



GIACOMETTI

« Pour moi, la figure humaine n'est pas un prétexte pour faire une belle peinture ou une belle sculpture ; la toile ou la matière de la sculpture ne sont que des moyens pour essayer de mieux me rendre compte de ce que je vois. Ce n'est que le sujet qui compte. Il s'agit de voir comment la tête se tient dans l'espace. Je ne pense ni à l'intérieur de la personne ni à sa personnalité. Il est entendu que cela compte, mais pas du tout pendant le travail. Il s'agit de mettre la tête à peu près en place. Pour moi, l'apparence et le noyau, c'est la même chose. Je pourrais même dire que l'apparence, c'est le noyau lui-même.

[...] Pour moi, il ne s'agit pas de faire de belles sculptures ou de belles peintures, ni même d'exprimer mon affectivité et ma personnalité à travers la peinture. Pour moi, l'art n'est qu'un moyen pour essayer de savoir comment je vois le monde extérieur. C'est bel et bien le sujet qui compte. [...] On croit tellement à la vérité de la représentation photographique qu'on pense qu'il n'est plus nécessaire de faire de la peinture. C'est tellement évident que déjà les impressionnistes ne font presque plus que des paysages. Depuis, les artistes ont de plus en plus abandonné la représentation du monde extérieur. Tous pensent que la photographie en donne une image suffisante. Moi, au contraire, je n'ai pu recommencer à travailler d'après nature que le jour où je n'ai plus cru à la vision photographique.

[...] En fait, je ne regarde que l'apparence mais, pour saisir l'apparence, j'ai besoin de passer par une construction, une structure. »

Un homme parmi les hommes : Alberto Giacometti, entretien avec Jean-Marie Drot, in Les Heures chaudes de Montparnasse, Hazan, Paris, 1999, p.246.

Alberto GIACOMETTI, *Grande Femme I*, bronze, 272x35x54cm, 1960, Paris, fondation Giacometti

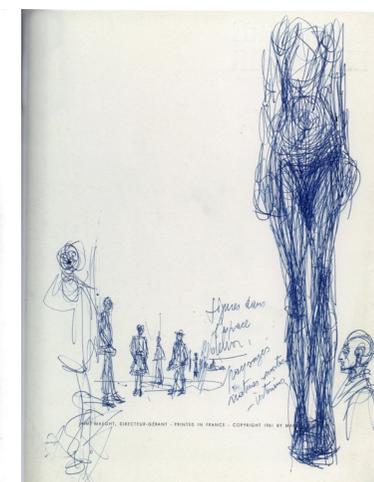
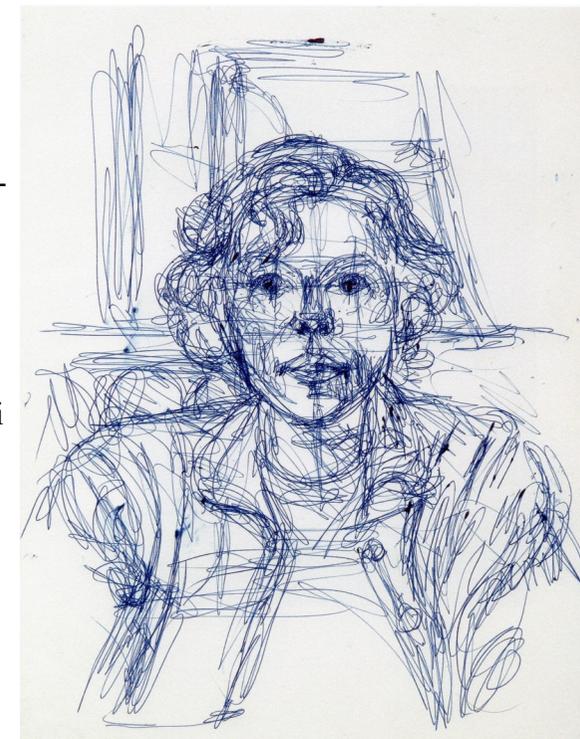
En haut à droite :

Alberto GIACOMETTI, *Annette*, stylo bille, 29,5x21cm, 1959, Paris, fondation Giacometti

En bas, de gauche à droite :

Alberto GIACOMETTI, *table à la suspension (Stampa)*, crayon, gomme sur papier, 50x33cm, 1960, collection particulière

Alberto GIACOMETTI, *Homme debout, buste de femme et tête d'homme*, stylo bille, 38x27cm, vers 1961, Paris, fondation Giacometti





