,
spécialité *Espaces, Lieux, Expositions, Réseaux.*

Année 2013-2014
Université Paris 1
Panthéon-Sorbonne



Marlène Florette

UN PARCOURS DE L'INFORME VERS LA LIGNE

Sous la direction de Monsieur Miguel Egaña

Mémoire de Master 2 Arts Plastiques,
spécialité *Espaces, Lieux, Expositions, Réseaux.*

Année 2013-2014

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne
Département des Arts Plastiques et Sciences de l'art

À Orianne, spécialiste du clair-obscur,

Mon respect et ma gratitude vont vers
Miguel Egaña, qui a suivi cette recherche.
Son soutien et ses critiques m'ont permis
de poursuivre et d'achever
sereinement ce travail.

Pour nos discussions, leur soutien et leurs
contributions durant cette recherche,
je remercie Benoît, Pierre et Marion,
ainsi que Damien et Élisabeth.

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	8
I. INFORME ET HASARD.....	13
I.1. LE CHAOS, L'INFORME, L'INFORMEL, VERS UN DÉPASSEMENT D'UNE DÉFINITION NÉGATIVE	14
I.1.a. L'informe ... <i>a priori</i>	14
I.1.b. Georges Bataille et l'informe.....	17
I.1.c. L'art informel	18
I.1.d. L'informe comme chaos.....	25
I.1.e. L'informe comme forme « ouverte ».....	29
I.2. LA TACHE, FRUIT DU HASARD ET MÉTHODE POUR LA CRÉATION.....	32
I.2.a. Le banal, l'accident, le non-vu, exploiter la forme non-voulue.....	32
I.2.b. La tache	36
I.3. LES SIGNES ATTENTIONNELS, CE QUE JE VOIS, CE QUE JE PROJETTE	47
I.3.a. Hasard et intention.....	47
I.3.b. L'attention, le regard comme action.....	50
I.3.c. Les images multiples, polysémiques	53

II. TEMPS ET TRANSFORMATION	59
II.1. DE LA TACHE À LA LIGNE, LA PROJECTION PREND FORME :	
LE DESSIN	61
II.1.a. Le détail, le fragment	63
II.1.b. La ligne, signe premier, essentiel, l'émergence d'un espace.....	67
II.1.c. La ligne dynamique, la ligne nomade	72
II.2. LE TEMPS ARRÊTÉ	76
II.2.a. Temporalité de l'informe	76
II.2.b. Photographie et fixité	77
II.2.c. Image fixe / image mobile	80
II.2.d. Les transformations silencieuses.....	84
II.3. LE NUAGE, ÉLÉMENT INFORME ET TEMPOREL	88
II.3.a. Le nuage, reflet de la nature impermanente	89
II.3.b. Le nuage comme lieu de projection de l'imaginaire	92
II.3.c. Conversation entre les médiums	97
CONCLUSION	103
BIBLIOGRAPHIE	105
ANNEXES	109

«Quels rébus que ces cartes, avec tous ces caps
Et ces îles! Remercions le Capitaine
De nous avoir, à nous, acheté la meilleure –
Qui est parfaitement et absolument vierge !»

Lewis Carroll, *La chasse au Snark*

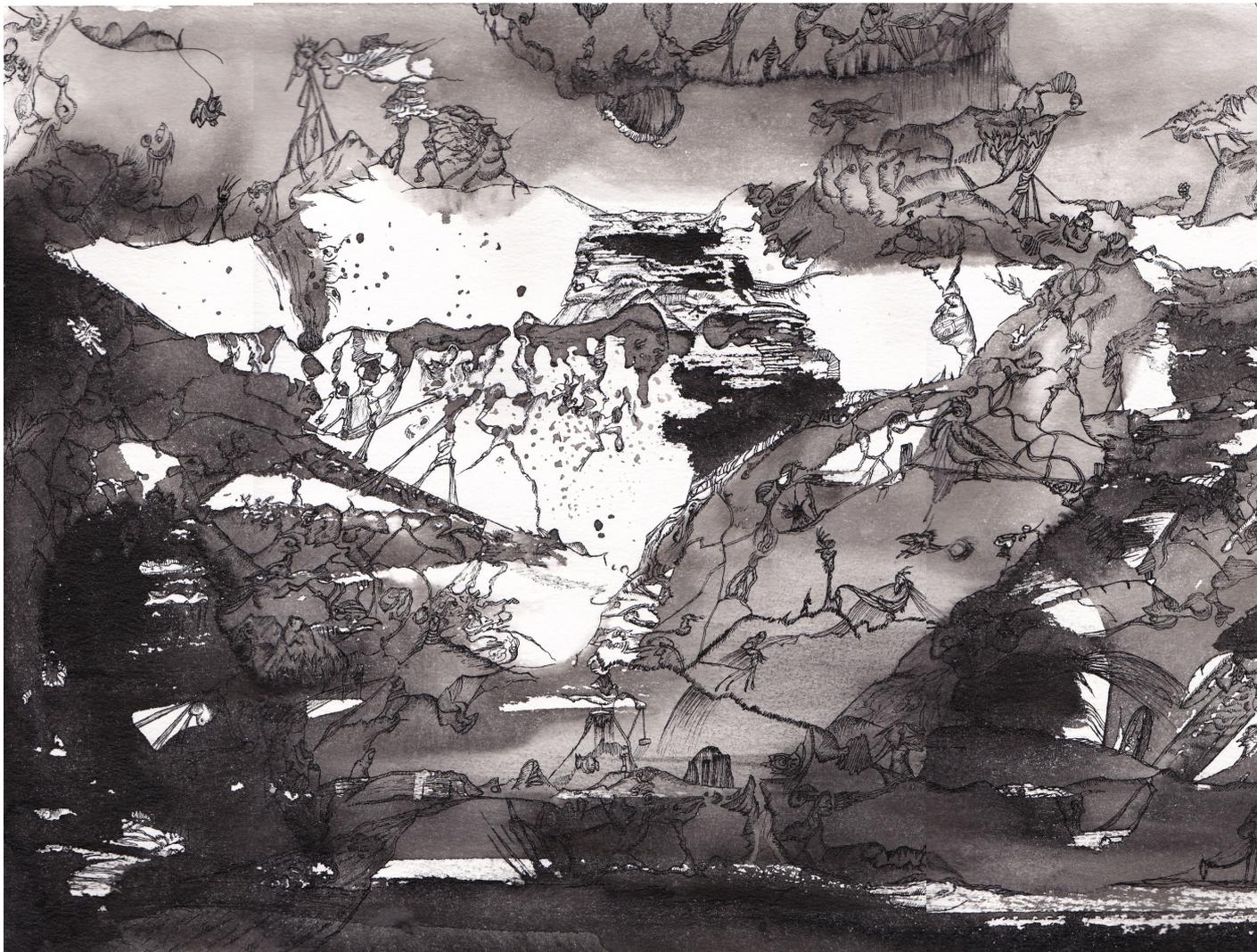
Où nul chemin n'était tracé nous avons volé.
L'arc en notre esprit est encore marqué.

Rainer Maria Rilke

INTRODUCTION

Le regard, la contemplation, la rêverie, puis le hasard, l'informe et le parcours : le dessin. La ligne en prolongement du regard. Le tracé comme attestation d'un parcours, d'un mouvement. L'informe comme point d'origine d'un mouvement, à l'intérieur. Pour Michaux, « l'art est ce qui aide à tirer de l'inertie »¹. C'est la création même qui induit le mouvement, elle produit une coupure, un événement, lequel permet d'échapper à l'engourdissement du déterminé.

1. Henri Michaux, *Emergences-Résurgences*, Skira, « les sentiers de la création », 1972



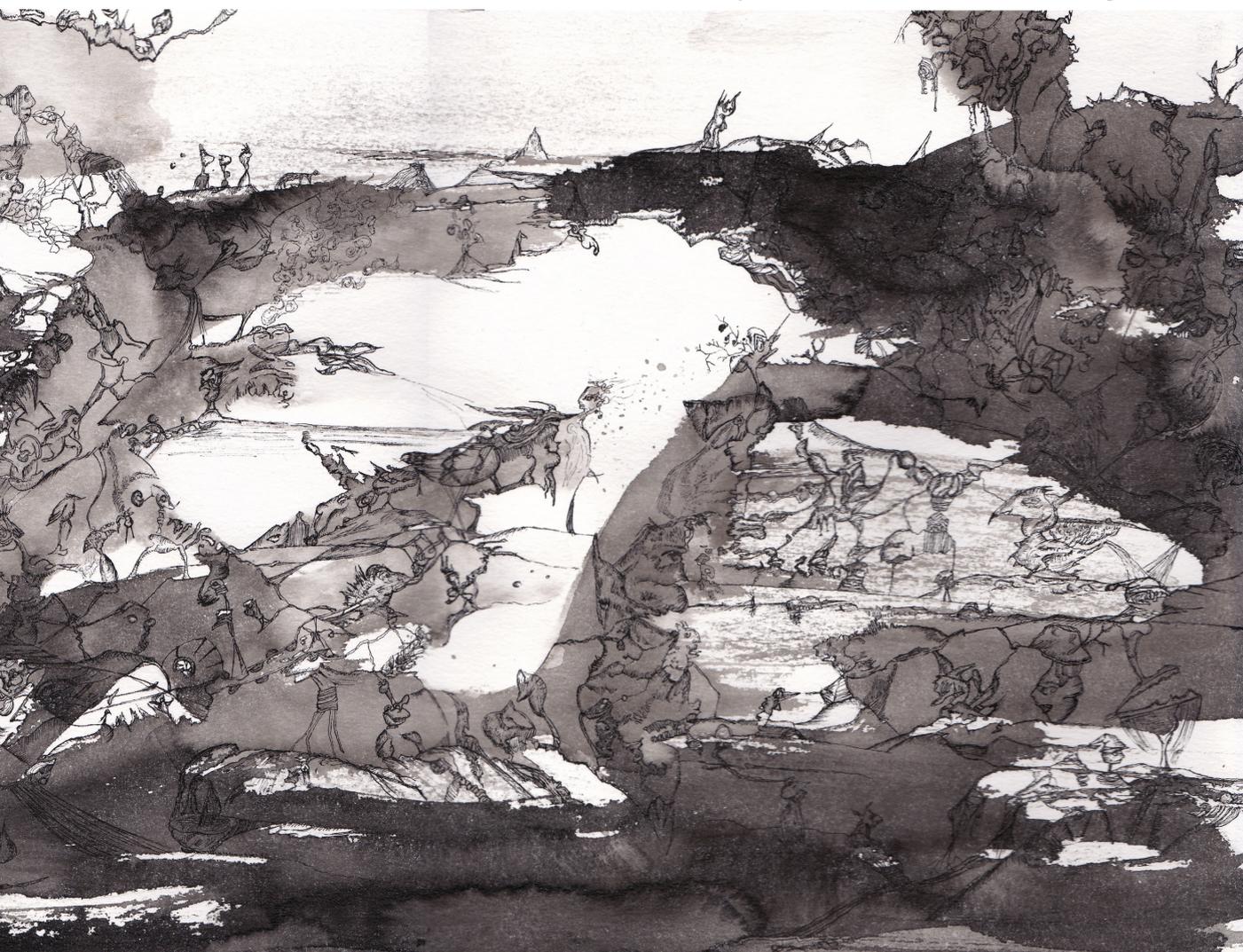
Les images dont le nom de l'auteur n'apparaît pas dans la légende sont des productions personnelles.

L'art comme une « aventure », comme un « dépaysement », a été singulièrement envisagé au début du XX^e siècle par ceux pour qui la forme devait être réinventée, ré-envisagée, ne plus être un signe qui renverrait à un au-delà mais une forme qui renverrait à elle-même, à ses propres caractéristiques. Les avant-gardes ont pensé un rapport autre entre la peinture et la forme, le visible, ce qui a déterminé une nouvelle manière de peindre, davantage apparentée à une recherche, un acte de connaissance autant que d'expression. C'est Michaux qui défend « la peinture comme aventure », et Dubuffet « un art là où on ne l'attend pas »¹.

Par la pratique du dessin, c'est également en exploration que j'ai voulu partir. Cette étude théorique rendra compte d'un parcours. Le parcours *vers* le dessin. Nous verrons

1. Jean Dubuffet, « L'art brut préféré aux arts culturels » in *L'homme du commun à l'ouvrage*, Gallimard, Paris, 1991, (1973)

Paysage d'encre # 5, 2014, Encre de Chine sur Papier, 25 x 63 cm



celui-ci jalonné de différents médiums, entre autres photographique. Ainsi, la question fut la manière d'*aller vers* le dessin. Quel chemin emprunter jusqu'à l'advenue de celui-ci ?

Ce qui permet l'avènement des images relève d'abord d'un rapport au réel purement sensible. C'est l'observation, l'exploration par le regard qui, dans un tout premier temps, autorise le dessin. Le tracé de cette exploration va s'inscrire sur le support, à la manière d'un tracé cartographique. La ligne intervient toujours dans un second temps, le support qui l'accueille n'étant pas vierge. Pictural ou photographique, il rend visible des taches d'encre dans le cas d'une série, des photographies de nuages ou de crânes dans d'autres. Les formes ne sont ici pas nettement arrêtées, nous doutons de leur statut : peut-on parler de forme à propos d'une tache ou d'un nuage ? C'est la notion d'informe qui retiendra tout particulièrement notre attention ici. Nous nous demanderons quel est le processus qui anime le passage de l'informe à la ligne, comment se déroule cette transformation et quels en sont les enjeux.

Cette recherche s'organisera autour de deux pôles, lesquels renvoient à deux grandes notions constitutives de ce travail : d'une part le rapport entre l'informe et le hasard et, d'autre part, le temps. Ces deux idées dépendent l'une de l'autre et interagissent de façon constante dans ma pratique plastique.

Nous étudierons d'abord la notion d'informe, problématique en soi, afin de dépasser l'aspect négatif de la particule privative. Nous verrons en particulier comment Georges Bataille l'envisage dans son dictionnaire critique. L'art informel nous permettra d'interroger la notion d'un point de vue historique, à travers le travail d'artistes dont la peinture a, dans les années 1950, mis en question la notion de forme, constitutive des arts plastiques. Afin de poursuivre le dépassement de la définition de l'informe, nous envisagerons son rapport avec le chaos (que nous tâcherons de définir) et la manière dont il peut devenir un champ de possibles pour l'image. Ensuite, nous étudierons le lien entre l'informe et le hasard à travers l'exemple concret de la tache. Nous verrons ainsi de quelle manière les artistes ont utilisé le hasard dans leurs œuvres dès la Renaissance, ainsi que les textes qui évoquent cette notion dans son lien avec la peinture. L'enjeu ne sera pas d'être exhaustif, mais plutôt de comprendre le hasard en tant qu'outil, ainsi que sa relation avec l'intention ; à partir de quel moment le hasard relève-t-il d'une méthode voulue ? Enfin, nous verrons le rôle de la tache, informe et hasardeuse, devenue méthode pour la création, devenant un champ de possibilités interprétatives. Nous aborderons le rôle du regard et de l'attention dans cette méthode, ainsi que le lien entre perception et interprétation de l'informe.

Cette étude préalable nous permettra d'appréhender la seconde grande notion qui nous occupe, à savoir la question du temps. Dans quelle temporalité s'inscrivent les propositions plastiques ici présentées ? La technique principale qui les compose, le dessin, sera envi-

sagée comme un élément fondamentalement ancré dans le temps, nous reviendrons particulièrement sur cette dimension à travers ce médium qu'est le dessin. Comment celui-ci est-il réalisé et le rapport qu'il entretient avec l'informe est-il uniquement un rapport de cause à effet ? À partir des dessins proposés, nous mettrons en perspective leur caractère détaillé et fragmentaire, puis nous nous intéresserons à l'élément constitutif et primordial du dessin : la ligne. Nous envisagerons le rapport de celle-ci à l'espace, notamment en regard de la peinture traditionnelle chinoise, et la penserons comme un élément qui questionne essentiellement le mouvement et le temps : la ligne comme dynamique. Là, notre étude interrogera la notion de temps et de devenir en regard des médiums constitutifs de ma pratique : la photographie et la vidéo – dans quelle temporalité s'inscrivent-ils ? Les idées de transformation et de lenteur seront ici envisagées à la vue des médiums et mis en perspective avec les philosophies présocratiques et traditionnelles chinoises. Nous réserverons l'étude détaillée du motif du nuage pour le dernier temps de notre recherche. Celui-ci semble allégorique de la démarche toute entière dans ses aspects informe et temporel. Aussi déterminerons-nous, en regard de la démonstration effectuée, la nature des liens entre les différents médiums utilisés, mis en regard avec les notions d'informe et de temps.

Paysage d'encre # 1, 2013, Encre de Chine et aquarelle sur papier, 36,5 x 50 cm



I. INFORME ET HASARD

Les travaux proposés ici peuvent être scindés en différentes séries, lesquelles sont conditionnées par deux techniques : le dessin à l'encre et la photographie. Tous ces travaux ont pour point commun d'être composés de formes dessinées sur un fond qui préexiste au dessin. Cet arrière-plan relève de l'aquarelle ou de la photographie. La composition se fait donc toujours en au moins deux étapes : celle qui constitue l'élaboration de l'arrière-plan relève de la technique picturale ou photographique tandis que la seconde étape, celle du dessin, est exécutée à la plume et à l'encre ou assistée d'un ordinateur et d'une tablette graphique. Si les techniques peuvent diverger, le processus de réalisation reste le même, scandé de ces deux temps principaux. Ces deux temps sont distincts mais entretiennent des relations. Il semble que la nature de ces relations constitue l'enjeu principal des propositions plastiques ici étudiées ; l'arrière-plan est conçu comme la source, le point d'origine du dessin qui viendra ensuite.

Dans la première série, celle des encres, le fond est réalisé de manière aléatoire au pinceau et à l'encre ou à l'aquarelle. Cette technique apporte un rendu pour lequel le geste prend une grande importance mais aussi la quantité d'eau, plus ou moins importante, qui engendrera les contrastes de couleur et de luminosité, les pleins et les vides, en somme la composition, si abstraite soit elle, et à partir de laquelle sera tracé le dessin. Ce jeu entre la sècheresse du papier et son humidité est accentué par la fluidité de l'encre ou de l'aquarelle et renforce l'aspect aléatoire de la composition de base. En effet, il ne s'agit pas ici d'élaborer une image à partir d'une idée préalable mais plutôt de faire en sorte que l'idée se fasse en même temps que l'image. Hormis la méthode en elle-même (les temps de la réalisation, les matériaux) qui ne change pas ou peu, il n'y a pas, dans cette démarche, de projet à proprement parler qui conditionnerait les formes avant leur réalisation. Il semblait ainsi intéressant de commencer par un processus de réalisation hasardeux afin d'éviter toute préméditation qui se révélerait perturbatrice d'un mouvement spontané. Le résultat de cette façon de procéder apporte des masses, colorées ou grises, qui engendreront ensuite « l'apparition » du dessin. Ces masses sont informes en ce qu'elles sont souvent pâles, peu nettes, on ne peut pas les définir comme des formes connues puisqu'elles ressemblent plus à des taches, à des formes accidentelles, non voulues et venues sur le papier comme de manière fortuite. Il s'agit ici de questionner la notion d'informe, apparemment opposée à la notion de forme, essentielle dans les arts plastiques. Débuter par la réalisation de taches avant de tracer une ligne donne une grande place à la forme en train de se faire, la forme non figée, cette idée étant accentuée par la technique à l'eau, un élément mouvant qui se transforme avec le temps. Aussi prendre le hasard pour point de départ renvoie, comme

nous le verrons, à un certain nombre de méthodes utilisées pas des peintres d'avant-garde mais aussi plus anciens, pour lesquels il s'agissait d'utiliser le hasard comme un outil pour la création de formes. Dans cette lignée, il s'agit de concevoir la tache comme un lieu à l'intérieur duquel, à l'instar des nuages, on peut distinguer des formes, projections de l'imaginaire. C'est dans un dialogue entre intention et hasard que peut s'envisager le travail plastique présenté ici. Il ne s'agit pas d'une pratique plastique uniquement basée sur l'aléatoire, même si s'éloigner de la notion d'intention, de conscience pour donner à voir, faire apparaître des éléments étrangers, devient un enjeu important.

Dans la première partie de ce travail, nous nous intéresserons à la notion d'informe en essayant d'en dégager les particularités pour mieux la cerner en étudiant, entre autres, l'art informel ; nous verrons aussi en quoi le travail sur le hasard est déterminant pour nous et pour certains artistes avant nous (principalement Alexander Cozens et les surréalistes) ; l'usage de la tache étant une méthode qui vise à reconnaître dans l'informe des formes possiblement déjà présentes, nous analyserons ce processus de projection et d'interprétation à travers des images multiples ou polysémiques, c'est-à-dire des images pour lesquelles la façon de regarder va influencer sur le sens, la représentation.

I.1. LE CHAOS, L'INFORME, L'INFORMEL, VERS UN DÉPASSEMENT D'UNE DÉFINITION NÉGATIVE

I.1.a. L'informe ... *a priori*

Si notre questionnement tourne autour du passage de l'informe à la forme, comment comprendre ce premier terme ? INFORME. Comme absence de forme ? Comme forme « négative » ? Comme refus de la forme ? Du formel ou du formalisme ? Comme excès de forme ? Ce mot déploie une multitude de sens que nous tâcherons d'appréhender.

In-forme. Le préfixe privatif *in* invite à penser que l'informe serait *ce qui n'est pas* la forme, son contraire, ce qui en est dénué ou, en tous les cas, ce qui est *autre chose* que la forme. Alors, comment penser la forme pour pouvoir penser son contraire ? Les arts plastiques sont par définition les arts « dont le but est l'élaboration de formes »¹. Cette notion revêt donc un caractère capital dans le domaine qui nous intéresse. À tel point que la nécessité est apparue de la contredire ou de la dépasser... Du latin *forma* qui signifie « moule », « forme », la forme est l'« ensemble des contours (d'un objet, d'un être) résultant de la structure de ses parties et le rendant identifiable »². Nous avons donc déjà ici une idée de ses caractéristiques,

1. *Le petit Robert de la langue française 2006*

2. *Idem*

de sa cause et de son but. Le premier caractère d'une forme est qu'elle est définie par des « contours » ; il s'agit donc de quelque chose de fermé, qui ne peut s'étendre. Ses contours résultent de la « structure de ses parties » : le mot *gestalt*, qui signifie « forme » en allemand, indique une forme dont l'ensemble vaut plus que les parties. Autrement dit, la forme serait le résultat du *système* de l'addition de ses parties, la somme des parties qui la constituent ajoutée aux relations diverses (similarité, proximité, continuité etc.) qu'elles entretiennent. La troisième partie de la définition insiste sur le rôle, le but de la notion de forme : être identifiable ; une forme est constituée par un certain nombre de spécificités qui la rendent particulière, singulière, reconnaissable et, par conséquent, définissable, classable.

Cependant, Henri Focillon, dans son ouvrage *Vie des Formes*, nous met en garde contre une définition trop rapide à laquelle échapperait la densité de la signification du concept de forme. Tout d'abord, pour lui, la forme n'est précisément pas une notion ni un concept abstrait, mais bien un phénomène biologique, doué de vie et ancré dans un devenir. Il nous met en garde contre le danger de « la dépouiller, de la réduire à un contour, à un diagramme »¹ et préconise de « ne jamais séparer une courbe et une activité »². La forme est ainsi « agissante », elle n'est pas figée. Aussi, à propos de la tendance qui inviterait à penser que la forme est porteuse de sens, en ce qu'elle est proche du signe, l'auteur opère bien la distinction : « Le signe signifie alors que la forme *se* signifie »³. La forme ne représente pas, elle est déjà toute entière représentation ; la forme porte une valeur en elle-même, valeur qui « agit avec force sur la valeur du signe comme tel »⁴. La forme évoque en tant que telle des choses multiples, alors que le signe délivre un sens qui lui est propre et invariant. La forme, elle, est plurielle par essence :

Nous considérons [la forme] comme une sorte de fissure, par laquelle nous pouvons faire entrer dans un règne incertain, qui n'est ni l'étendu ni le pensé, une foule d'images qui aspirent à naître.⁵

Ainsi, peut-on penser que le rapport à la forme est toujours un rapport à la formation, c'est-à-dire à la multitude « d'images qui aspirent à naître », à apparaître parmi tous les possibles.

Qu'en est-il alors de l'informe ? Selon le dictionnaire⁶, est informe ce « dont la forme est peu esthétique », « dont la forme n'est pas achevée », « dont on ne peut définir la forme », et enfin « qui n'a pas de forme propre ». Les deux premières définitions portent un jugement

1. Henri Focillon, *Vie des formes*, Presses Universitaires de France, Paris, 1970, (1934), p. 3

2. *Idem*

3. *Ibidem* p. 4

4. *Idem*

5. *Idem*

6. *Petit Robert de la langue française*, 2006

de valeur plutôt péjoratif (jugement de goût, de finition) que nous ne retiendrons que peu ici, la dernière est une définition tautologique qui ne peut qu'affirmer la négativité de l'informe par rapport à la forme, enfin, l'avant-dernière définition – qui nous semblera être la plus honnête – fait de la caractéristique première de l'informe l'impossibilité à en définir, c'est-à-dire à contourner, arrêter, la forme. C'est sur cette difficulté à être défini, que nous consacrerons notre attention ici.

Nous pouvons envisager l'informe de manière négative. Nous avons vu plus haut qu'une des fonctions de la forme de quelque chose est de rendre une chose identifiable. Reconnaissons alors que l'une des caractéristiques de l'informe est justement d'être bien peu identifiable. Il s'agirait là d'une masse sans contour, indéfinie, indéfinissable, dont on ne pourrait dire de quoi il s'agit. L'informe serait donc la masse du doute, la forme qui échappe à l'esprit rationnel de celui qui tente de la définir. L'informe serait la part d'indétermination des formes.

Dire que ce sont des choses informes, c'est dire, non qu'elles n'ont point de formes, mais que leurs formes ne trouvent en nous rien qui permette de les remplacer par un acte de placement ou de reconnaissance net.¹

Ce qui s'oppose également à la forme c'est, comme nous le verrons avec le travail des peintres informels, la matière. « La matière peut travailler contre la forme »² nous dit Florence de Méredieu. En effet celle-ci, tout en restant informée, demeure malgré tout matière et peut agir sur la métamorphose de la forme.

Méditée dans sa perspective de profondeur, une matière est précisément le principe qui peut se désintéresser des formes. Elle n'est pas le simple déficit d'une activité formelle. Elle reste elle-même en dépit de toute déformation, de tout morcellement.³

Cette opposition entre forme et matière que Bachelard envisage comme une cohabitation indifférente – la matière, quoi qu'il arrive, demeure, même si la forme se déforme ou se fragmente – est envisagée par Florence de Méredieu de manière plus sensorielle et peut être plus temporelle, comme si la matière était toujours déjà là, avant la forme :

La forme se présente donc comme discontinuité ; elle isole et sépare ce qui dans le magma perceptif est donné d'un coup. Se livrer à la matière, c'est donc s'abandonner au chaos, se livrer au vertige et à l'ivresse de sensations non directement répertoriées. Connaître l'aveuglement, l'incertitude. La matière serait ainsi le monde avant découpe, un univers de sensations brutes, avant que la perception ne vienne y apposer l'arsenal de ses codes.⁴

1. Paul Valéry, *Degas, danse, dessin*, Paris, Gallimard, 1983 (1938), p. 103

2. Florence de Méredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Paris, Larousse, 2004, (1994) p. 289

3. Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1970, (1942), p. 3

4. Florence de Méredieu, *op. cit.* p. 300

En opposant la forme à la matière, c'est de manière sensible que l'auteur évoque la perception de l'informe, comme venant avant les formes closes et contraintes. L'informe comme point d'origine et comme ressource, l'informe comme inconnu renouvelé. L'informe serait par essence ce qui échappe, par contraste avec la forme qui sépare pour mieux cerner.

I.1.b. Georges Bataille et l'informe

Pour Bataille, l'informe est d'abord un terme qu'il évoque dans son dictionnaire¹. Rappelons-nous que ce dictionnaire n'a pas pour but de définir les mots, mais de rendre compte de leur « besogne ». « Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus le sens mais les besognes des mots ». C'est ainsi que Bataille le définit lui-même dans l'article « informe » du Dictionnaire critique. Apparaissant dans chaque numéro de la revue, il ne fonctionne pas par ordre alphabétique mais davantage par associations d'idées ; les termes abordés sont choisis de manière arbitraire par les auteurs (Georges Bataille, Michel Leiris et Carl Einstein). De plus, les entrées ne sont pas uniques – on en compte par exemple trois différentes pour les mots « œil » ou « métamorphose ». Il accorde aux mots des fonctions qui dépassent le sens commun qui leur était attribué. On pourrait ainsi dire qu'au sein du dictionnaire de la revue *Documents*, le terme « informe » occupe une place particulière puisqu'il constitue la définition même du rôle qu'assume le dictionnaire qui le contient. Le dictionnaire de Bataille est informe en ce sens qu'il « sert à déclasser »².

Ce terme est à comprendre comme une action négative, un refus, un dépassement, un terme qui n'appartient pas au monde des formes, un mot qui prend sa fonction en dehors du monde des mots et qui annule la logique de description (et de pensée) par contradiction. Bataille écrit : « [l'informe exige] généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droits en aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un crachat [...]. Le paradoxe est que la pensée de l'informe ne peut pas prendre place dans une pensée logique, académique ou mathématique. » Cette pensée se situe donc dans un écart, il ne s'agit pas d'une pensée de la définition – l'informe se dérobe sans cesse. La métaphore du crachat pour dire l'informe se file de Bataille à Leiris. « Affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'informe revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat », c'est ainsi que Bataille finit l'article du dictionnaire. Leiris, dans son article « crachat » nous dit que le crachat est « le symbole même de l'Informe » :

Le crachat est enfin, par son inconsistance, ses contours indéfinis, l'imprécision relative de sa couleur, son humidité, le symbole même de l'informe, de l'invérifiable, du non-hiérarchisé, pierre d'achoppement molle et gluante qui fait tomber, mieux qu'un

1. *Documents* n°7, 1929, consulter sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32951f/f509.image> (Voir annexe)

2. *Documents* n°7, 1929, consulter sur Gallica <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32951f/f509.image>

quelconque caillou, toutes les démarches de celui qui s'imagine l'Être humain comme étant quelque chose, – autre chose qu'un animal chauve et sans muscles, le crachat d'un demiurge en délire, riant aux éclats d'avoir expectoré cette larve vaniteuse, comique têtard qui se gonfle en viande soufflée de demi-dieu...¹

Encore une fois, on reconnaît la difficulté que l'on a face à l'informe à le décrire en terme de masse, de couleur, de texture. Impossibilité à le classer en terme de forme ; à le classer tout court.

I.1.c. L'art informel

Ce même refus du classement se retrouve dans la peinture informelle. L'art informel est un mouvement de peintres (aussi appelés « tachistes ») qui se situe juste après la Seconde Guerre mondiale. Il est encore une fois difficile de le délimiter dans le temps autant que dans les productions plastiques car, dans les années 1950 à Paris, se côtoient beaucoup de recherches artistiques autour de l'abstraction. Trois peintres peuvent être considérés comme les grands représentants de ce mouvement associé au matiérisme et à l'abstraction lyrique. Jean Dubuffet, Jean Fautrier et Wols ont des pratiques picturales très différentes mais qui ont pour point commun d'obéir à « une autre logique que celle de l'art traditionnel »² d'où le titre « un art autre »³ que Michel Tapié donne à son catalogue d'exposition en 1952. C'est d'ailleurs ce même Michel Tapié qui en 1951 emploiera en premier le terme « informel » pour qualifier les dessins de Camille Bryen.

Les artistes informels refusent la tradition figurative autant que l'abstraction. Ces « déclassés » dépassent ce clivage en faisant du refus « l'armature et le corps même du tableau »⁴. Refus de la *mimesis* comme copie d'une réalité visible, refus de la suprématie du sens sur la forme, mais aussi pulvérisation de la forme au profit d'un travail sur la matière. Ainsi, le rapport entre l'art et la réalité est en rupture avec les conceptions de l'époque. Il ne s'agit plus de la copier ou de rendre compte des impressions qu'elle provoque, ou encore de la simplifier ou de la schématiser mais bien plutôt d'apporter par le geste et la peinture elle-même, une transcription d'états psychiques liés ou non à cette réalité. C'est la peinture elle-même qui est la réalité. L'art informel dépasse donc ce clivage séculaire entre le monde réel et sa représentation mais aussi la contradiction interrogée par ses contemporains entre abstraction et figuration.

1. Michel Leiris, *Documents n°7*, 1929, à consulter sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32951f/f508.image>

2. Hubert DAMISCH, « INFORMEL ART », Encyclopædia Universalis [en ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/art-informel/>

3. Michel Tapié, *Un art autre*, Fac-similé de l'ouvrage paru chez Gabriel-Giraud et fils, Paris, 1952, Art curial, Paris, 1994

4. Jean Paulhan cité in Hubert Damisch, *op. cit.*

Le terme « informel » ne signifie pas « informe » ou « sans forme » mais « non formel » ou « a formel » au sens d'un dépassement de l'opposition entre abstraction et figuration.¹

Nous sommes donc en dehors de cette opposition comme en dehors de celle entre forme et sens. L'informel n'est pas dans une pensée binaire. Il ne s'agit pas pour lui de produire une forme qui servira un discours, un sens. Le signe se suffit à lui-même, il est le fond du tableau et son aboutissement, il n'y a pas de hiérarchie entre les deux.

Aussi, la forme elle-même ne compte pas et les peintres dont nous parlons semblent ne pas la connaître ou du moins ne pas y être asservis ; elle leur est étrangère.

Les œuvres actuelles existent *en dehors des notions* [de Beauté, de Forme, d'Espace, d'Esthétique], avec une totale indifférence vis à vis d'elles comme les ignorant, comme si elles n'avaient pas été.²

Le processus poétique du peintre informel ne se déroule pas, comme il est de coutume, de l'intention à la réalisation finale. Il ne s'agit pas pour eux de mettre en forme une idée déjà présente. Leur but, si tant est qu'ils en aient un, n'est pas de mettre en image un concept, une histoire ou un message. Le sens vient en effet en même temps, si ce n'est après, la réalisation. Pendant que la peinture se fait, le sens émerge. Autrement dit, le fond de la peinture n'est autre que la peinture, l'art informel ne se prévoit pas et sa réalisation ainsi que sa puissance résident bien dans la part d'imprévu que les tableaux comportent. Ainsi, ceux qui à l'époque parlent de l'art informel évoquent toujours une « aventure », « l'inconnu », les « défricheurs »... Ce qui est au cœur du tableau informel, c'est ce qui vient surprendre, dérouter, et qui jamais n'est attendu, ni par le peintre, ni par le spectateur.

