

Aix-Marseille Université

Ecole Doctorale 354 « Langues, Lettres et Arts »

Laboratoire d'Etude en Sciences des Arts, LESA EA 32-74

Thèse de doctorat

Arts plastiques et Science de l'art

Présentée par

Richard CASADO-HALOIN

UNE PEINTURE VOLUMIQUE DIAPHANE

Sous la direction de

Monsieur **MICHEL GUERIN**, professeur émérite à Aix-Marseille Université

Soutenue publiquement le 23 novembre 2017

Devant un jury composé de :

Madame **Christine Buignet**, Professeure à l'Université d'Aix-Marseille

Madame **Hélène Sorbé**, Professeure à l'Université de Bordeaux 3

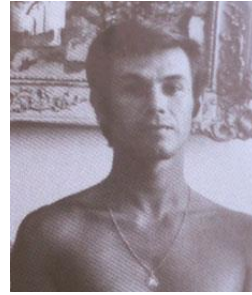
Monsieur **Eric Bonnet**, Professeur à l'Université de Paris 8

Monsieur **Max Charvolen**, plasticien expert

Monsieur **Michel Guérin**, Professeur émérite à l'Université d'Aix-Marseille

UNE PEINTURE VOLUMIQUE DIAPHANE

www.casado-richard.com



Mykonos, 1962

A mon oncle, Germinal (1934-2016), *in memoriam*,
le danseur né étoile, et à son ami de tant d'années, Giulio.

Remerciements

Bien évidemment la liste est longue et nous serons nécessairement oublieux par faute de mémoire ou d'attention. L'expérience d'un écrit de ce type, une thèse, entre en concurrence avec son sujet lui-même, une peinture de recherche. Le temps se fait alors encore plus précieux pour nous, mais dans l'indécision pour notre utile propre, le stylo ou le pinceau ?

Je remercie avec insistance mon encadreur, Michel Guérin, dont la sourcilleuse attention m'a prêté main forte durant la rédaction du propos, il a veillé à éloigner Hermès de sa pique aiguisée car ce dernier revient toujours chez nous.

Il me faut aussi remercier mes proches, mes parents et ma femme *Inès* pour leurs mansuétudes durant ces années.

RCH

Prolégomènes

...les troubadours ont inventé que le chant d'amour serait plus qu'une union indissoluble de mots et de sons disant l'amour, le révélant, en son essence et en ses effets sur l'homme et sur la femme ; ils ont donné un support, un lieu et une marque à ce lien, à cet *entrelacement* : c'est la *rime*.¹

1/ Au départ : le dessin premier

Les propos dans ces écrits, nous les voulons les plus clairs possible et ils doivent nous conduire sans ambages au sens de ce qu'ils disent, rapidement. Il sera cependant difficile de circonscrire une maïeutique efficace dans les questions les plus ambiguës, car seuls les peintres, ceux qui font « de la chaise »², c'est-à-dire montrent une réelle passivité réceptive devant la toile, ont une intimité réelle de la compénétration profonde que constitue la pratique.

Mais « *comprendre, c'est égaler* »³ nous dit Nietzsche, en repensant à une lointaine assertion de Raphaël, et bien que l'apport de l'empirisme pratique soit indissociable de certains percepts, parfois ambivalents et aux équations nulles⁴, il nous faudra donc veiller à une sorte de simplicité du propos, en respectant la nature de la démarche, pour la faire comprendre aux non-praticiens.

Nous proposons une thèse de *recherche en art plastique*, de peinture précisément, mais nous commencerons par un descriptif étayé de celui par qui tout arrive, plus en amont, le premier jet, *en son jus* : le dessin original. Il forme une première

¹ . Jacques Roubaud, *La fleur inverse*, Paris, les belles lettres, 2009, p. 10. En italiques dans le texte.

² . Jean-Luc Marion, *La croisée du visible*, Paris, PUF, 1996, p. 66-67 : « Le peintre véritablement créateur ne se caractérise pas tant par une inventivité plastique imposant ce choix, que par une passivité réceptive, qui, entre mille traits également possibles, sait choisir celui qui s'impose par sa nécessité propre ».

³ . Friedrich Nietzsche, *Fragments posthumes, automne 1885- automne 1887, Tome XII, Oeuvres philosophiques complètes*, Paris, Gallimard, 1978, p. 60. En français dans le texte.

⁴ . Ne produisant aucune somme. Une addition blanche en quelque sorte.

scène lumineuse – mais déjà évanouie –, et il a un halo « lumineux », celui d'un éclaireur, car, comment s'introduire dans nos questions autrement que par un descriptif même de la *chose* crayonnée, le petit dessin insignifiant et sans prétention, mais que nous sentons *bon* ? Voilà comment il se présente, c'est lui qui détermine toute édification future [Fig. 1].

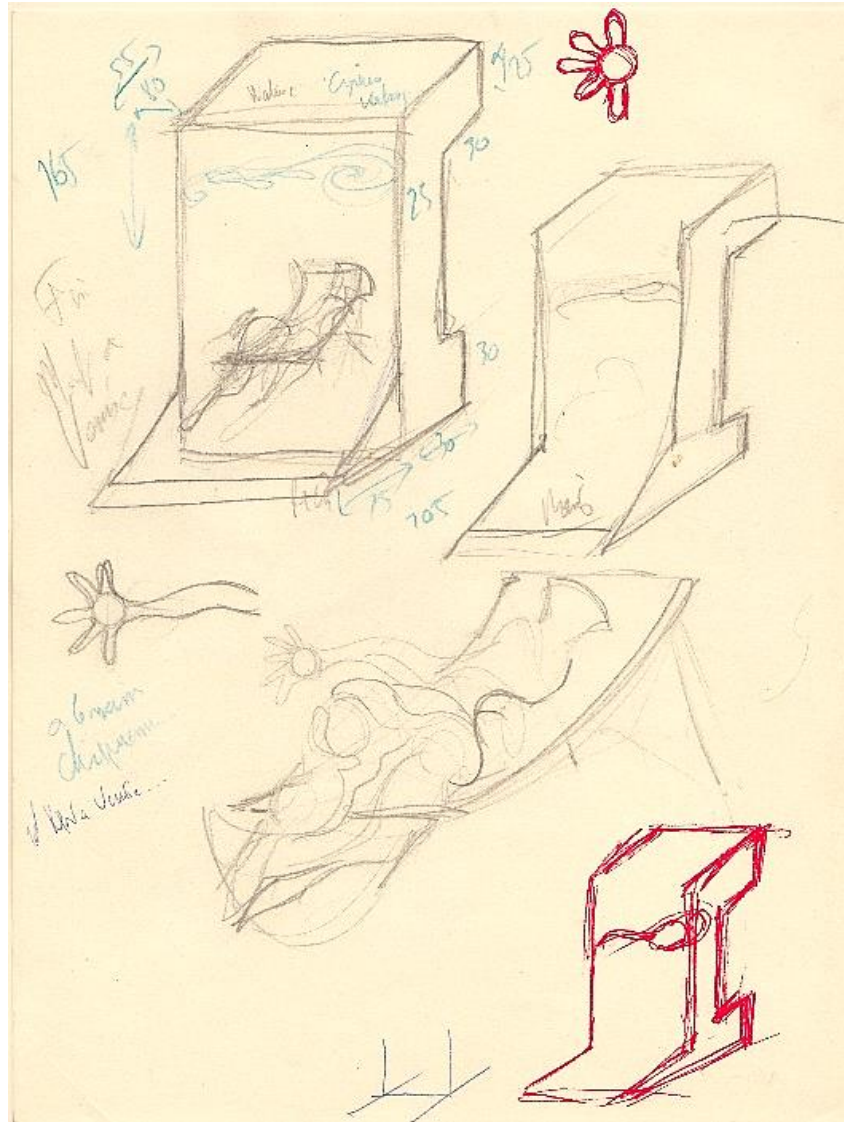


Figure 1, Richard Casado-Haloin, dessin du carnet 43, crayon gris et couleur, 21 x 29, 7 cm, 2017.

Un constat est à faire, le nouvel *accident*⁵ qui est dans le carnet paraît comme un croquis *bousculé*, *sans place* propre dans la feuille, mais il est soumis à un devenir ; en lui quelque chose advient. La feuille devient un espace entropique où cohabitent les formes, leurs idées premières. Ces formes reprennent souvent un *jet* originel, elles se

⁵ . Nous voulons dire ici que les incohérences du dessin premier sont nombreuses.

coagulent autour d'un geste et le premier schème graphique semble toujours avoir une destinée propre, mais aussi filiale, comme future, dès ses premiers traits, *s'il est bon...*

Rien n'a vraiment présagé de sa venue, rien d'autre, peut-être qu'une prédisposition lucide (intellectuelle) du moment, quelques croquis préalables *d'une voile*⁶, *informe*, encore plus informe que ce dessin [Fig. 1] et parfois figurant une face et un profil.

Ces schémas viennent où ils peuvent, sur un bout de table à l'apprêt déchiré ou, plus sûrement, sur le carnet du peintre et avec des croquis de chair, comme sur ces autres exemples [Fig. 2, 3, 4, 5].

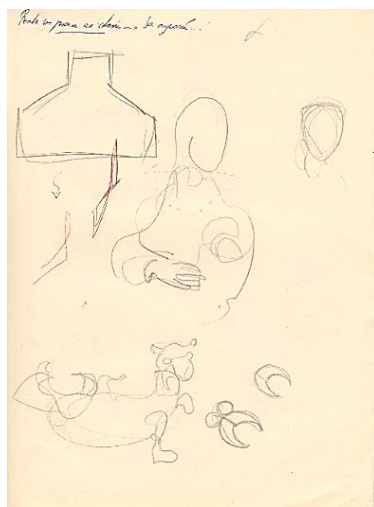


Figure 2, Richard Casado-Haloin, dessin du carnet 43, crayon gris et couleur, 21 x 29, 7 cm, 2016.

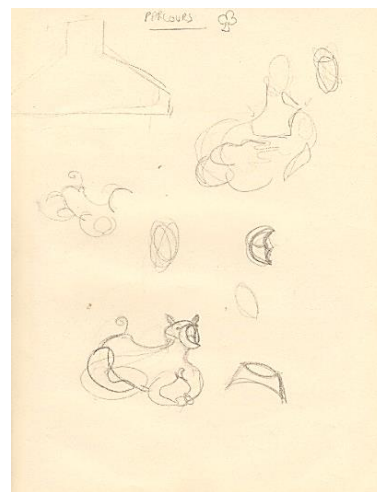


Figure 3, Richard Casado-Haloin, dessin du carnet 43, crayon gris et couleur, 21 x 29, 7 cm, 2016.

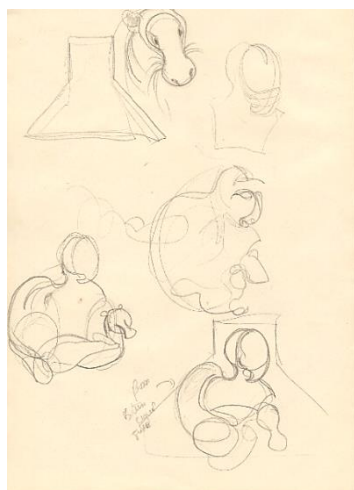


Figure 4, Richard Casado-Haloin, dessin du carnet 43, crayon gris et couleur, 21 x 29, 7 cm, 2016.

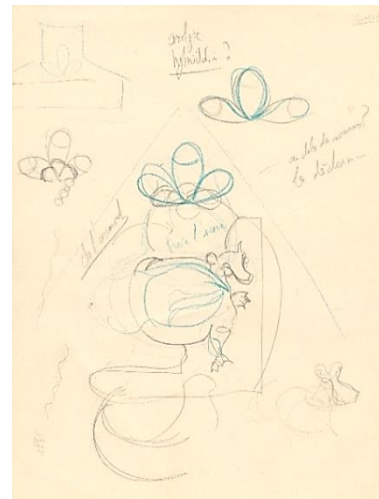


Figure 5, Richard Casado-Haloin, dessin du carnet 43, crayon gris et couleur, 21 x 29, 7 cm, 2016.

⁶. Nous pensons à une sorte de foc dans le vent, à sa première « prise » à la brise.

À l'origine, un *dépaysement mental* fulgure une « étrangeté » qui file dans notre esprit. Notre entendement figural pense comme dans l'espace la figure d'un *possible*, un possible « risquant » un assemblage. Nous entendons par là que s'amorcent en l'apparition mentale, puis crayonnée, des tensions qui déjà causent un éclatement et ceux-ci finalisent la plupart de nos visées imaginaires. Le songe disparaît, sans bris quelconque, mais sa trace a marqué de son *possible* nous ne savons quel limon intérieur..., et le carnet parfois.

En observant ce dessin, nous constatons que ce limon est riche, et en fait, cette intuition formelle est un souffle, une trace scriptée. Elle est une explosion et, mentalement, nous percevons un éclatement, une forme de scission dégageant l'énergie d'une matière. Nous voulons transcrire dans un *graphe* cette énergie. Le dégagement de cette forme se fait donc dans notre imaginaire sur un fond *flou* et inchoatif d'où l'essentiel émerge, par une sorte de blast dans l'intuition.

2/ Le possible et l'impossible

Deux types de petits croquis existent : les possibles et les impossibles. L'*impossible*, le plus souvent, devenu croquis immédiatement, n'a pas été en vain, en pure perte. Il se range dans la constellation remisée que forment les non viables physiques, car certains, dès l'émission de leurs hypothèses crayonnées, dans l'étendue de notre technique actuelle, et dans l'état des matériaux, génèrent une radicalité directe contre leurs mises à jour⁷, ils resteront donc dessin. Ils sont nos piles de carnets. Il y a aussi les indistincts, ceux où la forme n'est pas claire et qui traduisent une sorte de flux, de liquéfaction, de rapprochement ou de séparation... [Fig. 6, 7, 8, 9]. Ce sont les plus nombreux.

⁷. Nous utilisons à dessein le mot de constellation, car nos châssis se dessinent par leurs pointes – sur notre fond mental – comme le ferait une recollection des points-étoiles pour leurs recherches dans l'espace du ciel.

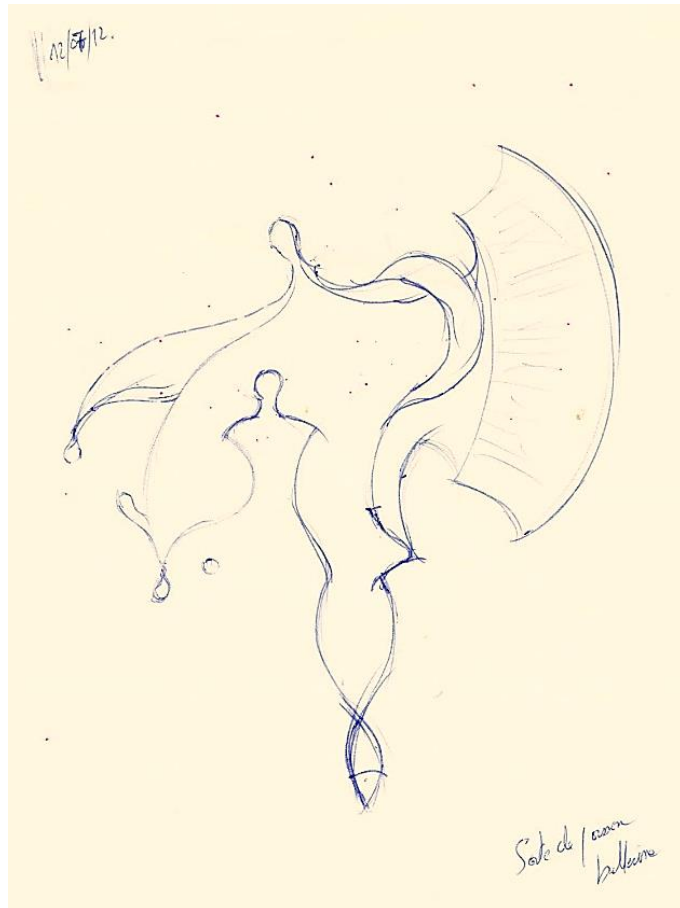


Figure 6, Richard Casado-Haloin, dessin du carnet 42, crayon gris et couleur, 21 x 29, 7 cm, 2015.

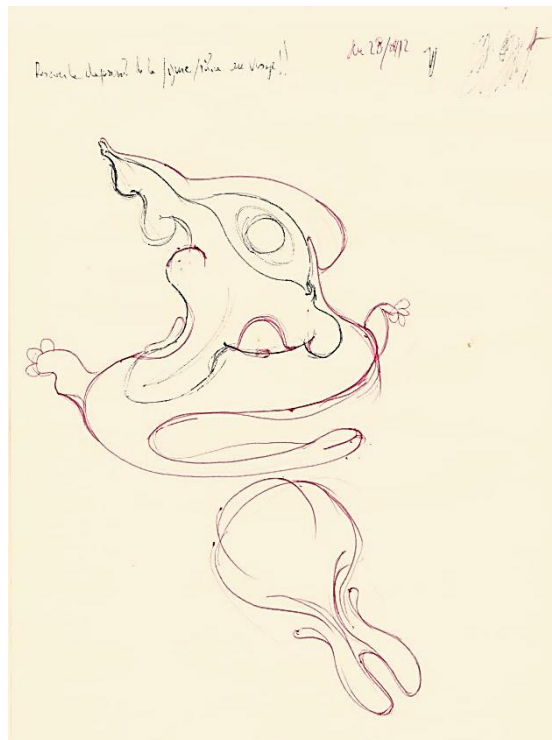


Figure 7, Richard Casado-Haloin, dessin du carnet 42, crayon gris et couleur, 21 x 29, 7 cm, 2015.

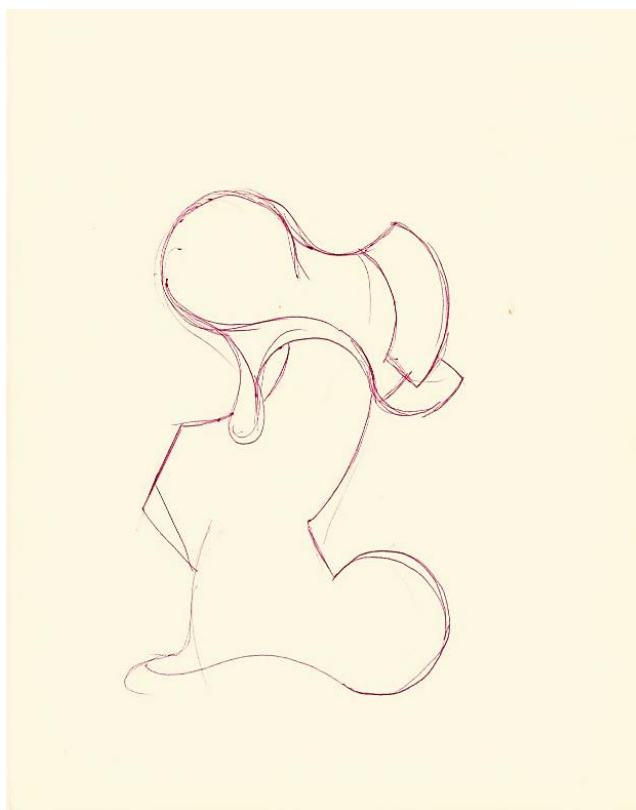


Figure 8, Richard Casado-Haloin, dessin du carnet 42, crayon gris et couleur, 21 x 29, 7 cm, 2015.

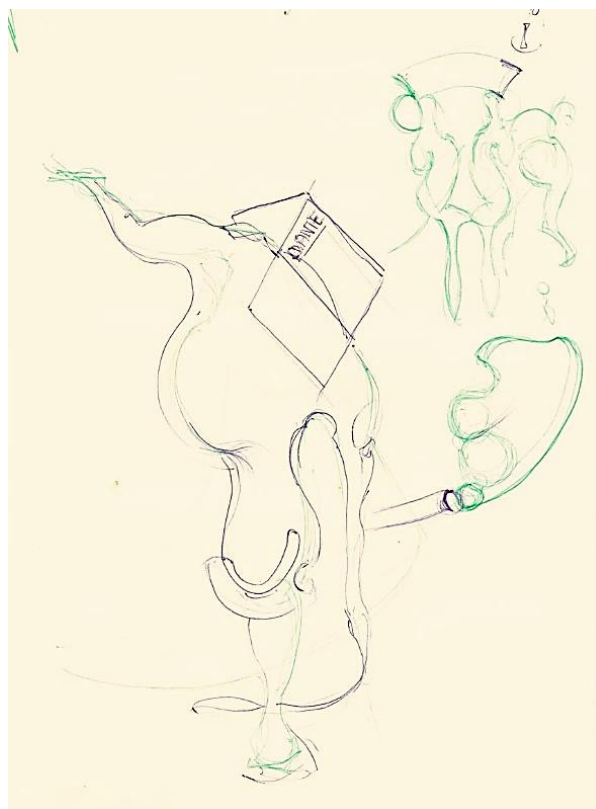


Figure 9, Richard Casado-Haloin, dessin du carnet 42, crayon gris et couleur, 21 x 29, 7 cm, 2015.

Le possible, quant à lui, se remarque par une sorte de justesse originelle. Il vient, en général, avec l'ébauche de son cadre. Nous manipulons, nous manions intérieurement son fil tendu, le grand trait du croquis qui semble fragile et à sa « limite » pour le meilleur, celui qui demeure réalisable. *Limite*, voilà un mot chargé de sens qui fera sans doute apparition de nombreuses fois dans nos développements ultérieurs. Il fait penser inmanquablement à Aristote qui en donne cette définition : le point d'arrivée du mouvement et de l'action ⁸, et l'utilise aussi pour caractériser la couleur.

Notre *fil tendu* est donc un rassemblement de points extrêmes dont nous savons, par expérience, qu'il présage un assemblage stimulant ; parce qu'il inaugure une surface des plus risquées, parce qu'il nous dépayse immédiatement comme un novice et que sa plastique, envisagée en un éclair, constitue déjà le corps d'un défi. En réalité, nous ne savons pas si nous arriverons à le produire jamais... Il y a ici une genèse mystérieuse qui semble autocréer par une défiance (au fond) son devenir tout entier, mais le simple songe de sa plastique future et du prestige de sa forme possible suffit à en nécessiter la royauté indéfectible, même dans une seigneurie infirme⁹...

Le mort-né et le viable, comme jumeaux, se côtoient dans l'étoilement originel de leurs songes natifs, et, par suite, le petit dessin *bienvenu* aura un caractère d'élection, en comparaison des centaines de croquis sans qualité de la fratrie. La distinction à faire entre eux les rend pourtant tous utiles, car c'est sur le fond des médiocres que ressortent les excellents. Les bons seront les héritiers des précédents de leur *classe*, mais tout en tentant leurs investigations personnelles : le présage tant attendu d'une surface à travailler remarquable, neuve, avec encore parfois *une forme* en rapport.

Le présage d'une surface peinte inouïe, voilà qui concentre en profondeur notre assentiment et notre propre figure en arpenteur et géomètre des plans.

⁸. Franz Brentano, *Aristote, les significations de l'être*, Paris, Vrin, 1992, p. 152, note de bas de page, 251 : « (limite se dit) du point d'arrivée (*eph' hō*) du mouvement et de l'action ». Nous reprenons la traduction d'Aristote du livre 5 de la *Métaphysique* (17, 1022, a7) en allemand de Franz Brentano (traduit en français par Pascal David) pour sa dissertation célèbre : *Von der mannigfachen Bedeutung des Seienden nach Aristoteles*. (De la diversité des acceptions de l'être selon Aristote).

⁹. Dans certains cas, un gros travail démarre sur un carton à chaussure.

3/ L'élancement préhensile

Nous aimerions passer maintenant du dessin à la surface volumique, mais comment faire ? Cette transformation nécessite un jet, un saut et sa prise de risque. Une surface – non encore un plan – notre surface, est le seul mot dont nous disposons pour dire l'étendue, mesurée *à peu près*, et qui dessine, à sa naissance, un filet jointif, s'il peut, vaille que vaille ; le filet de pêche à grosse maille, voilà notre modèle. Le filet que l'on jetait jadis de l'embarcation, aux Antilles, pour saisir au vif les poissons dans *les cailles* de corail et qui prend la forme de son élancement lors du jet [Fig. 10].



Figure 10, lancé d'un filet « épervier ».

Ce filet fait appréhender la modulation de la surface, les torsions inattendues qui apparaissent quand des flexions se contredisent et quand des forces s'annulent ou se redoublent. Il faut sentir ici comment la maille se veut *jointive*, tendue vers sa destination. Notre filet tente véritablement son acte en s'élançant pour nous faire envisager une neuve superficie non encore subjectile d'un plan en mouvement.

Le filet commence à moduler dans son tissage fin, une séparation. Notre surface, idéalement, sera cet *instantané* du jet, une pétrification de sa dynamique [Fig. 11].



Figure 11, Richard Casado-Haloin, *Chassis n 8*, taille inconnue, entoilé 2012, détruit 2016.

Notre filet se transforme en toile par réduction de sa maille mais cette séparation n'est pas encore un cloisonnement, il laisse vivre l'envers et l'endroit par des petites passations d'espace. Des petites portions « de vide » l'environnent de toutes parts, et il transite – l'espace – par cette grille flexible et dissymétrique, annonçant en cela, peut-être, une lointaine affinité perceptive¹⁰ avec le projet diaphane que nous étudierons plus avant. Cette grille, presque un tranchoir de cuisine dans notre esprit (découpe frite), coupe l'espace pour le rendre distinct. Cela lui donne un caractère d'élection qui fait l'objet d'un choix (à l'étrange intentionnalité, il faut le reconnaître).

Tel essai, de par sa grille, présente un caractère d'exceptionnalité car tel arrondi envisageable ou tel renforcement profond déterminent des étrangetés inconnues. C'est cet inconnu, synthétisé comme une approche artistique qui nous guide, non pas le modèle contre intuitif systématique des présupposés appliqués à la création, mais dans l'acceptation du caractère malhabile de l'essai, le soupçon de grâce que s'adjoint *la bonne adéquation* (de type anthropomorphe) des visibles, un « adapté » à l'œil humain, miraculé de notre rude spécificité perceptuelle.

4/ Le piège immédiat du quadrangle

Ce miraculé requiert maintenant son étude. Celle-ci se fait, selon nos derniers travaux par l'entrée des *gammes* pour dérouler les possibles selon le *patron* au trait particulier, le bon dessin *premier*. La plasticité virtuelle que nous modélisons mentalement, ou par de nombreux croquis et cadres, fait alors l'objet d'une étude comparée. L'adéquation anthropomorphe devient un enjeu subtil. C'est qu'il y a une correspondance, une concorde étrangement sensible et qui est devenue au fond une relation conventionnelle entre le prospect et le prospecté.

Tous les cadres connus du monde, qui sont devenus pour nous amorphes – comme pour un grand nombre de peintres, même s'ils le nient –, sont le produit d'un rapport, le rapport de l'homme à son environnement perceptif immédiat.

¹⁰ . La toile tamise le vide spatial, le diaphane tamise la lumière incluse.

La projection « en quelque superficie de tout ce qui se voit dessous le soleil »¹¹ (selon Poussin) a besoin pour répondre à son projet d'être identifiée par son enclos. L'enclos *au vif* par l'exécution du « maître », un cadran, devient alors l'expression de la peinture, remarquable parfois, ennuyeux souvent, voire étouffant, dans une « culture spatiale basique qui fige des substances dans des places, des figures dans des lieux, qui fait du *partes extra partes*, étouffant ainsi l'espace du tableau »¹². Cette peinture au plan/plan impensé répond à ce que l'on attend d'elle. Au temps de Poussin, une « imitation faite avec lignes et couleurs »¹³, au temps de Picasso, la déconstruction de la subjectivité par la multiplicité des points de vue¹⁴ et ainsi de suite... Pour la peinture de chevalet, même en très grand format, le cadre est posé, la question de la planéité est acquise et ne se pose plus, précisément à cause de la prégnance évidente de l'adéquation anthropomorphe qui fait que l'enfant, de son mètre, voit (difficilement certes, pas sous le même angle) le tableau comme l'adulte qui entre dans la pinacothèque. La « persuasion qu'instillent ensemble la géométrie d'Euclide et l'habitude perceptive »¹⁵ est fatale. Fatale à tous les *espaces* compatibles avec l'image pour renouveler la forme-tableau car le quadrangle plat règne comme une démonstration géométrique [Fig. 12, 13].

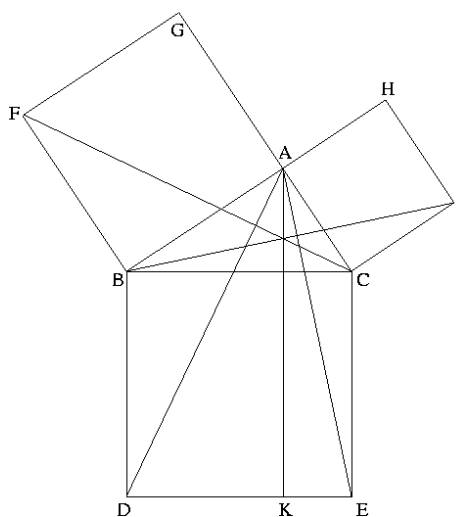


Figure 12, démonstrations des propriétés euclidiennes du carré.

¹¹. Nicolas Poussin, « Lettre de Rome à M. de Chambray du 1^{er} Mars 1665 », in *Lettres et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 1989, p. 174 : « Imitation faite avec lignes et couleurs en quelque superficie de tout ce qui se voit dessous le soleil »

¹². Michel Guérin, *L'espace plastique*, Bruxelles, La Part de l'œil, 2008, p. 9.

¹³. Les premiers mots de la citation de Poussin ci-dessus.

¹⁴. Il est peu contestable que la subjectivité d'une perception soit atteinte en cela.

¹⁵. Michel Guérin, *L'espace plastique*, *op. cit.*, p. 9.



Figure 13, montage de miniatures du musée d'Orsay, 33 tableaux variés, le format d'origine est différent.

Nous avons réalisé un petit assemblage de tableaux célèbres du XIX^e pour faire ressortir ce règne et sa *discrétion* simultanée [Fig. 13], le règne du « petit carré » (et de son extension au rectangle par l'introduction de la différence de la hauteur et de la largeur), nous transformant tous, d'une manière ou d'une autre en pythagoricien¹⁶.

La figure ci-dessus [Fig. 13] est une composition de 33 pièces du musée d'Orsay réduites à l'état d'icône informatique ou de miniature. Nous avons beaucoup de respect pour certaines d'entre elles, mais il faut qu'elles restent anonymes dans le mélange. Le Chassériau a un point commun avec le Cézanne, voilà ce que nous en déduisons : leurs cadres, un quadrangle basique. C'est ainsi que la peinture est *vue* dans un musée historique français et comment elle sera figée, muséifiée, dans l'inconscient collectif.

Ce quadrangle imposé, l'industrie prend la suite et le peintre s'adapte à des besoins bourgeois. Sur leurs murs s'exposent des valeurs. Une valeur d'ameublement parfois, comme le fait le meuble d'angle qui s'adapte au coin nu d'une pièce de la maison, en parfaite adéquation avec le lieu et cela clôt le débat. Mais dans la tournure particulière de l'affaire qui commande nos écrits, cette *adéquation* est remise sur l'établi pour faire l'objet d'une attention toute particulière, car, en renouvelant la proposition du plan de la planéité, notre *filet dynamique* l'impose, est ébranlée aussi toute la perception acquise de la peinture. Ce souci est, par ailleurs, typiquement contemporain. Jean-François Desserre l'exprime ainsi dans son ouvrage sur la peinture vraie de notre temps :

L'image peinte n'a de cesse de mettre en scène sa « défenestration » et son hors-champ comme moyen de se réfléchir, c'est-à-dire de se penser et de définir les limites de ce que la peinture peut rendre visible.¹⁷

Si nous prenons soin du renouvellement formel de nos cadres pour répondre vraiment à un besoin d'étonnement de notre prospect (en plus du regard de l'enfant et autres entours des cas particuliers), c'est que le cadre fait question, puis massivement

¹⁶ . Pour l'école pythagoricienne, une correspondance claire se fait entre figure (géométrique) et nombre. La « figure » du carré à quatre cotés est ainsi source d'émerveillement mais aussi les « hasards » naturels comme la section du pied de fève (carré sur la longueur de tige).

¹⁷ . Jean-François Desserre, *L'image peinte, Enjeux et perspectives de la peinture figurative des années 1990 à nos jours*. Paris, l'Harmattan, 2016, p. 267-268.

problème. Le regardeur contemporain n'est plus celui du XX^e siècle et ne l'est plus *fondamentalement*. L'introduction massive des écrans du cinéma, des télévisions puis aujourd'hui, pour seconder la lecture (Kindle...) au sein des foyers demande à faire *changer de présence* les images, et leurs cadres, les vraies images, celles qui témoignent d'une recherche en leur sein... mais nous y reviendrons plus avant, notamment avec Benjamin¹⁸. Nous sommes dans un temps de bouleversement de leurs statuts et l'image est ainsi bousculée dans ses fondements. Cet ébranlement est peut-être aussi important que l'apparition puis l'introduction de la *sainte fable*¹⁹ dans l'histoire de l'art occidental. Nous avons là une configuration exceptionnelle dans les faits, car, jamais la prolifération des capteurs photographiques n'a dessiné avec ses outils techniques une telle crue. Le flux des images du *tout-venant*, véritable raz de marée, devient le sujet et le lieu des rencontres entre adolescents. Ils s'échangent des profils, des comptes, des banques d'images et ils créent ainsi la communication moderne, numérisée.

En affirmant un tel constat, celui d'une image²⁰ qui pullule comme un nuisible dans ses formats techniques, le besoin de renouveler le *cadre* d'une peinture de recherche se fait pressant. C'est ce que nous étudierons dans cette thèse, nous verrons comment répondre à ces problèmes.

À notre sens, qui est celui d'un peintre de l'entrée du XXI^e siècle, éluder un tel questionnement est d'emblée rater la question d'une plasticité moderne. On ne peut, comme l'avait déjà remarqué Benjamin, dans les années 30 du siècle passé, manquer de se confronter à la « mutation » de notre regardeur qui n'est plus le banquier florentin de la Renaissance ni même le cinéophile des années 70. Ce dernier remarque déjà, que pour *Dada*, l'influence du cinéma a bousculé les plans :

[...] *le dadaïsme tenta de produire, au moyen de la peinture (ou de la littérature), les effets aujourd'hui recherchés par le public de cinéma.*²¹

¹⁸ . La pensée de l'aura sera nécessaire pour aborder le chapitre.

¹⁹ . Friedrich Nietzsche, *Par-delà bien et mal*, Paris, Gallimard, 1992, p. 196 : « Il se peut que la sainte fable sous laquelle se déguise la vie de Jésus cache un des cas les plus douloureux de martyr engendré par la *connaissance de l'amour* ». En italique dans le texte.

²⁰ . Nous parlons là des images sans vraies qualités.

²¹ . Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Edition Allia, 2012, p. 81. « Tout récemment encore on a vu le dadaïsme produire à satiété de telles manifestations barbares. Nous comprenons aujourd'hui seulement à quoi tendait cet effort : *le dadaïsme cherchait à produire, par les moyens de la peinture (ou de la littérature) les effets que le public demande maintenant au cinéma.* ». Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Edition Allia, 2005, p. 65. Ce sera la seule occurrence de cette

Cette bonne plasticité du « formant » (mot que nous empruntons à Christian Bonnefoi), à redéfinir, répond à une nouveauté des sens, celle des spectateurs de la modernité diffuse dans ses supports, mais aussi dans les nombreuses alternatives à un plan simple de l'écran. Le peintre se doit en telle saison d'être un véritable *ouvrier de picturalité potentielle*²² s'il conçoit la nouvelle superficie en son sein, mais une fois admise la caducité du cadre formaté, comment renouveler le genre par sa perception même, la perception de la couleur ?

5/ Ouverture sur la couleur

Cette interrogation sur la couleur est peut-être l'incite secrète de notre travail plastique, car pourquoi, nécessités comme en songe, de telles constructions feraient, *sans cause*, surface dans notre imaginaire ?

Le lien causal²³ nous fait penser que rien ne paraît sans raison. Pourquoi *le renouvellement du cadre/treillis*, cet assemblage si particulier qui porte la membrane nous devient nécessaire ? Et ainsi, en quoi les *précieuses distances déduites*²⁴, celles des élévations sur les cimaises, se différencient-elles de portion d'espace inerte ?

L'élévation en cause doit posséder quelques propriétés modifiant le *lieu* du subjectile, voilà notre intuition. Des qualités propres pour que la *place précise* nous devienne inégale à toutes autres... Et en effet, l'érection au mur de notre volumétrie distanciée par son voile – notre membrane – semble *résurgence*. Ce « foc » contondant ressort du mur comme la résurgence d'un *l'habitable* dédié à la seule grande passion authentique du peintre : la couleur.

édition (2005) dans cette thèse car dans cette traduction légèrement plus ancienne, le mot *barbare* apparaît.

²². Le jeu de mot porte évidemment sur l'OULIPO, collectif qui revendique l'investigation littéraire absolue.

²³. Platon, *Timée*, (édition Chambry) Paris, GF Flammarion, 1969, p. 410 (28a) : « De, plus, tout ce qui naît procède nécessairement d'une cause ; car il est impossible que quoi que ce soit prenne naissance sans cause ». C'est le principe de causalité universelle platonicien.

²⁴. L'élévation sur cimaise crée plusieurs nouvelles distances, par exemple, la distance du revers de la toile jusqu'à la cimaise.

Celle-ci n'est pourtant jamais tout à fait la même que celle que nous avons en mémoire, car dans un tableau de Zurbarán ou dans un monochrome moderne, l'impression qu'elle fait dans la mémoire se fixe bien différemment de la matérialité réelle du pigment. Nous avons tous le souvenir de *Guernica* en tête, mais si nous en faisons la comparaison avec le tableau réel, les deux images sont tout autres ; leurs camaïeux aussi... De plus, nous perdons de vue aussi, très souvent, comment la couleur fut déposée pour les œuvres anciennes :

N'oublions pas non plus que nous voyons aujourd'hui les œuvres, les images et les couleurs du passé dans des conditions d'éclairage très différentes de celles qu'ont connues les sociétés de l'Antiquité, du Moyen-Âge et de l'époque moderne. La torche, la lampe à huile, la chandelle, le cierge, la bougie produisent une lumière qui n'est pas celle que procure le courant électrique. Cela aussi est une évidence et pourtant quel historien en tient compte ?²⁵

Dans cette logique, Le Caravage à manifestement pensé sa peinture pour le chandelier multiple. En effet, *l'animation* par des cierges est consubstantiel au clair-obscur mais qui réfléchit encore à cette économie de la présentation ?

Nous insistons ici, car il nous semble, parfois, que le *chiaroscuro* du Caravage est le contraire exact du modelé diaphane que nous étudierons plus avant.

Vibrato infiniment sensible de la pulsation du Tout, la couleur nous fait soucier plus que tous les autres *événements* intervenant sur notre « tour » plastique pour la composition des forces centripètes d'un modelé. Celle-ci dans sa déposition, sa composition, sa partition, excède et solutionne, par une *logique*²⁶ visible la matière. La couleur n'est pas un instrument de plus au chœur de la variété du monde, elle est le monde, *l'être du monde* et ici aussi, voire plus encore, la couleur devenue séminale résonne dans le vide de l'espace. Nous la *touchons* du regard et malgré le vide, dans cette dimension haptique, nous étudions, souvent par des études comparées, les différentes efficacités de nos couleurs et appliquées [Fig. 14, 15]. Les effets de porosité par exemple [Fig. 14].

²⁵ . Michel Pastoureau, *Noir*, Paris, Seuil, 2008, p. 12.

²⁶ . Cézanne, *Conversations avec Cézanne* (sous la direction de P. -M. Doran), Macula, 1978, p. 118 : « Il y a une logique colorée, parbleu. Le peintre ne doit obéissance qu'à elle. Jamais à la logique du cerveau ».

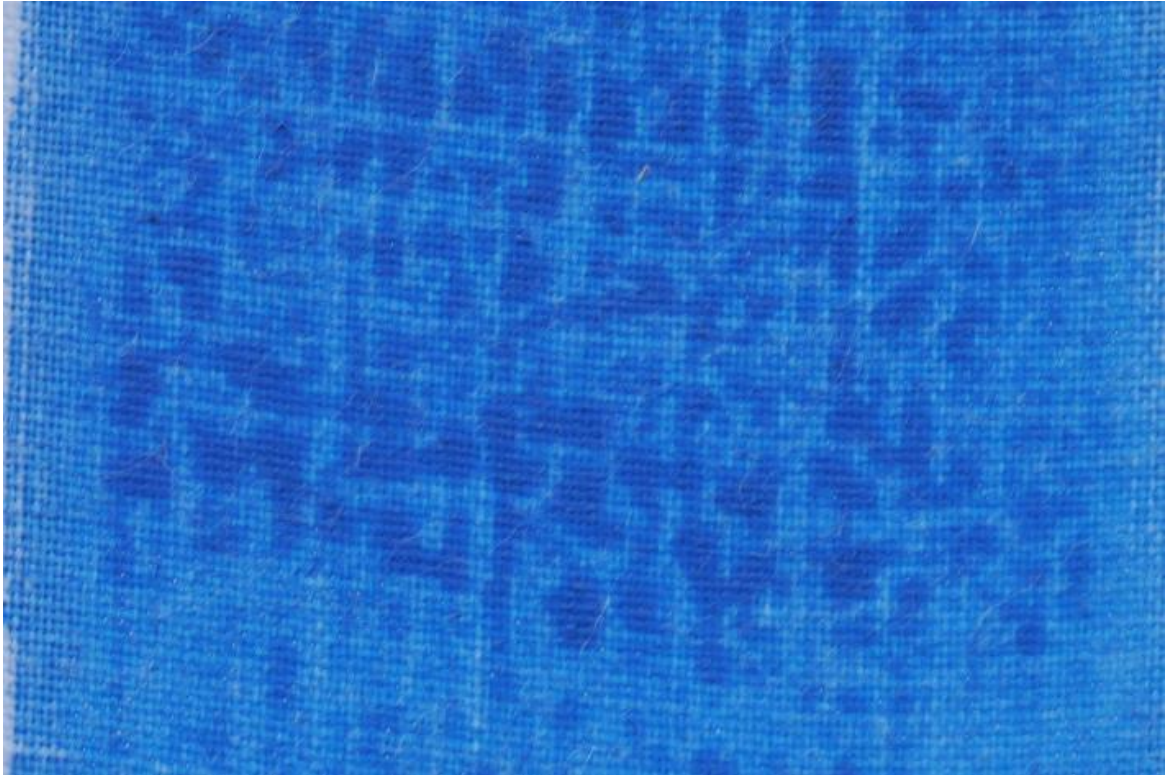


Figure 14, étude de porosité des trames pour un bleu acrylique (Amsterdam), pose de la couleur verso, prise de vue recto.

Ce qui passe pour absolument insignifiant pour de nombreux plasticiens de la toile et de la couleur a pour nous de l'importance, une grande importance. L'effet de la porosité (le capillaire très particulier qui se réalise dans un rapport de viscosité avec la fibre) conditionne parfois la plasticité déconcertante de certaines de nos images.

Sans trop verser déjà dans la complexité des déposes colorées, les études ci-dessous analysent les porosités, l'avert et le revers du pinceau et les garnissages pour les couleurs primaires. Du haut vers le bas, l'effet des colles pour *une passe de revers* devient rapidement visible mais nous étudierons cette forme de recherche particulière *de l'applique* de la couleur dans un chapitre dédié [Fig. 15]. Retenons ici en mémoire une sentence pertinente d'Eliane Escoubas : « *Enduire-Induire* : là réside l'*energia* de la peinture. Sa mise en œuvre. « Enduire » : opération première de la peinture »²⁷. Et, en effet, nous avons pleinement conscience de ce qu'est *l'enduction*, une opération fondamentale de la peinture.

²⁷ . Eliane Escoubas, *L'espace pictural*, Paris, Les Belles Lettres (encre marine), 1995, p. 157.



Figure 15, 7 études de passe pour des couleurs primaires selon garnissage et enduction des colles.

Rien n'existe en dehors d'une couleur de parution, rien ne peut être dans l'univers sensible en dehors de la couleur. La couleur est dans la matière et dans sa surface, elle est la composition organique même ; le blanc est de zinc (peut-être), le bleu de cobalt, parfois, et l'espace lui-même, un composé chimique de l'invisible, qui, canaille, revêt celui de son environnement par cause de sa transparence. Elle peut-être aussi en soi précieuse comme une gemme, comme le lapis-lazuli. Nous n'aborderons ici que la perception humaine, mais sans omettre que notre spectre est étroit, surtout si nous pensons aux ongulés du Grand Nord qui perçoivent les infrarouges pour échapper à leurs prédateurs...

La couleur dans le travail plastique qui nous intéresse dans cette thèse, semble avec une force subtile générer une forme de « décollement » ou de soulèvement de son appui par cause d'une puissance devenue *intime*. Ainsi, chaque affirmation construite tente une présence particulière. Cette puissance intime vient probablement de l'incorporation – *lux incorporata* – dans la chair-matière de la couleur d'une lumière utile et traversière ; ce filtre colore un espace intérieur, l'habitable. Observons par exemple le rougeoiement ci-dessous [Fig. 16].



Figure 16, Richard Casado-Haloin, *Iroquois/Huron avec attendant*, 2013-14, monocourbe parabolôïde, technique mixte sur toile (recto, verso), 192 x 86 x 33 (pro) cm, détail intérieur haut sur cimaise.

Nous devons étudier la couleur ainsi appliquée sur une surface renouvelée et où sa *chair* semble dans une nouvelle applique permanente de peinture fraîche. Une telle chair se trouve dans un procès de déposition hors pair, sur la membrane séparative recto/verso déterminant un *espace*, entre réceptacle et habitacle, dans son diaphane particulier...

6/ Diaphane et catharsis

Comme déjà remarqué par Anca Vasiliu, le diaphane platonicien et aristotélicien, nos deux référents parfois antagoniques, nous le verrons, *apparemment*, n'ont pas les mêmes propriétés²⁸.

Cette différence peut nous faire *voir, pressentir* une couleur, précisément par la distinction à faire entre les deux diaphanes. L'extrême antiquité des concepts n'est pas motif à réforme et le « raisonnement bâtard » comme décrit par Platon lui-même, pour le concept timéen du troisième genre, puis le texte aristotélicien, semblent correspondre à des percepts de notre propos plastique. Cette énigme, de l'à-propos de concepts vieux de vingt-cinq siècles, il ne nous appartient pas d'y répondre, cela déborderait le cadre de notre questionnement et serait inutile. On peut de plus, soupçonner un questionnement présocratique, avant l'idéalisme platonicien qui pense la spatialité (et les phénomènes lumineux en lui) à sa manière, comme le dit Alain Boutot²⁹ par exemple. La perception de l'espace n'a rien d'uniforme dans le temps.

Ailleurs chez le Stagirite, le diaphane devient : « une certaine nature, une certaine puissance »³⁰ qui a son existence dans les corps, transparents ou pas. Il n'existe pas à l'état séparé et doit donc se servir d'un *metaxu* à un moment ou à un autre de sa parution pour éclater à la visibilité. Un tel pont – sens premier du *metaxu* grec – est, chez le philosophe, nécessaire et il semble ne point pouvoir concevoir la couleur sans l'apport typique de cette limite singulière qui régule, dans le monde physique, *l'apparence de la réalité*.

Ce qui nous intéresse ici est de revenir promptement à l'état de séparation du diaphane avec les choses, car il ne semble pas pouvoir exister sans un support idoine. Pourquoi devrait-il être nécessairement inféodé à un quelconque réceptacle pour faire

²⁸ . Anca Vasiliu, *Du Diaphane, op. cit* : « Si le diaphane platonicien engendre par conséquent l'invisible, chez Aristote en revanche, le diaphane conditionne, détermine proprement la vue et le visible », p. 240-241

²⁹ . Alain Boutot, *Heidegger et Platon. Le problème du nihilisme*, Paris, PUF, 1987, p. 216 : « Heidegger voit se produire dans la philosophie platonicienne un changement capital dans l'essence de l'espace. [...] La *chôra*, telle que Platon la conçoit dans Timée, préfigure l'espace physico-mathématique de la science moderne défini par l'extension, et ce dans un certain oubli de l'essence originnaire de l'espace qui était encore perceptible dans la *chôra* telle que la concevaient les premiers Grecs ». Nous traduisons *χώρα* par *chôra* pour simplifier la lecture.

³⁰ . Aristote, *De sensu*, in *Parva Naturalia*, Paris, Vrin, 1951, 439b.

son entrée et subsister dans le sensible ?

En effet, dans une proposition plastique de la peinture classique, le sensible le plus élevé apparemment (la notion de diaphanéité) n'entre guère vraiment en jeu. La modulation colorée est le diaphane de tel ou tel drapé, la brillance parfaitement étudiée d'une porcelaine, voire encore, un collier de perles de la Renaissance flamande.

On parle de lui – du diaphane –, la peinture le simule, mais *il n'est pas là* [Fig. 17].



Figure 17, Johannes Vermeer, *La Dame au collier de perles*, huile sur toile, 55 × 45 cm, 1664, détail.

A bien y regarder, *de trop près*, la technique de Vermeer devient assez grossière et le somptueux effet du tableau s'écroule en partie. C'est un effet de miniature qui donne son orient au tableau, l'effet du brocard jaune relancé par l'aplat de la lumière faisant une sorte de risée sur l'enduit de chaux. Tout cela est très intelligent, mais de diaphane, point. Un tableau connu pour l'atmosphère diaphane qu'il donne n'a donc, dans les faits, rien de commun avec lui, mais le subterfuge est puissant et en taille réelle, cela fonctionne. Une atmosphère lumineuse appert, une ambiance *continue* et englobante, chaleureuse anime l'image. C'est là une apothéose de la peinture

réfractaire³¹.

Mais nous, nous pensons le médium à sa limite, pas simplement la couleur, et nous nous appuyerons ici sur un écrit de Emanuele Coccia pour le faire comprendre :

Tout médium, tout récepteur n'est tel qu'en vertu du vide ontologique qui le frappe, qu'en vertu, donc, de n'être pas ce qu'il est capable de recevoir. Cela est évident pour le médium par excellence, celui qui est aussi capable d'accueillir la lumière elle-même : le diaphane.³²

La vertu du diaphane est donc de ne pas être la lumière, de n'être pas ce qu'il peut « recevoir », de s'en tenir le plus loin possible en quelque sorte : à sa limite. Il redouble la toile naturelle dans son éloignement de la monstration picturale originelle. Ainsi, *le médium par excellence* ne peut-être qu'une *limite* ; à sa limite comme médium.

Dans une peinture traditionnelle, le diaphane n'est jamais physiquement en acte, il est déjà simulé à l'imitation du modèle de la peinture et cet art fait les choses à sa manière. Il croit pouvoir représenter toutes choses dans un simulacre. Du même coup, il rate son ajout matériel à la couleur et donc *le manque*, et manque la couleur authentique de plus, qui se doit d'incorporer un modelé par les tons du diaphane. En effet, supposons un instant que vouloir rendre la lumière par une addition de matière est une chose sensiblement différente que de la penser – la couleur – à sa limite, en prévoyant un dispositif à sa base permettant un tel transport, une telle addition : la traversée de l'énergie lumière dans les entrelacs colorés. Mais nos assertions, ici, seront déployées dans des chapitres dédiés, car il faudra y revenir de manière étayée.