Annette MESSAGER, *Daily*, 2015-2016. 21 éléments en skaï noir et tissus, 9 rats en black wrap et peinture noire, filets; dimensions variables, Marian Goodman Gallery

MESSAGER

« Dans les années 1970, je n’osais pas dire que j’ai jamais Giacometti ni Bacon. C’était une période très conceptuelle, très minimaliste. J’ai été quasiment co-piste de Giacometti dans la pièce *Sans Légende*, que j’ai commencée en 2012. C’est une sorte de ville calcinée, où il n’y a plus personne. Il y avait eu alors Tchernobyl et Fukushima qui m’avaient marquée. J’ai pris des morceaux de cartons, des éléments très divers que j’ai recouverts de noir... Pour moi, les seuls survivants sont des Giacometti, des hommes errants, et puis le chien... D’ailleurs à Fukushima il n’y avait plus que des chiens errants. Je vois aussi des liens entre Pinocchio et *Le Nez* de Giacometti. Ce petit personnage m’intéresse beaucoup et me poursuit depuis la biennale de Venise en 2005. Comme il était suisse italien, je pense que Giacometti a dû grandir avec cette image-là, et avec les figures de carnaval, très présentes en Suisse.



Annette MESSAGER, *Articulés-désarticulés*, 560x1500x1400 cm, assemblage, 2001, Paris, Centre G. Pompidou

Il y a deux choses qui m’intéressent et que j’aime chez Pinocchio. D’abord, un sculpteur a pris un morceau de bois, qui tout d’un coup prend vie. Ça c’est formidable ! Et puis, c’est un mauvais garçon, son histoire est un voyage initiatique. Il ne va pas à l’école, il vend son alphabet pour partir avec ses copains... C’est un peu l’image de l’artiste qui ne veut pas aller au bureau et se sent différent des autres. Grâce à ses aventures multiples et ses mauvaises rencontres il devient humain. » Annette MESSAGER, entretien avec Christian Alandete, extrait du dossier de presse de l’exposition *Nos Chambres*, Institut Giacometti, Paris, octobre 2018 – janvier 2019

« Pourquoi ce titre, Comme si ?

Il vient du livre *Personne* de Gwenaëlle Aubry, dans lequel une jeune femme raconte l’histoire de son père qui, justement, adopte tout un tas d’identités. La narratrice explique aussi que cet homme fait “comme si” tout allait bien. Il souffre de “la maladie du comme si”. Ce titre, qu’Annette Messenger a choisi elle-même, sied bien au propos de l’exposition, car l’artiste évoque ici des choses assez tragiques. Pour continuer de vivre, on est bien obligé de faire “comme si”, de faire “semblant”, car si on pense constamment au fait que l’on finira finir six pieds sous terre, autant arrêter tout de suite ! D’ailleurs ces mots, “comme si”, résonnent en écho dès le début du parcours, et c’est la première fois qu’Annette Messenger utilise sa voix lors d’une exposition. C’est le début d’une histoire, et à chacun de nous d’en raconter la suite, car elle n’impose jamais un sens précis. »

Marie-Amélie SENOT, attachée de conservation pour l’art moderne et l’art contemporain au musée de Villeneuve d’Ascq, entretien pour LM magazine
<http://www.lm-magazine.com/blog/2022/05/01/marie-amelie-senot/>

SHITAO (traduction et commentaires de Pierre Ryckmans)

Dans la plus haute Antiquité, il n'y avait pas de règles ; la Suprême Simplicité ne s'était pas encore divisée.

Dès que la Suprême Simplicité se divise, la règle s'établit.

Sur quoi se fonde la règle ? La règle se fonde sur l'Unique Trait de Pinceau.

L'Unique Trait de Pinceau est l'origine de toutes choses, la racine de tous les phénomènes ; sa fonction est manifeste pour l'esprit, et cachée en l'homme, mais le vulgaire l'ignore.

C'est par soi-même que l'on doit établir la règle de l'Unique Trait de Pinceau.

Le fondement de la règle de l'Unique Trait de Pinceau réside dans l'absence de règles qui engendre la Règle ; et la Règle ainsi obtenue embrasse la multiplicité des règles.

La peinture émane de l'intellect : qu'il s'agisse de la beauté des monts, fleuves, personnages et choses, ou qu'il s'agisse de l'essence et du caractère des oiseaux, des bêtes, des herbes et des arbres, ou qu'il s'agisse des mesures et proportions des viviers, des pavillons, des édifices et des esplanades, on n'en pourra pénétrer les raisons ni épuiser les aspects variés, si en fin de compte on ne possède cette mesure immense de l'Unique Trait de Pinceau.