Le problème ne consiste pas à remplacer un thème figuratif par une absence de thème, qu'on nomme abstrait, non figuratif, mais bien à faire une œuvre qui porte en elle une proposition d'aventure, mais dans le vrai sens du mot aventure, c'est-à-dire quelque chose d'inconnu.³

Geneviève Bonnefoi⁴ souligne une *tendance vers* l'abstraction. Celle-ci n'est pas à comprendre comme un but visé mais bien plutôt comme une tension. Souvent rapproché de l'abstraction lyrique, l'art informel n'a pas plus de proximité avec cette dernière qu'avec l'abstraction géométrique. Il ne s'agit pas ici d'une suprématie du geste, d'une danse avec le support, ni même d'un épurement de la représentation et de la forme. L'artiste informel

1. Michel Tapié, exposition *Signifiants de l'informel*, Galerie Paul Facchetti, cité in Francesco Poli, *L'art contemporain, de l'informel aux recherches actuelles*, Gründ, Paris, 2007

2. Michel Tapié, *Un art autre*, op. cit. p. 21

3. *Idem*

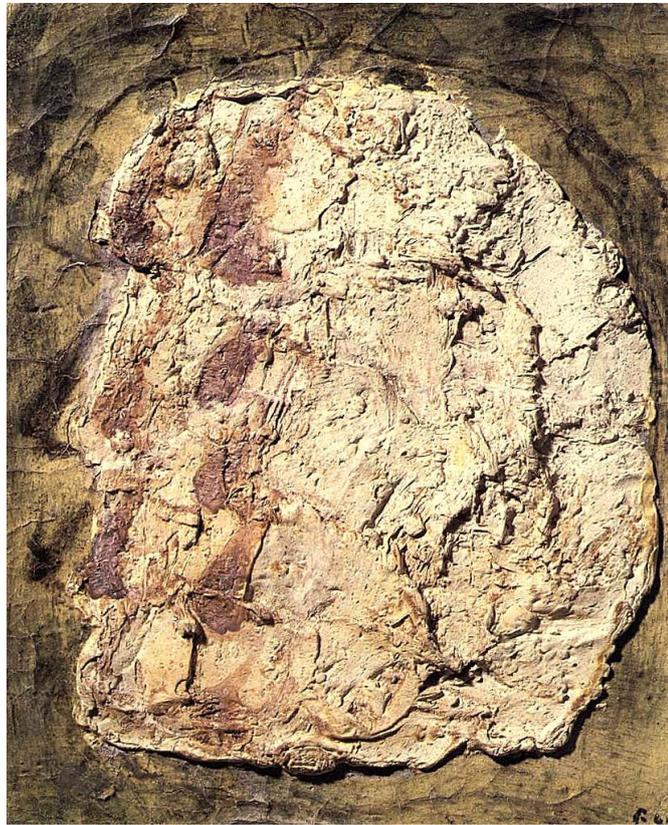
4. Geneviève Bonnefoi, *Matériau et mémoire, L'informel, l'expressionnisme abstrait, cobra... et les « souvenirs de l'impressionnisme » des années 45-50 à nos jours. Deuxième rétrospective de l'art contemporain du 25 juin au 8 septembre 1974*, Editions abbaye de Beaulieu, 1974

est en tension entre ces questions et la figuration ; aussi, le point nodal de cette tension se trouve dans le travail de la matière duquel apparaissent, ressortent, émergent des éléments reconnaissables.

Voici la surprise de l'honnête critique – ou de l'honnête amateur – devant plus d'une toile informelle : c'est qu'à la fois elle est ressemblante et pas ressemblante du tout [...] Des objets qui nous entourent, nous passons sans cesse à leur ambiguïté. Il n'en n'est pas un qui se trouve astreint à lui même.¹

Cette tension entre abstraction et figuration écrite ici par Jean Paulhan se retrouve autant chez Dubuffet que chez Wols ou Fautrier. On distingue, comme dans la nuit, des formes que l'on pourrait reconnaître mais on doute de leur réalité et elles se montrent à nous comme si nous ne les avions jamais vues.

Dans la série *Otages* de Fautrier, on voit d'abord une masse de matière accidentée. Les teintes sont telluriques et peu déterminées, ce sont les amas de matière qui font forme. Puis, on distingue des visages. Il ne s'agit pourtant pas de portraits, juste des visages dépourvus de corps, visages écrasés, pressés, mouvementés, cabossés, dans lesquels nul ne pourrait se reconnaître ou reconnaître un semblable. Dans ces toiles de format intimiste, on reconnaît des figures que l'on n'a pourtant jamais vues. Paradoxe de l'informel, de la non-définition, ambiguïté du déclassement. Fautrier nous dit :



Jean Fautrier, *Tête d'Otage*, 1944

L'irréalité d'un informel absolu n'apporte rien. Jeu gratuit. Aucune forme d'art ne peut donner d'émotion s'il ne s'y mêle pas une part de réel. Si infime qu'elle soit, si impalpable, cette allusion, cette parcelle irréductible est comme la clef de l'œuvre. Elle la rend lisible, elle en éclaire le sens, elle ouvre sa réalité profonde, essentielle, à la sensibilité qui est l'intelligence véritable.²

1. Jean Paulhan, *l'art informel (Eloge)*, ed. Nrf, Gallimard, Paris, 1962, p. 13

2. Jean Fautrier, «A chacun sa réalité» in *Écrits publics*, Paris, L'Échoppe, 1995 (1957)

Le peintre n'est pas dans un refus total de la figuration, la présence de cette dernière semble pour lui nécessaire à l'œuvre et à la perception que l'on peut en avoir. L'art informel opère un pas de côté par rapport à l'abstraction et s'éloigne de leurs versions lyriques ou géométriques. Il lui faut une relation, si éloignée soit-elle, au réel. Les têtes de Fautrier ne sont pas réalistes, pourtant, elles portent en elles un peu de la réalité. Les *Otages* rendent visible ce qui passe par le réel mais trouve son origine en deçà. Le regardeur retrouve dans les *Otages* des bribes de réalité, « parcelles irréductibles », juste assez pour évoquer un réel caché, renouvelé à chaque tableau. Si « le réel est la poussée initiale ; il donne le branle à tout ce qui va s'ensuivre »¹, comment se passer alors de ce déclencheur, de cette « clef » ? Fautrier n'est pas de ceux qui rejettent la réalité en bloc, il l'utilise, la modèle, en tire la substantifique moelle et déploie dans ses peintures les émotions qu'elle provoque. La série des *Otages* prend sa source dans le contexte de 1943 alors que le peintre assiste à des massacres perpétrés par la Gestapo dans la clinique psychiatrique du Dr Le Savoureux à Châtenay-Malabry. Ponge nous dit que le peintre transforme « l'horreur en beauté »² plutôt que de la représenter de manière réaliste et morbide. C'est-à-dire que la représentation serait comme un écran, un filtre entre le réel et celui qui regarde. Il s'agirait là d'éloigner ce fait historique qu'est le massacre pour l'esthétiser, le dénoncer, le re-présenter « entre ravissement et épouvante de l'œil ». Les mots de Fautrier nous renseignent pourtant sur sa définition de la peinture : « Ce qui compte est le besoin de peindre, c'est-à-dire d'éprouver une émotion et de l'exprimer ». Ainsi, les peintures de Jean Fautrier sont-elles moins idéalisées, morales ou engagées que témoins. Elles témoignent non pas directement des événements de 1943 à Châtenay-Malabry mais des émotions et mouvements psychiques de l'artiste à ce moment là. Nous assistons donc à la mise en forme de la réalité émotionnelle de l'artiste par la peinture à un instant donné. Bernard Bourrit nous parle d'une peinture « sismographe » qui, par le biais du « conducteur » qu'est la main, relaie les émotions de l'artiste dans une sorte « de diagramme »³. Il écrit : « Les figures des *Otages* enregistrent mécaniquement les ondes que propage le réel ; elles n'essaient ni de lui ressembler, ni de le représenter, n'étant ni des imitations, ni des signes, ni des symboles – ce sont, risquons-nous, des diagrammes »⁴. Ou encore : « La peinture de Fautrier n'est pas à proprement parler expressive, mais *impressive* : le sujet vient s'imprimer sur la toile *via* la main »⁵. Ainsi, les toiles recueillent-elles des fragments du réel et, par le biais d'un processus qui ressemble à celui de l'« empreinte », nous montrent la présence en creux des émotions éprouvées.

1. *Idem*

2. Francis Ponge, *Note sur « Les Otages, Peintures de Jean Fautrier »* repris dans *L'Atelier contemporain*, Gallimard, Paris, 1977, (1945)

3. Bernard Bourrit, *Fautrier. Peindre (pour) les Otages.*, in *Carnet de bord* n° 9, septembre 2005, p. 30-34

4. *Idem*

5. *Idem*

L'« impression » du sujet sur la toile est rendue possible par le travail de la matière – les plâtres – et la gestuelle – les traits. Chez Dubuffet comme chez Fautrier, on observe le rôle prédominant de cette matière qui vient à égalité avec le sens. Enduit épais à base de blanc d'Espagne et de colle pour Fautrier, peinture à l'huile, sable, terre, gravier entre autres pour Dubuffet, la recherche autour de la matière qui se compose et se décompose occupe une place prépondérante par rapport à la forme ou à la couleur. Les teintes majoritairement telluriques se présentent indéterminées, peu définissables, et leur importance finalement moindre. Textures et teintes évoquent donc l'informel dans le sens d'une matière informée, pas encore mise en forme, brute et sauvage, comme une référence à l'origine de la matière, un magma, une terre grouillante et accidentée ; en devenir. On peut penser que cette terre d'où surgit le tableau, c'est la matière picturale, la peinture même, riche de toutes les possibilités formelles puisqu'encore non définie, ouverte. Geneviève Bonnefoi nous dit rétrospectivement que « la matière qui prend vie dans les années 45-50 c'est d'abord la matière picturale elle-même »¹. C'est bien de cela qu'il s'agit, d'une peinture libre de forme et de couleur et qui se fait vivante – c'est-à-dire non plus figée mais en devenir.

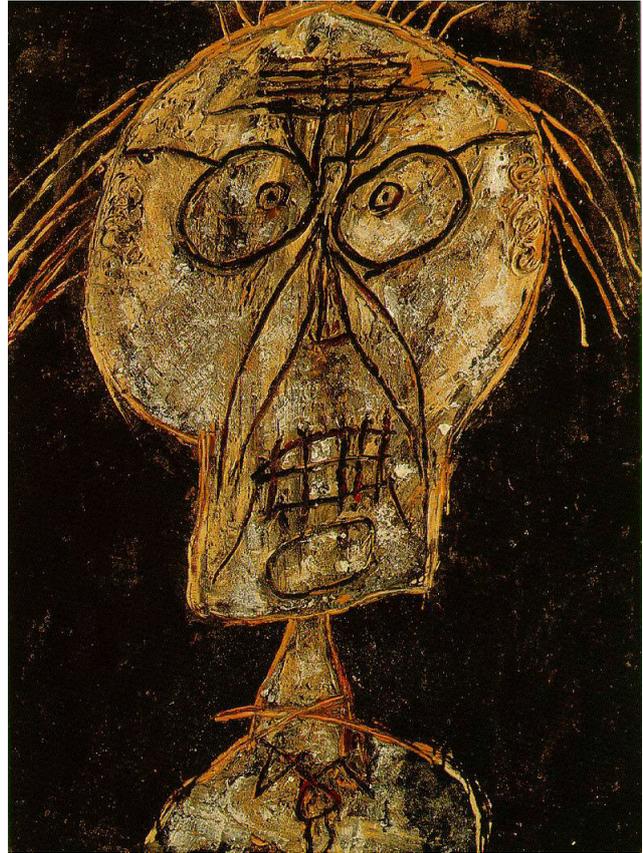
Robert Droguet « ausculte » le travail de Fautrier : « il y a trois choses dans un tableau de Fautrier : premièrement le fond, secondement le plâtre, troisièmement le trait »². Tracé à la gouache ou à l'aquarelle chez Fautrier, gratté directement dans la matière chez Dubuffet, ce troisième élément est dessiné à l'encre chez Wols. On observe donc trois résultats plastiques très différents, desquels découleront des impressions multiples. Le trait de Fautrier vient en dernier, comme pour révéler la matière. Il la contourne, la redessine, et arrive par dessus comme pour l'augmenter ; en augmenter la présence et la texture. Le trait, censé d'abord créer la forme, vient ici sublimer l'informel du plâtre. Dans les *Texturologies* ou les *Matériologies* que Jean Dubuffet exécute à la fin des années cinquante, le trait est catégoriquement absent. Le peintre laisse toute la place à la matière et nous la présente brute, pour elle-même. Il nous donne à voir un bout de terre, de sol, de vieux mur, avec ses aspérités et ses taches : une sorte de magma informe en apparence et pourtant réalisé par diverses couches de matériau retravaillées au couteau. Autour des années quarante-cinq en revanche, le trait subsiste dans les *Hautes pâtes*. Il s'agit d'un trait gratté, gravé, creusé dans la matière picturale et qui laisse apparaître des formes, en général des personnages. Le trait se fait donc ici en ôtant de la matière ; c'est par le retrait que la forme émerge de l'informe. En enlevant, Dubuffet nous montre ce qui se cache derrière la matière non-formée. « L'imagination [...] trouve plus de réalité à ce qui se cache qu'à ce qui se montre. »³ Bachelard, dans son essai sur la terre qui fait partie de la série sur les éléments et leur rapport à l'imagination (nous y reviendrons plus loin) soulève le rapport entre imagination et réalité, préoccupation chère aux informels.

1. Geneviève Bonnefoi, *op. cit.*

2. Cité in Bernard Bourrit, *op. cit.*, p. 30-34

3. Gaston Bachelard, *La Terre et les Rêveries du repos*, éd. José Corti, 1948, p. 25

Chez Wols, le travail du trait est différent de celui de Dubuffet ou Fautrier. Cela tient d'abord au fait que Wols ne travaille pas la matière de la même façon que les deux autres « informels ». Alors qu'eux travaillent des matériaux composites et épais, le plâtre, l'huile, la terre et autres goudrons, Wols fait ses débuts avec bien peu de texture puisque ses matériaux de prédilection sont l'aquarelle et l'encre (qu'il troquera par la suite pour l'huile après l'exposition de la galerie Drouin en 1943). Cette technique beaucoup plus légère, fluide et sans épaisseur donne lieu à un autre type d'informe. Il ne s'agit plus d'une matière informée et indéterminée mais de masses colorées, en transformation, de mélanges en train de se faire : un informe plus léger que dense, dont la fluidité ainsi que l'aspect vibratoire et mouvant sont les principales caractéristiques. C'est le trait même qui fait l'informe. Le trait ne sert plus à contourner pour faire apparaître ou émerger la forme mais provoque en lui même l'informel. Le geste de Wols, mené à l'encre ou à l'aquarelle, est un geste vif, en tension ou en légèreté qui donne à voir des masses éclatées, tournoyantes ou grésillantes, masses qui semblent être en relation constante dans l'espace du support. Les traits s'agglutinent vivement ou se délitent, à l'instar d'êtres vivaces et indépendants figés en plein mouvement par la main de l'artiste. Ces traits prennent parfois des allures d'insectes, de villes, de personnages ou de décors surréalistes (d'où l'apparente proximité de Wols avec ce mouvement). Les petits formats des aquarelles ou des huiles montrent un univers microscopique, sur lequel il faut se pencher pour voir, percevoir l'énergie de cette ligne qui donne lieu à l'espace, aux espaces intérieurs de l'artiste : ses microcosmes. Comme nous l'avons vu avec la peinture « impressionniste » de Jean Fautrier, la peinture informelle oscille entre une peinture purement matiériste, tachiste, et une peinture mentale qui donne à voir les impressions psychiques de l'artiste. Les peintres informels dans leurs créations, n'ont cessé de chercher la collusion entre ces deux aspects de la peinture, affirmant tantôt l'un et tantôt l'autre.



Jean Dubuffet, «Dhôtel nuancé d'abricot», *Hautes Pâte*, 1947

Si ces caractéristiques sont sans conteste insuffisantes et bien incapables de définir l'art informel, c'est que cet « art autre » se renouvelle à chaque œuvre. Il semble que ce soient



Wols, *Composition V*, 1946, Aquarelle et encre sur papier

leurs divergences même qui unissent ces artistes que l'on ne peut classer. En refusant la suprématie du sens sur la forme, ils donnent à l'acte même de peindre la priorité sur l'expression d'une idée.

Les anciens peintres commençaient par le sens, et lui trouvaient des signes. Mais les nouveaux commencent par des signes, auxquels il ne reste qu'à trouver un sens.¹

Ces « nouveaux peintres » font de la peinture le premier propos de la toile en écartant la notion de projet ou d'intention ; la peinture vient avant tout, ce n'est qu'ensuite que la signification apparaît. Refuser la préméditation revient à laisser ouverts les possibles de l'image. Celle-ci est donc en transformation permanente, toujours pleine de potentialités

1. Jean Paulhan, *op. cit.*, p. 10

expressives et représentatives. Le charme de l'indécision des formes est grand car il relève du mystère, comme nous le suggère Paulhan :

Ainsi le promeneur au soir tombant, surpris de voir à quelques pas un objet mystérieux dont il doute s'il est arbre feuillu, meule de paille ou jeune paysanne, hésite à avancer, crainte de dissiper un tel charme.¹

L'art informel propose un enchantement fortement lié au doute. Il demeure fascinant dans sa difficulté à être défini, cloisonné. Chaque toile nous propose un nouvel inconnu, soixante ans plus tard à chaque nouvelle vision. Cet « art autre », c'est la multitude des possibles incarnée dans la matière picturale, c'est aussi un « chaos » au sein duquel foisonnent les formes en devenir.

I.1.d. L'informe comme chaos

On peut comprendre l'idée d'informe en étudiant la notion de chaos. *A priori*, dans le langage courant, le chaos désigne un grand désordre, une confusion généralisée² ; une situation chaotique (on remarquera l'évolution du mot en adjectif qui souligne son utilisation courante) est une situation que l'on ne peut maîtriser, qui nous dépasse et dont il est difficile de rétablir l'ordre. Le chaos dans sa définition la plus courante serait donc un état de fait qui fait suite à un événement, un renversement, un changement brutal, si ce n'est une destruction. On parle de chaos face à un paysage ruiné, un champ de bataille, un lieu que l'on ne peut décrire que par son caractère désordonné et souvent catastrophique. Ainsi, un chaos de pierres est-il un entassement de rochers, de blocs pierreux placés sans organisation apparente. Le mot chaos renvoie généralement à notre incapacité à trouver une logique ou une loi qui expliquerait un état de fait, une situation. Dans ce premier sens courant, ce terme est proche de celui d'informe puisqu'il y a l'idée de la difficulté à le définir, à le comprendre, à le classer ou à l'ordonner.

Le chaos serait un état ancré dans le temps, qui ferait suite à un autre état de fait et qui résulterait d'un événement. Le chaos adviendrait d'une situation le précédant. Il existe pourtant un autre sens, d'un certain point de vue opposé à cette première définition. Il s'agit d'un sens théologique, ou cosmologique. Là, le chaos serait au contraire *ce qui pré-existe* à toute chose. Ce serait la situation première et non pas celle qui suit un désastre. Cette image revient dans de nombreux mythes fondateurs visant à expliquer la création du monde (cosmogonies grecque, romaine, chrétienne, maya...). En effet, le chaos constitue le point commun de ces différentes explications de la naissance de l'univers.

1. *Idem* p. 15

2. LITTRÉ, Jean-Jacques Pauvert éditeurs, Paris, 1956

Après lui viennent différents éléments créateurs qui viennent ordonner le monde pour le faire advenir jusqu'à ce qu'il est à présent. Il s'agit souvent d'une parole divine (dans les trois grandes religions monothéistes, ainsi que chez les Mayas). C'est le langage d'une divinité qui se fait créateur et c'est par le verbe même qu'émergent toutes les choses du chaos primordial. Dans la Genèse par exemple Dieu dit « Que la lumière soit et la lumière fut » : toute chose est ici engendrée par la parole. Dans les civilisations gréco-romaine et égyptienne, les éléments se dégagent du chaos et s'animent en se personnifiant. Ils s'auto-engendrent et engendrent tous les autres éléments qui composent le monde. Chez les Grecs, c'est Gaïa (la terre) qui se sépare d'abord d'Ouranos (le ciel) pour ensuite s'unir à lui et engendrer Chronos (le temps). C'est donc par des actes, des gestes et non par la parole que les différents éléments du monde sont créés.

Dans ces différents mythes fondateurs, c'est le chaos qui est la constante, ce qui est avant la parole ou le geste créateur. Quel est cet élément primordial et de quoi s'agit-il ? Qu'est ce que le chaos et pourquoi le rapprocher de la notion d'informe ? Pour les Égyptiens, c'est Noun, une étendue d'eau infinie et intemporelle. L'eau est en effet un élément symbole de vie, de naissance, on le retrouve chez les chrétiens avec le rituel du baptême, et, pour les Égyptiens, Noun s'apparente certainement au Nil qui est le fleuve source de fertilité et d'abondance du pays. Retenons pourtant les deux caractéristiques de cette étendue d'eau : elle est *infinie* et *intemporelle*. Autrement dit, elle est d'emblée hors de l'espace et hors du temps, ce qui semble logique puisqu'ils n'ont pas encore été créés. Si on fait un parallèle avec la cosmogonie gréco-romaine (qui nous intéressera particulièrement dans son rapport à l'étymologie), nous pouvons voir avec Hésiode et Ovide que le chaos n'est ni comparable à l'élément aquatique des Égyptiens ni à l'élément aérien des Mayas : il ne s'agit pas d'un élément déjà différencié. Si la conception de la création de ce qui compose le monde varie entre Ovide et Hésiode – il s'agira d'une suite de métamorphoses pour le premier tandis que pour le second, ce seront des jonctions et disjonctions –, si cette conception en elle-même diverge donc, ce qui précède à cette dernière – le chaos – est appréhendé de manière quasi-similaire par les deux auteurs.

Avant la formation de la mer, de la terre, et du ciel qui les environne, la nature dans l'univers n'offrait qu'un seul et même aspect; on l'appela chaos, masse grossière, informe, qui n'avait que de la pesanteur, sans action et sans vie, mélange confus d'éléments qui se combattaient entre eux. Aucun soleil ne prêtait encore sa lumière au monde; la lune ne faisait point briller son croissant argenté; la terre n'était pas suspendue, balancée par son poids, au milieu des airs; l'océan, sans rivages, n'embrassait pas les vastes flancs du globe. L'air, la terre, et les eaux étaient confondus: la terre sans solidité, l'onde non fluide, l'air privé de lumière. Les éléments étaient ennemis; aucun d'eux n'avait sa forme actuelle. Dans le même corps le froid combattait le chaud, le sec attaquait l'humide; les corps durs et ceux qui étaient sans résistance, les

corps les plus pesants et les corps les plus légers se heurtaient,
sans cesse opposés et contraires.¹

C'est ce que décrit Ovide, dans le premier livre des *Métamorphoses*. Avant la métamorphose qui donnera lieu aux éléments ciel/terre/mer, tout « n'offrait qu'un seul et même aspect » ; le chaos est donc un élément uniforme qui ne comporte pas de différences. Il s'agit d'une « masse grossière [qui n'a] que de la pesanteur », c'est dire à quel point cette masse n'est pas différenciée, elle est toute entière lourdeur, sans légèreté aucune. Le chaos est décrit par Ovide comme étant « sans action et sans vie ». En effet, tout n'y est qu'immobilité, ce n'est qu'après la création du monde que les éléments primordiaux se différencieront et s'animeront. Ce « mélange confus d'éléments qui se combattaient entre eux » donne bien l'idée de désordre qui restera dans le langage courant. Si « la terre, l'air et les eaux [sont] confondus », « les éléments [sont également] ennemis ». S'ils sont amalgamés dans ce *chaos*, ils portent malgré tout en germe leurs différences et tendent, par le combat, à se dissocier. C'est bien de cette dissociation qu'advient le monde et ses oppositions fondamentales (lumière-ombre, chaud-froid, dur-mou, sec-humide...) L'informe est vu ici comme une absence d'ordre, d'harmonie et d'unité. Le chaos d'Ovide apparaît à la fois comme un élément uniforme et comportant des discordances. Ce paradoxe met bien en relief la difficulté que l'on peut avoir à définir l'informe.

Pourtant le chaos, cette masse de laquelle rien ne semble émerger et qui semble stérile ne l'est pas puisque c'est bien d'elle que tout émergera. C'est l'absence avant la présence, c'est la matière fertile de laquelle naîtra le monde. Le chaos, masse indistincte et lourde, n'est ni terre ni eau, ni air, pourtant, ces trois éléments y sont déjà présents, à l'état de potentialités. Il n'est pas non plus lumineux, ni sombre, ni froid, ni chaud (*etc.*) mais il porte possiblement tout cela à la fois.

Ici le chaos est donc un espace plein qui comporte les éléments primordiaux à la création de l'univers. Pourtant, selon le philosophe Henri Maldiney, l'étymologie du mot porte un autre contenu : « Chaos est un mot d'origine grecque, « khaos ». « Khaos » signifie d'abord « béance ». »² explique-t-il. Ainsi, il vient contredire cette idée que l'on peut se faire du chaos comme espace plein, saturé d'éléments désordonnés et confus, pour y préférer l'idée d'une béance, d'un abîme, d'un vide. Cependant, ce terme de « vide » n'est pas ici à comprendre comme un néant au sens négatif mais plutôt comme un vide « circulatoire », une ouverture. En effet, il s'agit d'un vide fécond, d'une béance fertile qui permet « d'advenir », d'exister. Maldiney parle également d'un *apeiron* c'est-à-dire la cause de toutes choses, le principe originel. Selon l'auteur, le chaos est, comme pour Ovide, la cause de tout, non pas par ce qu'il contient toute chose mais parce qu'il est nécessaire à l'avènement des formes ; il est la condition première.

1. Ovide, *Les métamorphoses*, livre I, traduction de G.T. Villenave, Paris, 1806, source : <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/META/01.htm>

2. Henri Maldiney, *Avènement de l'œuvre*, Théâtète éditions, Nîmes, 1997, p. 77

On peut penser cette idée en rapport avec le vide dans la pensée chinoise. Là, le vide n'est pas synonyme de mort mais bien plutôt de vie car il permet la circulation de l'énergie et du souffle primordial. C'est lui qui amène la possibilité à ce qui est d'exister. Pour comprendre à quel point le Vide est la condition nécessaire à toutes choses, reprenons un passage du texte fondateur du Taoïsme qu'est le *Tao Te King*, écrit par Lao Tseu environ six siècles avant Jésus Christ, en Chine :

Le Tao d'origine engendre l'Un,
L'Un engendre le Deux,
Le Deux engendre le Trois,
Le Trois produit les Dix Mille êtres,
Les Dix Mille êtres s'adosent au Yin
Et embrassent le Yang,
Et l'harmonie naît au souffle du Vide médian¹

François Cheng interprète ce texte en disant : « Le Tao d'origine est conçu comme le vide suprême d'où émane l'Un qui n'est autre que le souffle primordial »². C'est de là que naissent ensuite le Yin et le Yang qui sont les deux énergies opposées et complémentaires desquelles tout ce qui existe peut découler (les Dix Mille êtres). La conclusion du passage de Lao Tseu reprend la première ligne en disant que « l'harmonie naît au souffle du Vide médian ». Le rapport entre le vide et le souffle primordial constitue ce dont toutes choses procèdent. L'harmonie, c'est-à-dire l'équilibre entre les opposés que sont le Yin et le Yang, découle de ce Vide Médian. Le juste équilibre entre le vide et le plein est nécessaire à l'existence ; sans ce vide premier, tout ne serait que chaos au sens négatif du terme, masse inerte et homogène de laquelle rien ne peut advenir. Le « chaos » comme le pense Maldiney à la suite de Lao Tseu, préserve du « chaos » négatif et infertile. Il est *la* condition d'émergence.

Le vide est ainsi comparable à l'espace entre les mots qui autorise la lecture, ou bien au silence entre les notes de musique qui permet la bonne écoute. Dans la peinture chinoise, la représentation du vide passe par les éléments naturels fondamentaux que sont l'eau ou l'air (les brumes)³, elle permet la circulation du regard dans le tableau et préserve l'équilibre entre tous les contraires. Le vide est donc appréhendé comme espace de circulation et comme possibilité d'existence et d'émergence. Maldiney cite Hölderlin : « Viens ! Dans l'ouvert ! »⁴. La seule possibilité d'advenue, d'existence, se situe dans « l'Ouvert », dans le vide. Il cite également la *Huitième élégie de Duino* de Rainer Maria Rilke dans laquelle il

1. Lao Tseu, *Tao Tö King*, cité in François Cheng, *Chu Ta, le génie du trait*, Phébus, Paris, 1999

2. François Cheng, *Vide et Plein*, Seuil, coll. Points essais, Paris, 1991

3. Voir à ce propos François Cheng, *Vide et plein*, *op. cit.*

4. Friedrich Hölderlin, «La promenade à la campagne», in *Odes, Élégies, Hymnes*, Trad. Philippe Jaccottet, Paris, Gallimard, 2008, (1967)

est écrit : « A pleins regards, la créature / voit dans l'Ouvert. Nos yeux à nous sont seuls / comme inversés, posés ainsi que pièges / autour d'elle, cernant son libre élan. »¹ C'est à nouveau de ce même « ouvert » qu'il s'agit. Rilke nous parle de la difficile perception de celui-ci. Une perception par les yeux qui semble insuffisante, pour nous, contrairement à la « créature ». La « créature », c'est elle qui n'a pas les yeux « comme inversés » : l'enfant ? l'animal ? Il dit plus loin : « Le plus jeune enfant, déjà / nous le forçons à contresens, nous le ployons à regarder / en arrière, dans l'Apparence, et non pas dans l'Ouvert, à la vision de l'animal, si profond »².

L'Ouvert, le chaos, cette béance de laquelle tout peut surgir est pour Maldiney un fond présent en permanence et qui maintient la possibilité d'existence de tout ce qui est. Comprenant tous les opposés, tous les couples contraires (à l'instar du Yin et du Yang), il les englobe à l'état de potentialité. Ni noir, ni blanc, le chaos serait indistinct, indifférencié, à l'image d'un gris dans lequel on ne pourrait pas distinguer les contrastes qui le composent. Le noir et le blanc y seraient présents mais impossibles à isoler. Le chaos est « la fusion indistincte d'opposés qui s'ignorent »³ nous dit Maldiney. Les opposés existent bien dans le chaos mais, à l'état de fusion, ils s'ignorent les uns les autres, on ne peut les percevoir. La couleur grise révèle ce que le chaos a d'indéterminé, rien n'y est séparé nettement, tout y est flou et informe. Javary définit le chaos comme étant « une sorte d'indétermination absolue qui contient en elle la détermination concrète sous toutes ses formes »⁴.

I.1.e. L'informe comme forme « ouverte »

L'informe donne alors à penser l'étroitesse du rapport entre *indétermination* et *possibilité*. À l'envers, ce qui est déterminé, certain, est le fruit d'une décision déjà prise : la forme. Celle-ci est close, elle nous donne à voir une possibilité, laquelle validée dans le même temps qu'elle se forme annule toutes les autres. « Décider c'est tuer ».

« Je ne suis rien. / Jamais je ne serais rien. / Je ne puis vouloir être rien. / Cela dit, je porte en moi tous les rêves du monde. »⁵ c'est ainsi que Fernando Pessoa ne s'est jamais défini. N'affirmant jamais une identité close, n'affirmant d'ailleurs jamais d'autre identité que celle de ses hétéronymes (d'autres poètes que lui, écrivant dans des styles différents, avec des idées différentes, parfois même divergentes) c'est vers une néantisation de sa propre personne qu'il a toujours tendu. On pourrait, dans le cas de ce poète portugais,

1. Rainer Maria Rilke, *Elégies de Duino*, Trad. de Lorand Gaspar, Seuil, coll. Points, Paris, 2006, 1972 pour la trad. française, (1917)

2. Rainer Maria Rilke, *Ibidem*

3. Henri Maldiney, *Ouvrir le rien, l'art nu*, Encre marine, 2000, p. 61

4. C. J.-D. Javary, *Les trois sagessees chinoises*, Albin Michel, 2010

5. Fernando Pessoa, *Bureau de tabac, 15 janvier 1928*, in *Le gardeur de troupeaux, Poésies d'Alvaro de Campos*, Préface et traduction Armand Guibert, Nrf, Poésie, Gallimard, 2007 (1968 pour la trad. Française)

parler d'une identité informe, puisque multiple et par conséquent insaisissable. Parmi Ricardo Reis, Alberto Caeiro, Bernardo Soares (et une soixantaine d'autres hétéronymes recensés), celui dont le nom en portugais signifie « personne » au sens de masque, s'évapore pour n'exister, de manière troublante pour les lecteurs comme pour les biographes, qu'à travers de multiples autres aux poèmes pluriels. S'il dit « je suis une anthologie »¹, c'est qu'il note bien le caractère multiple et hétérogène des poètes qui le composent. C'est comme si chacun d'entre eux était porteur d'un mouvement (le sensationisme, l'intersectionnisme, le simultanésisme...) et que la poésie portugaise de l'époque pouvait se décliner à travers ces différents auteurs... Pessoa n'a signé de son nom véritable, et par là reconnu, qu'une petite partie de ses écrits. Fernando Pessoa en tant que tel n'est personne, n'est rien, en effet. « Cela dit, je porte en moi tous les rêves du monde » dit-il. Préserver ainsi l'« infirmité » de sa personne, la laisser non définie comme il a pu le faire lui a permis de la démultiplier en autant de possibilités d'être. Ces « possibles lui », nombreux, n'ont pu advenir que du fait de l'effacement de l'auteur original. Seul l'état d'indécision et de doute quant à sa forme à lui, sa définition, lui a donné la possibilité de « porter tous les rêves du monde ». Pessoa préférait « rêver sa vie », car la réalité, unique, semblait bien pauvre comparée aux multitudes de vies qu'il avait la *possibilité* de vivre.

Ce que l'on nomme l'informe, par opposition à la forme déterminée et figée, est à l'image de cette idée du « possible » portée par Fernando Pessoa. L'informe serait, comme nous l'avons vu avec l'idée de chaos, ce qui n'est pas encore la forme mais qui porte en germe une infinité de formes possibles, pas encore advenues. On peut dire que ce serait un élément encore en suspens, pas encore arrêté. Au delà d'une définition négative, l'informe représente d'abord une infinité de possibles. « L'Informel, ne nous conduit pas à proclamer la mort de la forme, mais à en forger une notion plus souple, à concevoir la forme comme un champ de possibilités »² nous dit Umberto Eco. Ainsi, l'informe ne viendrait-il pas totalement en opposition avec la forme mais plutôt comme une extension, une ouverture de la définition de celle-ci. Il précise autre part :

« Ouvert », l'Informel l'est parce qu'il constitue un « champ » de possibilités interprétatives, une configuration de stimuli dotée d'une indétermination fondamentale, parce qu'il propose une série de « lectures » constamment variables, parce qu'il est enfin structuré comme une constellation d'éléments qui se prêtent à diverses relations réciproques.³

1. Fernando Pessoa cité in Robert Bréchon, *Etrange étranger*, Ch. Bourgeois éditeur, Paris, 1996.

2. Umberto Eco, *l'œuvre ouverte*, Trad. C. Roux de Bézieux et A. Boucourechliev, Seuil, Points essais, Paris, 2011 (1965)

3. Umberto Eco, *op cit*, p.117



Jean Dubuffet, *Paysage métaphysique*, 1952, Huile sur toile

L'auteur envisage l'informe comme « ouvert » en ce sens qu'il est multiple dans ce qu'il se propose de donner à voir. Chaque regard posé sur l'œuvre informelle démultiplie cette dernière, chaque regard vient mettre en lumière ce que l'on peut considérer comme les diverses facettes d'une même image, comme des images nouvelles potentiellement révélées. Le fait que la forme soit essentiellement indéfinie implique la grande importance du regard dans l'interprétation de l'image. Si l'informe peut être envisagé comme un réservoir de formes à venir, s'y plonger revient plus à penser ce qui *pourrait être* que ce qui *est*. « L'informe est moins la négation que la puissance (ou la « possibilité ») de la forme »¹. Comme Pessoa et sa « nostalgie du possible », « l'artiste a la sensation continuelle que les choses pourraient être autrement »². Envisager l'informe, c'est faire de cette sensation une méthode, c'est la cultiver et l'affirmer pour lui donner « forme » et ainsi soutenir son existence.

Il y a dans l'informe quelque chose d'énigmatique. Comme si sa définition n'était possible que de manière négative, en essayant de cerner *ce que l'informe n'est pas*. Il n'est pas la forme, close et figée ; il n'est pas déterminé, il est en permanence à renouveler ; il n'est pas le plein, lequel ne laisse aucun espace de circulation ; comme l'art informel, il n'est pas classable, et difficile à cerner dans une signification nette et immobile. Utiliser l'informe comme point de départ du travail plastique ici présenté permet de laisser ouvertes les

1. Bernard Vouilloux, *L'œuvre en souffrance, entre poétique et esthétique*, Belin, Paris, 2004, p. 257

2. G. C. Argan, *De Bergson à Fautrier* in *aut-aut* janvier 1960. The tense muse cité in Umberto Eco, *op cit* p.125 à propos de Fautrier

possibilités qu'une forme fermée ne pourrait pas accorder, car trop définie et déterminée. L'informe apparaît bien comme un réservoir de formes potentielles, comme un nid de possibles et cela permet, par la contrainte d'un fond de départ à l'image, une grande liberté dans la réalisation de celle-ci.