Aristote le dit explicitement, nous le verrons en fin de cette thèse, *la couleur est limite*, mais le rapport au Stagirite va plus loin, car se profile dans *l'ombre portée du diaphane*, peut-être, le percept d'une catharsis particulière qui en sera déduit.

Cependant nous en sommes encore, dans cette introduction, aux allégations hypothétiques de l'intuition et il faudra vérifier celle-ci mais notre plasticité particulière, comme efficace du tableau, sera étudié dans cette direction.

³¹ . Nous définirons exactement le sens d'une peinture réfractaire dans nos développements, nous dirons ici rapidement que cette peinture forme un feuillet opaque.

³² . Emanuele Coccia, *La vie sensible*, Paris, Edition Payot & Rivages, 2010, p. 45.

7/ Position du poète

Nous venons nous-mêmes du monde *bilboquet*, nous nommons ainsi les paysages de ce monde. Un *pays* où la sensation devenue *représentation* transforme le paysage en isolat idiot et où la course solaire n'a pas de sens. Un tel paysage est essentiellement du vécu, pas de mystère ici, de grâce secrète. L'absence de salut est son horizon formel où rien n'a de fondement. Le tableau est ainsi parce que l'on voit ainsi [Fig. 18, 19, 20].



Figure 18, Richard Casado-Haloin, *Sainte Victoire*, technique mixte sur toile, 100 x 100 cm, 1995.

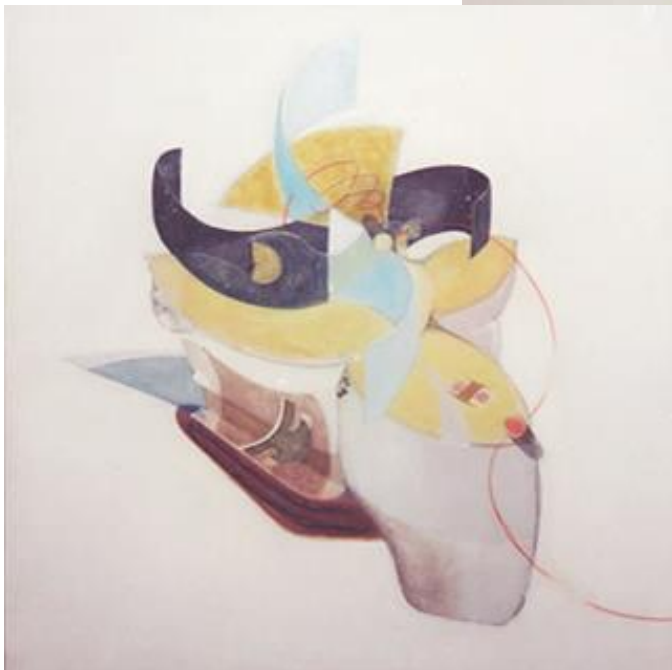


Figure 19, Richard Casado-Haloin, *Finistère*, technique mixte sur toile (recto), 100 x 100 cm, 2001.



Figure 20, Richard Casado-Haloin, *Val*, technique mixte sur toile (recto), 85 x 85 cm, 1999.

Le bleu du ciel est extrait pour faire forme. Il devient une hélice, un bilame, un *précipité* temporel dans une sorte de phénomène de suspension où un paysage découpé à la hache est extrait du sol [Fig. 18, 19, 20, 25]. Ces tableaux sont probablement les reliquats d'une sensibilité fondamentale particulière. Une phrase dans un roman nous en semble proche : « Je réalise que je n'arrête pas de me tromper entre le jour et la nuit, que je ne sais plus quand c'est le jour et quand c'est la nuit, car il fait toujours noir dehors, il n'y a jamais de jour ».³³

Nous parlons de paysage *bilboquet*, car des lignes dynamiques, souvent des ressorts, tracent des courses solaires et il s'agit alors, pour la composition du tableau, de s'adapter à la réception d'une *boule* (soleil), comme dans le jeu. Le travail véritable du tableau est dans « la présentation d'un monde »³⁴, précisément de ce monde-*là*.

Nous montrons ces images car elles montrent bien l'effet d'extraction, sur un fond, d'où provient toute l'évolution de nos images. Notre volonté d'expression cherche ainsi à prendre toute sa dimension, par son extraction du cadre premier et déjà *donné* car il n'a jamais été adapté pour nous. Ces tableaux sont énigmatiques, parfois autant

³³ . Alain Bonfand, *La Craie*, Paris, Seuil, 1996, p. 64.

³⁴ . François Fédier, *L'art en liberté*, Paris, 2006, p. 97 : « L'œuvre est la présentation d'un monde. [...]. C'est un « monument », c'est-à-dire un témoignage. Il incarne une foi, une civilisation ».

qu'un bas-relief Inca, dans la mesure où la *conception du monde* qu'ils représentent semble étrangère à un champ esthétique *dominé* ou une logique claire, en tous cas *leur bleu n'est plus le nôtre*, nos couleurs sont plus complexes aujourd'hui.

Dans cette optique, l'*expressionnisme* urgent d'un Artaud prend aussi toute sa dimension, avec ce glissement du trait si typique de son dessin et *décrit* avec clarté dans ses lettres à Jacques Rivière³⁵ [Fig. 21]. Nous voyons et comprenons avec lui, *une chose dans la mesure où elle est faite* (et nous laisserons donc là la critique formaliste...), cela, jusqu'à ressentir *vraiment* ce que signifie le grattage de la pellicularité cellulosique du papier pour le rendre transparent (ou quasi-diaphane, par exemple). Le travail du subjectile commence là, par une *rage de l'expression* « trouant parfois le papier »³⁶.

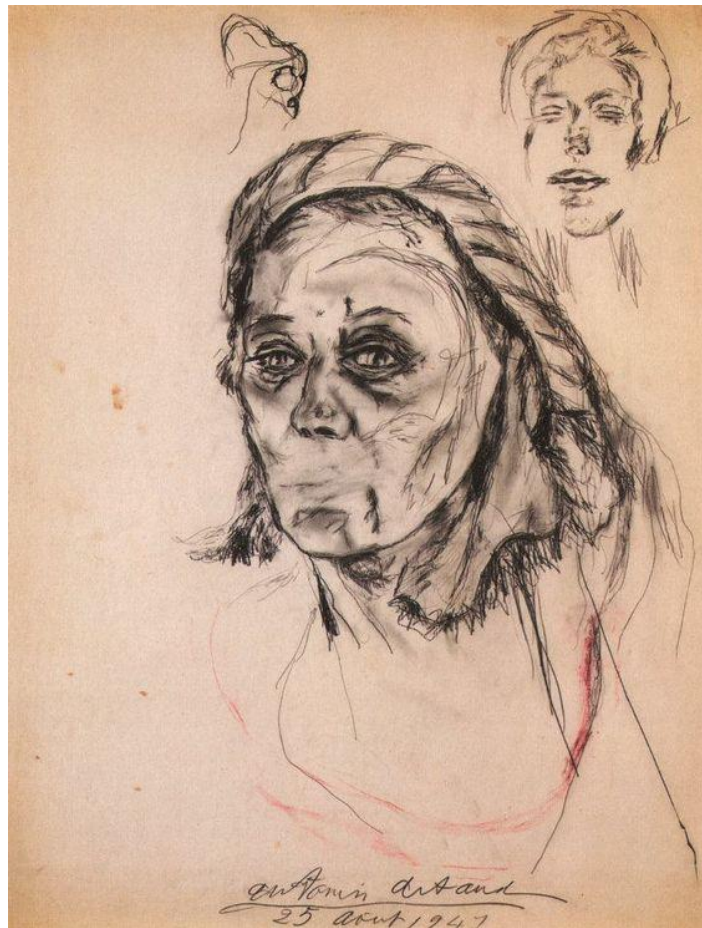


Figure 21, Antonin Artaud, *Portrait de Colette Allendy*, mine graphite et craie de couleur grasse sur papier. 64 x 49 cm, 1947.

³⁵. Antonin Artaud, *L'Ombilic des Limbes*, Paris, Gallimard, 1989, p. 20 : « Mots, formes de phrases, directions intérieures de la pensée, réactions simples de l'esprit, je suis à la poursuite constante de mon être intellectuel. »

³⁶. Francis Ponge, *Pléiade, Œuvres complètes, tome 2*, p. 621 : « Giacometti a approuvé, disant que les dessins d'Artaud sont parmi les plus beaux qu'il connaisse [...]. Moi, je pensais surtout aux dessins en marge des manuscrits (sorte d'accès de rage), trouant parfois le papier ».

Derrida nous dit de son dessin et dans sa concision lapidaire :

Jamais, pour moi du moins, le support de papier d'une œuvre d'art visuel, [...], n'aura été perforé, jamais il n'aura été consommé, par la signature enflammée d'une voix aussi irrécusable.³⁷

Ponge est passé par là³⁸, aussi, et ainsi *l'expressionisme peut aller à l'extrême ; la limite*. Bref, si nous créons des espaces picturaux toujours changeants, c'est probablement que nous ne les sentons jamais stables, dans une figure sans fermeté, sans vrai trait. Nous avons *appris* à faire avec...

8/ Ouverture cosmique

Une circularité d'échange a lieu dans notre travail, à l'image du peintre qui tourne de l'envers à l'endroit³⁹ (nous-mêmes), pour créer une phase d'observation de ce qu'il ne voit pas dans l'acte de peindre. Nous pourrions être ainsi la caricature même de « l'aveugle voyant »⁴⁰ mais nous créons en cela un temps à double percussion rétinienne, car l'avant et le revers sont deux faces d'un même *temps* (de travail) :

L'envers et l'endroit communiquent. Les choses n'ont pas deux faces, elles sont plutôt deux temps, que (dis) joint un écran ⁴¹,

³⁷ . Jacques Derrida, *Artaud le Moma*, Paris, Galilée, 2002, p. 103.

³⁸ . Francis Ponge, *Pléiade, Œuvres complètes, tome 2, op. cit* : « Je disais [...] que les deux surréalistes les plus importants, ceux qui sont allés aux extrêmes sont Marcel Duchamp (éléatisme) et Artaud (expressionisme). »

³⁹ . Nous étudierons cela sous l'angle performatif.

⁴⁰ . Edmund Husserl, une lettre de Husserl à Hofmannsthal, trad. Par Eliane Escoubas, « Art et phénoménologie », in *La part de l'œil*, n°7, Bruxelles, 1991, p.13.

⁴¹ . Michel Guérin, « D'un réel sans appel ou la fin des phénomènes » in *La transparence comme paradigme*, Aix- en -Provence, Université de Provence, 2008, p.39.

Comme souvent, des dimensions hétérogènes cohabitent⁴², et seul, le diaphane, étudié brillamment par Anca Vasiliu⁴³, nous aide vraiment, continûment, pour composer la picturalité d'un Tout. Mais, d'ores et déjà, des questions passionnantes percent, car si : « *le diaphane constitue l'étant sans être propre de la lumière* »⁴⁴, comment le tableau intégrera cette donnée ? L'absence d'être propre ?

Emanuele Coccia nous donne peut-être une direction pour nos recherches car ce dernier écrit : « Toute forme et toute chose qui parvient à exister hors de son lieu propre devient image »⁴⁵. Il faudra donc *faire parvenir l'image hors de son lieu propre* pour lui assurer une demeure, la demeure diaphane, et cela résume lapidairement, en même temps, une grande aventure de recherche plastique.

Ce sera là, l'exploration des géométries extra-euclidiennes, qui sont impliquées pour subsister, malgré-tout, mais en changeant *de corps* dans nos tableaux, en passant d'une existence mathématique abstraite à l'existence physique⁴⁶. Cette recherche pourrait présenter alors une réelle complexité mathématique car notre *membrane séparative*, dans un lieu, déborde l'espace euclidien et fait à la superficie des formes qui ne semblent pas exister à l'espace. En forme de lentille, mais que nul verre de la technologie ne peut incarner... À la fois, dans la même courbe en onde, une concavité se retourne (en plan convexe) pour s'achever par ce que peut supporter la matière toilée.

Regardons par exemple la courbe que forme le tableau ci-dessous [Fig. 23].

⁴² . Nous reviendrons sur la cohabitation des dimensions hétérogènes dans un chapitre sur l'hybride.

⁴³. Anca Vasiliu, *Du Diaphane*, Paris, Vrin, 1997, p. 224-245, *passim*. Nous ne saurions trop faire remarquer au lecteur la brillance anticipatrice des écrits de la philosophe. Cette dernière réserve dans la deuxième partie, au chapitre V, se nommant « Rencontre dans l'intervalle », (particulièrement bien nommée), une longue analytique sur la notion justement titrée : « Une « khôra » diaphane ? »

⁴⁴. *Ibid*, p. 278. En italique dans le texte.

⁴⁵. Emanuele Coccia, *La vie sensible*, *op. cit*, p.31. En italique dans le texte.

⁴⁶ . Henri Bergson, *L'idée de lieu chez Aristote*, Paris, Albin Michel, 1949, p. 98 : « [...] il y a deux modes d'existence : l'un que nous pouvons appeler physique, celui de l'objet composé de matière et de forme, l'autre, mathématique, et qui n'en est pas moins certain, celui de la forme séparée de la matière ».



Figure 22, Richard Casado-Haloin, *Iroquois/Huron avec attendant*, 2013-14, monocourbe parabolicoïde, technique mixte sur toile (recto, verso), 192 x 86 x 33 (pro) cm, détail de la courbe central vue en contre plongée.

Nous essaierons, en permanence, pour simplifier, de nous limiter à quelques tableaux dans le cadre de cette thèse, mais nous les verrons sous de nombreux angles pour affirmer les progrès de l'analyse.

Nos membranes *problématisent l'espace* et bien des complexités apparaissent dans « les difficultés qui naissent de notre espace libre et discontinu⁴⁷ ». Il peut sembler préférable « l'inclusion des choses finies dans les choses finies⁴⁸ ». C'est ce que nous dit Bergson en songeant au refus éclairé d'Aristote de prendre en compte la doctrine de Démocrite au sujet de l'espace vide et infini⁴⁹ (par ailleurs, d'une clairvoyance inouïe...),

⁴⁷ . Henri Bergson, *L'idée de lieu chez Aristote*, *op. cit.*, p . 104.

⁴⁸ . *Ibid.*

⁴⁹ . *Ibid* : « Les difficultés qui naissent de notre espace libre et discontinu, il les a donc pressenties, bien plus, il les a estimées insurmontables : chose que nous pourrions à peine lui reprocher, si nous remarquons combien est moderne et presque d'hier, en tant qu'elle porte sur l'acte de connaissance plutôt que sur la chose connue, la distinction de la forme et de la matière. Il a donc voulu que l'espace, prématurément émancipé par Leucippe et Démocrite, fût ramené

mais le philosophe français accorde aussi à Aristote la volonté de reconnaître en Platon le fondateur de la discussion inaugurale sur le *lieu*, et notre instance de séparation *est lieu*. C'est donc vers ces problématiques qu'il nous faudra nous diriger à un moment ou à un autre de cette thèse.

Comme dans la figure ci-dessus, nous sommes conduits à sortir de la conception du lieu et de l'espace que la modernité typique relaye car sa géométrie de référence est dite « hyperbolique ». Le paradigme cartésiano-newtonien qui dessine l'espace comme un absolu infini, homogène et isotrope, venant comme le dit la pensée dominante, de la géométrie euclidienne, est épuisé pour nous. Nous faisons donc un saut, de *type spatial* pour répondre à des nécessités plastiques :

Ainsi, la découverte des géométries non euclidiennes a-t-elle permis de concevoir des *systèmes de formes* différents de celui que propose la géométrie euclidienne. Dans de tels systèmes, [...] des figures *homonymes* [...] sont les nouveaux objets géométriques [...].⁵⁰

Bien évidemment, en étayant l'analyse de référents plastiques, il s'agira de dire et de comprendre les nouvelles étrangetés de la forme. Une étrangeté moderne si le peintre s'en donne la peine. Celle de la sortie de l'espace à trois dimensions (abscisse, cote et ordonnée) et qu'il convient d'abord de circonscrire dans ses propriétés pour en percevoir les franges.

Cet espace frangé, celui de la membrane multidimensionnelle, secrète par onde sa modulation qui vient en vague faire et défaire la matrice. Bien que fixée à son châssis, cette nourrice forme en tous points une équation différente des points de sa proximité immédiate, qui l'entoure, et sa superficie ne crée que des points particuliers que seule une loi de *supersymétrie* régule, symétrie supérieure mais aussi relation profonde du diaphane et de la matrice [Fig. 23].

dans les corps de manière qu' à l'espace fût substitué le lieu, et au théâtre infini du mouvement, l'inclusion des choses finies dans les choses finies ». Bergson parle ici de la position d'Aristote.
⁵⁰ . Gilles-Gaston Granger, *La pensée de l'espace*, Paris, Odile Jacob, 1999, p. 70.



Figure 23, Richard Casado-Haloin, *La migration à Mirabeau*, 2014-15, parabolôïde aux confins euclidiens, technique mixte sur toile (recto, verso), 55 x 85 x 73 (pro) cm, stade diaphane et croquis crayonné.

Si nous proposons notre investigation formelle – et qui a pris le temps de mûrir, à sa manière – comme typique d’une sensibilité fondamentale toute particulière, car, comme dit plus haut, il a fallu *voir* les choses ainsi, il nous faut aussi aborder dans les développements la question du motif et de l’image, ce qui est peint en telle *saison*.

Ce sera là le chapitre sur l’iconographie. Nous avons donné, pour le faire comprendre, dans ces prolégomènes quelques tableaux plus anciens, témoins de la lente évolution plastique et nous ne le referons plus – sauf exceptionnellement – dans le corps de cette thèse car nous ressentons un danger, celui de faire l’ouvrage d’un plasticien *radical*. Par exemple, en considérant comme abouti le châssis volume dans sa plastique lumineuse et l’étude de l’iconographie sera donc dédiée à cette fin, dans le but de montrer le dépassement *relatif*, mais revendiqué, du monochrome diaphane pour choisir l’impureté « dégénérée » de l’hybridation (et contre un *absolu* plastique).

Parallèlement, des chapitres sur l’écranique et le constructivisme seront nécessaires pour établir les codes de construction de notre subjectile, mais entamons maintenant le chapitre sur l’état critique de *notre beau souci* : la peinture.

Etudions de plus près la fortune actuelle du médium.



Figure 24, Richard Casado-Haloin, *Enclos/colonie*, technique mixte sur toile (recto), 194 x 120 cm 2000, détail central (Riva à Orta, Lac Majeur).

Chapitre I/ Actualité de la peinture et de l'image

« Je veux qu'on sache de toute part
S'il est de bonne couleur,
Ce *vers* sorti de mon atelier,
Car dans ce métier je remporte la fleur,
C'est la vérité :
J'en appelle à témoin l'autorité du *vers*,
Quand il sera entièrement lacé. ⁵¹»
Guillaume IX

I/ De l'à-propos d'une proposition de peinture au XXI siècle

Notre chapitre premier posera urgemment la question première à tenir, celle de l'actualité de la peinture. Ce sentiment repose sur notre doute intérieur fondant en partie nos propos ; cette question est celle de la pertinence d'une proposition peinte dans notre temps : quelle peinture est encore possible de nos jours ?

Jean Luc Marion formule la question en ces termes et nous en donne déjà la réponse :

Quel tableau reste...aujourd'hui possible ? S'il se dégageait une seule leçon nette de l'évolution de la peinture contemporaine, ce pourrait être celle-ci : la gloire autonome du tableau a disparu⁵².

En effet, avancer une démarche d'art dans l'histoire de ce médium plurimillénaire semble une présomption inutile, depuis quelques décennies, où de nombreux acteurs essentiels du système de l'art doutent de sa capacité à rendre les changements modernes de l'existence (et même de son pouvoir à représenter ou

⁵¹. Guillaume IX d'Aquitaine in Michel Zink, *Les troubadours. Une histoire poétique*, Paris, Perrin, 2013, p. 88 : « *Benvuelh que sapchon li pluzor, d'est vers si -s de bona color, qu'ieu traig de mon obrador, qu'ieu port d'ayselh mestier la flor, et es vertatz, e puesc en trair lo vers auctor, quant er lassatz* ». Zink se réfère à *Bibliographie der Troubadours*, Alfred Pillet et Henry Carstens chez Niemeyer de 1933.

⁵². Jean-Luc Marion, *La croisée du visible*, op. cit, p. 63.

imaginer la *vie*), car cette dernière est mêlée intimement à l'existence, rappelons-le :

Il ne peut y avoir couleur – rouge, bleu, jaune – que là où cette couleur est sentie, sur le fond de son « se sentir soi-même » : dans la vie invisible et seulement en elle⁵³.

Nous chercherons à puiser la couleur dans « la vie invisible », dans le « se sentir soi-même », même si cela semble une gageure. De plus, ces quêtes peuvent sembler frappées d'obsolescence depuis leur origine si nous admettons que la peinture soit de nos jours, nous le verrons plus avant, *un art mineur, secondaire*, si ce n'est inutile.

La plupart des plasticiens passés par une bonne école d'art connaissent bien ces a priori mentaux et leurs représentants, car ils déterminent souvent leurs carrières. Par voie de conséquence, faire de la peinture avec une réelle ambition, c'est souvent risquer la mise à l'index par ces prescripteurs qui, le plus souvent, n'assument pas clairement leurs positions : ils sont pris eux-mêmes dans leurs limites intellectuelles changeantes. Aussi, le parti pris de la peinture est difficile à assumer, surtout si l'on refuse l'idée de l'artiste multidisciplinaire et VRP des dernières nouveautés, le type d'artiste choyé par les institutions et dont l'amateurisme pictural rassure lesdites instances.

Mais c'est là oublier que la peinture est un artisanat de professionnel, rappelons-le, une technique ancienne complexe dont les aspects les plus étranges ressemblent aux lithographies et aux autres formes de gravures. La peinture dans la pénombre secrète de l'atelier s'entoure de son mystère technique, car elle est aussi un « beau métier »⁵⁴ qu'il faut apprivoiser et reste une chose mentale (*cosa mentale*)⁵⁵ dont le graphe se fait réel dans la magie de son « transfert » immédiat. La construction du châssis, l'application de l'enduit sur la membrane à une tension idoine, la manipulation du siccatif et sa concentration dans la soupe grasse font penser aux mixtures d'apothicaire et elles forment des matérialités contradictoires, voire pesantes. L'atelier sent la térébenthine et les essences provoquent des ivresses fortes, et parfois, plus toxique encore, la litharge est inévitable à ce jour pour les tons blancs et ses vapeurs provoquent le saturnisme redoutable.

⁵³ . Michel Henry, *Voir l'invisible sur Kandinsky*, Paris, PUF, 2005, p. 125.

⁵⁴ . C'est le surnom de la gravure (sur cuivre notamment).

⁵⁵ . C'est là l'expression fameuse du Vinci.

Cette matérialité prise dans son ensemble est périssable, sujette à corruption par dessiccation ou attaque fongique, et cela dessert fortement la pérennité du propos pictural. Cette organicité est condamnable pour beaucoup, car elle ne soutient plus la comparaison avec un support numérique dématérialisé en raison de cette pesanteur physique immédiatement sensible. Nous faisons, à travers ce constat négatif que nous propose notre médium, en arrière-plan, une actualisation probable de la querelle pour la prééminence⁵⁶ que l'historien de l'art connaît sous le nom de *Paragone*, car, enfin, comment « soutenir » une telle matérialité ? Panofsky reconnaît pourtant à cette querelle un réel intérêt :

Cette littérature du “Paragone” a son importance en ceci qu'elle fit émerger des notions telles que “sculptural” et “pictural”, “volume” et “espace”, “composition à point de vue unique” et “composition à points de vue multiples”– notions qui [...] devaient constituer les concepts fondamentaux de [...] l’“analyse stylistique”⁵⁷.

Cette querelle semble aujourd'hui retrouver son actualité évidente dans la quête de dématérialisation⁵⁸ de l'œuvre que proposent l'art conceptuel et, a fortiori, la vidéo conceptuelle. Cette forme d'art propose une disparition pure et simple de la *substance* pour laisser place à un concept, et c'est là son programme dans une définition « abrégée » mais tout cela est connu. Galilée⁵⁹ en son temps prit part à cette querelle opposant la peinture et la sculpture et son argument décisif en faveur de la peinture fut celui de *l'éloignement des moyens d'imitation par rapport à la chose imitée* : « plus éloignés des choses à imiter seront les moyens par lesquels on imite, plus prodigieuse

⁵⁶ . C'est la querelle du *Paragone*. Un débat sans fin sur les comparaisons entre sculpture et peinture. Elle se déplacerait de nos jours pour tenter d'opposer et de départager la vidéo et la peinture.

⁵⁷ . Erwin Panofsky, « Galilée critique d'art », trad. de l'allemand in *Actes de la recherche en science sociale*, n°66, 1987, p. 5.

⁵⁸ . Par exemple *This Objective of that Object* de 2004 de Tino Sehgal. Une œuvre à ce point dématérialisée qu'elle ne suscite que des documents oraux. C'est une œuvre emblématique des « situations construites » par l'artiste où des interprètes visent une discussion improvisée avec le visiteur à l'entrée d'une galerie.

⁵⁹ . Erwin Panofsky, « Galilée critique d'art », *loc. cit.*, p. 9. Lettre de Galilée du 16 Juin 1612 : « Artificielle au plus haut point sera par contre l'imitation qui représente le relief par son contraire, qui est le plan ». La correspondance avec le peintre est instructive. Galilée pense que plus les moyens d'imitation sont distants de la chose imitée, plus l'imitation est digne d'être admirée.

sera l'imitation »⁶⁰. L'argument plaide aujourd'hui en faveur de la vidéo dont le support numérique est entièrement dématérialisé, il s'éloigne ainsi sensiblement de ce qu'il montre. La peinture dans son acception classique en effet ne peut prétendre exister qu'à travers la matérialité d'un support physique. Le peintre et la peinture forment d'ailleurs une sorte de couple, souvent fécond, et mettant à jour une chair picturale parfois nouvelle et innervée par la couleur sur un écran « inclus », l'objet réel et physique d'une intention plastique, voire d'une passion.

Peint où se présentant comme un monochrome diaphane, le plan parfois complexe de la membrane interloque souvent encore par son prestige visible le regardeur, car ce plan pictural repose en effet entièrement dans sa matière « en gloire », mais il reste, par voie de conséquence, le plus souvent lourdement lesté de ses composants triviaux, accablé par eux. Comment rivaliser alors avec la vidéo d'art en particulier, dont le fameux critique et historien de l'art Frédéric Jameson reconnaît la pertinence historique ? Citons le critique américain :

Le débat portait sur la priorité de ces formes ; c'est-à-dire sur leur capacité à servir d'indicateur symptomatique suprême et privilégié du *Zeitgeist* ; à représenter, pour utiliser un langage plus contemporain, la dominante culturelle d'une nouvelle situation économique et sociale (...). L'identité de ce candidat n'est nullement secrète : c'est la vidéo, évidemment, dans ses manifestations jumelles que sont la télévision commerciale et la vidéo expérimentale, ou "art vidéo" »⁶¹.

Ainsi, notre médium de prédilection est déjà un outil du passé et nous nous trompons de discipline si nous revendiquons l'efficacité maximale pour notre proposition d'art, car la peinture n'est pas, pour cet auteur, l'« indicateur symptomatique suprême [...] du *Zeitgeist* ». Cette affirmation n'est pas isolée dans le travail du critique, et il y revient dans un ouvrage collectif consacré à la vidéo où sa position est analysée :

L'étude suivante se fonde sur la présupposition que la vidéo occupée une

⁶⁰. *Ibid.*

⁶¹. Frédéric Jameson, *Le Postmodernisme, ou la logique du capitalisme tardif*, trad. de l'anglais, Paris, Edition des beaux-arts de Paris, 2007, p. 123-124. En italique dans le texte.

position unique dans la hiérarchie ou le système des Beaux-Arts d'aujourd'hui ; un système qui a été restructuré à cette époque que beaucoup appellent « postmoderne », avec une utilisation universelle des médias, qui a marqué une rupture radicale avec les systèmes culturels du passé [...]. Aujourd'hui, par une transformation dialectique de la quantité en qualité, l'omniprésence des médias n'atteint pas seulement tous les « Beaux-Arts » traditionnels, dans leur forme aussi bien que dans leur contenu ; elle modifie la logique même de la culture et de l'espace [...] ⁶².

Par la suite, Jameson analyse la modification du rapport à la temporalité que l'attention portée à une vidéo d'art procure, puis souligne sa *profondeur* en signalant l'émergence de l'« Ennui »⁶³ qu'elle produit. Il faut souligner que Jameson pense alors dans l'absence temporelle (ou la défection) « d'œuvres monumentales du type moderniste » et qu'il affirme cette prééminence dans ce cadre :

Dès lors, la référence et la réalité disparaissent entièrement, même le sens (le signifié) devient problématique. Il ne nous reste que ce jeu pur et arbitraire de signifiants que nous appelons le postmodernisme ; *qui ne produit plus d'œuvres monumentales du type moderniste*, mais qui redistribue sans cesse les fragments de textes préexistants, les composants d'une production culturelle et sociale plus ancienne, dans un bricolage nouveau et plus sophistiqué : des métalivres qui cannibalisent d'autres livres, des métatextes qui collationnent des morceaux d'autres textes. Telle est la logique du postmodernisme en général, que j'ai essayé de vous dépeindre sous sa forme la plus forte, la plus originale, et la plus authentique, dans le jeune art de la vidéo expérimentale⁶⁴.

⁶² . Fredric Jameson, « La lecture sans l'interprétation », trad. de l'anglais, in *Communications*, n°48, Seuil, Paris, 1988, p.105.

⁶³ . *Ibid*, p. 107 : « Quoi qu'il en soit, l'intériorisation de ces repères externes est résorbée dans la forme de la vidéo "expérimentale" dont le contenu le plus profond peut bien être décrit comme étant celui de l'*Ennui*, au sens classique d'une confrontation existentielle avec la réalité brute et la matérialité inexorable du temps lui-même ». Nous soulignons.

⁶⁴ . *Ibid.*, p. 120. Nous soulignons

Nous ne pouvons que constater cette pertinence historique de la vidéo d'art, elle en fait la « dominante culturelle » de notre temps et nous tiendrons cela provisoirement pour juste. Cette dernière peut tenir entièrement dans une archive conservée, un simple CD ou encore une clé USB à déclenchement automatique (dispositif « flash »). Il suffit alors de connecter le support sur n'importe quel écran pour accéder à son contenu, et cela signifie que tous les écrans du monde peuvent montrer l'intention d'art d'un vidéaste, et c'est là une forme de « spatialisation » nouvelle, inégalable, sans précédent.

On ne peut que se réjouir de l'efficacité d'une telle *divulgation* de l'œuvre. Le travail bénéficie de la mise en réseau des écrans de la technique et peut devenir aussi viral. Le support numérique et les écrans dédiés aux images animées donnent une nouvelle force à la proposition d'art, inconnue jusqu'ici. Tous les écrans du monde peuvent relayer *convenablement* l'intention d'art du plasticien, mais nous devons ajouter encore à cela, l'ouverture d'un champ entièrement neuf d'un médium naissant, car – et c'est là une dimension très intéressante de l'investigation plastique – une « enfance de l'art »⁶⁵ s'ouvre aux recherches plastiques balbutiantes.

Jean-Luc Godard dans son *Histoire(s) du cinéma*⁶⁶, en faisant lui-même alors une vidéo d'art - nous pensons par exemple aux effets de stroboscope dans certains montages - montre des phases de cette « enfance de l'art ». Il analyse les moments phare du cinéma et provoque des collisions d'images par superpositions, montages, fragmentations [Fig. 25].



Figure 25, Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma, une histoire seule*, 1998, vidéo, extrait.

⁶⁵ . Jean Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, Paris, Gallimard, 1998, p. 240 : « [...] un art au présent un art qui donne et qui reçoit avant de donner disons l'enfance de l'art [...] ».

⁶⁶ . Frédéric Hardouin, *Le cinématographe selon Godard*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 142 : « Les Histoires(s) du cinéma tentent de mettre à jour les mythes produits par le cinématographe [...] pour Godard l'enjeu est ici : les mythes servent pour l'avenir. Il s'agit de les questionner et de les utiliser pour comprendre le réel ». Le montage très particulier de l'Histoire(s) du cinéma se comprend par un décryptage des « mythes » du cinéma pour Frédéric Hardouin.

Il récupère dans cette histoire des grandes premières techniques concernant les séquences, les Figures puis il transforme l'ensemble pour le réactiver. Dans cette optique, le *tableau* animé – l'écran LED actuel ou encore le projecteur – de toutes les images du monde est d'une efficacité imparable et il semble rejeter dans l'obsolescence les médiums anciens et en premier lieu, la peinture dans son acception classique, celle de l'image fixe et même celle d'un « panorama » plus large...

Mais nous pensons alors comme un vidéaste ou dans l'optique d'un critique contemporain. Le peintre lui, s'empresse de faire remarquer l'extrême limitation des moyens pour faire émerger des Figures de la soupe primordiale et d'ailleurs, de quoi est faite cette soupe, de pixels et lumens ? Quelle en est la plasticité réelle, la plasticité réelle durable, non électrique ? C'est là le questionnement que nous amène à faire cette œuvre, cette sorte de long « collisionneur » que sont les *Histoire (s) du cinéma*. L'effet du stroboscope, par exemple, est là pour limiter l'attention du regardeur quand il cherche à cerner la succession visible des Figures car l'éblouissement empêche alors l'analyse par le regard et la prise en compte de la médiocrité structurelle du médium. En cela, malgré l'enthousiasme que procure le « jeune art vidéo » dans ses premières décennies d'existences – un enthousiasme lié à sa naissance et aux phases initiales et exploratoires de sa création – la question essentielle demeure : comment le vidéaste compose-t-il sa couleur ?

Notre vidéaste répondra que ce n'est pas la question car rien ne l'empêche de faire de la peinture numérique, comme directement vivante, sur un écran tactile posé sur un chevalet s'il se met en tête de « rivaliser » avec la pratique picturale ! Rappelons-nous que les logiciels modernes proposent des outils variés, les pinceaux, les brosses, les aéroglyphes... La lumière sera technique dans ce cas, ce sera celle du led, incorporé au projet d'art. L'effet de composition est d'ailleurs parfois troublant de ressemblance avec la peinture si l'on maîtrise, avec entraînement, les outils du programme. Nous repérons cependant, de prime abord, une vraie différence de *support*, car l'écran *ici* n'est pas la toile, et d'applique, car rien n'imité encore la flexibilité du pinceau et son rapport d'enfoncement dans la toile.

Les imitations numériques de la peinture sont encore aux balbutiements des techniques et préservent donc l'exceptionnalité du rapport pinceau / toile, mais cette dernière remarque évolue rapidement, car les progrès des fabricants, des logiciels et des matériels sont réels. La vidéo d'art reste ainsi cantonnée au potentiel d'origine du médium, mais dans un tel contexte, il est normal et même logique que la peinture revête

un caractère passéiste, celle d'une obsolescence inévitable liée au destin de l'image fixe..., mais parfois encore, la peinture revient en force dans la faveur publique, selon le bon vouloir critique et selon les fortunes diverses des peintres [Fig. 26].



Figure 26, Adrian Ghenie, *Darwin's Room*, huile sur toile, détail, 2015.

Le peu de disponibilité du regardeur contemporain, surtout chez les plus jeunes, trace une frontière générationnelle. Il y a les anciens qui prennent le temps de regarder et les empressés : en recherche d'excitations.

Ces derniers ne pardonneront pas l'inefficacité ressentie devant l'image fixe, toujours comparée avec *l'image mouvement* si attractive pour eux, puis la médiocrité du propos si la proposition peinte est mauvaise ; mais avant toute chose, comment regarder encore *avec profondeur*, si l'on a désappris de voir, désappris de voir la fixité de l'image comme un phénomène habituel mais potentiellement remarquable. On peut donc légitimement douter de la simple efficacité du médium peinture, mais c'est pourtant là sa raison d'être : *l'efficacité*. Aucun support n'a permis jusqu'à nos jours la composition, avec autant de soin, de distinction pour faire image – nous parlons de la plasticité extrême de la couleur liquide – et nous subodorons alors que la vraie question n'est pas dans la nature du médium, mais dans l'absence de son renouvellement, de sa régénération active.

Les peintres de la fin du XX^e siècle n'ont pas enrayé la chute du médium peinture, pas réellement, et il n'y a d'ailleurs peut-être aucune stratégie valable pour contrer une telle obsolescence dans cette période de crise. Mais les peintres n'ont peut-être pas combattu intelligemment contre l'extinction progressive des qualités de leurs surfaces, même si cette dernière ne peut posséder une qualité plastique extensible à l'infini. Bien évidemment, notre propos est à nuancer, de grands mouvements, tel *Supports/Surfaces*, ont tenté de renouveler les supports et les surfaces, et ils y sont parvenus pour maintenir existante la pratique de la peinture, mais le rayonnement limité du groupe dans le cas de *Supports/Surfaces*, même s'il constitue une partie glorieuse de

notre histoire locale⁶⁷ n'a pas protégé le médium des pratiques médiocres nécessitées par les marchés, les institutions, les redites :

Nous serions tentés de dire, pour commencer, que l'école des Beaux-Arts de Montpellier fut à Supports/Surfaces, ce qu'a été l'Académie Suisse ou l'atelier Gleyre aux impressionnistes. Un lieu d'apprentissage où se sont fréquentés cinq des douze membres du groupe⁶⁸.

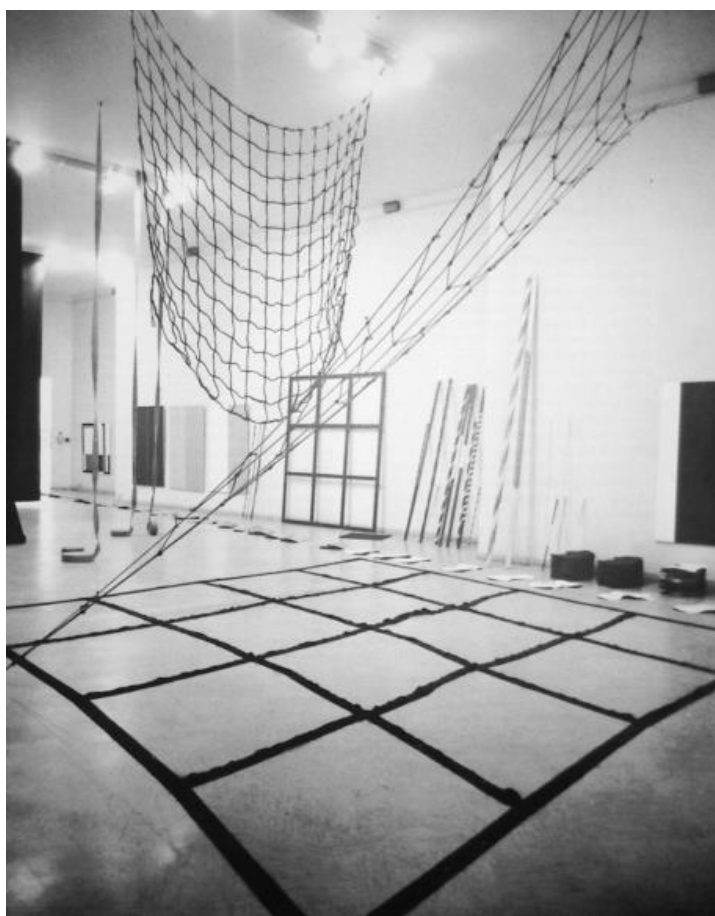


Figure 27, Vue de l'exposition Support-Surface, Paris : ARC, Musée d'art moderne de la Ville, septembre 1970 (travaux de Bioulès, Devade, Dezeuze, Saytour, Valensi et Viallat).

Cette proximité géographique est une forme d'influence forte chez nous⁶⁹. Pour notre part, nous tenons pour acquises les leçons de ce mouvement, précisément celles

⁶⁷ . Les principaux membres sont niçois, montpelliérain, nîmois.

⁶⁸ . Marie-Hélène Dampérat, *Supports / Surfaces*, Publication de l'Université de Saint-Etienne, Saint-Etienne, 2000, p. 111.

⁶⁹ . Dans un double sens *Supports/Surfaces* fut influent sur nous, car c'est la *production locale* en quelque sorte, et ils furent nos enseignants.

concernant le support et la surface et nous pensons que l'on ne peut pas faire de la peinture après Louis Cane [Fig. 50, 51, 95] par exemple, de la même manière.

Cette attraction est pour nous plus importante que celle des boîtes de *Brillo* de Warhol⁷⁰ [Fig. 28] ou les œuvres remarquables de l'école allemande [Fig. 29] contemporaine (même si, en réalité, nous résistons difficilement à celle-ci, il faut lutter...), de plus, la notion de propriété des écoles, est, peut-être, une notion dépassée pour l'histoire de l'art aujourd'hui, où le plasticien est censé connaître la *partie essentielle* du champ, c'est-à-dire le *mainstream* mondialisé pour répondre à sa demande.



Figure 28, Andy Warhol, Boîtes de savon Brillo, boîte de contre-plaqué avec sérigraphie et acrylique, boîte 43,2 x 43,2 x 35,6, 1964. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

⁷⁰. Dès 1964, Andy Warhol commence à produire des fac-similés des boîtes de savon en poudre Brillo, Arthur Danto se servira de l'œuvre dans *Philosophie analytique et esthétique*. Nous montrons cette image très connue pour constater à quel point cette culture est dominante.



Figure 29, Gerhard Richter, *5 turën (II)*, huile sur toile, 235 x 110 cm, 1967.

L'influence de ces mouvements (comme un ensemble ici, nous regroupons *Supports/Surfaces*, *Textstruction*, *ABC*, *G70* ...), fait de nous un héritier d'une partie de l'histoire de l'art, de sa bordure en quelque sorte. Les peintres influencés par un tel mouvement, et il nous semble que c'est notre cas, ne peuvent concevoir le médium autrement que sous l'angle de la construction, de l'assemblage, du renouvellement des surfaces et des angles, car ils permettent de combattre précisément l'épuisement historique face aux médiums récents. Par suite, l'influence sur nos propositions d'art de ce mouvement peut produire une étrangeté évidente dans le champ des démarches contemporaines, car son influence fut, somme toute, limitée⁷¹ et, de plus, l'actualité visible de la peinture nous fait penser à un iceberg dont le seuil de flottaison reprend *la ligne rouge* du conflit d'intérêts entre la vie des formes et la spéculation du marché.

Que le monde soit « tout ce qui a lieu »⁷² ou « le lieu de toutes les significations »⁷³, l'actualité de l'art transforme ce lieu en un affairisme⁷⁴ mondain et, dans tous les cas, peu nombreux sont les artistes ayant encore la latitude intérieure pour

71 . Marie-Hélène Dampérat, *Supports / Surfaces*, op. cit, p. 205 : « Supports/Surfaces trouve place [...] au sein d'une scène internationale dont il a été précocement et abusivement coupé [...] », Marie-Hélène Dampérat revient ici sur l'exclusion du groupe par Harald Szeemann pour l'exposition de 1969, fondatrice : *Quand les attitudes deviennent forme*.

72 . Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, trad. de l'allemand, Gallimard, Paris, 2001, p. 33.

73 . Jean BEAUFRET, Alphonse DE WAELHENS, Claude ROËLS, s.v. « HEIDEGGER (M.) », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 12 septembre 2016. URL : <http://xww.universalis.fr/encyclopedie/martin-heidegger/> : « [...] le monde est le lieu de toutes les significations, le tout finalisé (*Bewandtnisganzheit*) de ce qui est signifiable ».

74 . Faire rejaillir sur soi le prestige des disciplines de l'art est une pratique courante dans le milieu français des hommes fortunés (comme François Pinault ou Bernard Arnault). Arnault possède la maison d'adjudication Sotheby's, Pinault possède Philips (spécialiste en peinture moderne), quelle est alors la valeur de cotation pour Jeff Koons qu'il collectionne (Arnault) ?

vraiment mettre en cause la pertinence du support de leur exercice qui sombre alors dans la gratuité. Affirmons ici explicitement : le monde de l'art *vécu*, comme expérience sensible, n'est pas celui de l'art vendu et l'œuvre/produit d'un ex-courtier en assurance, tel Jeff Koons, ne nous attire guère. Redisons-le, est gratuit ce qui n'a pas fait l'objet d'un choix conscient et abordant directement ces problématiques, c'est notre position.

Rien n'est plus anecdotique que la machine à peindre dans la redite d'un acte pavlovien. Être inconscient de l'efficacité de son support revient à être inconscient de l'efficacité de son médium et vient renforcer sa critique comme étant inadapté à rendre la modernité des temps et des lieux. Les peintres, désespérément dépendants d'un système productif, en viennent, en fin de compte, à éluder la problématique de l'efficacité du support classique pour écouter leurs marchands et ils renoncent ainsi à l'investigation de sa forme, mais cela a-t-il un sens après Daniel Dezeuze par exemple..., et par extension, l'exigence de l'intégrité devient un combat *politique* rude à mener. Marc Devade a eu des propos très clairs à ce sujet :

La lutte ne doit pas se mener au seul plan de la transformation formelle de la peinture (vite reprise en académisme) mais étendre son travail au niveau théorique et proprement politique afin d'éviter d'être récupéré comme « produit de marché » [...] le combat mené par *Peinture, cahiers théoriques* s'inscrit d'emblée aux côtés du combat de la lutte ouvrière⁷⁵.

C'est une bonne chose pécuniairement de se ranger auprès du marchand, sans doute, mais la moindre concession du peintre annule son travail. Les artistes risquent ainsi de devenir des *producteurs* pour finir d'isoler des exceptions....

Peut-on faire comme si une telle *déconstruction* n'avait pas eu lieu, celle de *Supports/Surfaces* et des groupes proches ? Cette simple question ne peut être éludé en feignant l'ignorance. Depuis ce dernier, le châssis fait œuvre [Fig. 30]. Comment l'ignorer ? Et peut-être existe-t-il alors une nouvelle reconstruction à mener dans un tel « cadre » ? Ainsi, nous pensons, pour notre part, que le renouvellement du médium par lui-même, par son support et sa surface en quelque sorte, transcende la question de son à-propos, et c'est cela que nous affirmons dans cette thèse, car rien n'est plus nouveau,

⁷⁵ . Marc Devade, « Pourquoi une revue », in *VH 101*, Ed. Esselier, Paris, n° 5, printemps 1971, p. 86.

à l'heure du tout est dit, que la latitude extrême dans le soin apporté à son médium, mais un soin conscient des apports plastiques de cette génération d'artistes qui ont apporté les grands acquis que nous nous contentons de reprendre stratégiquement.



Figure 30, Daniel Dezeuze, *Châssis* 1967, feuille de plastique transparent tendu sur châssis, 194,5x130x2 cm.

C'est là une réponse possible à l'art administré⁷⁶ qui dans la phase critique de sa domination constitue un danger essentiel. En effet cette production « officielle » frelate tout, Adorno nous l'a annoncé depuis longtemps :

Avec l'organisation progressive de tous les secteurs de la culture l'envie s'accroît d'assigner à l'art, en théorie et même en pratique, sa place à l'intérieur de la société [...]. De telles tentatives exigent elles-mêmes la critique sociale. Elles veulent le primat de l'administration, du monde administré [...]. La souveraineté du regard topographique qui localise les phénomènes pour tester leur fonction et leur droit à l'existence, est une usurpation.⁷⁷

Nous ajoutons de plus, d'expérience, que la nature de ce médium a quelque chose d'incontrôlable. Rendu à sa liberté, il ne nécessite aucun support fixe, aucune institution, aucune instance discriminante, aucun moyen monumental. Il est indépendant et donc déplaisant car « imprévisible » et ceci dans une phase historique où les enjeux de pouvoir autour de l'image *sont considérables* et incarneront sans doute ceux de la pensée dominante.

Il devient ainsi difficile de réaliser la liberté de l'offrande plastique dans un cadre extérieur à la vulgaire domination car celui qui domine l'image et sa divulgation dominera l'idéologie générale avec ce que cela apporte de fait accompli et de *colonisation* mentale ; nous sommes loin de la lutte amoureuse pour la chose même. C'est pour cela, entre autres, que les philosophes ne peuvent ignorer l'art et les images⁷⁸. C'est un moyen de connaissance inouïe mais aussi une entrée imparable pour l'autorité car le regardeur reçoit l'art innocemment, il ne voit pas l'idéologie dans l'œuvre⁷⁹.

76. Théodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 2011, p. 345 : « Une fois que l'art a été reconnu comme fait social, l'analyse qui situe l'art du point de vue sociologique se sent pour ainsi dire supérieur à lui et en dispose ».

77. *Ibid.*, p. 345.

78. Martin Heidegger, *Chemin qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1986, p. 88 : « L'art fait jaillir la vérité. D'un seul bond qui prend les devants l'art fait surgir, dans l'œuvre en tant que sauvegarde instauratrice, la vérité de l'étant ». Une fois compris le lien devancier de l'art en avant de la pensée articulée, il reste que l'art par son prestige disciplinaire est un moyen massif de pénétration dans les imaginaires.

79. Exode 20 : 4 : « Tu ne te feras point d'image taillée, ni de représentation quelconque des choses qui sont en haut dans les cieux, qui sont en bas sur la terre, et qui sont dans les eaux plus bas que la terre ». Sous cet angle, l'œuvre de Buren, par exemple, peut être comprise comme un iconoclasme sémitique se rapportant à l'interdit vétérotestamentaire.

Nous ne digressons pas ici dans des propositions discursives inutiles car nous voulons montrer que la querelle pour la prééminence a des origines interdisciplinaires sur le fond. Si nous posons la question de la justesse historique d'une proposition peinte en 2017, c'est que nous ne pouvons éluder sa pertinence : elle se pose dans un cadre historique qui nous y contraint, celui du postmodernisme ambiant et de sa post-production. Ce n'est pas qu'une question de peinture *versus* vidéo d'art qui peut nous permettre de comprendre l'à-propos d'une démarche de peinture au premier quart du XXI^e siècle, mais aussi, en arrière-plan, le rayonnement propre de la poésie et de la philosophie, sous l'angle du postmodernisme contemporain, dans le champ général de l'art, car elles sont deux choses *très distinctes*. Pour quelqu'un comme Jameson le *Zeitgeist* est nécessairement du côté de la vidéo, mais cette analyse se fait peut-être dans un plus vaste cercle lié à un temps de crise de la poésie dont l'actualité reste un mystère.

Nous sous-entendons ici que la peinture est plus *proche* de la poésie, d'un « faire » simplifié dans ses moyens, en apparence, pour le choc visuel. Que ce médium est ainsi plus « poétique », par cette simplicité, que la vidéo, qui elle, serait plus proche d'une application subordonnée au discours (ne serait-ce que par l'Ennui⁸⁰ qu'elle génère et qu'il faut gérer).