Si loin que vous alliez, si haut que vous montiez, il vous faut commencer par un simple pas. 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.

Par le moyen de l'Unique Trait de Pinceau, l'homme peut restituer en miniature une entité plus grande sans rien en perdre : du moment que l'esprit s'en forme d'abord une vision claire, le pinceau ira jusqu'à la racine des choses.

Si l'on ne peint d'un poignet libre, des fautes de peinture s'ensuivront ; et ces fautes à leur tour feront perdre au poignet son aisance inspirée. Les virages du pinceau doivent être enlevés d'un mouvement, et l'onctuosité doit naître des mouvements circulaires, tout en ménageant une marge pour l'espace. Les finales du pinceau doivent être tranchées, et les attaques incisives. Il faut être également habile aux formes circulaires ou angulaires, droites et courbes, ascendantes et descendantes ; le pinceau va à gauche, à droite, en relief, en creux, brusque et résolu, il s'interrompt abruptement, il s'allonge en oblique, tantôt comme l'eau, il dévale vers les profondeurs, tantôt il jaillit en hauteur comme la flamme, et tout cela avec naturel et sans forcer le moins du monde.

Que l'esprit soit présent partout, et la règle informera tout ; que la raison pénètre partout, et les aspects les plus variés pourront être exprimés. S'abandonnant au gré de la main, d'un geste, on saisira l'apparence formelle aussi bien que l'élan intérieur des monts et des fleuves, des personnages et des objets inanimés, des oiseaux et des bêtes, des herbes et des arbres, des viviers et des pavillons, des bâtiments et des esplanades, on les peindra d'après nature ou l'on en sondera la signification, on en exprimera le caractère ou l'on en reproduira l'atmosphère, on les révélera dans leur totalité ou on les suggérera elliptiquement.

Quand bien même l'homme n'en saisirait pas l'accomplissement, pareille peinture répondra aux exigences de l'esprit. Car la Suprême Simplicité s'est dissociée, aussi la Règle de l'Unique Trait de Pinceau s'est établie. Cette Règle de l'Unique Trait de Pinceau une fois établie, l'infinité des créatures s'est manifestée. C'est pourquoi il a été dit : «Ma voie est celle de l'Unité qui embrasse l'Universel. »



SHITAO (Daoji), Bambou dans le vent et sous la pluie, encre sur papier, 33x95cm, vers 1694, New-York, The Metropolitan Museum of Art

Commentaire de Pierre Ryckmans :

Le sens premier de l'expression est celui d'« un trait de pinceau » (« un seul », ou « un simple trait de pinceau »), c'est-à-dire, selon la définition classique — qui d'ailleurs tombe sous le sens —, la forme obtenue par le pinceau tiré en long jusqu'à une interruption [...]. Ce trait simple constitue en fait la forme la plus élémentaire dont dispose le langage plastique, toutes les autres formes n'en étant au fond que des variantes et combinaisons plus ou moins complexes. Que Shitao ait choisi une notion d'une aussi déconcertante simplicité pour servir de base à une spéculation philosophique qui va embrasser l'universel correspond en fait à ce paradoxe de la pensée taoïste selon qui c'est précisément le simple, le facile, le concret, l'infiniment petit et l'infiniment humble qui constituent le siège et la source de l'omnipotence du Sage, de la maîtrise universelle des phénomènes, de l'intellection du plus complexe et du plus abstrait [...].

De ce rôle primordial qu'il assume sur le plan des techniques et des formes, il s'ensuit nécessairement que le trait de pinceau va également jouer un rôle essentiel dans l'ordre esthétique; en effet, c'est le trait de pinceau qui est considéré comme le canal privilégié par lequel s'exprime « le rythme spirituel » (dont l'expression, comme on le sait, constitue cette limite absolue vers laquelle tend toute peinture). Par ce truchement, la notion déborde largement l'ordre de la technique : le trait de pinceau se présente comme le seul intermédiaire capable de transmettre la vision de l'esprit dans l'univers des formes. Pour le peintre chinois, la différence dans la qualité du trait — mesquine et étriquée lorsque la main est appuyée et que le pinceau est manœuvré par les doigts, libre et puissante lorsque la prise des doigts est rigide et que les mouvements sont imprimés par les voltes du poignet maintenu en l'air à la force du bras —, cette différence, dans l'optique du peintre chinois, n'est pas un simple phénomène technique : il s'agit, en effet, de faire passer dans la peinture l'influx du *qi* - ce souffle qu'il serait vain de vouloir définir en termes spirituels ou physiques car, en fait, les notions de matière et d'esprit ne sont opposées que dans l'arbitraire des classifications analytiques occidentales.