I.2. LA TACHE, FRUIT DU HASARD ET MÉTHODE POUR LA CRÉATION

Tache, épiphanie de ce qui n'a pas de forme, pas de sens,
tu es le don imprévu que j'emporte jalousement laissant inachevée la vaine peinture. Tu vas m'illuminer, tu me sauves.¹

I.2.a. Le banal, l'accident, le non-vu, exploiter la forme non-voulue

Si dans mon travail l'élément premier est cet arrière-plan informe, cette tache est pourtant voulue. Vouloir ce qui d'ordinaire n'est pas voulu revient à provoquer un événement qui habituellement advient sans qu'on l'ait décidé : l'accident. L'accident est ce qu'on n'attend pas dans le déroulement normal, prévisible d'une situation. Alors dans une peinture, s'il est rare que l'on peigne par accident, il advient en permanence des imprévus. Ces imprévus sont en fait ce qui ne dépend pas de notre intention première et dont on ne maîtrise pas les causes, lesquelles sont rapidement attribuées au hasard. « Ce qui est nommé "hasard" désigne ce qui se soustrait à l'explication, à la prévision, au contrôle »². En peinture, c'est le matériau lui-même qui provoque les accidents, surtout lorsque le peintre utilise beaucoup de matière : il multiplie les chances de se voir jouer des tours par celle-ci qui peut couler, craqueler, tomber, se mélanger d'une manière imprévue. « L'homme doit parler mais le matériau et l'outil aussi »³. Le matériau semble chose vivante et doté d'une certaine indépendance, il impose ses lois, des lois physiques bien éloignées des conceptions premières de l'artiste. C'est pourquoi il peut contredire ces conceptions, les remettre en question et l'artiste choisir de composer avec ce hasard ou de lutter contre.

Dans la série des encres que je présente, le hasard joue un rôle central ; il est lié à l'élément aqueux que l'on ne peut que partiellement maîtriser. En effet, ce n'est pas la matière qui, dense, comme chez les Informels est amenée à se modifier et à engager une lutte physique avec le peintre. L'eau agit de manière plus rapide et il est difficile d'apporter des corrections à l'inattendu. Cet élément, selon sa quantité, diffusera plus ou moins la

1. Yves Bonnefoy, *La vie errante*, Gallimard, Paris, 1997, p. 26

2. Pierre Saurisse, *La mécanique de l'imprévisible, Art et hasard autour de 1960*, L'harmattan, Paris, 2007 p. 11

3. Jean Dubuffet, *L'homme doit parler mais le matériau et l'outil aussi*, in *L'homme du commun à l'ouvrage*, op. cit. p. 23. Voir aussi p. 27 : « Le terme de hasard est inexact ; il faut parler plutôt des velléités et des aspirations du matériau qui regimbe. »

couleur sur le support, il attirera une masse de couleur déjà présente d'un côté qui n'était pas prévu. C'est un matériau tellement fluide et fluctuant qu'il réserve beaucoup d'événements inattendus.

La composition de cet arrière-plan informe relève amplement d'un jeu des formes avec le hasard. Il s'agit pour moi, en créant cet arrière-plan de tenter d'ignorer au maximum les idées présentes avant la peinture. Le système d'élaboration des taches se doit au maximum d'être dénué d'intention. Cette dernière vient en même temps que le geste du pinceau puis s'installera davantage avec le dessin, dans un second temps. Les aléas de l'aquarelle qui s'infuse et se diffuse captent mon attention, laquelle se détache d'une signification possible de l'image.

Dans le *Paysage d'encre # 2*¹, l'élaboration de la tache à l'aquarelle a précédé la réalisation du dessin. Le format a permis l'amplitude du geste ; il s'agissait pour moi d'observer les modifications liées à l'eau que je ne contrôlais pas. En effet la maîtrise du matériau concerne ici le choix de la couleur – qui réserve des surprises liées à sa dilution – et le premier geste, ou contact avec le support. Après, la tache se construit elle-même, c'est le hasard que l'on regarde œuvrer. On ne décide que des premiers éléments, qui, après s'être transformés, dans le temps, constitueront l'image. Ainsi l'aléatoire a-t-il davantage de place que la décision consciente et, comme en toute indépendance, procède à l'élaboration de ce qui constituera la réserve du dessin. Utiliser le hasard et le laisser agir sans l'interrompre relève malgré tout d'un choix, d'une décision négativement prise de ne pas préméditer la construction de la tache². Il en est ainsi de toutes les encres et taches présentées. « Ne pas maîtriser » s'apparente ici à une méthode.

Nous verrons comment les peintres composent avec le hasard, quelle place celui-ci occupe et de quelle manière il est appelé dans le processus de création d'artistes, depuis la Renaissance jusqu'au XX^e siècle. Cela nous permettra d'envisager les enjeux grandissants de l'aléatoire en peinture.

Jean Dubuffet parle d'un « grain de peinture laissé dans le pinceau » qui va tracer une ligne noire, non-voulue et que le peintre transformera bien vite en moustache sur le portrait de femme qu'il était en train d'exécuter !³ Alors que pour certains, il faut lutter contre ces événements impromptus pour avoir une maîtrise totale de ce qui se passe dans son champ d'action, tirer parti des « accidents » et adapter son intention, la modifier pendant que la

1. Voir image en début de chapitre p. 12

2. Nous pouvons ici penser à Bartleby, le héros de Hermann Melville, qui « préfère ne pas ». « I prefer not to » revient comme un leitmotiv en réponse à chaque décision que doit prendre le personnage. Cf. Hermann Melville, *Bartleby le scribe*, Paris, Gallimard, 1996, (1853)

3. « Peu importe aussi que le pinceau dans sa course ait entraîné un grain noir qui ne se trouvait pas sec : ce sera une moustache, ce sera donc au lieu d'une effigie de femme, que l'artiste s'était d'abord – mais sans trop de motif, et sans entêtement – proposé d'évoquer, un portrait d'homme », Jean Dubuffet, *Chasseur d'occasion*, in *L'homme du commun à l'ouvrage*, op. cit.

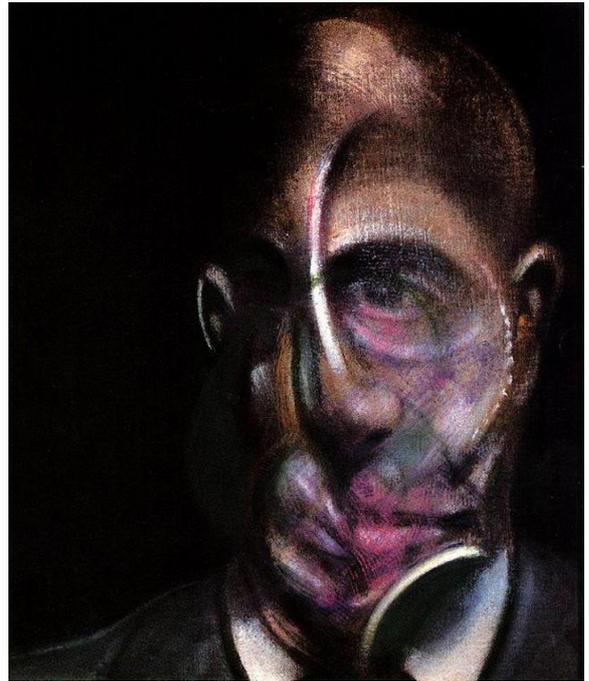
peinture est en train de se faire apparaît pour d'autre comme une aventure féconde. Celle-ci devient une composante active de l'acte de peindre en lui-même, et comme un outil plastique à part entière. Francis Bacon affirme également le rôle du hasard dans sa peinture, cette dernière étant beaucoup plus préméditée à la base que celle de Jean Dubuffet :

La peinture est pour moi comme un accident. Je la conçois, mais je n'arrive presque jamais à ce que j'avais prévu. Elle se transforme elle-même. En fait, je sais rarement ce que sera la toile et beaucoup de choses se produisent par accident, parce que cela devient un procédé de savoir quel élément de l'accident je vais choisir de préserver.¹

Le tableau conçu par l'artiste dans son esprit avant sa réalisation n'est jamais le même que celui donné pour terminé. Une série d'accidents vient perturber l'idée première du peintre et influencer ses gestes ; il décide que l'accident participe à la peinture comme un outil qu'il pourrait utiliser. « La peinture se transforme elle-même » : il se joue là un jeu auquel le peintre prend part à égalité avec les éléments qui composent la toile ; tantôt ces éléments extérieurs à son dessein premier viennent le perturber, le gêner, tantôt ils sont envisagés comme des facteurs positifs qui provoquent des « heureux événements ».

Le mythe de Protogène raconté par Plinie l'Ancien dans son *Histoire naturelle* est tout à fait symbolique du rapport entre le hasard et l'art, rapport qui peut être fort heureux, et arriver, comme par magie, là où l'on ne l'attend pas. Protogène était un peintre grec qui vécut au IV^e siècle avant J.-C. Plinie l'Ancien raconte qu'alors qu'il s'acharnait en vain à peindre l'écume autour de la gueule d'un chien de manière réaliste, son emportement mêlé au hasard vinrent comme pour l'aider produire un heureux accident.

On voit dans ce tableau un chien magnifique, mais dont la beauté est due en partie au hasard. Protogène, qui, contre son ordinaire, était content du reste du tableau, trouvait qu'il rendait mal l'écume de l'animal haletant. C'est l'art même qui lui déplaisait dans cette partie du tableau : il ne pouvait le faire disparaître, et on le voyait trop : l'art semblait par là s'éloigner de la nature, c'était de l'écume



Francis Bacon, *Portrait de Michel Leiris*, huile sur toile, 1976 © Centre Pompidou, Paris

1. Francis Bacon, *Entretiens*, cité in François Bérenzé, *L'accident et le hasard dans la figuration du XX^e siècle*, Francis Bacon, Jean Dubuffet, Henri Michaux, mémoire DEA de littérature française, sous la direction de René Demoris, Paris III, soutenu en septembre 1993

peinte, et non de l'écume qui sort de la gueule d'un chien. Pénible tourment : il voulait que le tableau fit voir le vrai, non le semblable au vrai. Enfin, après avoir longtemps retouché cet endroit, et changé de pinceau sans jamais être content de lui ; dans son dépit, il jeta l'éponge sur le maudit coin du tableau : l'éponge remit les couleurs dans l'état où le peintre les souhaitait, et ainsi le hasard mit la nature dans le tableau. (...) C'est ainsi que l'art et le hasard concoururent chez Protogène, pour représenter parfaitement le chien.¹

« Le hasard mit la nature dans le tableau », car à trop vouloir faire de l'art d'une manière parfaite, Protogène s'est éloigné de la vérité qu'il voulait transmettre. Ce mythe rend compte du rôle assumé par le hasard dans la réalisation d'une œuvre d'art, si « réaliste » soit-elle. Comme si lâcher prise sur la volonté constituait une solution imprévue pour le peintre. Ce que le hasard procure à l'artiste, c'est une nouvelle disposition de l'esprit, prête à envisager autrement les formes produites. Ainsi la nature, au sens de ce qui ne dépend pas de l'artiste, ce qui lui échappe, semble-t-elle produire des hasards positifs pour l'artiste attentif.

Cette anecdote de l'éponge a été reprise plus tard par Léonard de Vinci qui exprime la nécessité de la connaissance pour un peintre. Ainsi le savoir universel serait-il nécessaire pour qu'un peintre soit un bon peintre. Il reprend les mots de Botticelli qui évoque le hasard de l'éponge comme suffisant pour bien peindre :

Notre Botticelli prétendait que cette connaissance n'est nullement nécessaire, puisqu'il suffisait d'appuyer contre un mur une éponge imprégnée de peinture pour y laisser une tache où l'on peut découvrir un superbe paysage. « Et ce peintre, conclut Léonard, n'a su peindre que de piètres paysages ».²

Léonard dédaigne ici la technique de l'aléatoire pour y préférer une connaissance et un art de la peinture. Nous verrons pourtant plus loin que c'est ce même Léonard qui conseillera de scruter des vieux murs pour y voir des images...

Alors que Bacon compose avec le hasard, Dubuffet peint avec lui, s'en sert, en joue et le considère comme une nécessité.

Commencer un tableau. Une aventure dont on ne sait où elle vous conduira. L'intérêt de l'artiste serait faible s'il savait par avance précisément, s'il devait exécuter un tableau qui au préalable serait entièrement fait dans son esprit. Rien de tel ; l'artiste est attelé avec le hasard ; ce n'est pas une danse à danser seul mais à deux ; le hasard est de la partie.³

1. Plin l'ancien, *Histoire naturelle*, liv. XXXV, trd. Ajasson de Gransagne (modifiée), Panckoucke, Paris, 1834, t. XX, p. 28-31, cité dans Jean-Claude Lebensztejn, *L'art de la tache, introduction à la Nouvelle Méthode d'Alexander Cozens. Editions du limon, Nîmes, 1990*, p. 87

2. Léonard de Vinci, cité in E. H. Gombrich, *L'art et l'illusion, Psychologie de la représentation picturale, Phaidon, Paris, 2002 (1960)*, p. 160

3. Jean Dubuffet, *Attelage avec le hasard*, in *L'homme du commun à l'ouvrage, op. cit.* p. 26

Pour Dubuffet, l'artiste doit trouver un intérêt dans la peinture, comme dans un jeu, comme dans une aventure ; il doit partir à la découverte de la peinture tout en la faisant, d'où la grande tristesse qui se dégage pour lui des copistes et autres peintres pour lesquels le tableau est déjà exactement conçu avant même d'être réalisé. « Si l'on sait exactement ce qu'on va faire, à quoi bon le faire ? »¹ disait aussi Picasso. L'enjeu de la peinture se situe bien dans ce qu'elle apporte de nouveau et d'inconnu à l'artiste et à celui qui regarde l'œuvre. Ainsi, ce qui est imprévu, c'est ce qui sort de la ligne d'action que l'on s'était fixé ; les aléas de la matière font partie de cet imprévu fécond, c'est ce qui vient d'ailleurs comme premier hasard ; d'abord résultats d'un acte d'inattention, les taches peuvent devenir des outils dans une composition.

I.2.b. La tache

« Petit espace de couleur différente tranchant sur un fond d'une autre couleur »², la tache connote d'abord la saleté, la souillure d'un espace, il s'agit *a priori* d'un élément indésirable. On peut dire que la tache est symbolique du rapport entre l'art et le hasard en ce sens que d'abord non voulue, cette petite parcelle de matière devient un accident « utile » à l'artiste. Plus que cela, elle devient un outil plastique à part entière. Le peintre peut non seulement accepter et se servir des taches accidentelles qu'il produit, mais il peut également créer des taches de manière volontaire. Ici trouve sa place le paradoxe de la tache « artificielle ».

Créer des taches pour débiter une peinture, comme pour stimuler l'imagination est une tradition qui remonte à Plin l'Ancien lorsque celui-ci raconte, comme nous l'avons vu, la bonne fortune de la tache produite par l'éponge du peintre Protogène. Il s'agissait encore ici d'une tache accidentelle. L'idée que l'inspiration vient non simplement de l'intérieur, que seule l'idée préalable au tableau vaut comme point de départ, mais que l'on peut la trouver dans des éléments extérieurs, des éléments naturels qui par définition nous échappent a été théorisée dans le *Traité sur la Peinture* de Léonard de Vinci. Il y conseille au jeune peintre de trouver l'inspiration en regardant les vieux murs, lesquels, piqués de moisissures suggèrent des formes à l'imagination.

Si tu regardes des murs souillés de beaucoup de taches, ou faits de pierres multicolores, avec l'idée d'imaginer quelque scène, tu y trouveras l'analogie de paysages au décor de montagnes, rivières, rochers, arbres, plaines, larges vallées et collines de toute sorte. Tu pourras y voir aussi des batailles et des figures aux gestes vifs et d'étranges visages et costumes et une infinité de choses, que tu pourras ramener à une forme nette et compléter.³

1. Conversations avec Christian Zervos, 1935, dans Cahiers d'art

2.. Centre National des Ressources textuelles et lexicales : <http://www.cnrtl.fr>

3. Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, textes traduits et commentés par André Chastel, nouvelle édition revue, corrigée et augmentée par Christiane Lorgues, Paris, Calmann-Lévy, 2003, p. 216.

Ainsi Léonard propose-t-il une méthode ou du moins partage-t-il sa fascination pour ces murs, couverts de formes informes liées au passage du temps et dans lesquels il peut apercevoir presque toutes les formes qu'il désire. Ce qui est extérieur à l'artiste, son environnement, a la capacité, par le biais de l'imagination, de se transformer en images. Cet intérêt pour les murs délabrés se retrouve dans la peinture traditionnelle chinoise. On dit en effet que le peintre Sung Ti¹ avait pour habitude, lorsqu'il commençait une peinture, d'étendre son support de soie sur un vieux mur afin de s'inspirer des reliefs et accident de celui-ci pour son élaboration. Ainsi, ces formes sans loi apparente, non maîtrisées pouvaient-elles donner une base pour le travail à venir, ce qui, par l'intermédiaire de la nature déchargeait le peintre de toutes les causes qui pouvaient lui être attribuées. La nature reste le maître de tout. Alberti dans *De la Peinture* écrit lui aussi son attrait pour les formes accidentelles et envisage la nature comme étant déjà un peintre : « La nature même paraît se plaire à peindre, laquelle nous voyons si souvent peindre dans les craquelures de marbres des centaures et des têtes de rois barbues et chevelues »². On remarquera que l'élément minéral semble faciliter la vision de telles images. Le marbre est fait de nervures, veines et craquelures qui se transforment en tracés dans lesquels l'esprit peut découvrir des scènes. Cette fascination pour le minéral a fait du chemin pour être partagée par les surréalistes en particulier André Breton et Roger Caillois. Ce dernier écrira en effet un livre, *L'écriture des pierres*, consacré aux pierres à images, pierres imagées, figurées, pierres graphiques ou pierres de rêve. À l'instar de Pessoa qui dit « j'aime une pierre par ce qu'elle n'est pas moi », Caillois se passionne pour ces objets naturels fondamentalement autres car, comme de toute éternité, tracés comme aucun peintre ne pourrait peindre.

La réflexion s'émerveille à juste titre de constater que la nature, qui ne peut ni dessiner ni peindre la ressemblance d'aucun objet, donne parfois l'illusion d'y être parvenue, alors que l'art, qui toujours s'y est essayé sans succès, renonce à cette vocation traditionnelle et comme inévitable, comme naturelle pour lui, au profit précisément de la création de formes muettes, spontanées et sans modèle, comme celles dont la nature foisonne.³

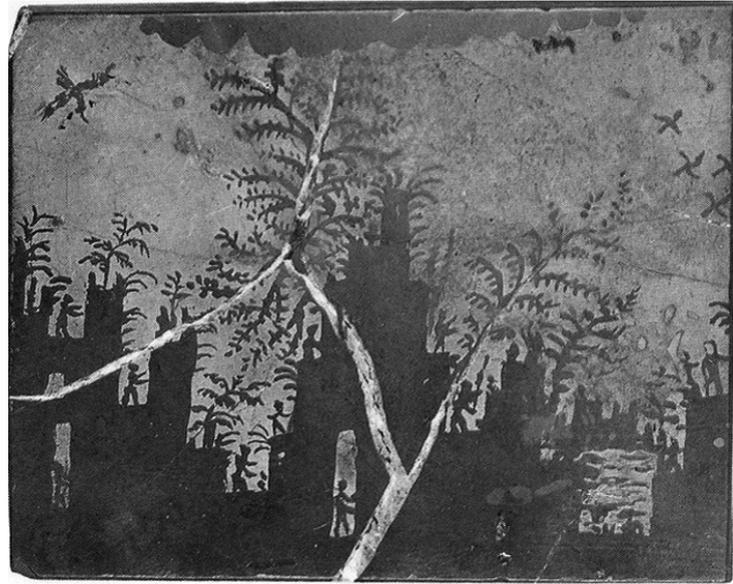
Ces pierres recèlent en effet des images, des paysages, composés de manière détaillée et précise, et elles ont attiré l'attention de contemplatifs des l'Antiquité en Chine comme au XVIII^e siècle en Europe. Elles possèdent quelque chose de magique, comme si dans cet objet de petite taille, on pouvait percevoir et transporter un monde, un monde autre mais qui rappellerait le nôtre. Les artistes se sont parfois appropriés ces pierres, et les ont augmentées en les taillant, en les gravant ou en les peignant pour qu'elles se rapprochent

1. Cité in E.H. Gombrich *L'art et l'illusion, Psychologie de la représentation picturale*, Phaidon, Paris, 2002 (1960), p. 158 à compléter

2. Alberti, *De Pictura*, Macula, Paris, 1999, (1435)

3. Roger Caillois, *L'écriture des pierres*, Skira, Genève, 1970, p. 23-24

davantage de l'image à laquelle ils aspiraient. Ces jeux de la nature (*lusus naturae*) renvoient à l'idée que la nature, avant le peintre, a conçu un art de l'imitation, imitation d'elle-même, qui fascine et amuse celui qui regarde et qui souhaite en faire autant. Si l'on pense à tous les éléments naturels évocateurs de formes familières (non seulement les pierres mais aussi les nuages, sur lesquels nous reviendrons, ou encore les troncs d'arbre noueux), on



«Le Château» calcaire à dendrites (origine inconnue), illustration extraite de Roger Caillois, *L'écriture des pierres*.

peut par voie de conséquence évoquer les peintres de la préhistoire. On sait en effet que ceux-ci se servaient des reliefs des parois des grottes pour peindre les animaux et autres scènes de chasse que nous connaissons aujourd'hui. Il s'avère aussi qu'ils utilisaient les formes déjà présentes des roches et autres reliefs géologiques comme les stalagmites, et s'inspirant de leur forme naturelle les accentuaient ou les retailaient, les gravant ou les sculptant pour accentuer les formes déjà présentes sur place et dans leur esprit.

Il n'est pas un grand esprit que n'aient obsédé, charmé, effrayé, ou au moins étonné, les visions qui sortent de la nature... Quelques uns en ont parlé et ont, pour ainsi dire, déposé dans leurs œuvres, [...] les formes extraordinaires et fugitives, les choses sans nom qu'ils avaient entrevues « dans l'obscur de la nuit ».¹

C'est un trait de l'esprit humain qui ne cesse de chercher des ressemblances avec ce qu'il connaît dans ce qu'il perçoit autour de lui. Il est donc aisé de croire que la nature se façonne à l'image de son esprit et non le contraire.

Les images confuses sont ces images qui, par leur caractère informe, offrent « un large champ de possibilités interprétatives ». C'est donc cette caractéristique qui leur est commune : elles ne sont pas encore déterminées et par conséquent portent en elles une grande variété de possibles. Pour les artistes qui s'en emparent, on peut distinguer deux catégories d'images confuses : les images confuses *accidentelles*, non volontaires d'une part et les images confuses *artificielles*, volontaires et fortement dépendantes de l'intention d'autre part. Dans les deux cas, ces images sont stimulantes pour l'imagination et donc pour l'inspiration parce qu'elles

1. Victor Hugo, *Voyage vers les Pyrénées*, 1843, cité lors de l'exposition *La cime du rêve* à la Maison Victor Hugo, 17 octobre 2013 - 16 février 2014, Paris

créent un événement. Elles provoquent quelque chose d'imprévu, que le peintre ne maîtrise pas et dont il s'étonne. Ce sentiment d'étonnement, si ce n'est d'émerveillement, donne place au questionnement puis à la recherche et à la création. Il permet à l'artiste, pris de « surprise », de connaître « l'aventure » de la peinture, chère à Dubuffet. Les images confuses *accidentelles* sont donc celles qui se présentent à nous de manière purement fortuites. C'est par exemple le mur dans lequel Léonard voit des paysages et des batailles ou les pierres de rêve qui évoquent d'emblée des formes connues, des microcosmes. Ce sont des images provoquées par le hasard et que nous n'attendions pas mais qui évoquent spontanément des choses connues à l'esprit de l'artiste, bien souvent des éléments naturels comme ceux que nous avons évoqués plus haut. Les images *artificielles* ou *volontaires* sont d'abord engendrées de manière intentionnelle par l'artiste. Elles commencent avec la méthode du peintre chinois Sung Ti qui, après avoir aperçu l'image accidentelle du mur ruiné décide d'en capturer l'empreinte puis de s'en servir pour l'élaboration de sa peinture¹ ; cette image confuse regorgeant de possibilités formelles et interprétatives constituera la base de son tableau. Il transforme alors une image *accidentelle* en image *artificielle*. Il réalise le premier stade de l'image confuse volontaire, nombreux seront les héritiers.

En effet « l'art de la tache » fut partagé par de nombreux artistes. Il consiste en la création voulue de taches dans le but, généralement, de les préciser par la suite par le biais de diverses techniques afin d'en dégager les images évocatrices aux yeux du peintre. Les images qui sont suggérées là sont directement le fruit de la masse informe qui préexistait à toute démarche consciente. Ainsi le geste de base est-il intentionnel puisqu'il s'agit de générer la tache. On ne maîtrise pourtant que bien partiellement le résultat obtenu et c'est précisément dans l'imprévu de la démarche que se situe tout son intérêt : il s'agit de jouer avec l'inconcevable et l'imprévu.

Alexander Cozens, peintre paysagiste anglais du XVIII^e siècle a publié en 1785 sa *Nouvelle méthode pour secourir l'invention dans le dessin des compositions de paysages*². Il y inscrit en citation liminaire cette phrase de Shakespeare : « C'est un Art / Qui corrige la Nature ou plutôt la transforme / mais l'Art même est Nature. » Cette *Nouvelle méthode* consiste précisément en l'élaboration de taches, à l'encre, avant de composer un paysage. Ces taches deviendront une sorte de guide pour le peintre dans la réalisation de sa peinture. Cozens commence par définir ce qu'est une tache, ou de quelle tache il peut être question dans sa méthode :

1. Sung Ti cité in J-C Lebensztejn, *op. cit.* pp. 86-87 : « Choisissez un vieux mur en ruine, étendez sur lui un morceau de soie blanche. Alors, soir et matin, regardez-le, jusqu'à ce qu'à la fin, vous puissiez voir la ruine à travers la soie, ses bosses, ses niveaux, ses zigzags, ses fentes, les fixant dans votre esprit et dans vos yeux. Faites des prédominances vos montagnes, des parties les plus basses vos eaux, des creux vos ravins, des fentes vos torrents, des parties les plus éclairées vos points les plus proches, des parties les plus sombres vos points les plus éloignés. Fixez tout cela profondément en vous et bientôt vous verrez des hommes, des oiseaux, des plantes et des arbres et des figures volant ou se mouvant parmi eux. Vous pourrez alors jouer de votre pinceau suivant votre fantaisie. Et le résultat sera une chose du ciel et non de l'homme. »

2. Alexander Cozens, *Nouvelle méthode pour secourir l'invention dans le dessin des compositions de paysages*, 1785, reproduit intégralement in J.-C. Lebensztejn *op. cit.*

Une vraie tache est un assemblage de formes ou masses sombres faites à l'encre sur une feuille de papier, et également de formes ou masses claires produites par les parties réservées du papier. Toutes ces formes sont grossières et dépourvues de sens, car elles sont tracées de la main la plus prompte.¹

Il impose donc d'emblée le support et l'outil : de l'encre sur papier. Puis il précise l'importance de la présence équitable du vide et du plein : la tache n'est pas uniquement composée d'encre mais aussi d'absence d'encre, et c'est dans le rapport entre le noir et le blanc que le peintre pourra travailler à la composition de son futur paysage. Il ajoute enfin le caractère dénué de signification de ces taches effectuées de manière rapide, ce qui annule le temps de la préméditation du sujet. Il dira malgré tout plus loin que le peintre peut partir d'un sujet en tête, l'idée d'un but à atteindre facilitera la composition... Les taches de Cozens sont bien différentes de celles de Dubuffet ou d'autres informels du XX^e siècle. Le XVIII^e siècle est l'époque de la peinture de paysage et la méthode de Cozens n'a pas pour but l'inconnu de Dubuffet, l'« aventure » ou la « surprise » ; il s'agit avant tout pour lui de peindre des paysages réalistes et bien composés. Le projet est bien défini, seule la technique laisse place au hasard mais la méthode tend bien vers ce but qu'est la figuration d'un paysage. Il s'agit pour lui de palier un manque, un défaut d'inspiration. Au XX^e siècle, il n'en est rien, la figure de l'artiste « inspiré » a disparu au profit de la figure de l'artiste chercheur, découvreur, « défricheur ». Cozens était professeur dans une école d'art, il s'adresse donc à ses élèves et leur propose de partager cette méthode de travail. Il s'agit bien d'une méthodologie que le maître expose en cinq règles bien précises à suivre scrupuleusement. Les deux premières règles sont des recettes pour composer les outils (l'encre et le papier), la règle III se découpe en trois sous-règles numérotées « pour former une tache » :

1. Pénétrez fortement votre esprit d'un sujet. 2. [...] De la main la plus prompte faites toutes les variétés possibles de formes et de touches sur votre papier. [...] 3. Faites en un certain nombre à la fois.²

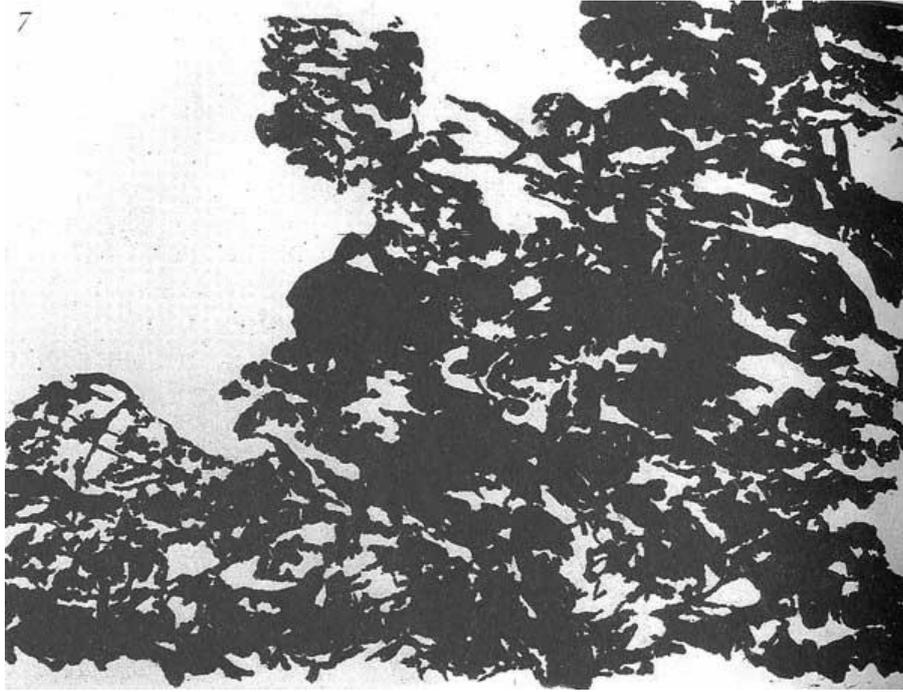
La quatrième règle concerne l'élaboration d'une « esquisse au pinceau fin d'après une tache » et la cinquième « pour finir une esquisse établie d'après une tache ».³

Si le fait de faire une tache est un geste *a priori* non-maîtrisé, on voit bien ici toute la maîtrise qui entoure cette méthode. Cozens nous donne à lire le mode d'emploi précis et sans faille de l'opération de construction d'une tache, élément au premier abord hasardeux. On remarque en effet que la première règle, « pénétrer fortement votre esprit d'un sujet »

1. Alexander Cozens, *op. cit.* p. 491

2. Alexander Cozens, *op. cit.* p. 497-501

3. Alexander Cozens, *op. cit.* p. 497-501



Alexander Cozens, *Tache*, 1785, Encre de chine sur papier

demande une idée préalable censée orienter la formation de la tache, et de la peinture à venir. « Il est de l'essence même de la tache d'être totalement possédée par une idée »¹ écrit Oppé. Entre hasard et idée, la tache de Cozens se situe effectivement davantage du côté de l'idée qui la précède que du geste hasardeux qui la forme. Le peintre évoque pourtant ce danger d'être trop du côté de l'idée et prescrit à la tache de « ne pas montrer un excès de dessein » sans quoi le geste en serait modifié et ne pourrait effectuer la bonne composition visée. Même si elle propose un principe nouveau qui veut faire intervenir le hasard dans la peinture, la démarche de Cozens reste rationnelle et poursuit un chemin duquel le peintre qui suit la méthode ne semble pas pouvoir s'écarter.

Cozens à la suite de De Vinci a néanmoins ouvert une brèche qui a peut être permis aux artistes du XX^e siècle dont nous parlions plus haut de prendre une plus grande liberté dans le jeu des formes et une remise en question de l'idée absolue de projet. Victor Hugo entre temps, dans la seconde partie du XIX^e siècle, s'empare (consciemment ou non) de cette idée et mène, parallèlement à l'écriture, un travail sur les taches et sur les formes qu'elles peuvent suggérer. C'est avec les outils de l'écrivain, la plume et l'encre, « cette noirceur qui fait de la lumière »², que l'auteur commencera ses taches, en marge de ses écrits. Il s'adonne d'abord à la fantaisie de ce jeu de société à la mode qui consiste après avoir fait des taches sur le papier, à les compléter à la plume pour en faire émerger des

1. Oppé, *Alexander and John Robert Cozens* cité in J.-C. Lebensztejn *op. cit.* p. 131

2. Victor Hugo cité in Pierre Rosenberg, *Victor hugo dessinateur, Séance solennelle à l'Académie Française pour le bicentenaire de la naissance de Victor Hugo*, 2002, à consulter : <http://www.academie-francaise.fr/victor-hugo-dessinateur-seance-solennelle-pour-le-bicentenaire-de-la-naissance-de-victor-hugo>

figures imaginaires. C'est à Jersey qu'il développera personnellement ce jeu, élaborant ses « soleils d'encre » comme des paysages romantiques, mystérieux, peuplés de châteaux et de brumes, de bateaux perdus dans la tempête ou dans la nuit. Les dessins de Victor Hugo vont de pair avec son écriture et l'encre semble, pour lui, rejoindre ce thème de la nuit, dans laquelle il est difficile de discerner certainement les contours des êtres.