Rappelons cette lapalissade, le *faire* de la peinture ne possède pas *en soi* un capteur du visible quelconque mais la vidéo, elle, est médiée par un capteur de la technique. Or, il faut un savoir-faire rare avant de penser à un montage pour accéder à une Figure peinte, et la *caméra mentale* du peintre s'acquiert au prix d'une lutte incessante. Pour finir, il nous semble (et nous l'assumons), que réduite à son *poiein*, à son faire pur, la vidéo est limitée, sauf effet de projection très étudiés, en comparaison de la peinture. La vidéo est du côté de la conception et de l'objet intentionnel pour nous *à ce jour*⁸¹. Bref..., de tout cela il ressort que l'artiste doit montrer qu'il est un idéologue, il faut qu'il prenne en charge une idéologie explicitement pour éviter sa récupération *afin que le regardeur puisse se prémunir de ce qu'il montre*⁸² et rompe ainsi avec la domination d'une esthétique logique⁸³ que nous, nous ne percevons que comme une

⁸⁰ . Jameson voit la profondeur de ce médium précisément dans la « confrontation existentielle avec la réalité brute » qu'il permet. C'est la note de bas de page 63 dont nous redonnons un extrait.

⁸¹ . Le médium vidéo n'est pas fixé, nous ne pouvons imaginer le *morphing* hologramme dans 20 ans.

⁸² . Nous ne verserons pas dans l'iconoclasme radical sous couvert d'un *tabula rasa* moderniste.

⁸³ . Nous pensons par exemple à *One and Three Chairs* de Joseph Kosuth et nous en sommes aux antipodes ; la raison raisonnante n'est pas à l'origine de nos propositions plastiques.

figure de l'absence de détresse⁸⁴.

Cette forme d'éthique, nous avons voulu en rendre la sensation [Fig. 31], par l'usage de symbole que l'on ne peut faire sien, *l'indisponible de l'appropriement* en quelque sorte. De plus, rappelons-le, le cinéaste (mais aussi le vidéaste) n'est pas le peintre et on ne peut empêcher ce dernier de travailler⁸⁵, hors moyens coercitifs bien évidemment.

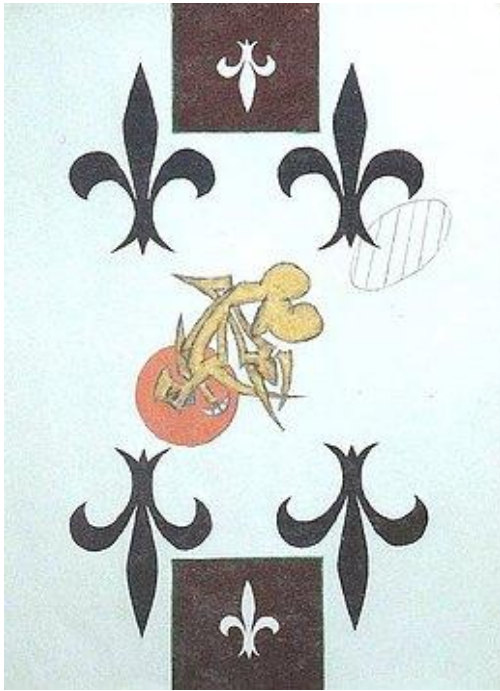


Figure 31, Richard Casado-Haloin, *manière de voir*, acrylique et pastel sur papier, format raisin, 1991.



Figure 32, Richard Casado-Haloin, Châssis n°4 (brut), h 192 x l 86 x p 57cm, 2011.

Nous avons dans ce *cadre* lutté pour la chose même, la peinture, c'est-à-dire pour lui rendre l'efficacité maximale dans son châssis [Fig. 32], et sa membrane, mais il convient aussi de respecter la *nature* de ce médium, son côté malvenu – dans l'époque – par son attitude d'artiste et c'est là un positionnement de peintre⁸⁶. *Une attitude*

⁸⁴ . Martin Heidegger, *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1990, p. 104 : « L'absence de détresse consiste en ceci : on se figure que l'on a bien en main le réel et la réalité et que l'on sait ce qu'est le vrai, sans besoin de savoir où *réside (west)* la vérité ». En italique dans le texte. En ce sens, tout discours logique est porté par un aveuglement se rapportant à une dérélition première manquante.

⁸⁵ . Gilles Deleuze, *L'image-mouvement, Cinéma1*, Paris, Les Edition de Minuit, 1999, p. 8 : « Les grands auteurs de cinéma sont donc seulement plus vulnérables, il est infiniment plus facile de les empêcher de faire leur œuvre. L'histoire du cinéma est un long martyrologue ». Ce propos est relatif, le vidéaste est encore un cas différent du cinéaste.

⁸⁶ . Catherine Millet, « Parlons peinture » (éditorial) in *Art press* n° 307, décembre 2004, p. 5 : « Le centre Pompidou avait, il y a quelque temps, préféré l'adresse indirecte : *Cher Peintre*. C'est que chez nous la peinture est souvent considérée comme l'était la masturbation dans les pensionnats, c'est-à-dire comme une pratique honteuse. Une large partie du monde de l'art en

*devenant forme*⁸⁷ à l'heure renouvelée de la concurrence des médiums et des disciplines. C'est probablement là une nouvelle facette de la peinture, très contemporaine. Ces résistances du médium sont uniques face aux institutions, aux administrations, aux récupérations des marchés et par son *unicité* – nous pensons à l'original matériel, le monotype [Fig. 22, 33] – une lutte renforcée s'amorce contre la pullulation des images car ces dernières seront toujours différentes de leurs copies. Et si la peinture incarnait encore la liberté de la forme ? Cette dernière qui est « au fond des choses »⁸⁸ nous fait signe dans l'écart, l'étrangeté non feinte, le sursaut du *geste*.

C'est cette liberté que nous essaierons de faire vivre continûment dans cette thèse.

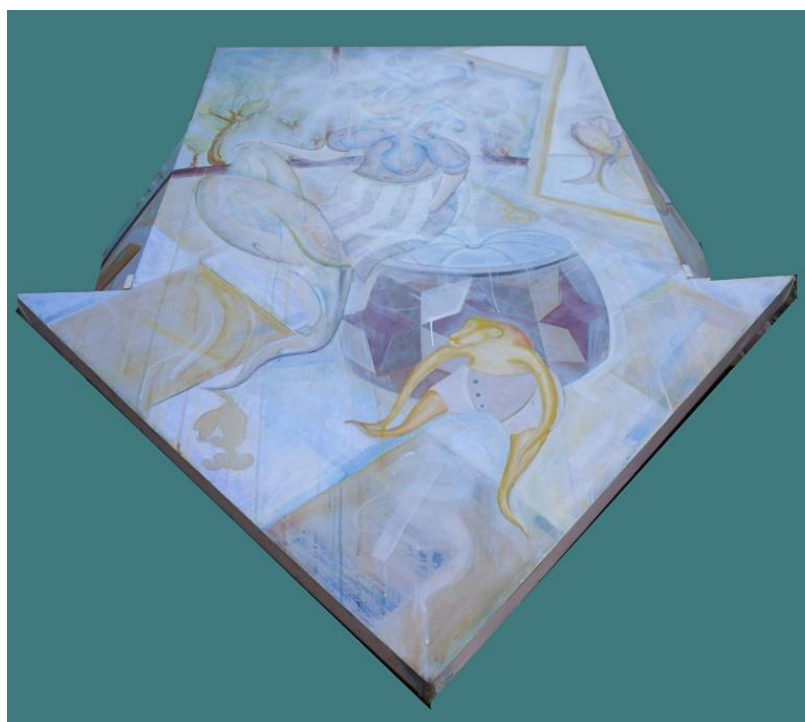


Figure 33, Richard Casado-Haloin, *Diane modèle*, triplan, technique mixte sur toile (recto), 174 x 140 x 21 cm (pro), installation au sol, 2011-12-13.

France, qui continue de souffrir, il faut bien le dire, d'être marginalisée par rapport au monde de l'art international, croit pouvoir se faire admettre en affichant un snobisme anti-peinture. Raisonement absurde puisque ce clivage entre la peinture et les autres pratiques n'existe pas ailleurs... ». Notre positionnement résulte de ce snobisme.

⁸⁷ . Nous faisons bien sûr référence à la célèbre exposition sous la houlette de Harald Szeemann en 1969 à la *Kunsthalle* de Berne dont il me semble, l'influence est fondatrice. Nous y reviendrons.

⁸⁸. Jean Luc Godard, « chapitre quatre (a) le contrôle de l'univers » in *Histoire(s) du cinéma*, *op. cit*, p. 91 : « [...] ce sont les formes qui nous disent finalement ce qu'il y a au fond des choses or, qu'est-ce que l'art sinon ce par quoi les formes deviennent style et qu'est-ce que le style sinon l'homme [...] ». Godard paraphrase ici Malraux.

2/ Sur l'inflation numérique des images

a/ Les images : l'aspect sociétal

La période contemporaine correspond à celle d'une inflation permanente du nombre, dans les formats et les supports les plus variés, des images. L'image est comme la langue : prise dans la piste « de course de l'information »⁸⁹. Cette inflation n'est pas celle de la mémoire – fabriquée par le cliché – et de la conservation de l'image. De nombreux réseaux sociaux, les plus récents, pensent à la destruction des données-images dans leurs logiciels⁹⁰ et garantissent ainsi la vie privée des acteurs concernés. Ces images ont la vie d'un « éphémère » et elles posent de manière troublante la question de la valeur des images. Cette dernière étant ici réduite à une consommation, puis à une péremption quasi immédiate pour destruction. Il n'y a ici aucune fin de conservation de la mémoire des individus, de leur vécu historique, juste une consommation rapide de l'instantané, comme le produit en tête de gondole du *fast-food*. Cette évolution du statut de l'image est un événement en soi dont nous mesurons mal la portée. Cela signifie que, dans un avenir proche, les images produites par les innombrables acteurs et possesseurs de moyens de captation du visible produiront des données pour la destruction et non pour la conservation, et cela est compréhensible pour de simples questions de vie privée, nous le redisons. C'est là un changement dans l'essence même de l'image qui ne produira donc par là aucune source durable d'information.

L'édition sur site n'est plus liée aujourd'hui à une volonté de durée longue. A contrario, la photo dite *intime*, celle d'un combattant dans sa tranchée, puis envoyée à sa bien-aimée, nous donne, un siècle plus tard, des informations sur la vie, le lieu, et

⁸⁹ . Martin Heidegger, « Esquisses tirées de l'atelier » in *Cahier de l'Herne*, trad. de l'allemand par M. Haar, Paris, Edition de l'Herne, 1983, p. 364 : « A la croisée des chemins : La langue sur la piste de course de l'information. La langue sur le chemin du dit de l'événement appropriant ».

⁹⁰ . Nous pensons particulièrement à Snapchat. Snapchat est une application de partage de photos et de vidéos disponibles sur plates-formes mobiles de type iOS et Android. Elle est conçue et développée par des étudiants de l'université Stanford en Californie. La particularité de cette application est l'existence d'une limite de temps de visualisation du média envoyé à ses destinataires. Chaque photographie ou vidéo envoyée ne peut être visible par son destinataire que durant une période de temps allant d'une à dix secondes. L'entreprise est valorisée à 16 milliards de dollars en 2015. Plateforme : snapchat.com

malgré l'anonymat des acteurs, parfois, l'image transcende le temps pour nous livrer un contenu signifiant. À l'inverse, l'image *comme un consommable* – et nous ne pouvons douter que ce soit là son vrai destin – devient un pur produit de l'instantanéité n'ayant d'autre sens que la production d'un visible donné à court terme. Les (plus) jeunes gens adoptent déjà ces applications et délaissent les réseaux sociaux à conservation des données comme Facebook où ils ne laissent que des images sans intérêt, des images divulguant d'une manière limitée leurs intimités, leurs vies réelles. Cette image de type public, prise dans sa singularité, présente un aspect artificiel important. Elle représente en général un personnage idéalisé et elle a souvent une visée professionnelle. Nous sommes donc devant un double statut pour ce qui concerne les réseaux sociaux et ne nous y trompons pas, c'est là la plus grande source des images produites à l'heure actuelle.

– Une production de l'image pour la destruction : sensiblement plus originale et intéressante, mais inaccessible.

– Une production de l'image pour la conservation : visant l'information sans restriction du propriétaire et de son réseau, elle est aussi accessible à l'œil de l'éditeur, donc convenable.

Ce constat est celui à faire sur les réseaux sociaux à l'orée de l'année 2015 et il n'est plus celui des années 2010. L'inflation des données venant de la production des images se résorbera probablement par l'utilisation systématique de la péremption programmée de ce nouveau type d'images-temps, et elles domineront sans aucun doute le paysage prochainement. Ces programmes sont déjà les favoris des adolescents, mais ces logiciels annoncent un véritable holocauste des images. Le *moloch* étend ici un logarithme écrasant le contenu image sans retour.

Si l'image est produite en pure perte, elle ne peut constituer aucune mémoire durable. Une disjonction s'opère donc entre l'image et la mémoire qui malgré l'emphase de la production ne dégage qu'une source amoindrie, celle de l'image communicationnelle, ne présentant que des qualités secondaires : pudeur, bienséance, autocensure.

Pour nous autres peintres, les pertes d'images, quelles qu'elles soient, constituent des défauts potentiels, des pollutions des sources de nos imaginaires et elles sont nombreuses, nos sources : celle de l'inspiration, du commentaire, de l'interrogation en rapport avec lesdites provenances. Les artistes ayant travaillé sur des bases

photographiques⁹¹ argentiques et numériques sont innombrables et certains sont devenus fort célèbres, nous pensons à Gerhard Richter⁹² par exemple.

Nous avons, nous aussi, plus modestement, besoin de leurs conservations pour la composition de certaines images. Les photos de presse, celles des catastrophes, des attentats, irriguent la création contemporaine et ces photos sont souvent aujourd'hui des photos d'un amateur prises sur le vif. C'est la photo du spectateur de l'accident, de l'attentat. Elle contourne la censure précédemment nommée qui est, déjà, en réalité, régnante. La censure est de forme multiple : celle des médias, du pouvoir, des réseaux sociaux, l'autocensure, elle apparaît dès que l'enjeu est réel. L'image *forte* semble donc condamnée à la clandestinité, et seul notre amateur peut garantir encore sa diffusion incontrôlée. La petite fille au napalm⁹³ ne passerait plus aujourd'hui sur un média de grande diffusion [Fig. 34].



Figure 34, Nick Ut, 1972, Vietnam.

91 . C'est un lieu commun de l'art contemporain, cette utilisation est si fréquente qu'elle n'est plus soulignée.

92 . L'utilisation de la photographie par le peintre allemand est courante. Des œuvres célèbres en sont le résultat, par exemple la série sur la bande à Baader. Voir sur le site du peintre <https://www.gerhard-richter.com/fr/art/paintings/photo-paintings/baader-meinhof-56/dead-7687/?&categoryid=56&p=1&sp=32>

93 . Melinda C. SHEPHERD, v.s. « FAAS HORST - (1933-2012) », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 25 août 2016. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/horst-faas/> : « Rédacteur en chef photo pour la région Asie de 1962 à 1974, il part au Vietnam dès sa promotion et recrute localement de jeunes photographes qu'il va former. [...] il choisit des images qui feront le tour du monde [...] celle de Huong Cong (« Nick ») Ut montrant une fillette nue, brûlée par le napalm, qui fuit son village en hurlant [...] ». Il faut remarquer le courage des diffuseurs de l'époque comme Faas Horst (1933-2012) chez Associated Press. C'est bien sur la fameuse photographie ayant renversé l'opinion publique sur la participation américaine lors de la guerre du Vietnam. Lors de l'attaque de son village le 8 juin 1972, Kim Phuc (la petite fille) est brûlée vive par le napalm des bombes de l'armée sud-vietnamienne. Nick Ut a obtenu la même année le prix Pulitzer pour cette photographie.

La perte des sources constitue pour nous un manque irrémédiable qui condamne d'emblée les possibles, les potentialités de naissance de l'image seconde, celle passée par le filtre peint. Il y a donc fort à craindre que l'emphase de la production des images soit celle de la profusion des médiocrités et qu'elle entraîne un tarissement de la source d'inspiration issue de la production photographique. Mais après tout, qu'importent la profusion infinie des images et l'absence de valeur de celles-ci, si ces dernières sont toutefois encore toutes disponibles. L'artiste peut faire encore le choix des sources – un choix limité – et opérer une salvatrice distinction, mais que faire quand la majorité de la production, la plus intéressante, est promise au secret puis à la destruction ?

Nous souffrons tous, gens de l'image, de la perte de sa valeur issue de la reproductibilité dans un premier temps, puis de sa pullulation à la surface de la Terre. Aujourd'hui, même le plus misérable sac plastique porte sur lui des trésors symboliques et techniques de l'art. Il semble inutile de vouloir combattre la diffusion mercantile, cela serait aller contre le sens du vent, mais cette réalité triviale va prochainement, à plus ou moins long terme, menacer la survie de l'image pour garantir le pseudo droit à l'oubli, et ce fait doit nous rester en mémoire.

De plus s'ajoute, à l'apogée des images reproductibles, la perte liée au support, le support numérique, car le disque dur a une durée de vie limitée⁹⁴ et il emporte avec lui la plus grande partie des données produites. Son arrêt provoque, parfois irrémédiablement, des pertes innombrables de données. La mémoire à l'ère numérique est d'environ cinq à six ans et ne survit que par des copies. La plupart des photographes ayant vu le début de l'ère numérique ont eu à subir des pertes d'images par défaut de précautions liées à leur stockage. La mémoire altérée, la totalité de la production est perdue, parfois celle de plusieurs années, et cela ne nécessite pas pour autant de grands accidents, d'incendie de bibliothèque⁹⁵ car la praticité de la mémoire numérique en constitue la faiblesse. Il faut ici probablement bien différencier l'ère argentique, au support précieux et durable, le négatif, de l'ère numérique, car pour cette dernière seule la multiplication des copies peut garantir l'existence durable et c'est là une étrange condition. Cette modification change en partie le paradigme classique de la photo, car

⁹⁴ . La moyenne pour cette durée de vie est de cinq ans pour les disques, la mémoire « solide » (ssd) pose des problèmes différents.

⁹⁵ . Nous pensons aux incendies mythiques de l'antiquité comme celle de la grande bibliothèque d'Alexandrie...le « cataclysme » est inutile pour constituer la perte des données numériques.

ce n'est pas la conservation en lieu sûr du négatif, unique, qui conserve l'œuvre, mais une reproduction maximale sur des silices différentes.

Mais bien peu assurent une conservation durable de leurs images. Ce qui signifie que l'ère numérique signe aussi une nouvelle fragilité de l'image. La très grande majorité des images prises aujourd'hui seront perdues à l'inverse des photos anciennes, les photos sépia, sauf si elles furent, pour une raison ou une autre, conservées dans le cloud ⁹⁶. L'acmé ressentie, celle de la pullulation des images, est donc sans doute trompeuse et n'est qu'une impression de surface. Un double holocauste menace leurs survies, issu des logiciels de diffusion et de protection premièrement, puis celui provenant de leurs supports qui n'ont jamais été aussi fragiles dans les différents disques.

Dans ce contexte, le peintre, bien que saturé, comme tout un chacun, pense et produit les originaux de ses images à partir de sources toujours nouvelles, mais devenues périssables et consommables. En ce qui nous concerne, une perte des archives liées à la naissance des travaux est toujours à craindre et finit de brouiller la piste de la genèse des œuvres ayant des documents photographiques pour origine. Il faut donc joindre, à notre souci de plasticien, quelques qualités d'archiviste pour mettre en sécurité les données essentielles à la compréhension et à la création des productions. Plus généralement, nous constatons effectivement un pic de production, le zénith de la création des images dans tous les espaces et lieux. Cette image se fait comme l'adolescent fait un selfie, c'est-à-dire partout. Cette sensation est liée à la multiplication des capteurs, mais cela ne présage en rien de leur durabilité. Un effet de boursoufflement ponctuel voit cette prolifération atteindre son apogée actuellement où les capteurs de l'image sont liés au moyen de communication téléphonique. L'image dévaluée est ainsi mise en onde et elle n'a jamais été si proche du « pauvre site »⁹⁷.

⁹⁶. Le « cloud » est l'exploitation de la puissance de calcul ou de stockage de serveurs informatiques distants par l'intermédiaire d'un réseau, généralement internet.

⁹⁷. Friedrich Hölderlin, « Lorsque pourtant ceux du ciel ... », trad. de l'allemand F. Fédier et G. Roud, *Œuvres*, Paris, Pléiade, Gallimard, 1967, p. 896 : « Maintenant pourtant cela fleurit au pauvre site ».

b / Les images : des œuvres

Faire de l'œuvre d'art une ambition collective ⁹⁸ semble résonner comme un slogan politique et annonce un programme ! Nous y reconnaissons bien sûr l'époque de Jack Lang mais elle commence, en fait, dès Malraux⁹⁹. Outre l'aspect programmatique de la sentence, elle résume bien dans l'enclos français ici la situation européenne et peut-être plus largement encore... Ce n'est pas simplement l'image qui prolifère, mais aussi la prétention à l'œuvre, à faire œuvre, dans une démarche qui prend forme ou existence dans un visible quelconque et, si nécessaire, en passant par le travail plastique d'autrui¹⁰⁰. La multiplication des œuvres ayant pour support l'image contribue tout autant que la prolifération des photos de presse, des réseaux sociaux à la *boursouflure* ressentie actuelle et à l'extrême satiété du regardeur. Songeons simplement à un centre comme le ZKM¹⁰¹ de Karlsruhe et à la quantité phénoménale de production issue d'un

⁹⁸ . Jean Caune, *La culture en action : de Vilar à Lang : le sens perdu*, Presses universitaires de Grenoble, Grenoble, 1999. p. 17. Jean Caune relate une directive programmatique du parti socialiste de 1974 sur ronéo de Dominique Taddéi (concrétisée plus tard par Jack Lang dès 1981) alors au secrétariat national à l'action culturelle du parti : « La culture globale que nous souhaitons développer doit être une culture pour tous, au service de tous. Mais il faut aussi que ce soit une culture *par tous* ». Nous soulignons.

⁹⁹. Augustin Girard,

http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/14901/HERMES_1996_20_27.pdf;jsessionid=AFB24168877CC9E0F40A2B21F8D3EE0B?sequence=1 . « De André Malraux à Jack Lang (1959-1993), on peut distinguer quatre périodes; la période Malraux, de 1959 à 1969, est celle d'une double rupture : Malraux rompt d'une part avec l'esthétique académique [...] réglée par l'Institut et fait entrer la création contemporaine dans les interventions de l'État; il rompt d'autre part avec les modalités de gestion d'un secrétariat d'État aux Beaux-Arts accolé au ministère de l'Éducation nationale pour constituer un ministère de plein exercice arrimé à la démocratisation et à la modernisation par la planification quinquennale du Commissariat général au Plan ».

¹⁰⁰ . Les « appropriationnistes » sont légion dans le champ moderne de l'art, par exemple Mike Bidlo et les copies de *Fontaine* de Duchamp.

¹⁰¹. http://zkm.de/visitorinfo/ZKM_french.pdf ZKM : *Zentrum für Kunst und Medientechnologie* Karlsruhe (Centre d'art et de technologie des médias de Karlsruhe). Le pdf français déclare : « Ce n'est pas seulement la diversité des musées et des institutions de recherche hébergés sous un même toit qui fait du ZKM | Karlsruhe une institution culturelle unique au monde. Le ZKM appréhende l'interdépendance de la production et de la recherche, de l'exposition, la communication et de la documentation de façon innovante. Il présente les dernières évolutions de l'art et de la société en englobant toutes les formes de médias et de méthodes – de la peinture à l'huile aux applications pour appareils mobiles, de la composition classique au sampling. Avec ses deux musées et ses trois instituts, le ZKM dispose de nombreuses possibilités permettant de mettre en œuvre des projets interdisciplinaires et des collaborations internationales ».

tel centre.

Partout en Europe se multiplient les centres d'art, les soutiens à la production, les maisons d'artistes, les résidences. Ceci n'a rien d'une critique et semble plutôt heureux, mais cela produit aussi une saturation liée à la production de l'images de qualité, a contrario du flux ininterrompu des images *sans qualités*.

L'inflation des images dans le monde semble double et contradictoire :

- le flux non lié à une intention d'art.
- le flux lié à une démarche, une intention, un souci esthétique.

Le second flux semble aujourd'hui aussi infini que celui du *tout-venant*. Le moindre document d'architecte¹⁰² pour un projet de construction recèle des sources, des documents graphiques remarquables. Ces données entrent dans notre imaginaire dès que ce dernier se dispose à l'intérêt que lui procure une entrée nouvelle et inattendue. L'inflation de l'image de *qualité* est pour le peintre tout aussi problématique que celle issue du tout-venant. Par exemple, la somme de peinture produite sur la décennie précédente est gargantuesque et ne peut être, professionnellement, ignorée. *Se tenir à jour*, pour le peintre, devient quasi impossible tant les multiplications des démarches dans des productions différentes sont grandes. Pour autant, il s'agit simplement de se tenir à jour – nous le redisons – afin de ne pas reproduire innocemment l'œuvre d'un tiers, ce qui est un cas toujours possible bien que peu probable et ceci ne concerne que le médium peinture. Le *Land art* lui aussi devient la source d'un abondant flux d'images remarquables : c'est ainsi que faire une spirale dans un tableau peut se faire, par exemple, en reprenant le *Spiral Jetty* de Robert Smithson :

Ainsi il est concevable d'inférer que la relation entre les œuvres monumentales, isolées et inamovibles du *Land art* et leur "supplément documentaire" se forme sur le modèle des "vues", supposant tout comme le "paysage", outre une équivalence généralement reconnue entre la charge et son image, des allers et retours continus entre représentation et perception *in situ*. Ce mouvement de va-et-vient, propre non seulement

¹⁰². <http://www.luma-arles.org/> : Nous pensons par exemple au site de la fondation LUMA (Créé en 2004 par Maja Hoffmann, la Fondation LUMA a pour vocation de soutenir et promouvoir la création contemporaine dans le domaine de l'art, de la photographie, de l'édition, du documentaire et du multimédia). Le site propose pour les visiteurs des archives nombreuses pour le projet de la tour Franck Ghery. Ce dernier donne des informations, un flux vidéo de webcam, des visites scolaires.

au paysage mais aussi à la façon habituelle de l'apprécier, nommément le tourisme, est certes assimilable à celui qu'induit, à tout le moins comme une potentialité incluse dans l'œuvre, le principe de site/non-site. Or lorsque la *Spiral Jetty*, œuvre mythique dont on pourrait dire qu'elle a été à "matérialité intermittente" pendant trois décennies puisqu'elle est presque constamment submergée de 1973 à 2001, émerge des eaux du Great Salt Lake en 2002, sa réapparition donne lieu à d'innombrables *pèlerinages* sur le site même. Le voyage peut dorénavant s'effectuer, les voies qui mènent du non-site au site aussi ne sont plus qu'uniquement mentales ; avec pour résultat, l'on sans doute, une abondante documentation photographique inédite ¹⁰³.

Cette citation explique, en partie, l'origine de cette profusion, le *Land art* produit une banque d'images unique de l'œuvre selon l'exposition au moment et au lieu, et cela pour des œuvres mythiques, parfois, dont la photo aura peut-être une valeur testimoniale. De plus, nous pouvons encore nous déplacer sur le lieu afin d'en faire la photo pour l'intégrer à notre travail. L'influence des images de la vidéo, celle du *Land art* ou encore, les expériences sensorielles, sont de plus en plus présentes, elles alimentent aussi le flux pléthorique des images. Ce ne sont bien sûr pas que les peintres qui s'influencent entre eux, l'ensemble des images produites dans l'art nourrit la meilleure provenance de la banque d'images qui nous constitue et alimente dans son flux continu l'actualité d'un travail. Le simple fait de se tenir au courant des progrès de l'école allemande¹⁰⁴, très active modifie notre regard et notre démarche d'art, elle nous met au défi, en quelque sorte.

Bien évidemment, la véritable originalité est toujours aussi rare et toujours aussi combattue, et à bien peu, nous pouvons dire : personne ne sait où vous êtes ! Il arrivera probablement prochainement un instant de balancement hors pair où la somme des images produites par l'art sera plus présente pour le créateur que toutes les autres images du monde et où l'artiste ne se nourrira plus que des images filtrées par l'art. Ce serait là d'ailleurs un travail d'esthète pour notre plasticien mental que de sélectionner son «

¹⁰³ . Suzanne Paquet, « N'importe quel touriste avec une caméra. Robert Smithson et l'effet non-site », in *Ouvrir le document*, les presses du réel, 2010. p. 123-124. En italique dans le texte.

¹⁰⁴ . C'est sans doute l'école européenne la plus brillante : Weischer Mathias né à Elte en 1973, Weber Klaus né à Sigmaringen en 1967, Tillmans Wolfgang né à Remscheid en 1968, Schneider Gregor né à Rheydt en 1969, Scheibitz Thomas né à Radeberg en 1968, Reyle Anselm né à Tübingen en 1970, Rehberger Tobias né à Esslingen en 1966 [...] ceci est un petit panel concernant notre génération directe, nous les nommons pour cela.

musée imaginaire »¹⁰⁵. La prolifération des images en provenance des œuvres ne semble pas constituer en écueil en soi pour le plasticien, mais un danger d'uniformisation est peut-être repérable. C'est l'écueil nouveau d'une forme de mondialisation des centres plastiquement remarquables. Ainsi, l'école chinoise¹⁰⁶ ne peut être ignorée, elle est considérable, les stars y sont nombreuses et elle produit chez nous des effets de mode et de peinture¹⁰⁷. Mais est-ce que la notion d'école a encore un sens à l'heure de la mondialisation où l'artiste pioche ses nourritures à Berlin, à Tokyo et ailleurs encore ?

C'est cela le produit de l'inflation des œuvres, un danger de standardisation mettant fin à la particularité régionale. C'est alors le danger d'une uniformisation rampante par l'unification des goûts et des marchés. Dans cette optique, un produit régional comme Cézanne¹⁰⁸ ayant réussi à l'exportation, non sans mal, serait difficile à vendre aujourd'hui, pour dire la chose trivialement, nonobstant sa qualité esthétique. Une démarche d'art bienvenue serait précisément alors de redonner sa localité au lieu, requérir au-delà de « l'ici et maintenant »¹⁰⁹ un être « pour la naissance »¹¹⁰ qui se déploierait sur un fond historique mais en se référant à une localité précise. L'œuvre se risque toujours au jeu de *lost in translation*¹¹¹ (perdu dans la translation) et elle oublie la secrète réserve de sa provenance, elle se met en danger elle-même et c'est d'ailleurs

¹⁰⁵. André Malraux, *Le musée imaginaire*, Paris, Gallimard, coll Folio essais, 1965. p. 260 : « Le musée Imaginaire n'est pas un héritage [...] c'est une assemblée d'œuvres d'art [...] ». C'est bien sûr, le titre de l'essai d'André Malraux où il examine les possibilités des confrontations des œuvres.

¹⁰⁶. L'art contemporain chinois est incontournable : Zhao Bandi, né à Pékin en 1966, Zhang Huan, né à Anyang en 2002, Zeng Fanzhi, né à Wuhan en 1964, Yin Xiuzhen, née à Pékin en 1963, Yann Fudong, né à Pékin en 1971, Xu Zhen né à Shangai en 1977, Yue Minjun né dans la province de Heilongjiang en 1962.

¹⁰⁷. Nous pensons à Fabienne Verdier par exemple.

¹⁰⁸. Denis Coutagne, *Cézanne*, Liège, Massoz s.a éditeur, 1982, p. 5 : « [...] Cèzanne, en fils de chapelier et banquier [...] ne peut créer que dans l'enracinement de plus en plus viscéral avec son pays natal ».

¹⁰⁹. *Hic et nunc*, la locution latine reviendra bientôt dans nos propos, quand nous retrouverons chez Benjamin son utilisation du concept d'aura.

¹¹⁰. Delia Popa, *Studia Phaenomenologica*, vol IV, Bucarest, Humanitas, 2004, p.196 : « Ce trait ressort le mieux du phénomène premier de son existence qui est aussi son événement « fondateur » : celui de la naissance. C'est cette mystérieuse apparition dans le monde tant questionnée par la phénoménologie qui donne son vrai nom à un moi sans assise : celui d'« advenant ». Avant de se poser comme sujet d'expérience et comme individu, chacun d'entre nous est un être qui advient par une naissance lui ouvrant l'horizon du monde et le rendant capable d'événements et de sens. Pour Romano le phénomène de la naissance est plus décisif pour le sens et pour le sort de l'ipséité que celui de l'être-pour-la-mort (*Sein zum Tode*) qui singularisait, aux yeux d'Heidegger, le *Dasein* ».

¹¹¹. C'est bien sûr le titre du film de Sofia Coppola de 2003 dont le scénario relève une errance typique des acteurs dans les étants du monde, une forme de « déterrestation » (mot de Michel Deguy) en œuvre.

là le souci naïf des étudiants d'art de première année : se vouloir universel. Nous ne mettons pas ainsi, innocemment, des grands poètes de l'Occitanie médiévale en exergue des chapitres, ils sont cette *réserve* et nous rappellent, par concordance des temps, le « si bel été 70 »¹¹², une concordance risquée, il est vrai, car les disciplines sont différentes.

Si nous tentons de prendre conscience de la prodigieuse étendue des œuvres produisant des images en construction, nous pressentons immédiatement les symptômes de l'aboulie. Nous vivons, inconsciemment le plus souvent, dans l'ignorance de cette inflation constante et cet état marque aussi l'avènement de l'ère numérique. Nous surnageons dans un flot d'œuvres venant de toutes parts. Cette situation sera durable pour tous les plasticiens à venir et changera les conditions de production des œuvres. En se voulant durables, les images d'art ne sont pas celles des réseaux sociaux. Elles contiennent en elles un souci de durée en général jusqu'à constituer pour nous un véritable environnement, un milieu ambiant du fait même de cette résistance. Imaginons un instant, au plaisir du peintre, parmi des centaines d'œuvres, quelque chose de Bacon, de Corpet, et de Desgrandchamps [Fig. 35, 36, 37] en même temps.



Figure 35, Francis Bacon, *Sphinx-Portrait of Muriel Belcher*, huile sur toile, 198x147,5 cm, 1979.



Figure 36, Vincent Corpet, s 2654P, 261, 2II 9-6-h/T- diptyque, huile sur toile, 300 x 180 cm, 1996.

¹¹² . Florence Canarelli, fcanarelli.free.fr/Supports-Surfaces.html.



Figure 37, Marc Desgrandchamps, Sans titre, huile sur toile, diptyque, 200 x 300 cm, 2011.

Ou encore, quelque chose, plus difficile, de Courbet, de Giger et Rebeyrolle [Fig. 38, 39, 40].

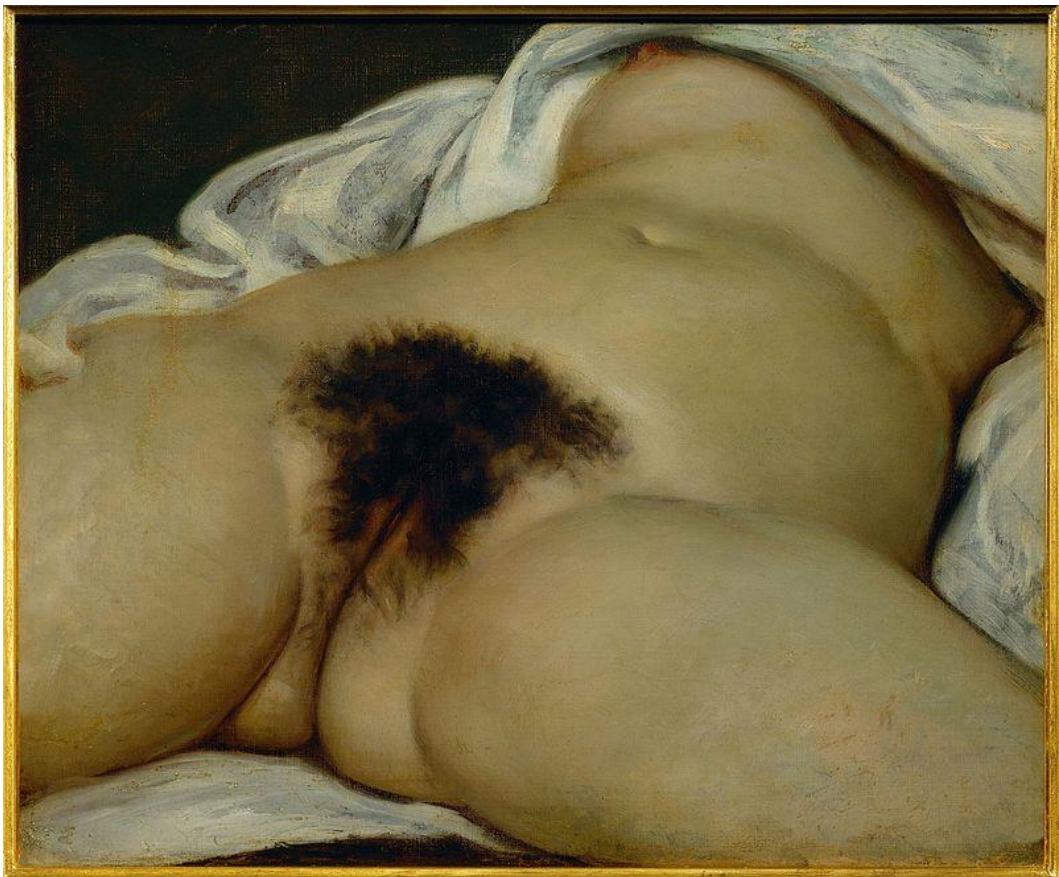


Figure 38, Gustave Courbet, *l'origine du monde*, huile sur toile, 46x55cm, 1866, Musée d'Orsay, Paris.

Dans la proposition 1, l'association formelle possible des peintures se porte sur l'incarnat, la chair, de type analogique chez Corpet, elle devient évanescence chez Desgrandchamps en passant par l'écoulement proto putride chez Bacon. Quelle serait la synthèse peinte des trois percepts ? Quelle peinture est potentiellement réalisable avec ces trois émissaires particuliers ?

La proposition 2 se concentre, elle, sur le motif souvent supposé trivial, mais ce n'est pas notre avis, d'un sexe féminin.



Figure 39, Hans Ruedi Giger, *Erotomechanics VIII*, sérigraphie, 1024 x 729 cm, 1979.

Cette proposition 2 se concentre sur son motif, le modèle le plus ancien peut-être pour l'éros masculin¹¹³ : une vulve, sous forme offerte ou prise. Les tableaux sont des *interprétations* et leurs organisations picturales, dans leurs formats, sont semblables. Le Rebeyrolle se présente même sous forme d'hommage.

¹¹³. Il semble inutile de s'attarder sur les Vénus paléolithiques.



Figure 40, Paul Rebeyrolle, *Hommage à Courbet n°4*, huile et crin sur toile, 72 x 91,5 cm, 1993.

Ce sont trois variations autour d'un même thème, mais nous voulons remarquer ici que les représentations d'un même sujet sont innombrables dans les propositions contemporaines et par suite, nous pourrions dire que le sujet n'a plus de *motif* original en quelque sorte, cela préfigure la *défiguration* dont nous parlerons plus tard...

La prolifération des œuvres change le paradigme du plasticien qui ne pose plus sa démarche dans un temps et une époque donnés pour reprendre ainsi le flambeau de son école et en être le fer de lance. L'étendue du champ, le lieu¹¹⁴, ont tous les deux changé. Les informations en provenance des œuvres transposent l'artiste dans un univers précipité, dans une forme d'immanence simultanée à son monde. Il y surnage très provisoirement, à la surface du flot continu de sa connaissance, et ainsi, la

¹¹⁴ . Stéphane Mallarmé, « Un coup de dés » in *Œuvres complètes, tome I*, Pléiade, Gallimard, Paris, 1945, p. 474-475-476-477 : « [...] RIEN [...] N' AURA EU LIEU [...] QUE LE LIEU [...] EXCEPTE [...] PEUT ETRE [...] UNE CONSTELLATION [...] ». Lieu ici comme un enclos époqual.

membrane peinte ou transparente devient un plan « d'immanence »¹¹⁵ pour lui où tout peut être :

Un-Tout illimité, Omnitudo [...].C'est un plan de consistance ou, plus exactement, le plan d'immanence des concepts, le planomène [...]. La philosophie est un constructivisme, et le constructivisme a deux aspects complémentaires qui diffèrent en nature : créer des concepts et tracer des plans. Les concepts sont comme les vagues multiples qui montent et qui s'abaissent, mais le plan d'immanence est la vague unique qui les enroule et les déroule.¹¹⁶

Sur son plan pensé comme un mystère *se déroulant* – le lieu de tous les percepts –, l'artiste ne produit aucune rupture avec ce qu'il a su – d'après le dernier jalon de son musée imaginaire –, mais il prend place dans le flux des péremptions programmées en espérant produire une borne remarquable du flot général. Il rejoint alors le *mainstream*¹¹⁷ en espérant devenir autre chose qu'un bois flotté. Il ne peut se vouloir qu'à la surface de l'inflation, ce qui procure, pour un temps, une audience et sa répercussion dans le temps long.

115 . Nous pensons aussi l'immanence comme un plan, ce n'est pas nouveau. Cette « forme » reprend le contour du plan d'immanence deleuzien.

116 . Gilles Deleuze et Felix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?* Les éditions de Minuit, Paris, 1991, p. 39.

117 . Catherine Millet, « Grand Palais 2006 : on redistribue les cartes » in *Art press*, n° 323, mai 2006, p. 5 : « Après tout, la scène française est peut-être différente de ce que l'institution a présenté ces dernières années en se montrant parfois plus soucieuse de se conformer au *mainstream*, qu'à être vraiment attentive à l'originalité ».

c/ Les images : des archives

1/ Archives : de l'art

Jean-Luc Godard, remarquant le maniérisme contemporain relatif à la production d'archives et de leurs images, a simplement dit, à sa manière lapidaire, dans une interview avec Antoine de Baecque pour le journal Libération du 6 avril 2002 :

Le commentaire est la première super-puissance mondiale : on croule sous les notes d'intention [...]. Le commentaire est devenu une sorte de vedette mondaine. Mais c'est aussi un formidable pouvoir d'intimidation et de normalisation des écarts : comment (faire) taire ce qui échappe aux idées toutes faites.

Ce maniérisme très contemporain de la « note d'intention », d'une œuvre souvent fictive, est lié à l'émergence puis au rayonnement d'une pratique aujourd'hui majeure de l'art contemporain ; nous reconnaissons ici bien sûr : la Performance. L'image d'une archive d'une performance collabore tout autant que les autres sources de production d'images à l'inflation générale des données.

Après l'œuvre de Smithson, prenons l'œuvre très célèbre de Richard Long ¹¹⁸ « *a line made by walking* » de 1967. Nous connaissons la nature de la performance, son lieu de production et l'intention de l'artiste. Il s'agit alors pour Long de créer à peu de frais et dans un acte purement performatif la trace remarquable de ses pas liée à l'écrasement de l'herbe par son poids dans un pré proche de Bristol où il venait de finir ses études à l'école d'art [Fig. 41].

¹¹⁸ . Richard Long, performeur anglais, né à Bristol (1945).



Figure 41, Richard Long, *A line made by walking*, 1967.

Cette performance est typique de par sa production, puis sa reproduction, mais aussi par le commentaire des images d'archives qui viennent s'ajouter à la grande banque d'images, de cette sorte de bibliothèque infinie pensée par Borges¹¹⁹. Nous y rajoutons nous-mêmes des cellules par une simple requête Google qui génère une

¹¹⁹ . Jorge Luis Borges, *Fiction*, trad. de l'espagnol P. Verdevoye, I. et R. Caillois, paris, Gallimard, 1983, p. 71 : « L'univers [...] se compose d'un nombre indéfini [...] de galeries hexagonales [...]. De chacun de ces hexagones on aperçoit les étages inférieurs [...] interminablement ». Nous pensons à la « Bibliothèque de Babel » in *Fiction* dont la description célèbre a rendu le recueil incontournable.

centaine de sources. Elle, notre bibliothèque, se voit pourvue d'un nouveau rayon dans sa classification, liée aux pratiques contemporaines ; celles qui tiennent entièrement dans la production d'archive [Fig. 42].



Figure 42, requête Google : A line made by walking, page 1,2.

Ces dernières archives se doivent d'être les plus complètes possible, car elles demeurent les seules sources d'information pour des œuvres entièrement dématérialisées jusqu'à, par ailleurs, devenir parfois des œuvres elles-mêmes. Nous ne nous étendrons pas sur les artistes qui produisent directement des archives sur des

œuvres fictives¹²⁰, ils sont nombreux et à la mode. En tant que plasticien, pour nous, ces sources peuvent de nouveau engendrer des œuvres et nous pouvons très bien reprendre la photo d'une performance de Gordon Matta-Clark, par exemple, les *Splitting* de 1975 (des habitations coupées en deux...) ou les archives de la célèbre performance *Conical intersection* [Fig. 43] pour les intégrer dans une proposition peinte.

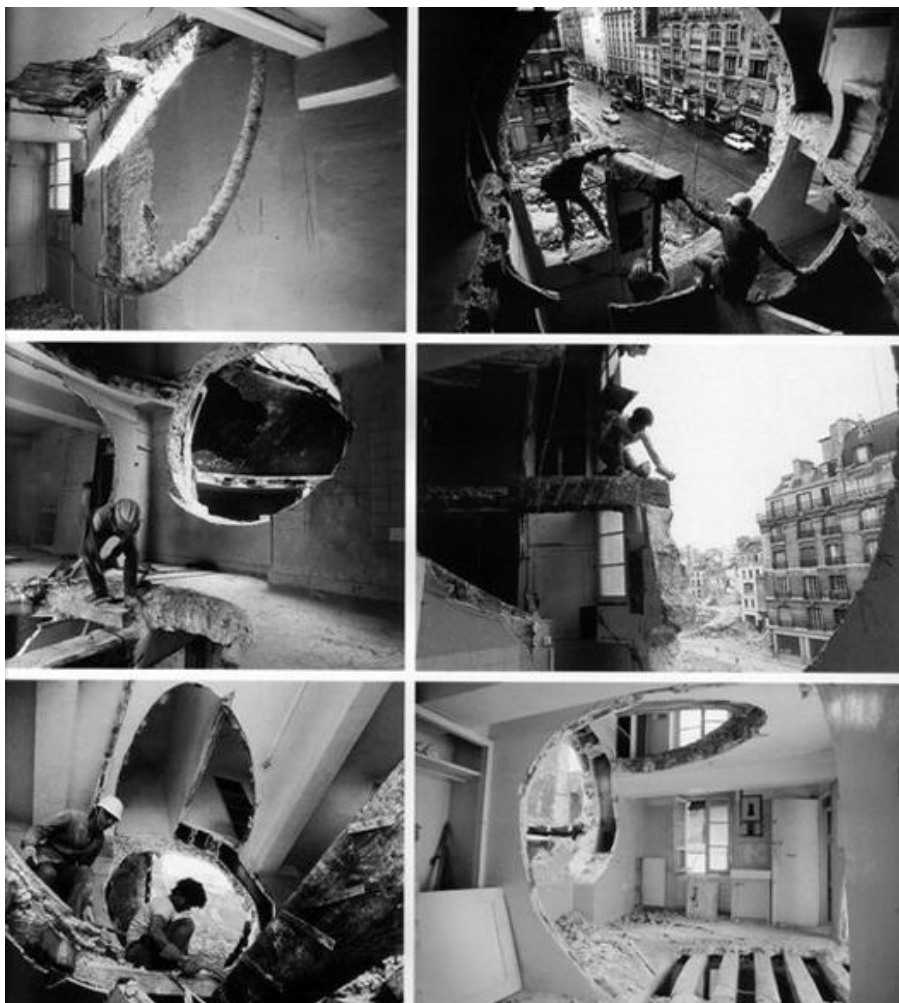


Figure 43, Gordon Matta-Clark, *conical-intersect-03*, archive photo de la performance, 1975.

¹²⁰ . Par exemple, les travaux de Jan Dibbets, *Domaine du rouge-gorge/sculpture* 1969. L'artiste réalise des photos qui documentent une sculpture mentale sur les allées et venues des oiseaux sur une borne à Amsterdam.

Le flux des archives des pratiques contemporaines semble incommensurable. Sans trop nous étendre sur la typologie de la production des archives, il semble en exister sept types comme le note Anne Bénichou :

Depuis l'art conceptuel, les artistes ont fondamentalement repensé la primauté de l'œuvre sur le document, opérant parfois un renversement complet de ce rapport. Sans prétendre à l'exhaustivité, il semble que les rapports entre l'œuvre et sa documentation peuvent être appréhendés selon les sept cas de figure suivant : 1) la documentation est première par rapport à l'œuvre ; 2) la dialectique entre l'œuvre et sa documentation est au fondement même de la démarche artistique ; 3) il y a concomitance de l'œuvre et de sa documentation ; 4) de façon plus traditionnelle, le document est second par rapport à l'œuvre, mais il tient lieu d'œuvre d'art ; 5) combinant la première et la quatrième modalité, le document est à la fois premier et second par rapport à l'œuvre ; 6) la documentation vise à légitimer la vie en tant qu'œuvre d'art et prend une dimension holistique ; 7) enfin, la documentation produit une œuvre fictive.¹²¹

C'est peu dire d'affirmer qu'il faut prendre des précautions pour établir une généalogie de nos influences documentaires. Dans la modernité extrême, ou les 30 dernières années, pour être plus large, nous pourrions dire que l'influence sur *l'inspiration* provient potentiellement pour nous, tout autant, sinon plus, des pratiques contemporaines : performance, vidéo expérimentale, expérience sensorielle que des plasticités picturales classiques car un Olivier Debré, par exemple, nous apporte peu. C'est là la cause de notre insistance pour saisir les émissaires inspireurs de cette liberté des formes qui nous tient tant à cœur. Il nous faut créer un *entrelacement* dense avec ces archives, picturalement, pour plonger au cœur d'une proposition moderne de l'art.

Une démarche récente vient contrecarrer ces sept cas typologiques dans la personne de Tino Seghal¹²² – bien que la 6^e occurrence en soit proche par la documentation orale – car ce dernier refuse la production de toute trace durable. Il inverse ainsi le processus de production infinie des données d'archives et son travail reste à suivre dans ses développements. Même si cette dernière démarche ne nous est

¹²¹ . Anne Bénichou, « Ces documents qui sont aussi des œuvres... » in *Ouvrir le document*, loc. cit. p. 56.

¹²² . Tino Seghal, artiste anglais, né à Londres en 1976.

guère utile, car elle ne produit aucune source graphique, elle montre la vitalité de ces médiums se renouvelant sans cesse. Ce *propos* plastique inverse le sens de fabrication en voulant conserver l'acte performatif, mais dénie à l'archive toute qualité de conservation et de protection des performances produites. Il crée en cela une forme de nouveau paradigme dans la conservation des archives et confie à la mémoire orale la survie de son œuvre. Pour autant, une telle pratique reste largement minoritaire et ne compromet en rien la prééminence de la Performance comme source d'images et d'archives.