Peignant à main levée, le peintre n'a pas d'autre contact avec la surface à peindre que la pointe de son pinceau, où se concentre la totalité de son énergie — le fluide créateur coulant d'un élan, depuis le cœur de l'artiste jusqu'à la pointe du pinceau, sans relais ni bifurcation. Si le poignet vient prendre appui sur la table, au contraire, cet afflux s'y enlise et, récupéré tant bien que mal ensuite par la seule agilité des doigts, il ne s'épand plus que chichement.

Pierre RYCKMANS, *Traduction et commentaire de Shitao, Les propos sur la peinture du Moine Citrouille-Amère*, Paris, Plon, 2007, p. 17-64.



SHITAO (Daoji), *Retour à la maison*, album de 12 peintures, feuilles k,

h et c, encre de chine sur papier, 21x13 cm, vers 1695, New-York, Metropolitan Museum of Art



Asger JORN, *Portrait de Gaston Bachelard*, huile sur toile, 65x81 cm, 1960, Silkeborg kunstmuseum

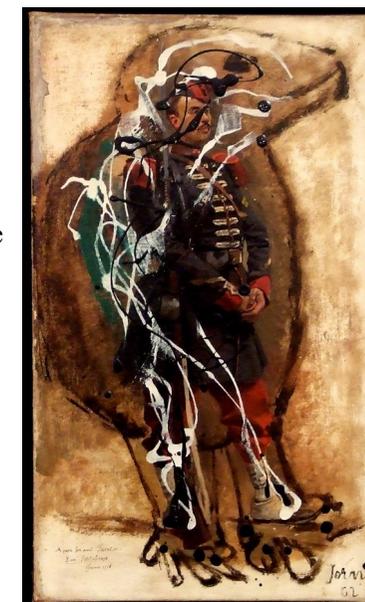
BACHELARD

On veut toujours que l'imagination soit la faculté de former des images. Or elle est plutôt la faculté de déformer les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de *changer* les images. S'il n'y a pas changement d'images, union inattendue des images, Il n'y a pas imagination, il n'y a pas d'*action imaginante*, Si une image *présente* ne fait pas penser à une image *absente*, si une image occasionnelle ne détermine pas une prodigalité d'images aberrantes, une explosion d'images, il n'y a pas imagination. [...]

Le vocable fondamental qui correspond à l'imagination, ce n'est pas *image*, c'est *imaginaire*. La valeur d'une image se mesure à l'étendue de son auréole *imaginaire*. Grâce à l'*imaginaire*, l'imagination est essentiellement *ouverte, évasive*. [...]

Sans doute, en sa vie prodigieuse, l'imaginaire dépose des images, mais il se présente toujours comme un au-delà de ses images, il est toujours un peu plus que ses images. Le poème est essentiellement une *aspiration à des images nouvelles*.

Gaston BACHELARD, *L'Air et les songes*, p, 7, Corti. Ce texte est extrait de l'introduction de *L'air et les songes* (1943), introduction consacrée à imagination et mobilité. Bachelard prend en épigraphe une pensée de Joubert : « Les poètes doivent être la grande étude du philosophe qui veut connaître l'homme. »



Asger JORN, *Animal héro*, huile sur toile existante, modification, 25x45cm, 1962, collection particulière



ÉTIENNE-MARTIN

Le point de départ est comme vous savez une rencontre somme toute fortuite d'un modèle dont le visage dès le premier instant me dit ce qu'elle était corps et le reste. À cette première chose, je fis ce que je pus et que vous connaissez, vient après la nuit en pierre où pour respecter le bloc je mis des ailes et dont la difficulté à travailler l'intérieur unie à un désir d'agrandir le mystère me fit penser à l'ouvrir. [...] je fis celle en bois que vous avez eue à Lyon où je creusais dans son torse une cavité comme une caverne. Ce n'est que dans celle ouvrante en plâtre de Roché (mise à la galerie de Mai) et les petites études en étoffe et suivantes que se dégage lentement l'idée d'ouverture sans destruction, ouvrir sans détruire et s'imposait à moi cette analogie du bourgeon qui est détruit par la fleur comme la chrysalide par le papillon puis la fleur par le fruit, le fruit par l'amande et le germe etc. mort double, d'un côté destruction mais aussi transformation vers une autre vie etc.