Les formes de la nuit vont et viennent dans l'ombre Et nous,
pâles, nous contemplons... Nous regardons trembler l'ombre
indéterminée.¹

Les taches de Hugo ont peu de chose en commun avec la *Nouvelle méthode* de Cozens. Si ce dernier appliquait rigoureusement cette méthode dans le but de composer des paysages, l'écrivain profite de ce jeu des formes aléatoires pour mettre en lumière et en ombre les sujets qui le fascinent. D'où l'aspect mystérieux des lavis, qui semblent sortis d'un monde fantastique, chaotique parfois, peuplé de chimères et dont le travail sur la lumière renvoie à l'incertitude de lieux inexplorés. « c'est au dedans de soi qu'il faut regarder le dehors »², écrit-il. Les taches sont pour Hugo un moyen de rendre visible ce qui ne se voit pas, des paysages intérieurs loin de la conscience rationnelle. Hugo écrit dans *L'homme qui rit* :



Victor Hugo, *Tache*, vers 1875. Encre noire et lavis sur papier beige. Paris, Bibliothèque nationale de France

Sous de certaines souilles violents du dedans de l'âme, la pensée est un liquide. Elle entre en convulsions, elle se soulève, et il en sort quelque chose de semblable au rugissement sourd de la vague. Flux, reflux, secousses, tournolements, hésitations du flot devant l'écueil, grêles et pluies, nuages avec des trouées où sont des lueurs, arrachements misérables d'une écume inutile, folles ascensions tout de suite écroulées, immenses efforts perdus, apparition du naufrage de toutes parts, ombre et dispersion, tout cela, qui est dans l'abîme, est dans l'homme.³

1. Victor Hugo, « Ô gouffre ! » in *Les contemplations*, W. Gerhard Paris, 1856, p. 164. Consulter sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54075352/f164.image.r=>

2. Victor Hugo, *Proses philosophiques*, Paris, Gallimard, « Bouquins », 2002,

3. Victor Hugo: *L'Homme qui rit*, IV, 1., Librairie illustrée, Paris, 1876. Consulter sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5510323h/f372.image.r=>

À décrire ici les émotions et la pensée humaine, il file la métaphore du paysage marin chaotique en évoquant de manière visuelle les tourments, les vagues, le mouvement de la tempête et sa lumière, et on pourrait ici penser qu'il nous donne à voir un de ses lavis, ancré dans la réalité psychique de l'homme. Ses taches renvoient non seulement à la conscience tourmentée de l'homme mais aussi à son inconscient, ce qui, en lui, échappe aux explications et à la rationalité, et c'est en cela qu'il fascinera les surréalistes. Les œuvres plastiques d'Hugo sont intimement liées à une recherche intérieure, c'est de l'esprit humain qu'il nous parle. Cette façon de produire des taches pour en faire émerger des châteaux et autres formes brumeuses s'apparente d'abord à un jeu. C'est avec une absence de sérieux et sans considérer sa démarche comme utile ou artistique que Victor Hugo pratique cet exercice. Mais une grande partie de ses lavis sont réalisées après des séances de spiritisme qui le conduisent à communiquer avec un au-delà de la raison, à développer une conscience sensible d'un « autre chose que le monde visible », et à le coucher sur le papier, comme pour en rendre compte, en témoigner. La technique des taches arrive ici comme pour décharger l'esprit du poids de la décision rationnelle, habituellement nécessaire à la création.

Cette façon de procéder qui consiste à faire taire un esprit trop conscient et par là encombrant rapproche notablement Hugo des surréalistes qui mettront au point, de différentes manières, la méthode du hasard objectif¹. Il s'agit pour eux de mettre une situation en œuvre de sorte qu'elle puisse provoquer le hasard ; le hasard est appelé volontairement, mais traité comme une découverte. Pour les surréalistes, le but est bien « d'exprimer, [...] le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison »². C'est dans cette perspective qu'ils vont mettre au point une série de méthodes visant à minimiser l'impact de la raison sur la création pour mettre en valeur les productions de l'inconscient. Ces méthodes passeront souvent par l'intermédiaire du jeu qui, comme chez Hugo, apparaît soulagé de la pression d'un esprit trop rationnel. Le cadavre exquis, jeu de mot ou de formes, consiste à produire des dessins ou des poèmes à plusieurs, sans que chacun ne connaisse la forme globale produite. Ce jeu dans lequel la préméditation n'a que peu de place provoque des formes non consciemment élaborées par les artistes et par là inconnues. L'écriture automatique est une autre méthode surréaliste qui consiste à écrire de manière si rapide et sans préméditation que les phrases sont dictées directement par l'inconscient sans le filtre de l'élaboration consciente. Le hasard vient donc comme outil pour approcher au plus près la pensée et l'esprit des auteurs. En 1925, Max Ernst élabore la technique du frottage. Il décrit sa découverte dans *Comment on force l'inspiration* :

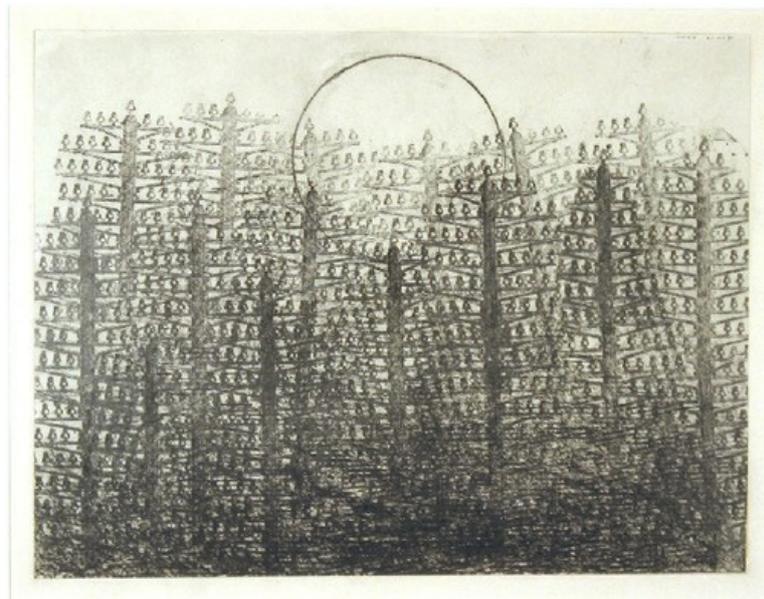
Partant d'un souvenir d'enfance au cours duquel un panneau d'acajou, situé en face de mon lit, avait joué le rôle de provocateur

1. À ce propos, l'exposition « la cime du rêve » à la maison Victor Hugo a mis en lumière les liens entre les deux écoles poétiques à travers un certain nombre de thèmes communs, du jeu au bestiaire, en passant par le goût pour les châteaux...

2. André Breton, *Manifeste du surréalisme*, Paris Gallimard, 1966, (1924), pp. 11-64

optique d'une vision de demi-sommeil et me trouvant, par un temps de pluie, dans une auberge au bord de la mer je fus frappé par l'obsession qu'exerçait sur mon regard irrité le plancher dont mille lavages avaient accentué les rainures. Je me décidai alors à interroger le symbolisme de cette obsession, et, pour venir en aide à mes facultés méditatives et hallucinatoires, je tirai des planches une série de dessins, en posant sur elles, au hasard, des feuilles de papier que j'entrepris de frotter à la mine de plomb.¹

On peut percevoir cette technique comme en dialogue avec celle du peintre Sung Ti évoqué plus haut. Ce dernier capturait l'empreinte des vieux murs sur un support de soie pour s'en servir comme base pour l'élaboration de ses tableaux. Avec le frottage, Ernst laisse indemne les empreintes de la matière, il ne va pas les retravailler pour évoquer une ressemblance avec un



Max Ernst, *Forêt et Soleil*, 1931, Frottage sur papier

paysage ou autre chose. L'empreinte, le frottage se suffit à lui même, il est la trace non pas du mur en tant que tel, mais de la fascination que ce dernier a pu exercer sur le peintre. Le résultat vient comme l'indice d'une disposition psychique à la rêverie de l'informe. Dans le même texte, le peintre écrit que « de même que le rôle du poète est d'écrire sous la dictée de ce qui se pense (s'articule) en lui, le rôle du peintre est de cerner et de projeter ce qui se voit en lui ». La peinture est pour lui « chose mentale » en ce sens qu'elle doit donner à voir les mouvements psychiques de l'artiste. Le hasard est un allié qui peut aller contre les barrières que la raison place entre l'inconscient et le support de la création. Il vient supprimer les mécanismes de défense mis en place par la raison pour aller au plus près des émotions « véritables ». André Breton fait du hasard un motif littéraire et vital ; il s'agit d'un hasard programmé et provoqué, comme par exemple dans *Nadja* ou le poète dit avoir « toujours incroyablement souhaité de rencontrer la nuit, dans un bois, une femme belle et nue »², c'est donc à la force de son désir renouvelé qu'il provoque le hasard de la rencontre :

Le 4 octobre dernier, à la fin d'un de ces après-midi [...] je me trouvais rue la Fayette [...] sans but et poursuivais ma route dans la direction de l'opéra [...] Tout à coup, [...] je vois une jeune

1. Max Ernst, *Comment on force l'inspiration* in *Le surréalisme au service de la révolution* n° 6, Paris, mai 1933

2. André Breton, *Entretiens*, Paris, Gallimard, 1952, p. 140

femme très pauvrement vêtue, qui, elle aussi me voit ou m'a vu.
Elle va la tête haute, contrairement à tous les autres passants.¹

Il relate dans *Nadja* l'histoire de cette rencontre, laquelle commence par un hasard apparemment complet mais qui s'avère tout de même provoqué par l'errance de l'auteur, sa dérive. Il est « sans but », quand « tout à coup » arrive cette rencontre, attendue depuis toujours. Car il semble bien ici que ce soit l'attente qui favorise pour le promeneur la rencontre, de même que la trouvaille. Ces deux événements ont de commun cette attitude psychique d'ouverture du poète qui l'amène à la découverte fortuite d'un inconnu, d'une nouveauté. Il se trouve face à une situation ou un objet imprévu et qu'il dote d'une signification particulière dans le contexte de la découverte. Il y a quelque chose de magique dans la trouvaille comme dans la rencontre surréaliste, l'état d'indétermination dans lequel se trouve le « découvreur » lui apporte cette coïncidence qui fait signe et peut modifier sa perception, comme le réel lui-même.

« La trouvaille a le pouvoir d'agrandir l'univers et de le faire revenir partiellement sur son opacité »² nous dit André Breton.

Le hasard apparaît pour les surréalistes comme un outil qui servirait, d'une part à accéder de manière directe aux dispositions psychiques inconscientes de l'artiste (les frottages de Max Ernst) et, d'autre part, il serait le médium de la découverte signifiante (la trouvaille). L'importance de la pratique et de l'appel de l'aléatoire trouve tant sa place dans les productions artistiques des surréalistes que dans leur vie, tant en écriture qu'en peinture.

Concernant la tache, qui semble être le premier fruit formel du hasard en peinture, on a remarqué qu'elle pouvait être envisagée comme un accident qui pourra être pris en compte dans la construction de la peinture ; dans ce cas elle n'est pas convoquée, mais acceptée. Cet élément informe peut également être perçu différemment et produit de manière intentionnelle dans le but affirmé de la transformer pour lui donner un sens *a posteriori*. Cette éventualité implique plus ou moins de préméditation dans la fabrique de cette tache ; on voit par exemple que Cozens conseille de « pénétrer fortement son esprit d'un sujet »³ tandis que Hugo « écrase l'encre sur le papier » sans idée préalable pour ensuite venir « sculpter la tache » et la transformer au gré des évocations qu'elle suscite.

Pourtant, la tache a connu davantage de noblesse et de respect encore, puisqu'elle fut envisagée pour elle-même et sans arrière-pensée par le peintre et poète Henri Michaux. Celui-ci considère les taches à la manière d'êtres vivants, tout droit sortis de son esprit,

1. André Breton, *Nadja*, Gallimard, Paris, 1962

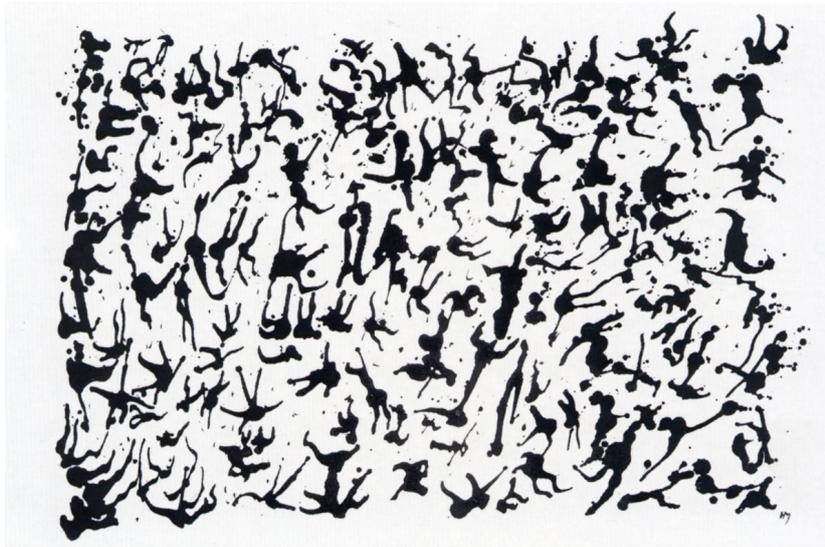
2. André Breton cité in Dario Gamboni, *Voir double : théorie de l'image et méthodologie de l'interprétation*, in *Une image peut en cacher une autre*, RMN, Paris, 2009

3. Alexander Cozens *op. cit.* p. 499

et avec lesquels il engage un combat. C'est à l'encre qu'il produira compulsivement des centaines de dessins, au sein desquels la tache n'est jamais figée, mais comme secouée d'un mouvement qui la métamorphose. La peinture de Michaux est gestuelle et introspective ; elle rend compte d'une tension intérieure qui donne lieu à des paysages de taches, à des foules de têtes. Car ce qu'il voit dans ses taches d'encre, ce sont systématiquement « des têtes ».

Dans tous les inachèvements je trouve des têtes. *Têtes rendez-vous des moments*, des recherches, des inquiétudes, des désirs, de ce qui fait tout avancer, et tout combine et apprécie... dessin y compris. Tout ce qui est fluide une fois arrêté devient tête. Comme tête je reconnais toutes les formes imprécises.¹

Il parle aussi d'« affolement » et des textes où il évoque sa peinture ressort une sorte d'urgence, de rapidité d'exécution et de nécessité absolue de peindre, de faire apparaître ces taches sur le papier pour les déformer, et les rendre, involontairement, expressives. Michaux dialogue avec elles et il semble que cette joute picturale soit en fait un combat non pas contre mais bien avec le hasard. L'aléatoire du matériau apparaît comme un mouvement, un emportement avec lequel le peintre joue et se débat.



Henri Michaux, *Composition*, vers 1960, encre de chine sur papier, 76 x 58 cm

Ici le hasard tient un rôle à la manière d'un acteur qui dialoguerait avec le peintre ; non seulement il n'est pas ignoré, comme un accident de peinture pourrait être recouvert, mais il est envisagé comme un élément essentiel en ce sens qu'il est le composant premier de la toile, au même titre que l'encre ou que les émotions de l'artiste. Cozens et Michaux utilisent les mêmes matériaux (l'encre) pour tous les deux produire des taches. Pourtant on voit bien à quel point ces deux peintres ont deux démarches fondamentalement oppo-

1. Henri Michaux, *Emergences-Résurgences*, op. cit.

sées. Certes, ils se servent tous deux du hasard mais alors que, pour l'un, il s'agit d'un outil préparatoire, il s'agit pour l'autre d'un partenaire de création, qui vient à égalité avec le geste. La peinture est « une danse qui se danse à deux »¹.

I.3. LES SIGNES ATTENTIONNELS, CE QUE JE VOIS, CE QUE JE PROJETTE

Nous avons vu, à travers un certain nombre d'artistes, les diverses fonctions que le hasard peut occuper en peinture. Il se montre tour à tour comme accident, outil, matériau, médiateur ou partenaire. Il est parfois accepté comme inéluctable et parfois convoqué volontairement, provoqué par l'artiste. Dans ce cas, il est paradoxal de parler véritablement de hasard ; comment envisager son rapport avec l'intention ? Dans le cas où le hasard – à travers le jeu de l'informe et plus précisément de la tache – est envisagé comme un support et un outil allant de pair avec l'imagination, nous verrons ici le rôle de cette dernière et du même coup du phénomène de projection, particulièrement dans la perspective d'une quête de signification pour l'image.

Dans les propositions plastiques étudiées ici, il s'agit d'interroger l'émergence de formes à partir de l'informe. En somme, la formation de l'image. Nous verrons que cela consiste d'abord en une recherche, voire une exploration. La tache devient un petit monde regorgeant de formes potentielles, lesquelles ne faisant qu'affleurer à la surface de l'image, la plume pourra les dégager, les libérer de l'informe. Mais avant la plume, ce sont l'attention et le regard qui sont les outils premiers de cette formation.

I.3.a. Hasard et intention

Des artistes utilisent des pierres pour y trouver des paysages. Léonard de Vinci scrute un vieux mur et y voit des batailles. Alexander Cozens commence ses paysages à partir de taches. Henri Michaux se joue de ces taches et les combat. Victor Hugo les prolonge et y reconnaît des architectures mystérieuses. Les surréalistes errants attendent la trouvaille². Le hasard occupe une place dans l'œuvre d'art, résultat d'une série de choix appartenant à l'artiste. Car s'il est un acte qui ne relève pas d'une coïncidence fortuite, c'est bien celui de peindre, de créer. Il est nécessaire de constater qu'aucune œuvre n'est un pur résultat du hasard. Elle demeure le fruit d'une idée, d'une pensée, d'un choix ou d'une nécessité. Le fait même de convoquer l'aléatoire dans une œuvre d'art est le résultat d'une décision, consciente ou non. La tache sera à nouveau pour nous exemplaire de ce que l'art doit à la tension entre hasard et intention.

1. Jean Dubuffet, *Attelage avec le hasard*, op. cit.

2. Voir partie I.2.b

La vraie tache est donc suspendue entre pur hasard et excès d'intention. Intentionnelle dans sa visée, et même dans son mouvement général, elle demeure accidentelle dans le détail de son opération.¹

Selon Jean-Claude Lebensztejn, la tache est donc à concevoir en deux temps : le temps de la conception et le temps de la réalisation effective. La production de l'idée de faire une tache se situe bien dans l'intention, dans la décision de se servir d'elle comme d'un *médium*, comme un élément qui se situe entre l'idée et la forme. C'est dans l'acte même, dans la réalisation de la tache en train de se faire, que l'intention laisse place au hasard et à l'absence de maîtrise. « Accidentelle dans le détail de son opération », la tache est incertaine dans son processus de formation et donc dans le résultat qu'elle produit, lequel n'est jamais celui attendu. Pour Alexander Cozens, c'est là que se situe l'intérêt de la tache ; même s'il « prémédite son sujet », la promptitude de l'exécution l'empêche de prévoir totalement la forme produite et préservera toujours des surprises, des imprévus.

Ces imprévus sont en partie causés par la réserve, cet espace qui fait partie de la tache mais qui relève de ce qu'elle n'est pas, c'est-à-dire l'absence d'encre sur le papier. Ces espaces blancs sont ceux où le pinceau, déjà trop lié à l'intention, n'est pas allé. Il semble que ce soit dans ceux-ci que la conscience puisse le moins se rendre. Elle se concentre sur ce qui est tracé, alors que le hasard se loge dans ce qui n'est pas tracé, dans ce qui est oublié ou délaissé par le geste de l'artiste. Dans le travail de la tache, « l'action de tendre vers, [...] la direction de la volonté vers quelque chose »², l'intention est bien de reproduire le hasard, de le mimer pour en recueillir les fruits. Souvenons-nous de l'histoire de l'heureuse surprise que Protogène³ eu face à la bonne fortune de l'éponge jetée par emportement sur sa toile. Ce geste hasardeux apporta ainsi une solution à la trop grande abondance d'art, autrement dit l'aspect trop peu naturel, trop artificiel, dans le tableau qui tendait vers un maximum de réalisme. Il semble alors que l'artiste qui utilise la tache dans sa peinture soit en tension avec ce que la nature hasardeuse peut apporter de plus juste et de plus véridique par rapport à ce que le laborieux travail du projet peut révéler.

En effet, on peut penser que la tache porte un « quelque chose » dont le hasard l'a dotée et qui ne peut être ni reproduit ni égalé par une étude ou un travail précis d'imitation. Il s'agit d'un caractère spontané, un sentiment subjectif et non raisonnable qui fait que l'art peut émouvoir. Benedetto Croce évoque ce « quelque chose » et le distingue de l'élaboration consciente qui viendra par la suite donner le sujet à la peinture.

La tache est donc la représentation suscitée par la première impression éloignée d'un objet ou d'une scène ; l'effet premier et

1. Jean-Claude Lebensztejn, *op. cit.*, p. 118

2. Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, PUF, Quatrième, Paris, 1990, p. 895

3. Voir partie I.2.a.

caractéristique qui s'imprime dans l'œil de l'artiste. [...] Si manque la première harmonie fondamentale, l'exécution, la réalisation pour grandes qu'elles soient, ne réussiront jamais à émouvoir, à produire le moindre sentiment chez le spectateur tandis que, au contraire, la tache nue, sans aucune détermination d'objet est parfaitement capable de susciter ce sentiment.¹

Ainsi la tache, semble-t-elle davantage porteuse d'émotion que l'exécution appliquée qui lui fait suite. Pour Croce, elle vient avant tout et provoque la peinture : c'est « l'effet premier » sans lequel le tableau ne peut avoir aucun impact. Il insiste plus loin :

La valeur de la poésie, comme celle de la peinture, réside dans la tache, dans la vague lyrique, et non dans la richesse et l'importance des pensées, des sentiments et des observations réalistes et historiques ou dans sa capacité à révéler des secrets. C'est dans la tache, le rythme, le thème, qu'est sa raison d'être et son charme : sans la tache, un poème pourra être extrêmement savant, avoir des qualités en nombre infini et pourtant ne sera pas de la poésie.²

La tache semble être à la fois le résultat premier de l'intention esthétique et sa cause même. Elle dépasse le simple élément pictural pour devenir un thème qui résonne dans la peinture comme dans la poésie et dans l'art en général. C'est « l'essence du fait esthétique, l'intuition »³ écrit Croce. La tache, plus qu'une zone de couleur ou une souillure, est une idée ; c'est l'idée qui génère l'acte de créer. On peut penser qu'elle symbolise la perception première ; d'une part l'éventualité ou la potentialité d'une image à apparaître mais également ce qui fait que cette image ne sera pas simplement une construction de pensées mais bien plus une œuvre sensible, indépendamment du sujet de sa représentation : « l'intuition ». Celle-ci est préférée à un art trop intellectuel par Benedetto Croce qui retient la tache comme exemple de sa façon d'envisager les tenants de l'esthétique. Pour l'artiste qui travaille à partir de taches, et symboliquement pour tout artiste, l'intention, mise en tension ou non avec le hasard, relèverait-elle d'abord de l'intuition, d'une idée plus sensible qu'intellectuelle.

En effet, le travail à partir de cet élément informe qu'est la tache semble avoir l'avantage d'être dénué d'intention préalable, laquelle viendrait perturber la réalisation du dessin en y attachant un sujet défini, des idées ou pensées à mettre en forme, ou pire, un message à transmettre. Malgré le fait que la tache soit le fruit d'une démarche consciente, le rôle de l'intention s'arrête là où la réalisation commence. L'action de la main vient comme court-circuiter les prévisions, et mettre à mal le supposé dessein. Il s'agit bien sûr d'un travail plus intuitif que conceptuel, plus sensible qu'intelligible. Sensible en ce sens qu'il

1. Benedetto Croce, *Un art de la « tache »*, éditions du cavalier vert, Paris, 1989, (1905), p. 25

2. *Idem* p. 29

3. *Idem* p. 30

n'est pas consciemment élaboré, et que du fait du caractère « sauvage » de la tache – entendons par là son caractère fluctuant, mobile et qui échappe à la maîtrise – ses possibilités d'interprétations sont démultipliées et comme en friches, laissées non plus à la conscience mais à l'imagination, à l'émotivité de celui qui regarde.

I.3.b. L'attention, le regard comme action

Ici, celui qui regarde est en premier lieu celui qui trace, qui dessine, une fois la tache formée. Ainsi sa réalisation constitue-t-elle pour moi une étape à part entière. Ses imprévus, ses jeux d'infusion et de diffusion, ses éclaboussures et ses tromperies sont pour moi essentiels et ne sont pas considérés comme un support à la création, comme quelque chose qui la précéderait mais bien comme un temps qui la constitue et qui l'autorise, qui en fait partie intégrante. Or, entre la tache et le dessin à la plume se situe un temps intermédiaire, lors duquel le médium principal est le regard, car le premier trait tracé découle de cette tache, de ce réservoir de formes potentielles. Il s'agit alors de scruter cette zone informe, colorée ou non, constituée de pleins et de vides, pour, comme si elle était étrangère et produite d'une autre main, l'explorer dans son entier, puis parties par parties pour y apercevoir des formes, figuratives ou non, à extraire et à révéler.

Ces formes sont fuyantes. On ne peut que les apercevoir. C'est comme si l'œil, dérivant dans l'espace de la tache, était capté par une ambiance d'abord, puis dans le même temps par une autre qui l'interpelle alors que la première a disparu, et ainsi de suite. On ne perçoit d'abord les images potentielles que du coin de l'œil, au hasard de notre attention fluctuante.

Il semble que ce soit l'attention qui fasse l'image. Sans elle, on ne verrait qu'une simple tache, une masse informe qui nous inviterait à regarder ailleurs. Ces images confuses étudiées plus haut, ne sont effectivement pas des images avant qu'un regard attentionné ne s'y pose. Le mur que Léonard de Vinci scrute avec fascination a certainement été vu mille fois sans que nul œil n'y distingue aucune bataille, aucune chimère. Les pierres de rêves, si certains y perçoivent des mondes entiers, sont considérées par d'autres comme de vulgaires cailloux. N'évoquons même pas les nuages, dans lesquels on ne pourrait voir que de simples manifestations météorologiques.

L'attention semble provoquer ce qui fait image, et participer amplement à sa formation. Car ce qui fait *signe* est un objet présent que l'on charge de la signification d'un objet absent. L'objet présent se substitue, par un acte de volonté de la part de celui qui l'interprète, à l'objet absent. Dans sa préface à la sixième édition de *L'art et l'illusion*, Gombrich évoque la formation des idéogrammes chinois, lesquels, originellement des images, se sont transformés en signes : « N'est ce pas l'attitude mentale recherchant des formes reconnais-

sables pour la lecture qui a transformé les images en signes ? »¹. En effet, l'attitude mentale est la disposition de l'esprit à voir une chose plutôt qu'une autre tandis que l'attention est la « tension de l'esprit vers un objet à l'exclusion de tout autre »². L'attention, ou attitude mentale, revient en une opération de sélection et d'exclusion. Nous faisons en permanence preuve d'attention, sans quoi, si tout venait à égalité pour l'esprit, ce serait paradoxalement le règne de l'inattention ; sans focalisation de l'esprit, il n'y aurait plus de distinction entre l'important et le secondaire ; il n'y aurait plus de perception des images non plus, lesquelles sont toutes le fruit d'un regard attentionné, intentinel ou non.

Ainsi les images ici étudiées sont produites par un déplacement de l'attention quotidienne vers des éléments *a priori* secondaires : les taches. L'attitude mentale se porte sur elles comme sur des signes à interpréter, à envisager, et, par la suite, à rendre visibles. Apercevoir au sein d'une tache, banale, ce qui la rend unique et extraordinaire tend en fait à la révéler et à la donner à voir comme autre que ce qu'elle paraît, en premier lieu, être.

Une fois encore, on peut entendre l'écho des mots de Jean Dubuffet qui érigeait le commun, le banal, en valeur. Pour lui, ce n'était pas l'événement incroyable parce que sortant de l'ordinaire qui devait être sujet de l'attention mais bien plutôt ce qui passe inaperçu, ce qui est là en permanence sans qu'on ne le voit et qui, selon lui, comporte une valeur intrinsèquement, une part de merveilleux à faire émerger.

Personnellement, je m'intéresse peu à l'exceptionnel, en quelque domaine que ce soit. Mon aliment est le commun. Plus c'est banal, mieux cela fait mon affaire.³

Mener ainsi un travail autour de la tache revient à porter attention à ce qui ne se voit pas d'abord, à ce qui gêne, plutôt qu'à ce qui fascine en premier lieu. Ce qui est *a priori* informe contient en fait bien davantage de formes que ce qui en possède une. Le caractère informe démultiplie les possibilités qu'a l'esprit de porter attention à une chose et d'y projeter ses propres images. Ainsi, dans notre cas, l'attention endosse-t-elle vite le rôle de projection car il se met en place une attitude mentale qui, en apercevant la tache, y inscrit spontanément des images qui ne sont pas uniquement provoquées par la macule mais aussi par l'esprit lui-même. L'imagination trouve son origine dans l'informe mais exprime les images qui objectivement, n'y sont pas présentes. Il s'agit de signes attentionnels, lesquels sont définis par Schaeffer comme des images absentes d'un contexte mais apportées dans celui-ci par le seul fait de l'attention qui y est portée. L'étude des constellations est un très ancien exemple de ce mécanisme de projection ; les figures dessinées dans les étoiles n'ont de réalité que pour celui qui les regarde en les connaissant par avance, il s'agit de signes

1. Gombrich, Préface à la sixième édition de *L'art et l'illusion*, *op. cit.*

2. CNRTL, *op. cit.*

3. Jean Dubuffet, *L'attention* in *L'homme du commun à l'ouvrage*, *op. cit.*

attentionnels. Les étoiles ne sont pas disposées dans le ciel selon des formes particulières ; leur agencement en soi ne ressemble ni à des animaux ni à des objets. Pourtant, à partir du moment où on connaît ces agencements et leur signification, ils deviennent le sujet de notre attention et on ne voit plus que ces figures dans le ciel nocturne qui se peuple d'images que l'on sait reconnaître. Ce n'est pas le rapport entre les étoiles qui permet les images mais bien surtout notre faculté à les voir, à les imaginer.

Vous voyez tout cela autrement, parce que votre imagination s'égaie à y trouver comme sur un vieux mur ou dans une nuée les plus belles choses de monde.¹

Ainsi serait-ce bien l'imagination qui porterait à voir « tout cela autrement ». Pourtant, si lorsqu'on regarde attentivement une tache et qu'on y voit des formes, il semble bien que ce soit nos yeux qui les perçoivent, il s'agit en réalité d'une vue subjective car orientée par l'esprit. Il semble que les images perçues dans les formes qui



Planche n° 1 du test de Rorschach, encre sur papier

leur en laissent la place soient avant tout déjà présentes dans l'imaginaire, avant de l'être dans l'œil. Elles seraient là, à l'état de latence, et n'attendraient qu'un support visuel pour être vues. Du point de vue de la psychologie clinique, le test de Rorschach² utilise justement des taches comme outil à la projection d'images mentales par le patient. Ici le mouvement est comme inversé car le soignant opère le test *via* une grille d'interprétation fixe, fondée sur la conformité à des standards immuables. Les taches sont produites en pliant une feuille de papier encrée en deux puis en la dépliant pour y faire apparaître une image plus ou moins symétrique. Les images proposées sont au nombre de dix, colorées ou non et présentant un certain nombre de nuances de valeurs. Face à ces images, le patient doit décrire ce qu'il voit. Là, l'analyste procède à l'interprétation des réponses qui se révéleront soit en conformité avec la normale (par exemple la première planche doit être lue comme étant une chauve-souris), soit autres, c'est-à-dire pathologique (de là découleront les propositions de diagnostic). Ici, la méthode relève certes de la technique de la tache à partir

1. Falconet à Diderot, 1er Aout 1766, in J.C. Lebensztejn, *op. cit.* p. 79

2. Le test de Rorschach est un test projectif publié par Herman Rorschach en 1921 sous *Psychodiagnostic, Méthode et résultats d'une expérience de la perception (interprétation de formes accidentelles)*

de laquelle on perçoit des images, mais son but est d'établir un jugement de conformité à une normale préétablie ou de déterminer une pathologie mentale. Ce codage ne propose en réalité qu'une seule lecture possible de la forme, sans laquelle le regardeur est identifié comme déviant.

Pour nous l'attrait principal de la tache est son caractère multiple et sans détermination particulière. Elle ne propose pas une seule mais une infinité d'images possibles et c'est ce qui fait sa force. Elle est mouvante et ne peut être envisagée selon une grille de lecture prédéterminée. Nous tenons pour acquis que l'œuvre d'art – qu'elle soit conçue à partir d'une tache ou non – est fondamentalement polysémique et « ouverte » pour reprendre l'expression d'Umberto Eco. La tache met en perspective le caractère multiple de l'image, et l'impossibilité de la réduire à un seul sens.

I.3.c. Les images multiples, polysémiques

Comme nous l'avons vu, le caractère informe de la tache ou des photographies qui constituent l'arrière-plan des dessins ici étudiés apportent une indétermination des formes et par là même une multitude de possibilités interprétatives et signifiantes. La base sur laquelle le dessin vient s'inscrire est donc de cet ordre, « ouverte ». Le dessin vient ensuite généralement à la plume ou à l'encre pour augmenter les formes projetées, les cerner les poursuivre pour les donner à voir¹. Pourtant, soulignons que le trait n'existe pas comme un contour ; il ne vient pas pour arrêter les formes et les figer ou en définir un sens unique. C'est un élément qui se veut faire partie intégrante de l'informe de la tache ; il la prolonge et a pour but de démultiplier à nouveau les possibles de l'image. La ligne doit rester dans la même dynamique que la tache, multiple. En dialogue avec Wols, pour qui le trait participe à l'informel et crée lui même des taches, des « météorites », mes dessins sont constitués de tracés qui tendent vers un automatisme, pour à nouveau ne pas figer l'image dans une signification unique et établie, mais plutôt pour augmenter l'informel comme ses possibles. Le dessin participe non pas à donner une interprétation immuable de l'image mais à en démultiplier une nouvelle fois, et dans un sens immanquablement subjectif, les temps de perception et d'interprétation. Face à la tache qui constitue le fond, au sens de réserve de l'image, le dessin tente de donner à voir une pluralité de formes à percevoir. Ainsi peut-on voir dans une même image à la fois une figure, une forme, puis au même endroit une autre, et une autre encore différente, *etc.* Les différentes possibilités de regard apparaissent selon différents facteurs : l'échelle joue, en ce sens qu'on peut apercevoir une image globale, à l'intérieur de laquelle des détails vont venir révéler de multiples images secondaires (non pas en terme de valeur, mais en terme de taille – nous parlerons d' « images équivoques » car aucune n'est plus importante qu'une autre, il n'y a pas de hiérarchie) ; aussi le temps

1. Nous verrons en seconde partie plus précisément les enjeux du dessin.

de la perception influe-t-il car on voit dans un premier temps une forme, puis on en envisage d'autres par la suite ; enfin il semble que le regard doive se déplacer et suivre des lignes à l'instar de chemins sur lesquels apparaîtraient de multiples formes.

Par exemple dans le *Paysage d'encre # 2'*, c'est d'abord l'ensemble que l'on voit, comme une cartographie avec ses chemins et ses centres d'une plus grande densité graphique, puis, regarder dans le détail permet d'apercevoir des éléments de figurations ou de pures formes, lesquels se mélangent et se dédoublent pour créer un trouble quant à la définition de ce qui est perçu. En ce sens, le dessin, malgré le fait qu'il soit composé de lignes et non d'amas de matière, se maintient comme un élément informe ou informel, qui n'impose pas de sens de lecture au spectateur. La perception du dessin se fait en plusieurs temps, à l'instar de sa réalisation. On peut dire qu'il s'agit d'images multiples car leur signification, ou du moins leur perception, est susceptible de varier en fonction du regard qu'on leur accorde.

La perception ne consiste pas en une réception passive de stimuli, mais en leur sélection, leur confrontation avec des données mémorielles, leur organisation et leur interprétation.²

Le fait de percevoir une image, de la regarder, relèverait bien d'une action, et ne pourrait pas se voir réduire à « une réception passive », uniquement un acte de la vue. En plus de cet acte purement sensoriel qu'est la vision, se jouent une série de processus – dont l'interprétation – qui amènent à une réception toujours singulière des images proposées. Ainsi les images dont nous parlons se jouent-elles de ces processus. Elles proposent une série de lectures constamment variables, incitant le regardeur à conscientiser le fait que la perception est toujours une action qui lui est propre et singulière, laquelle ne dépend pas uniquement de l'organe récepteur qu'est l'œil. C'est de cette question que les images « multiples » nous parlent.