Rappelons-nous que cette dernière, la Performance, lie son destin à sa capacité de production d'archives et d'images – sauf démarche particulière comme Tino Seghal – et, en toute logique, il lui faut donc produire, phase par phase de son développement, les reliquats de sa progression, de son avancement, bref une source claire à visée historique de son effectuation. C'est là le paradoxe de la dématérialisation des œuvres, l'œuvre conceptuelle, en remplaçant sa présence physique par son concept, finit par créer une matérialité autre : son archivage, parfois tout aussi encombrant qu'une œuvre matérielle, mais cette radicalité n'est-elle pas problématique ? En effet, l'archive ici obtient la préséance et subordonne ainsi l'œuvre première. On ne saurait trop conseiller la lecture du livre d'Anne Bénichou « *Ouvrir le document* » pour différencier les différents types de production des données venant prendre part à l'inflation des images. Par des manières différentes, les artistes ainsi concrétisent le paradoxe du « conceptuel » :

Poser la primauté de la documentation sur l'œuvre est le postulat le plus radical. C'est, nous le savons, la stratégie de l'art conceptuel, jalon historique incontournable. Les artistes conceptuels et plusieurs de leurs médiateurs ont cherché à inverser le rapport que l'œuvre entretient avec sa documentation. Ils se sont attachés à concevoir des documents qui précèdent les œuvres auxquelles ils se rapportent ou qui en tiennent lieu. Ce renversement du rapport entre l'œuvre et sa documentation est lié à la conception idéelle de l'art que les artistes conceptuels tentent d'instaurer. Au lieu de matérialiser le concept en un objet doté de qualités visuelles, il s'agit d'en proposer un énoncé, son énonciation tenant dès lors lieu d'œuvre d'art ... Ce glissement de l'objet à l'énonciation d'un concept va générer des modalités très diverses de consignation et de diffusion des idées qui prendront la forme de systèmes de documentation, *non*

*dépourvus de qualités visuelles, paradoxe de l'art conceptuel*¹²³.

Ce paradoxe – la haute qualité visuelle – est pour nous très précieux, car il nous permet, stratégiquement, de redonner picturalement une matérialité à ce qui n'en veut pas afin de « phagocyter », en quelque sorte, l'art conceptuel. Nous retournons la quête de dématérialisation et, en même temps, nous ressourçons avec des données hautement qualitatives notre pratique picturale.

Pour l'heure, rien ne permet de prédire une fin à la pratique contemporaine de la Performance, elle a désormais son histoire. C'est un pan de l'histoire de l'art qui aura sans doute une durée aussi longue que les autres disciplines artistiques et en effet pourquoi douter de la capacité de ce médium à se renouveler et à produire ainsi toujours plus de documents. Nous pouvons donc assimiler et transformer de telles archives et images d'archives exactement de la même manière que Francis Bacon a digéré Velasquez et ses portraits de pape¹²⁴. La peinture n'est pas close sur son histoire. Elle peut assimiler la variété des médiums pour se renouveler « à l'heure de la convergence généralisée »¹²⁵. Les pratiques contemporaines de l'art ont ainsi tendanciellement une forte propension à la création d'archives intéressantes plastiquement et leurs images, mais elles restent encore limitées en matière de production en comparaison du flux sociétal. L'ensemble d'un tel flux est très supérieur et ses sources sont variées, mais ses visées sont aussi probablement différentes.

2/ Archives : de la société numérique

L'ère de l'archivage numérique est sur le point de commencer. Il est même déjà probablement largement entamé. Nous faisons remarquer à notre lecteur que toutes les

¹²³ . Anne Bénichou, « Ces documents qui sont aussi des œuvres... » in *Ouvrir le document*, loc. cit, p. 56. Nous soulignons.

¹²⁴ . Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, Seuil, Paris, 2002, p. 54 : « Qu'est-ce que fait Bacon par rapport à Velasquez pris comme maître ? Pourquoi déclare-t-il son doute et son mécontentement, quand il pense à sa reprise du portrait d'Innocent X ? D'une certaine manière, Bacon a hystérisé tous les éléments de Velasquez ».

¹²⁵ . Jean Pierre Balpe, « Les concepts du numérique » in *L'art et le numérique*, Hermes, Paris, 2000, p. 45.

pages Facebook produites depuis les origines du programme sont archivées ¹²⁶ sous diverses formes, par compression, zip. Chaque page étant une image, comme un programme d'ailleurs, un programme c'est une ISO ¹²⁷ en informatique, la somme de data donne un cumul peu quantifiable. Nous sommes là dans des échelles qui font penser à l'astronomie tant la masse des ISO est grande, et le potentiel de conservation en constante amélioration. Les centres serveurs de l'archivage sont déjà dédiés à cette fin unique et ils sont localisés dans les pays les plus froids ¹²⁸ pour protéger les mécaniques des disques de la surchauffe.

Pour revenir à l'inflation de la production d'images, les archivages numériques de toutes les données produites passant par les éditeurs du Net – Google, Bing, Yahoo– créent une forme de mémoire inconnue jusqu'à ce jour. Le terme convenable n'est d'ailleurs plus celui d'inflation pour en parler et mettre des mots sur notre sentiment lié à cette prolifération des images, mais une forme de multiplication exponentielle des métadonnées ; c'est le *big data*. L'image simple de la bibliothèque et celle de la richesse de son contenu se multiplient sans cesse, toute l'activité humaine conduisant ici directement à une récupération d'information permanente. Ce processus est encore proche de sa naissance, il est au début de son *règne*, mais, les moyens d'archivage s'améliorant, nous sommes à la porte, notre génération, d'une dimension particulière où l'image devient stockage, empilement, ampliation, feuilletage pour la conservation et la surveillance probable. Cette évolution n'aura probablement pas de séquence inverse,

126. http://www.lemonde.fr/technologies/article/2011/10/24/facebook-accuse-de-conserver-des-donnees-effacees-et-de-creer-des-profil-fantomes_1592814_651865.html#M4OiclmeZUyxCkhT.99

Damien Leloup pour Le Monde écrit en 2011 : « L'autorité de protection de la vie privée irlandaise a ouvert une enquête sur Facebook, après le dépôt de vingt-deux plaintes différentes par un étudiant autrichien. Max Schrems, étudiant en droit habitant Vienne, accuse Facebook d'avoir conservé de très nombreuses informations qu'il avait publiées puis effacées sur le réseau social. Il soupçonne également Facebook de créer des "profils fantômes", qui rassemblent des informations sur des personnes qui n'ont pas créé de comptes, sans l'avoir déclaré ». Les problèmes liés à cette conservation sont le sujet des enquêtes journalistiques. Damien Leloup pour Le Monde écrit en 2011.

127. Le préfixe iso- a pour origine le grec ancien ἴσος qui signifie égal. En stockage de donnée : les images disques sont appelées ISO ou image ISO en raison de la norme ISO 9660.

128. http://www.lemonde.fr/technologies/article/2011/10/27/facebook-va-installer-des-serveurs-au-bord-du-cercle-polaire_1594755_651865.html#7RFymw4EyYOpWkj7.99 : « La ville suédoise de Luleå, à une centaine de kilomètres du cercle polaire arctique, va accueillir une future ferme de serveurs de Facebook, qui mise sur cette implantation dans le Grand Nord pour réduire sa consommation énergétique. Dans cette ville de 50 000 habitants, Facebook va installer trois centres hébergeant ses machines, qui consommeront environ la même quantité d'électricité que 16 000 foyers, rapporte le Daily Telegraph. Le centre doit créer une cinquantaine d'emplois ».

remettant comme anciennement, le couvert par l'oubli¹²⁹, sur nombre d'activités humaines n'ayant rien de remarquable. Les techniques ne subiront pas d'altération mettant en cause cette évolution, et l'archivage sera donc exponentiel puis en liaison directe avec les capacités de stockage.

Les données sont précieuses et elles sont monnayables auprès des éditeurs, publicistes et autres marchands¹³⁰. Qu'une telle quantité d'ISO existe ne signifie pas qu'elle soit disponible, accessible. Il faudrait pour cela opérer par nous-mêmes une sélection en amont chez l'éditeur. Or, celui-ci les garde pour tracer notre profil, car il crée à son tour une image, essentiellement celle d'un consommateur, la nôtre. Étrange renversement de situation où, de chasseur d'images, nous devenons matière à la création d'un profil, d'une ébauche logarithmique pour un tiers. Nous incarnons ainsi le spectre de quelque chose pour un tiers secret, un avatar et la plupart du temps, inconsciemment, car absorbé par nos recherches, nos pages Web. Mais ce faisant, nous alimentons un *profil utilisateur* qui n'a rien d'innocent, car ce dernier est censé anticiper, rien que cela, ladite recherche. Cette reconnaissance particulière pose la question de l'anonymat du chercheur qui ne pourra pas toujours se cacher derrière l'adresse IP d'une bibliothèque ou d'un ami. De consommateurs, nous devenons consommés, et cette perspective n'est guère enchanteuse. La finalité d'une telle entreprise est mal circonscrite et peut s'avérer plus dangereuse qu'une simple visée mercantile. Nous songeons là notamment aux fins politiques et totalitaires. L'archivage des ISO de la totalité des pages Web du monde, après tout, ne concerne que les réseaux sociaux et le Net, mais un adolescent est aujourd'hui connecté 24 heures sur 24, et nous devons penser et ressentir âprement cette constatation que nous le serons aussi probablement directement un jour, par des puces

¹²⁹ . Nous pensons au tiroir sans fond des générations et le plan « anamnétique » qu'il dessine.

¹³⁰ . <http://www.tm-alumni.eu/medias/editor/files/Datanomics-Chignard-Benyayer.pdf> : « Cet essai explore les transformations engendrées par un monde de données abondantes. La première transformation concerne la façon dont nous produisons et collectons aujourd'hui des données. Ce phénomène, appelé « big data », n'est pas qu'une affaire de volume : il change fondamentalement la nature même des données qui peuvent être mobilisées. La deuxième est liée aux fondements de la valeur : la rareté a cédé la place à l'abondance. Les données ne valent pas tant pour ce qu'elles sont, mais plutôt pour ce qu'elles permettent de faire et pour les positions stratégiques auxquelles elles donnent accès. La troisième transformation est liée à l'émergence d'une économie de la donnée selon trois facettes : la matière première, le levier et l'actif stratégique. Bien plus qu'un bien qui se vend et s'achète, la donnée est un outil puissant pour décider, agir et produire autrement, mais aussi pour prendre place au sein d'un écosystème », p.2. Voir aussi l'essai de Simon Chignard et Louis-David Benyayer, *Datanomics*, FYS Edition, Limoges, 2015.

intramusculaires¹³¹ ou autres. L'inflation des archives crée donc une autre image qu'un simple empilement de données anonymes. Elle crée l'image de son utilisateur. Elle repère la trace de son activité, témoigne de ses engagements, bref elle est une forme de *fenêtre sur l'histoire* à chambranle bizarre pour étudier le comportement du protagoniste. Cette image reste cependant cryptée comme une image d'Opalka et elle reste en cela invisible. Elle n'en est pas moins réelle et une source d'information toujours réactualisée. Sa perspective neuve est purement algorithmique, binaire et peut-être en cela, manichéenne. Cette traçabilité constitue un phénomène neuf et forme un paradoxe. Le fait de vivre et de s'informer dans un monde d'images engendre la sienne pour un tiers. Est-ce là le but du gestionnaire de telles archives ? Et en a-t-il un d'ailleurs? Cette question reste posée, mais révèle d'emblée quelques sources d'inquiétudes.

3/ Les conséquences de l'inflation : la perte de l'aura

a/ Sur le concept de Benjamin

Il est toujours remarquable de voir un concept devenir et rester opérant pendant plusieurs décennies. Il montre ainsi sa justesse et témoigne d'un fond de vérité incontestable, *pour un temps*. On ne peut que regretter, dans le maelström historique, que constitue le XX^e siècle, le destin tragique attribué en partage à Walter Benjamin dont nous ne savons quelle merveille il aurait donnée si ce dernier en avait eu simplement le temps. Nous connaissons sa fin malheureuse, mythique mais tellement symbolique du suicide collectif de sa génération et du siècle. Nous gardons en mémoire cette image de l'homme acculé, isolé, qui, de guerre lasse, jette l'éponge devant la *meute* par son suicide. Nous insistons sur le vécu positionnel, car il nous semble qu'il préfigure un arrière-plan spirituel ayant prédisposé au concept d'aura si essentiel :

¹³¹. <http://www.hitachi.com/New/cnews/030902.html>. La firme Hitachi développe un programme de puce sous-cutanée depuis les années 2000.

L'exil, en 1933, fixe Benjamin à Paris, où néanmoins il change constamment d'adresse, intellectuel prolétarisé voué à écrire de plus en plus pour le tiroir, « dans la mesure où nous en avons », précise Günther Anders, son grand-cousin, « car quel émigrant aurait pu s'offrir un bureau avec des tiroirs ? Benjamin a écrit nombre d'essais sur ses genoux, assis au bord de son lit ». La Revue pour la recherche sociale, publication de l'école de Francfort elle-même en exil, en publiera certains. Pour l'émigré, la Bibliothèque nationale reste un dernier refuge, avant l'internement temporaire dans les camps de la République française en 1939, lorsque la guerre éclate, et le suicide, à Port-Bou, aux portes de l'Espagne, sur la route de l'Amérique ¹³².

Le déroulement du fil temporel semble court, mais Benjamin a eu quand même le temps d'écrire des essais nodaux pour nos problématiques. Ils sont en général succincts, mais demeurent roboratifs et essentiels, pour nos jours, comme pour les générations futures, pour la compréhension de l'esthétique moderne.

Dans son opuscule fort célèbre et si court qu'il semble être un article : « *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* »¹³³, Walter Benjamin dresse un constat fulgurant de la situation de l'image et des mutations en cours au début du XX^e siècle. Ce qu'il nomme la « reproductibilité technique » dans son ouvrage dessine une idée qui aura une fortune critique considérable, et, par suite, une répercussion intellectuelle remarquable en Europe :

Ce qu'il ressort peut se résumer par le concept d'*aura* et l'on pourrait dire : ce qui s'étiole de l'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique, c'est son *aura*. Le processus est symptomatique ; sa portée déborde la sphère de l'art. *La technique de reproduction — ainsi la désigne t-on généralement — détache l'objet reproduit du cadre de la tradition. En multipliant les reproductions, elle remplace l'autorité de sa présence unique par une existence de masse. Et en autorisant la reproduction future à entrer en contact avec le récepteur à l'endroit où il se trouve, elle actualise l'objet reproduit.*¹³⁴

¹³² . Philippe IVERNEL, v. s. « BENJAMIN WALTER - (1892-1940) », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 9 septembre 2016. URL <http://www.universalis.fr/encyclopedie/walter-benjamin/>

¹³³. Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, op. cit, passim.

¹³⁴ . *Ibid*, p. 22.

L'idée de détacher « l'objet reproduit du cadre de la tradition » par l'effet de la « technique de reproduction » modélise une perception immédiate, mais aussi conditionne la perception future des œuvres et ainsi le devenir sensible des images. L'auteur façonne ainsi un concept : l'aura. Cette dernière par sa perte devenue sensible, trace un nouveau destin pour l'image devenant quelque chose de reproductible à l'infini, mais en souffrance, en raison de l'oubli d'une forme d'authenticité première.

Cette reproductibilité conditionne dans le regardeur moderne une perception, un percept ressenti remarquable devant l'image, mais très différente de celle d'un amateur anonyme devant une icône du XV^e siècle, par exemple. On sait que Walter Benjamin définit l'aura comme *l'apparition d'un unique lointain*.

Très exactement, l'auteur écrit :

Nous pourrions définir l'aura comme l'apparition unique d'un lointain, aussi proche soit-il ¹³⁵.

Cela semble quelque peu *photographique*, comme si nous parlions d'un sujet à saisir dans un cliché, un paysage. Nous ressentons quelque chose d'une inaccessible proximité. Si nous analysons la séquence mot par mot, nous percevons une profondeur seconde qu'il convient alors de séquencer plus soigneusement.

– « L'apparition » : on se réfère alors à ce qui apparaît, vient dans le visible, porté peut-être par une signification quelconque. *Erscheinung* : le phénomène que Husserl définit comme un surgir/disparaître. L'apparition nécessite son surgissement, un étonnement premier.

– « Unique » : le Littré dit prosaïquement : « Qui est un, dont il n'y a pas d'autre [...] »¹³⁶. Par unique, nous percevons la présence d'un irremplaçable sans copie, de l'original sans altération, c'est le titre d'un poème de Hölderlin¹³⁷ qui finit de dresser le « paysage » du mot et forme ainsi un « lointain » supérieur.

¹³⁵ . *Ibid*, p. 25.

¹³⁶ . Emile Littré, s. v. « Unique » in *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Edition de l'Erable, 1972, p. 1240.

¹³⁷ . Hymne inachevé contemporain de *Patmos*, (1801/02, dernières variantes 1803).

– « Lointain » fait penser à une préoccupation spatio-temporelle et effectivement, dans une seconde version, il est explicitement question d'« un étrange tissu d'espace et de temps »¹³⁸.

– Il y a le « lointain » spatial, par exemple, la vallée supérieure qui domine le cours d'eau dans le paysage de montagnes.

– Il y a le « lointain » temporel : l'éloignement dans le temps sans retour des générations.

Nous pouvons rajouter à ces trois mots la fin de phrase : « ... aussi proche soit-il » pour clôturer le sentiment de « distance » particulière que nous donne la définition, cette proximité n'a pas d'échelle précise.

Renommons encore la définition du concept : « ... l'apparition unique d'un lointain, aussi proche soit-il », donc, comme la trame d'un temps « lointain » à proximité variable. Voilà comment Benjamin définit l'aura dans un effort de concision sensible ; mais pour aller au-delà de la définition verbale du concept, il faut ressentir ce que cela signifie : c'est une perception que Benjamin nous montre du doigt. Une sensation précise et qui souffre de sa dissolution permanente, quelque chose dont la teneur s'affaiblit progressivement. Quelle est cette sensation ? Sans doute celle d'un *inconnu dépaysant*. Imaginons un instant que nous découvriions pour la première fois un petit Cranach¹³⁹ [Fig. 44], par exemple, inconnu à nos yeux et si puissant qu'il nous déstabilise. Cette sensation, nous l'avons ressentie à la pinacothèque de Karlsruhe¹⁴⁰ il y a quelques années dans un petit format de l'école allemande se tenant tout entier dans la souplesse exemplaire de son huile. Nous nous souvenons encore de l'étroitesse du format et d'un contenu incroyable pour une dimension relevant de la miniature (à nos yeux), 40 x 31 cm.

¹³⁸ . Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, op. cit, (2012) p. 25.

¹³⁹ . Cranach (Lucas) dit l'Ancien, *Kronach, Franconie, 1472-Weimar 1553*, peintre et graveur allemand.

¹⁴⁰ . La collection se rapportant à la Renaissance allemande y est remarquable.



Figure 44, Lucas Cranach l'Ancien (1472–1553), *Vierge à l'Enfant*, tempera et huile sur tilleul, 40,9 × 31,4 cm, vers 1518, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe.

L'aura est avant toute une perception bien précise, une sensation procurée par l'œuvre dans son *repli*. Par repli, nous entendons cette découverte inattendue par sa conserve secrète qui opère un dévoilement, le sien.

Le pouvoir qu'ont certaines œuvres, celui de nous dépayser de nos a priori et de nos connaissances, vient précisément de la capacité de ces œuvres à se tenir dans un « ici et maintenant » – *hic et nunc* –, bref, cette puissance tient dans ce que le cliché photographique ne peut contenir : le lieu de l'œuvre. De plus, dans notre cas précis, elle résultait aussi du fait que n'avions pas connaissance du tableau et que l'effet de cette ignorance en avait alors redoublé l'efficacité. C'est précisément cette potentialité particulière de l'œuvre qui est mise à mal par l'introduction du « sans-distance »¹⁴¹, c'est

¹⁴¹. Martin Heidegger, *Essais et conférences*, *op. cit.*, p. 216 : « Les distances ont été supprimées, mais la proximité est restée absente : l'absence de proximité a conduit le sans-distance à la domination ».

là le dérèglement des facteurs ontiques bien connu à la fin de la métaphysique¹⁴². De fait, aujourd'hui, une simple lettre (Mel) traverse le continent en quelques secondes alors qu'il lui aurait fallu 15 jours il y a seulement 20 ans.

Benjamin théorise la perte de l'aura dans les années 1930, mais qu'en est-il aujourd'hui ? Existe-t-il un minuit où nous allons toucher *au fond* de cette perte et voir son absence définitive ? Pouvons-nous soupçonner la fin complète de la dimension *auratique* des œuvres ?

Notre chapitre précédent porte sur l'inflation numérique générale des images. Cette dernière semble entrer dans l'ère de la multiplication exponentielle..., pour une page Web si nous reprenons notre exemple de *A line made by walking* notre page de recherche Web en montre 45, 45 photos identiques, quasiment, produites par 45 sources différentes. Cette perspective est alors bien réelle, Benjamin nous dit explicitement :

[...] les transformations du médium de la perception auxquelles nous assistons se laissent comprendre comme la ruine de l'aura¹⁴³.

Cette notion de « ruine », d'anéantissement crépusculaire, se fait sur le fond de destruction de l'aura, incontestablement. Or, depuis les années de rédaction de cet opuscule de Benjamin, du temps a passé. Entre 1930 et 2015, les techniques ont évolué. Elles se sont affranchies de toutes les problématiques liées aux modes de reproduction et de diffusion des images. Le monde actuel, la seconde décennie du XXI^e siècle, était-il seulement concevable pour quelqu'un comme Benjamin ? On ne doute pas de l'exceptionnel génie de l'auteur, mais l'univers numérique est-il concevable à un esprit de l'époque de Paul Valéry¹⁴⁴ ?

142. Reiner Schürmann, « Que faire à la fin de la métaphysique » in *Cahier de l'Herne*, *op. cit.*, p. 457. « [...] c'est que la fonction principielle a été assurée par de nombreux « premier » au cours des siècles ; que la régularité de cette fonction se laisse formellement réduire au *pros hen* aristotélien [...] et qu'avec la clôture de l'ère métaphysique, les « principes époquaux » qui, à chaque âge de notre histoire, coordonnèrent les pensées et les actions, *dépérissent* ».

143. Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, *op. cit.*, p. 24-25.

¹⁴⁴ . Paul Valéry, « La conquête de l'ubiquité » in *Pièces sur l'art*, Paris Gallimard, 1934, p. 103-104 : « Il y a dans tous les arts une partie physique qui ne peut plus être regardée ni traitée comme naguère, qui ne peut pas être soustraite aux entreprises de la connaissance et de la puissance moderne. Ni la matière, ni l'espace, ni le temps ne sont depuis vingt ans ce qu'ils étaient depuis toujours. Il faut s'attendre que de si grandes nouveautés transforment toute

Que reste-t-il de l'œuvre après la perte de l'aura ? L'artiste devenu *autiste* et abruti par la profusion, accablé sous les coups des « masses » ne désirent que « [...] vaincre l'unicité de tout donné en recevant sa reproduction »¹⁴⁵ » est-il prêt alors, nouveau démiurge, à produire cette fameuse « nouvelle superficialité » – *dephthlessness* – théorisée par Jameson ? Le programme du livre que nous donne la critique dans les premières pages de son ouvrage sur le postmodernisme ambiant nous semble si important que nous donnons là une citation complète :

C'est en tout cas l'esprit politique dans lequel l'analyse qui suit a été élaborée : avancer la conception d'une nouvelle norme culturelle systématique et de sa reproduction afin de mieux réfléchir aux formes politiques culturelles radicales qui seraient les plus efficaces aujourd'hui. Cette exposition abordera tour à tour les éléments suivants, constitutifs du postmodernisme :

I Tout d'abord, une *dephthlessness*, une nouvelle superficialité qui trouve ses prolongements dans la « théorie » contemporaine et dans une toute nouvelle culture de l'image, du simulacre ;

II Ensuite, l'affaiblissement de l'historicité qui en résulte, tant dans notre relation à l'Histoire publique que dans les nouvelles de temporalité privée, dont la structure « schizophrène » (suivant Lacan) déterminera de nouveaux types de syntaxe ou relations syntagmatiques dans le domaine des arts les plus temporels ;

III *Une tonalité émotionnelle fondamentale* d'un nouveau genre – ce que j'appellerai « intensités » – et que l'on saisira mieux en revenant aux anciennes théories du sublime ;

IV Les relations profondes et constitutives que tous ces éléments entretiennent avec les nouvelles technologies, elles-mêmes figure d'un nouveau système économique mondial ;

Et enfin, après une brève analyse des mutations postmodernistes dans l'expérience vécue de l'espace bâti (V), quelques réflexions (VI) sur la mission de l'art politique dans ce nouvel espace mondial déroutant du capitalisme tardif ou multinational¹⁴⁶.

La « superficialité » nouvelle est typique d'une partie de l'art contemporain, c'est

la technique des arts, agissent par-là sur l'invention elle-même, aillent peut-être jusqu'à modifier merveilleusement la notion même de l'art ». Benjamin cite Paul Valéry dans l'avant-propos.

¹⁴⁵ . Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, op. cit, p. 26.

¹⁴⁶ . Fredric Jameson, *Le Postmodernisme, ou la logique du capitalisme tardif*, op. cit, p. 39-40. En italique dans le texte. Nous soulignons « une tonalité émotionnelle fondamentale ».

incontestable, elle fait écho sans doute à la résonance d'une sensibilité créatrice nouvelle, peut-être une *Grundstimmung*¹⁴⁷ d'un nouveau type, en rapport. Cette superficialité est celle de l'absence de profondeur. La perte de l'aura en serait-elle une cause ?

Nous ne pouvons douter que cette perte s'est accentuée progressivement avec un phénomène de reproduction toujours plus grand dans un mouvement d'enchaînement mutuel, l'un entraînant la chute de l'autre. Cette opération *creuse* l'œuvre, elle produit sa nouvelle surface, superficielle, sans doute. Mais l'artiste contemporain a souvent conscience, nos écrits l'attestent, de ce phénomène d'appauvrissement du milieu ambiant où baigne l'œuvre et où baigne aussi la théorie. La question alors se repose encore, comment rendre sa *respiration* à l'œuvre, car n'oublions pas que Benjamin nous incite à « respirer l'aura »¹⁴⁸ :

Parcourir du regard, un calme après-midi d'été, une chaîne de montagnes ou une branche qui projette son ombre sur celui qui somnole, cela veut dire *respirer l'aura* de ces montagnes et de cette branches¹⁴⁹.

L'aura se respire, elle est partie prenante de l'ambiance, du lieu, du réceptacle (*chôra* ?), et cela peut être sujet à travail. Peut-être que l'abrutissement lié à l'inflation des images a causé une nouvelle disposition du plasticien et du regardeur. L'aura

¹⁴⁷ . Marc RICHIR, « AFFECTIVITÉ », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 4 septembre 2017. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/affectivite/> : « La *Stimmung* est à la fois comme le ton qui donne le ton de l'être-au-monde, et ce par quoi le *Dasein* est *gestimmt*, irréductiblement tenu au monde. Rattachée classiquement aux « humeurs » ou aux affects, elle est par essence imprévisible, « elle n'est nulle part et peut survenir de partout » (M. Haar), et cela aussi bien dans les modes d'être « inauthentiques » du *Dasein* – dans l'anonymat du « on » – que dans ses modes d'être « authentiques », à ceci près que certaines *Stimmungen* s'y convertissent, chaque fois, en *Grundstimmung*, où le *Dasein* découvre l'étrangeté inquiétante (*Unheimlichkeit*) du monde et de son être-au-monde – à l'époque de *Sein und Zeit*, c'est dans l'angoisse ou « l'ennui profond », là où les êtres et les choses, ainsi que leurs réseaux quotidiens de significabilités réciproques, s'évanouissent et glissent dans le néant ». Richir distingue deux tonalités affectives fondamentales (*Grundstimmung*) chez Heidegger à l'époque de *Sein und Zeit* (ennui et angoisse), nous y rajouterions bien pour notre modernité, celle de l'abrutissement lié à la perte de sensibilité par cause de la pléthore de transport, de média, d'invité..., sans doute celle du troisième postulat de la citation de Jameson de la page précédente.

¹⁴⁸ . Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, *op cit*, p. 25. Nous noterons que la pensée de Benjamin est un constat, son *parti* n'est pas pour ou contre la liquidation de l'aura, il constate une évolution.

¹⁴⁹ . Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, *op cit*, p. 25.

détruite recèle-t-elle dans ses bris un moyen de rebond ? Comment redonner une telle dimension, mais surtout, en premier lieu, est-ce bien nécessaire ?

Au-delà d'une affaire de goût, est-ce une nécessité pour l'efficacité de l'œuvre ? En effet, une fois actée la disparition de l'aura, à quoi cela sert 'il d'établir une stratégie pour renouveler sa perception, sa participation dans une œuvre ? Peut-être pourrions-nous nous réjouir de la disparition du *hic et nunc* liant l'œuvre à son authenticité, car l'authenticité n'est-elle pas un concept douteux ¹⁵⁰?

Cette question est fondée, et elle propose des choix à faire, deux options en fait. En ce qui nous concerne, la recherche d'une efficacité totale, d'une efficience maximale, nécessite la vigueur de l'aura, sa présence sensible, son *règne*. Nous ne désirons pas l'effet que nous donne l'affleurement d'un formica sous notre paume, mais bien les odeurs d'aisselles promises par Picasso pour un travail de qualité, bref, nous voulons un choc visuel et *son désagrément si nécessaire*. Mais probablement existe-t-il plusieurs types de perception de l'aura et ainsi des sensations atténuées, plus modélisables, en *ronde-bosse* en quelque sorte, par l'intention d'art.

Pour notre gouverne, c'est par son percept, plein, ressenti un jour d'hiver, dans la pinacothèque d'une ville du Bade-Wurtemberg, qu'une œuvre, il nous semble, a trouvé sa plus belle entrée dans notre imaginaire, et à tout jamais nous verrons Cranach différemment. La question se pose donc très simplement et avec humilité, celle-ci tourne autour de l'idée d'une aura « pleine » : comment la *ressusciter* ? Peut-être, pour ce faire, il n'y a qu'à observer et étudier des œuvres nous ayant influencés ?

Comment redonner pleinement une puissance *auratique*¹⁵¹ à son travail dans une période l'ayant détruite ?

*Forcener*¹⁵² le *hic et nunc* dans un corps à nul autre pareil ?

Ce sera là l'objet du prochain chapitre.

¹⁵⁰ . Theodor W. Adorno, *Jargon de l'authenticité : De l'idéologie allemande*, trad. de l'allemand par E. Escoubas, Payot, Paris, 2009, *passim*. Nous comprenons les reproches d'Adorno mais tant que l'être se retire dans la « spatialité » comment éviter le jargon lié au lieu, de plus, le langage du « délire logico-mathématique » n'est-il pas aussi jargonnant ?

¹⁵¹ . Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, *op. cit.*, p. 27 : « Il est alors d'une importance décisive que ce mode d'existence auratique de l'œuvre d'art ne soit jamais totalement détaché de sa fonction rituelle ». Nous soulignons que le mot est utilisé dans la traduction française.

¹⁵² . Jacques Derrida, « Forcener le subjectile » in *Antonin Artaud. Dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986, *Passim*. Nous pensons évidemment à Jacques Derrida dont le travail sur Antonin Artaud reste nodal, sur la notion de projection dans l'espace du visible produit et la stratégie que cela implique.

b/ Refonder le *hic et nunc* de l'œuvre : Du travail sur l'aura

Benjamin en tête du chapitre deux écrit :

ENCORE manque-t-il à la reproduction la plus parfaite *une* chose : le *hic et nunc* [l'ici et le maintenant] de l'œuvre d'art – l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve ¹⁵³ .

Une fois constaté le phénomène d'emphase liée à la reproduction, la divulgation, l'ubiquité d'une même image, prenons par exemple un autoportrait de Van Gogh, celui du musée d'Orsay, il reste à penser et à concevoir des stratégies permettant de combattre et d'endiguer la perte d'autorité sur son image des œuvres destinées en fin de compte à la divulgation et autres rayonnements, « l'unicité » [Fig. 45].

Nous prenons cet exemple à dessein, car, à notre dernier passage dans ce musée, nous n'avons pas pu nous approcher du tableau. Le poids du tourisme de masse est si fort que toutes les approches furent vaines. Une telle image est sous la mitraille des flashes à longueur d'année et sa copie, sans doute, bronze sous les lampes des salles. Elle constitue pour nous la fragrance de la misère auratique, l'œuvre s'expose indécentement pour la vanité du conservateur et de l'État en charge de la conservation. Cet autoportrait nous envisage et semble nous dire : « que m'avez-vous fait ? »

Le vécu positionnel prédisposant au ressentiment – ce qui n'a rien de négatif dans notre pensée – chez ce peintre semble visible dans son regard, il est proprement insoutenable et les volutes de l'arrière-plan transmettent *les calories* d'une colère juste. En effet, l'exposition du tableau est déplorable. La distance de perception est mal conçue, le flux lumineux mal pensé, bref, nous avons là les affres subtiles de la conservation de masse [Fig. 45].

¹⁵³ . Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, op. cit, p. 18.

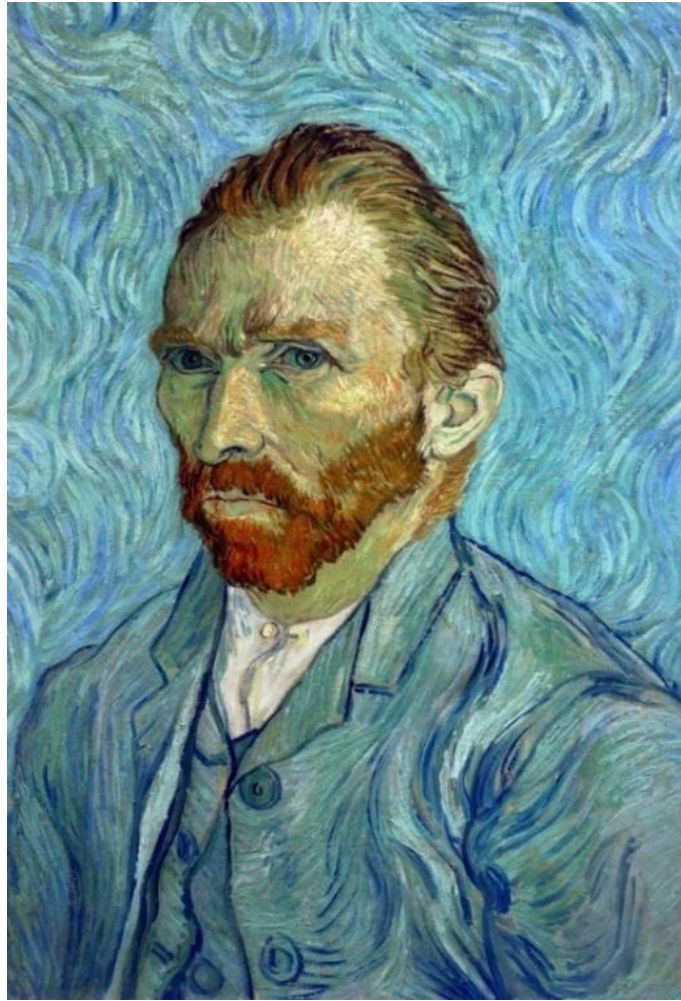


Figure 45, Vincent van Gogh, *autoportrait*, huile sur toile, 65 x 54,5 cm, 1889, Musée d'Orsay, Paris.

Benjamin écrit :

*La technique de reproduction [...] En multipliant les reproductions, elle remplace l'autorité de sa présence unique par une existence en masse. Et en autorisant la reproduction future à entrer en contact avec le récepteur à l'endroit où il se trouve, elle actualise l'objet reproduit. Ces deux processus conduisent un bouleversement violent de ce qui est transmis [...]*¹⁵⁴.

Nous constatons aussi, par ce texte, que la reproduction à l'infini d'une image l'« actualise » et, en même temps, la propose sous sa dernière livrée en quelque sorte.

¹⁵⁴ . Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, op. cit, p. 22. En italique dans le texte.

Très plastiquement, si nous revenons à nos soucis de plasticien et de peintre, nous constatons immédiatement que le médium le plus exposé à un procès de duplication est la peinture sur toile, car sa reproduction est simple. Que faire devant une telle situation ? Ne nous faut-il pas imaginer des stratégies nouvelles venant bouleverser cette praticité de l'image peinte à produire ses « reproductions » ? Nous ne parlons pas ici bien sûr du travail des copistes au Louvre, mais bien de l'imprimante laser moderne et des moyens techniques les plus évolués.

Comment concevoir des œuvres qui puissent interférer, ralentir, empêcher ou au moins gérer la question de l'aura qu'elle génère ? Cette question nous semble nodale pour produire des plasticités pleinement efficaces et qui ne soient pas simplement une présence abâtardie d'un médium qui eut son heure de gloire, il y a longtemps, dans le passé. Une présence molle à laquelle se résout le peintre, las. Un équivalent de l'*ennui*, en pire¹⁵⁵, produit par l'art vidéo et décrit par Jameson. Comment penser la présence d'une toile avant qu'elle ne s'apprête à être le support futur de cette perte, la perte de l'aura ?

Premièrement, il y a la question du plan, le plan quadrangle de la toile tendue comme le « lieu des trajets réversibles de l'œil », et ce dernier a des qualités spécifiques très remarquables dans une acception euclidienne le plus souvent :

Cependant, en parlant de la sorte, nous n'avons pas encore considéré l'endroit où la tache et le trait prennent place. Frontalement résistant et latéralement glissant, le support pictural confirme le caractère immatériel et « mondain » de la peinture. Mais, aperçu et cherché comme tel, il devient en plus un plan. Or, le plan, c'est d'abord l'évidence. Il ne dissimule rien de soi et s'expose, se propose plus encore que la tache et le trait. C'est le lieu des trajets réversibles de l'œil, où J. Nogué voyait la condition du contrôle et de l'appropriation idéalistes. Et, comme le volume s'y définit par la surface, la surface par la ligne, la ligne par le point, le plan fournit le repérage le plus parfait. Sans doute, le cadre ne lui est pas indispensable, ainsi que le prouvent certains rouleaux chinois et les œuvres ouvertes contemporaines. Il tend néanmoins à la délimitation, à la partition, et aucun autre moyen ne fournit pareil

¹⁵⁵ . Entendre, plus lénifiant encore.

sentiment d'intuition et de référence, comme les « Renaissants » y ont insisté...¹⁵⁶.

Au-delà de la technique sur toile¹⁵⁷ si pratique depuis toujours et de nos jours encore pour rouler et transporter les œuvres *in progress* lors des pérégrinations du peintre, dans le plan le volume se « définit par la surface, la surface par la ligne, la ligne par le point, le plan fournit le repérage le plus parfait ». Le plan euclidien fournit un *topos* aussi précis qu'une carte militaire peut l'être – *faire le topo* – afin de passer du volume de l'espace ouvert aux deux dimensions de la carte.

Une première intuition immédiate pour nous, toujours dans notre souci de lutte pour la dimension *auratique* du travail, serait de faire glisser le plan de l'œuvre du *topos* vers l'autre forme du lieu, concurrente pourrions-nous dire : la *chôra*, par l'inclusion de *l'acte de la lumière* par exemple, car inclure la lumière, c'est inclure le lieu/environnement, la contrée nourricière.

En effet, comment pourrions-nous séparer la lumière de son lieu comme *contrée* incluse dans l'œuvre ; pensons ici au vieux français : une *encontre*¹⁵⁸, donc, dans l'œuvre, une lumière et une matière propre à la pièce d'art ? Tout un chacun sait que la lumière porte la typicité de son lieu et que l'espace est un biface en quelque sorte :

[...] toute œuvre revêt et une dimension topique et un aspect chorétique. D'un côté, elle se réserve, s'abrite dans son lieu à elle, d'un autre côté elle est coextensive à son exposition. Sous le premier angle de vue, nous voulons dire que toute création dans l'espace est, de façon inséparable, création d'espace ; nous nommons cette option secrète d'espace *topoïetique*.¹⁵⁹

¹⁵⁶ . Henri VAN LIER, v. s. « PEINTURE - L'espace pictural » -, Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 9 septembre 2016. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/peinture-l-espace-pictural/>. Nous soulignons.

¹⁵⁷ . Le panneau de tilleul (ou bouleau) comme le mur est « rigide », le peint est inamovible du support, la peinture sur toile, elle, se roule et se déplace aisément.

¹⁵⁸ . cnrtl.fr/definition/dmf/ENCONTRÉE : 1 / "Rencontre", 2 / « À l'encontre de + nom de lieu. "En face de" ».

¹⁵⁹ . Michel Guérin, « En lieux et places (d'un usage de la *chôra* et du *topos* en esthétique) » in *Partages d'espaces*, Pau, Presses de l'Université de Pau et des pays de l'Adour, 2014, p. 99.

« Toute œuvre revêt et une dimension topique et un aspect chorétique », soit mais il nous faut forcer le trait chorétique pour échapper à l'infatuation de la présence molle du vieux quadrangle peint. Sous le régime de la *chôra*, la latitude et la longitude propres au *topos* dans l'espace s'effondrent et basculent dans des *mathêmata* différents. Nous savons que l'empire de la reproduction technique a besoin de son application logique – l'espace *topos* – pour exercer la reproduction par la technique, mais, dans un *rapport* reformulé, comment se détacherait « l'objet reproduit » ?

Nous tournons alors indéfectiblement autour de la notion de topoïétique, car une œuvre « d'un côté [...] se réserve, s'abrite dans son lieu à elle, d'un autre côté elle est coextensive à son exposition ». Le profil du Janus est alors un choix d'artiste, option topique affirmée ou spectacle chorétique : chorégie.

Tellement utile depuis l'Antiquité, le plan euclidien est aujourd'hui la source même d'un impensé considérable à tel point que l'on en vient à confondre l'un et l'autre – plan et peinture –, comme le veut le règne du présupposé.

Si nous voulons relever la *présence* de la toile du ruisseau où elle se trouve, il faut repenser complètement le *hic et nunc* de la toile tendue pour anticiper le problème lié à sa reproduction, sa copie, ou tout du moins gérer, si elle ne l'a pas rendu « impossible », sa photo. Cela reviendrait à intégrer vraiment l'apparition de la photographie dans le domaine de la production et reproduction des images pour notre médium. C'est là une ambition considérable, produire une peinture que l'on ne pourrait prendre en photo, prendre en photo vraiment de manière correcte et professionnelle, mais nous constatons que cela n'a rien de neuf, car les outils nécessaires ont été forgés par certains artistes dans les années 70, nous pensons à certaines œuvres de Castellani par exemple et nous le verrons plus loin.

La simple rédaction de cette phrase fait ressentir vivement le paradoxe, mais c'est pourtant une entrée possible pour notre souci de préservation de l'aura. En effet, si l'on casse la chaîne de reproduction du visible, nous nous retrouvons au temps pré-photographique et rendons à l'œuvre le lieu de son rayonnement propre.

Que ce soit la photo de la photographie ou de la vidéo, comment échapper, en partie, aux *clichés* des images comme source des données reproductibles ? Nous avons intuitionné précédemment un glissement possible du *topos* vers la *chôra* appliqué à nos œuvres pour cela. En incluant le lieu, littéralement comme une contrée nourricière au plan, par exemple par l'effet de la lumière absorbée – le diaphane –, mais il y a aussi la dissolution des trois facteurs du repère dans l'espace cartésiano-newtonien représentés

par les deux dimensions du plan euclidien qui sont liés au *topos* : la hauteur, la largeur et la profondeur. Si nous glissons vers la *chôra*, l'espace/lieu reprend la géométrie de l'*écoumène*, et il n'a rien d'euclidien. Il reprend l'échelle des grands espaces, du paysage. Nous rappelons que dans les plans hyperboliques et les paraboloides, les géométries projectives, c'est-à-dire à la surface des sphères, n'existe qu'une latitude et une longitude pour repérer un point, car l'espace est un volume, une courbe régulière, mais pas un plan, un plan euclidien, et cet espace est un plan hyperbolique. L'espace est déjà courbe – à la surface de la sphère tout est courbe – et donc s'applique au plan un volume à l'œuvre pensé comme *chôra*, par inclusion de la contrée, en quelque sorte, la contrée nourricière. Cela provoque l'émergence de la volumétrie sur la membrane, par *diffraction des géométries* en quelque sorte ; c'est la ligne de rupture¹⁶⁰ entre euclidienne et projective.

Nous pensons l'espace encore comme « l'apparition d'un unique lointain », mais c'est-à-dire, pour nous, comme la courbure de la terre visible en mer par la ligne d'horizon, telle est notre échelle de perception. Si nous perdons une dimension en changeant d'échelle – la surface de la sphère comme plan à deux dimensions : latitude et longitude – le plan se courbe et se plie pour appliquer dans le monde euclidien la courbe incluse par la différence des géométries, elle sursoit à l'injonction du plan de la planéité euclidienne et le plan n'est plus tapi dans son repli anamnétique, il retrouve ainsi une dimension auratique, la préciosité due à sa rareté.

Sans trop, pour l'instant, rentrer dans les soucis des constructions des plans, nous pouvons déjà affirmer que des déductions seront à tirer sur la question des focales, du *bokeh*¹⁶¹ des photos, qu'elles soient photo de photo ou de vidéo. En effet, les plans, hyperboliques notamment, sont difficiles à capturer par des images¹⁶² et nous pouvons déjà constater que la vision binoculaire humaine est différente, car elle permet une perception autre en présence de l'œuvre, elle est plus riche que la captation photographique. Malgré les prouesses réalisées par certains appareils, notamment les zooms à plusieurs stabilisateurs (nous donnons le lien du panoramique d'un bridge P900

¹⁶⁰. Il faut faire ici un effort de *perception*. Si nous tenons une bille d'argile dans la paume de la main, la bille sera plongée dans l'espace euclidien mais à la surface de la bille régnera malgré l'immersion dans la géométrie euclidienne la géométrie des sphères indépendamment. C'est là l'indépendance troublante des géométries qui cohabitent l'une dans l'autre.

¹⁶¹. Le bokeh (se prononce « boké ») désigne la qualité du flou artistique d'arrière-plan d'une photographie.

¹⁶². Nous affirmons simplement que le plan euclidien se prend en photo plus facilement que le plan hyperbolique.

Nikon¹⁶³ multi OIS¹⁶⁴ pour en prendre bien conscience, et afin que tous, nous repensions ce que vie privée peut bien vouloir dire), la mise au point manuelle, électronique ou par autofocus, se retrouve mise à mal.

Notre soutenance mettra à disposition un tableau hyperbolique et son image photographique pour permettre de constater l'impasse technique, au niveau du respect des échelles notamment. Certains plans non euclidiens¹⁶⁵ perturbent très sérieusement les reproductions photographiques [Fig. 46].



Figure 46, Richard Casado-Haloin, *Iroquois/Huron avec attendant*, monocourbe parabolioïde, technique mixte sur toile (recto, verso), 192 x 86 x 33 (pro), 2013-14.

¹⁶³. Produit récent de la marque Nikon, portant un zoom (à plusieurs stabilisateurs, x83). <http://www.dailymotion.com/video/x2wvvh0>

¹⁶⁴. OIS, *Optical Image Stabilization* (abréviation anglaise pour : stabilisation optique de l'image)

¹⁶⁵. L'ensemble des plans de la géométrie projective (hors plan euclidien).

Cette recherche de la peinture qui ne peut être prise en photo, sauf aberration, et concrètement, nous en faisons démonstration (relativement bien évidemment mais nous y reviendrons), trace un chemin pour qu'elle échappe à l'empire de la reproductibilité technique.

Ce faisant, le paradigme qu'elle dessine transforme le rapport de l'œuvre originale à sa copie, car sa reproductibilité conditionne précisément la nature de son aura. Elle a une nouvelle forme de stratégie. Sa copie présente une altération telle, que malgré son statut d'image photographique, elle propose un visible tout différent, presque une image nouvelle, une image de création issue du prototype car elle produit en deux dimensions une image du plan hyperbolique plongé dans les trois dimensions euclidiennes. La science de l'art a peut-être ici des progrès considérables à faire dans la science des plans. En effet, après la mise à disposition adéquate pour l'œil humain par le plan euclidien, nous oublions que les autres plans existent et que selon leurs projets, une photo, elle, révélera dans son cliché une dichotomie de perception très instructive, car c'est le plan euclidien qui se capture en cliché, cet encagement ne convient pas aux autres. La vue, les yeux en fait, car il s'agit de la perception binoculaire, n'est pas l'objectif, et les plans ont une vie propre face à cette différence.

Une autre manière de reposer la question du *hic et nunc* de l'œuvre et de refonder puissamment la question de l'œuvre au *lieu* de sa présence.

Benjamin écrit : « ENCORE manque-t-il... *une* chose... l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve ». L'unicité de l'œuvre dans son lieu compose un rapport « unique », autrement dit, l'emplacement participe à l'œuvre, cela est acté, mais peut-être pourrions-nous encore puiser dans le lieu quelque chose qui, dans un rapport de participation avec l'œuvre, la rende unique et, en quelque sorte, infalsifiable ?

Notre a priori de peintre nous porte à croire qu'il n'y a pas simplement la question du plan qui puisse *architecturer* la réponse, mais aussi la question de la couleur. C'est la question brutaliste de la peinture par excellence, celle que le médium pose en premier. Comment composer sa couleur dignement ? Comment faire montre d'une couleur qui performe le visible avec la noblesse – relief – nécessaire ?

Si nous voulons faire participer l'œuvre au lieu et composer une intrication telle que chaque *déplacement* dans l'espace confère une variation à l'œuvre, nous ne pouvons puiser qu'une seule chose dans l'espace qui soit sensible et liée à l'espace où se trouve l'œuvre : c'est la lumière, la lumière dans la couleur ou bien encore la couleur lumière.

Cette approche est aussi fort commune dans l'art contemporain où le *light art* est

partout : James Turrell [Fig. 47], Michel Verjux , Christian Bonnefoi et ses gazes diaphanes...



Figure 47, James Turrell, *Panza Virga I*, 1974.

Mettons de côté pour l'instant la notion du lieu et comment la grande complication du plan hyperbolique, multi plans, peut retrancher une part d'espace à l'espace tridimensionnel insensible¹⁶⁶, l'espace *extensio*, en créant des sortes d'habitacles dans le treillis :

L'espace est l'extension tridimensionnelle, *extensio*. Les corps et leurs mouvements ont en lui leur course, leur stade, leurs distances et leurs écarts de temps dans lesquels, pour ainsi dire, ils se promènent (herumspazieren)¹⁶⁷.

Cette question déjà entamée sera encore abordée plus tard, celle d'un retranchement par le volume d'*une part* d'espace.

¹⁶⁶ . L'*extensio* tridimensionnelle présente son caractère isotrope pour le calcul.

¹⁶⁷ . Martin Heidegger, « Remarques sur art-sculpture-espace », trad. de l'allemand par Didier Franck, in *Les temps modernes*, Paris, Gallimard, n°4 (650), 2008, p. 51.