Étienne-Martin, lettre à Marcel Michaud, février 1952, in Ramond Sylvie et Wat Pierre, *L'atelier d'Étienne-Martin*, ed. Hazan, Paris, 2011, p. 290-291

ÉTIENNE-MARTIN, *Nuit ouvrante*, tilleul, chêne et sapin, 100x100x80 cm, 1945-55, Paris, Centre Pompidou

KANDINSKY

« Vous pensez en Européen, et moi en Russe, c'est à dire que vous pensez de manière logique, ce que nous faisons aussi, bien sûr, mais nous pensons également avec des images ». Cette remarque de Kandinsky, faite à son interprète Will Grohmann, outre sa dimension russophile, est révélatrice de la distinction que l'on peut établir entre deux modes de pensées : l'un s'appuyant sur la logique et l'autre sur les images. Les images sont-elles dépourvues de logique ou possèdent-elles leur logique propre ? Kandinsky leur attribue une place particulière dans la pensée et distingue pour cela images mentales et images matérielles. Que signifie pour lui une pensée en images ? Dans quelle mesure son abstraction est-elle liée spécifiquement à l'image ? En quoi la pensée en images est-elle compatible avec *le spirituel dans l'art* ?

[...] Tout d'abord, il est facile de montrer que la notion d'« image » est essentielle pour lui dès son passage à l'abstraction à partir de 1908. Non seulement cette notion apparaît très souvent à cette époque, mais on peut aussi la relier à la justification que donne Kandinsky lui-même de sa peinture, c'est à dire la pensée en images. L'autobiographie littéraire « Rückblicke » [regards sur le passé] (1913) peut à bon droit se lire comme une histoire de souvenirs d'images et de confrontations avec des œuvres d'art. Deux passages essentiels peuvent servir d'exemples : le premier décrit l'expérience de Kandinsky devant un tableau de Claude Monet représentant une meule de foin. Le flou du motif, qui le rend illisible, et la « puissance de la palette », insoupçonnée, aurait provoqué chez lui une expérience qui aura des conséquences importantes dans sa peinture, ainsi écrit-il : « Et soudain, pour la première fois, je voyais une [image]. » Celle-ci se serait imprégnée en tant que telle dans sa mémoire « indépendamment de l'objet lui-même ». Le deuxième passage décrit le souvenir d'un coucher de soleil près du Kremlin à Moscou. Il ne s'agit pas de l'expérience d'un phénomène naturel en tant que tel, mais plutôt de la transformation imageante d'une expérience des sens. Dans ce paysage urbain, le spectateur perçoit dans l'instant une « image » abstraite faite de couleurs et de lignes qui se condense en une tache. Kandinsky fonde en conséquence sa peinture sur deux axes : image matérielle et image mentale. [...]

Le paradoxe a, dans toute sa mesure, à faire avec la logique de l'image. À la différence du langage linéaire, les images connaissent le « non seulement... mais encore » et réussissent à désigner le paradoxe comme une tension signifiante : étendue flottante, rigidité mobile, froideur chaude, etc. À la différence de la logique du langage, la logique de l'image ne connaît pas de séparation entre le sujet et le verbe. Dans l'imbrication de la partie et du tout, les éléments se relativisent les uns les autres et puisent justement leur potentiel iconique signifiant dans cette indécision. Par conséquent, les images sont toujours fondamentalement paradoxales : matérielles/immatérielles, réelles/irréelles. [...]

Pour Albers, la couleur – qui fut tout au long de sa vie au cœur de sa création – devient une actrice sur la surface picturale : « Peindre signifie laisser la couleur devenir actrice... Quand une couleur entre en scène, nous ne savons jamais de quelle couleur elle est. » L'abstraction de l'abstraction de Kandinsky renvoie elle aussi au théâtre de l'image. C'est le lieu des « faits vivants », le lieu du spirituel dans l'art.

Matthias HALDEMANN, *Théâtre de l'image, L'abstraction de l'abstraction de Kandinsky*, in *Kandinsky*, ed. Du Centre Pompidou, Paris, 2009

Wassily KANDINSKY, *Rückblick (retour sur le passé)*, huile sur toile, 98x95 cm, 1924, Kunstmuseum Bern



SAINT-PAUL

*Videmus nunc per speculum in aenigmate: tunc autem facie ad faciem. Nunc cognosco ex parte : tunc autem cognoscam si-
cut et cognitus sum.*

Maintenant, nous voyons de façon troublée comme à travers un miroir : mais alors [dans la vérité de dieu], nous verrons face à face. Maintenant, je connais de façon fragmentaire : mais alors [au paradis, dans la vérité de Dieu], je connaîtrai comme je suis connu. » SAINT-PAUL, Première épître aux Corinthiens, chapitre 13, verset 12