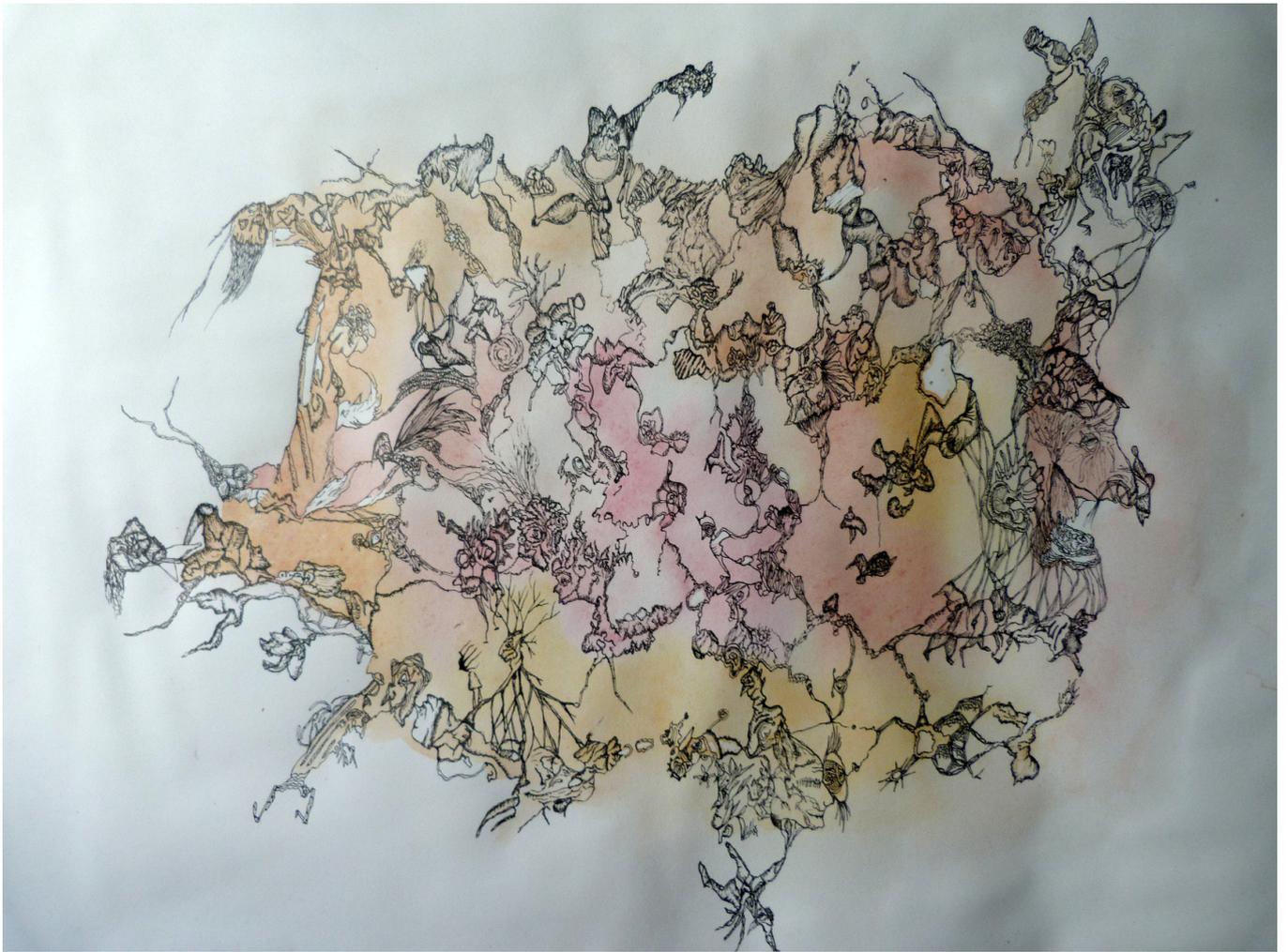
Les paysages anthropomorphes relèvent d'une tradition picturale, laquelle a pris son essor au cours de la Renaissance. Là, deux principaux niveaux de lecture sont donnés à voir. D'abord, c'est un paysage naturel de facture souvent classique que l'on perçoit. Les éléments qui



Matthäus Merian, *Paysage antropomorphe*, XVII^e siècle

1. Voir ci-contre

2. Dario Gamboni, *Voir double : théorie de l'image et méthodologie de l'interprétation*, in *Une image peut en cacher une autre*, RMN, Paris, 2009



Paysage d'encre #2, 2013, aquarelle et encre de chine sur papier, 40 x 60 cm



composent ces paysages apparaissent de manière récurrente dans de nombreuses représentations. Ce sont les mêmes éléments qui, dans la nature qui entoure le peintre, peuvent évoquer des formes connues et des images accidentelles. On y voit des arbres, souvent noueux, des rochers et des grottes, des cours d'eau et parfois des bâtisses. La composition de ces tableaux est ainsi étudiée qu'il en ressort quelque chose d'artificiel, comme s'ils cachaient autre chose que ce qu'ils montrent au premier abord. Dans *le paysage anthropomorphe* attribué à Matthaüs Merian, daté du XVII^e siècle, on voit d'abord une colline, une vallée, des arbres et un petit lac, une maison et des barrières et des personnages qui y évoluent. Pourtant, ces courbes semblent nous tromper, elles ne ressemblent pas aux courbes d'un paysage totalement naturel. En effet, si on regarde l'image en évacuant l'idée première du paysage, on peut distinguer, parmi les formes naturelles tortueuses, l'apparition d'un visage, retourné, comme allongé face vers le ciel, et littéralement composé par le paysage, ses masses et ses volumes, ses contrastes, ses pleins et ses vides. L'étrangeté du paysage est en fait garante de l'apparition de cette figure anthropomorphe, de sa barbe et de ses yeux, de son nez et de sa chevelure végétale.

Ainsi un jeu se met-il en place entre l'image et le spectateur, lequel cherche à l'intérieur de l'image sa pluralité d'images sous-jacentes. Son attention se détache en permanence de ce qu'il voit car il sait d'avance que les autres possibles de la représentation sont toujours présents, comme en suspens. À propos de ces images qui constituent un jeu pour le spectateur qui part à la recherche de formes cachées, on parle de « crypto-images ». Comme codées, elles provoquent une action, la recherche, le questionnement de la part du spectateur qui se situe dans une zone d'indétermination face à ce qu'il voit. Ainsi maintenu dans un doute quant à la nature de sa perception, son regard cherchera-t-il à dévoiler ou non la totalité des images potentielles, ou d'en créer par son unique questionnement.

La crypto-image est un signe qui oscille entre le désir du dévoilement (être une image), et la tentation du néant, qu'assouvit l'effacement total (être une non-image).¹

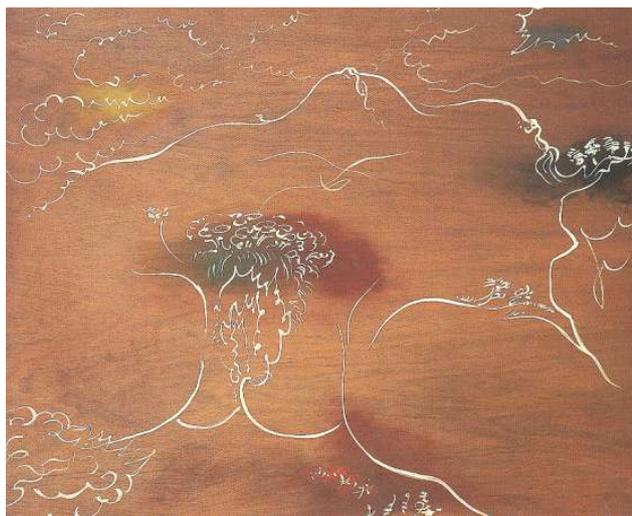
Cette oscillation évoquée par Jean-Didier Urbain peut relever de l'aspect informe dont nous avons parlé et qui plonge l'image dans un état d'indétermination propice aux images confuses. Pourtant les « images multiples » ou « crypto-images » se révèlent bien souvent figuratives, du côté d'une forme narrative. On peut penser à Arcimboldo et à ses portraits, lesquels sont composés par des détails évocateurs de bien autres choses que la figure humaine (les saisons, la bibliothèque, les oiseaux), Dali également produit des images qu'il nomme lui-même « images à multiples figurations » dans lesquelles on voit d'abord un paysage puis on peut distinguer des corps cachés dans celui-ci : les *paysages paranoïaques*. Dans ces images à décrypter il apparaît qu'il y a un sens premier, puis un

1. Jean Didier Urbain, cité in Dario Gamboni, *op. cit.*

sens second à découvrir, puis éventuellement un troisième *etc.* tout se passe comme si à force de regarder l'image, de changer de point de vue, on allait pouvoir découvrir son secret, une vérité cachée au premier abord mais qui en réalité constitue le sujet principal du tableau, sa clef.

Le passage de l'aspect explicite à l'aspect caché est souvent censé mener de l'apparence à la réalité, de la surface à la profondeur. Voir double, dans cette optique, c'est s'affranchir d'un aveuglement et voir vraiment.¹

Au ^{xx}e siècle, le psychanalyste Jacques Lacan conservait dans son cabinet une image double qui met bien en perspective les enjeux « révélateurs », au sens psychanalytique du terme de ces tableaux polysémiques, véritables énigmes pour le regardeur. *L'origine du monde*, tableau peint par Gustave Courbet en 1866 fut acquis par le psychanalyste en 1955 et conservé dans son cabinet de consultation jusqu'à sa mort, en 1981. Cette toile, entourée de provocation et de



André Masson, *Terre érotique*, 1955, Huile sur Panneau de bois

scandale du fait qu'elle représentait de manière réaliste la béance du sexe féminin, une femme de laquelle on ne voit que le tronc, sans visage, fut cachée par un dispositif qui dans le même temps qu'il dissimulait, révélait de manière implicite l'objet de la représentation. Par dessus le tableau de Courbet en fut fixé un autre, de même dimension, amovible, peint en 1955 par André Masson : *Terre érotique*. D'emblée, cacher un tableau par un autre, fait du premier un tableau multiple. Mais il ne s'agit pas de n'importe quel tableau que celui peint par Masson pour dissimuler l'œuvre de Courbet. Le peintre surréaliste a choisi d'élaborer, spécialement pour l'occasion, un paysage anthropomorphe. Un tableau qui révèle « l'origine du monde » et du langage, est camouflé par un paysage qui lui même, masque son propos, son origine. Réinterprétant la composition de Courbet, Masson conçoit une *Origine du monde* toujours présente, mais de manière latente, car dissimulée par le paysage, la courbe des collines et les arbres, ainsi que les chemins qui sillonnent le tableau. C'est ainsi qu'il voile pour mieux dévoiler, et que ce processus vient prendre place dans le bureau de Lacan comme une allégorie de la thérapie psychanalytique.

Ainsi les images multiples cachent-elles un sens pour mieux le révéler, avec plus de force et de manière davantage percutante. La capacité à « voir vraiment », autrement dit

1. Dario Gamboni, *op. cit.*, p. XX

à percevoir le vrai propos du tableau, passe par une phase d'illusion, de tromperie de laquelle le regardeur pourra s'extraire, par son attention et sa conscience d'agir en regardant. Il atteindra ainsi *le* sens que le tableau tend à délivrer.

Si les dessins que je propose sont à mettre en perspective avec les images multiples en ce sens qu'ils peuvent être regardés de différentes façons et que leur interprétation peut varier, les formes n'y sont pas figées en elles-mêmes. Elles sont amenées à se transformer et il ne s'agit pas dans le cas présent de délivrer *un* sens ou de donner à trouver une quelconque clef. Les images sont multiples dans le sens informel du terme : non qu'il y ait plusieurs niveaux de lectures, plusieurs stades du plus superficiel au plus profond, mais qu'au contraire ce ne sont pas des images qui « servent à classer » ou à définir : si tant est qu'elles aient une fonction, il s'agira d'un rôle d'ouverture du sens. Multiples, les dessins présentés le sont car ils n'imposent pas de narration et que le regard peut choisir des types de lecture multiples. Les formes se dé-définissent à mesure que le regard chemine dans l'espace de l'image.

Le processus d'avènement de l'image comme forme relève de plusieurs temps. D'abord le temps de l'informe, de la tache. Celle-ci est un élément de base qui réserve des formes en éludant l'art comme processus conscient pour y préférer une origine intuitive et sensible. Cette base de départ permet déjà d'envisager de manière globale les tenants et aboutissants d'une création qui commence par le hasard dans le but de suggérer plutôt que de dire, de sentir plutôt que de penser. Ainsi le second temps du processus poïétique découle-t-il naturellement de l'informe. La tache contient en germe les possibles de l'image à venir qui seront révélés par la perception –laquelle n'est pas, comme nous l'avons vu, synonyme de la vue comme réflexe sensoriel mais davantage d'une suite d'opérations de l'esprit qui comprennent l'interprétation. Cet acte de perception opère face à la base informe de départ et sera répété, ensuite, par le spectateur. L'attention est donc un élément déterminant qui constitue l'image au cours des différentes étapes de sa conception, de la tache à la ligne. L'attention endosse un rôle qui engendre le tracé et le permet, mais il s'agit d'une attention flottante, laquelle conduit des formes flottantes également. Le trait est un élément qui participe à l'informel en ce sens qu'il ne vient pas délimiter une forme mais plutôt mettre en perspective et déployer une multitude de possibles. Faute d'être définie par le trait, l'image se fait multiple grâce à lui.

L'informe et le hasard sont conjugués dans le temps du dessin pour amener à une perception de l'image non plus comme signe mais comme temps du regard, fluctuant, et conscient de ce flux.

II. TEMPS ET TRANSFORMATION

Cette étude a pour but de cheminer de l'informe à la ligne. Il s'agit pour nous de dégager les enjeux d'un processus qui revient à une formation, non pas à partir de rien, mais à partir de ce que l'on a choisi de nommer l'informe. Comme nous l'avons vu, la signification de ce mot est multiple, comme les « besognes » qu'il endosse. Dire d'une image qu'elle tend vers l'informe invite à questionner sa capacité d'ouverture davantage que son caractère formel. Ici, l'informe permet le dessin, qui lui même engendre l'informe en tant que possibles, que potentialités. Le dessin, bien souvent considéré comme une technique de fermeture, notamment au regard de la technique du clair-obscur, ou du *sfumato*, porte ici l'ambition inverse : il s'agit de considérer la ligne pour autre chose que pour sa capacité à être un contour. Peut-elle déployer le même caractère originaire que l'informe ? Peut-elle, comme la tache, être envisagée comme un élément multiple, comme un réservoir de formes potentielles ? Est-elle forcément à comprendre comme un élément fixateur, dans l'espace et dans le temps ?

Considérons les travaux proposés ici par strates. Nous avons vu précédemment les enjeux de la strate de base, qui vient directement générer sur le support le geste du dessin. Dans les divers cas de figure, l'outil et la technique changent mais le trait est toujours exécuté en second temps, en dernier lieu. Il se superpose à l'informe qui constitue le fond, en tant que fondation, fondement, réserve de l'image. Il s'agit pour moi de tracer des lignes par dessus ces formes hasardeuses, non pas pour les cacher mais davantage pour dévoiler certains de leurs aspects, certaines caractéristiques de leur apparence. La plume vient comme pour dérouler les lignes enchevêtrées dans les taches et les rendre visibles. Apparaissent alors, *via* la main, dont le geste est généré par les potentialités de l'informe, des « taches de lignes » nouveaux éléments à percevoir et à interpréter. Le trait compose inévitablement des formes, souvent ouvertes, dans lesquelles on peut déceler des éléments « connus », des figures, au même titre que l'on peut en déceler dans l'informe. On peut dire que ces lignes sont comme des images confuses générées par l'informe, des relevés d'impressions, des diagrammes qui rendent compte de la perception, dans un temps donné – celui du dessin.

Si la composition aléatoire de taches sur papier est une méthode qui permet de générer ces tracés, nous verrons que la photographie a également endossé ce rôle, et que les deux outils engendrent des démarches voisines. Dans la série des *crânes*, l'assise du dessin ne se situe plus dans des jeux d'encre et d'eau mais dans des photographies dont les référents possèdent des formes concrètes, ni évanescentes, ni fuyantes, bien fermées : des crânes

De l'irréel intact dans le réel dévasté, Crâne d'éléphant, 2014, Photographie dessinée



d'animaux. Ces éléments n'ont *a priori* rien d'informe, pourtant ils disposent de caractères communs avec la tache d'encre : ils recèlent en eux une multitude d'images possibles. Ces formes de la nature, dans leur aspect graphique à la fois complexe et épuré, permettent des perceptions plurielles et constituent, en eux-mêmes, ce « champ de possibilités interprétatives » nécessaire à la projection. Le travail plastique à partir de ces photographies a été rendu possible par l'outil informatique, lequel a permis, *via* le zoom et la focalisation sur certaines zones de l'image, une concentration sur le détail et, par là même, un précieux moyen d'éluder la signification de ce référent crâne au profit de son caractère formel. Déplaçant ainsi mon regard dans les circonvolutions de cette représentation, j'en oubliais ses propriétés figuratives pour la considérer, pareille aux taches, essentiellement informelle.

Ainsi, dans tous les travaux ici présentés, la focalisation sur le détail permet de démultiplier les possibilités de perception. Se polariser sur une zone de la forme – qu'elle soit tache, crâne ou nuage – autorise le déploiement d'une multitude de facettes, lesquelles, s'assemblant, se démultiplient à nouveau, et ainsi de suite.

Nous verrons que, de la tache à la ligne, le processus de création exposé, est essentiellement temporel. Nous avons vu que ce processus se décompose en étapes, lesquelles dépendent singulièrement de temps de perception différents. Le dessin lui-même est envisagé comme un fait ancré dans le temps, la ligne étant l'allégorie de ce dernier. D'autre part, l'informel, qu'il soit figé dans la matière picturale ou par le biais de la photographie, est lui aussi temporel, en ce qu'il échappe au regard, en ce qu'il est toujours « aperçu ». C'est pourquoi nous envisagerons l'importance du médium vidéo qui questionne la notion de mouvement et de transformation. Ne peut-on pas considérer l'informe comme une étape de la métamorphose d'une forme en une autre ? Enfin, le motif du nuage est soutenu par les questions qui nous préoccupent, de l'informe au temps, en passant par le hasard, le mouvement et la rêverie des formes. Dans un premier temps, ce seront donc les enjeux du dessin, notre médium de prédilection, que nous étudierons.

II.1. DE LA TACHE À LA LIGNE, LA PROJECTION PREND FORME : LE DESSIN

Sur papier ou sur écran, à la plume ou au stylet, c'est le dessin qui fait image. C'est le dernier geste qui, comme un aboutissement, transforme l'informe hasardeux en fruit d'une décision. C'est ce geste qui fait émerger les formes enfouies dans la tache, à l'état de potentialités. Le dessin rend présentes les images mentales projetées dans l'informe. Ce médium en démultiplie également les possibles en partitionnant l'image, en augmentant les

différents temps de perception. De la tache à la ligne, le geste se transforme ; il est épais et hasardeux, non maîtrisé et comme découlant de lui même lors de la conception des taches. Il se révèle dans le dessin dépendant de la main, affiné, entre maîtrise et automatisme, en lien direct avec le support. Ces deux types de gestes, l'élaboration de la tache et le tracé du dessin, semblent se compléter. Leur opposition fait que l'un tire partie de l'autre, ils sont nécessaires l'un à l'autre pour entrer en collusion et donner lieu à l'image. On peut *a priori* penser que la tache, fruit du hasard, est opposée au dessin, qui naît de la réflexion. Le trait est opposé à la masse, à la couleur. Le geste qui trace une ligne s'étire, tandis que le geste qui produit une tache s'écrase. Le trait est net, les travaux des masses, valeurs et jeux de lumières sont flous, indistincts. Dans la nature, le trait, le contour n'existent pas ; ce sont les juxtapositions des masses qui en donnent l'illusion. « La tache, donc, naît du style (*maniera*), le trait, de l'artifice et de l'étude. »¹ écrit Marco Boschini. Davantage que la tache ou même que la peinture, le dessin serait le médium de l'étude, de la préméditation. En effet, l'italien utilise le mot « *disegno* » pour signifier à la fois « dessin » et « dessein » au sens de projet, d'intention. Le dessin serait le médium du projet, un médium intellectuel dont la fonction serait de rationaliser la peinture, de la prévoir à l'avance, d'en tracer un plan. Vasari considère d'ailleurs le dessin comme supérieur à la couleur car, contrairement à cette dernière qui doit sa valeur aux matériaux qui la composent, le dessin rend compte de l'habileté de la main de l'artiste, lequel peut, par sa technique, rendre compte d'une idée préalable, un dessein.

Or, dans le cas de mon travail plastique, il est difficile de considérer cette définition du dessin comme dessein, « *disegno* » puisque, comme nous l'avons vu, entre autre en perspective avec l'art informel, la notion d'intention ne compte pas plus pour nous que celle de projet. La démarche se situe bien entre hasard et intention, elle souhaite tendre vers une spontanéité qui permettrait d'éviter une rationalisation artificielle des formes. « La spontanéité est l'art d'échapper au hasard de même qu'à la préméditation »² dit Christian Dotremont. Il apparaît que le dessin peut échapper, au moins pour un temps à cette notion d'intention, il n'est pas en tout point opposé à la tache et la ligne contient elle aussi ses possibilités informelles. On peut même penser que le dessin contribue à l'informel, en échappant à la notion de projet, en ce sens qu'il peut déployer des caractéristiques qui ne concernent pas la tache. La ligne comporte des particularités quant à la gestuelle, elle implique une autre manière de travailler que celle de la tache. Par exemple, alors que la tache est un élément que l'on considère dans son ensemble, dans sa globalité, comme une entité singulière et insécable, le dessin peut être perçu de manière fragmentaire, dans le détail.

1. Marco Boschini, cité in Jean-Claude Lebensztejn *op. cit.* p. 90

2. Christian Dotremont cité par Max Loreau in *Dotremont Logogrammes*, Garnier Flammarion, 1975

II.1.a. Le détail, le fragment

Ainsi le détail, dans mes dessins, détient une grande importance, et ce pour plusieurs raisons, par rapport à différents points de vues. D'abord dans le processus de création où l'on entendra le détail en tant que morcellement de l'image. Ensuite, toujours dans le dessin en train de se faire, le tracé tend parfois vers le geste et ses capacités expressives, et parfois vers une minutie qui démultiplie les possibilités interprétatives de l'image. En ce sens, le détail participe à l'informe. Il impose un regard parcellaire, de près, et refuse le regard global ; il préfère les parties au tout.

La plume est un outil qui permet une grande précision dans le tracé. La ligne produite est fine, le geste souple, ce qui autorise un dessin détaillé. La tablette graphique revêt aussi le caractère d'un outil d'une grande précision. Tout y est maîtrisable : l'épaisseur, la forme, la dureté, la couleur, l'opacité. Aussi, lors du travail sur ordinateur, peut-on faire abstraction de toute une partie de l'image pour se concentrer sur une zone, au potentiel graphique intéressant. Le « zoom » est un outil majeur qui rend possible non seulement un dessin précis mais également la fragmentation de l'image. Celle-ci donne lieu à une attention portée sur des zones, lesquelles sont envisagées, au moment du dessin, comme des images à part entière. On travaille selon différentes échelles, du plus proche au plus lointain. Il apparaît donc des images, dans lesquelles on se concentrera sur une zone et ses lignes. Ensemble, elles évoqueront un autre dessin, *etc.* On perçoit donc un dessin dans le dessin, lui-même dans un dessin selon le principe des poupées russes, la mise en abyme. C'est l'un des facteurs qui donnent lieu aux images multiples, en lien entre elles ou non, selon que l'on regarde le dessin de loin, de manière globale, ou de près. Ces jeux d'échelles sont rendus possibles grâce au travail du détail et au fait de pouvoir faire abstraction de la globalité de l'image.

Fragmenter l'image revient donc à la démultiplier, et, toujours en pensant davantage aux possibles qu'à l'actualisé, considérer l'image sur un mode parcellaire permet de donner une importance aux espaces de l'entre-deux. Si, dans le processus de création l'image est fragmentée (que ce soit sur ordinateur ou sur papier, le dessin se fait toujours par parties isolées), on peut penser chaque dessin comme étant lui-même un fragment. En effet, ils sont tous construits de la même manière et fonctionnent en série. Ils sont les parties d'un tout inachevé. Chaque dessin renvoie à un microcosme, faisant partie d'une galaxie, laquelle contient ses propres microcosmes. On remarque souvent que des lignes semblent s'échapper du support, du cadre, comme pour se prolonger en dehors de l'espace du dessin. Chaque image est conçue comme isolée d'un ensemble non-clos dont elle ferait partie. La notion de fragment qui correspondrait au dessin en lui-même ainsi qu'aux parties qui le composent, trouve écho dans la notion de vide que nous avons évoquée en première partie à propos de la tache. Cette dernière se construit dans le rapport entre le

plein de l'encre sur le papier et le vide qui résulte de son absence¹. Nous avons également vu le chaos considéré comme vide originel, béance féconde avec Maldiney et la philosophie chinoise². Le fragment dépend de ce même vide et le produit, car le fragment est toujours le morceau cassé d'un tout éclaté. Entre les éclatements se loge le vide, l'espace du possible. L'intervalle est ce qui sépare mais aussi ce qui lie et qui permet de lire. « L'interruption est nécessaire à toute suite de paroles ; l'intermittence rend possible le devenir ; la discontinuité assure la continuité de l'entente. »³ écrit Maurice Blanchot dans *L'entretien infini*. C'est dans l'écart que la continuité trouve sa possibilité d'exister. Et c'est paradoxalement grâce au vide que l'on peut percevoir le dessin, et c'est grâce aux différences, aux ruptures qui les composent, que l'on peut comprendre leur unité. Si Blanchot parle du fragment littéraire avant tout, il en est de même pour toute forme de langage, y compris la peinture ou le dessin. Ainsi le travail du détail relève-t-il d'une fragmentation de l'espace de la représentation qui vise, non seulement à démultiplier les possibles de l'image, mais aussi à produire des ruptures au sein du dessin, lesquelles en favoriseront l'existence.

Entre les deux étapes du dessin, celle de l'élaboration de la tache et celle du travail du trait, il existe un lien de cause à effet, un lien d'influence, mais également un lien d'opposition, comme si la tache tenait le rôle de repoussoir par rapport au dessin. La masse informe qui constitue la base de notre travail plastique est gestuelle, hasardeuse et le moins possible préméditée. La ligne, elle, ne possède pas de caractère si indiscutable. Parfois, emportée par le mouvement de la tache, elle est tracée rapidement, en tension, elle rend compte directement d'un geste, elle est mouvementée et adopte un aspect automatique (nous y reviendrons). Cependant, il est d'autres zones du dessin dans lesquelles la ligne est plus sage, plus maîtrisée et minutieuse, le trait est contenu dans un geste qui inscrit plus qu'il ne trace. Souvent, ce type de lignes se trouve dans le travail du détail. Elles sont élaborées dans un temps plus long et il se trouve une sorte d'énergie non plus gestuelle mais propre à la densité de ces lignes, leur abondance dans une petite zone du dessin ; elles s'engendrent les unes et les autres et donnent à voir un grouillement dès le temps de la conception du dessin. Ces tracés ne sont plus le fruit d'élan de la main comme dans la tache, mais relèvent davantage d'une activité intérieure, mentale, proche de la rêverie des formes. C'est pourquoi la minutie, et le fait de travailler dans des formats intimes, sont évocateurs de la démarche en question. Il s'agit de retranscrire un temps particulier par le biais de la plume. Ce temps du dessin étant une durée subjective, puisque singulière, les traits trouvent une précision que la tache n'aurait pu apporter. C'est ainsi qu'apparaissent dans l'image ces petits espaces dans lesquels on trouve des formes imbriquées, parfois des personnages ou des éléments de paysages, ils s'agit d'une rêverie des

1. Voir partie I.1.b.

2. Voir partie I.2.b.

3. Maurice BLANCHOT, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1980, (1969)

formes à très petite échelle. Plus l'échelle diminue, plus le jeu de la ligne et de la projection semble en effet pouvoir augmenter.

Souvenons-nous des peintures de Wols. Réalisées sur de très petits formats (à partir de 7 centimètres de côté), il ne s'agit pas pour elles de produire une abstraction lyrique, dans le sens où elles rendraient compte d'une énergie physique, corporelle par le geste. Les formats intimistes font qu'en étant très proche du dessin lors de sa réalisation, c'est davantage une intériorité qui est évoquée, des mouvements du « dedans », lesquels n'ont pas besoin d'une amplitude externe pour advenir. On parle ainsi de « compositions psychiques » à propos de l'œuvre de Wols qui disait « peindre les yeux fermés ». On voit bien par exemple dans cette aquarelle sur papier datant de 1945 et intitulée *Tête* le grand souci du détail qui n'empêche pas



Wols, *Tête*, 1945, aquarelle et encre sur papier, 16,5 x 12,5 cm

l'évocation d'un espace mouvementé par l'artiste. Dans cette image de 12,5 x 16,5 cm, c'est un monde entier qui se déploie, et ce sont la densité du trait, ses courbes et ses accidents qui laissent à penser à des improvisations psychiques.

Si le dessinateur contemporain Fred Deux travaille sur des formats beaucoup plus importants (on en connaît qui atteignent parfois deux mètres) que ceux privilégiés par Wols, son dessin retient notre attention également (entre autres) par sa grande complexité liée à la précision et l'abondance de détails. Travaillant, jusqu'à récemment, à la mine de plomb (il utilisait dans ses dernières œuvres l'aquarelle et la couleur), Fred Deux donne à voir des lieux et des êtres proches d'un univers fantastique, mais qui ne l'est pas totalement ; il semble sorti de lui au sens propre. Ne serait-il pas question de cette peinture « impressive » dont parlait Fautrier ? Fred Deux répond à Pierre Wat qui l'interroge sur l'importance du grand format et de son rapport avec le corps, étant donné le caractère organique présent depuis toujours au cœur de l'œuvre de l'artiste.

Je me demande si le corps a une telle importance. Bien sûr, il est là, et pesant. Mais ce qui est plus présent, c'est mon absence. Cette réalité de l'absence. Quand je dessine, j'ai une sorte de somnolence. Elle ne m'empêche pas de travailler, mais elle facilite, à l'intérieur du dessin, le labourage. Il y a à retourner quelque chose. En souffrant beaucoup d'être si peu présent, mais si j'étais

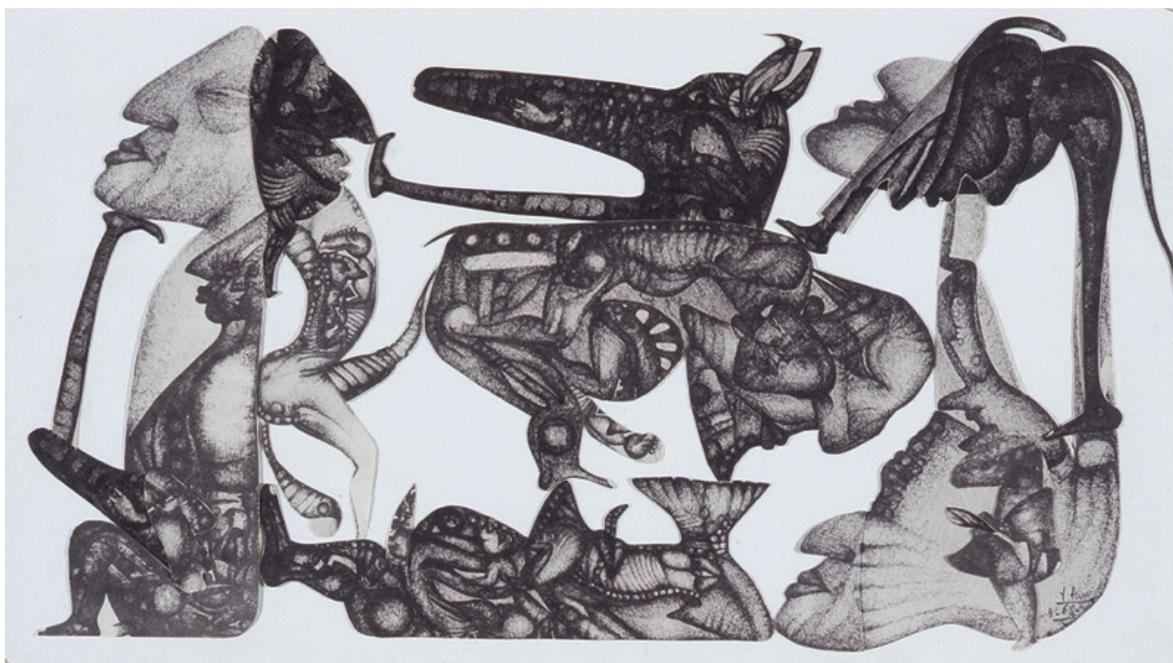
présent je ne ferais pas un grand dessin. Ce corps si présent est, en même temps, un corps extrêmement absent.¹

Le travail du dessin relève pour lui d'une « somnolence », sorte d'absence à lui même, en ce sens que ce n'est pas le corps qui dessine. Ce n'est pas non plus la conscience mais une semi conscience dont il dit qu'elle « facilite le labourage ». Il s'agit bien sûr d'un labourage intérieur, une sorte d'exploration émotive.

Le dessin n'est pas ma médecine pour poursuivre ma vie. (...)
C'est un des moyens, sans gloire, de s'introduire en soi-même.²

On peut se demander si le dessin n'est pas le médium privilégié de cette exploration. Ce médium semble à part, pour Fred Deux comme pour beaucoup de dessinateurs, il est travaillé à plat, le corps entier est penché sur le support ; la posture même du dessinateur est une posture introspective. Fred Deux nous dit encore :

Je vis plié depuis cinquante ans. À la rencontre d'un infini me pinçant, me dépliant, me défiant, me contraignant à enfouir mes mains. Impression d'un temps sans fin, d'une décharge venue hors du temps.



Fred Deux, *La Gana*, 1968, Collage, 26,5 x 47 cm, Musée de l'Hospice Saint-Roch, Issoudun

Le temps est en effet également un élément déterminant pour le dessin. La précision de ceux que nous évoquons demande un grand temps de réalisation (plusieurs mois pour certains formats de Fred Deux), aussi cette durée qui s'étire semble-t-elle décrochée du

1. Pierre Wat, *Miroir des questions, Entretien avec Pierre Wat, Catalogue d'exposition, Fred Deux, (Œuvre 1949-1990, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1990, p. 21*

2. Fred Deux, *Terre-Mère, Journal 1997-1998, Editions André Dimanche, Marseille, 1999*

temps quotidien et partagée, pour devenir un temps à part, un temps singulier et intérieur. Une fois encore, la temporalité du dessin concerne le « dedans », elle n'est ni calquée sur le rythme de la communauté ni sur celui de la nature, elle concerne essentiellement celui qui dessine.

Alors, si le dessin nécessite d'être vu de près pour en apprécier le détail, réalisé dans une posture vers l'intérieur, et ancré dans une temporalité bien particulière à l'artiste, comment éviter de le considérer comme le médium de l'intériorité ? Il semble en effet être le révélateur de la vie émotionnelle de celui qui l'inscrit, telle une empreinte ou une trace, objet évocateur d'un temps donné, celui du psychique plus que du physique, de la rêverie plus que de la conscience.