Recevons tout de suite *cette* lumière et observons bien comment elle mêle indéfectiblement le lieu à l'œuvre où *elle se trouve*, car la lumière porte la typicité de son lieu, nous le redisons, mais nous pouvons aller encore plus loin. Il ne s'agit pas simplement de produire un effet de muralité absconse et déjà condamné à la perte d'aura, bref, de produire de la peinture *réfractaire*¹⁶⁸. Une telle peinture, dans son acception classique, ne peut que participer d'une manière atténuée, c'est-à-dire faible, au lieu. C'est d'ailleurs là son excellent principe, elle reproduit sur le mur de n'importe quel amateur le même effet et la même qualité, car elle semble être produite indépendamment du lieu de sa production. *Mona Lisa* dans la lumière d'un atelier de Florence reste la même que dans une salle du Louvre, hormis les variations très particulières de l'atelier et du musée. Nous pourrions même la confondre avec sa copie en lieu et place de l'original !

Nous appelons peinture réfractaire, une peinture qui dispose de son être, de son motif, comme d'un caractère fixe. La simple mise à jour produira toujours le même visible, nonobstant les quelques variations possibles de pénombre ou effet de lumière. Cette dernière peinture est infiniment copiable, reproductible. Mais si nous repensons l'acte de la lumière dans la peinture, comme agissante, puis comme un *avènement transperçant de la couleur*, nous pouvons alors définir une nouvelle tonalité colorée en incorporant la lumière du lieu, la lumière du lieu précis, physique, en l'ajoutant à sa chimie. Georges Didi-Huberman éclaire ici notre propos et nous devient un vrai fil d'Ariane dans son livre sur le diaphane, il nous est aussi précieux que le porteur de torche¹⁶⁹ du poème de Hölderlin pour définir l'arrière-plan conceptuel où la couleur se tient :

Ce serait en quelque sorte la peinture la plus *lucide* qui soit. Peut-être, comme telle, conscience déchirée. Parce qu'elle pense la constitution du visible non dans les termes d'une pure déposition chromatique ou signifiante sur la toile, mais dans ceux d'un avènement transperçant de la couleur, en tant que *lux* ou bien en tant que *lumen*¹⁷⁰.

¹⁶⁸. Nous pourrions encore définir la peinture « réfractaire » rapidement comme une peinture entièrement opaque. Une peinture ne laissant plus passer aucune lumière.

¹⁶⁹. Friedrich Hölderlin, « Le pain et le vin » in *Œuvres*, trad. de l'allemand, Pléiade, p. 814 : « [...] durant la longue attente, le Syrien descend comme un porteur de torche parmi les ombres [...] ».

¹⁷⁰. Georges Didi-Huberman, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Les Edition de Minuit, Coll. « Paradoxe », 1998, p. 106. En italique dans le texte.

Cette alchimie du lieu et de la couleur ne peut se faire que par un protocole précis de recherche du diaphane, car seul *le maintien* (la régularité) *du diaphane permet le percept de la traversée lumineuse dans l'œuvre chorétique*. Le diaphane mêle la recherche du lieu et du pictural pour produire un effet d'enracinement du médium au lieu précis.

Ce visage de *l'œuvre-là*, dans cette *lumière-là*, sera à tout jamais infalsifiable ; le lieu et l'œuvre nous permettant d'assister alors à la fondation de son *être-là*¹⁷¹, dans un être spatial comme le *dasein*¹⁷². Par suite, pour nous, une œuvre sera toujours sans visage, défigurée et sans définition picturale précise dès l'exposition, car dans une place différente de son lieu d'émergence, l'atelier.

Pour réaffirmer la sensibilité d'une telle toile, si elle se veut diaphane, rappelons-nous que, dans sa grande qualité à modulation transparente, un simple flash photographique la transperce entièrement pour éclairer son fond de cimaise !

L'effet d'un tel tableaux sur le regardeur est donc particulier et il sera étudié dans les derniers propos de cette thèse car cette *défiguration* a sans doute quelques propriétés...

Notre couleur diaphane semble posséder un caractère en fuite , elle nous fait penser aux truites prises au vif dans un torrent ; ces dernières bondissent et se réfugient dans des corps creux, caverneux, et nos mains glissent ainsi sur leurs peaux, car elles sont inaptes à les saisir. Nous pensons alors à la mélodie à *cloche pied* de la *Truite* de

171. Jean Beaufret, « En chemin avec Heidegger » in *Cahier de l'Herne, Heidegger, loc., cit*, p. 212 : « Et, sortant un crayon de sa poche pour le poser sur la table, il ajouta : L'Être n'a pas de là comme ce crayon qui avait son là dans ma poche avant de l'avoir maintenant sur la table. *Être là* - comme on dit : *Esprit es-tu là ?* – n'est qu'une invention des Français popularisée par Sartre ». Jean Beaufret, à propos d'un entretien entre Martin Heidegger et Karl Löwith le 20 juin 1969. Il finit en donnant directement une parole de Heidegger : « *Le Dasein* n'est pas le *là* de l'être, mais *être-le-là*, le *soutenir*, y *ek-sister* ». Sans revenir à l'époque de l'insertion dans la terre de « l'être-là », contentons-nous du sens issu de la méprise sartrienne, c'est-à-dire un objet qui aurait son être- là comme le stylo dans une poche.

¹⁷² . Ingrid Auriol, s.v. « Espace », in Philippe Arjakovsky, François Fédier, Hadrien France-Lanord, *Le dictionnaire Martin Heidegger*, Les éditions du Cerf, Paris, 2013, p. 410 : « La découverte de la spatialité n'est possible que parce que le « Dasein, quant à son être -au-monde, est lui-même spatial ». Nous soulignons que Ingrid Auriol se réfère à l'édition de *Être et Temps* en allemand chez Niemeyer, p. 104.

Schubert puis au poème d'Aragon dont le deuxième quatrain dans *Les mains d'Elsa* nomme la sensation de perméabilité diffuse de nos doigts :

Lorsque je les prends à mon propre piège
De paume et de peur de hâte et d'émoi
Lorsque je les prends comme une eau de neige
Qui fuit de partout dans mes mains à moi¹⁷³

Nous étudierons ce phénomène très particulier de schize de la couleur précisément dans un prochain chapitre, car une analyse dédiée sera nécessaire.

Nous repérons donc deux grandes entrées pour repenser, reconditionner l'aura d'une œuvre de peinture ou plus simplement, l'adapter aux conditions modernes de son exposition :

- la question des plans que suppose l'exercice ;
- l'invention d'une couleur et d'un pictural liant l'œuvre au lieu : *lux-incorporata*, la couleur transfigurée.

Mais attardons-nous maintenant sur les influences plastiques qui nous ont proposé leurs appels libérateurs et ainsi mis en chemin sur une nouvelle modernité, parmi tant d'autres de notre médium.

¹⁷³. Aragon, « Les mains d'Elsa » in *Le Fou d'Elsa*, Gallimard, Paris, 2002, p. 82.

Chapitre II/ Une réponse picturale dans une période : « post moderne »

*Er resplan la flor inversa...*¹⁷⁴
Raimbaut d'Orange

I / Nos influences

a/ Avant-propos

Il y aurait beaucoup trop à dire même dans cette thèse, pour nous, en ce qui concerne notre formation et les influences, de provenances diverses, sur nos propositions d'art, même si nous devons mener une analyse exhaustive nous ayant conduit à l'évolution plastique actuelle. Nous pouvons repérer cependant quelques dettes évidentes vis-à-vis de certains mouvements artistiques ou peintres et nous *assumons* cette filiation.

Le lecteur apercevra sans difficulté *ces* filiations, devrions-nous dire. Il y a des rapports clairs entre nos propositions et les productions de ces mouvements. De même, la haute figure de Francis Bacon que nous plaçons sous le titre générique de « l'école anglaise d'après-guerre » a été primordiale. Une simple comparaison entre nos châssis non entoilé et les œuvres du maître irlandais le montre, cela suffit à produire un rapprochement très significatif. L'engagement par un volume que nous appelons parfois le *prisme de diffraction* nous a été nécessaire pour concevoir nos plasticités les plus ambitieuses et quelque chose dans sa production a instillé en nous l'ouverture nécessaire pour problématiser vraiment la notion de plan, l'attitude du maître aussi sans doute. Bien sûr, les influences ne s'arrêtent pas là. La simple énonciation du précurseur italien du minimalisme, Enrico Castellani, suffit à peupler par des images composites les possibles rapprochements. Nous pensons, par exemple, à *Surface angulaire blanche n° 6* de 1964 (acrylique sur toile tendue sur une structure en bois tendue par le revers avec un arc

¹⁷⁴ . Raimbaut d'Orange, « La fleur inverse » in Jacques Roubaud, *La Fleur Inverse, op. cit.* p. 329 : « Alors brille la fleur inverse... ».

métallique) [Fig. 49] dont un tableau de notre main, proposé comme jalon visible à notre soutenance, reprend en partie la structure plastique et le questionnement [Fig. 48].



Figure 48, Richard Casado-Haloin, *Micro-tauromachie enfantine*, monocourbe pour une visée à 90°, technique mixte sur toile (recto, verso), 160 x 80 x 75 cm (pro), 2013-14.

De plus, le reproche essentiel que la critique a porté sur le travail du maître nous intéresse particulièrement. Ce dernier relate (Castellani), dans une discussion avec Carla Lonzi, une critique italienne des années 70, Mario Nigro et Cy Twombly, le constat fréquent fait au sujet de ses travaux :

Ce qui m'intéressait, c'était la disparition de la *dimension*, c'était de faire oublier la dimension physique. Tout le monde me reprochait le fait que c'était *impossible à photographier*, mais c'était précisément ce que je voulais ; c'était pour moi la confirmation que j'étais parvenu à ce que je voulais¹⁷⁵.



Figure 49, Enrico Castellani, *Superficie angolare bianca n°6* (Superficie angulaire blanche n°6), Peinture acrylique sur toile 149,7 x 145 x 59 cm, Acrylique sur toile tendue sur structure en bois tendue par le revers avec un arc métallique, 1964, collection du centre Pompidou, Paris.

¹⁷⁵ . Carla Lonzi, *Autoportrait*, trad. de l'italien, JRP/Ringier, Zurich, 2012, p. 148. Citation d'Enrico Castellani rapportée par la critique Carla Lonzi d'après une archive sonore. Nous soulignons.

Cette citation fait bien sûr écho à nos propos précédents. Nous verrons aussi les apports indiscutables de la Performance et comment elle change le paradigme du plasticien devant sa *page blanche*, puis l'influence majeure, pour nous, d'un mouvement de proximité, *Supports/Surfaces*. Le travail révolutionnaire de ce groupe, encore aujourd'hui, mérite une vraie attention afin d'en saisir la possible prolongation dans nos travaux. En effet, regardons-nous aujourd'hui les œuvres d'un artiste comme Louis Cane avec le soin nécessaire, lui qui, déjà, dans les années 70, « dynamitait » la conception classique du tableau ?

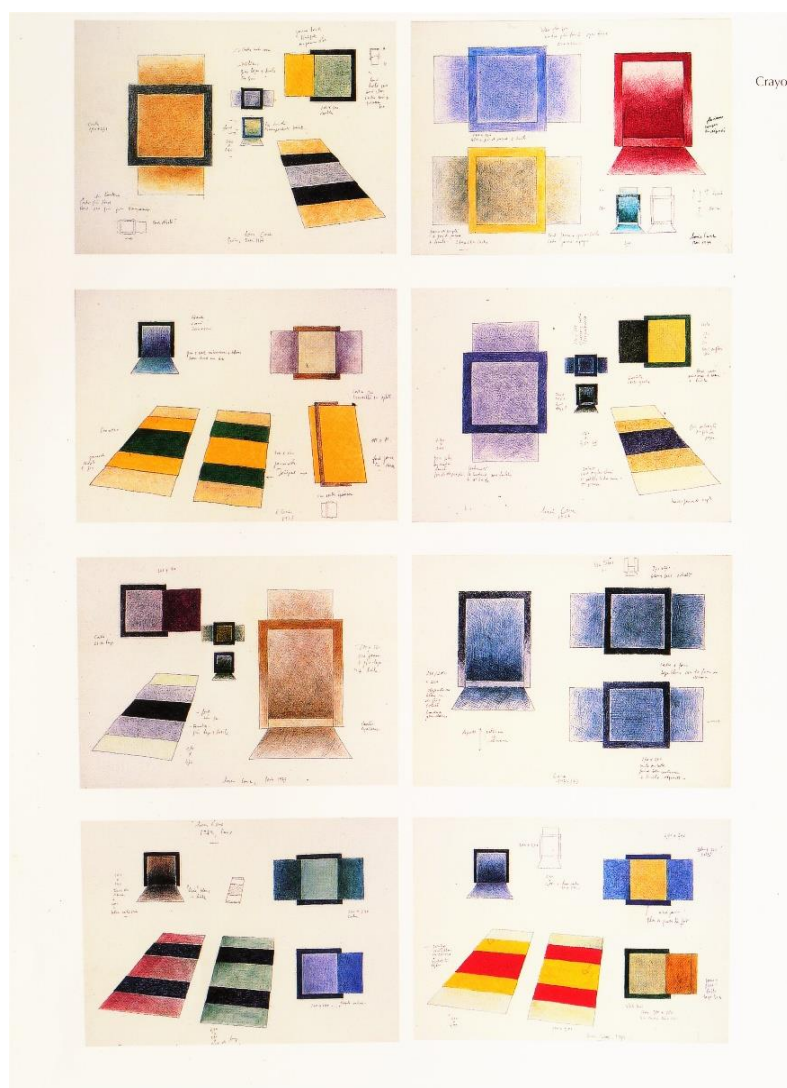


Figure 50, Louis Cane, dessins, crayons de couleur sur papier Lavis B, 29,5 x 42 cm, 1974.

Dans son livre prenant origine dans une thèse, Marie-Hélène Dampérat rappelle avec pertinence les « correspondances » entre les écoles, mais dans l'appel libérateur typique de ces années :

Bioulès est d'ailleurs formellement très proche de Newman et de sa méthode de zip, tandis que les rapports de couleurs chez Valensi, ou les déclinaisons colorées de Cane, ne sont pas sans faire penser aux œuvres de Rothko. La bidimensionnalité, considérée alors comme une donnée fondamentale, devient une des bases de la matérialité de l'œuvre. Elle se donne à voir dans les pliages d'Arnal, les aplats de Bioulès ou de Devade, les brûlures de Saytour, les empreintes de Viallat ou les paradoxaux sol/mur de Cane [...]¹⁷⁶.

Cette phalange d'artistes a malheureusement vécu le destin « tragique » de l'école française et une forme de trahison institutionnelle¹⁷⁷. En effet, sont-ils des artistes pris réellement au sérieux à l'étranger ? Didier Semin remarque pourtant aussi la coïncidence des propos plastiques avec des écoles étrangères prestigieuses :

L'invention de *Supports/Surfaces*, spécifiquement française, a coïncidé avec le recul de notre pays sur la scène artistique internationale. Cela n'a évidemment pas facilité le travail des artistes, dont le rayonnement a rarement dépassé le cadre de nos frontières – ils ont souvent, par la suite, évolué vers des registres très différents (retour à la figuration pour Bioulès, Cane, Dezeuze ou Pincemin, adoption d'une esthétique baroque pour Pagès ou Grand...). Une histoire de l'art reste à faire qui dépasserait les préjugés nationalistes et les classifications conjoncturelles, pour mettre en évidence le lien souterrain qui unit certainement, dans les années 1970, les travaux des Américains Robert Morris ou Barry Le Va avec ceux de Dezeuze ou de Pagès, les toiles de Viallat et celles de Buren, l'Arte Povera et les bois découpés de Toni Grand ou les bricolages de Noël Dolla¹⁷⁸.

Les apports de *Supports/Surfaces* sont donc manifestement sous-estimés et, par

¹⁷⁶ . Marie-Hélène Dampérat, *Supports / Surfaces*, op. cit., p 69-70.

¹⁷⁷ . Il a manqué, peut-être, une stratégie de contournement du centralisme parisien qui secondarise ce qui n'est pas produit par son bassin.

¹⁷⁸ . Didier SEMIN, v. s. « SUPPORTS / SURFACES », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 12 août 2016. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/supports-surfaces/>

comparaison, nous nous posons la question de savoir ce que nous apportent Boltanski ou Sigmar Polke¹⁷⁹, Warhol et les iconoclasmes primaires¹⁸⁰, radicaux ?

Si nous faisons la part des choses, ce partage n'est pas fait d'avance, et les *parties* ne reprennent pas les contours de l'histoire de l'art classique. C'est là une évidence que nous percevons fréquemment. Nous allons maintenant étudier nos référents plastiques et étudier de plus près nos sources, une fois considéré que ces sources sont toutes aussi remarquables que des œuvres plus médiatisées qui, elles, ne nous apportent *rien*.

b/ les leçons de Supports/Surfaces

Supports/Surfaces a été pour nous un mouvement décisif, à la fois dans sa production et dans son attitude générale, si toutefois nous retenons qu'un mouvement peut avoir une attitude, mais une fois de plus « les attitudes deviennent formes », et c'est là un trait typique des pratiques contemporaines. Marie-Hélène Dampérat résume ainsi l'attitude stratégique de *Supports/Surfaces*, à la fois, incohérent, et révolutionnaire :

Supports/Surfaces, malgré son manque de cohérence, fait aujourd'hui figure de dernier groupe, volontairement constitué, dernier bastion de la stratégie avant-gardiste... Il est vrai que l'avant-garde plastique est alors fortement étayée par les avant-gardes politiques, ou pour les moins engagées, l'esprit général de la contestation. Sous les auspices de ce combat théorique et idéologique, viendra le temps des ruptures, des dénonciations, des exclusions et les craintes de la récupération. Mais tout ce fonctionnement, relevant d'un souci de renouvellement et même parfois de révolution, s'arme dans le même temps contre l'avant-gardisme. L'avant-garde de la nouveauté, toujours récupérée, [...]. L'avant-garde conceptuelle qui renonce à la peinture et qui oblitère son histoire¹⁸¹.

¹⁷⁹. Polke est un des artistes dont nous ne pouvons rien « retirer » graphiquement.

¹⁸⁰. La table rase d'un Buren des années 70, nous y revenons, n'est-elle pas une forme d'iconoclasme ?

¹⁸¹. Marie-Hélène Dampérat, *Supports / Surfaces*, *op. cit.*, p. 16.

Ce qui peut sembler neuf dans nos travaux se retrouve immédiatement recadré dans un processus de déroulement historique dès que nous entrevoyons de plus près les œuvres phares de ce groupe et remarquons qu'il revendique lui-même une forte influence venant de Matisse ou encore Cézanne :

L'œuvre de Matisse est toujours devant nous, se dresse encore sous la forme de question solennelle adressée à chaque peintre [...]. [...] la peinture qui nous reste à faire ne peut, à moins de tricherie ou d'escapade, échapper à cette question que Matisse continue de poser concernant la spécificité de notre art¹⁸².

Matisse est un phare pour ce groupe, la raison en est simple, l'attachement à la peinture y est fondamental. La lutte menée par ce groupe pour moderniser le médium n'a pas d'équivalent. Cette passion pour la peinture est d'ailleurs parfois ridicule, presque déraisonnable.

L'influence de Cézanne, inattendue, est rapportée par Marcelin Pleynet pour cette génération distante déjà d'un demi-siècle. Pour Pleynet, Cézanne crée une véritable rupture avec le mode traditionnel de représentation et occupe une place semblable à Lautréamont en littérature. Philippe Sollers l'écrira avec précision dans les cahiers théoriques :

De même que nous avons eu raison de produire une coupure à la fin du XIXe siècle sur le plan pratique de l'écriture (Lautréamont, Mallarmé), Pleynet a raison de placer une coupure, qui va jouer le rôle d'un véritable guide scientifique à l'intérieur de son analyse, dans la pratique de Cézanne [...] ¹⁸³.

Ces figures tutélaires projettent leurs ombres respectives sur l'ensemble du groupe. En son sein, nous retrouvons le créateur des *Sols/Murs*, Louis Cane. Nous le mentionnons à plusieurs reprises dans notre thèse et dans le compte des dettes contractées auprès des artistes noddiaux pour nous, ce dernier tient en effet une place

¹⁸² . Vincent Bioulès, « Les matisses américains », in *Art press international*, n°30, juillet 1979, p. 18-19.

¹⁸³ . Philippe Sollers, « Tac au Tac », in *Peinture, cahiers théoriques*, n 2/3, 1971, p. 19.

majeure. L'ensemble des *sols/murs*¹⁸⁴ [Fig. 51, 52] nous semble absolument décisif pour appréhender la liberté dont nous faisons bon usage en ce qui concerne la conception des plans de la peinture et le rapport à l'espace. De plus, l'artiste conjugue à une rage de l'expression¹⁸⁵, une forme de dialectique de la « connaissance »¹⁸⁶ subtile. La déclinaison des *sols/murs* est emblématique des liaisons que doit entretenir une œuvre avec son environnement proche, dans *un déséquilibre de la couleur*¹⁸⁷. Par suite nous pouvons établir les rapports entre deux murs, les angles, le mur/plafond, le plafond/sol, directement et ainsi nous extraire de la perception classique du tableau mural. L'exposition dans une galerie américaine est typique du pliage encore visible du *sol/mur*.



Figure 51, photo anonyme d'une galerie californienne, œuvre de Louis Cane au premier plan.

¹⁸⁴ . Marie-Hélène Dampérat, *Supports / Surfaces*, op. cit., p. 196 : « A partir de 1973, les sols/murs de Louis Cane sont peints par pulvérisation. Cette technique réintroduit des dégradés et des effets de profondeur ».. Travail visible sur

<http://www.louis-cane.com/PEINTURES/les-sol-mur.php>

¹⁸⁵ . Catherine Millet, in *Art press*, n° 3, mars-avril 1973, p. 9 : « Ce qu'il y a à voir ne se “ maîtrise ” pas toujours [...] ». Propos de Louis Cane dans l'interview.

¹⁸⁶ . Louis Cane, « Pour le nouveau », in *Art press*, n° 6, septembre-octobre 1973, p. 8 : « Les intentions, les sensations font partie de la pratique, elles sont dans le mouvement qui va de la pratique à la connaissance [...] ».

¹⁸⁷ . Marcelin Pleynet, « Formes et couleurs découpées » in *Art et Littérature*, Paris, Seuil, 1977, p. 481-482 : « Ce qu'il fallait alors voir, c'est que le déséquilibre (et la toute nouvelle proposition d'équilibre - d'une nouvelle sorte d'équilibre) produit par la toile présentée à terre était le fait d'une nouvelle mise en espace faisant appel à l'accentuation de la couleur. Si l'on envisage le double rapport ici proposé dans un ordre qui n'est pas négligeable : 1) Toile sur le mur comme déception spéculaire, 2) Toile au sol comme déséquilibre du sujet spéculaire- il faut aussi penser que cette déception et ce déséquilibre se produisent *dans le réel*, que c'est *la rencontre* du sujet (de l'amateur) [...] qui détermine le faux-pas ».



Figure 52, Louis cane, *Toile Sol/Mur*, huile sur toile, Mur 270 x 240 cm ; sol 220 x 174 cm, 1974.

Mais en réalité, tout le travail du mouvement recherche et questionne la surface, dans l'espace, et cela très simplement, par *contagion* du format en quelque sorte :

La frontalité est souvent liée au principe du *all over*. La toile est totalement investie, sans aucune respiration périphérique. Au contraire, *l'œuvre tend à se poursuivre au-delà des limites du support* et les artistes agrandissent considérablement le format de leurs pièces. Motifs, couleurs ne renvoient à rien d'extérieur à la toile, le sujet est complètement évacué. Le tableau ne dit rien d'autre que son processus de fabrication, sa matérialité. Le travail est réalisé selon des séries, où *les procédés mis en œuvre sont méthodiquement déclinés*. La toile naît d'un système matérialiste, qui rejette l'arbitraire et le décoratif : pliage, froissage, empreintes [...] ¹⁸⁸.

Des œuvres typiques de *Supports/Surfaces* comme les *murs/sols* de Cane se présentent dans les grandes tailles. Les cotes sont variées et il ressort de cela que l'artiste a tenté plusieurs dimensions différentes dans les formats pour gérer leurs présences plastiques. Elles sont fort connues et « les procédés mis en œuvre sont méthodiquement déclinés ». Les huiles sont pulvérisées sur des toiles métisses et elles reprennent sensiblement les mêmes tons à la fois sur la surface du mur et du sol.

Elles revendiquent toutes une sorte de cadre sombre ¹⁸⁹ en reprenant la couleur dominante du centre de la toile. La technique d'application est celle de la pulvérisation, c'est une technique moderne par pistolet et aérographe. Ces travaux forment des déclinaisons colorées quand on les réunit les uns aux autres. Ils étudient chaque fois un ton coloré très spécifique et l'artiste module le ton par la luminosité.

Ces œuvres dépassent la question de la simple abstraction, il s'agit véritablement d'étudier le débord, le dépassement et le trouble du regardeur qui doit assimiler une nouvelle forme d'expérience visuelle.

Premièrement, elles transgressent complètement la notion de cimaise en faisant du sol le support potentiel de la continuité de l'œuvre, dans la contiguïté du mur et du sol. L'effort visuel – celui de la perception qui cherche à saisir entièrement la pièce – est surprenant et pose ainsi la question de la réalisation du cliché photographique. Un

¹⁸⁸ . Marie-Hélène Dampérat, *Supports / Surfaces, op. cit.*, p. 70. Nous soulignons.

¹⁸⁹ . En réalité, le « cadre sombre » inverse la tonalité colorée du dégradé central et, semble grâce à une découpe de la bordure (sauf pour le sol) reformer un cadre de toile.

angle idéal pour sa saisie complète et sa photo est alors de se poster à 45 ° de l'angle du mur pour capter l'intégrité de l'œuvre, mais cela dessert l'effet de frontalité première que pose la pièce.

Cette ambivalence devient rapidement ambiguïté quand nous ne savons vraiment comment voir le travail, de face, en hauteur, de profil, de face, à gauche, à droite... Comme toutes œuvres marquant des angles sur leurs surfaces (qui est aussi le relief de la salle d'exposition), elles bouleversent les attendus de la simple frontalité. Cette expérience visuelle inédite est pour nous fondamentale, et nous avons souvent essayé d'imiter maladroitement un tel percept. Cette perception déphase définitivement les notions et les connaissances que nous avions jusqu'alors du tableau.

Si l'on considère ces œuvres comme fondamentales dans l'histoire de l'art – les *murs/sols* de Cane –, on ne peut plus penser le rapport avec son propre travail par la suite de la même manière, car, comme l'expérience visuelle d'un tableau cubiste ou *Le Grand Verre*, cette rencontre est formatrice. Elle modélise la perception future du plasticien. Mais plus largement, les expériences visuelles que nous proposent les grands artistes de ce groupe sont remarquables. Nous avons eu nous-mêmes des enseignants exceptionnels comme Toni Grand (dont les noms de pièces disent beaucoup)¹⁹⁰, Max Charvolen¹⁹¹, Christian Jaccard¹⁹²..., et bien évidemment cette formation ressort dans nos préoccupations (nous nous souvenons encore du caractère de Toni Grand cherchant querelle pour le principe... nonobstant notre affection pour le maître).

Tous ces artistes et plus généralement l'idéologie du groupe revendiquent les apports du structuralisme¹⁹³ de Barthes, de Foucault, très profondément. Le soin apporté à la connaissance et à la structuration du médium est fondamental. Il ne s'agit pas de

¹⁹⁰ . Didier SEMIN, v. s. « GRAND TONI - (1935-2005) », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 23 août 2016. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/toni-grand/> Toni Grand (1935-2005) : « [...] Les titres qu'il donnait à ses sculptures étaient acceptés dans le jargon structuraliste de l'époque, alors qu'ils n'en procédaient nullement. Ils avaient la forme de constats, neutres, du travail effectué à la scie à ruban sur des morceaux de bois – ainsi *Trois planches, refente partielle, pincé, collé avec entretoise* [...]. On pouvait y lire une application du programme que Supports/Surfaces assignait à l'art : réfléchir au processus de son élaboration [...] ».

¹⁹¹ . Max Charvolen, artiste français, né en 1946 à Cannes. Co-fondateur du Groupe 70.

¹⁹² . Christian Jaccard, artiste français né en 1939 à Fontenay-sous-Bois, membre de Supports/Surfaces.

¹⁹³ . Gilles Deleuze, « A quoi reconnaît-on le structuralisme ? », in *L'île déserte*, Paris, Les éditions de Minuit, 2002, p. 242 : « [...] la structure ne se définit nullement par une autonomie du tout [...] ; la structure se définit au contraire par la nature de certains éléments atomiques qui prétendent rendre compte à la fois de la formation des tous et de la variation de leurs parties ». En italique dans le texte.

faire de la peinture innocemment, de manière anhistorique, mais de profiter des percées produites par la grande théorie pour ce qui est le dernier grand mouvement d'avant-garde plastique français, selon les mots de Daniel Dezeuze :

Comme tous les mouvements qui se sont succédés depuis le début du siècle, nous étions animés par le biais de l'avant-garde, ce qui implique que nous voulions nous constituer en groupe et imposer notre vision¹⁹⁴.

Cet esprit d'avant-garde s'applique en priorité au constituant du domaine de la peinture. Il faut dégrossir le langage qu'elle constitue, sur un modèle qui n'est plus nécessairement linguistique, car les peintres recherchent alors les propriétés particulières du médium lui-même. Si nous recherchons plus profondément les influences de *Supports/Surfaces* dans nos travaux, elles deviennent partout des évidences claires, au-delà de prendre en charge le châssis et sa construction et, de fait, ne pas accepter les standards de l'industrie et leurs médiocrités, les investigations conduites par ce groupe sont explicites chez nous et comme « reconduites » dans nos préoccupations. Les étrangetés des matières, même cachées, chez Toni Grand – inclusion de poisson dans la résine –, les dangers des châssis chez Claude Viallat, les utilisations des gazes diaphanes généralisées et notamment chez Daniel Dezeuze...

Il nous semble souvent que notre première préoccupation plastique est de savoir comment faire de la peinture après *Supports/Surfaces* et sa « nébuleuse ». Comment repartir, derechef, après la *déconstruction* menée par ces devanciers et en tenant compte de leurs apports toujours en cours, car Viallat, par exemple, est toujours actif, Max Charvolen crée aujourd'hui des travaux remarquables.

Un exemple simple tient dans le nom du groupe *Supports/Surfaces* et son analyse primaire. Le slash sert à tracer la frontière, la dichotomie entre d'un côté, le châssis, support de la toile et de l'autre la toile, la surface. Voilà un souci structuraliste de base, il s'agit de bien prendre conscience de la nature de l'activité du peintre, de comprendre un domaine de signification, de penser la structure :

Pleynet montre bien qu'au tableau, qui était une unité additionnelle,

¹⁹⁴ . Daniel Dezeuze, « la dernière des avant-gardes ? », in *Art Press*, n° 15, 1991, p 16.

succède désormais la « peinture », de même..., à la littérature succède désormais une pratique que nous avons appelée...d'écriture ¹⁹⁵.

Cette conscience à l'œuvre dans la réalisation du travail rejette la perception neutre du tableau, comme une surface prête en soi et faite pour l'exercice de la virtuosité. Une strate du feuilletage anamnétique est prélevée, car cette surface n'existe pas en réalité, elle est déjà un produit portant des présupposés. Les examens de ces présupposés disposent aux expertises des supports. Sous le support précisément. C'est là la question du châssis et sa grande complication. Comment renouveler son utilité afin que ce dernier soit assumé, œuvre d'artiste, composé de choix conscients ?

Bref, il faut intégrer réellement le support au questionnement pour qu'il propose une surface future de grand intérêt. La surface, quant à elle, est repensée dans sa disposition à porter les images, quelles qu'elles soient. Toutes les images du monde sont appelées à pouvoir faire surface sur la membrane prédisposée, idoine. Une image peut d'ailleurs être une absence d'image, dans un exercice monochrome ou purement diaphane, car dans l'esprit du groupe (contrairement au nôtre) le sujet passe au second plan.

Dans certains cas, celui de Claude Viallat par exemple, l'artiste propose l'ablation directe et définitive du cadre/châssis ¹⁹⁶. Sa décision de réduire à un osselet – mais son œuvre n'est pas réductible à cela – le graphisme de son travail est célèbre :

Je recherchais un graphisme qui soit aussi simple que possible. J'ai exécuté un dessin qui ressemblait à une palette d'artiste. J'ai découpé la silhouette dans de la mousse polystyrène ; je l'ai trempée dans de la peinture noire et l'ai ensuite pressée à intervalles réguliers sur la toile. Le résultat était différent du dessin original. Mon travail achevé, j'ai voulu nettoyer l'éponge de polystyrène. Je l'ai plongée dans de l'eau de javel. Cette eau a brûlé la mousse ; elle est partie en lambeaux. J'ai conservé ce qui restait : une forme née du hasard ¹⁹⁷.

¹⁹⁵ . Philippe Sollers, « Tac au tac », in *peinture, cahiers théoriques*, 1971, n° 2/3, loc. cit, p. 22.

¹⁹⁶ . Claude Viallat, catalogue *Claude Viallat*, Musée d'Art et d'industrie, Saint-Etienne, 1974, p. 8 : « Après l'exposition de Céret, j'ai séjourné en Espagne et, là, j'ai entrepris de travailler à des toiles que je voulais présenter non tendues et que je travaillais tout en maigre ».

¹⁹⁷ . Claude Viallat, cité par Claude Bouyeure, « Les trameurs de temps, Viallat, Renouf, Giliam », in *Cimaise*, n° 117/118, mai-août 1974, p. 77.

Ainsi, depuis 1966, l'artiste travaille sur des supports de toile libre que ne structure plus aucun châssis en reprenant le plus souvent le graphisme de la « palette » (l'osselet) [Fig. 53], cette démarche *simplifie* la peinture en quelque sorte¹⁹⁸. Dans ce cas, c'est la matière qui imprègne la toile qui lui donne sa forme, selon le tissage, la texture, la nature des pigments et des couleurs.



Figure 53, Claude Viallat , 287, acrylique sur bâche, 130 x 171cm, 2015.

Viallat conjugue aux influences de Matisse et de Cézanne celle plus inattendue d'Yves Klein et fait donc figure d'exception dans *Supports/Surfaces*, ou plutôt ils furent tous marqués par Klein, mais Viallat, lui, l'affirme sans détour.

Il voit les monochromes bleus, les comprend mal, mais relatera par la suite que « c'est une des choses qui m'a le plus apporté »¹⁹⁹.

On comprend que la monochromie ait attiré les membres de *Supports/Surfaces*

¹⁹⁸ . Marcelin Pleynet, « La scène primitive » in *Art et Littérature*, *op. cit.*, p. 495 : « C'est qu'en effet ce qui est abandonné, entre autres : le châssis, le tableau, le caractère dominant de l'évocation formelle [...] ; tout cela paraît n'avoir jamais appartenu, que par raccroc, à l'histoire de l'art ».

¹⁹⁹ . Claude Viallat, catalogue *Claude Viallat*, *op. cit.*, p. 10. Entretien avec Bernard Ceysson.

pour former ainsi une confluence avec les *Nouveaux Réalistes*. Ils reprennent chez Klein le travail des éléments, le feu, la solarisation mais ils revendiquent une forme d'absolu différent. Au-delà de la question de l'absolu, en réalité, ils veulent s'opposer au travail du nouveau réalisme et Deleuze le confesse sans ambages :

Nous aussi nous avons un sens de l'absolu, mais différent...de l'absolu tel qu'Yves Klein pouvait l'entendre. Notre absolu était non pas transcendant mais immanent, toujours dans la présence et la littéralité des choses²⁰⁰.

En réalité, ils veulent s'opposer au travail du nouveau réalisme et Viallat l'assume explicitement :

Arman avait une influence considérable. Arman m'a beaucoup apporté dans la mesure où mon travail s'est fait contre le travail des nouveaux réalistes [...] ²⁰¹.

Ainsi, le détournement de l'objet et des symboles de la société de consommation est sans intérêt pour le groupe, la rhétorique plastique des *Nouveaux Réalistes* est donc profondément différente. Mais la pratique figurative, bien que niée, ne disparaît pas complètement. Elle s'est faite souvent « honteusement » par l'intermédiaire de certaines figures de la *résistance* :

Chez Bioulès, la transition ambiguë des années 1972-1975 ne se fait pas sans quelque culpabilité. Sa production figurative, pratiquée « sous le manteau », augmente à partir de 1972, année de sa démission. Il continue cependant de présenter de façon plus officielle des œuvres abstraites jusqu'en 1975 [...] ²⁰².

²⁰⁰ . Daniel Dezeuze, « La dernière des avant-gardes ? » in *Art press*, *loc.cit.*, p. 18

²⁰¹ . Claude Viallat, catalogue *Claude Viallat*, *op. cit.*, p. 8.

²⁰² . Marie-Hélène Dampérat, *Supports / Surfaces*, *op. cit.*, p. 194.

Nous avons reconnu le natif de Montpellier chez qui la figure fait toujours à un moment ou un autre retour. Il dit à propos de cette époque concernant l'errance abstraction/figuration :

On pouvait très bien, en ajoutant simplement quelques détails se trouver subitement et sans l'avoir voulu, face à un tableau²⁰³.

Ce dernier dès le milieu des années 70 revient à un « motif », mais, selon lui, non pas dans un processus de retour à la figuration, mais bien, selon ses dires, dans une démarche de « refiguration » :

Après sa défection, Vincent Bioulès, vite accusé de désertion [...] entreprend une refiguration qu'illustre l'impressionnante série des fontaines²⁰⁴ [...]. *Refiguration* car c'est de l'architecture des plans abstraits des peintures « abstraites » que semblent se dégager et se préciser des formes très lisibles, mais qui ne suscitent aucune tentation de description ou de narration²⁰⁵.

Mais une telle démarche se fait après conscientisation du support :

Réduire l'art à ses éléments essentiels. C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre la formule Supports/Surfaces, et la séduction qu'elle a exercée sur les artistes qui l'ont adoptée. Le support (toile, apprêtée ou non, châssis) et la surface sont un peu *les éléments premiers du tableau*, dans la tradition de la peinture ; ce qui resterait, en somme, si l'on pouvait, par hypothèse, décanter un art en laboratoire pour en extraire les constituants spécifiques. Revendiquer support et surface comme programme, c'était démystifier le rôle de l'artiste, lui retirer les privilèges mystérieux de l'inspiration pour le ramener dans la sphère du travail – une valeur sanctifiée dans une vision marxiste du monde, alors largement

²⁰³ . Vincent Bioulès, « entretien avec Catherine Millet » in Art press, n° 102, avril 1986, p. 4.

²⁰⁴ . Ce sont les tableaux de Bioulès dans les développements des prochains chapitres [Fig. 97, 98, 99].

²⁰⁵ . Bernard Ceysson, *Le moment Supports/Surfaces*, Ceysson édition d'art, 2010, p. 29. En italique dans le texte

dominante chez les artistes et les intellectuels français (mais qui était aussi à la source des textes de Greenberg).²⁰⁶

« Les éléments premiers du tableau », voilà le cœur de la question. Ce qui signifie pour nous que le travail de la peinture, même si cette préoccupation n'est plus tellement sensible aujourd'hui, apparemment, chez lui, est compatible avec la gestion complexe et problématisante du châssis. Bioulès conjugue le figuratif à sa préoccupation plus ancienne du support, mais il n'y retourne que grâce à une prise de conscience profonde de la matérialité de la peinture [Fig. 54]. Sa démarche est d'autant plus intéressante que faire du « figuratif » dans ce mouvement a toujours été considéré comme une entreprise réactionnaire. Mais la question a sensiblement vieilli, et l'ardeur politique d'extrême gauche n'est plus à l'ordre ²⁰⁷ du jour dans les problématiques artistiques.



Figure 54, Vincent Bioulès, *Donnafugata*, huile sur toile, 24 x33 cm, 2014.

Il a, un peu comme son pair Louis Cane, une démarche dans le temps long à la fois abstraite et figurative, mais non pas simultanément à la manière d'un Gerhard Richter²⁰⁸, et par suite, nos deux artistes brouillent les frontières volontairement pour

²⁰⁶ . Didier SEMIN, s. v. « SUPPORTS / SURFACES », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 24 août 2016. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/supports-surfaces/> Nous soulignons.

²⁰⁷ . Il semble inutile de rappeler les querelles intestines incessantes entre maoïstes, léninistes...

²⁰⁸ . Jonathan Griffin, Paul Harper, David Trigg, Eliza Williams, *L'art du XXI siècle*, trad. de l'anglais, Phaidon Editeur, Paris, 2014, p. 220 : « Nombre de ses toiles figuratives prennent pour

déconstruire de telles notions dans tous les cas. Le mot de « déconstruction » d'ailleurs n'est pas innocent, tant l'analytique conceptuelle d'un Derrida²⁰⁹ semble elle aussi présente dans l'esprit du groupe :

« *Le Geste et la Parole* » a sans doute stimulé le dessein partagé par tous d'opérer une déconstruction de l'œuvre d'art. Car pour Claude Viallat, pour mal cité Leroi-Gourhan, il faut revenir au « bloc initial » que constitue le tableau en ses composants assemblés pour qu'il devienne, déconstruit, source d'autre œuvre d'art. Cette déconstruction, bien éloignée de la pensée heideggérienne, se veut inspirée par la lecture de Derrida qui la conçoit comme une pratique²¹⁰.

C'est sans doute le propos central d'un plasticien comme Patrick Saytour qui place la « déconstruction » de l'œuvre d'art au centre de ses préoccupations.

Ce dernier cherche la structure profonde d'une œuvre en la *décomposant*. Le mot de « décomposition » ne semble pourtant pas approprié pour son travail et son œuvre reste d'une ambivalence difficile à circonscrire. Nous n'évoquons pas, bien sûr, un pourrissement (de chair), tant les œuvres produites sont parfois virtuoses malgré l'étrange procès inverse de construction : construire en déconstruisant. Il cherche en particulier à se mettre dans une « *indisposition* » féconde du lieu pour œuvrer :

Le plein air est un terrain de manœuvre, provisoire peut-être, mais qu'il ne faut pas manquer. Nous allons y chercher une peinture [...] vraiment inconfortable, non adaptée au lieu où elle se trouve, capable de conserver son autonomie, de ne pouvoir s'inclure à

point de départ des photographies, sur lesquelles il peint jusqu'à recouvrir entièrement ou partiellement les images photoréalistes, de telle sorte que la distinction entre peinture abstraite et figurative s'en trouve brouillée » ».

²⁰⁹ . Jacques Derrida, « Lettre à un ami japonais » in *Psyché. Invention de l'autre*, Galilée, Paris, 1987, p. 9 : « Tous les deux signifiaient [Destruction, *Abbau*] dans ce contexte une opération portant sur la structure ou l'architecture traditionnelle des concepts fondateurs de l'ontologie ou de la métaphysique occidentale. Mais en français le terme « destruction » impliquait trop visiblement une annihilation, une réduction négative plus proche de la « démolition » nietzschéenne, peut-être, que de l'interprétation heideggérienne ou du type de lecture que je proposais. Je l'ai donc écarté. Je me rappelle avoir cherché si ce mot « déconstruction » (venu à moi de façon apparemment très spontanée) était bien français [...] ». Il semble peu contestable que la notion de « déconstruction » se rapporte particulièrement à la « structure » (sans être structuraliste), elle décompose les structures et c'est là un souci majeur de Supports/Surfaces.

²¹⁰ . Bernard Ceysson, *Le moment Supports/Surfaces*, op. cit., p. 26.

l'environnement, non soumise au volume d'une pièce et pas d'avantage assujettie à la présence d'un paysage : une peinture embarrassante.²¹¹

Pour parvenir à cette peinture « embarrassante », il utilise un vocabulaire pauvre et des technologies primaires : le pliage, le brûlage, le trempage et recherche le kitsch le plus souvent, le mauvais goût. Les fourrures plastiques, le vinyle (Skaï) et l'ensemble du bazar des vide-greniers, lampes, outils... sont utilisés pour composer des assemblages, souvent muraux. La notion qualitative de la pièce est en partie abolie chez ce dernier, car la notion d'esthétique est secondaire :

Il est utile d'affirmer qu'à partir du moment où nous sommes parvenus à annuler l'image et le savoir-faire comme sources d'intérêt de notre travail, sa progression qualitative n'existe plus.²¹²

Cet artiste est celui qui nous semble avoir mené le processus de construction/déconstruction de *Supports/Surfaces* au plus loin, c'est-à-dire revisiter les composants du tableau pour produire différemment et réassembler avec une plus grande rigueur les constituants de la peinture sans « progression qualitative ». Il faut rappeler qu'il est un des membres fondateurs du groupe et que cela motive sans doute son endurance à tenir une position proche des motivations à l'origine du mouvement. Le résultat plastique conduit chez lui à une sorte de production de pièces abstraites et composites. Il montre en cela à quoi conduit, peut-être, la finalité plastique comme volonté d'art de ce mouvement.

Pour finir, nous retiendrons dans ce groupe, le plasticien Daniel Dezeuze, qui tout en étant un lettré véritable²¹³, produit une œuvre encore aujourd'hui très intéressante et qui semble prendre son origine dans le questionnement du châssis, une problématique éminemment importante pour nous. Dezeuze, fils d'un artiste peintre, considérait à 20 ans avoir : « déjà fait le tour d'une peinture « classique » que je n'ai jamais cessé

²¹¹ . Patrick Saytour, *100 artistes dans la ville, Montpellier, 1970*, ABC Productions, Montpellier, 1970, p. 45. Lettre pour Vincent Bioulès.

²¹² . J. M Poinsot, *Supports-Surfaces*, Limage 2, Paris, 1983, p. 45. D'une lettre de Patrick Saytour à Daniel Dezeuze du 9 février 1970.

²¹³ . En 1970, il soutient une thèse en littérature comparée, consacrée au poète Vicente Huidobro.

d'estimer »²¹⁴.

Après un voyage quelque peu initiatique aux Etats-Unis²¹⁵, il commence à s'intéresser aux phénomènes de tension, puis logiquement au châssis. Il sympathise alors avec des membres de *Supports/Surfaces*. Par la suite, les fondateurs présentent leurs destinées communes :

La rencontre avec Viallat et Patrick Saytour fut celle d'une amitié basée sur l'intuition qu'il y avait du travail à faire, des éléments à formuler²¹⁶.

Pour Dezeuze en particulier, comprendre la structure du châssis et son intimité contiguë à la toile est une priorité, c'est presque l'histoire de sa vie. En effet, ses propositions reprennent la structure apparente du cadre de bois et forment ainsi des échelles ou des grilles. Bref, ses structures de bois sont celles du châssis sous d'autres formes. Elles ne sont pas pour autant des ready-mades :

Finalement le châssis a pu apparaître en tant que tel, comme un ready-made. Mais, si le ready-made est objet pris au hasard, ici l'objet châssis était choisi en fonction d'une histoire de la peinture et plus particulièrement du tableau²¹⁷.

De telles *échelles* se courbent, se plient. Il arrive qu'une pièce fasse l'expérience d'une assise mur/sol, comme certains titres d'œuvres de Patrick Saytour et de la couleur. Elles déclinent souvent des « filets » quadrillant l'espace de la galerie. A priori, dans la volonté de la mise « à nu » des matériaux des peintures, il retient précisément l'encadrement de bois. À cette époque, l'artiste recherche une forme de minimalisme

²¹⁴ . Daniel Dezeuze, catalogue *Daniel Dezeuze*, Musée d'Art et d'Industrie, Saint-Etienne, mars-avril 1980, p. 13. Entretien avec Jacques Beaufret.

²¹⁵ . Marie-Hélène Dampérat, *Supports / Surfaces*, op. cit., p. 112 : « En 1961, il part en Amérique du Nord pour un long séjour de six ans. Ce voyage lui donne une connaissance directe de l'art américain et de la culture indienne, que n'a presque aucun jeune artiste français au milieu des années soixante ».

²¹⁶ . Daniel Dezeuze, « Questions d'itinéraire », in *NDRL*, n° 1, été 1976, p. 33. Entretien avec Charles Le Bouil.

²¹⁷ . Daniel Dezeuze, « entretien » in *+0*, n° 12 bis, mai-juin 1976, p. 4-5.

concret car il veut réduire la dimension des œuvres, et Pleynet pourra dire alors de lui : « Dezeuze travaille à réduire la monumentalité rigide de la pièce ». ²¹⁸

Cette démarche peut paraître obsessionnelle tant la préoccupation du châssis devient centrale :

Jusqu'en 1976, Dezeuze poursuit ses déclinaisons sur le châssis : panneau extensible, rouleau et échelle de bois, quadrillage de liteau, tressage de jonc, plaquette de terre incisée... A partir de 1972, il réalise de fines échelles de tarlatane ou de fibre de verre, légèrement colorées, qui confèrent alors au châssis une sorte d'immatérialité nouvelle... entre disparition et apparition. ²¹⁹

Sa recherche produit des apparences spectrales où l'œuvre ne semble plus portée par les tensions inhérentes au châssis :

Une toile de Dezeuze n'est pas à proprement parler un tableau. C'est la trace, le spectre, d'un tableau imaginé par défaut. ²²⁰

Ces quatre artistes par quatre démarches différentes du même mouvement synthétisent notre souci « constructiviste » ²²¹ ; Viallat, par la liberté d'usage de la toile et l'imprégnation des deux surfaces envers/endroit de la membrane (1) ; Bioulès, par le souci de la « refiguration » et de la perspective figurative plus généralement (2); Dezeuze, par la grande complication du châssis et comment ce dernier fait résurgence (3) ; Saytour, par l'esprit de composition mosaïque et l'assemblage d'un tout qui fasse œuvre (4). Nous pourrions encore récupérer des influences nombreuses chez les autres membres du groupe. En effet, nous ne mentionnons guère Marc Devade, la subtile alliance de la littérature et du graphique, Noël Dolla, Christian Jaccard ou Jean-Pierre

²¹⁸. Marcelin Pleynet, « Du différé d'un discours » in *Art et Littérature*, *op. cit.*, p. 490.

²¹⁹. Marie-Hélène Dampérat, *Supports / Surfaces*, *op. cit.*, p. 194.

²²⁰. Gérard-Georges Lemaire, « La nostalgie graphique (notes) » in *Textuerre*, n° 34/35, juin 1982, p. 30.

²²¹. Ceci est une note personnelle car l'artiste François Mezzapelle remarqua notre tendance à la « construction » des cadres lors de notre formation aux Beaux-Arts de Marseille. « Tu es un constructeur » nous dit-il.

Pincemin.