RUSKIN

Dès ses débuts, John Ruskin a fait l'expérience presque mystique de cette vie intime de la nature. En 1842, il connaît, dans la forêt de Fontainebleau, la révélation quasi extatique de l'infinie merveille de la nature, manifestée dans son plus infime détail. Dessinant pour son plaisir et comme paresseusement un arbre, il sentit que « ces belles lignes insistaient pour être tracées [...] ». Avec un émerveillement qui grandissait de seconde en seconde, [il voyait] qu'elles se "composaient" d'elles-mêmes par des lois plus fines que celles que peuvent connaître les hommes ». Quelques mois plus tôt, dès son premier dessin — quelques feuilles de lierre en cours de croissance—, il avait renoncé à tout son savoir; il avait eu le sentiment d'avoir perdu son temps depuis l'âge de douze ans : personne ne lui avait jamais dit de «dessiner ce qui est vraiment là».

Plus tard, dans ses cours au Working Men's College, Ruskin affirmera qu'il faut retrouver l'« innocence de l'œil [...], une sorte de perception enfantine, comme un aveugle verrait s'il retrouvait soudain la vue ». On pourrait penser ici aux phrases de Baudelaire en 1859 sur le génie «enfance retrouvée» et sur l'artiste qui «voit tout en nouveauté ». Mais les pensées sont en fait très différentes. Le romantisme de Ruskin s'articule explicitement à un sentiment religieux étranger à Baudelaire.

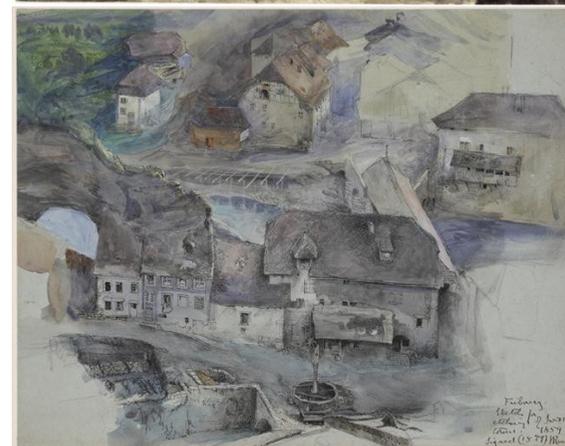
L'« innocence de l'œil » ruskinien correspond à une conception presque mystique de la révélation que l'artiste peut avoir des lois intimes de la nature : pour l'artiste de Ruskin, une fleur est « une voix qui s'élève de la terre [...], une note nécessaire dans l'harmonie de sa peinture» (Modern Painters, V). Mais « l'absolue infinité des choses» interdit que le mystère de la nature soit jamais dévoilé pleinement à l'œil et, quand nous prétendons voir « clairement », en fait nous ne faisons que savoir nommer ce que nous voyons. L'artiste doit se débarrasser de cette illusoire clarté et accepter cette « loi universelle d'obscurité » sous laquelle nous vivons: il doit peindre ce qu'il « voit » et non ce qu'il « sait ».

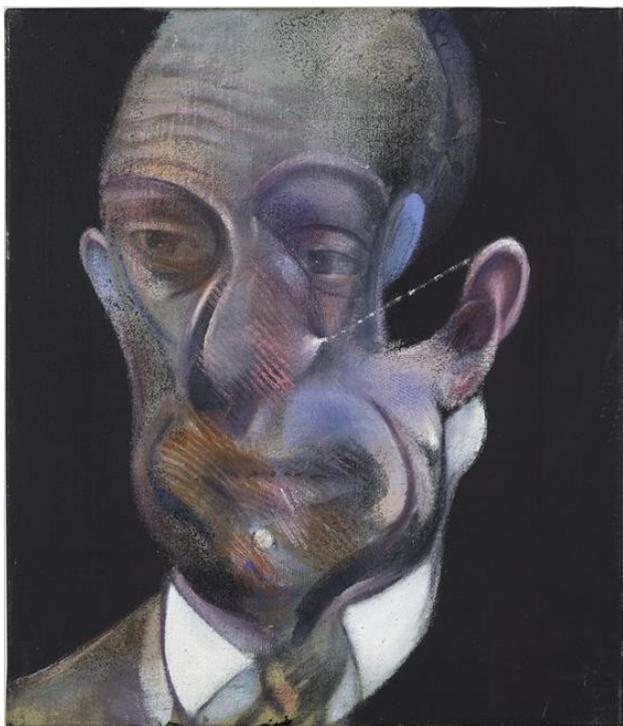
Daniel ARASSE, *Le détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, 2014, édition Flammarion