II.1.b. La ligne, signe premier, essentiel, l'émergence d'un espace

Sans doute la ligne est une idée de l'imagination, non de la mémoire, un signe de vie quand même, oui, et voici ce qui importe : la ligne, c'est un partage, et chaque part est séparée certes, mais touche l'autre ; elle est participative.¹

Ainsi le dessin est-il révélateur de l'espace psychique de l'auteur pour les raisons propres au médium que nous avons évoquées. Nous entendons révélateur dans le sens qu'il montre, qu'il dévoile, qu'il représente littéralement son sujet : il rend présent. Le dessin serait le médium premier de la présence. Inscrive, tracer une ligne, c'est attester d'une présence, si abstraite soit-elle. Pline l'Ancien raconte la légende de l'origine du dessin. Cette histoire met en perspective ce rôle de mise en présence qu'autorise le dessin. Dibutade était la fille d'un potier de Corinthe ; c'est à elle que l'on attribue le premier dessin et à son père la première sculpture. Alors que son amant devait partir à la guerre, c'est en inventant un substitut à sa présence qu'elle inventa le dessin. Elle projeta l'ombre de son visage sur un mur à l'aide d'une lanterne et en traça le contour. À peine la ligne eut-elle été finie d'être tracée, que le jeune homme avait disparu, son ombre le suivant, mais le dessin, lui, était resté. Le père de Dibutade, potier, appliqua ensuite de l'argile dans l'esquisse, la fit cuire et réalisa ainsi le premier modelage. L'origine des arts plastiques, selon Pline l'Ancien, et en particulier du dessin, qui nous occupe particulièrement ici, trouve sa source dans un besoin de rendre visible ce qui n'est pas, ce qui n'est plus et de lutter contre une forme de disparition. Dessiner, peindre, écrire, reviennent à produire des signes qui rendent présent ce qui est absent, ou invisible. Pour ce faire, la jeune Corinthienne trace le contour d'une silhouette. L'ombre est déjà une attestation de la présence ; sans ombre, pas d'existence ; pourtant, cette dernière est éphémère et fuyante, ce qui n'est pas le cas de la ligne, laquelle, en contournant l'objet qui échappe, le retient, ou du moins, participe à le préserver. La ligne, en inscrivant, nous met en

1. Herman Parret, *Préface* de Jean-François Lyotard, *Que peindre ? Adami, Arakawa, Buren*, Hermann éditeurs, Paris, 2008, p. 16

présence, dans le même temps et dans le même espace, de ce qui est absent. Ainsi les dessins qui donnent à voir des improvisations psychiques, paysages mentaux, ou autres lieux intérieurs, rendent présents ces espaces du dedans et attestent par là même de leur réalité. Le dessin donne un lieu à ce qui n'en a pas. La ligne, totalement absente dans la nature, est une abstraction qui *réalise* ce que l'on ne perçoit pas directement.

La ligne possède un caractère essentiel, lié à l'origine. Tracer un trait dans un espace, c'est rendre cet espace artificiel, c'est y rendre présent quelque chose d'absent. Le trait partage l'espace dans le double sens du terme : d'une part, il divise et d'autre part, il unit. Le trait le plus proche de la ligne dans la nature est bien la ligne d'horizon. Cette ligne fictive suggère à notre œil la rencontre entre le ciel et la mer. C'est sur cette ligne que l'un et l'autre se rejoignent mais c'est également là qu'ils se séparent ; l'horizon est la ligne qui permet de distinguer l'espace du ciel de l'espace de la mer. Tel le trait sur le support du peintre, la ligne est à la fois un signe lié à la scission et à la réunion. C'est de cela qu'il s'agit en dessin, car chaque tracé relève de la construction d'un espace qui suppose un haut et un bas, un avant et un après, une orientation, la mise en rapport de deux pôles, séparés et réunis par le trait. Le trait semble réunir les contradictions, il constitue leur lieu en commun, il devient l'allégorie de la collusion des opposés.

Remémorons-nous la tradition picturale chinoise. Ce que Shitao¹ nomme l'Unique Trait de Pinceau, c'est le trait duquel tous les autres vont découler. C'est le premier trait tracé par le peintre, qui rend possible tous les traits qui composeront le tableau. L'Unique Trait de Pinceau est un concept qui dépasse le seul domaine de la peinture. Il est en effet une allégorie de ce que la pensée traditionnelle chinoise nomme le Souffle Primordial. C'est la première énergie qui au sein du vide suprême (dont nous avons parlé plus haut) va pouvoir générer les opposés que sont le Yin et le Yang desquels découleront « les dix mille êtres » qui participent au cosmos.

L'Unique Trait de Pinceau est l'origine de toutes choses, la racine de tous les phénomènes. [...] Aussi, l'Unique Trait de Pinceau embrasse-t-il tout, jusqu'au lointain le plus inaccessible et sur dix mille millions de coups de pinceau, il n'en est pas un dont le commencement et l'achèvement ne résident finalement dans cet Unique Trait de Pinceau dont le contrôle n'appartient qu'à l'homme.²

L'unique Trait de Pinceau est l'élément premier qui opérera une césure dans l'espace informe primordial, tous les éléments qui suivront relèvent de son existence. Les mots du *Tao Te King* de Lao Tseu résonnent à nouveau car la peinture traditionnelle chinoise de

1. Shitao : Peintre et calligraphe chinois qui vécut de 1641 à 1720. Il a écrit un fameux traité de peinture : *Les propos sur la peinture du moine citrouille-Amère*

2. Pierre RYCKMANS, *Les propos sur la peinture du Moine Citrouille-Amère : Traduction et commentaire de Shitao*, France, Plon, 2007

Shitao est proche de la pensée taoïste, elle en découle. La peinture n'est pas séparée de la philosophie, elle en fait partie et la révèle visuellement. On retrouve dans la peinture tous les éléments de la cosmogonie chinoise. Souvenons-nous :

Le Tao d'origine engendre l'Un,
 L'Un engendre le Deux,
 Le Deux engendre le Trois,
 Le Trois produit les Dix Mille êtres,
 Les Dix Mille êtres s'adosent au Yin
 Et embrassent le Yang,
 Et l'harmonie naît au souffle du Vide médian.¹

On peut comprendre ce passage d'un point de vue cosmologique, comme nous l'avons vu à propos du Tao, le chaos originel, mais également d'un point de vue esthétique. Les deux sont inextricablement liés. Pierre Ryckmans, traducteur et commentateur de Shitao, explique :

Le paradoxe essentiel de ce concept est qu'il possède, comme point de départ, une signification concrète et technique d'une simplicité presque dérisoire, et qu'en même temps, l'usage qui en est fait, le charge d'un ensemble de références qui va nous renvoyer aux principes fondamentaux les plus abstraits, de la philosophie et de la cosmologie chinoise ancienne.²

« L'Un », c'est le souffle primordial, et c'est également l'Unique Trait de Pinceau de Shitao, c'est de lui que va naître la multitude, « les dix milles êtres » mais également les opposés fondamentaux que sont le Yin et le Yang. En peinture, ce sont les jeux d'encre qui donnent à voir ces couples de contraires ; ils sont symbolisés par le contraste fondamental noir et blanc – soit l'encre de chine et son absence, le support vierge. Si ce contraste est fondamental, c'est bien parce que les deux entités qui le composent ne se contentent pas de se contrarier, de s'opposer frontalement ; l'un permet l'existence de l'autre, et c'est grâce au souffle primordial, l'Un, que le Yin et le Yang peuvent coexister, se mélanger, et s'interpénétrer pour permettre aux nuances, aux « dix milles êtres » (en peinture, tous les traits de pinceau), d'advenir. Ainsi le rapport de ce contraste fondamental, allégorie de tous les autres, le lien entre les deux entités opposées est en peinture le lien entre l'encre, l'eau et le papier ; il s'agit là d'un lien de diffusion et d'infusion. Plus ou moins le papier est humide, plus ou moins l'encre va s'étendre. Aussi, la variation de la charge du pinceau en encre va produire un trait dont la fluidité variera, le geste du peintre en dépendra également pour donner à voir des éléments plus ou moins pâles, plus ou moins ancrés dans la temporalité du paysage, (temporalité naturelle sur laquelle nous reviendrons). Ce pinceau plus ou moins chargé d'encre induit aussi des représentations des éléments qui

1. Lao Tseu, *op. cit.*

2. Pierre Ryckmans, *op. cit.*, p. 83

composent le paysage. On observera la précision du rendu des matières ; les essences de bois, les végétaux et les feuillages, les pierres, les montagnes, les différentes roches, les cours d'eau et les brumes et leur fluidité. Tous ces éléments découlent du souffle primordial, de l'Unique Trait de Pinceau et sont composés par autant de traits, pluriels, tracés par le peintre.

Quand Zhang Yanyuan dit que seuls Wang Xianzhi et Lu Tanwei étaient capables respectivement de calligraphier et de peindre d'un seul coup de pinceau, il ne veut pas dire qu'un texte entier ou la forme complète d'une chose étaient rendus d'un seul et unique trait, mais bien que, du commencement à la fin, le pinceau poursuivait tous ses mouvements sous l'égide d'un même contrôle sans que l'influx de l'esprit ne s'interrompe.¹

L'Unique Trait de Pinceau, c'est une façon de considérer la peinture comme un acte qui engage l'esprit tout entier. La peinture, c'est-à-dire l'acte de peindre, du premier trait au dernier, doit s'exécuter dans une énergie continue. Le souffle du peintre, sa disposition physique et mentale à représenter et à rendre visible, est ininterrompu. « Avant de peindre un bambou, il faut que le bambou pousse en votre for intérieur »² dit le peintre Su Tung-Po. La peinture est à la fois un exercice de concentration et de méditation. Il s'agit de rendre visible le paysage, même si sa représentation passe par une intériorisation du sujet. Le peintre doit construire en lui le sujet de la toile (et non sa représentation) avant de peindre, et maintenir cette construction durant toute la durée de l'exécution. C'est ce maintien qui constitue l'Unique Trait de Pinceau.

Ainsi la ligne est-elle considérée par Shitao comme originelle. Elle déploie l'espace, elle est un élément matriciel qui porte en elle les possibles de l'image et qui les génère dès son avènement. Son tracé relève d'une intériorisation prolongée du réel sans laquelle aucune peinture n'est possible. Le trait dans la peinture chinoise relève à la fois d'une technique picturale et d'une discipline intérieure, il est produit autant par la main que par l'esprit. Ce concept trouve son origine dans une grande simplicité : le tracé d'un trait est le premier geste de celui qui apprend à écrire ou à peindre, mais il déploie les multiples facettes de la complexité de la pensée chinoise.

Mon travail plastique est *a priori* plutôt éloigné de l'esthétique chinoise. Les outils sont différents, le pinceau chinois est remplacé par la plume, et l'élaboration de mes dessins n'est ancrée dans aucune cosmologie particulière. De plus, la représentation en elle-même, figurant de manière générale en Chine des paysages naturels, est bien autre, puisque mon travail, lorsqu'il tend vers la figuration ne rend pas compte de paysages naturels mais plutôt de d'espaces du dedans, de formes spontanées. Pourtant, on peut penser à quelques points communs au niveau

1. Guo Ruoxu cité in Pierre Ryckmans, *op. cit.* p. 85

2. Su Tung-Po cité in François Cheng, *Vide et Plein, op. cit.*, p. 77

de la réalisation. Le matériau identique, l'encre présente dans les deux cas l'intérêt du jeu possible avec la dilution impliquant le caractère fugitif des éléments. Rendre visible leur caractère transitoire et éphémère revêt pour moi une grande importance¹. Aussi, le temps de l'élaboration nécessite une disposition intérieure particulière, laquelle permet le dessin. Celui-ci trouve davantage son origine dans un espace du « dedans » que du dehors. Enfin, la perception de l'espace du tableau comme un lieu à parcourir par le truchement du vide (possible chez Shitao par exemple grâce aux éléments aquatiques et aériens). Le regard comme une promenade, m'apparaît comme constitutif de l'image, laquelle peut être perçue comme une sorte de cartographie que le regard parcourt en suivant les lignes, à l'instar de chemins. C'est aussi de cette manière que la ligne engendre l'émergence d'un espace, en tant que suite de ruptures et de continuités graphiques.

La ligne se désigne ainsi comme un principe graphique élémentaire et essentiel. Elle est le trait d'union entre l'écriture et la peinture. Notons qu'en Chine, la calligraphie était un art autant scriptural que pictural et que les deux fonctionnaient ensemble, dans un dialogue permanent.

De même, le travail d'Henri Michaux n'a cessé de mettre en dialogue ces deux utilisations de la ligne dans l'art poétique et plastique. « La ligne, c'est la phrase mais sans les mots. » dit-il. D'abord poète, Michaux s'oriente vers la peinture, pour se « déconditionner » dès 1925. Les mots apparaissent alors pour lui comme privés d'une liberté que peut lui offrir la peinture. C'est ainsi qu'il crée son propre alphabet, les *idéogrammes*, lesquels lui permettent de mettre en œuvre les rudiments graphiques d'un langage nouveau, débarrassé de la gangue des mots. C'est entre dessin et écriture que tout commence, alors qu'il met en place cet alphabet singulier. Le peintre/auteur utilise pour peindre les outils de l'écriture : l'encre et la plume. Il entend ainsi « peindre pour (se) parcourir », pour sonder ce qu'il appelle « l'espace du dedans » ; la peinture de Michaux est, de même que sa poésie, une exploration de lui-même, une quête pour rendre perceptibles ses mouvements intérieurs.

Et la peinture? Et ce que je m'étais promis d'entreprendre?
Embarras: je ne veux apprendre que de moi, même si les sentiers
ne sont pas visibles, pas tracés, ou n'en finissent pas, ou s'arrêtent
soudain. Je ne veux non plus rien « reproduire » de ce qui est déjà au
monde. Si je tiens à aller par des traits plutôt que par des mots, c'est
toujours pour entrer en relation avec ce que j'ai de plus précieux,
de plus vrai, de plus replié, de plus mien (...) c'est à cette recherche
que je suis parti²

Michaux travaille ainsi des matériaux simples et « pauvres » pour tenter de toucher à quelque chose de primordial. La réalisation de ses peintures veut toucher quelque chose

1. Nous verrons plus en détail cet aspect, à travers le travail des *Nuages*, partie II.3.a et II.3.b

2. Henri Michaux, *Émergences-Réurgences*, op. cit.

d'essentiel, ce qu'il y a « de plus vrai » en lui, c'est pourquoi il travaille comme nous l'avons évoqué plus haut avec des taches, qu'il exécute en quantité et avec lesquelles il se débat. Les taches de Michaux prennent allure de foules et se transforment en lignes. Ce sont en effet des signes en multitudes qui s'agitent sur les pages de Michaux. Entre taches et lignes, c'est le mouvement qui les oriente, les désoriente et qui construit l'image. La ligne semble en effet jouer un rôle proche de celui joué par la tache en ce sens qu'elle entretient davantage un lien avec la réalité intérieure qu'extérieure. Comme la tache, la ligne rend compte de cet « espace du dedans » dont parle Michaux en l'explorant. Les signes du peintre se situent donc formellement entre la tache et la ligne. Ils s'étirent dans un mouvement d'éclatement ou d'étalement, un mouvement excentrique qui part de l'intérieur, du centre, pour aller vers l'extérieur. La ligne semble ici douée de vie, elle obéit à une énergie qui lui est propre et, selon la conception orientale chère à Michaux¹, c'est un élément instable, étranger à l'immobilisme.



Henri Michaux, *Tache*, 1979, Encre de Chine su papier,
49 x 65 cm

II.1.c. La ligne dynamique, la ligne nomade

La ligne est un point qui a bougé précédemment en nous,
et son mouvement est lent.²

« La ligne est la figure engendrée par un point qui se déplace, elle est sans épaisseur (...) la ligne elle-même est douée d'énergie » définit Etienne Souriau dans le *Vocabulaire d'esthétique*³. Ainsi la ligne est-elle, dans sa construction même, engendrée par le mouvement ; si le point, par essence, est fixe, qu'il définit une position donnée dans l'espace et représente

1. Fortement influencé par ses voyages en Chine, Michaux mène un travail sur la calligraphie et les idéogrammes, liés à l'écriture chinoise. Cf. *Idéogrammes en Chine*, Fata Morgana, Nîmes, 2008 (1972)

2. Valério Adami, *Dessiner*, cité in Herman Parret, *op. cit.*, p. 16

3. Etienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, PUF, Quatrième, Paris, 1990, p. 952

un repère qui ne change pas, la ligne est, au contraire, mobile : elle est rendue possible par le déplacement d'un point. Du point de vue de l'expérience, regarder une ligne ne revient pas à regarder fixement, une ligne se parcourt, le regard est mobile et pour appréhender la ligne en tant que ligne, l'œil se déplace nécessairement. On peut donc dire que la ligne est essentiellement dynamique, et le constater de manière frappante chez des peintres comme Michaux, Wols ou Paul Klee. Ces trois peintres ont tous un rapport particulier avec la ligne, et les deux premiers déclarent se sentir en proximité avec le troisième dont ils ont admiré l'œuvre. Klee expose sa conception de la ligne dans *Théorie de l'art Moderne*, ouvrage posthume, paru en 1956, regroupant les notes et textes des cours et conférences qu'il donnait au Bauhaus. Il envisage la ligne comme un organisme doué de vie, autonome et singulier et essentiellement ancré dans le temps. À sa suite et avec lui, de nombreux artistes ont opéré une personnification de cet élément qu'est la ligne notamment à travers l'écriture. Henri Michaux, bouleversé par une exposition de Paul Klee, a d'ailleurs écrit un texte en 1954, qu'il a intitulé *Aventures de lignes* :

[...] Une ligne rencontre une ligne. Une ligne évite une ligne.
Aventure de lignes.

Une ligne pour le plaisir d'être ligne, d'aller, ligne. Points. Poudre de points. Une ligne rêve. On n'avait jusque là jamais laissé rêver une ligne. [...]¹

La ligne est ici racontée comme un personnage qui vit une aventure ; rencontre et esquivé constituent cette aventure. Michaux écrit « une ligne rêve ». De ce texte ressort une sorte d'indépendance poétique de la ligne qui suscite le rêve de celui qui la suit mais qui semble aussi rêver d'elle même, en elle-même. La ligne de Klee vue par Michaux semble dotée de toutes sortes de caractères, comme une personne, ainsi que d'actions, ancrées dans le temps. Plus loin dans le même texte, « Voici une ligne qui pense », « une ligne va voir », « une ligne renonce. Une ligne repose. Halte. ». Ces lignes portent une énergie qui les fait agir, penser, se reposer. Les lignes dans les tableaux de Paul Klee se montrent en effet toutes différentes, personnifiées par leurs caractères de lignes droites, courbes, ouvertes, fermées, horizontales ou dans l'élan d'une diagonale, sinueuses ou épurées. Dans les *Esquisses pédagogiques*, il recense différents types de lignes *actives* ou *passives* lesquelles, selon leur tracé, produisent un effet et assument une fonction différente. Ces lignes sont définies par le mouvement qui les occupe.

Tout devenir repose sur le mouvement. Le facteur temps intervient dès qu'un point entre en mouvement et devient ligne.²

1. Henri Michaux, *Aventures de lignes*, in *Passages*, Gallimard, Paris, 1950, p. 115 (voir annexe)

2. Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, Gallimard, Paris, 1998 (1956), p. 37

Puisque c'est le mouvement qui transforme le point en ligne, chaque déplacement produira une ligne unique. Les lignes *actives* ont la propriété d'être ouvertes ; elles n'ont pas pour but de constituer une forme ou une surface. Elles sont « en promenade », « avec des formes d'accompagnement », « se circonscrivant elles-mêmes », « soumises à des délais, des points de passages définis ». Klee oppose ces lignes aux lignes passives qui engendrent des formes : « En devenir, ces figures ont un caractère linéaire. Achevée, cette propriété est éliminée d'emblée par l'image d'une surface. »¹. S'opposent ainsi la ligne géométrique, qui aboutit à la forme, close et figée, et la ligne « vagabonde », *active*, en devenir.



Paul Klee, *Halme*, 1938, Huile sur toile

Or cette notion de devenir est centrale dans l'œuvre de Klee. Il ne s'agit plus de penser l'art comme une forme éternelle qui arrête le temps et qui rend visible un monde immuable, un monde au delà du visible, le « monde des idées » de Platon. Klee préfère donner à voir le monde en transformation, en train de se faire et c'est pourquoi le devenir est une notion clef pour lui ; la ligne rend visible le changement, le mouvement perpétuel. En art, c'est le processus qui compte plus que le résultat, la forme finie.

La forme est fin, mort. La mise en forme est vie.²

Cette opposition radicale entre *forme* et *formation*, *mise en forme*, donne à penser une conception du monde et de l'art non pas comme statique mais en mouvement, c'est le rapport au temps qui importe davantage que l'apparence immuable des choses. La ligne, en cela, est l'élément graphique qui permet de penser ce mouvement perpétuel, à l'opposition de la forme dont l'immobilisme ne donne à voir qu'un aspect superficiel de la vie, l'illusoire stabilité des choses. Gilles Deleuze distingue deux types de lignes pour deux conceptions de l'abstraction : dans l'abstraction formelle, géométrique, la ligne fait contour pour produire une forme close (du côté de la mort) alors que la « ligne nomade »³, elle, ne fait pas contour, c'est la ligne *active* de Klee, elle va à l'infini, elle est du côté de

1. *Ibidem*, p. 75

2. *Ibidem*, p. 60

3. La ligne nomade et le rapport de Klee et Deleuze à cette notion sont étudiés dans la thèse de Nouri Ismail, *Esthétique nomade. La ligne, Deleuze et Klee.*, dirigée par Georges BLOESS à Paris VIII en 2011

la vie. Cette ligne nomade est un élément proche d'une pensée de la nature envisagée comme suite de changements perpétuels. Klee comme Michaux envisagent la ligne bien plus comme un parcours, un chemin, que comme une destination, un résultat. C'est en ce sens que la création artistique relève pour eux plus du processus, de la mise en forme, que de la forme elle-même, l'objet produit finalement. C'est l'acte de créer, lequel est compris dans un temps non linéaire qui accepte l'aléatoire, lequel devient le but même de la création. L'abondance de la production plastique de Michaux relève de cette multiplication des processus, des chemins envisagés, des parcours intérieurs exécutés. Les dessins de Michaux peuvent ainsi être compris comme autant d'explorations inachevées, ancrées dans un mouvement perpétuel ; ces images ne sont pas arrêtées, elles sont en devenir, les taches comme les lignes. C'est ainsi que l'auteur dit vouloir « dessiner l'écoulement du temps », un temps qui lui est propre, duquel dépend le mouvement singulier qui anime ses lignes.

La ligne dynamique ou nomade est un élément dont l'essence est d'être ancrée dans la durée, la temporalité de celui qui la trace. Elle est la forme qui rend compte d'un point en mouvement, et elle relève par là même de la notion de devenir. La ligne nomade est ouverte, en ce sens qu'elle rend visible la mise en forme plutôt que la forme aboutie. C'est le chemin, le geste, qui importe plus que la fin. Ainsi cette ligne « vagabonde » s'oppose-t-elle clairement à la ligne qui fait contour, qui produit une forme arrêtée ; elle est infinie. « Le contour est une limite, et non une chose »¹ définit Souriau. Or la ligne dynamique existe pour elle-même et non pour délimiter une forme. Elle dépasse sa dimension purement géométrique en ce qu'elle semble librement guidée par la main qui la trace sans fonction de fermeture. Le dessin automatique, technique surréaliste explorée par André Masson, met en œuvre un jeu de lignes, lesquelles semblent correspondre à ce que nous appelons la ligne « nomade ». Ainsi les lignes de Masson ne sont-elles pas réalisées dans le but de rendre visible des formes. Ce qui compte dans le dessin automatique, c'est le processus du dessin en train de se faire. Il s'agit de dessins produits dans la hâte afin de faire intervenir au minimum la conscience ; le but de cette pratique surréaliste est, comme dans l'écriture automatique, de laisser parler l'inconscient « en l'absence de tout contrôle exercé par la raison »². Les lignes que nous percevons rendent compte de mouvements internes, elles sont les traces vivantes des états psychiques de l'artiste. Elles rendent compte de manière immédiate de ces états et sont ancrées dans le devenir du psychisme de celui qui trace en question. Ce qui est important dans les dessins de Masson, c'est que les lignes ne rendent pas compte de quelque chose de stable ou d'immobile ; elles sont les reflets de mouvements, elles donnent à penser le dessin automatique en train de se faire, en lien direct avec « l'espace du dedans ».

1. Etienne Souriau, *op. cit.* p. 479

2. André Breton, *Manifeste du surréalisme*, *op. cit.*

Si la ligne est formellement opposée à la tache, le dessin, lui, ne se construit pas en opposition avec l'informe. Il en partage certaines caractéristiques et semble pouvoir opérer un déploiement de cet espace informel qui constitue une ressource pour mon travail plastique. Cette exploration « psychique » est rendue possible par une conception de la ligne comme parcours, comme mouvement et comme ouverture plutôt que comme élément figé. Le rapport au temps ici étudié est à mettre en perspective avec les médiums qui dans le cas présent répondent au dessin, à savoir la photographie et la vidéo.

II.2. LE TEMPS ARRÊTÉ

Nous avons vu le dessin comme étant un médium fondamentalement ancré dans le temps. La ligne essentiellement en devenir permet au dessin de rester « en formation » pour ne pas demeurer figé dans une forme close. Le dessin intervient après l'élaboration d'une image qui lui préexiste. Nous avons vu dans une première série de travaux réalisés à l'encre et à l'aquarelle qu'il s'agissait de taches, éléments fortement liés au hasard. Deux autres séries de travaux, les *Crânes* et les *Nuages*, relèvent pour leur part des médiums photographiques et vidéo. Nous n'aborderons pas ici le rapport entre ces médiums et le hasard. Il semble que leur capacité à interroger l'informe se situe davantage dans leur rapport à la temporalité. De quelle nature est-il et comment envisager le dialogue avec le temps du dessin ?

II.2.a. Temporalité de l'informe

Nous avons étudié l'informe dans son rapport au hasard. La tache serait un élément défini par son absence de préméditation, d'intention. Elle ne serait élaborée que dans l'instant présent de son exécution, aucune prévision ne pourrait la déterminer par avance. Or, on ne peut pas affirmer pour autant qu'elle se situe totalement en dehors d'une durée, d'une temporalité. Le matériau qui la constitue, ici l'aquarelle, met inévitablement en perspective la notion de devenir ; il est liquide et interagit lors de son utilisation, avec l'élément primordial qu'est l'eau. Cet élément, qu'il soit dans la nature ou utilisé à des fins graphique donne à penser l'écoulement du temps et la lente transformation des choses. Ainsi la tache, pour être visible, se positionne-t-elle à un instant donné de cet écoulement. La tache peut être considérée comme un arrêt sur image de cette transformation. L'informe serait la fixation d'un état de passage d'une forme à une autre. L'indéfinissable de l'informe serait en partie dû à cette image d'un temps de la métamorphose. La transformation d'une forme en une autre – dans le cas de la tache, il s'agit de dilution, d'étalement, de diffusion de la couleur, etc. – donne lieu à une infinité de formes intermédiaires que l'on peut qualifier d'informes puisqu'elles ne relèvent ni de la forme originale, ni du résultat de sa métamor-

phose. L'informe se situe dans un entre deux, dans un temps qui d'ordinaire est imperceptible. Pourtant, ce qui nous intéresse dans la métamorphose, c'est bien le changement, la différence entre la forme du début et celle de la fin. Or, l'informe en tant qu'étape de ce changement donne à voir une image possible, comme un temps arrêté de ce processus. L'informe donne à penser la mise en forme, la déformation, l'instabilité des formes. Ce que l'informe tend à montrer, c'est le mouvement permanent qui agite les formes ; c'est leur devenir. Le paradoxe de l'informe est qu'il montre, dans une image fixe (peinture, photographie) l'instabilité essentielle des choses et leur illusoire immobilité.

II.2.b. Photographie et fixité

Dans cette perspective, comment envisager l'utilisation du médium photographique, lequel fige le réel dans l'image ? La photographie relève pour moi d'un outil de captation des formes. Il ne s'agit pas de les déformer, de les moduler ou de les faire parler. Il s'agit simplement d'un outil de monstration, de mise en présence d'une forme captée à un instant donné. La notion de captation semble être tout à fait appropriée au médium en question. Celui-ci « attrape » une parcelle du réel au passage. Ne dit-on pas dans le langage courant « prendre une photographie » pour signifier qu'on la réalise ? La photographie est pour moi un outil fascinant en ce sens qu'il a la capacité de déplacer le référent pour en faire une image. Cette opération de déplacement intervient à l'instant même où le réel a disparu. La photographie n'offre pas une copie du réel, ou un double, elle le met en image, le re-présente, c'est-à-dire qu'elle s'éloigne de lui pour le donner à voir. Cette mise en présence du réel alors qu'il est déjà passé, révolu, donne à la photographie le rôle de témoin, lequel atteste de la présence passée du référent. C'est le « ça-a-été » dont parle Roland Barthes dans *La chambre claire*.

Le nom du noème de la Photographie sera donc : « Ça-a-été » (...) cela que je vois a été là, et cependant tout de suite séparé ; il a été absolument, irrécusablement présent, et cependant déjà différé.¹

La photographie donne en effet à voir un instant passé, et mort ; elle en restitue la présence et, selon Barthes, atteste de sa réalité. Si je vois la photographie de quelque chose ou de quelqu'un, c'est forcément qu'il a existé à un moment donné. Et cela implique nécessairement aussi que ce référent n'existe plus, le temps de la photographie est révolu, le temps de l'image est passé, le référent tel qu'il était lors de la photographie est désormais mort.

Pourtant, la photographie telle que je l'utilise dans la réalisation de mes images, ne joue pas nécessairement le rôle de témoin d'un instant passé. Il semble qu'elle ne s'inscrive pas dans la représentation d'un temps linéaire dans lequel le futur succéderait au présent, lequel serait précédé du passé. Elle n'est pas l'attestation d'une disparition ni d'une pré-

1. Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Gallimard, 1980

sence qui n'est plus. Irrémédiablement, elle s'inscrit bien dans une temporalité. Mais ce dont elle atteste, c'est davantage de l'écoulement du temps en tant que *processus* que de l'évaporation d'un instant donné. La photographie, si elle fige un instant, vient ici davantage pour donner à voir les alentours de cet instant, la mutation à laquelle il appartient, que l'instant en lui même.

La photographie demeure une image, laquelle donne à voir une forme. Ce qui est montré ici, c'est le résidu d'une métamorphose. L'acte de photographier vient pour fixer une image qui s'inscrit dans une succession d'instant. Cette succession, cette métamorphose permanente est donnée à voir par la photographie à travers une trace, un signe incomplet. Ce signe atteste de la transformation, du devenir de l'objet photographié, mais de manière fragmentaire. La photographie en ce sens est un témoin au même titre que l'informe en est un.

On peut ainsi penser que cette proximité entre photographie et informe est liée à l'idée de *formation*, c'est-à-dire le rapport de la forme avec le temps. La photographie fige une forme à un instant donné, et l'informe relève également d'un entre-deux-formes, d'un instant de la formation. La photographie intervient ici comme fixatrice de formes en cours de métamorphose ; elle opère comme révélateur de l'informe.

Ainsi, dans la série des *Crânes*, la photographie vient-elle effectivement donner à voir l'informe. Non que les crânes en tant que référents soient informes, sans-formes, ou avec une forme indéfinie, mais principalement pour deux raisons.

La première est que le crâne est, comme tout autre élément du réel, mais peut être d'une manière plus flagrante, ancré dans un processus de transformation. Il donne à voir un arrêt sur image de la métamorphose de la vie animale vers la dissémination, la disparition, ou plus simplement, le morcellement. Il rend visible l'instant arrêté d'une transformation, une pose dans celle-ci. Le crâne trouve sa place dans une temporalité biologique ; un animal est né, doté d'un crâne qui a grandi, il est mort, ne laissant que sa carcasse, son squelette, puis son crâne sera lui aussi amené à se morceler, puis à se disséminer. La photographie du crâne de mouton ou d'éléphant donne donc à voir une image figée d'une métamorphose. La forme est arrêtée par la photographie, mais en soi, reste en mutation de manière invisible. Le médium photographique arrive donc comme pour extraire une étape du mouvement, et donner à voir une pause entre deux formes.

La deuxième raison pour laquelle on peut définir le crâne comme étant un élément informe est justement la nature de sa forme, une fois photographiée. Malgré son caractère figuratif indiscutable, cette image peut être qualifiée d'ouverte, au sens où, plastiquement, elle offre « un large champ de possibilités interprétatives »¹. La photographie qui constitue

1. Umberto Eco, *op. cit.* p. 117

De l'irréel intact dans le réel dévasté, Crâne de mouton, 2014, Photographie dessinée



la base, le fond, la réserve du dessin, dans le cas de cette série, est en noir et blanc et présente des contrastes forts. Le crâne se montre déjà très riche graphiquement, il est composé de circonvolutions, de creux et de bosses, de jeux de volumes et de matières qui, si l'on fait abstraction de la globalité de l'image¹, c'est-à-dire de la nature de son référent – un crâne –, donnent à voir un vaste champ d'images potentielles. L'image photographique du crâne recouvre ainsi le même caractère informe que la tache d'encre.

Ainsi l'ancrage dans le temps en tant que processus de transformation continue, trouve un révélateur dans la photographie, laquelle apporte non pas une preuve mais un fragment de preuve. Elle ne rend pas compte du mouvement mais des transitions qui le composent. Elle se présente comme un indice qui donnerait à comprendre de manière fragmentaire une situation (lors d'une enquête par exemple) davantage que dans un sens sémiotique.

II.2.c. Image fixe / image mobile

Dans le travail intitulé *Disques aériens*², il s'agit de mettre en mouvement des images fixes, de les animer. Composées de différentes couches, ou calques, ces images ont pour base, pour réserve, des photographies de nuages. Ces photographies donnent à voir un instant figé de la transformation des ciels. Le second temps de la réalisation est celui du dessin, rendu possible par la tablette graphique. Ce dessin est lui-même scindé en plusieurs couches ou calques (trois ou quatre) qui adoptent chacune des couleurs, ou nuances différentes en reprenant les couleurs de la photographie de départ.

Ainsi ces « calques » sont-ils indépendants lors du montage vidéo. On peut agir sur chacun séparément, et les animer différemment.

Le passage de l'image fixe à l'image mobile est envisagé comme un temps supplémentaire de la réalisation. Si on conçoit cette dernière comme étant composée de strates (photographie, dessin), l'animation en est une. Celle-ci apporte une autre dimension à l'image. En effet, il s'agit d'apporter du mouvement à une image fixe, de la « faire bouger ». Nous avons vu plus haut la photographie comme étant un médium qui apporte un « indice » quant à la transformation permanente des choses, leur mouvement. C'est un indice que l'on pourrait qualifier d'« objectif » ; l'image photographique capture une forme qu'elle fige pour l'extraire de sa temporalité. Dans le cas du nuage, élément naturel fluctuant par excellence, la photographie fige un instant donné de sa métamorphose et la révèle par le fait même que c'est une photographie. Le médium en question nous invite à penser le caractère illusoire, car détaché de sa « séquence temporelle », de l'image fixe.

1. Voir partie II.1.a

2. Voir p. 85

Ainsi, en faisant se mouvoir l'image photographique sans pour autant montrer sa transformation (il ne s'agit pas d'une séquence filmée), interroge-t-on le caractère illusoire de la photographie et plus généralement de l'image fixe. En induisant un mouvement très lent aux images fixes, il s'agit de proposer au spectateur de déplacer son propre regard pour appréhender le caractère pluriel de ce qu'il voit. L'image proposée n'est ni tout à fait mobile, ni tout à fait fixe, elle se situe dans un entre-deux. Ainsi le temps de perception est-il mis en perspective avec le rythme, lent, de la vidéo. La perception d'une image, qu'elle soit fixe ou mobile, relève inévitablement du mouvement ; l'œil doit se déplacer, à sa manière, toujours singulière, pour appréhender l'image.

On croit avoir un champ de vision très large. C'est faux ! C'est le champ de perception qui est large. La vue elle-même, précise, est très petite, presque point par point. Quand on parle d'une "belle vue", c'est en réalité une addition de vues, une sorte de lecture subjective : l'œil se balade sur le sujet et chaque personne fait cette lecture de façon différente et ne retient que sa propre vision.¹

Peter Knapp évoque ici une promenade pour qualifier la perception. En effet, ce que l'on voit est nécessairement déterminé par le mouvement effectué par nos yeux dans l'espace. On peut alors contredire l'existence d'images fixes ; une image, appréhendée par le déplacement de nos yeux serait essentiellement mobile, car envisagée en de multiples vues, de multiples détails.

Disque aérien présente donc la projection d'une image, démultipliée en strates photographiques et dessinées, d'un format circulaire et qui opère un mouvement globalement rotatif. Les différents « calques » tournent donc indépendamment les uns des autres, à des rythmes propres à chacun. L'individualité des calques apporte un effet de profondeur qui peut parfois donner l'illusion d'une sphère, composée de différents plans, plus ou moins détaillés, de différentes faces. Diffusée en boucle, la vidéo donne à penser une temporalité cyclique, accentuée par le mouvement rotatif.