Nous avons dit avoir été grandement influencés par *Supports/Surfaces*, et nous en avons fait la démonstration. Cela est d'une évidence librement assumée par nos écrits, mais au-delà de nos préoccupations plastiques présentes, l'influence de ce groupe se ressent chez de nombreux artistes. Leurs démarches peuvent sembler se retrouver à l'état embryonnaire dans les activités et les percées de ce mouvement. De plus, il faut souligner l'aspect profondément méridional de ce groupe. La plupart des membres sont des Languedociens, des Niçois, des Provençaux, et ils sont d'autant plus présents pour nous par cette proximité car ils furent nos enseignants, *directement*. Nous sommes aussi, par conséquence, moins proche des éléatismes du bassin parisien, d'un « fils de notaire » particulièrement et de ses épigones... Soulignons que le côté régionaliste n'est pas anodin, car il inspire avec d'autant plus de force ses acquis auprès de nous. C'est « dans une même lumière » que se posent les mêmes préoccupations. Grâce à cela, à cette *exposition en nature de sens et de lieu*, il arrive que parfois les démarches s'entrecroisent et conjuguent leurs efforts plastiques afin de produire une plasticité dépassant l'anecdotique.

Par la suite, quand nous questionnerons précisément à la fois la construction *du treillis volumétrique, le support* et celle de *la membrane diaphane, la surface*, il faudra garder à l'esprit que nos propositions n'auront rien de surprenant vis-à-vis de l'histoire de l'art. Elles ne sont pas neuves, elles s'inspirent pour beaucoup de ce groupe. À bien y regarder, ces questions sont sur la table d'œuvre des plasticiens depuis les années 70.

Pour rappel, en 1966, Jean Fournier organise une exposition collective à Paris, elle prend pour nom *Triptyque*. Elle réunit Degottex, Sam Francis, Hantaï, Tapiès, Buraglio, Buren et en sortant de celle-ci, Jean-Pierre Pincemin se rappelle avoir dit :

Nous ne pouvons plus prendre la peinture de la même façon ²²².

Il en va de même après les travaux de *Supports/Surfaces*, nous ne pouvons plus peindre de la même façon.

²²² . Jean-Pierre Pincemin, « Construire un tableau », in catalogue *Peintures avril/juillet 1976*, Paris, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, ARC, 5 novembre-5 décembre 1976. Entretien avec Bernard Lamarche-Vadel. Il convient de conserver à l'esprit, nous le redisons, que nous unissons un peu arbitrairement l'ensemble des groupes méridionaux de l'époque, Montpellier, Nice,... pour faciliter la lecture.

c/ L'école anglaise d'après-guerre

Notre habitude de travail synthétise mentalement des textes et des images, des « récupérations » diverses pour mener à terme les travaux. Nous rejoignons en cela, la pratique de travail du peintre qui nous a le plus apporté et que nous considérons sans doute comme notre maître irremplaçable dans les écoles étrangères, nous pensons bien sûr à Francis Bacon. Nous n'oublions pas cependant l'école de Londres : Michael Andrews, Frank Auerbach, Lucian Freud et Leon Kossoff...

Après avoir été longtemps considéré ringard, Bacon est maintenant, au-delà des modes, l'artiste d'un œuvre majeur de l'histoire de l'art. Il fait partie au plus haut point des peintres qui génèrent des images, étant elles-mêmes générées par la répercussion mentale des grands textes littéraires ou des *images chocs* de la photographie²²³. Dans son cas, l'atmosphère totale de désespoir chez Thomas Stearns Eliot ou William Butler Yeats ont vivement marqué la passive réceptivité de lecture du maître. Son goût pour Eschyle dans la tragédie grecque, a créé des lieux où apparaissent des protagonistes en pleine action sur une scène devenue *tragique*.

Il y aurait beaucoup à dire sur cette influence du natif de Dublin dans notre travail personnel, notamment sur l'émergence de la volumétrie du châssis, dont, à nos yeux, consciemment ou pas, il a préparé l'univers visuel pour nous comme pour toute une génération d'artistes. Nous voulons dire par là que, au premier abord, l'usage du « prisme à arrête pour la diffraction » de la composition constitue aussi le dessin d'un volume que l'on peut extraire et que cette extraction peut conduire à l'émergence d'un volume, nous l'avons fait.

Pour rendre textuellement la peinture baconienne que l'on peut interpréter comme la proposition d'un horizon sans espérance et d'un pessimisme cru à un œil qui ne l'aurait jamais vu, la prégnance imparable de certain vers de T.S Eliot et son atmosphère nous semble requises :

223. Nous connaissons par exemple l'influence sur le graphisme et l'imaginaire de la nurse hurlante extraite du film de Serge Mikhaïlovitch Eisenstein, *Le Cuirassé Potemkine* (1925) mais aussi, la tragédie grecque.

Seul breuvage : le sang qui ruisselle ; Seul aliment : la chair qui saigne.
Malgré cela, nous voulons qu'il soit dit Que nous sommes chair et sang
valides, substantiels- Malgré quoi de nouveau, nous sommes saint ce
Vendredi .²²⁴

Nous ne gloserons pas sur la qualité littéraire de cet auteur, mais l'extrait du poème clame haut et fort, outre l'aspect chrétien du poète, quelque chose du *cri*, le vrai script de cette « sténographie de la sensation » que le peintre a cherché sa vie durant.

Formellement, en admettant l'influence de Francis Bacon sur nos propositions artistiques, nous assumons dans le même temps l'influence de l'image-modulation conceptualisée par Gilles Deleuze et à sa suite Stéfan Leclercq, mais toujours en respectant le mot d'ordre de notre sensibilité première, qui est de problématiser la lumière naturelle dans la pratique de l'exercice. Ceci dit, au-delà de la glose sur le peintre irlandais, comment en extraire la substantifique moëlle, en extraire le « prisme de diffraction » ?

Il nous semble que nous tentons plastiquement de produire un pas vers la saisie extérieure de ce fameux prisme. En fait, nous nous en saisissons pour faire notre cadre. Nous pensons par-là que Bacon a préparé l'émergence de la volumétrie dans la peinture une bonne partie de sa vie durant. Une analyse élémentaire des tableaux du peintre montre les encagements, par arêtes noires le plus souvent, qui dessinent des fils, comme des fers à béton, ressortant de la soupe huileuse de la composition. Cette obsession dans la peinture baconienne est permanente, de l'après-guerre à sa mort en 1992. Ces encagements structurent la composition et permettent la diffraction de la figure ou des corps, ou encore des éléments de la composition.

Mais cette peinture nous semble marquée par un pessimisme existentiel reculant au plus lointain, « les bornes du paraître »²²⁵. Cette interprétation est celle de Philippe Dagen qui veut mettre en perspective l'apparente laideur et autres troublantes difformités de sa peinture avec l'expression secrète des conflits historiques du XX^e siècle :

²²⁴ . Thomas Stearns Eliot, *La terre vaine*, trad. de l'anglais P. Leyris, Paris, Seuil, Coll. Points Poésie, édition bilingue, 1976, p. 189.

²²⁵ . Jean-Luc Marion, *La croisée du visible*, op. cit, p.52.

Depuis lors, tout au long du siècle, le défi s'est répété : guerre d'Espagne, camps d'extermination, jusqu'aux épurations ethniques d'aujourd'hui. Alors, il se trouve des œuvres, peu nombreuses, qui affrontent l'insoutenable et l'exhibent autant qu'elles le peuvent, au risque d'être accusées de complaisance morbide et de cruauté mentale comme l'ont été Dix et Nevinson, comme l'ont été après eux Picasso et Bacon²²⁶.

Il existe en effet une évidente correspondance temporelle entre les grandes décennies de création du peintre et les traumatismes causés par les déchirements de la seconde guerre mondiale. Que cette situation historique ait causé une ambiance dans la création semble peu discutable, mais cette recherche n'est peut-être pas pour autant à la base de la démarche du peintre. Il ne s'agit pas d'une *défiguration* après Auschwitz, en réalité cette option semble fort contestable. Stéfán Leclercq considère cette approche comme fautive, ce dernier ne voit pas de laideur ou de monstruosité dans les nus spécifiques à la peinture de Bacon, mais l'expérience appliquée du mouvement. Selon lui, l'image baconienne est une image-mouvement qui ne s'appuie pas sur le mouvement-regardeur, mais est composée dans sa forme par une dilatation du temps. Leclercq tacle rudement toute interprétation psychologisante de l'œuvre :

Y fonder une théorie de l'angoisse appartient encore à l'interprétation de l'image baconienne tendant à réduire les formes et les mouvements qui s'y trouvent à une représentation illustrative. Nous voyons donc que l'émancipation du mouvement singulier par une mémoire restée vivante devient par l'artiste le moyen de représenter l'être dans l'élan vital qui l'anime, loin, très loin d'un processus subjectif d'aliénation de la Figure²²⁷.

Il interprète cette figure comme un mouvement qui se fait :

Bacon instaure à l'intérieur du tableau un autre type de représentation du mouvement, indistinguable et multiple... Les personnages de Bacon

²²⁶. Philippe Dagen, *Le silence des peintres*, Hazan, Paris, 2012, p. 329.

²²⁷. Stéfán Leclercq, *L'expérience du mouvement dans la peinture de Francis Bacon*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 126-127.

exécutent un mouvement. Dans le même temps, cette image de la figure est mue par différents types de forces. Le mouvement de ces figures, s'il est réel et donc visible sur la toile, n'en est pas moins inqualifiable. Il ne possède pas de qualité, c'est-à-dire qu'il est l'expression d'un pur mouvement en train de se faire ²²⁸.

La difformité apparente qui en découle n'est pas le produit d'un arrière-plan historique, mais le bon usage du mouvement conçu et mû par une force agissante. Il faut remarquer que, chez le maître Anglais, la chair et sa *quantité* d'organes propose le plus souvent la reconnaissance visuelle, tôt ou tard, de son espèce animale spécifique. Le chien apparaît comme chien. Le flamand rose qui s'élanche de sa cage ressort comme tel et n'a pas le mouvement apparent d'une successivité à la Muybridge, mais le contour d'une potentialité agissante que le peintre pour des raisons picturales préfère. Il s'agit bien de choisir *le plus disant* (ou montrant) dans une pluralité d'agir-mouvements, mais la difformité n'est pas issue d'une volonté plastique visant l'effroi ou l'angoisse. D'ailleurs, il ne s'agit pas de difformité, mais d'une sorte « d'explosante-fixe »²²⁹ des chairs. Leclercq nomme cela « automorphisme » :

Le mouvement doit, par le hasard, se former de lui-même, devenir en quelque sorte un automorphisme. Inédit et intempestif, le mouvement sur la toile devient inévitable, il s'impose au peintre qui par sa technique aidera seulement à sa présentation dans le format de l'œuvre d'art ²³⁰.

Nous retenons particulièrement « le format de l'œuvre d'art » car si par avance, le format est pensé pour la successivité de la visée et donc du mouvement par collecte des points de vue, que devient l'image-mouvement ? Pourrait-on dire que ce qui autorise de nouveau la fixité de la figure est le « hors-champ » du cadre ? Nous sommes souvent surpris du peu d'intérêt que nous éprouvons pour le « mouvement » à l'intérieur de nos travaux, mais en réalité, comme si ce dernier s'y trouvait déjà... Serait-ce là l'influence du châssis-volume comme *metaxu* du « supra-mouvement » :

²²⁸ . *Ibid.*, p. 36.

²²⁹ . André Breton, *L'amour fou*, Paris, Gallimard, 1976, p. 26.

²³⁰ . Stéfan Leclercq, *L'expérience du mouvement dans la peinture de Francis Bacon*, op. cit., p. 52. En italique dans le texte.

L'histoire de l'art est riche d'exemples où le cadre n'est nullement la limite du tableau mais son ouverture vers l'extérieur. Les "espaces-boîtes" des primitifs [...] sont autant d'ouvertures du tableau par lesquelles le mouvement peut se développer en dehors de l'image. Aussi, l'art moderne et contemporain n'a cessé de chercher à ouvrir le tableau ou l'installation afin que le supra-mouvement puisse s'émanciper sans clôture ²³¹.

Bacon, encore captif du plan, a besoin de l'automorphisme dans le « supra-mouvement » pour l'animation de la *logique de sensation* qui travaille l'œuvre. Il conjugue cela au prisme de diffraction qui prémédite le volume sans pouvoir inaugurer la grande migration interne que constitue le passage de la surface au volume, à la vibration, aimerions nous dire, car il s'agit d'une surface prête pour un étrange *bios*, une tension qui projette dans l'espace une visibilité.

Nous subodorons que la plastique complexe de notre structure de portance, le treillis-volume, s'inspire du prisme à arête pour la diffraction des plans, il s'agit de la même chose à deux étapes d'une même chrysalide. Son effet est de pouvoir à nouveau saisir la *fixité* parce que le transport du mouvement n'est plus dans l'image. Etant nous même au balbutiement de la technique, nous le verrons plus avant, il nous a fallu entièrement inventer sous la nécessité des principes simples de construction. Nous gardons pour l'heure des règles simples de symétrie qui construisent une logique visuelle et à sa suite une perception qui conserve un équilibre plastique. La dissymétrie n'est pas encore vraiment introduite dans le prisme extrait pour des raisons pratiques de construction et par manque d'outillage intellectuel. Tout est à réapprendre et la virtuosité sur plan n'est pas de mise dans le hors champ sans clôture.

Le triptyque célèbre de Zurich [Fig. 55] montre particulièrement le prisme en question qui est en fait le véritable élément de composition. Tout s'articule autour de lui. Il facilite une construction de l'image-mouvement car il récupère, par un faux jeu optique, des différences de saisie dans la réalisation des chairs, qui traduisent alors des gestes devenus incohérents. Il permet à la composition de traduire une pluralité aux agissements simultanés mais, une fois en lui – le prisme extrait en tant que volume –, l'image-mouvement n'est plus le sujet primordial car la diffraction est physiquement présente par la volumétrie légère et émergente, elle fait place à l'image-volume qui est

²³¹ . *Ibid.*, p. 46. En italique dans le texte.

une toute autre chose.

Une fois comprise cette liaison entre la lisière prismatique – et qu’est-ce que la peinture *baconienne* sinon *cette bordure d’un prisme* ? – et la structure des treillis diaphane, la dette considérable sur la chair et l’émergence d’un volume que nous avons contractée vis-à-vis du maître irlandais est soulignée et nous permet de passer à une autre.

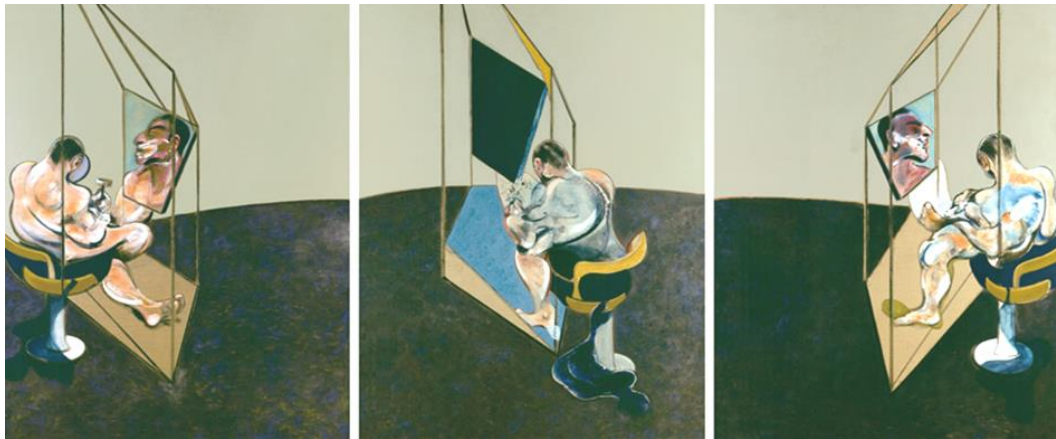


Figure 55, Francis Bacon , *Three Studies of a Male Back*, (198 x 147,5 cm) x 3, 1970, Künsthau. Zurich.

d/ Autres dettes : de Richter à Castellani

Comme Vincent Bioulès, nous sommes pris dans une entreprise de «refiguration» et cela en respectant des nécessités liées à l’ambition d’art de notre démarche, mais aussi, en prise directe, avec une histoire de l’art linéaire où les mouvements s’enchaînent. Il nous semble peu nécessaire de nous attarder plus longuement sur le chapitre des dettes plastiques, hors Castellani, car l’ensemble de l’école figurative nous intéresse depuis toujours et dans ce domaine, extraire une influence forte particulière est difficile, voire inenvisageable et nous venons de voir Francis Bacon et donc en arrière-plan Picasso et l’ensemble des figuratifs.

Notre « refiguration » se fait à partir de toutes les sources disponibles, c’est-à-dire les médias divers et de l’histoire de l’art : peinture, sculpture, performance, archive, littérature. Elles viennent enrichir le musée imaginaire, où, comme toujours, la

conjonction des perceptions – une forme de synthèse mentale, une superposition – invite le plasticien à faire des essais. Dans cette optique, les grands artistes européens et les Allemands en majorité sont incontournables. La production à visage multiple chez Richter marque un tournant sensible dans la formulation d'une production artistique et change le paradigme d'un œuvre. Cependant, il nous faut revenir plus longuement sur le précurseur du minimalisme italien dont l'influence est finalement peu reconnue en France, et dont le travail est toujours d'actualité, le peintre Enrico Castellani.

Ce dernier a quitté dans ses investigations plastiques le plan euclidien depuis fort longtemps et mène dans son œuvre, de type abstrait, des recherches marquantes pour nous [Fig. 56, 57]. Il produit avant *Supports/Surfaces*, c'est-à-dire dès 1960, des modifications du plan sans précédent.



Figure 56, Enrico-Castellani, *Superficie argentata*, 1971 (à gauche). Enrico-Castellani, *Superficie angolare cromata*, 2010-2011 (à droite).

Ses travaux sont d'autant plus remarquables qu'ils étudient, en quelque sorte, les effets de lumières *aux surfaces* des propositions. Le peintre est reconnu comme le père du minimalisme international par Donald Judd dès 1966 et se place historiquement avant l'Arte Povera. Avec lui, Manzoni et Bonalumi ont réinventé le monochrome au

début des années 60.

Par l'utilisation des toiles souvent complètement blanches et fléchies par différentes techniques, le peintre produit des effets de lumières et ombres changeantes par rapport à l'inclinaison de la source de lumière et cette expérience est fondamentale dans l'histoire de l'art du XX^e siècle. Sur la mode du monochrome de ce temps-là, dès 1961, Castellani ne manque pas d'humour et ironise :

Comme il y eut un temps où chacun découvrait qu'il avait réalisé des taches en 1925, aujourd'hui tout le monde prétend avoir peint des toiles entièrement blanches ou bleues ou rouges en 1940²³².



Figure 57, Castellani au travail dans son atelier Via Pirandello 21, Sesto San Giovanni à Milan en 1968 (à gauche) .Photo-©-Giorgio-Colombo-Milan-Right. Enrico Castellani, *Superficie biangolare cromata*, 2011 (à droite).

Mais Castellani, en interrogeant le monochrome et l'abstraction, parvient à sortir du plan euclidien et cette expérience est fondamentale pour la futurition du plan pictural. Cela renouvelle entièrement les possibilités d'extension du plan aux géométries extra-

²³² . Denys RIOUT, v. s. « MONOCHROME, peinture », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 14 septembre 2016. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/monochrome-peinture/> . Denys Riout cite une remarque de Castellani de 1961.

euclidiennes dont nous sommes particulièrement friands. Il est possible, grâce à lui, depuis, de penser et de produire le plan pictural très différemment. Nous pouvons abandonner la relégation ancienne au plan/plan pour chercher la surface réellement idoine à une image, loin du présupposé de la planéité, dont acte. Nous lui laisserons ici le dernier mot sur ce chapitre :

La technologie actuelle est tellement riche de possibilité [...] que l'artiste risque de perdre de vue ce qu'il veut faire, ce pourquoi il se met à faire des expériences [...]. Moi, je ne crois pas à la technique comme levain pour de nouvelles idées. Si j'avais en tête un projet qui serait une invention de langage, je trouverais aussi la technique qui lui conviendrait. La technique vient automatiquement, après l'idée, mais comme un fait spontané : la recherche de la technique, pour moi, se situe à un niveau tellement normal que ce n'est même pas la peine d'en parler ²³³.

e/ La ressource par l'action : de la Performance

Il semble inutile de trop s'appesantir immédiatement sur les bouleversements artistiques issus des pratiques contemporaines depuis les années 1960. Ces pratiques semblent aussi attractives et persistantes, voire révolutionnaires, que nous ne pouvons penser une peinture *actuelle* insensible à leur attraction. Éric Mangion dresse un constat édifiant sur ce sujet :

Mon point de vue, c'est de montrer que la performance aujourd'hui n'existe plus depuis la fin des 70's comme quelque chose d'autonome. Pour moi la performance s'est totalement dissoute dans toute la création contemporaine. Aujourd'hui, tous ces objets sont des objets hybrides, qui portent en eux-mêmes une histoire de la performance, mais pas de manière documentaire dans le sens traditionnel du terme. Ce sont quelque part aussi des traces, mais des traces en forme d'objets de mémoire. C'est pour cela que nous les appelons des reliques.²³⁴

²³³. Carla Lonzi, *Autoportrait, op, cit*, p. 148. Citation d'Enrico Castelleni d'après une archive sonore. Nous soulignons.

²³⁴. Éric Mangion. <http://www.ecoledumagasin.com/session17/spip.php?article135>

Mangion nomme « relique »²³⁵ certaines œuvres de son choix pour ses commissariats, mais son propos exprime aussi notre sensation personnelle d'une dissolution du performatif dans l'art contemporain où les reliquats mémoriels sont partout. Cela nous fait penser au lieu commun et au bouleversement que constitua l'apparition de la photo dans les années 1850, et qui changera profondément, par la suite, le paradigme de la peinture, mais sans pour autant la rendre obsolète : un médium récent bouscule un autre (cependant, il faut aussi nous méfier du présupposé de ce lieu commun, moins évident à l'examen sans doute qu'il n'y paraît en première apparence).

C'est à une situation probablement sensiblement identique que nous avons affaire depuis quelques décennies, car la photo porte aussi une mémoire pour devenir relique : celle de son temps. Cette concomitance évolutive des médiums dans leurs chocs et dans leurs séparations n'explique probablement pas définitivement leurs courses historiques propres, mais elle constitue cependant l'ambiance générale des théories de l'art où une œuvre prend place : *c'est un temps de collision médiumnique propre aux hybridations*.²³⁶

On ne peut s'affranchir du *bain d'invu* que constituent les pratiques performatives, et si notre question n'est plus de savoir qui prend en charge la *mimesis* comme dans les temps anciens²³⁷, il reste à savoir qui prend en charge *l'action* même de l'art, son évolution plastique majeure, car, comme nous le savons : « *Au commencement était l'action !* »²³⁸ et cela fait sens nécessairement pour nos pratiques.

Si nous acceptons les schizes et les traumas d'un bouleversement des pratiques de la peinture, nous ne craignons plus guère les gravités attractives des protocoles performatifs, bien au contraire, car nous pouvons redéfinir la peinture à partir de son action. Si la photo libère de la représentation²³⁹, la performance nous libère de la

²³⁵. Nous récupérerons par la suite souvent le terme.

²³⁶. Bruno Latour. *Nous n'avons jamais été moderne, Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 1991, p. 7-10, *passim*. C'est le court chapitre sur « La prolifération des hybrides »

²³⁷. Platon, *La République X*, (trad. Leroux), GF Flammarion, 2004, p. 498 (598b) : « L'art de l'imitation est donc bien éloigné du vrai, et c'est apparemment pour cette raison qu'il peut façonner toutes choses : pour chacune, en effet, il n'atteint qu'une petite partie, et cette partie n'est elle-même qu'un simulacre ». C'est l'antienne faisant ritournelle de la représentations dont on n'admire en rien l'original.

²³⁸. Goethe, *Faust*, trad. de l'all. par. G. De Nerval, Paris, Flammarion, 1964, p. 67. « L'esprit m'éclaire enfin ! L'inspiration descend sur moi, et j'écris consolé : *Au commencement était l'action !* ». En italique dans le texte.

²³⁹. Nous pensons ici au lieu commun que constitue la relation conflictuelle de l'apparition de la photo et de la peinture au XIX^e siècle.

connaissance pratique et de sa clôture définitoire. Nous pourrions ainsi grâce à une forme de soma-esthétique²⁴⁰ modéliser une peinture en aiguisant nos sens.

Certaines performances nous ont été séminales pour penser l'extension du corps par la membrane – *membrane* peinte en dernier lieu pour nous – et nous pensons ici particulièrement aux performances de Rebecca Horn.

Ce sont les premières œuvres de l'artiste qui nous ont le plus marqué, celles après sa sortie du sanatorium, c'est-à-dire à la fin des années 1960, *White body fan*, par exemple, de 1972 [Fig. 58, 59].

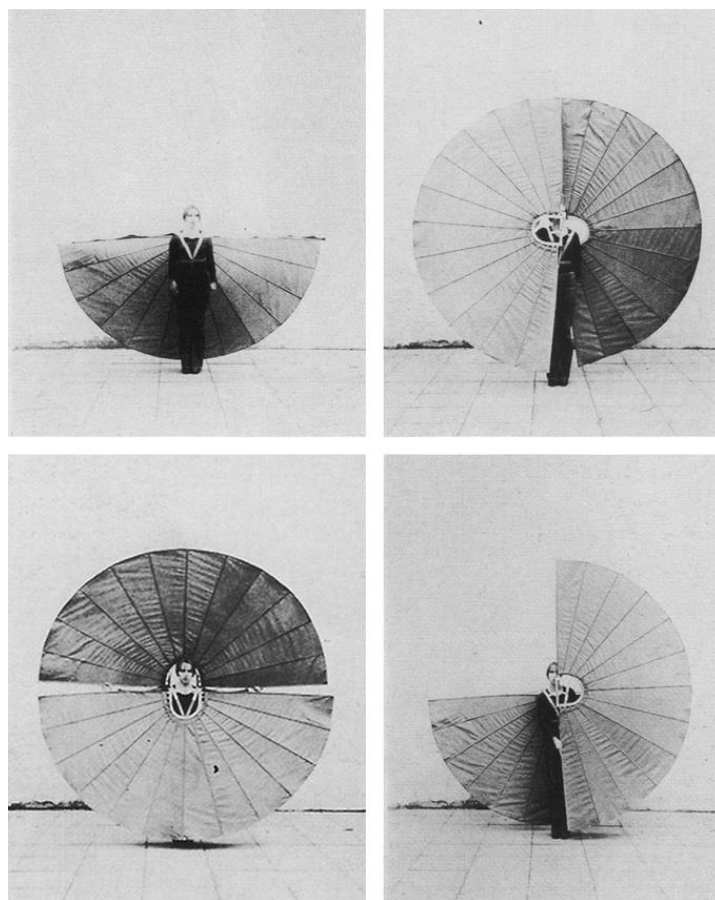


Figure 58, Rebecca Horn, *White- Body- Fan*, 1979.

²⁴⁰ . Richard Shusterman, « Penser en corps. Eduquer les sciences-humaines : un appel pour la soma-esthétique » in *Penser en corps. Soma-esthétique, art et philosophie*, Paris, l'Harmattan, 2009, p. 43 : « La soma-esthétique, définie sommairement, concerne l'étude méliorative et critique de notre expérience et de notre usage du corps vivant (ou *soma*) en tant que site d'appréciation sensori-esthétique (*aisthêsis*) et de façonnement créateur de soi ».

Nous sommes particulièrement sensibles à l'extension, au prolongement du corps par une sorte de cage prothétique, d'une « aile » diaphane, à la fois cerf-volant et alèse encore d'une infirmité quelconque.

C'est un moment particulier dans la vie de Rebecca Horn, il est emblématique de notre interprétation « pathologique ». C'est la période où les infections respiratoires se multiplient chez elle, et où elle fut soignée pour des affections pulmonaires liées à son travail de sculpteur (comme pour Toni Grand, les résines polyester attaquent durement les bronches).

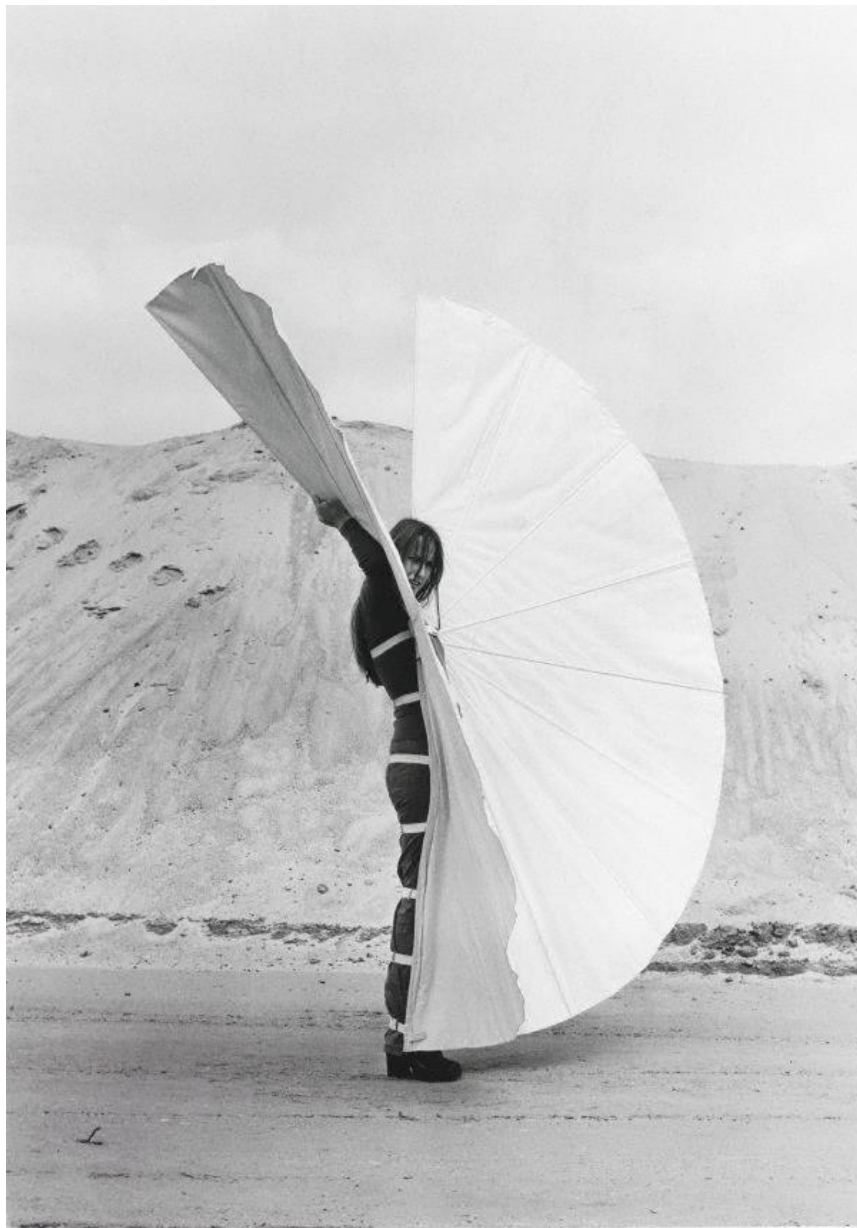


Figure 59, Rebecca Horn, *White-Body-Fan*, 1972, (ré-action, photo 2000).

L'infirmité prothétique que nous ressentons dans les contraintes de nos pratiques, à cause d'un encombrement proliférant, relaye cette sorte d'aspiration à la rémission par un déploiement, un vol salvateur d'une machinerie légère par un volatil immaculé, nous rappelant ainsi certains dessins de Vinci (Isadora Duncan aussi, par ailleurs).

Les mises en scène du corps des artistes sont aussi, en soi, des sujets de performance, et renvoient l'image d'un médium interprété par un autre, car, rappelons-le, l'Allemande Horn est une sculptrice. Les carrelets envoilés interceptant l'espace comme résistance, au battement, par exemple, nous sont précieux pour notre propre cinématique déambulatoire. C'est-à-dire que le déplacement de certains formats doit s'étudier préalablement, car nous risquons autrement, sans cette étude, de verser dans le déséquilibre et l'écroulement d'une présomption de novice les jours de grand vent..., les cas possibles sont nombreux.

Le performeur reflète ainsi l'image souvent de plusieurs médiums simultanément, une image à multiples tiroirs, à la manière de Paul McCarthy dans *Painter*, de 1995, où il traite des « interprétations psychologiques de la peinture abstraite »²⁴¹ [Fig. 60].



Figure 60, Paul Mac-Carthy, *Painter*, vidéo, 1995.

²⁴¹. Rose-Lee Goldberg, *Performances, l'art en action*, Paris, Thames & Hudson, 1999, p. 204.

Une telle performance pourrait être ici notre pendant, en quelque sorte, mais dans une symétrie diffractée : la peinture par la performance et la performance par la peinture [Fig. 60, 61] – le châssis de McCarthy est aisément manipulable contrairement aux nôtres –, mais nous le verrons dans notre synthèse personnelle à propos du performatif...



Figure 61, manutention d'un châssis et ouvrage verso par le re-souvenir d'une membrane (au bandeau).

Nous nous méfions cependant des clichés véhiculés par cette performance, le côté anal de celle-ci par absence de maîtrise des sphincters nous semble éloigné de nos préoccupations. Nous avons là plus affaire aux clichés de la « machine à peindre » comme un *Cloaca*²⁴² de Vim Delvoye, mais, pour autant, cette dernière performance dresse un constat froid du « médium secondaire » dont il faut relever le gant de la mauvaise fortune critique (mauvaise fortune contemporaine...).

Si la performance émet un message, une idéologie diffuse dans le travail, comme ci-dessus la vidéo de Paul McCarthy sur notre médium, il convient cependant de prendre ce travail d'artiste au second degré pour l'étudier sans affectation particulière. Aucune stratégie ne permet d'échapper à la critique des médiums entre eux, mais nous pouvons, à partir de cette performance, effectuer une mise à distance, une prise de recul sur notre

²⁴². Nous nous référons à l'œuvre de 2000 de Vim Delvoye simulant un tube digestif.

propre pratique, en nous remémorant mentalement la sentence valérienne de *Tel quel* : « Ce que l'on écrit en se jouant, un autre le lit avec tension et passion. Ce que l'on écrit avec tension et passion, un autre le lit en se jouant ». ²⁴³

Nous retiendrons particulièrement, au-delà du prothétique et de la critique, la *gestion des sens*, ou plutôt, très précisément, la fréquence des performances liées à la vision, au regard et à l'aveuglement du performeur, car concrètement, nous relevons que nombre de performances sont faites par des acteurs masqués ou qui en viennent à se bander les yeux. Ces performances particulières produisent ainsi, d'une manière ou d'une autre, des performeurs aveugles ou aveuglés, et cette tendance nous est particulièrement précieuse pour induire la pertinence de notre propre démarche de peintre.

Ces pratiques aveuillées sont bien connues, comme Mona Hatoum et Vito Acconci ci-dessous [Fig. 62, 63, 64].



Figure 62, Mona Hatoum, *Variations on Discord and Divisions*, 1984. Détail vidéo.

²⁴³. Paul Valéry, « Choses tues V » in *Tel quel*, *Œuvres II*, Pléiade, Gallimard, Paris, 1960, p. 486.



Figure 63, Mona Hatoum, *Variations on Discord and Divisions*, 1984. Détail vidéo.



Figure 64, Vito Acconci, *Blindfolded Catching*, 1970.

La perturbation de l'acuité visuelle entraîne logiquement une production particulière portant les stigmates typiques de l'infirmité mise en scène et en cause : son détournement. Ce n'est pas pour autant que l'alchimie propre à l'art n'est plus réalisable. Nous nous souvenons de Beethoven malentendant faisant vivre sa portée et sa ligne

mélodique dans son *écoute mentale* et d'un Matisse paraplégique plus récemment. Janis Kounellis, lui aussi, utilise le subterfuge masqué ou masquant, à sa manière, ambivalente et subtile [Fig. 65, 66] et faire avec lui du cheval ne nécessite plus la vue...



Figure 65, Jannis Kounellis, sans titre (avec cheval), 1972.

Ce dernier en vient d'ailleurs à réduire au minimum l'intervention de l'artiste pour ce qui concerne les propos que nous tenons ici, par un bandeau [Fig. 66]. Il aveugle ce qui ne peut voir, il redouble, en quelque sorte, la *cécité paradoxale* d'une sculpture bien que, évidemment, un morceau de pierre ne sera jamais doué de vision (à l'heure actuelle du développement de la cybernétique...).



Figure 66, Jannis Kounellis, untitled, 1978.

Voir ne subordonne pas la peinture à un simple plein exercice dans le visible ; la peinture n'est pas un phénomène rétinien qui suit l'effectuation d'un acte pictural, elle n'est pas que cela et il faut aller au-delà de la rétine en suivant le constat de Duchamp : « *Le siècle entier, depuis 1880, travaille de façon rétinienne. Rien que la sensation physique. C'est comme un bain. Moi je suis sorti du bain* ». ²⁴⁴

Il faut donc sortir « du bain » pour engendrer un autre type d'œuvre mais sans pour autant condamner le rétinien. Nous pouvons travailler sur notre écran noir mental – une forme, il est vrai, encore supérieure de rétine – et en caressant la surface, composer une applique de la couleur idoine, en fait, en reconnaissant par la première main – comme un éclaireur – le passage de la deuxième à la virole. Nous caressons *en deux*

²⁴⁴. Dore Aston, *Rencontre avec Marcel Duchamp*, Paris, L'Echoppe, 1996, p. 10. En italique dans le texte.

touchers la toile, la première lit par l'affleurement des doigts une *information* pour la seconde main qui la suit dans un mouvement d'épaule coordonné. L'approximation visible immédiatement atteignable par le regard n'est qu'une constituante du médium.

La peinture sous un angle performatif est antérieure à la pellicularité des déposes picturales, de la même manière que les strates de limons déposées par le lit de la rivière sont dépendantes de la crue qui les déclenche : la stratification pelliculaire et la picturalité sont des formes de dépendance du médium mais une dépendance *remisée* si nécessaire. Nous nous attarderons donc particulièrement sur cet aspect dans nos développements synthétiques, car ce nouveau *masque*, appliqué à notre pratique, est probablement de nature *séminale*, et nous le vérifierons dans la technique de travail, la performance peinte par la concrétude du métier, dans l'atelier.

2. Notre synthèse dans nos propositions d'art

a/ La synthèse iconographique

1/ Avant-propos

Sans être trop limitatifs, nous venons de cerner les quatre origines de nos propositions d'art. Nos œuvres sont le produit de ces influences lointaines, mais elles entretiennent également un rapport de causalité entre elles. Elles résultent en quelque sorte d'un coup de billard à plusieurs bandes, bandes formées par les chocs mentaux qu'ont d'abord suscités chez nous certaines grandes œuvres du répertoire mondial, puis leurs « fratries ».

Si nous articulons ce chapitre consacré à la synthèse des influences selon un quadruple postulat, c'est qu'il nous a toujours semblé que nous étions dangereusement attirés par la conciliation des inconciliables, c'est-à-dire la synthèse plastique de champs souvent pensés comme étant opposés : les champs iconographique, constructiviste, écranique, et performatif.

Inconciliables car il est très rare d'observer, par exemple, dans une démarche comme celle d'Enrico Castellani et sur la pureté de son monochrome blanc, la présence d'une monstration de chair simultanément. En effet, la contorsion des formats exécute là une prouesse mathématique et dans le même temps, sur ceux-ci, une étude picturale liée à la chair serait déconcertante. Les huiles seraient soumises aussi à des pesanteurs la faisant goutter à la manière de certaines œuvres de Barceló²⁴⁵. Cela semble logique et revêt un caractère de nécessité car les techniques de construction sont contradictoires.

On ne peut donc pas développer de discours linéaire d'élucidation du propos plastique car il serait révélateur d'une mécompréhension de la démarche. Notre intention d'art n'étant pas homogène, nous laissons là ce discours aux artistes qui procèdent par une structuration claire des idées, et nous appelons en général l'art « produit », un art plastique rhétorique car fait pour le discours et marqué profondément par l'intention. Ces œuvres développent leur esthétique et nous en admirons la réelle efficacité, mais le visible sombre alors dans la « conception »²⁴⁶.

Mais pour une élucidation non discursive de notre démarche qui se veut un langage de *vérité*, il nous faut avouer que nous ne savons pas ce que nous faisons et il nous faut donc étudier la donation plus subtilement, ce parfois plusieurs années après, car celle-ci prend systématiquement à contrepied toute forme d'application logique subordonnée à un discours. C'est même là son trait typique, car dans l'application d'une logique stricte on ne peint pas sur une surface hyperbolique pour chevalet à tension variable²⁴⁷, en effet, pourquoi se donner tant de mal ?

Marion borne encore ici notre problématique :

Le vrai peintre ne sait pas ce qu'il a peint, et n'a consacré tout son savoir qu'à mendier la surprise de découvrir ce qu'il n'avait osé prévoir²⁴⁸.

²⁴⁵. http://www.lemonde.fr/a-la-une/portfolio/2008/11/20/une-tres-polemique-uvre-d-art-au-palais-des-nations-unies-a-geneve_1120328_3208.html. Voici le lien d'un documentaire édifiant sur l'artiste à l'œuvre pour le plafond de l'amphithéâtre des Nation Unies à Genève.

²⁴⁶. Jean-Luc Marion, *La croisée du visible*, *op. cit.*, p. 64.

²⁴⁷. Nos membranes construites pour la peinture n'ont pas une tension régulière, la volumétrie souvent présente génère un désordre dans la tension et nous utilisons parfois des raquettes (de tennis) pour nous faire une idée selon le plan. En pratique, cette situation génère une discontinuité de la décharge du pinceau car des « sables mouvants » alternent avec des « hauts fonds ». Nous y reviendrons.

²⁴⁸. Jean-Luc Marion, *La croisée du visible*, *op. cit.*, p. 60.

Pour étudier la dislocation du plan pictural dans nos propos et ses débâcles, nous sommes mis devant l'obligation de compartimenter les différentes attractions formant la plasticité générale du tout. La synthèse première que nous extrayons de nos influences est iconographique, elle pose la question de la Figure, de la représentation et des moyens simples que celle-ci donne. Représenter tant que faire se peut le monde où le peintre chemine *pauvrement* dans le processus de création et dans le dénuement d'une époque contraire, mais à la manière du « rêveur » poursuivant un temps Van Gogh au pas rapide dans le film de Kurosawa *Rêves* de 1990 ; représenter grâce à des Figures l'errance existentielle

2/ De la chair et de la Figure

Notre sens figuratif, comme une pulsion, se concentre intuitivement sur l'étude de la chair et sur la recherche d'une corporéité plus ou moins identifiable ; le mot d'ordre de Francis Bacon, « transformer une bouche en Sahara »²⁴⁹, est toujours d'actualité dans nos recherches plastiques. Les différentes strates de la chair jusqu'à l'os proposent un répertoire de formes picturalement passionnantes, de la superficialité de l'incarnat aux embases circulaires du fémur, et à mesure que l'on « effeuille » le corps, il existe une sorte de traversée de la viande proposant à chaque strate une plasticité particulière. La question de la chair dans la figuration pose presque la question de la figuration en soi. Sa représentation peut être multiple et sujette à de si nombreuses variations et interprétations qu'elle alimente la ressource iconographique d'une manière quasiment illimitée. À travers un grand œuvre du type moderniste à la manière de Bacon (que nous avons évoqué précédemment), c'est l'école anglaise d'après-guerre avec des membres comme Lucian Freud, Auerbach ou Michael Andrew, sans doute ses acteurs les plus intéressants²⁵⁰, dont nous relevons l'importance. Mais la question de la chair et de la représentation du vivant dépasse le cadre d'une école et déborde sur l'extrême contemporain et l'art d'aujourd'hui où cette question de la chair, de la Figure et de

²⁴⁹. Jacques Sarabien, « FRANCIS BACON, une bouche comme un Sahara », in *Art press*, 215, 1996, p. 23.

²⁵⁰. *Ibid.*, p. 23. Pour déterminer les peintres les plus importants d'après-guerre anglais, Bacon répond : « [...] Franck Auerbach [...] aux cotés de Lucian Freud et Michael Andrew ».

l'incarnat apparemment multiple se renouvelle chez Glenn Brown²⁵¹ [Fig. 67] dans la Nouvelle école anglaise ou chez Vincent Corpet en France. Nous dirons pour faire simple quelque chose en rapport à la chair.



Figure 67, Glenn Brown, *Shallow Deaths*, huile sur panneau, 70x57,5 cm, 2000.

Nous cherchons à soutenir une iconographie récupérant cette question de la chair car le percept qu'elle donne, et l'efficacité qu'elle procure à l'œuvre, forment des entrées dans l'imaginaire du regardeur sans équivalent. Les sources de la tradition se font ici particulièrement prégnantes, qu'elles soient de nature érotique comme chez Rubens par exemple ou chez Michel-Ange, en récupérant la pulsion de l'Eros du regardeur dans le sens de l'attraction, ou bien encore, par le mouvement contraire : la répulsion que

²⁵¹. Glenn Brown, peintre anglais, né à Hexham en 1966.

provoque la putréfaction comme par exemple, chez Grünewald [Fig. 68], Thanatos.



Figure 68, Matthias Grünewald, *Retable d'Issenheim*, détail bas de la tentation de St Antoine, huile sur bois, 1512-1516, musée Unterlinden. Colmar.

La chair *puisque ressentie* (puis représentée) peut toujours compter sur des ressorts perceptifs humains profonds, car l'émotion causée par la dimension rétinienne du spectacle visible est alors portée à son comble ; c'est la dimension emphatique que le vécu confère. Le regardeur s'émeut, dans un premier temps par l'affectation sensible devant la chair souffrante, puis par la diversité des spectacles possibles de la composition, car le plan pictural devient alors un *théâtre tragique*.

Nous avons souligné dans nos propos liminaires notre intention d'art comme

parabole du flux de la vie, mais la vie c'est la chair²⁵², et souligner ainsi la chair, c'est souligner la vie. C'est pourquoi elle prend sa dimension dans la peinture de la chair, parabole de la vie :

La vie révèle la chair en l'engendrant, comme ce qui prend naissance en elle, se formant et s'édifiant en elle, tirant sa substance, sa substance phénoménologique pure, de la substance même de la vie.

*Une chair impressionnelle affective, dont l'impressionnalité et l'affectivité ne proviennent jamais d'autre chose que de l'impressionnalité et l'affectivité de la vie elle-même*²⁵³.

Pour nous la *chair impressionnelle* peut venir se montrer par la peinture. On nous accordera que seule la chair (et son organisation *par des organes*), permet cette impression stupéfiante et typique sur le fond mental – la plaque sensible de l'imaginaire – dans le corps et l'esprit par une *grande peinture*. Le lien de la chair et de la vie semble irréfragable, insécable. Peindre la chair, c'est en quelque sorte, brandir l'étendard de la vie, son blason épuré. Par la chair, l'œuvre s'adresse non pas à des initiés, mais à un large public (du moins est-ce notre vœu), c'est là sa forme d'éthique discrète. En cela, le délit d'initié des postmodernistes, à savoir le goût de la citation et de l'entourloupe, à la manière d'un Maurizio Cattelan²⁵⁴ se baladant dans les centres urbains avec une tête de carton-pâte à l'effigie de Pablo Picasso, est gênant pour nous. Notre « volonté » d'art donne la priorité au non-initié et à l'individu *reposant* dans une certaine ignorance. Elle ne suppose pas d'emblée le bagage culturel qui environne et conditionne la perception des œuvres conceptuelles parfois et recherche le prospect tel qu'il est dans sa moyenne, sans complaisance, mais aussi sans snobisme, pour lui offrir une émotion réelle directe, simplifiée. Le percept d'un propos intellectualisant et textualiste ne nous intéresse pas

²⁵². Il nous semble inutile de revenir sur la chair comme mémoire du monde, c'est un lieu commun.

²⁵³. Michel Henry, *Incarnation. Une philosophie de la chair*, Paris, Seuil, 2000, p. 174. En italique dans le texte.

²⁵⁴. Jean-Yves Jouannais et Christophe Kihm, « les “Witz” de Maurizio Cattelan » dans *Art press*, 265, 2001, p. 23. Maurizio Cattelan affirme dans une interview : « Moi, je me pense comme un décorateur d'intérieur, qui ne fait que mettre les choses en ordres : je prends ce qu'on me donne ».

ou seulement de manière anecdotique, nous pensons par exemple à Joseph Kosuth ou Laurence Weiner. Nous recherchons un *choc visuel* et c'est par ces grandes entrées que sont les figures de la chair que nous voulons y parvenir, car le rendu de cette chair, sensible, nous est nécessaire pour disposer d'un incarnat opérant sa séduction dans la peinture, et cela dans les emblèmes de son environnement, pour l'accompagner en quelque sorte, dans sa *vie*. Les recherches picturales se rapportant à la chair, les organes, les corps sont nombreux, repensons un instant aux compositions analogiques de Vincent Corpet ou à l'évanescence des jus de Marc Desgranchamps. Dans le fond, nous reprenons ici la relation conventionnelle d'un médium bien connu pour le regardeur dans un premier temps, mais pour le déstabiliser immédiatement par la suite. Accorder la priorité à la perception de la Figure revient à compartimenter le plan pictural d'une manière toute particulière. Gilles Deleuze dit à ce propos :

Si le peintre tient à la Figure, s'il prend la seconde voie, ce sera donc pour opposer le « figural » au figuratif. Isoler la Figure sera la condition première. Le figuratif (la représentation) implique en effet le rapport d'une image à un objet qu'elle est censée illustrer ; mais elle implique aussi le rapport d'une image avec d'autres images dans un ensemble composé qui donne précisément à chacune son objet. La narration est le corrélat de l'illustration. Entre deux figures, toujours une histoire se glisse où tend à se glisser, pour animer l'ensemble illustré. Isoler est donc le moyen le plus simple, nécessaire quoique non suffisant, pour rompre avec la représentation, casser la narration, empêcher l'illustration, libérer la Figure : s'en tenir aux faits ²⁵⁵.

Le mot d'ordre pour concentrer la Figure est donc de l'isoler par tous les moyens possibles que propose la peinture pour « s'en tenir aux faits », mais évidemment, cela n'est pas aussi simple qu'un simple impératif verbal pourrait le faire croire. Pour que la Figure développe sa particularité, il lui faut son isolat, un écoumène lui permettant son évolution/émulation pour qu'elle évite de s'effondrer dans la *représentation*. L'isolat que propose la peinture pour sa Figure est le plan, le plan pictural sans caractéristique précise pour nous mais qui chez Bacon est le plan de la planéité. C'est nécessairement dans le plan que se fait la concentration dans laquelle le « caractère » vient se tenir. La

²⁵⁵. Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation, op. cit.*, p. 12.

Figure fait ainsi « bonne figure » si elle concentre l'attention sur elle, c'est ce que nous apprend efficacement le travail d'un peintre comme Vincent Corpet. Il centrifuge la figure, le plus souvent au centre de ses formats, par l'agrégation analogique, en *agglomérant* des analogies formelles, comme par centrifugation, à l'image du bec d'un pigeon qui devient une bouche dans notre exemple.