De haut en bas :

John RUSKIN, *Étude de rochers*, plume et lavis, 48x33cm, 1853, Oxford, Ashmolean Museum

John RUSKIN, *Fribourg, Suisse*, aquarelle, plume et encre sur papier gris, hauteur 22,5 cm, 1859, Londres, British Museum

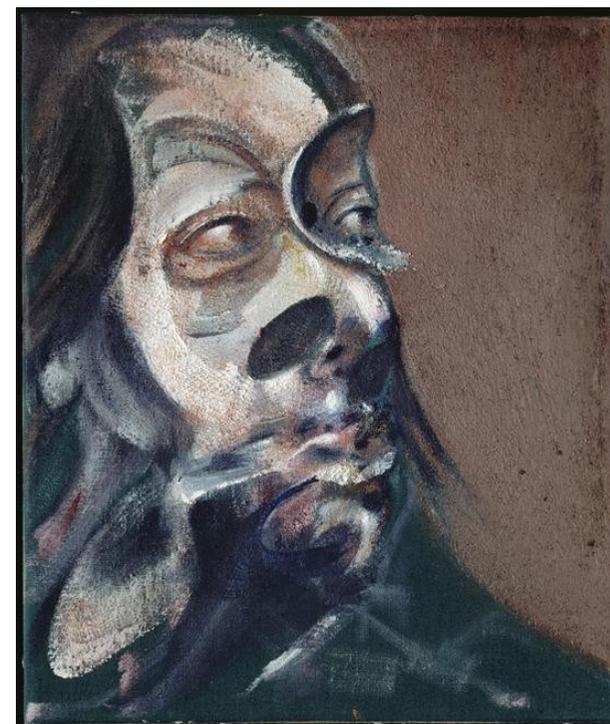




Francis BACON, *Michel Leiris, study for a portrait*, huile sur toile, 35x30cm, 1978, Paris, Centre G. Pompidou

BACON (Deleuze)

Voici le texte très important de Bacon, E. I, p. 1 10-111 : « Très souvent les marques involontaires sont beaucoup plus profondément suggestives que les autres, et c'est à ce moment-là que vous sentez que toute espèce de chose peut arriver. — Vous le sentez au moment même où vous faites ces marques ? — Non, les marques sont faites et on considère la chose comme on ferait d'une sorte de diagramme. Et l'on voit à l'intérieur de ce diagramme les possibilités de faits de toutes sortes s'implanter. C'est une question difficile, je l'exprime mal. Mais voyez, par exemple, si vous pensez à un portrait, vous avez peut-être à un certain moment mis la bouche quelque part, mais vous voyez soudain à travers ce diagramme que la bouche pourrait aller d'un bout à l'autre du visage. Et d'une certaine manière vous aimeriez pouvoir dans un portrait faire de l'apparence un Sahara, le faire si ressemblant bien qu'il semble contenir les apparences du Sahara... » Dans un autre passage, Bacon explique que, lorsqu'il fait un portrait, il regarde souvent des photos qui n'ont rien à voir avec le modèle : ainsi une photo de rhinocéros pour la texture de la peau (E. I, p. 71). [il s'agit d'une note en bas de page]



Francis BACON, *Étude d'Isabel Rawsthorne*, huile sur toile, 35x30cm, 1966, Paris, Centre G. Pompidou

Car ces marques, ces traits sont irrationnels, involontaires,

accidentels, libres, au hasard. Ils sont non représentatifs, non illustratifs, non narratifs. Mais ils ne sont pas davantage significatifs ni signifiants : ce sont des traits asignifiants. Ce sont des traits de sensation, mais de sensations confuses (les sensations confuses qu'on apporte en naissant, disait Cézanne). Et surtout ce sont des traits manuels. C'est là que le peintre opère avec chiffon, balayette, brosse ou éponge ; c'est là qu'il jette de la peinture avec la main. C'est comme si la main prenait une indépendance, et passait au service d'autres forces, traçant des marques qui ne dépendent plus de notre volonté ni de notre vue. Ces marques manuelles presque aveugles témoignent donc de l'intrusion d'un autre monde dans le monde visuel de la figuration. Elles soustraient pour une part le tableau à l'organisation optique qui régnait déjà sur lui, et le rendait d'avance figuratif. La main du peintre s'est interposée, pour secouer sa propre dépendance et pour briser l'organisation souveraine optique : on ne voit plus rien, comme dans une catastrophe, un chaos. C'est là l'acte de peindre, ou le tournant du tableau. Il y a deux manières en effet dont le tableau peut échouer, une fois visuellement, et une fois manuellement : on peut rester empêtré dans les données figuratives et l'organisation optique de la représentation ; mais on peut aussi rater le diagramme, le gâcher, le surcharger tellement qu'on le rend inopérateur (c'est une autre manière de rester dans le figuratif, on aura mutilé, malmené le cliché...). Le diagramme, c'est donc l'ensemble opératoire des lignes et des zones, des traits et des taches asignifiants et non représentatifs. Et l'opération du diagramme, sa fonction, dit Bacon, c'est de « suggérer ».