Dans *Disque aérien*, on peut voir une évocation de l'art des *mandalas*, œuvres religieuses pratiquées dans le bouddhisme ou le tantrisme. *Mandala* signifie en sanskrit : cercle, disque. Il s'agit d'images colorées, en deux dimensions de formes circulaires, parfois inscrites dans un carré.

Tout d'abord, nous pouvons percevoir une similitude entre le caractère éphémère du nuage et celui de la construction des *mandalas*. En effet, la tradition privilégie l'utilisation de sable coloré dans la création de ces images rituelles. Or, le sable n'étant pas fixé sur un support, il est destiné à se mélanger pour se disperser, faisant disparaître la forme du *mandala* et l'image

1. Peter Knapp cité dans *Peter Knapp* par Ante Glibota, Annie Le Brun, Pierre Restany, André Heiz, éditions Paris Art Center, 1987

représentée. Le vent est également à l'origine de la transformation des nuages, c'est le souffle qui les fait informes et mouvants.

Comme l'imagerie religieuse, les *mandalas* fonctionnent comme un support visuel à la méditation ou à l'élévation spirituelle. On peut percevoir un écho au travail étudié ici : l'origine de *Disque aérien* réside d'abord dans la contemplation dénuée d'intellectualisation du ciel et dans la projection d'images intérieures sur celui-ci. On peut donc appréhender une image du



Mandala bouddhiste

ciel comme un *mandala* : à la manière d'une quête spirituelle, un chemin intérieur qui prend l'image détaillée pour support. Dans la tradition, le *mandala* est constitué de manière très codifiée. Souriau explique :

Au centre du *mandala*, assimilé à un temple, se tient la divinité représentée dans l'attitude et avec les attributs qui lui sont propres, entourée des divinités secondaires qui lui sont attachées. Autour de cette composition centrale, des enceintes concentriques comportant des « portes » figurent l'itinéraire spirituel que le méditant doit parcourir pour atteindre la divinité.¹

Cette notion de chemin, de circulation est aussi très présente dans *Disque aérien*. On peut en effet comprendre la partie graphique comme la cartographie d'un espace-temps intérieur. La ligne serait le tracé d'un envol, la figuration du mouvement de la rêverie, fuyante, faite de tours et de retours, détaillée, alambiquée, tendue ou légère. Suivre des yeux la ligne reviendrait à parcourir l'espace imaginaire né de la contemplation. Comme dans les *mandalas*, le temps constitue dans *Disque aérien* un élément déterminant, tant dans son élaboration que dans sa réception. Il s'agit de questionner la notion de mouvement, laquelle s'inscrit entre stase et mobilité.

La lenteur, qui apparaît autant que le mouvement comme condition de visibilité de l'image, apporte un doute sur sa nature. En effet, celle-ci est indéterminée en ce sens que le déplacement n'est pas linéaire, lenteur et rotation propose une image qui semble se déformer, tout en restant identique. En la parcourant du regard, on aperçoit une transformation des détails qui, en se déplaçant, ont modifié notre point de vue. Plus que l'image

1. Etienne Souriau, *op. cit.* p. 973

en elle-même, c'est ce dernier qui, imperceptiblement, est engagé à se modifier. Le sens de lecture se démultiplie en autant de temps de perception de l'image. Un instant donné de la vidéo propose une perception qui est amenée à évoluer à l'instant d'après, et ainsi de suite.

Questionner l'écoulement du temps semble inévitable lorsque l'on travaille avec le médium vidéo. Il semble que le vidéaste américain Bill Viola investisse tout particulièrement cette question en utilisant le temps comme le matériau, vivant et perceptible de ses images. L'œuvre de Viola est vaste ; nous verrons ici un exemple particulièrement significatif de sa manière d'appréhender le temps, le mouvement, et la lenteur. *The Passions* est une vidéo qui date de 2000. Le format rectangulaire horizontal donne à voir cinq personnages, qui apparaissent sur un fond noir en provoquant un contraste fort avec celui-ci. Ces cinq personnages sont chacun animés d'une émotion différente (étonnement, tristesse, effroi, joie, colère, extase...) qu'ils jouent (ce sont des acteurs) extrêmement lentement. Cette lenteur apporte un doute quant à la nature de l'image perçue. S'agit-il d'une photographie ? D'une peinture ? Ce n'est qu'au bout d'un certain temps que le regardeur perçoit des modifications dans l'image, lesquelles lui laissent comprendre sa nature d'image animée. Ce n'est donc qu'en regardant longtemps ce qui au premier abord peut donner l'illusion d'être une image fixe que l'on découvre des infimes transformations dans les visages des acteurs, leur mobilité. Leurs expressions se métamorphosent à l'extrême, ils



Bill Viola, *The passions*, 2000, Vidéo

passent du rire aux larmes, mais dans une durée extraordinairement étalée. La lenteur relève donc ici d'un étirement du temps qui vient révéler des détails d'ordinaire inaperçus, des instants fugitifs. Le médium vidéo intervient donc ici pour mettre en lumière ce qui, d'habitude, ne se voit pas. Il permet de déplacer l'attention dans un temps autre afin d'apporter une perception plus minutieuse et détaillée des figures secouées d'émotions. Pour percevoir l'œuvre *The Passions*, comme dans le cas de la plupart de ces œuvres, Bill Viola

impose au regardeur de prendre le temps de la contemplation. Ne serait-ce que pour déterminer la nature de l'image, il doit lui aussi, être dans une certaine lenteur. Ainsi ce temps étiré est pour Viola le matériau de l'image vidéo, l'objet de l'œuvre, mais également sa condition de visibilité.

En vidéo, la lenteur donne donc à percevoir une durée autre. Le temps n'est pas ici représenté comme un temps « objectif », il ne s'agit pas d'un temps vécu et conscientisé quotidiennement¹. Ce dernier passe justement inaperçu, nous n'avons pas conscience en permanence de l'écoulement du temps, ni de la métamorphose du monde. Ce que la lenteur donne à voir, c'est un temps étiré. Elle rend visibles les transformations qui constituent ce qui, *a priori*, nous semble stable et immuable. L'expérience de la lenteur, c'est l'expérience du transitoire et du changeant.

II.2.d. Les transformations silencieuses

Tout se déforme, même l'informe.
Victor Hugo²

Dans les médiums étudiés ici, se joue une notion commune : celle de changement. Avec Paul Klee, nous avons vu la ligne comme étant « dynamique » ou « nomade ». Physiquement, elle est constituée par un point mis en mouvement, c'est ainsi qu'elle devient la métaphore du devenir ; la ligne est énergie. Aussi, si l'art est « une image qui recrée la nature »³, s'agit-il d'une « nature naturante », d'une nature en train de se faire, en changement, par opposition à une « nature naturée », une nature déjà faite, statique et permanente. Klee écrit :

Peindre le passage, c'est-à-dire le mouvement même par lequel l'être se dérobe à soi : peindre l'instant qui est le passage de l'instant à l'instant. Or, si tout devient mouvement, le moi lui-même est chaque fois un autre, il est une discontinuité de moi successifs.⁴

1. On peut penser à l'expression « temps éprouvé » qui fait référence à ce que Bergson appelle la durée dans *Essai sur les données immédiates de la conscience*, PUF, Paris, 2011, [1889]

2. Victor Hugo, *Les Travaillleurs de la mer* Tome I, Paris, Gallimard, 1980, (1891)

3. Paul Klee, *op. cit.*, p.17, Pour expliquer le rapport de l'art à la nature, Paul Klee raconte « la parabole de l'arbre » : « Et comme tout le monde peut voir la ramure d'un arbre s'épanouir simultanément dans toutes les directions, de même en est-il de l'œuvre.

Il ne vient à l'idée de personne d'exiger d'un arbre qu'il forme ses branches sur le modèle de ses racines. Chacun convient que le haut ne peut être un simple reflet du bas. Il est évident qu'à des fonctions différentes s'exerçant dans des ordres différents doivent correspondre de sérieuses dissemblances.

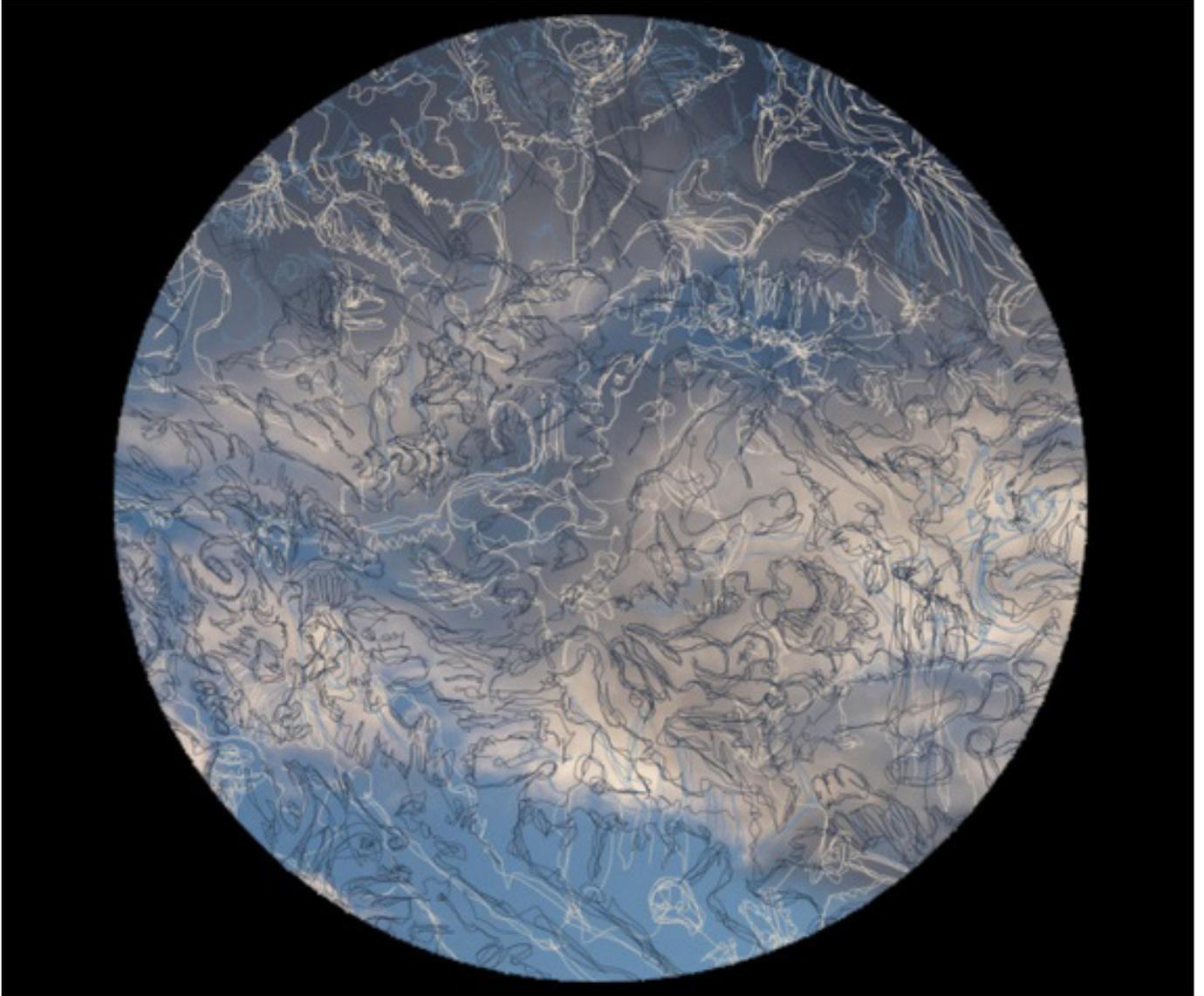
Et c'est à l'artiste qu'on veut interdire de s'écarter de son modèle, alors que les nécessités plastiques l'y obligent déjà. Ses détracteurs, dans leur empressement, sont allés jusqu'à le taxer d'impuissance et de falsification intentionnelle de la vérité, alors qu'il ne fait rien, à la place qui lui a été assignée dans le tronc, que recueillir ce qui monte des profondeurs et le transmettre plus loin.

Ni serviteur soumis, ni maître absolu, mais simplement intermédiaire.

L'artiste occupe ainsi une place bien modeste. Il ne revendique pas la beauté de la ramure, elle a seulement passé par lui. »

4. Paul Klee cité in Le Poulichet S. *L'œuvre du temps en psychanalyse*, Paris, Payot, 1994

Disque Aérien, 2013, Projection vidéo, en boucle, 200 x 200 cm



Il s'agit, par la ligne, de donner à voir le principe interne des choses, leur mouvement, leur devenir, et non leur apparence extérieure. La photographie, autre médium constitutif du travail présenté ici, est fondamentalement ancrée dans le temps. En capturant un instant du réel, instant immédiatement évanoui, elle propose un « indice » des transformations permanentes qui sous-tendent le monde. Elle extrait une image fixe qui atteste d'une transformation en train de se faire, d'un processus. Enfin, le médium vidéo, en induisant un déplacement à une image fixe par le biais de l'animation, donne à voir, de manière artificielle, l'énergie et le mouvement internes au visible. Il s'agit en adoptant un rythme lent de maintenir l'illusion de statisme tout en donnant à percevoir le changement, d'ordinaire imperceptible.

Cette pensée du changement est, comme l'explique le sinologue François Jullien dans son ouvrage *Les transformations silencieuses*, opposée à l'idée de l'être depuis Platon, et qui conditionne la philosophie occidentale. L'être comme stabilité, comme élément que l'on peut définir, est un outil qui permet de penser le monde comme ce qui demeure derrière les apparences de changement. Ce qui *est, demeure*, malgré les transformations qui l'affectent.

À l'opposé de cette pensée nous retrouvons la philosophie chinoise pour laquelle l'essence des choses du monde, c'est-à-dire la seule chose qui demeure, c'est le changement même. Ce qui sous-tend à chaque chose, ce n'est pas, comme pour les Grecs, l'être, mais bien le mouvement, la métamorphose. Derrière l'apparente immobilité de la nature, tout est changement.

Avant Platon, en Grèce, c'est le présocratique Héraclite d'Éphèse¹, que nous retons aujourd'hui comme le penseur du mouvement. Les aphorismes « *Panta rei* », « tout s'écoule », et « on ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve » renvoient à une pensée du monde totalement opposée à celle de l'être comme unité permanente. Héraclite conçoit en effet l'univers comme un mouvement permanent, à l'image du fleuve. Celui-ci semble de tout temps identique, pourtant c'est sa métamorphose même qui le constitue. L'essence du fleuve, c'est de n'être jamais identique à lui-même, à ce qu'il a été, et il en est de même de la nature tout entière, en transformation permanente.

Soulignons le rapport entre l'essence et l'apparence. Ce que François Jullien nomme les « transformations silencieuses », ce sont les transformations qui animent le monde de manière constante mais qui sont imperceptibles. L'expérience de ces transformations dépend d'une durée. On perçoit les changements non pas lorsqu'ils sont en train de se faire, la métamorphose n'est pas visible, mais *a posteriori*, on remarque une différence notable entre le passé et l'actuel. Ainsi ne perçoit-on pas ces transformations, mais s'en aperçoit-on plutôt. Ce n'est qu'en cessant de regarder un moment, que l'on voit l'effectivité

1. Héraclite d'Éphèse, vers 576 à 480 avant Jésus-Christ, il vécut en Grèce à la même époque que Lao Tseu (v^e siècle avant J.-C. – iv^e siècle avant J.-C.) en Chine

du changement. La plante pousse, change en permanence, or, ce n'est qu'après un moment que l'on s'aperçoit de son changement. Sa transformation, comme celles qui animent le monde, est silencieuse, on ne la perçoit pas mais elle est pourtant bien présente.

Si, pour Héraclite, l'eau est l'élément symbolique de l'impermanence, la peinture chinoise y ajoute la représentation des nuages, des brumes qui, fondamentalement éphémères, demeurent entre « ce qui est » et « ce qui n'est pas » pour symboliser « ce qui va », « ce qui bouge », « ce qui se transforme ». Les nuages dissimulent et révèlent tour à



Dong Yuan, *Journée claire dans la vallée*, vers 960, encre et couleur légère sur papier (Boston, Museum of Fine Arts)

tour les éléments du paysage pour donner à voir son caractère essentiellement passager et provisoire. Jullien évoque ici le peintre Dong Yuan¹ :

En baignant de brumes les cimes et les sommets, en saisissant les choses émergeant de leur indifférenciation primitive ou s'y replongeant, Dong Yuan offre à voir une présence espacée et, de ce fait, décantée car libérée de l'opacité des choses et de leurs déterminations objectives. En peignant entre « il y a » et « il n'y a pas », il donne accès, non point à ce qui serait les « choses » mêmes, telles qu'en elles-mêmes – l'en-soi, l'essence –, mais au procès, en transition continue, qui ne cesse de faire advenir en même temps que d'enfourir.²

Il évoque un peu plus loin le vent, élément naturel invisible, lequel produit les transformations des nuages qui, vus de loin, d'en bas, semblent immobiles mais en réalité, en mouvement permanent, poussés par le vent.

Or, tel n'est-il pas le vent ? Rapportée au vent comme pouvoir de dissémination et d'animation sans fin, lui qu'on ne voit pas passer mais dont on perçoit néanmoins les effets [...]. Car le vent est bien cet invisible qui est à la limite du sensible et le fait éprouver ; il influence d'autant plus profondément qu'il est sans opacité [...] Gardant en lui de l'indifférencié, il servira naturellement de figure à l'inobjectivable.³

1. Dong Yuan, Peintre chinois né en 934 et mort en 962

2. François Jullien, *La grande image n'a pas de forme*, Seuil, « l'ordre philosophique », Paris, 2003, p. 22

3. *Idem*.

Cet « invisible à la limite du sensible » produit, lentement, les transformations silencieuses qui animent les nuages. Nous voyons ces derniers formés de telle manière à un instant, puis tout à fait différemment l'instant d'après, ou même disparus. La métamorphose des nuages semble pouvoir être comprise comme l'allégorie même de cette pensée du changement, héritée de la Chine antique autant que du présocratique Héraclite.

Ainsi les différents médiums abordés dans ma pratique plastique (graphique, pictural, photographique ou vidéo) mettent-ils en perspective le rapport de l'informe au temps et, plus précisément, au changement. Images fixes ou mobiles relèvent d'un jeu des formes essentiellement ancré dans une durée.

II.3. LE NUAGE, ÉLÉMENT INFORME ET TEMPOREL

Nuages... Ils sont comme moi, passage éparpillé entre ciel et terre, au gré d'un élan invisible, avec ou sans tonnerre, égayant le monde de leur blancheur ou l'obscurcissant de leurs masses noires, fictions de l'intervalle et de la dérive, ils sont loin du bruit de la terre, mais sans le silence du ciel. Nuages... Ils continuent de passer, ils passent toujours, ils passeront éternellement, enroulant et déroulant leurs cheveux blafards, étirant confusément leur faux ciel dispersé.

Fernando Pessoa¹

C'est à partir de la contemplation des ciels, d'un regard fasciné que je porte sur eux, qu'a débuté ma recherche plastique à partir des nuages. Cette contemplation quotidienne a vite trouvé écho dans un texte du *Livre de l'intranquillité* de Fernando Pessoa ; il s'agit du fragment 204, daté du 15 septembre 1931, lequel m'accompagne dans mes découvertes non-terrestres, même si formelles. On peut dire que c'est entre autres en dialogue avec ce fragment que se sont construits les *Paysages aériens*.

Dans *Le livre de l'intranquillité*, Pessoa écrit à travers son semi-hétéronyme Bernardo Soares (c'est l'hétéronyme le plus proche du Pessoa « réel »). Ce modeste employé de bureau, s'emploie à écrire quotidiennement dans un journal. Il y décrit en prose poétique sa vie, ce qu'il voit à Lisbonne, les rues et les habitants qu'il rencontre, ses émotions et pensées face à cette existence (fatigue, ennui, nostalgie...) mais surtout, il écrit sa vie rêvée, celle qui est davantage *possible* que réelle. Ainsi, dans cette « autobiographie sans événements », le narrateur oscille-t-il constamment entre ce dont il rêve et ce qu'il vit. Alors qu'il se fait paysagiste pour décrire le ciel lisboète, ce sont ses paysages intérieurs qu'il dépeint. « Nuages... Ils sont comme moi », écrit-il ; le ciel devient un miroir de lui-

1. Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, édition intégrale traduit par Françoise Laye [1982], Paris, Christian Bourgois éditeur, 1999, Fragment 204, p. 221 (Cf. annexe)

même et les nuages personnifient ses émotions. Dans ce court texte se déploie toute la personnalité du narrateur, en dialogue avec les objets célestes. Ceux-ci semblent rendre visible son espace intérieur. Fondamentalement passants (comme celui qui les regarde), les nuages semblent rendre visible la conscience du transitoire que porte Soares.

Nuages... Ils sont aujourd'hui la réalité principale, et me préoccupent comme si le ciel se voilant était l'un des grands dangers qui menacent mon destin. [...] Ils continuent de passer, ils passent toujours, ils passeront éternellement [...]¹

Mouvementés par essence, les nuages apparaissent comme les catalyseurs des émotions de celui qui les regarde – il peut les y reconnaître – mais aussi de ses pensées, de ses réflexions. Les nuages semblent porter ce pouvoir ; malléables à loisir, le regardeur peut y projeter son monde intérieur et ainsi le percevoir, à l'extérieur de lui ; le re-présenter, le faire ex-ister, étymologiquement parlant.

Dans le travail plastique interrogé ici, qui utilise le nuage en photographie comme un élément essentiel et constitutif, on peut retrouver mes interrogations principales comme en condensé. Le nuage serait alors le motif plastique allégorique de la démarche tout entière. Pourtant, si nous avons souhaité lui consacrer dans cette recherche une place particulière, c'est que le motif plastique qu'il devient en étant extrait du ciel, son environnement naturel, par le biais de la photographie, rassemble les problématiques ici exposées et, selon moi, les éclaire singulièrement. Il n'est pas ici seulement entendu comme un exemple mais aussi comme une cause. Dans les arts plastiques, le nuage occupe une place entre le terrestre et le spirituel, aux sens larges du terme, « loin du bruit de la terre mais sans le silence du ciel »², il est donc devenu un motif plastique de fascination, tant en peinture qu'en poésie. Il constitue une sorte d'intervalle, comme le dit Pessoa, entre le matériel et l'immatériel, ce qui se retrouve d'un point de vue formel, comme un entre-deux entre les caractères mentaux et concrets de la création. Le nuage sera donc ici approché dans ses aspects temporels et informes (entendons ces termes comme ils ont été étudiés plus haut), aspects qui, dans le cas de cet élément, font figures d'allégorie.

II.3.a. Le nuage, reflet de la nature impermanente

Des nuages voguent en paix, très haut. L'année S'attarde,
comme prise à sa magnificence.

Hölderlin

Le nuage est l'élément naturel éphémère par excellence. Si pour Héraclite, l'élément primordial qui figure le mouvement est l'eau, il semble que l'air, dans son caractère insai-

1. *Idem.*

2. *Idem.*

sissable soit, au moins également, le vecteur de la pensée du changement. On ne peut pas dire d'un nuage qu'il *est* ou qu'il *demeure* ; à peine peut-on envisager qu'il *existe*. Les verbes qui donnent à penser le nuage révèlent toujours son caractère transitoire ; « les nuages passent », « ils vont », « se transforment », « se dissipent » ou « disparaissent », ce qui révèle par l'usage même de la langue, leur éphémère essence.

Nous évoquions plus haut les « transformations silencieuses » ; le ciel les subit en permanence, et parfois les donne à voir. Le temps de la contemplation peut permettre de les appréhender. Hauts dans le ciel, les nuages nous semblent en effet statiques, c'est la distance qui sépare notre regard de son objet qui les immobilise, eux qui sont toujours secoués par le vent. Leur permanence se situe en réalité dans le changement. Pour percevoir ce changement, le temps de la contemplation est nécessaire, un temps qui s'allonge, l'œil a besoin de lenteur.

Dans le poème de Charles Baudelaire intitulé « l'étranger », un dialogue entre deux personnages est donné à lire. L'un questionne l'autre (l'étranger) à propos de ce qu'il aime. Ses parents, sa patrie, la beauté ou l'or ne le satisfont pas, ils sont disparus, inconnus, ou haïs. Ainsi se clôt donc le poème :

- Eh! Qu'aimes-tu donc, extraordinaire étranger?
- J'aime les nuages... les nuages qui passent... là-bas... là-bas... les
merveilleux nuages!¹

Les nuages sont préférés par « l'homme énigmatique » aux liens familiaux, sociaux ou à la richesse. Ces merveilleux passants, seuls, demeurent, alors que les choses terrestres s'enfuient, paradoxalement. « L'étranger » dit en effet ressentir davantage de proximité avec le lointain, et avec ceux qui, pareils à lui, passent. Ainsi la figure de cet homme est-elle intéressante ici en ce sens qu'elle-même personnifie les nuages, énigmatiques et lointains ; c'est un double mouvement qui est ici montré, l'étranger est autant un miroir pour les nuages qu'eux le sont pour lui.

Le ciel est ainsi un reflet de la nature changeante de l'homme et du monde. Regarder le ciel, c'est comme regarder le miroir de l'impermanence du monde. Bachelard, dans *L'air et les songes* rapproche la perception des nuages et de leurs nuances colorées de la perception du changement, dépendante de la faculté d'imagination. Il écrit :

Parce que le poète nous découvre une nuance fugitive, nous apprenons à imaginer toute nuance comme un changement. Seule l'imagination peut voir les nuances, elle les saisit au passage d'une couleur à une autre.²

1. Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris, Petits poèmes en prose*, Garnier, Paris, 1962 (1869), p. 11

2. Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes — Essai sur l'imagination du mouvement*, Le Livre de Poche, coll. Biblio Essais, 1992, (1943), p. 9

Le nuage est la figure naturelle de la transformation continue. Si sur terre nous savons que tout est éphémère et soumis à la finitude, c'est notre conscience qui le sait, point nos sens. Ici, les choses ont l'apparence illusoire de la permanence alors que le ciel nuageux révèle à nos yeux les formes qui se délitent pour à chaque fois disparaître.

L'usage du motif du nuage dans la peinture chinoise (pensons à Shitao par exemple), rend visible cette transformation. La brume donne à voir puis dissimule les éléments du paysage pour souligner leur impermanence. Tout change, et voir les choses (arbres, montagnes) partiellement implique qu'elles ne sont pas toute entières présentes, elles se métamorphosent et disparaissent en partie. La représentation du nuage, laquelle relève en fait du vide, du blanc, de l'absence d'encre sur le support, insiste bien sur l'essence transitoire du paysage représenté.

La photographie est, comme nous l'avons vu, un médium qui, dès son avènement, son existence effective, questionne le temps qui passe. En rendant visible un instant capturé, c'est bien contre la disparition qu'elle lutte, et qu'elle refuse l'éphémère et le fuyant. « Prendre une photographie », c'est tenter de perpétuer un instant, c'est aller contre sa disparition, son oubli, sa mort. C'est aussi attester de son passage, quand je prends une photo, j'atteste que « ça-a-été », non pas uniquement de manière nostalgique en signant la fin du référent de la photographie, mais aussi de manière plus sensitive, en donnant à voir un arrêt sur image de la transformation du monde.

Les *Paysages* et *Disques aériens* sont des dessins, images fixes ou non, qui ont pour base, pour fond, une série de photographie de nuages. Après avoir réalisé une série de photographies de ciels, de manière quasi quotidienne, dans des lieux et des endroits différents, j'ai fait le choix d'en extraire quelques-unes, pour y dessiner les *Paysages aériens*. C'est donc par le biais de l'outil informatique et de la tablette graphique que j'ai réalisé ces dessins, en reprenant les couleurs des ciels. Le dessin s'efface parfois, en se fondant dans les tons de la photographie originale. Ces tracés relèvent d'un geste automatique, lequel prend pour environnement réel et mental, les nuages et les formes qu'ils suscitent à l'imaginaire. Ce tracé, effectué dans un temps unique – il ne s'agit pas là de revenir à des moments différents sur le dessin, ou de le modifier après coup – donne principalement à voir un parcours. C'est donc une prolongation fictive de la transformation du nuage, figé en pleine course. Il s'agit à ce moment-là d'imaginer quelle pourrait être sa métamorphose, son rythme, lent ou rapide et, bien sûr, l'envol qui pourrait avoir lieu dans le ciel donné. La main semble reliée directement à l'esprit qui rêve d'envol. La ligne relèverait donc ici du tracé d'un parcours imaginaire dans les nuages ; parcours envolé, imaginé, ou parcours du regard qui contemple.

L'acte même de photographier un nuage peut sembler paradoxal. Par essence fuyant et éphémère, le nuage perdrait la caractéristique première qui le fonde : son caractère

changeant. De quoi rendrait-on compte alors ? Ici, la photographie, plus que d'arrêter le temps, semble l'étirer ; elle donne l'illusion que le nuage continue de se faire et de se défaire. Attraper un nuage, le « prendre » en photo c'est tenter de le maintenir un peu plus pour donner à voir un fragment de sa métamorphose.

Le nuage est donc à la fois par nature impermanent, et à la fois, lorsqu'il est représenté, c'est-à-dire extrait de son environnement naturel et réel, en particulier par les médiums photographique et graphique, il devient symbolique, il reflète ce que le monde a de changeant tout en étant, lui-même, figé dans sa course.

Le passage à l'image animée apporte une dimension supplémentaire à la représentation du « temps des nuages ». À partir d'une image fixe, dont on avait déjà suggéré la transformation par l'intermédiaire du dessin, il est question ici de donner à voir un mouvement, dans la lenteur. La photographie entre ainsi en mouvement, comme le dessin, sans se modifier pour autant. C'est la rotation des différentes couches de l'image qui donne à voir une transformation, laquelle implique une démultiplication des points de vue. On évoque ainsi la métamorphose du ciel sans métamorphoser l'image mais en induisant seulement une animation. La lenteur de ce dernier, adjointe à sa rotation, implique un temps de regard qui tend à se rapprocher de la contemplation des ciels : une vision globale, un champ de vision étendu, dépendant du déplacement des yeux. Ainsi apparaissent différentes facettes de l'image perçue : un aspect détaillé est associé à un regard global. Le dispositif d'exposition influence particulièrement le regard accordé à l'image puisqu'il est nécessaire de diffuser le *Disque aérien* par le biais d'une projection ; le disque mesure alors plus ou moins deux mètres de diamètre. Le regard bénéficie ainsi d'une place suffisante pour parcourir l'image de manière globale et détaillée.

II.3.b. Le nuage comme lieu de projection de l'imaginaire

Dans son impermanence, le nuage est fugitif. D'abord dans le sens temporel du terme, mais également en ce qu'il nous échappe. Lointain dans l'espace et dans le temps, inaccessible, on ne peut l'attraper et difficilement le comprendre. Sa nature diaphane et mouvementée nous est étrangère, le nuage semble être comme d'un autre monde pour nous, ancrés sur la terre. Regarder un nuage, c'est regarder ailleurs, et c'est également observer un phénomène que l'on ne peut atteindre, et sur lequel on ne peut avoir aucune influence. Les mouvements du ciel nous sont mystérieux, et c'est davantage eux qui agissent sur nous, sur notre esprit, que l'inverse.

D'abord on y prévoit le temps qu'il fait, la météorologie ; le nuage noir apportera la pluie ou l'orage tandis que le rose laisse présager un lendemain venteux. Ensuite, c'est l'avenir que l'on lit dans les nuages, les présages. Gardons en mémoire que « Contemplation vient du latin *contemplare* dérivé étymologiquement de *templum*, au sens d'espace aérien déli-

mité par le bâton de l'augure pour l'observation des auspices »¹. Dans la Rome Antique, l'observation du ciel était un art divinatoire, on y lisait des signes quant aux batailles ou aux autres évènements à venir. La voute céleste, placée entre les hommes et le divin, a toujours été un objet de spéculations ; ce qui s'y produit nous échappe, et le fait d'y lire des signes est une manière de tenter de maîtriser les phénomènes inconnus qui échappent à la volonté. Contempler le ciel a d'abord été une façon d'appréhender l'avenir, et d'être moins démunis face au futur autant que face à l'étrangeté des images célestes.

Au XVII^e siècle, la manière de regarder le ciel va changer, les images qu'on y voit ne sont plus à interpréter comme des présages ou des signes du cosmos que l'intelligence humaine doit comprendre ; les formes perçues dans les nuages relèvent alors davantage de l'imagination que de la conscience ou de la prédiction en l'avenir². Ainsi, regarder le ciel ne relève plus forcément d'un rapport au divin ; c'est l'esprit seul de l'individu qui interprète ce qu'il voit. L'interprétation des images vues dans le ciel appartient à la seule personne qui le regarde.

Les images accidentelles perçues dans les formes des nuages sont de même nature que celles reconnues dans les pierres ou dans les arbres ; on les appelle des images « acheiropoïètes », autrement dit, non faites de la main de l'homme, produites par la nature. Pareils au mur qui fascina Léonard de Vinci, les nuages semblent porter des images non volontaires, mais reconnues par l'homme. « L'air, dès que point le jour, est rempli d'innombrables images auxquelles l'œil sert d'aimant »³, nous dit Léonard de Vinci, lequel semblait émerveillé par les images nées davantage du hasard que de l'intention. Car dans la nature, c'est bien le hasard, ce dont on connaît les effets sans connaître les causes, qui engendre ces images.