Cette dernière, la centrifugation, ne se fait pas mécaniquement à la manière d'un Damien Hirst²⁵⁶ mais par un effort de composition formelle où l'agrégat se fait dans une sorte de proposition mutante relevant ici d'une trompe d'éléphant, là d'une nappe de cuisine pendant d'un diagramme²⁵⁷ [Fig. 69] et sans vouloir être trop louangeur envers le peintre français, Deleuze écrit précisément sur le rapport de l'analogie et de la peinture :

La peinture est l'art analogique par excellence. Elle est même la forme sous laquelle l'analogie devient langage, trouve un langage propre : en passant par un diagramme²⁵⁸.



Figure 69, Vincent Corpet, 3754, huile sur toile, 2015, 116 x 81 cm.

²⁵⁶. Nous pensons particulièrement à un tondo de 2007, *Beautiful*, qui porte visiblement la plasticité de la centrifugation. Damien Hirst généralise souvent la technique.

²⁵⁷. L'artiste utilise souvent des représentations visuelles simplifiées, sur le fond notamment, qu'il quadrille pour structurer l'arrière-plan.

²⁵⁸. Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, op. cit., p. 110.

La grisaille charnelle, celle de Corpet, pousse jusqu'au maniérisme l'emphase analogique qui structure la Figure centrale pour nous proposer une chair sous l'incarnat d'une mutation observable, mais non-viable, à la manière des fœtus irradiés ou contaminés, la tête ressortant ici par la poitrine. La chair se tient, elle n'est pas faisandée, mais quiconque a déjà eu à croiser, au hasard d'une marche ou d'un accident quelconque, la dépouille d'un gros animal restée là, celle d'une vache par exemple, a pu observer après le gonflement du corps, comme sous le coup d'une grosse aérophagie, une sorte d'épanchement putride liée à la sortie des entrailles, qui s'effectue en général par le bas-ventre.

Nous ne pouvons manquer de rapprocher la plasticité de telles entrailles à la liquéfaction des matières chez Bacon. L'énergie incluse dans ses matières picturales et dans leurs écoulements nous font penser à la compression que de tels gaz font subir à la chair et à leurs manières de se répandre au sol comme suite à une explosion très localisée où le cuir cède.

Cette description crue nous incite à penser que la Figure baconienne nous ramène sans arrêt à une forme de *memento mori* inconscient (ou pas) où le maître intègre dans les protagonistes de ses images une forme de chair/temps où la finitude essentielle devient un visible net. La Figure est ici la face de l'être-pour-la-mort²⁵⁹ et son visage ne se contemple jamais sans mourir un peu : « Le soleil ni la mort ne se peuvent regarder fixement »²⁶⁰.

Une fois comprise la *puissance* que la Figure réduite à la chair transmet au percept peint, on ne peut évacuer cette question devenue nodale pour l'efficacité maximale de la proposition d'art. Il faut donc s'y confronter par goût, mais aussi par nécessité du même coup, car la chair peinte transmet une force au tableau. Il faut donc abonder dans le sens d'un questionnement de la chair en direction de la Figure, à notre manière bien entendu, par une *composition modulante*.

Les approches sont multiples et dépendantes du caractère propre à chaque peintre mais il semble inévitable pour notre iconographie (l'étude de la représentation figurée

²⁵⁹. Pascal David, s. v. « Mort », dans Philippe Arjakovsky, François Fédier, Hadrien France-Lanord, *Le dictionnaire Martin Heidegger, op. cit.*, p. 862. « L'être de la mort ne se comprend qu'à partir de l'être vers la mort ou envers elle – et non « pour la mort », fâcheuse traduction française et grave erreur pouvant « durablement s'implanter », selon les termes d'une lettre de Heidegger à Hannah Arendt (du 21 avril 1954) ». Nous reprenons la tournure verbale française mais elle est sujette à discussions.

²⁶⁰. François duc de la Rochefoucauld, *Réflexions où sentences et maximes morales*, Paris, Lefèvre, 1822, p. 28.

dans une œuvre particulière) que *l'affrontement* à la chair « ait lieu », et — rappelons-le — puisque notre chair s'effeuille de l'incarnat à l'os, nous la rendrons dans *sa* traversée comme pour la couleur.

Tout d'abord, nous pourrions affirmer que nous séparons deux types de protagonistes, le plus souvent dans une même proposition et en opposition de taille et de représentation, mais aussi de destination. Ils abordent leurs figurations différemment. Le premier, dans une échelle supérieure, occupe le format et s'éloigne sensiblement de l'anthropomorphisme.

Il est la figure d'une figuration mutante que l'on pourrait assimiler à une proposition analogique de Corpet où s'assemble une composition formelle d'investigation (sans précédent connu par nous). Ainsi dans le cas du *Monachille à l'éjaculat* [Fig. 70, 72, 74] (nous choisissons un tableau plan pour faciliter la simplicité de la description qui est typique de notre proposition écrite précédente²⁶¹, c'est-à-dire, la proximité de deux organicités), deux personnages existent.

Une éclosion en forme de croissant enserme un pas de vis sur le cœur d'Achille que l'ombre d'une cape entoure (1). La grande Figure reprend le code du blason ; un casque dessine le contour du profil d'une tête (2).

Ce crâne est surmonté d'un nimbe sur fond carré portant les vestiges d'un éjaculat, dans notre imaginaire en tout cas (3). Les bras démesurés permettent de prendre appui sur le format et sur l'enrochement de l'arrière-plan (4). Ils sont bordurés par des « lèvres » symétriques au pastel, discontinues, reprenant la tonalité colorée d'un incarnat européen, type espagnol andalou ou italien du Latium, féminin (5). L'ensemble du corps est pensé comme un mécanisme à pompe visant la coulisse comme certains dessins de Léonard de Vinci [Fig. 71].

²⁶¹ . C'est-à-dire que nous faisons cohabiter deux chairs, la première anthropomorphe, génétiquement précise et une autre amorphe, difforme, une sorte de proto-chair reconstituant des chimères.

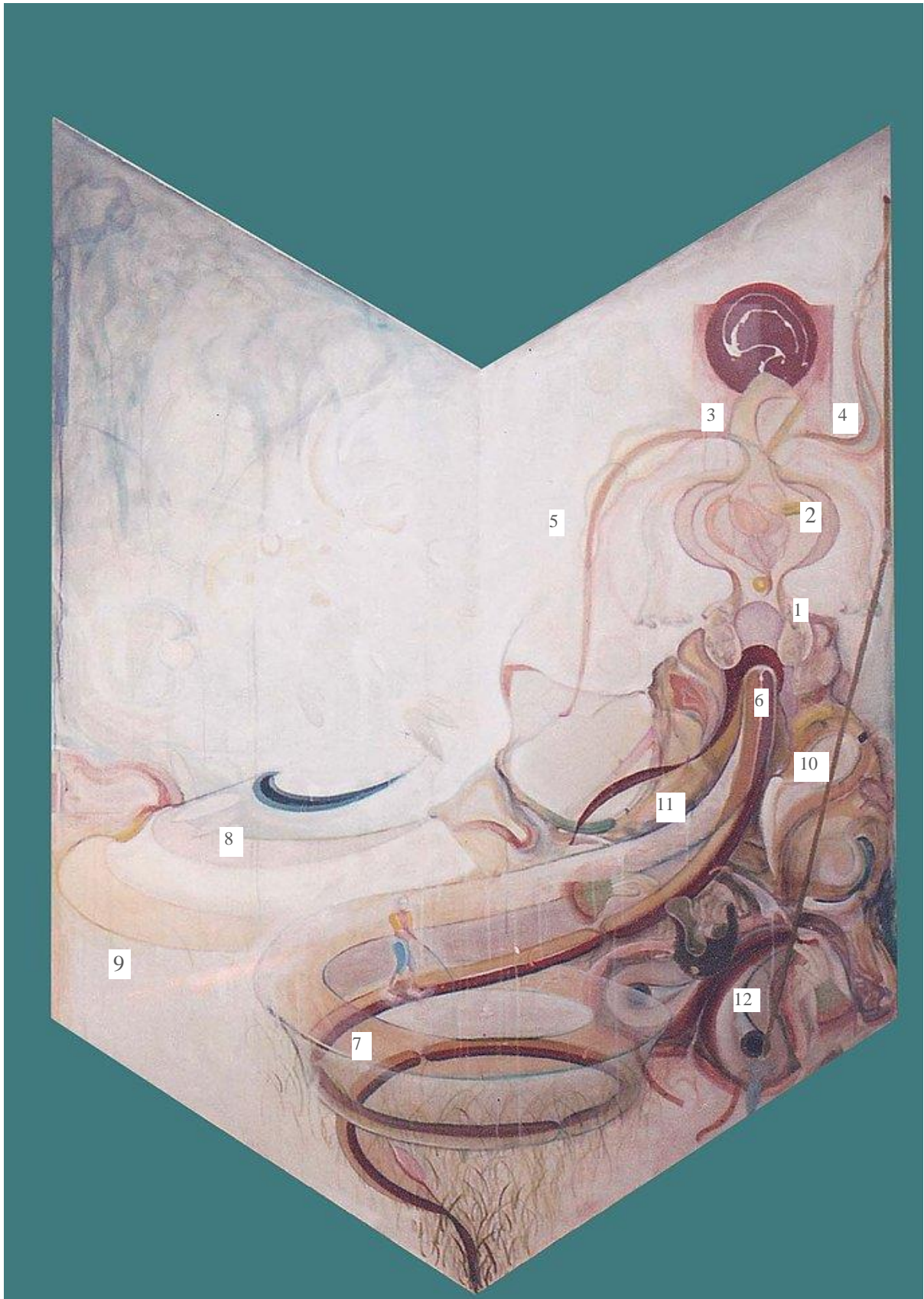


Figure 70, Richard CASADO-HALOIN, *Monachille à l'éjaculat*, 2008-09, monoplan, technique mixte sur toile (recto, verso), 295x208 cm.



Figure 71 , Léonard de Vinci, dessins anatomiques, 1510-11.

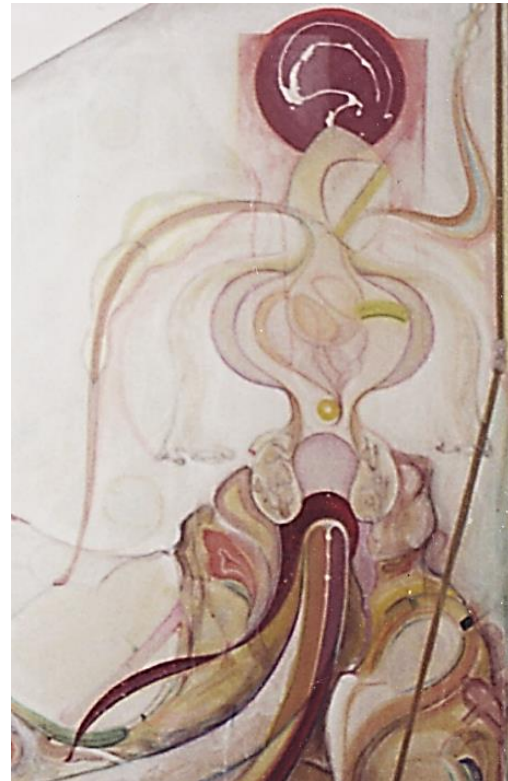


Figure 72, Richard CASADO-HALOIN, *Monachille à l'éjaculat*, détail.

Les hanches sont revêtues d'une peau de scrotum (6) et forment la source d'une queue dessinant un pont hélicoïdal de fortune dont l'ami Patrocle (7) sonde la résistance afin qu'il ne s'effondre pas sous ses pas. En arrière-plan, la flotte argienne à l'ancre (8) se dessine dans un espace mer/ciel indéfini dont la côte en anse recule selon les marées (9). C'est l'heure où Patrocle subtilise la cuirasse d'Achille (12) pour mener les grecs sous les murailles de Troie.

Nous donnons ce descriptif pour indiquer combien les détails présentent l'histoire, une narration, même fictive. Dans l'évanescence de sa corporéité, cet Achille pourrait être « vitrifié », volatilisé pour ne constituer qu'une ombre, l'ombre de son corps disparu. Cet incarnat de suaire, de linceul, est récurrent chez nous, et il se présente comme une ombre, une ombre liée à une projection « thermique »²⁶² de la matière à la manière des disparus japonais des explosions nucléaires [Fig. 73]. Cette partie du plan dans le tableau a une valeur quasi-testimoniale, Achille est passé ici, il repassera par là.

²⁶². Nous rappelons ici aussi la grande sensibilité de l'acrylique à la température ambiante pour son séchage. Il devient difficile de peindre en été dans le sud de la France à cause de la température extérieure sans retardateur.



Figure 73, photo anonyme, Hiroshima, août 1945.

En effet, il ne reste clairement défini que par des traits sombres marqués distinctement, une queue à double lame et par son nimbe. Il faut ajouter à notre compte les jambes, différentes l'une de l'autre. La première, violette pourrait être la jambe d'un satyre laissée là (par la présence plus haut de la peau de scrotum) car elle présente une analogie formelle avec les jambes arrière des caprins (10) ; l'autre, rubanée (11), s'étire et semble comme prise dans le vent mais nous n'avons pas, comme dans la culture homonyme²⁶³, une fascination pour les lignes parallèles. Bien au contraire, nos recherches formelles se fondent sur la dichotomie des protagonistes dans la Figure (d'ensemble), et, pour cela en priorité, celle des échelles de représentation dans celle-ci. Patrocle fait ainsi figure de nain dans le bas centre du tableau. Déguisé en bretteur aveugle, il sonde de sa canne/fleuret l'assise découpée en étrons du pont. Patrocle reprend clairement une figure anthropomorphe revêtue d'un habit. Il fait penser à une figure soldatesque simplifiée et sa chair n'est pas sujette à questionnement [Fig. 74].

²⁶³. La culture rubanée est connue pour sa poterie montrant des lignes parallèles.



Figure 74, Richard CASADO-HALOIN, *Monachille à l'éjaculat*, détail à 50% de la taille réelle.

Une différence de traitement entre le demi-dieu et l'humain ressort du soin apporté à leurs images propres. La première est entièrement « conceptuelle », repensée par l'intuition donatrice pour souder les éléments divers de sa composition et de son incarnat dans sa nudité. La corporéité du dieu étant inventée, elle propose une chair volatile (techniquement parlant aussi²⁶⁴), ne laissant paraître que l'ombre charnelle de sa déposition disparue à la manière des hommes évaporés d'Hiroshima [Fig. 73] ou d'un suaire sacré.

²⁶⁴. Paul Valéry, « Palme » in *Poésie*, Gallimard, Paris, 1993, p. 113 : « ...Dans la poudre qu'il se roule... ». Cet extrait d'un vers incarne bien la pulvérulence que nous appliquons parfois à la matière.

A la différence d'un Bacon par exemple, deux types d'incarnation cohabitent et leurs scènes ne semblent pas prises dans le déroulement d'un temps unique, mais dans une temporalité fractionnée ou précipitée, à l'image de l'anse qui cherche sa plage en raison des marées changeantes.

Il y a donc chez nous une « échelle » (temporelle ici) dans la représentation figurée d'un protagoniste qui passe de l'anthropométrie simple et reconnaissable (à première vue) à une dimension conduisant l'incarnat et la viande sous-jacente à la quasi-invisibilité d'une chair volatilisée. C'est alors toute la gamme possible des représentations qui s'offre à nous, c'est ce que nous appelons la dimension « cul-de-jatte » car une telle disposition plastique se transforme rapidement en fabrique d'estropiés de toutes sortes ; dans un plus vaste cercle allant de la reconnaissance immédiate du trompe-l'œil à l'invention formelle complexe d'une intrication d'organes indémêlables, un *carpaccio* finement découpé pourrions-nous dire.

Il n'y a donc pas d'insistance de notre part à affirmer une Figure particulière toujours applicable, au portrait par exemple, car nous n'appliquons pas une méthode permanente à la Figure. La raison en est simple, c'est que notre Figure est soumise à un perpétuel changement : *l'animation de la vie elle-même*, « *impressionnelle* ». Elle n'est pas identifiable dans une manière propre sauf à s'identifier à ce changement. Pour la saisie et le percept de notre représentation figurée, nous affectionnons particulièrement ici le terme de « défiguration ». Nous faisons il nous semble de la peinture dé-figurative. Elle serait une forme de refiguration comme Bioulès l'a nommée, mais ayant une propension tendancielle à fuir une volonté d'art à « refigurer » primaire ou seconde, comme une pulsion alambiquée par l'expérience. Faire de la peinture malgré tout, soit, après analyse et déconstruction du médium, comme dans l'expérience de *Supports/Surfaces*, mais pour saisir une refiguration *insaisissable*.

La défiguration est un terme médical pour nommer les altérations visibles du corps et du visage produisant des effets psychosociaux sur les patients atteints de traumatismes visibles. Et effectivement, la figure « défigurée » nous intéresse particulièrement en ceci qu'elle ne s'incarnerait plus dans une *manière* ni même dans le manichéisme de vouloir sans arrêt, par l'intention, changer de Figure (et ainsi être sans visage). Par voie de conséquence, nous sommes conduits à proposer une chair au-delà de la viande, à la fois mixtion d'un incarnat, d'une purulence de décomposition et chair rédimée, promise à la résurrection représentée de manière symbolique ou parfois héraldique. Nous avons là l'étrangeté d'une *synthèse iconographique*, d'une attention

portée à la chair d'une part, mais qui serait passée par le moule de la déconstruction du mouvement d'avant-garde français, d'autre part. L'étrangeté ici, c'est que s'identifier à un changement perpétuel reproduit malgré tout encore une Figure « d'ensemble », celle que nous ressentons lors d'une exposition personnelle, celle d'un chaos où seules quelques particularités reviennent :

- Premièrement, aucun support n'est identique à un autre, cela est lié à la structure, nous y reviendrons plus tard.

- Deuxièmement, les techniques picturales sont toujours mixtes, ce sont des nécessités d'ordre écranique, structurelle et picturale.

- Troisièmement, une picturalité diaphane, claire, se dégage en général, c'est l'écran très particulier des surfaces diaphanes.

- Quatrièmement, une narration embryonnaire s'esquisse comme le franchissement d'une barrière, ouverture d'une porte... en liaison avec l'iconographie.

2/ Gagner le paysage : le fond et le détail

Dans notre iconographie, une fois que la Figure centrale de la chair se retrouve circonscrite sous les formes et dans les états les plus variés (car elle a tendance à s'épancher...), la question de l'étendue environnant les protagonistes se pose. Une sorte de réduction à l'emblématique s'effectue alors sur tous les objets du monde et leurs environnements venant prendre place dans le compte des choses visibles ; les détails apparaissent. Si nous utilisons un tel titre de paragraphe : « gagner le paysage », c'est qu'il nous a fallu longuement et rudement batailler dans la composition contre le phénomène de suspension quasi constitutif de nos travaux isolant la Figure du fond [Fig. 75].

Nous avons voulu, peut-être, dans ce tableau, peindre le moment particulier d'une ovulation féminine : l'*oestrus*.



Figure 75, Richard CASADO-HALOIN, *Couvrement/Saillie*, technique mixte sur toile (recto, verso), 196x126 cm, 1999.

Gagner le paysage, c'est aussi s'y évader, fuir la centralité figurale qui extrait probablement « la substantifique moëlle » mais au prix d'un parti pris esthétique douteux, c'est-à-dire une différenciation sans grâce des parties et des plans. La suspension des éléments de la composition est visible dans la figure ci-dessus et ce fut longtemps une caractéristique incontournable de notre travail, mais nous l'avons déjà fait remarquer dans les prolégomènes.

Gagner le paysage, lutter pour lui, l'arracher à l'indistinction, c'est lui construire son écoumène en y plaçant des détails nourriciers, sa *chôra* (dans une définition géolocalisée) en quelque sorte pour l'épanouissement de la représentation/présentation, et faire de la Figure un habitant coutumier de sa toile, c'est penser l'ensemble :

[...] les lieux concrets de l'écoumène (l'ensemble des milieux humains) sont animés de la même trajection. Ils sont nécessairement à la fois des topoi et une chôra, dans un perpétuel jeu d'échelles où se composent indéfiniment la cosmisation de notre corps (du topos vers la chôra) et la somatisation de notre monde (de la chôra vers le topos) ²⁶⁵.

Notre iconographie, parabole symbolique du monde, instaure la bipolarité de la direction pour la Figure, à la fois « cosmisée » en Figure céleste et somatisée par sa trajectoire narrative. Le paysage peint s'organise souvent autour d'une action de principe comme objet du personnage central, le cheminement par exemple. Cheminement chargé [Fig. 76, 77] (d'un rouleau sur l'épaule), cheminement de traversée [Fig. 78, 79] (par le saut d'une barrière), cheminement par voie maritime [Fig. 80] par une sorte de composition organique marine. Ce cheminement devient *acheminement*, non pas vers la Parole, mais vers la Figure, la grande Figure, celle que nous sentons *par devoir* refigurée.

Cela permet bien sûr l'action pour notre chair « composite » et *l'action* permet une animation, puis par le mouvement, la diffraction propre à celle-ci comme celle du *Nu descendant un escalier* de Duchamp par exemple.

²⁶⁵. Augustin Berque, « Logique des lieux de l'écoumène », *Communications*, 87, 2010, p. 24.



Figure 76, Richard CASADO-HALOIN, *Argos*, quadriplan, technique mixte sur toile (recto-verso), 190x310x75 (pro). 2006-2007-2008



Figure 77, Richard CASADO-HALOIN, *Argos*, détail central gauche.



Figure 78, Richard CASADO-HALOIN, *Canal à l'allée de Saules*, monoplan à deux courbes latérales, technique mixte sur toile (recto, verso), 251 x 249 x 40 cm (pro), 2008-2009-2010.



Figure 79, Richard CASADO-HALOIN, *Canal à l'allée de Saules*, détail centre.



Figure 80, Richard CASADO-HALOIN, *Méduse*, monocourbe rectangulaire, technique mixte sur toile (recto, verso), 124 x 183 x 28 cm (pro), 2011-2012.

Mais notre diffraction n'a pas pour but de représenter l'effet *rétinien* du tableau de Duchamp, pas sous cette forme de *décomposition*. La question qui se pose à nous est alors de faire le lien entre l'action et le paysage que doit rejoindre un *personnage*.

Parfois, ce dernier prend place dans l'ouvert d'une vaste latitude, parfois, a contrario, il rejoint une pièce d'appartement, étroite et sombre.

Pour faire gagner²⁶⁶ le personnage composite à son paysage, nous opérons une réduction aux emblèmes essentiels de notre première intention de *composition* en l'environnant d'écueils, de hauts-fonds en quelque sorte ; nous choséfions plus les objets, nous voulons rendre une table « plus » table. Cela signifie une insistance particulière dans la monstration des choses, nous isolons le détail pour le rendre remarquable puis l'étudions, en quelque sorte, *via* l'infini [Fig. 81, 82] dans une étude allant jusqu'à l'insistance forcenée, cela afin d'aider le personnage à tenir dans ses plans.

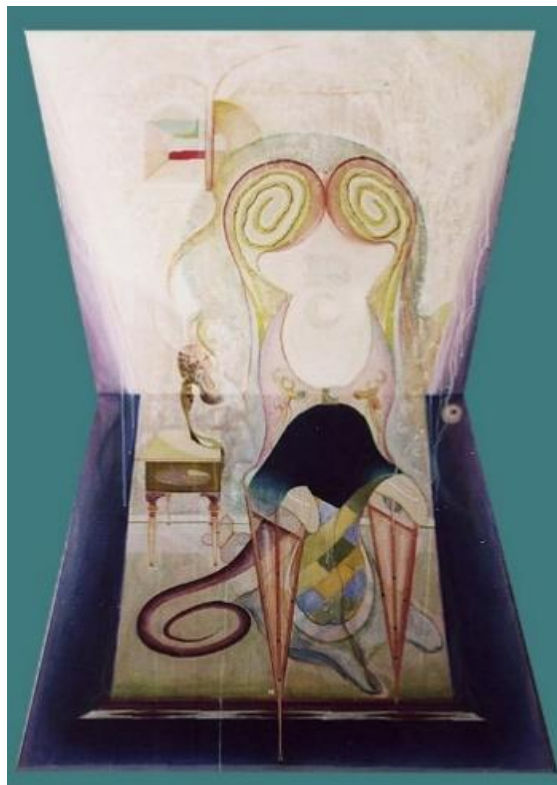


Figure 81, Richard CASADO-HALOIN, *Tudor pneuma*, biplan, technique mixte sur toile (recto, verso), 210 x 140 x 28 cm (pro). 2008- 2009.

²⁶⁶ . Cette bataille pour construire un environnement fut très dure, nos figures dans les prolégomènes en témoignent, celles pour quitter l'*isolat*. La déconstruction de la planéité du tableau est peut-être un résultat de cette « guerre ». Nous avons ainsi « gagné » cette partie.



Figure 82, Richard CASADO-HALOIN, *Tudor pneuma*, détail table.

Nous détaillons un emblème propre à la figure du tableau car il nous semble que ce dernier « règle » le tableau, règle la modulation et donc l'image du tableau comme ici, en arrière-plan, la table avec l'amour à hélice du fond. Notre *emblème* change systématiquement selon la proposition plastique, ne serait-ce que par son titre qui nous sert de légende²⁶⁷ : *Tudor Pneuma*. L'emblème ici construit des lobes de poumon pour détailler le personnage central, le rapport entre le détail et l'emblème est d'ailleurs très particulier. Daniel Arasse donne une sorte de définition au détail qui nous semble pour nous très précieuse :

Emblème de la représentation, le détail peut devenir, en définitive, un « comble » du tableau : bien géré, maîtrisé et, s'il l'on peut dire, correctement planifié dans le dispositif du « tout ensemble », il est le « point », comme disait Alberti à propos du voile, où se parfait le dispositif de la représentation²⁶⁸.

²⁶⁷ . Emile Littré, *s. v.* « Emblème », Paris, Edition de l'Erable, 1972, p. 379. « Figure symbolique avec une légende en forme de sentence ».

²⁶⁸ . Daniel Arasse, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996, p. 212.

La stratégie à développer pour rendre à la figure son habitation est donc de consteller le champ pictural de détails pour permettre *la mise au point du fond*, et par extension, de l'ensemble peint. Le détail ne brille pas plus du fait de son isolement absolu ou plutôt, il faut relativiser un tel propos : si les détails se relayent entre eux, ils distillent leurs brillances propres dans le tout, et leurs conjugaisons forment dans l'ensemble du plan une sorte de luminosité intérieure. Nous proposons au recueil du regard pour affirmer notre proposition dix détails d'une même œuvre puis sa Figure [Fig. 83, 84] :

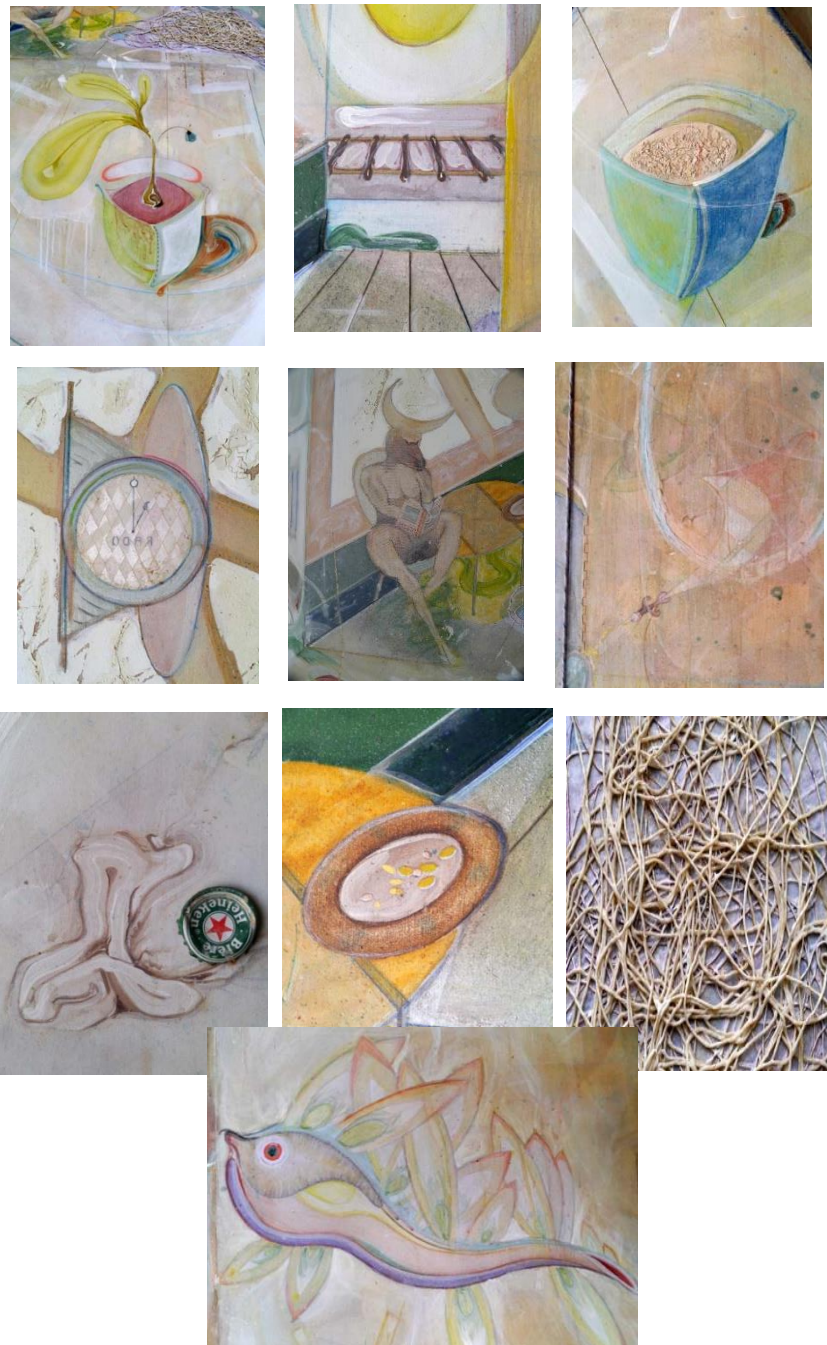


Figure 83, Richard CASADO-HALOIN, *Icare à la tête de rose*, dix détails.

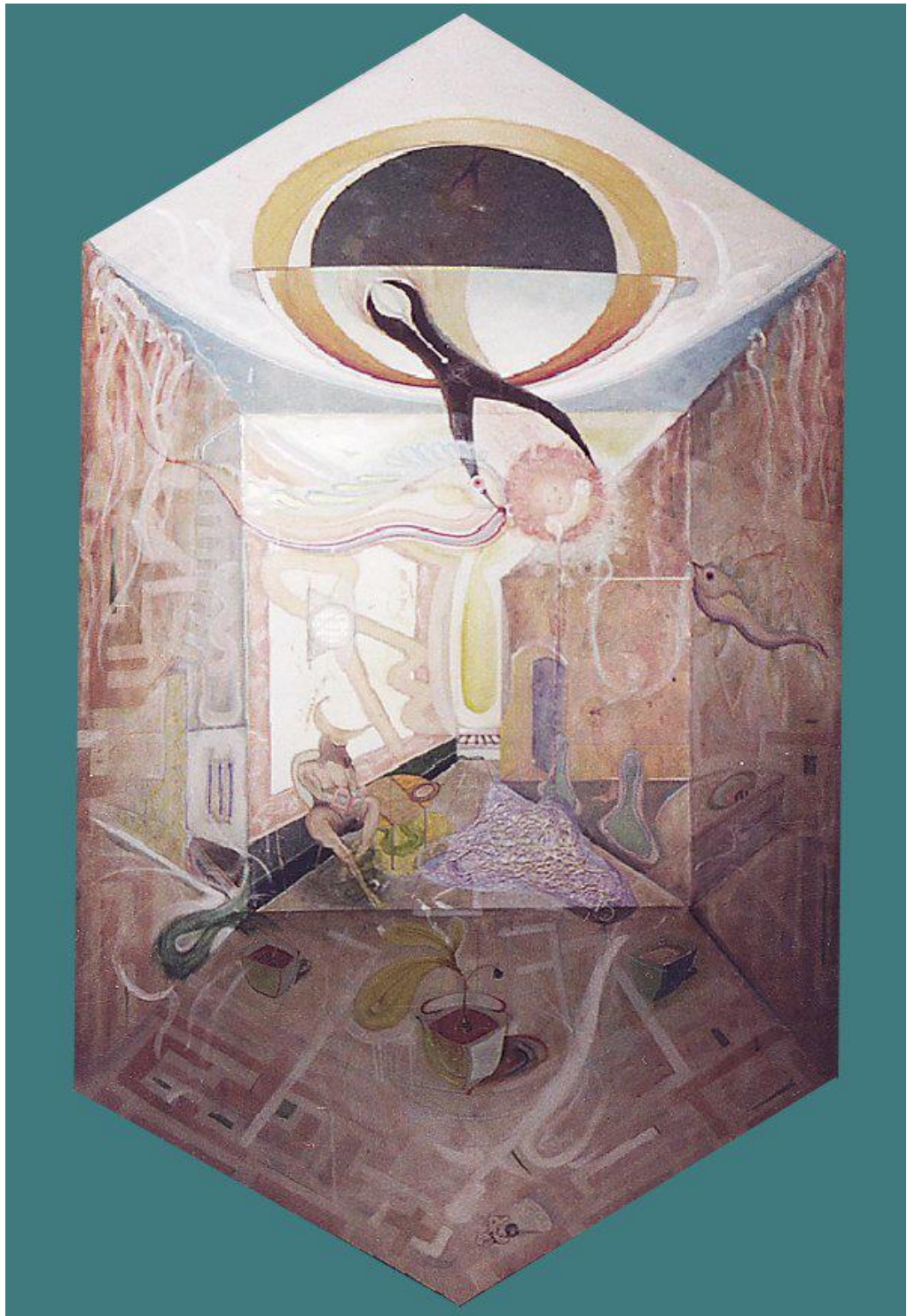


Figure 84, Richard CASADO-HALOIN, *Icare à la tête de rose*, quintuple plans dont deux courbes, technique mixte sur toile (recto, verso), 300 x 175 x 35 cm (pro), 2006-2007-2008.

Ils établissent une correspondance entre eux pour relayer l'attention du regardeur en proposant en quelque sorte une « distraction signifiante ». Il s'agit de faire faire au regardeur un mouvement de va-et-vient pour instruire son regard par des repères différents si les détails se multiplient. Ce parcours du regard est programmatique d'une

narration que nous sommes alors en train *d'instaurer, d'édifier*, pour que la Figure fasse sens, plus sens encore, que la Figure seule « en suspension ». En tout cas, il faut qu'elle soit hors de la Figure première dans le plan et comme emprisonnée par l'isolat [Fig. 75]. Ici encore Daniel Arrasse remarque ce pouvoir du détail :

Ce détail *-dettaglio* est, dans le tableau, la trace d'un programme d'action, action de la main et action du regard qui se posent sur la surface peinte et la parcourent ²⁶⁹.

Plus loin l'auteur nous confirme l'intérêt de cette multiplicité des détails que nous percevons :

En appelant le regard, à se poser successivement en divers endroits du tableau, le détail rythme le parcours de ce regard qui suit les « chemins ménagés dans l'œuvre » (selon le terme de Paul Klee) ou (pour reprendre l'expression à Diderot) la « *ligne de liaison* [qui] promène « l'œil »²⁷⁰.

Par suite, une successivité de dépose du regard dans les points conditionnés assemble une collecte des détails pour se faire une idée de « la ligne de liaison » entre les parties du tableau. Cette recollection méditative (par son recueil) rassemble des informations, en général, sur l'environnement de la Figure et finit par *la pénétrer* pour n'être vue que comme « l'unique apparition » d'un rassemblement unifié.

C'est là un percept purement phénoménal qui ne se prémédite pas ni ne se reproduit (dans une même séquence de temps). À force de perception attentive, c'est-à-dire d'une attention soutenue avec la peinture en cours d'exécution, la Figure finit par se disloquer sous l'œil du peintre (et parfois aussi pour le regardeur, nous l'espérons), elle se « décompose » comme une chair, en une infinité de *détails*. La Figure cède à la débâcle dans l'émergence des particularités régnant sur le nouveau visuel à la manière d'un phénomène de Frenhofer²⁷¹. Cet effet n'est pas un échec pour nous, bien au

²⁶⁹. *Ibid.*, p. 225.

²⁷⁰. *Ibid.* Nous soulignons.

²⁷¹. Honoré de Balzac, *Le chef-d'œuvre inconnu*, Paris, Le livre de poche, 1970, p. 57-58 et *passim*. La connaissance que montre Honoré de Balzac sur la réalité de l'acte pictural et le

contraire, il est aussi un *mouvement* allant de l'unité vers la singularité particulière.

Le champ d'attraction du détail constitue donc un danger, tout autant qu'un accomplissement pour le tableau. Dans l'ordre d'une bonne disposition de l'iconographie des plans, l'attractivité pour le regard due à leurs présences finissent par assembler une sorte de mécanique céleste où les fonctions d'attraction et de répulsion s'équilibrent pour ne plus nuire à la lisibilité générale du tableau et le chaos fait place à l'équilibre ; *Fiat lux*. Nous pourrions ainsi dire du détail ce que Bataille avait écrit sur le *génie*, celui d'André Masson :

Il est vrai que rien ne survient, qui soit nouveau ; cependant, le moment arrive où *quelque chose de plus* s'ajoute à des éléments jusque-là isolés : un *mouvement d'ensemble* les réunit et les unifie ; ainsi une *vie* commence, individuelle, mais formée d'éléments qui se trouvaient auparavant épars.²⁷²

On pourrait nous objecter alors que le paysage d'ensemble, son atmosphère, n'a que faire des détails et qu'il n'est pas constitué par eux mais ce serait attribuer là au détail un particularisme très exceptionnel en le pensant comme un phénomène isolé et sans correspondance, sans lien avec la composition ; or nous percevons bien que ce dernier, même isolé à l'extrême, soutient une narration parfois embryonnaire pour prêter main-forte à la Figure pour l'animation.

A travers ce mot de paysage qui nous dépayse immédiatement et reconduit le lecteur à l'attention, se cache bien sûr la notion de fond, le fond « qui doit [...] s'entendre comme fonds (fundus, bien foncier, réserve cachée ou souterraine) »²⁷³ comme le reconnaît Jean-Luc Marion, car c'est sur le fond que se donne l'efficacité *du détail*. C'est un rapport entre le fond et le détail qui plie le plan, l'arc-boute en quelque sorte :

dépassement de la figuration vers un invu uniquement visible pour son peintre, est exceptionnelle. Pourbus et Poussin ne voient pas la belle noiseuse, ils perçoivent le bas d'une jambe échappé d'un repentir mais Frenhofer est seul devant le déluge du visible, à pouvoir relier les points de la composition du chef-d'œuvre "inconnu". Il est vrai que ce déluge du visible est un biface, un côté positif qui va plus loin que le premier regard, un second où l'ensemble de la composition cède au chaos.

²⁷² . Georges Bataille, « Les mangeurs d'étoile » in *Andre Masson*, Marseille, André Dimanche Editeur, 1993, p. 25. En italique dans le texte, nous soulignons « vie ».

²⁷³ . Jean-Luc Marion, *La croisée du visible*, op. cit, p. 71.

C'est la toile elle-même qui s'arc-boute sur son fonds pour apparaître, qui se nie pour s'affirmer, pour se tendre - à la fois la flèche, la corde et le bois de l'arc - vers la gloire de se montrer, afin que le fonds, sous cette tension, éclate et laisse les ectypes passer la frontière de l'invu au visible²⁷⁴.

Nous pourrions, ici, nous attarder sur la stratégie de projection du subjectile mais nous le ferons plus tard dans l'étude du prochain chapitre. Vient alors l'antienne à nos oreilles qui rejoue la distinction passée opérante sur le fond et la forme²⁷⁵. Le fonds/paysage voit la dilatation de l'onde de la figure/forme s'ébrouant à sa surface mais un tel paradigme n'est probablement plus opérant pour nous au niveau du sens d'une simple Figure visible sur un fond. C'est que le fond n'étant plus une surface d'arrondissement des éléments graphiques stabilisés (il est en fait un sable mouvant, nous le verrons dans le chapitre sur l'écranique), il ne reste de la Figure qu'un état de traversée, un spectre. Un spectre de la Figure pleine qui ne peut être réalisé que par les moyens traditionnels de la peinture, les moyens « réfractaires ». La forme subit l'altération du suaire dont nous avons parlé précédemment. Il ne nous reste donc qu'un fond qui est un sable mouvant où la forme se noie, où la Figure ne peut apparaître sans périr. Il faut penser ici à la Figure comme à un corps pris à mi-hauteur dans un élément liquide ou une mauvaise tourbe.

Dans notre iconographie, la Figure surnageant est pensée comme un état de traversée, elle reste le phénomène du subjectile *lucide*, ce qui empêche la *forme* de se fixer en elle ; *subjectile lucide* au sens de Didi-Huberman car il « pense la constitution du visible non dans les termes d'une pure déposition chromatique ». Le moindre vase sera pris dans le limon du fond et proposera un visible troublant, en général comme dilaté par une onde²⁷⁶, et ainsi l'objet reste mais il se distingue de sa représentation usuelle. Il sera pris dans l'écho d'une dilatation.

Nous revenons ici au caractère défiguré de nos propositions et c'est en cela que

²⁷⁴. *Ibid.*, p. 72.

²⁷⁵. Bernard Gibello, « La question du fond et de la forme des représentations mentales » in *Le Journal des psychologues*, 2006/1 (n° 234), p. 43 : « À la fin du XIXe siècle, l'école de la *Gestalt Theorie* de Graz (Gurwitsch A., 1947), dans la perspective de la phénoménologie, a montré que tout champ perceptif et toute représentation se différencient en un fond et une forme, et en a énoncé les lois. Les processus cognitivo-intellectuels comme les autres aspects de la pensée font intervenir des représentations mentales, constituées selon la *Gestalt Theorie* de formes et de fonds ».

²⁷⁶. C'est sans doute l'effet de l'épaisseur écranique.

le paradigme fond/forme n'est plus opérant chez nous. Nos fonds, bien que lieux du surgissement, sont mis en abîme et nous regardons alors dans un puits sans fond pour établir *une forme de circularité* de la mise en abîme : « [...] Et si tu regardes longtemps un abîme, l'abîme regarde aussi en toi »²⁷⁷. Il ne faut pas s'arrêter au supposé romantisme d'une telle maxime de Nietzsche car regarder dans le puits approfondit « pour de bon » le regard. Cela rend plus profond la perception du regard, un peu comme les rapaces ayant davantage de cellules rétinienne au centre de la cornée et se voyant dotés d'un cortex adapté. Notre *fundus* reste comme perpétuellement ouvert sans jamais faire socle pour la représentation, c'est une trappe ouverte, à l'inverse de la même trappe fermée qui présenterait une assise sûre ; celle de la peinture stabilisée dans son quadrangle. Par extension, c'est en cela que notre paysage est réellement à gagner, dans le sens où l'on gagne sur les marais, par force remblais et assèchements des paluds.

B / La synthèse constructiviste : Support

1 / Avant-propos

L'efficiencia iconographique pousse le plan à la planéité euclidienne, en ceci qu'une constante attention du plasticien se porte sur le jaillissement de la Figure peinte intérieure du tableau et elle produit son effet perceptuel le plus important sur une surface sans accidents, sauf à reconnaître cette surface comme un accident en soi dans le projet dès l'origine. C'est ce que nous faisons, depuis peu, car le fait que puisse exister l'exception inouïe – que le plan euclidien soit dans un univers où la géométrie projective est « toute la géométrie »²⁷⁸ – devient phénoménal pour nous²⁷⁹. Cependant le geste

²⁷⁷. Friedrich Nietzsche, *Par-delà bien et mal*, Paris, Gallimard, 1987, p. 91.

²⁷⁸. Michel Weber et Diane d'Eprémèsnil, *Chromatikon 1: annuaire de la philosophie en procès*, Louvain la Neuve, Presses universitaire de Louvain, 2005, p. 121. « [...] *descriptive geometry is all geometry* », la formule de Cayley est en anglais, nous traduisons, il remarquera cette complétude nouvelle après les travaux de Klein.

²⁷⁹. Nous prenons soin de bien voir le phénomène de la planéité comme une chose exceptionnelle. Rien dans la nature ne forme un plan parfait sauf des minéraux et des cas rares.

premier du peintre par l'entremise du menuisier est de déblayer la surface idoine, plate, pour l'applique de son ouvrage le plus souvent et comme inconsciemment, mais il faut re-prendre conscience de cette « merveille », que la planéité soit.

Ainsi le panneau de bois ou le format de toile tendue – prédisposée – pour la marine, le portrait..., est apprêté pour son usage, un usage « habituel » le plus souvent.

Mais, sous la pression d'une intention d'art contradictoire dans ses moyens et ses intentions, voire un peu folle²⁸⁰, la nôtre, même si nous voulons dédier nos surfaces à l'ambition d'une peinture « classique » (ou l'étude d'une retenue lumineuse de la lumière dans un lieu précis), nous ne pouvons nous résoudre à la présence neutre du châssis de commande, au standard de l'industrie.

Agir ainsi serait ignorer les acquis formels des mouvements progressistes – français en partie – que nous avons vus précédemment. En effet, si *Supports/Surfaces* s'est largement inspiré de Cézanne ou Matisse, nous faisons de même avec lui. Or, nous avons vu qu'avec ce mouvement, la réflexion menée sur la peinture empêche un peintre sérieux de faire de la peinture de la même manière qu'avant la gestion de ses héritages formels. Il existe une « mondialisation » aussi dans l'art mais nous en faisons bonne gestion et il faut assumer *notre* histoire de l'art en priorité, puis la relayer nouvellement (avec son acquis) en construisant un nouveau *témoin*.²⁸¹

La problématique est qu'ici, à séparer une influence précise du groupe, nous perdons du sens, car dans un mouvement à composantes nombreuses et multiples, isoler une partie se fait toujours aux dépens d'un tiers, oublié par mauvaise fortune critique ou ignorance personnelle, et nous devons donc – idéalement – agréger des contraires pour *capter* une facette plus complète du groupe. C'est ce que nous allons tenter de faire dans une démarche un peu arbitraire, mais qui trouve un sens pour nous, car nous percevons parfois des amitiés particulières dans ce mouvement qui complémente les démarches. Ces artistes sont un peu comme des hoplites dont la qualité propre ou associée doit être vue de l'ensemble puis d'une manière resserrée, en binôme, pour filer la métaphore militaire...

²⁸⁰. Sans trop vouloir se rapprocher de l'Art brut, nous pouvons quand même en retirer un substrat bénéfique à la manière de Dubuffet.

²⁸¹. Bien que surannée pour beaucoup, la notion de continuité d'une école a du sens pour nous, même dans cette période absolument critique pour la peinture où ne se distingue même plus une forme *créée* d'une forme *reprise* sous l'influence du postmodernisme.

2/ La synthèse constructiviste : 1/via Dezeuze/Viallat

Le couple Dezeuze/Viallat semble pour nous ne faire qu'un, de même celui de Cane/Bioulès que nous verrons plus avant. L'entreprise commune de *déconstruction* prend en cela tout son sens. Ce n'est pas la singularité d'une œuvre à part que nous voyons distinctement mais une forme de cordée de montagne où l'effort collectif se compose de l'énergie de chacun. La mise à nu du châssis puis sa flexion, dans certaines œuvres de Dezeuze, nous montre la voie de l'émergence construite d'une volumétrie par les carrelats et les croisillons que l'encadrement génère [Fig. 85, 86].



Figure 85, Daniel Dezeuze, *Pavillon*, bois et peinture, 200 x 120 x 70 cm, 2001.

La flexion sur elles-mêmes de certaines pièces, de Dezeuze notamment, compose des courbes particulières qui peuvent aussi illustrer des équations mathématiques régulières : elles sont calculables dans un rapport abstrait.

Faire passer la peinture de la membrane – la toile – au châssis pour la considérer

comme telle, peinture sur châssis, semble être la préoccupation majeure de l'artiste pour lequel le terme de « treillis » (que nous utilisons pour nos pièces) n'a jamais si bien nommé les œuvres elles-mêmes. Ce sont en effet des treillages de palissage²⁸² que l'artiste utilise comme la structure élémentaire de tressage avec un pertuis ici largement ouvert pour supporter – différencier par le vide en fait – la couleur.

Ce palissage fait passer directement le souci coloriste par le support et permet de voir littéralement « à travers » le spectre d'un médium originel. *Transpercer le support est pour nous un souci particulièrement intéressant. Voir au travers par transparence ou disparition de la surface : voilà la problématique. Nous le reverrons plus avant dans les aspects de l'écranique, mais l'ablation d'une constituante majeure du tableau – la surface entoilée – restaure l'attention du regard sur une partie de la *structure* du médium ; structure chère à la déconstruction de *Supports/Surfaces*.*



Figure 86, exposition des *Pavillons* en 2002 à la galerie Templon à Paris.

Nous construisons nous aussi des treillis mais leurs visées sont moins *élémentaires* car il ne nous suffit pas de *redire* les éléments du tableau ; en fait nous voulons en modifier l'usage puis en détourner l'attention au profit d'une visée iconographique *figurative* supérieure mais résultant de l'osmose d'un tout :

²⁸² . Nous retrouvons ces palissages chez les marchands de matériaux.

iconographique, constructiviste, écranique.

Nous sommes pour autant bien conscient que c'est parce qu'une telle déconstruction a eu lieu que nous pouvons repartir derechef vers un nouvel assemblage, en ayant « conscientisé », en quelque sorte, le médium.

Si nous pensons souvent l'œuvre de Dezeuze à l'aune de la problématique de Viallat – notre sous-titre le propose –, et vice versa, c'est qu'elle nous semble indissociable d'une facette complète de *Supports/Surfaces*.

Cette osmose se ressent pourtant par un percept parfois contradictoire, Agnès Foiret décrit ainsi cette sensation dans un écrit récent :

Dans les peintures recto-verso de Viallat, on peut voir la peinture incarnée avec une impression contradictoire. La réversibilité du support rend indissociables l'endroit et l'envers. La face et le dos relancent d'un côté à l'autre ; nous voyons à travers la peinture en percevant l'alliance du support et de son recouvrement. En imprégnant l'épaisseur de la toile [...] il n'y a pas croûte, au sens physique du terme [...] la libération de la part pachydermique de la peinture n'est pas un renoncement à sa pellicularité, car la densité pigmentaire réunie sur le plan donne corps [...]. Les fibres croisées du tissu retiennent les pigments et les gardent en réserve. On est alors dans la réduction visuelle de l'effet de pigment et dans sa conservation.²⁸³

Cette réduction est typique d'une réelle liberté d'usage de la toile chez Viallat, celle qui échafaude un entrelacement élémentaire pigmenté, et conjugué à la construction problématisante du châssis chez Dezeuze, nous obtenons une définition nouvelle du support et de la surface pour notre médium, essentiellement tournée vers une conjugaison des *essais* : les nôtres. Le filet de Viallat et le palissage de Dezeuze réduits à leurs structures minimales montrent une analogie formelle forte, le premier par la souplesse de la corde, le second par la rigidité du polyéthylène ou du bois : deux qualités de matières aboutissent à un même résultat. La réduction du cadre de bois – support – et la réduction de la surface – toile – entraînent la même plastique de croisement, de carrefour entre deux lignes, deux droites et si les réductions aboutissent

²⁸³. Agnès Foiret, « Les fonds de la peinture », in *Esthétiques de l'écran*, sous la direction d'Éric Bonnet, l'Harmattan, Paris, 2013, p. 161.