Gilles DELEUZE, Francis Bacon Logique de la sensation, éditions du seuil, Paris, 2002



Pierre SOULAGES, *Polyptyque G*, huile (et résine) sur toile, 324x362 cm, 1986, Paris, musée d'Art Moderne

SOULAGES

Enfant, de la fenêtre de la pièce où je faisais mes devoirs d'écolier, je pouvais voir sur le mur d'en face une tache de goudron. J'avais plaisir à la regarder : je l'aimais. C'était, à un mètre cinquante du sol environ, une sorte d'énorme éclaboussure noire, trace laissée probablement par le balai d'un cantonnier qui avait goudronné la rue. Elle avait une partie unie, surface calme et lisse qui se liait à d'autres plus accidentées, marquées à la fois par les irrégularités de la matière et par une directivité qui dynamisait la forme ; le contour était d'un côté rebondi, et ailleurs présentait quelques excroissances à demi inexplicables et à demi possédant cette cohérence que la physique donne à l'aspect des taches de liquide projeté sur une surface. J'y lisais la viscosité du goudron, mais aussi la force de projection, les coulures dues à la verticalité du mur et à la pesanteur, liées aussi au grain de la pierre. La conjonction de tous ces éléments faisait la richesse de cette forme, sa cohérence aussi, et provoquait les mouvements de ma sensibilité. J'y trouvais une jouissance. Tout cela m'enracinait dans l'épaisseur du monde.



SOULAGES Pierre, *Brou de noix*, brou de noix sur papier, 76x54 cm, 1959, Paris, Centre G. Pompidou

Un jour à midi, alors que je regardais distraitement de l'autre côté de la rue, la tache avait disparu. À sa place, il y avait un coq, un coq dressé sur ses ergots, d'une vérité hallucinante. Tout y était, bec, crête, plumes. Inquiet, surpris, pendant un instant, je me demandai quel mauvais plaisant avait transformé ce que j'aimais pour en faire l'image d'un coq. Je traversai la rue. Arrivé à quelques mètres du mur l'apparition disparut : la tache était de nouveau là avec sa vraie qualité de chose, ses transparences et ses opacités, sa peau qui avait si bien vécu les inégalités du mur. C'est avec bonheur que je la retrouvai, pleine de vie et de la richesse de tout ce que j'aimais et que l'image avait occulté. Je m'amusai même à la laisser apparaître pour, ensuite, avoir la force et le plaisir de la faire disparaître : l'apparition du coq, c'était le détournement et la banalisation d'une réalité. [...] Plus qu'un désintérêt pour l'image, c'était une attention passionnée aux qualités propres à la peinture. Je préférais la force et la qualité qui naissaient, sans détour, de l'action des formes entre-elles autant que de leur caractère concret qui en faisaient un événement unique, irremplaçable.

Pierre SOULAGES, *Image et signification*, in *Soulages L'exposition*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2009

→ Comment parle-t-on d'image et de représentation à nos élèves ?

→ Construction d'un vocabulaire et référentiel communs, des définitions ouvertes à partager, à augmenter, à mettre en paradoxe.

· Image (noter que le verbe imaginer existe mais est rarement utilisé) :

· Figure – figurer :

· Signe – signifier :

· Symbole – symboliser :

· évocation – évoquer :

· représentation – représenter :

· observation – observer :

· méditation – méditer :

· réel, réalisme, réalité : « *Quand on se cogne, le réel, c'est l'impossible à pénétrer !* » Attribué à Jacques LACAN, 1975.

Quelles pratiques ces couples substantif – verbes suggèrent-ils ?

Quels gestes plasticiens résultent de ces actions ou qu'est-ce que les élèves peuvent transformer à travers ces actions ?