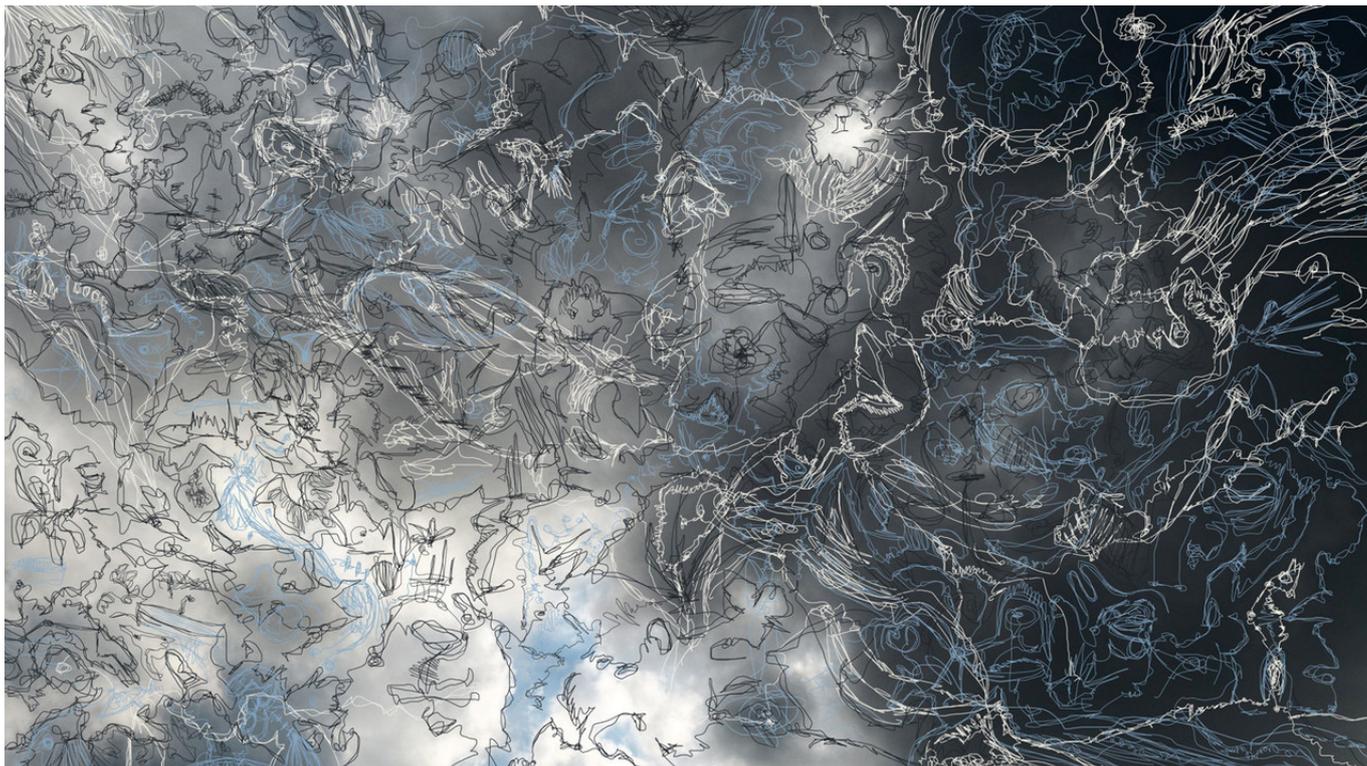
Parfois nous voyons un Nuage à forme de Dragon,
Parfois une Vapeur pareille à un Ours, à un Lion,
Une Citadelle à tours, un Rocher suspendu,
Une Montagne fourchue, ou un Promontoire,
Couvert d'arbres, qui font des signes au Monde,
Et abusent nos yeux avec de l'Air.⁴

1. Etienne Souriau, *op. cit.*, p. 472

2. Cf. Jean Claude Lebensztejn, *op. cit.* p. 98

3. Léonard de Vinci, *Carnets*, Gallimard, Paris, 1994, tome 1, p. 63

4. « Sometime we see a cloud that's dragonish,
A vapour sometime like a bear or lion,
A towered citadel, a pendent rock,
A forked mountain, or (blue) promontory,
With trees upon't, that nod unto the world,
And mock your eyes with air. » William Shakespeare, *Antoine et Cléopâtre*, IV, 11, dans l'édition utilisée par Cozens, lequel cite Shakespeare en exergue de sa nouvelle méthode. Cité par J.-C. Lebensztejn, *op. cit.* p. 95



Shakespeare souligne ici l'immatérialité de ces images qui « abusent nos yeux avec de l'air ». En effet l'illusion est produite par peu de choses, les nuages sont impalpables et pourtant leurrent nos sens en nous faisant croire à des signes davantage présents dans notre esprit que dans le ciel. L'absence de maîtrise sur les formes évoquées, l'aspect aléatoire de leur formation démultiplient les images possibles. C'est le caractère informe du nuage qui démultiplie les interprétations formelles et qui fascine le regardeur. En effet, le nuage est informe d'abord dans le sens qu'il est sans consistance ; on ne peut le saisir. C'est la matière même qui le compose, entre le liquide et le gazeux (le nuage est composé d'un grand nombre de gouttelettes d'eau ou de glace), qui induit son aspect insaisissable puisqu'indéfinissable – sa matière même se situe dans un entre-deux. C'est donc d'abord physiquement que le nuage est informe. Visuellement ensuite, le nuage ne possède pas de forme figée, définie. Sa transformation permanente le pousse à être protéiforme, à chaque instant le nuage change et adopte une multitude de formes différentes. Son aspect vaporeux donne moins à percevoir une forme définie par des lignes qu'un caractère flou, des nuances de teintes et de lumière, lesquelles participent à ne pas définir, rendre nettes, les zones auxquelles l'œil pourra s'attacher. Ainsi le nuage est-il informe en ce sens qu'il ne propose aucune forme fixe mais bien une multitude de formes possibles à interpréter.

La « paréidolie » (du grec ancien para-, « à côté de », et *eidōlon*, diminutif d'*eidos*, « apparence, forme ») est précisément le fait d'associer une image clairement identifiable à un élément visuel informe et ambigu. Reconnaître des formes dans les nuages est l'exemple

typique et bien connu de paréidolie. Soulignons cependant la différence notable entre ce phénomène et les illusions d'optique. Alors que ces dernières sont partagées par tous, tout le monde perçoit la même image et est victime de la même illusion, la paréidolie a la particularité d'être singulière à chacun ; le même nuage au même instant va évoquer des images différentes à des regardeurs différents. Ce phénomène qui consiste à voir des images, ou même des histoires, dans les nuages est « vieux comme les hommes » comme le dit Lebensztein, en atteste le texte de Lucrèce :

[...] tels ces nuages que nous voyons parfois se rassembler dans les hauteurs et qui, caressant l'air de leur vol, altèrent la sérénité du ciel. Souvent alors il nous semble voir voler ces faces de géants qui répandent au loin leur ombre, ou encore s'avancer de hautes montagnes, entraînant des robes arrachées à leurs flancs, et dont la marche masque le soleil : puis c'est quelque autre figure bizarre qui attire à elle d'autres nuages pour s'en affubler.¹

Plus que la peinture, c'est principalement la littérature qui s'est emparée du motif du nuage créateur de formes. Le motif du nuage abonde dans la peinture européenne, en particulier de la Renaissance². Là, le nuage est un signe conventionnel qui sépare le monde terrestre du monde divin, il s'agit toujours d'un élément qui structure l'espace et qui symbolise l'apparition du sacré dans le monde terrestre. Pourtant il est rare de voir des peintures qui interrogent l'aspect protéiforme du nuage en lui-même, alors que des exemples de cette fascination pour le nuage en tant qu'élément visuel changeant et générateur d'une multitude de formes possibles abondent en littérature. Comme si les mots pouvaient davantage démultiplier les possibles des formes accidentelles du ciel. La peinture venant inmanquablement figer une forme singulière tandis que la littérature, par le biais de l'énumération par exemple a la capacité de maintenir le caractère « potentiel » des images célestes. Nous retiendrons néanmoins deux tableaux de Mantegna, dans lesquels



Andrea Mantegna,
Le Martyre de Saint Sébastien,
1456-1459, Panneau, 68 x 30 cm.
(ci-dessus, détail)



1. Lucrèce, *De la nature*, IV, Les belles lettres, Paris, 1920, Cité par J.-C. Lebensztein, *op. cit.* p. 97

2. Cf. Hubert Damisch, *Théorie du nuage, pour une histoire de la peinture*, Paris, Seuil, 1972

on peut voir d'une part un nuage clairement anthropomorphe dans *Minerve chassant les Vices du Jardin de la Vertu*¹ et d'autre part un nuage dans lequel on reconnaît un cavalier sur son cheval dans *Le Martyre de Saint Sébastien*². Les nuages sont ici des éléments plastiques qui permettent de créer des images multiples, ou polysémiques. Comme dans les paysages anthropomorphes, les images cachées dans les nuages relèvent d'un jeu de regard pour le spectateur, lequel explore le tableau pour y trouver des clefs, des messages codés.

Le nuage est donc, en lui-même, générateur de formes pour celui qui le regarde. En ce sens il est proche de la tache, qui, comme nous l'avons vu, induit la projection d'images par l'esprit. Par leur aspect informe, le nuage et la tache sont des éléments qui favorisent la « rêverie des formes ». Insaisissable parce que changeants et formellement indéfinis, les nuages deviennent un outil plastique sans fin, ils renouvellent à chaque instant et pour chaque œil leurs potentialités interprétatives.

Dans ses essais sur l'imagination qu'il élabore selon une méthode qui invite à penser le rapport entre le poétique et les quatre éléments primordiaux, Gaston Bachelard propose en effet de penser l'élément aérien comme ayant la propriété d'être malléable. Ce qui peut sembler paradoxal, puisque l'air est par essence insaisissable, prend tout son sens lorsqu'on accorde à l'imagination et à la rêverie des formes la capacité d'atteindre, de transformer, de modeler ce qu'elle perçoit. L'air est un matériau qui semble, dans son incertitude, dans sa difficile définition, propice à être métamorphosé par le fait de l'esprit. Sa souplesse et sa légèreté font de l'imagination qui s'y rapporte une rêverie animée d'un mouvement d'élévation. C'est cette légèreté qui permet à celui qui rêve l'élément aérien d'en démultiplier les formes possibles.

[...] la rêverie des nuages reçoit un caractère psychologique particulier : elle est une rêverie sans responsabilité. L'aspect immédiat de cette rêverie, c'est d'être, comme il a été souvent dit, un jeu aisé des formes. Les nuages sont une matière d'imagination pour un pétrisseur paresseux. On les rêve comme une ouate légère qui se travaillerait elle-même.³

Nous revenons ici à la question du rapport entre l'informe et l'intention. L'informe de la tache comme celui du nuage, lequel est permis par son caractère mouvant et léger, propose d'emblée, une imagination des formes « immédiate », « aisée », « qui se travaillerait d'elle-même », selon Bachelard. Ce que l'informe donne à penser, c'est une *amorce*, l'amorce d'un mouvement ou d'une forme, un devenir, une forme en puissance en somme, mais dénuée de dessein, c'est pourquoi sa rêverie est « sans responsabilité ». Ce que l'informe du nuage

1. Andrea Mantegna, *Minerve chassant les Vices du Jardin de la Vertu*, Studiolo d'Isabelle d'Este au Palazzo Ducale de Mantoue ; Vers 1520

2. Andrea Mantegna, *Le Martyre de Saint Sébastien*, 1456-1459.

3. Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes – Essai sur l'imagination du mouvement*, éd. Le Livre de Poche, coll. Biblio Essais, 1992, partie I, chap. VIII. « Les Nuages », p. 239

donne à percevoir n'est jamais achevé, c'est une forme en attente, en suspens, une forme possiblement multiple et « errante ». L'imagination aérienne est fondée sur ce suspens, lequel donne à rêver la forme, sans jamais la donner à voir. « L'imagination [...] trouve plus de réalité à ce qui se cache qu'à ce qui se montre. »¹, le nuage en tant que motif, représentation, propose ainsi ce mouvement fertile de voilement / dévoilement.

Dans la série *Paysages aériens*, le nuage s'inscrit comme un motif et comme un fond, au sens de « fondement ». C'est la rêverie aérienne, suscitée par l'acte photographique à l'origine de ce « fond », qui engendre le dessin. Dans une certaine mesure, il s'agit de paréidolie, cette faculté à percevoir des formes dans l'informe. Pourtant la matière aérienne dans son caractère informe semble proposer bien davantage. L'air implique la notion d'espace, laquelle, dans les images proposées, est indépassable. Le trait est ici envisagé comme un parcours, une sorte d'envol dans l'espace aérien. Ce dernier n'est plus lointain comme il l'est dans la nature. La représentation lui donne la proximité d'un espace intérieur, le vaste se conjugue ici avec l'intime et le dessin permet de rendre présent cet espace du dedans.

II.3.c. Conversation entre les médiums

De quoi souffres-tu ?
De l'irréel intact dans le réel dévasté.
René Char.²

Plus qu'une superposition de différents moyens plastiques (photographie, dessin, animation), on peut penser qu'il s'agit d'une discussion ou d'un dialogue entre eux en ce sens que ces médiums s'engendrent mutuellement et se complètent. Dans les *Paysages aériens* ou dans les *Crânes*, il s'agit moins de dessiner « par dessus » la photographie, qu'avec elle.

Le médium photographique comporte des spécificités que le dessin ne connaît pas, et inversement. La photographie est un art mécanique, un procédé technique qui vise à reproduire, à capter le réel, son référent. L'image produite ainsi entretient un rapport d'analogie avec ce dernier. D'autre part, le caractère reproductible de la photographie la différencie aussi du dessin ou de la peinture, *a priori* non reproductibles. Le dessin est un art du geste, il est dépendant du mouvement de la main de l'artiste. Il relève de la mise en forme de référents, réels ou imaginaires, il incarne « le domaine du geste spontané et de la formation de la vue »³. « L'image photographique se distingue fondamentalement de l'image picturale dans la mesure où elle est en relation causale avec l'objet qu'elle reproduit. »⁴, explique Souriau. Il nous faut donc distinguer différents types de relations entre la

1. Gaston Bachelard, *La Terre et les Rêveries du repos*, éd. José Corti, Paris, 1948, p. 25

2. René Char, « Rémanence » in *Le nu perdu*, Paris, Gallimard, 1971

3. Etienne Souriau, *op. cit.*, p. 567

4. *Ibidem*, p. 1131

représentation et son référent. La photographie serait liée à son référent par une relation de cause à effet *physique*. En effet, l'objet reproduit par le dessin n'est pas forcément réel, il peut être imaginaire ou appartenir à un réel non tangible, on n'observe donc pas de relation causale d'un point de vue matériel, le dessin n'est pas une « empreinte chimique » – c'est le cas des dessins automatiques, ou des dessins qui rendent visible, par le biais du geste, un espace davantage mental que physique (souvenons-nous des œuvres de Wols, Michaux ou Fred Deux). Ainsi peut-on s'interroger quant à la nature du lien entre les deux médiums, ici réunis.

Dessiner sur une photographie relève d'une combinatoire lors de laquelle un médium ayant ses spécificités est confronté à un autre médium, lequel porte des particularités différentes, et parfois opposées. La photographie est reproductible, le dessin ne l'est pas ; qu'en est-il d'une photographie dessinée ? Le médium photographique entretient une relation causale directe avec son référent issu de la réalité, tandis que le dessin n'est pas en relation directe avec ce qu'il représente, il passe par l'interface de la main ; une fois encore, quelle relation entre la photographie dessinée et son référent ? Quant à la question de la reproductibilité, le dessin vient comme court-circuiter les spécificités de la photographie ; tracer une ligne sur une photographie ruine sa reproductibilité. Pourtant dans le cas des *Paysages aériens*, le dessin est tracé par le biais de l'outil informatique, c'est ainsi le mouvement inverse qui se produit, le caractère reproductible de la photographie contamine le dessin ; numérique dans les outils et le support dont il profite, il perd de son unicité. D'autre part, si la photographie certifie le « ça-a-été » du référent, la preuve de sa réalité dans le temps, c'est le dessin qui, cette fois, apporte sa part d'indétermination, il contamine le rapport direct au réel de la photographie, le dévie, pour lui apporter sa part d'irréel. Le dessin met en défaut l'aspect certain, la preuve que pouvait constituer la photographie.

Ici, les frontières entre les médiums deviennent poreuses. Leurs spécificités ne sont plus si certaines. Dessin et photographie dialoguent, se définissant l'un par rapport à l'autre. Ce dialogue conduit à réinterroger ce qui semblait leur être essentiel (reproductibilité, rapport d'analogie). Ainsi plutôt que d'annihiler les spécificités de chaque médium, de les aplanir, il semble que photographie et dessin s'enrichissent mutuellement, le dessin apportant à la photographie le geste qui lui faisait défaut et la photographie l'ancrage dans le réel que le dessin ne révélait pas.

Cette indétermination latente, ce flottement dans ce qui définissait les médiums photographique et graphique donne à nouveau à penser le rapport entre ces médiums mêmes, mis en dialogue et la notion d'informe comme « déclassé ».

La notion d'informe n'est en effet pas réservée au seul médium pictural, à la tache. Elle n'est pas non plus réservée à ce qui constitue le « fond » de l'image, pictural ou photographique. Cette notion n'est pas à comprendre comme une définition ou une caractéristique.

Elle semble être tout à la fois cause et effet. Par exemple le « fond » qu'est la photographie du ciel n'est pas informe parce que le nuage « n'a pas de forme définie ». Cette photographie est informe dans les effets qu'elle engendre, c'est-à-dire que : d'abord, elle est le résultat d'un parcours du regard dans l'élément aérien, elle rend compte d'un processus davantage que d'une fin ; ensuite, elle n'a pas une fonction de clôture ou de limite, la forme est « ouverte » et donne à penser l'image en terme de « potentialité » ; enfin, elle engendre un acte : celui de dessiner, d'ouvrir l'espace photographique du nuage sur un espace intérieur.

Aussi, peut-on dire que la notion d'informe correspond autant au dessin, lequel se construit *avec* la photographie ; il la déploie. D'un point de vue formel il émet un doute, une indétermination quant à la nature de l'image que l'on voit ; où s'arrête la photographie et où commence le dessin ? Cet aspect est particulièrement probant dans la série des *Crânes* : la ligne du dessin vient prolonger les lignes constituantes des éléments de la photographie, apportant ainsi une ambiguïté quant à l'ordre des plans (fond photographique, dessin). Le dessin, en ce sens, déploie l'image photographique par cette ambiguïté à l'origine de l'informe.

Aussi, d'un point de vue temporel, l'aspect graphique de l'image opère-t-il un déplacement quant à la temporalité de la photographie. Cette dernière donne avant tout à voir un arrêt sur image, puis, en extrayant cet instant du temps dont il découle, met en perspective le processus de transformation essentiel au référent, qu'il soit crâne ou nuage. Le dessin quant à lui indique et souligne le temps de la métamorphose que suggère l'image. Dessiner sur une photographie de nuage y apporte le dynamisme de la ligne nomade, laquelle induit un mouvement autre que celui suggéré par la photographie du ciel. La ligne engendre un nouvel espace dépendant de la temporalité du tracé. Le dessin relève également de l'informe en ce qu'il est le médium du mouvement, les lignes ne constituant ainsi plus de formes figées mais révélant davantage un processus de mise en forme, un entre-deux-formes.

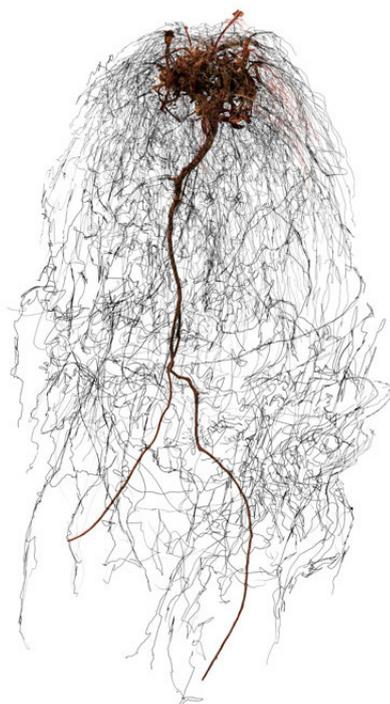
Enfin, la mise en mouvement de l'image dans *Disque aérien* par le biais de l'animation participe à réaffirmer le temps comme dynamique constitutive de l'image. Aussi s'agit-il de mettre en dialogue image fixe et image mobile pour élaborer une troisième image. En multipliant les sens de lectures possibles, la vidéo opère un troisième déploiement de l'informe.

Ainsi les médiums plastiques utilisés ici sont-ils comme en conversation. Constituants d'une image, ils révèlent leurs spécificités respectives pour la démultiplier, en faire une image ouverte, à la fois mécanique et gestuelle, intentionnelle et hasardeuse, fixe et en mouvement.

Dans le travail de Bertrand Flachot¹, photographe et dessinateur contemporain, le dialogue entre les médiums graphique et photographique est probant. Le dessin vient en effet après la photographie, par dessus, – par le biais d'outils traditionnels comme la mine de

1. Voir le site de l'artiste : <http://www.bertrandflachot.com>

plomb ou avec la tablette graphique – et c’est ici comme dans un prolongement direct de l’acte de photographier que le dessin intervient. Il développe donc le geste absent de la photographie et l’augmente de lignes qui donnent à voir l’aspect essentiellement énergétique du référent. Ce dernier est, dans la plupart des séries, tiré de la nature ; il s’agit d’arbres, de racines, de pierres ou de fragments de paysages. La photographie par endroit s’efface, laissant le champ libre au trait. Ce dernier vient ainsi palier à l’absence du référent réel en y substituant le dynamisme du dessin comme une empreinte générée par son évocation. Parallèlement à l’espace photographique, c’est un espace « autre » qui se dessine, l’artiste opérant ainsi « des aller-et-retour incessants entre espace réel et espace fictif »¹.



Bertrand Flachot, *Petits entrelacs dispersés*, 2012,
Photographie et dessin

Ce que le dessin et la photographie s’apportent mutuellement, c’est le déploiement de leurs particularités respectives, lesquelles donnent lieu à des espaces différents qui se côtoient dans la même image. Le dialogue entre les médiums s’inscrit dans l’espace de la représentation comme une forme d’ « ouverture », il donne à penser la potentialité d’une mise en abyme de lieux. Le lieu de la photographie, directement dans un rapport d’analogie avec le réel, donne à percevoir le lieu du dessin, un espace fondamentalement autre, et pourtant engendré par le premier, « réel ».

Dans chacun des médiums mis en jeu ici, qu’il soit pictural, graphique, photographique ou vidéo, le temps demeure un élément essentiel qui, dans chacun des cas, constitue une spécificité inhérente à la technique. De différentes manières la temporalité est un enjeu déterminant des images proposées. La ligne qui compose le dessin, essentiellement dynamique, donne à penser le mouvement comme une notion inséparable de la technique graphique, laquelle, en premier lieu découle du déploiement d’un geste. Aussi, photographie et vidéo semblent évoquer l’une comme l’autre la notion de transformation : d’abord en en donnant à voir un fragment, un arrêt sur image pour la photographie, et ensuite, en en présentant une allégorie, pour la vidéo, laquelle, dans son mouvement rotatif et lent, produit une évocation des « transformations silencieuses » et de l’idée d’un temps non linéaire. Le dialogue entre les médiums propose ainsi une mise en perspective de temporalités différentes mais également d’espaces qui d’ordinaire distincts se rapprochent ici pour en constituer un troisième.

1. Propos de l’artiste à propos de l’œuvre « Sous un autre angle », Bruxelles 2013, cités in <http://www.bertrandflachot.com/wp-content/uploads/2013/11/B.Flachot.pdf>

Paysage aérien, 2013, Photographie dessinée



Taches, 2014, Encre de chine, aquarelle sur carton, 10 x 10 cm



CONCLUSION

L'étude menée ici a voulu rendre compte d'un parcours : le chemin de l'informe à la ligne. C'est donc d'un processus qu'il était question, d'un passage d'un état à un autre, d'un mouvement, celui qui amène au dessin. Celui-ci, dans les propositions plastiques que nous avons étudiées, advient comme découlant de l'informe. L'informe n'est pas envisagé comme un chaos stérile mais au contraire comme une masse fertile, véritable réserve de formes. Cette caractéristique est autorisée par un terme qui refuse, dans sa signification même, une définition figée ; celle-ci se remet en question à mesure qu'on la creuse et apparaît comme en retrait des catégorisations habituelles, tant plastiques que théoriques. L'informe s'apparente davantage à une forme « ouverte » qu'à une pure absence de forme : cette notion interroge constamment l'idée de possibles, de potentialités, par opposition à une forme définie et close. Faute de refuser la forme, elle en porte, possiblement, de multiples. Travailler à partir d'éléments informes comme base pour le dessin revient ainsi à envisager la pluralité des possibles par celui-ci. Protéiforme, il permet ainsi de ne pas figer sa matrice formelle, mais plutôt de la déployer. La ligne qui le compose s'inscrit dans un mouvement dont l'informe de la tache, figé entre deux formes, était privé ; elle est temporelle et constituée par le déplacement. D'abord hors du temps, la notion y est à nouveau incluse par le biais des médiums utilisés – dessin, photographie, vidéo – elle est « tirée de l'inertie ». De l'informe à la ligne, il est donc question d'une mise en mouvement, d'un processus allant de la stase à la mobilité. Entre l'informe, qu'il soit pictural et photographique, et la ligne, c'est une conversation qui s'est mise en place, l'un et l'autre se complétant pour donner à voir des espaces pluriels.

« Peindre pour se parcourir », c'est de cela qu'il est question pour le dessinateur comme pour celui qui regarde l'image, l'informe et la ligne donnant à voir des lieux que l'œil tâche d'explorer. Ici, le regard tend à effectuer un envol entre l'espace du dehors, objet de la contemplation, et l'espace du dedans, invisible.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES GÉNÉRAUX, ENCYCLOPÉDIES

- DE MÉREDIEU, Florence : *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Larousse, 2004, (1994)
- GOMBRICH, Ernst, *Histoire de l'art*, Paris, Phaidon, 2001
- LITTRÉ, Paris, Jean-Jacques Pauvert éditeurs, 1956
- POLI Francesco, *L'art contemporain, de l'informel aux recherches actuelles*, Gründ, Paris, 2007
- SOURIAU, Etienne : *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, Quatrième, 1990

ESSAIS

- BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, 1942
- BACHELARD Gaston, *La Terre et les Rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1948
- BACHELARD Gaston, *l'eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1970, (1942)
- BAILLY, Jean-Christophe, *Sur la forme*, Paris, Manuella, 2013
- BARTHES, Roland : *La chambre claire*, Paris, Gallimard, 1980
- BATAILLE, Georges, *L'informe*, in *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, 1970, p. 217
- BERGSON, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, PUF, 2011, [1889]
- CAILLOIS, Roger, *L'Écriture des pierres*, Genève, Skira, 1970
- CHAMBAZ, Bertrand, *Des nuages de l'antiquité à nos jours*, Paris, Seuil, 2006
- CHENG, François, *Chu Ta : le génie du trait*, Paris, Phébus, 1986
- CHENG, François, *Souffle-esprit*, Paris, Seuil, coll. Points essais, 1991
- CHENG, François, *Vide et Plein*, Paris, Seuil, coll. Points essais, 2006
- CROCE Benedetto, *Un art de la tache*, Paris, Éditions du cavalier vert, 1989, (1905)
- DAMISCH, Hubert, *Théorie du nuage, pour une histoire de la peinture*, Paris, Seuil, 1972

- DE VINCI, Léonard, *Carnets*, Paris, Gallimard, 2002
- DE VINCI, Léonard, *Traité de la peinture*, textes traduits et commentés par André Chastel, nouvelle édition revue, corrigée et augmentée par Christiane Lorgues, Paris, Calmann-Lévy, 2003
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 2003, (1995)
- DUBUFFET, Jean, *L'homme du commun à l'ouvrage*, Paris, Gallimard, 1991, (1973)
- ECO Umberto, *L'œuvre ouverte*, Trad. C. Roux de Bézieux et A. Boucourechliev, Paris, Seuil, Points essais, 2011, (1965)
- ERNST Max, *Comment on force l'inspiration in Le surréalisme au service de la révolution n° 6*, Paris, mai 1933
- FAUTRIER, Jean, «A chacun sa réalité» in *Écrits publics*, Paris, L'Échoppe, 1995 (1957)
- FOCILLON, Henri, *Vie des formes*, Presses Universitaires de France, Paris, 1970, (1943),
- GOMBRICH, E.H., *L'art et l'illusion, Psychologie de la représentation picturale*, Phaidon, Paris, 2002 (1960)
- JULLIEN, François, *Les transformations silencieuses*, Paris, Le livre de Poche, 2010
- JULLIEN François, *La grande image n'a pas de forme*, Seuil, « l'ordre philosophique », Paris, 2003
- KLEE Paul, *Théorie de l'art moderne*, Paris, Gallimard, 1998 (1956)
- LAO TSEU, *Tao Tö King*, cité in François Cheng, *Chu Ta, le génie du trait*, Paris, Phébus, 1999
- LEBENSZTEJN Jean-Claude, *L'art de la tache, introduction à la Nouvelle Méthode d'Alexander Cozens*. Editions du limon, 1990, 572 p.
- MALDINEY, Henri, *Ouvrir le rien, l'art nu*, Paris, Les Belles Lettres« Encre marine », 2000
- MALDINEY Henri, *Avènement de l'œuvre*, Nîmes, Théétète éditions, 1997
- PAULHAN, Jean, *l'art informel (Eloge)*, Paris, Gallimard, Nrf, 1962
- PLINE l'ancien, *Histoire naturelle*, Paris, Gallimard, 2013
- PONGE, Francis, *Note sur «Les Otages, Peintures de Jean Fautrier»* repris dans *L'Atelier contemporain*, Paris, Gallimard, 1977, (1945)
- RYCKMANS, Pierre, *Les propos sur la peinture du Moine Citrouille-Amère : Traduction et commentaire de Shitao*, Paris, Plon, 2007
- SAURISSE, Pierre, *La mécanique de l'imprévisible, Art et hasard autour de 1960*, Paris, L'harmattan, 2007

SONTAG, Susan, *Sur la photographie*, Trad. Philippe Blanchard, Paris, Christian Bourgois Editeur, 2008 (1979)

TAPIÉ, Michel, *Un art autre*, Fac-similé de l'ouvrage paru chez Gabriel-Giraud et fils, Paris, 1952, Paris, Art curial, 1994

VERDIER, Fabienne, *Passagère du silence*, Paris, Albin michel, 2003

CATALOGUES D'EXPOSITION

BOIS, Yve-Alain et KRAUSS, Rosalind, *L'Informe. Mode d'emploi*, exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996

BONNEFOI, Geneviève, *Matière et mémoire, L'informel, l'expressionnisme abstrait, cobra... et les « souvenirs de l'impressionnisme » des années 45-50 à nos jours. Deuxième rétrospective de l'art contemporain du 23 juin au 8 septembre 1974*, Editions abbaye de Beaulieu, 1974

DEUX, Fred, *Catalogue d'exposition, Fred Deux, Œuvre 1949-1990*, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1990

DEUX, Fred, Fred Deux, Catalogue d'exposition du musée des beaux arts de Carcassonne, Carcassonne, 2011

Fred Deux, *Terre-Mère, Journal 1997-1998*, Marseille, Editions André Dimanche, 1999

LE-BRUN, Annie, *Les arcs-en-ciel du noir : Victor Hugo*, Paris, Gallimard, « Arts et artistes », 2012

LITTÉRATURE ET POÉSIE

BAUDELAIRE, Charles, *Le Spleen de Paris, Petits poèmes en prose*, Paris, Garnier, 1962 (1869)

BAUDELAIRE, Charles : *Les fleurs du mal*, Paris, Gallimard

BONNEFOY, Yves, *La vie errante, suivi de Remarques sur le dessin*, Paris, Gallimard, 1997

BRETON, André, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1962

MICHAUX, Henri, *Passages*, Paris, Gallimard, 1950

MICHAUX, Henri, *Émergences, résurgences*, Lausanne, Skira, « les sentiers de la création », 1972

PESSOA, Fernando, *Le gardeur de troupeaux, Poésies d'Alvaro de Campos*, Préface et traduction Armand Guibert, Paris, Gallimard, 2007 (1968 pour la trad. Française)

PESSOA, Fernando, *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, édition intégrale traduit par Françoise Laye [1982], Paris, Christian Bourgois éditeur, 1999

BIBLIOGRAPHIE

RILKE, Rainer Maria, *Elégies de Duino*, Paris, Seuil, coll. Points, 1974, (1917)

VALERY, Paul, *Degas, danse, dessin*, Paris, Gallimard, 1983 (1938)

RECHERCHES UNIVERSITAIRES

BERENZÉ Francis, *L'accident et le hasard dans la figuration du XX^e siècle, Francis Bacon, Jean Dubuffet, Henri Michaux*, mémoire DEA de littérature française, sous la direction de René Demoris, Paris III, soutenu en septembre 1993

ISMAIL Nouri, *Esthétique nomade. La ligne, Deleuze et Klee.*, 2011

RESSOURCES EN LIGNE

Bibliothèque Nationale de France : <http://gallica.bnf.fr>

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales : <http://www.cnrtl.fr>

DAMISCH, Hubert, « *INFORMEL ART* », Encyclopædia Universalis [en ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/art-informel/>

Encyclopédie Universalis : <http://www.universalis.fr>

OVIDE, *Les métamorphoses*, livre 1, traduction de G.T. Villenave, Paris, 1806 : <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/META/01.htm>

Site internet de Bertrand Flachot : <http://www.bertrandflachot.com>

ANNEXES

ANNEXE N° 1

Georges Bataille, Article « Informe »
du Dictionnaire critique de la revue *Documents*, 1929.
Source : Gallica.bnf.fr - Bibliothèque nationale de France

INFORME. — Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus le sens mais les besoins des mots. Ainsi *informe* n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre. Il faudrait en effet, pour que les hommes académiques soient contents, que l'univers prenne forme. La philosophie entière n'a pas d'autre but : il s'agit de donner une redingote à ce qui est, une redingote mathématique. Par contre affirmer que l'univers ne ressemble à rien et n'est qu'*informe* revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat. — G. BATAILLE.

ANNEXE N° 2

**Henri Michaux, « Aventure de lignes »,
in Passages, Gallimard, Paris, 1950, p. 115**

Une ligne rencontre une ligne.

Une ligne évite une ligne.

Aventures de lignes.

Une ligne pour le plaisir d'être ligne, d'aller, ligne. Points. Poudre de points. Une ligne rêve.

On n'avait jusque là jamais laissé rêver une ligne. Une ligne attend.

Une ligne espère. Un ligne repense un visage. Ligne de croissance.

Lignes à hauteur de fourmi, mais on n'y voit jamais de fourmis.

Peu d'animaux dans les temples de cette nature, et seulement leur animalité une fois retirée. La plante est préférée. Le poisson à l'air méditant est reçu.

Voici une ligne qui pense. Une autre accomplit une pensée. lignes d'enjeu. Ligne de décision.

Une ligne s'élève. Une ligne va voir.

Sinueuse, une ligne de mélodie traverse vingt lignes de stratification.

Une ligne germe. Mille autres autour d'elle, porteuses de poussées : gazon. Graminées sur la dune.

Une ligne renonce.

Une ligne repose. Halte.

ANNEXE N° 3

Fernando Pessoa

Fragment 204 du *Livre de l'Intranquillité de Bernardo Soares*
(15 septembre 1931), édition intégrale traduit par Françoise Laye
[1982], Paris, Christian Bourgois éditeur, 1999, p. 221

Nuages... J'ai conscience du ciel aujourd'hui, car il y a des jours où je ne le regarde pas, mais le sens plutôt – vivant comme je le fais à la ville, et non dans la nature qui l'inclut. Nuages... Ils sont aujourd'hui la réalité principale, et me préoccupent comme si le ciel se voilant était l'un des grands dangers qui menacent mon destin. Nuages... Ils viennent du large vers le château Saint-Georges, de l'Occident vers l'Orient, dans un désordre tumultueux et nu, teinté parfois de blanc, en s'effilochant pour je ne sais quelle avant-garde ; d'autres plus lents sont presque noirs, lorsque le vent bien audible tarde à les disperser ; noirs enfin d'un blanc sale lorsque, comme désireux de rester là, ils noircissent de leur passage plus que de leur ombre le faux espace que les rues prisonnières entrouvrent entre les rangées étroites des maisons.

Nuages... J'existe sans le savoir, et je mourrai sans le vouloir. Je suis l'intervalle entre ce que je suis et ce que je ne suis pas, entre ce que je rêve et ce que la vie a fait de moi, je suis la moyenne arbitraire et charnelle entre des choses qui ne sont rien – et moi je ne suis pas davantage. Nuages... Quelle angoisse quand je sens, quel malaise quand je pense, quelle inutilité quand je veux ! Nuages... Ils passent encore, certains sont énormes, et comme les maisons ne permettent pas de voir s'ils sont moins grands qu'il semble, on dirait qu'ils vont s'emparer du ciel tout entier, d'autres sont d'une taille incertaine, il s'agit peut-être de deux nuages réunis, ou d'un seul qui va se séparer en deux – ils n'ont plus de signification, là-haut dans le ciel las ; choses puissantes, balles irrégulières de quelque jeu absurde, toutes amassées d'un seul côté, esseulées et froides.

Nuages... Je m'interroge et m'ignore moi-même. Je n'ai rien fait d'utile, ne ferai jamais rien que je puisse justifier. Ce que je n'ai pas perdu de ma vie à interpréter confusément des choses inexistantes, je l'ai gâché à faire des vers en prose, dédiés à des sensations intransmissibles, grâce auxquelles je fais mien l'univers caché. Je suis saturé de moi-même, objectivement, subjectivement. Je suis saturé de tout, et du tout de tout. Nuages... Ils sont tout, dislocation des hauteurs, seules choses réelles aujourd'hui entre la terre, nulle, et le ciel, qui n'existe pas ; lambeaux indescritibles de l'ennui pesant que je leur impose ; brouillard condensé en nappes de couleur absente ; boules de coton sale d'un hôpital dépourvu de murs. Nuages... Ils sont comme moi, passage épars entre ciel et terre, au gré d'un élan invisible, avec ou sans tonnerre, égayant le monde de leur blancheur ou l'obscurcissant de leurs masses noires, fictions de l'intervalle et de la dérive, ils sont loin du bruit de la terre, mais sans le silence du ciel. Nuages... Ils continuent de passer, ils passent toujours, ils passeront éternellement, enroulant et déroulant leurs écheveaux blafards, étirant confusément leur faux ciel dispersé.