à un même résultat, ce n'est probablement pas un hasard. En effet, nous pourrions dire que la question essentielle posée est celle de la typologie de l'attachement (des droites) par le rapport de la matière d'œuvre. La corde va s'effondrer sous le poids de la gravité, le bois restera dans la droite de sa coupe, mais *ces œuvres sont des cadres*, souples ou rigides.

Il existe une évidente analogie formelle entre les treillis de Dezeuze plus haut et la pièce ci-dessous de Viallat. Chez ce dernier, la toile en effet est parfois réduite à un « filet » *interceptant* une part d'espace ou de cimaise [Fig. 87].

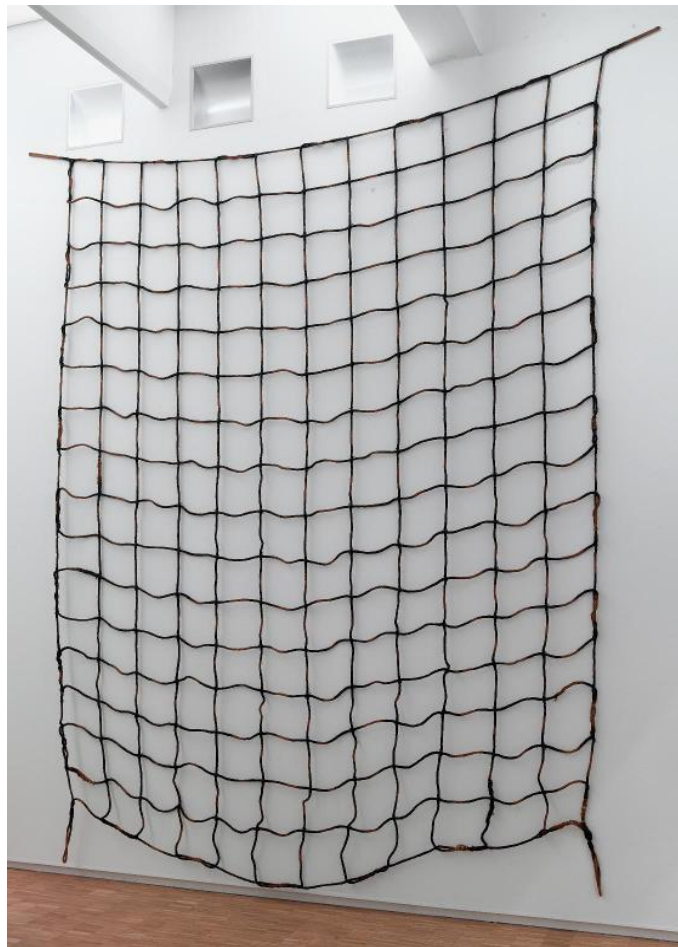


Figure 87, Claude Viallat, *Filet « répétition »* 1970, coco et goudron, 342 x 417, 1970.

Une pièce comme *filet 1970* nous propose, au-delà d'un jugement esthétique, de comprendre l'essentielle plasticité de la structure d'une toile, d'en faire l'essai de l'extension : *l'essai par l'extension*. C'est la manipulation que nous faisons mentalement à la vue de la sculpture : nous la prenons en deux points ou plus, et nous

la tendons pour en faire l'essai de rupture et une telle extension se fait par la souplesse plastique de la corde bitumée et les nœuds, mais aussi par les cardans du palissage chez Dezeuze. Ce filet nous propose, par ailleurs, de saisir ce qu'est toute membrane composée par tissage régulier : la succession des croisements des cordes (le fil) et de pertuis (le trou) selon le standard l'assemblage. Ce tressage dessus/dessous du filet est différent d'un mat de fibre de verre qui se délitérait immédiatement sous l'effet des tractions opposées nous faisant faire ici l'expérience de la plasticité anarchique du non tissé [Fig. 88].

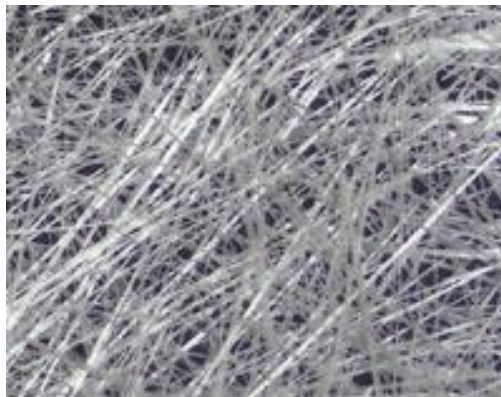


Figure 88, mat de fibre de verre, non tissé.

Faire l'expérience du support *tissé*²⁸⁴ hors structure de portance incluse – sinon par sa matière propre – permet de penser la pièce dans l'espace *in situ*²⁸⁵, de l'extraire de la tension inhérente au châssis – ou tout du moins de sa dépose dessus – pour profiter des gravités incluses dans l'espace. Le rapprochement des deux œuvres différencie aussi clairement en deux parties la problématique de la structure à large pertuis par croisement : la rigidité inhérente à la matière d'origine fait cadre ou toile/filet.

Filet 1970 : c'est la toile minimale en condition de gravité naturelle, une sorte de degré zéro de la membrane *en extension*²⁸⁶, c'est-à-dire dans l'espace cartésien.

²⁸⁴. Cette structuration reproduite mécaniquement par le métier (à tisser) conditionne la taille du pertuis dans la qualité de la *toile*.

²⁸⁵. Larousse [en ligne], s. v. « in situ », locution adverbiale (latin in situ, dans l'endroit même) : Dans le lieu précis où quelque chose se trouve.

http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/in_situ/43351#2jOzuGtVFjwk89hZ.99

²⁸⁶. Eliane Escoubas, *l'espace pictural*, op. cit., p. 21-22 : « Ainsi l'œuvre d'art est-il topologique : “espacer“ et “emplacer“, c'est “libérer des lieux“ ; or un “lieu“ est un “avoir-lieu“ (*Geshehen*) ; un “lieu“ advient, un lieu n'est pas pré-inscrit dans l'ensemble des “objets“ du monde, un lieu n'est rien d'autre que l'advenir de ce qui advient : il est à proprement parler *phénomène du monde*. [...] Au sein de cette spatialité topologique, définie non pas en termes

Une fois la prise de conscience effectuée – par ces œuvres – de leurs réductions essentielles : une *structure de croisement*²⁸⁷ ; penser une *agrégation* nouvelle de la déconstruction de *Supports/Surfaces*, au-delà de la démarche picturale particulière de ces artistes synthétise une construction « multi nodale »²⁸⁸ applicable à notre intention d'art : *ré-agréger* après déconstruction une plasticité de synthèse.

Concrètement pour notre souci constructiviste, c'est-à-dire la prise en charge de la construction d'un médium *à la base* par une sorte de percept architecturé à vocation *utilitaire*, il nous faut pour rendre fonctionnel et édifiable un tout : un support et une surface, quelle que soit la forme induite par leurs rapprochements car l'important est la production de *l'essai*. Dans cette phase, nous reléguons l'intentionnalité quadratrice²⁸⁹ et les problèmes esthétiques au second plan, nous assumons pleinement l'étrangeté de l'intuition donatrice²⁹⁰. Nous nous retrouvons alors devant les éléments premiers du tableau : cadre – volumique si besoin, en fait la *rigidité devenue souplesse*²⁹¹ - et la membrane, la *souplesse devenue rigidité*²⁹² par leurs rapports de tension : Dezeuze et Viallat, à l'instar d'un coup de dés dont nous ne pouvons que préméditer incomplètement la complétude de l'un dans l'autre.

Nous assumons toujours de construire dans l'incomplétude de l'essai, mais ici la tentative volumique se risque à la maladresse esthétique, consciemment, parce que cette dernière est d'emblée au deuxième plan, secondarisée. Ce qui importe pour nous est le caractère fonctionnel, utilitaire, approprié²⁹³ à une monstration particulière. Nous ferons

d'*extensio*, mais en termes d'*événement* (l'advenir comme lieu), l'œuvre d'art a pour propriété d'*incorporer* des lieux [...] si, en suivant en cela Heidegger, nous disons qu'un "corps" n'est pas une étendue [...], mais un lieu [...]. Il en résulte qu'une ontologie de l'espace pictural n'a pas pour notion centrale la représentation-reproduction de la voluminosité, mais l'instauration de la corporalité [...]. L'événement est le mode d'être du *topos* ; en peinture, l'événement est ex-ercice et ek-stase du regard ; en peinture, le *topos* est l'apparaître comme tel ». En italique dans le texte. Nous nous référons au paradigme cartésio-newtonien de l'espace tridimensionnel pour nommer l'œuvre plongé dans l'espace euclidien mais en reconnaissant la possibilité d'un espace *événementiel*. Voir la note de bas de page 44.

²⁸⁷. Dans un sens élargi, cette structure est aussi celle de la croisée des figures.

²⁸⁸. Cet anglicisme résume bien notre intention, comme faire une boule de plusieurs nœuds.

²⁸⁹. Nous parlons ici de la volonté inconsciente de résoudre, solutionner les problèmes avec une « courbe » toute faite.

²⁹⁰. Jean-Luc Marion, *Etant donné*, PUF, Paris, 2005, p. 27-28 : « En effet, si l'intuition mérite un privilège, elle ne la doit pas à l'extase du remplissement d'intention, mais à son caractère d'intuition *donatrice* ; seule la lieutenance de la donation permet à l'intuition d'exercer une régence de la vérité [...] ».

²⁹¹. Le cadre fait l'épreuve de sa souplesse sous l'entoilement.

²⁹². La toile fait l'épreuve d'une stratification par l'encadrement.

²⁹³. *Inapproprié* à la monstration revient aussi à questionner le fait d'être approprié à celle-ci.

ainsi la tentative d'une esthétique de l'*extensio*²⁹⁴, d'un constructivisme issu de *Supports/Surfaces*, comme agrégeant ses démarches. Nous constatons de plus que l'on a longtemps pensé difficilement traduisible dans le langage de la peinture une telle démarche plus facilement transposable à l'architecture – hors cas exceptionnel comme Malevitch – et par suite le champ plastique des possibles semble encore très neuf.

Nous assemblons, à la suite de quelques croquis, des tasseaux pour voir *ce que cela donne*, comme dans la photo ci-dessous [Fig. 89] une construction apparemment incohérente. Cette incohérence est la *façade* habituelle du treillis volumique, ces formes ont l'apparaître de quelques vocations techniques, mais lesquelles ?



Figure 89, Richard Casado-Haloin, *Peau d'âne*, treillis de soutenance au sol avec diable, bois, 230 x 160 x 80 cm, 2010-2011.

Un tel treillis justifie sa production par le défi de l'entoilement qu'il nous propose, et en tout cas, sa construction est difficile, elle peut être un échec.

À ce sujet, nous ne pouvons que constater l'absence, le plus souvent, dans les démarches des peintres contemporains de cette forme de prise en charge élémentaire de son travail qui est de savoir fabriquer puis d'entouler le treillis dans ses formes les plus étranges. C'est pourtant la base même du savoir-faire du peintre qui ne peut se dispenser, sous peine d'*amateurisme*, de connaître par l'expérience le rapport de flexion du châssis s'adaptant à la tension supportée par la membrane ; c'est la base même de la transformation du plan en subjectile. Nous ne nous le remémorerons jamais assez, répétons-le : « On ne comprendra pas le drame du subjectile sans cette stratégie du

²⁹⁴. Il s'agit de faire des œuvres dans ce type d'espace.

projectile »²⁹⁵. Cette réflexion de Derrida est des plus lumineuses ; le tableau doit se faire à l'écoute de la science balistique.

C'est vrai qu'il faut ici tout prendre en charge et assumer de faire le contraire d'un travail conceptuel²⁹⁶ – de conception intentionnelle simple – pour apprendre par un *poiein* épuisant et abrutissant dont la complexité est peu commune, c'est-à-dire prendre en charge comme sous l'effet d'une antériorité *inconnue* le travail, antérieurement à l'applique picturale [Fig. 89, 90, 91].



Figure 90, Richard Casado-Haloin, *Peau d'âne*, treillis (mural), bois, 230 x 160 x 80 cm, 2010-2011.

²⁹⁵. Jacques Derrida, « Forcener le subjectile » in *Antonin Artaud. Dessins et portraits, op. cit.*, p. 69.

²⁹⁶. Ou bien plutôt réellement conceptuel : partir de l'idée et assumer la construction de l'ensemble.



Figure 91, Richard Casado-Haloin, *Peau d'âne*, treillis, vue latérale, bois, 230 x 160 x 80 cm, 2010-2011.

Si nous en faisons l'expérience²⁹⁷, l'expérience de l'antériorité du médium à un destin d'applique picturale, c'est donc que cela est possible et nous vérifions ainsi que le travail de peinture commence *avant*, avant la réception du châssis entoilé et sa

²⁹⁷. Richard Shusterman, préface à John Dewey, *L'art comme expérience*, Paris, Gallimard, folio, 2010, p. 13-14 : « L'art est non pas l'émanation spirituelle éthérée d'une muse céleste lointaine, mais une *excrétion* incarnée, expressivement épurée des énergies naturelles présentes dans nos transactions vivantes avec notre environnement naturel et culturel, orientée vers un accomplissement supérieur de la vie ». Nous soulignons. Il nous semble faire le treillis puis l'envisager sous cet angle de l'excrétion. Littéralement, l'expérience d'une excrétion.

livraison. En fait, même sous le coup d'une exigence extrême à sa *réception* pour en apprécier la qualité, il est en vérité bien trop tard pour rendre sa liberté au médium qui sombre alors dans le prévu et dans l'assassinat du « miracle »²⁹⁸.

Cette liberté d'usage de la toile – filet – qui accepte de revenir au cadre pour faire une nouvelle adhérence, cohérence avec sa structure, se fait dans une entreprise de *refiguration* ou la complexité du plan porté par la structure édifée fait « Figure » immédiatement en quelque sorte et renoue avec sa construction : une construction sensible hors des codes formatiques standardisés. Elle sort ainsi du neutre et de sa relégation dans l'indifférence pour proposer au regard une *édification* de toile et de bois dans un rapport de tension induit.

Cette construction du treillis fait d'emblée Figure dans l'espace, une Figure semblable à certains monochromes de Castellani parfois, mais nous, nous nous apprêtons, le plus souvent, à son *massacre* – logique induite par la création contre intentionnelle ou *hors intentionnelle* – pour faire place à la Figure iconographique. Nous avons donc là une sorte de feuilletage des Figures où la dernière venue n'abolit que partiellement la précédente dans une sorte de concurrence des Figures devenues places : *partes extra partes*²⁹⁹. Un tel feuilletage a pourtant en soi des qualités particulières et nous en ferons, pratiquement, l'expérience :

Le feuilletage ouvre d'abord l'image réaliste à des mondes parallèles invisibles ou à des émanations psychiques émergeant du néant ; le caché se concrétise dans un *espace diaphane feuilleté* par le jeu de figures transparentes et de surfaces coalescentes³⁰⁰.

²⁹⁸. Jean-Luc Marion, *La croisée du visible*, *op. cit.*, p. 65 : « D'où l'emprise emblématique sur ce siècle de peinture exercée par Picasso, le plus extraordinaire faiseur de prévu, le plus acharné meurtrier de l'imprévu, donc du miracle ».

²⁹⁹. Eliane Escoubas, *L'espace pictural*, *op. cit.*, p. 20 : « La spatialité du *Dasein* ne s'explique qu'en opposition avec la notion cartésienne d'espace : l'*extensio*, en tant que “ *omnimondo divisibile, figurabile et mobile* “-l'étendue homogène, divisible (“*partes extra partes*“, ce qui veut dire que deux choses ne peuvent pas occuper en même temps la même place) et descriptible en termes de “figure et mouvement“ ».

³⁰⁰ . Jean Arnaud, *L'espace feuilleté dans l'art moderne et contemporain*, thèse doctorale soutenue en 2005 de l'université Aix-Marseille (disponible en faculté), tome 2, p. 314. Nous soulignons.

3/ La synthèse constructiviste : 2/ par Bioulès /Cane

Nous avons vu précédemment que le rapprochement entre deux artistes de *Supports/Surfaces* formule parfois une facette particulière et une sorte de complétude originelle, parce que se connaissant mutuellement par leurs travaux, ils sont allés aux antipodes les uns des autres, et qu'après coup, une sorte d'osmose des contraires peut en être le résultat plastique.

Nous utilisons ainsi dans notre synthèse constructiviste – un peu abusivement – des démarches entières comme des outils complémentaires selon la production et dans le rapprochement de certaines années, les artistes deviennent ainsi des outils. Ainsi le couple Bioulès/Cane semble se compléter idéalement pour nous. Non pas de manière évidente et peut-être un peu manichéenne comme le couple Viallat/Dezeuze, mais pour ramener la question de la couleur et de la Figure au centre de l'assemblage ; puis encore par un lien plus secret et plus subtil qu'entretiennent leurs œuvres avec l'édification d'un volume et d'un treillis de soutenance.

L'investigation de l'espace chez Louis Cane par le débordement de ses *Murs/Sols* pose une problématique d'envahissement, de *prolifération* – mesurée – entre les dimensions – butée – du volume euclidien, nous l'avons vu. Dès lors, pour la construction du treillis, la simple portance sur la cimaise frontale n'est plus de mise. C'est une tendance naturelle de l'investigation spatiale – le désir d'investiguer les possibles – par le châssis ; *mais l'idée qu'une pièce d'art initie une continuité par son corps de la continuité du mur et du sol, du White cube, prolonge les essais à produire quasiment à l'infini* ; par exemple : plafond/sol, mur/mur (opposés), mur/plafond/sol, sol/ plafond/sol... Le subjectile dans sa stratégie de projection reprend alors la terminologie des effets balistiques d'un missile, bref, l'investigation volumique pour le treillis devient indissociable d'un *poiein* d'une grande novation formelle. Il faut ici penser le plasticien dans un espace donné, imaginant un encadrement – structure du treillis – pour, par exemple, faire jonction entre deux murs opposés sans faire sol, sans *toucher* le sol, ni les murs opposés..., et faire ainsi une pièce inséparable de son volume natif à la manière des travaux de Rachel Whiteread [Fig. 94], mais *alleggerita, super*

*leggera*³⁰¹, comme les constructions du carrossier Touring des années 60, dont les travaux sont de manière troublante ce qui existe de plus proche formellement de nos châssis³⁰² [Fig. 92].

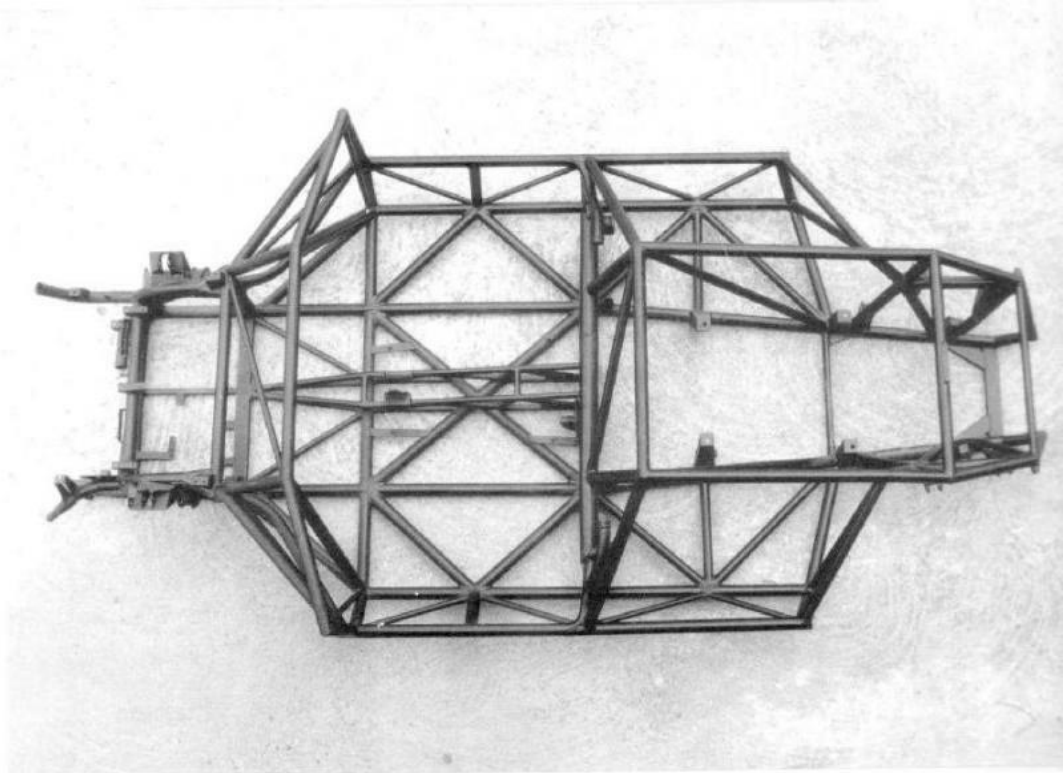


Figure 92, le châssis multitubulaire de la Ferrari 250 LM (1963-64).

Cette proximité formelle, celle d'un treillis tubulaire métallique soudé avec notre châssis vissé a pour cause la destination utilitaire des deux travaux. Il faut qu'elles parviennent à leurs fins toutes deux : la *soutenance*. Mais cette soutenance porte en elle deux volumes différents, celle du corps d'un conducteur dans le châssis auto et la *résonance* de la lumière dans les nôtres (mais parfois encore aussi le peintre...) [Fig. 93].³⁰³

³⁰¹ . Ce sont les terminologies en italien des carrosseries chez Lancia ou Alfa Roméo, dans notre cas « allégé » et « super léger ». Touring à Milan en sera le spécialiste.

³⁰² . Pour filer le rapprochement constructiviste, certaines maquettes de Tatline le sont aussi, nous pensons par exemple à *Monument à la IIIe Internationale* de 1920.

³⁰³ . Il semble nécessaire aussi de rappeler que nous peignons dans les châssis parfois et par conséquent un volume anthropomorphe est requis.



Figure 93, Richard Casado-Haloin, *Peau d'âne*, technique mixte sur toile, multi plans, 230 x 160 x 80 cm, 2010- 2011 et réexécution simplifiée 2016.



Figure 94, Rachel Whiteread, *Untitled (Stairs)*, 2001.

Il y a aussi que c'est un ton de couleur, un dégradé, pour un *Mur/Sol* rouge ou jaune pour l'exemple, qui fait le lien, et ainsi le souci coloriste *sonde* le rapport des volumes, ou plutôt, dans l'espace euclidien les ruptures de la continuité des volumes : la structure dans l'espace architecturé pour l'usage et l'habitation³⁰⁴ [Fig. 95].



Figure 95, Louis Cane, *Toile Sol/Mur*, huile sur toile métisse, mur 270 x 240 cm, sol 220 x 174 cm. 1973.

Donc avec Cane, la membrane peinte *fait lien*, et cela sans structure de portance, autre que sa matière de tissage entre les coupures *ou sutures* de l'espace, ses adjonctions de plans faisant *pièce* : *les murs*. Elle attache, relie, pense le cloisonnement en troublant l'espace dédié. Elle attache l'articulation d'un lieu, mais l'investigation spatiale s'écroule sous le poids de la gravité, car sans elle le *Mur/Sol* ne serait pas, en tout cas, ainsi plaqué aux parois.

³⁰⁴. Le *White cube* de la galerie ne fait que relayer cette prééminence, le *mur/sol* sonde l'espace aménagé et cette tendance pousse au *confort* euclidien en retour mais cet espace n'existe pas naturellement dans l'écoumène. Comment exposer un mur/sol dans la « nature » ?

Cane nous apprend (avec Viallat) ici que, soit nous intégrons la portance, construite avec la membrane, soit nous confions au lieu d'immersion de la pièce d'art le soin de transmettre son architecture porteuse.

L'absence de tension par défaut de structure de portance donne au lieu – de par sa gravité incluse – la plastique du *Mur/Sol* ; cela implique l'espace de l'environnement dans la plasticité produite ; mais, au-delà des questions d'insertion dans l'espace outrepassant la question des cadres, il y a la question *première* de la couleur. On ne peut réduire *Supports/Surfaces* à une question de support et de surface *hors couleur* ; il manque la matière première de la peinture : la couleur.

Sous l'angle constructiviste, intuitivement nous pensons que la couleur fera l'expérience de la géométrie d'un assemblage quelconque à la manière d'un Charvolen [Fig. 96] ou de celle de l'environnement par la plasticité de la toile elle-même emballant une tierce partie en se conformant à son relief (à la Christo), mais la couleur peut aussi se réduire à une sorte de *module*.



Figure 96, Max Charvolen, Cours du Grand-Prieuré - le Puits , dimensions de l'espace : 217 x 236 x 262 cm, dimensions de l'œuvre : 550 x 280 cm. 2001.

Dans le Charvolen ci-dessus [Fig. 96], les modules de couleur s'assemblent par échafaudage et par plaquage mural, mais parfois, c'est dans l'expérience de la palette sèche que se fige la matière, dans la plasticité particulière du pigment, liant volatilisé.

En effet, la peinture existe en soi. Un *Mur/Sol* de Louis Cane agit dans l'espace comme le Charvolen plus haut, par sa couleur comme le révélateur de l'architecture du lieu, en révélant la structure de l'espace et du lieu, du simple fait de sa présence, par soi.

La couleur fait alors l'expérience³⁰⁵ – surtout pour le bleu, le jaune et le rouge, les couleurs primaires – de son *être-jeté* pour interpeller le regardeur. Le percept dépassant interroge autant la structure de l'espace que la Figure de l'œuvre elle-même. Elle est ainsi, constitutivement dans un *être-dehors* fait pour l'expérience de l'extériorité. Cette sensation est en partie due à l'absence d'une structure solide de l'œuvre dont l'agrafage masque mal la souplesse et la plasticité. Ce module/couleur a besoin de l'espace pour lui conférer sa structure, par défaut en quelque sorte, car seule la géométrie d'une découpe rectangulaire pliée à 90 ° porte une incise dans l'espace devenu support.

Dans un procès inversé par la circularité des rapports et la causalité, la couleur structure l'espace qui souffre d'un manque de détermination, d'un déficit ontologique constitutif, car : « Exister comme étant particulier, c'est souffrir la détermination par le temps et par l'espace »³⁰⁶, mais ceci vaut pour le sensible et l'être, le remarquable d'une chose particulière, mais comment alors, sublime dans l'isolat, le déterminant lui-même – l'espace – se règle-t-il ?

Peut-être nous faut-il alors le voir comme autre chose qu'un vide isotrope, en lui redonnant une vraie qualité, en le *déterminant*, à l'ancienne pourrions-nous dire :

Historiquement, aucun penseur de l'antiquité n'a identifié la « matière première » à l'espace. Seuls les atomistes ont réussi à concevoir un espace séparé, c'est-à-dire le vide.³⁰⁷

³⁰⁵. John Dewey, *L'art comme expérience, op cit*, p. 87 : « [...], si l'on imagine qu'une pierre qui dévale une colline vit une expérience. [...] En outre, postulons, par un effort d'imagination, qu'elle désire ardemment connaître le résultat final [...]. Alors la pierre vivrait une expérience, et qui plus est, une expérience douée d'une qualité esthétique ». Par suite, l'univers non sensible, la couleur avec, fait potentiellement *son* expérience.

³⁰⁶. Michel Guérin, « En lieux et places (d'un usage de la *chôra* et du *topos* en esthétique) » in *Partages d'espaces, loc. cit*, p. 101.

³⁰⁷. Luc Brisson, *Le même et l'autre dans la structure ontologique du Timée de Platon*, Sankt Augustin, Academia Verlag, 1998, p. 261.

Chez Cane, dans cette série – et cette sensation est remarquable – l'artiste opère une sorte de transfert structurel de support, pour confier à l'espace la structure de tension de son œuvre – le rapport de tension si important pour nous – *et il règle ainsi aussi l'espace par une sorte de clou de couleur*, permettant une « frappe » (choc visuel), mais son travail n'est pas réductible à cette série et l'ensemble de sa figuration plus récente se rapproche en partie des œuvres de Vincent Bioulès chez qui c'est *la structure des formes peintes* qui reprend cette interrogation : *le transfert de portance*.

Cane est depuis ce temps-là le créateur d'une œuvre protéiforme dont la subversion³⁰⁸ nous semble mal re-connue, et il nous semble que l'évolution de sa démarche est signifiante de l'errance typique du vrai peintre : le dernier tableau est la condition d'apparition du prochain – forte rupture formelle comprise –, et cela sur un mode contre intentionnel, incohérent apparemment et où l'éclectisme domine.

Pour revenir à Bioulès, le module de couleur – étrangement distribué et découpé –, prend une place majeure et *occupe pour lui-même l'objet qu'il figure* [Fig. 97, 98, 99].

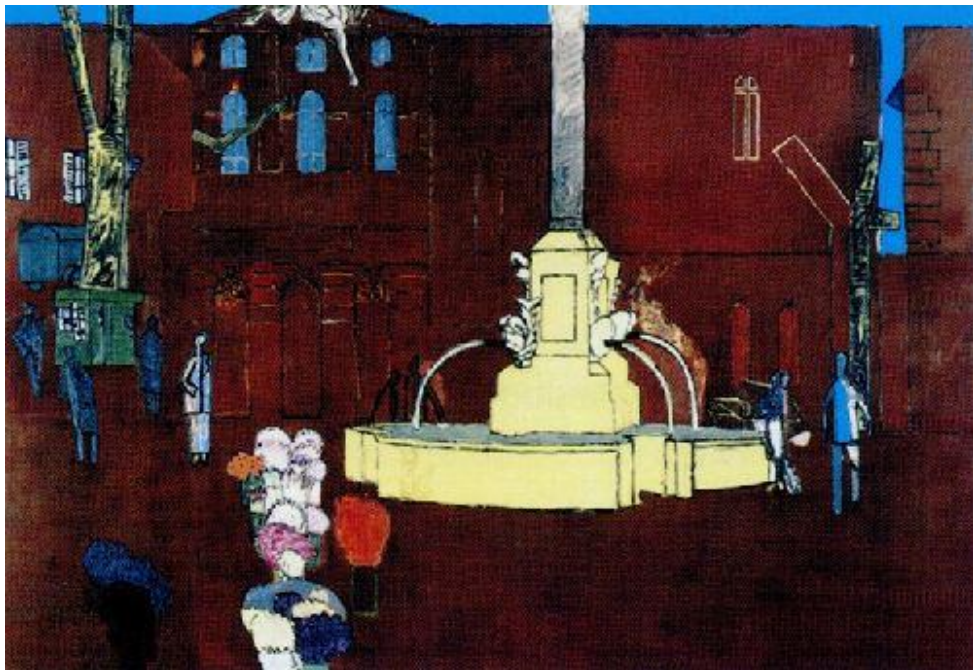


Figure 97, Vincent Bioulès, *Hiver – Midi*, huile sur toile, 230 x 330 cm, 1977.

³⁰⁸. Nadine Pouillon, *Collection art contemporain*, cat. coll, Paris, Musée national d'art moderne, Edition du centre Pompidou, 2007, p. 102. « Ce processus, qui propose une lecture à la fois verticale et horizontale de l'œuvre, correspond, pour Louis Cane, à une subversion des traditions ».

C'est-à-dire que la couleur comme *pan*³⁰⁹ abstrait recompose l'espace du tableau mais dans le cadre d'une figuration devenue *spectrale* où le module abstrait – comme arbitraire du ton – déborde l'intention figurative et de plus, c'est l'espace intérieur du tableau, renouvelé, qui fait support d'erechef et assemblage, car le *cadre* est pensé dans une optique *différemment profonde*, celle d'une *refiguration*.



Figure 98, Vincent Bioulès, *l'atelier gris*, huile sur toile, 200 x 252 cm, 1977.

Le *cadre* de *Supports/Surfaces* pour notre binôme s'élargit étrangement alors, pour ne plus vraiment avoir une définition claire du support, aboli ou dissout dans l'espace comme par cet usage d'une dominante colorée forte, trivialement nous dirons, *comme abstraite*, ou réinsérée dans un médium *d'apparence* plus classique dans ses travaux plus récents.

Cane ramène au paradigme de la peinture *le troisième terme* de la couleur aux constituants premiers du tableau (support et surface), et Bioulès y trace une voie figurative atonale³¹⁰ par les moyens de l'abstraction *figurale*³¹¹, car chez lui, la subtilité

³⁰⁹. Georges Didi-Huberman, *Phasmes, Essai sur l'apparition*, op. cit, p. 109-110 : « Ce mot de *pan* est donc là [...], [...] (pour) rendre compte de cette existence "aporétique" du tableau ».

³¹⁰. Une *tonique* particulière (le lit de vin de la figure 97 par exemple) semble modifier le code harmonique du tout et reconfigure la frontalité du tableau.

³¹¹. Chez Bioulès, depuis toujours, les rapports de la figuration et de l'abstraction sont indémêlables.

de l'analyse déconstructrice se gère le plus souvent dans le quadrangle plan (mais ouvre pourtant sur des séries de *Mur/Sol*³¹² pour nous... [Fig. 97, 98, 99]).

La couleur lance une sonde d'un rapport d'espace *figurant*, ou plutôt, un module coloré, dans l'étroitesse de ses cotes, elle cherche à *sonder* l'espace dans le cadre d'un tableau.



Figure 99, Vincent Bioulès, *Tombeau d'Aix-en-provence*, huile sur toile, 190 x 250 cm, 1977.

Cette extraction – par l'exergue d'un ton ou sa modulation colorée – permet de *concevoir une volumétrie propre comme un rapport à la couleur*, et par volumétrie, nous sous-entendons déjà le volume de la couleur/lumière, de l'éclat insoutenable à l'œil aux qualités des coulures ombreuses d'une grisaille. Par la suite, grâce à un percept architecturé, constructeur et quasi érectile (mais moins monumental), nous ramènerons la couleur dans la pièce, *dans son corps*.

Un tel percept construit, réalisé, forme dans son assemblage un monochrome rétinien ou légèrement dégradé. Et conjugué à l'entreprise de Bioulès – *refigurante* –, l'ensemble peut *performer* nouvellement le visible et le lecteur comprendra que nous le faisons déjà mentalement.

Nous soulignons la partance de ce dernier en direction d'une *figure de long terme*³¹³ par la composition des plans abstraits :

³¹². Il compose l'espace de sa figuration par l'entremise d'aplat ou la couleur fait jonction d'espace. Le Cane des années 73-75 et le Bioulès de 75-77 se complètent pour nous. Les démarches peuvent sembler contraires dans les moyens, mais pas dans le fond. Le volume tridimensionnel (en représentation ou réellement physique) s'unit sous un aplat de couleur.

³¹³. C'est la Figure qui s'acquiert par la démarche d'un œuvre entier, la typicité de la donation par la pratique.

Refiguration car c'est de l'architecture des plans abstraits des peintures abstraites que semblent se dégager [...] des formes très lisibles [...] »³¹⁴.

L'artiste compose en cela une tentative peu commune et réellement sensible dans sa production, où l'abstraction est dans les plis et replis de l'œuvre, comme cachée dans les soubresauts et soubassements de la Figure.

Par suite, la production peinte de l'artiste est comme fantomatique et possède un arrière-plan sans équivalent connu de nous. Sorte de *vide* ayant par ailleurs des qualités spatiales et esthétique secondarisées, puis sans arrière-plan spirituel. C'est à un double choc, comme *absorbé*, que nous invite son travail. Nous serions en peine de nommer la typicité de son travail, ce que les historiens de l'art classent ici où là selon un œuvre et nous connaissons bien ces étiquettes ; ainsi Sironi devient le peintre de la mélancolie³¹⁵, De Chirico le peintre de la donation...

Chez Bioulès, l'expérience de la déconstruction conduit à revoir le figuratif sous l'angle de l'abstraction pour *évider* le figuratif, le creuser en quelque sorte à l'entour d'une figuration sans Figure, comme sans modèle.

Nous retiendrons particulièrement dans ce lien Bioulès/Cane, l'occupation de l'espace par une tonalité colorée avec ou sans structure de portance, puis son potentiel de réinsertion – comme aplat en débord³¹⁶ – dans l'espace du tableau pour la composition de l'image ou pour sa qualité première, une forme de jaillissement arbitraire.

Ce couple nous permet de repenser entièrement la couleur antipodale : le module couleur majeur (typiquement un *Sol/mur* de Cane, bleu, jaune...) qui priorise *son être jeté pour relier l'espace*, le sonder ; puis le module couleur mineur, qui refigure la composition peinte en se révélant inappropriée à la monstration : comme dé-plastifié (l'aspect hors cote des aplats de Bioulès, malhabile [Fig. 98, 99]).

³¹⁴ . Nous redonnons l'écrit de Bernard Ceysson dont l'analyse est pertinente, note de bas de page 205.

³¹⁵ . Alain Bonfand, *L'expérience esthétique à l'épreuve de la phénoménologie*, Paris, PUF, 1995, p. 98 : « Contrairement à tout ce qui a pu être écrit, le peintre par excellence de la mélancolie au XXe siècle n'est pas de Chirico mais probablement Sironi ».

³¹⁶ . Trivialement, nous pourrions dire que les coutures cèdent, le ton chromatique envahit l'espace.

4/ Autre référent : Castellani

Nous considérerons essentiellement ici Enrico Castellani, dont il faut relever que la technique de construction diffère sensiblement de la nôtre. Sous notre désir *constructiviste* (qui reprend le contour et le sens de la sentence de Gabo : « A bas les traditions de l'art, vive le technicien constructif »³¹⁷), nous assemblons des structures, en fin de compte, d'une manière rudimentaire et quel qu'en soit le coût esthétique³¹⁸ [Fig. 90, 91, 93] ; il faut produire même de manière contre-intentionnelle ou contradictoire, voire abruti ou idiot, mieux : produire – par la production – autre chose qu'un produit. *Il nous faut donc subvertir la logique de production dans une sorte de délire constructiviste à l'aporie.*

C'est souvent en dernier lieu l'agrafage de la toile qui détermine la plasticité de l'ensemble ; le rassemblement par la tension du cadre qui craque et devient sonore. Castellani utilise aussi parfois ce procédé, l'agrafage, mais a recours aussi à des techniques plus sophistiquées en parallèle. Il utilise fréquemment sous la surface de ces toiles des arcs métalliques tendus qui modifient localement la tension de la toile pour rompre ainsi avec la forme première de la membrane issue de son rapport avec l'encadrement. Le renfort empêche le flasque de la toile et modifie la plasticité visible frontalement. On sait que l'artiste cherche la subtilité des lumières et des ombres dans ses monochromes (ou autre) et que de tels arcs changent très subtilement la qualité lumineuse de la surface. Ses constructions récentes par ailleurs, sont pour nous très édifiantes. Les complexités de ses surfaces à plusieurs courbes sont proches de nos recherches – à l'exemple des surfaces bi-angulaires [Fig. 100] – et nous pourrions aisément en reprendre le plan en vue d'une figuration quelconque, car nous n'avons pas son goût pour les surfaces chromées ou argentées³¹⁹. Ses surfaces composent des flexions dont il semble inutile de préciser la proximité avec nos travaux. Les membranes de ses toiles sont ainsi des plans complexes dont nous pourrions faire une copie si un amateur nous le demande. Nous ne savons pas si le peintre italien fait encore

³¹⁷. Naum Gabo, « Le programme du groupe constructiviste » in *Naum Gabo*, Neuchâtel, Edition du Griffon, 1961, p. 156.

³¹⁸. Dans cette optique, souvent le treillis produira un entoilage difforme, dissymétrique.

³¹⁹. En réalité, nous ne l'avons plus, devrions nous dire, car nos fonds furent longtemps métalliques.

l'assemblage de sa main, ou s'il confie les dessins à des artisans de confiance³²⁰ mais il reste que la modification de la surface euclidienne produite constitue une pièce unique et la membrane visible : une œuvre en soi.

Nous n'avons pas besoin de voir le châssis, car nous savons comment ce dernier est fait, les longueurs sont pensées avec un angle d'élévation vis-à-vis de la cimaise d'appui, 50 cm ici [Fig. 100]. Il ressort de cela malgré tout que la frontalité pour le regardeur de ces pièces, semble limitée par manque de dimension métrée. Autrement dit, les pièces sont trop petites, car l'effet de l'entoilage nécessite un dimensionnement élevé pour nous ; la tension s'accumule par le métrage. Les courbes sont bien présentes, mais elles se font discrètes, et nous ferons l'expérience de ces cotes prochainement, mais en livrée diaphane : *pour voir*. Une telle liberté conceptuelle pour penser le plan, en rapport plastique avec le caractère inapproprié à la monstration de la couleur – en aplat débordant, comme maladroit, à la Bioulès – révèle d'emblée des rapprochements très prometteurs, mais nous y reviendrons dans les prochains développements.

Il y a aussi une forme de complémentarité possible entre Castellani et Dezeuze à opérer pour faire une sorte de *révolution* du châssis, par leurs manières propres de construire le treillis visible ou sous-jacent : par un *échafaudage*. Mais l'effet que produit Castellani par ses arcs ne nous intéresse pas, car nous ne sentons pas le besoin d'ajouter une complexité autre que le rapport simple de tension originelle du cadre entoilé. L'effet subtil du monochrome blanc n'est pas nôtre, pas vraiment, nous y substituons le diaphane, mais c'est là une autre histoire que nous aborderons partiellement dans l'écranique à venir.



Figure 100. Enrico Castellani, *Superficie Biangolare Cromata*, acrylique sur toile, 70 x 100 x 50 cm, 2011.

³²⁰. Castellani est né 1935, il a 86 ans.

C / La synthèse écranique

1/ Avant-propos

Aucune de nos synthèses ne peut prétendre à l'exhaustivité de son occurrence dans le cadre de cette thèse. Nous limiterons les référents et les analyses déduites aux schèmes les plus emblématiques et *dans l'arbitraire de notre choix*, mais en essayant pourtant d'extraire « la substantifique moelle » de la question et le plus souvent avec des artistes déjà vus et abordés dans les propos précédents, parfois encore, en faisant intervenir de nouveaux acteurs inévitables à nos yeux pour le chapitre concerné.

2/ Définir l'écran

Dans une définition vieillie, l'écran est une sorte de pare-feu, pare-étincelles : « ECRAN (all. *Schrage* ?), *sm.* Sorte de meuble dont on se sert pour se garantir de l'action directe du feu [...] » dit le Littré³²¹. Dans cette édition des années 70 n'est même pas présente la seconde occurrence que nous trouvons sur le site en ligne du dictionnaire le mettant à jour : « toile blanche tendue sur un châssis dont le dessinateur et graveur se servent pour amortir l'éclat du jour »³²². Nous concerne aussi : « tableau blanc sur lequel on fait tomber l'image d'un objet »³²³ (en physique). L'étymologie du mot est précise et semble liée toujours à l'usage d'une forge, d'une source de chaleur et de lumière, il est probablement d'origine batave³²⁴. L'écranique dérive de l'écran et Étienne Souriau en donne cette définition dans son *Vocabulaire esthétique* : « l'ensemble des

³²¹. Emile Littré, *s. v.* « Ecran » in *Dictionnaire de la langue française, op. cit.*, p. 366.

³²². <http://www.littre.org/definition/ecran>

³²³. <http://www.littre.org/definition/ecran>

³²⁴. Luc Vanchéri, « L'image-écran » in *Revue écran, l'écran expérimental*, Paris, l'Harmattan, 2013, p. 10 : « Les dictionnaires historiques de la langue française s'accordent tous pour distinguer l'occurrence originelle du mot écran, introduite dans le dernier quart du treizième siècle à partir du néerlandais *Schern* ».

phénomènes physiques dont l'écran est matériellement le siège »³²⁵. Par extension, l'écranique concerne et définit les phénomènes sur (dans) une sorte de pare-soleil ou de pare-feu.

Pour appréhender notre *surface*, après la mise à jour de son support, il nous faut provisoirement différencier celle-ci de son aspect diaphane que nous incorporons le plus souvent immédiatement, pour la penser et la voir – notre membrane – comme une opacité complète, pour réduire en quelque sorte la problématique. Imaginons ainsi un instant que le tableau soit le « mur », comme entoilé d'une épaisse toile de jute. En première apparence, immédiatement, saute aux yeux l'évidence que le châssis entoilé n'a rien du quadrangle de l'histoire de l'art classique, son entoilage très précisément refonde le *fond* du tableau [Fig. 102] au mur ou ici soclé par un diable comme une sculpture [Fig. 101].



Figure 101, Richard Casado-Haloin, *Peau d'âne*, multi plans, technique mixte sur toile, verso soclé à contrejour, 230 x 160 x 80 cm, 2010-11 et 2016.

³²⁵. Etienne Souriau, *Vocabulaire esthétique*, Paris, PUF, 1990, p. 662-663.

S'il constitue bien un écran, le subjectile existe pour soi dans une sorte de requête claire de son égoïté et conteste sa secondarisation ; la finalité d'être dédiée à la *chute* d'une image. La membrane, toujours autre, se veut pour soi et présente une investigation formelle à part. Cette surface recherche toujours la présence la plus exceptionnelle possible. La tentation écranique, faite œuvre, présente cependant l'évidence, comme une nécessité, de faire siège, de devenir le *lieu* où se joue l'interposition entre une source de rayonnement et un capteur du visible. Cette opération est la plus poétique qui soit, faire que du lieu advienne : « *Cet agir, dont le sens ultime est de faire que du lieu soit, c'est ce qu'on appelle poésie* »³²⁶ et dans la poésie en effet « [...] rien n'aura eu lieu que le lieu [...] »³²⁷ surtout si elle parvient à l'étoilement d'une bonne configuration de sa fortune.

La notion de tableau simple, premier, (nous pourrions dire presque *primitif*³²⁸), est une chose du passé pour nous, mais la relation conventionnelle du médium Peinture avec son prospect, elle, ne demande qu'à être renouvelée et son lieu *avec*.

Comment repenser la frontalité de la peinture, son écran, afin de *représenter* ou présenter les problématiques de l'art ?

Parfois, nous l'avons vu, elle cherche un refuge dans une *tradition* quelconque et un défi se fait sentir venant des médiums nouveaux :

La peinture est-elle encore à même d'explorer, voire de prendre en charge, le monde sensible et cognitif d'aujourd'hui ? C'est le défi que lancent les artistes qui utilisent les technologies nouvelles à la matérialité des arts traditionnels.³²⁹

Agnès Foiret résume promptement ici le défi. La notion d'écran met en concurrence des médiums qui en ont un, cela va de soi, et permet ainsi de postuler une « relève de la peinture par le cinéma »³³⁰ entre autres..., mais en réalité, l'ensemble des arts par projection d'un rayonnement préalablement composé rivalise avec *l'antique*

³²⁶. Michel Guérin, *L'espace plastique, op. cit.*, p. 84.

³²⁷. Mallarmé est en arrière-plan.

³²⁸. Ce mot « primitif » est très subtil, l'évolution du plasticien le rend toujours le primitif de sa technique.

³²⁹. Agnès Foiret, « Les fonds de la peinture », dans *Esthétiques de l'écran, loc. cit.*, 164.

³³⁰. Alain Bonfand, *Le cinéma saturé*, Paris, PUF, 2007, p. 15-98 *passim*. C'est le titre de la première partie du livre.

peinture.

Une fois la question de l'écran vraiment ramenée à la peinture exécutée, les vidéos, le cinéma, les projections diverses et dépaysantes, la photographie, apparaissent pour ce qu'ils sont : *des médiums secondaires*. Non pas moins importants pour autant, mais en tout cas moins liés à une morphogenèse complète par le poète³³¹. Nous l'avons déjà vu, les moyens plastiques de la vidéo par exemple sont limités, d'autres dans les mains de l'État... et de ses fonctionnaires qui se permettent de « nécessiter » ce qui ne relève pas de leur autorité. La lutte pour la reconnaissance à la mode du XIX^e siècle est une stratégie du passé dans ce cadre et notre génération « de bois flotté » se doit d'être aussi comme spontanée.

Cette question du renouvellement de la peinture par l'écran est donc nodale pour redéfinir sa présence, son devenir, et en fin de compte aussi dans la lutte amoureuse pour la chose même que devient cet écrit : notre littérature du *Paragone*.

Redéfinir l'écran permettra de repositionner la peinture comme le médium de l'investigation plastique par excellence, mais il faut accepter pour cela de désapprendre les présupposés liés à l'héritage de l'histoire de l'art. La peinture n'est pas le pictural ou plutôt ne se résume pas à ce qui est peint, et si nous voulons renouveler le *réceptacle*, la surface d'applique et enfin renouveler le surfacique, nous en changerons en même temps le paradigme [Fig. 102].

³³¹ . Nous voulons dire une morphogenèse qui se penserait comme une modélisation d'un écran toujours changeant.



Figure 102, Richard Casado-Haloin, *Peau d'âne*, technique mixte sur toile, 230 x 160 x 80 cm, 2010-11 et 2016.

3/ De l'écran : avers et revers, sous l'expérience de Bonnefoi

Nous ne mentionnons guère jusqu'à présent Christian Bonnefoi (autrement que par les écrits de Didi-Huberman dans *Phasmes*) dans la relève de la peinture par l'écranique que nous aimerions faire. Ce dernier travaille fréquemment sur des surfaces transparentes. Nous dirons, pour faire simple, que la méthodologie de production de la série *Babel*, par exemple, est complexe. Son processus de création est long et l'artiste séquence précisément sa démarche pour parvenir à son intention d'art [Fig. 103].



Figure 103, Christian Bonnefoi, *Babel 8*, peinture sur tarlatane, 130 x 130 cm, 1992.

Le dispositif complexe d'application pour le transfert du graphite en est typique. Le procès se décline ainsi : premièrement un badigeon de blanc est posé sur la toile, deuxièmement, un griffonnage dans le frais de fusain est appliqué, troisièmement, l'artiste dépose de la tarlatane pour absorber le frais, quatrièmement, l'artiste passe un spalter large sur la tarlatane avec une colle, cinquièmement, l'artiste supprime la toile d'origine et, pour finir, il répète l'opération à l'infini jusqu'à la qualité plastique désirée.

L'acquisition de la Figure finale se fait par un pseudo « délestage du contrôle visuel » et pour nous cette opération est celle d'un peintre conceptuel de plus. Nous sombrons alors dans la conception et dans la prévision formelle des accidents, reléguant ainsi ces derniers à une Figure du *prévu accidentel*. Sur ce sujet, nous ne pouvons que donner cette citation de Jean-Luc Marion qui dit *ex abrupto* les choses :

[...] le tableau disparaît du fait même qu'il subsiste encore après avoir été dépouillé de toute gloire visible. Comme *tabula rasa*, comme les carrés monochromes, comme les traits noirs croisés sur une surface, comme toute les installations d'art conceptuel, le tableau donne à voir que, dans le visible – objet intentionnel dépouillé de tout vécu de conscience - ce qui se présente n'est tout simplement " pas visible " : grâce au tableau, la preuve est faite qu'il n'y a plus rien à voir. Il faut circuler ; le regard circule donc, délaissant la chose épuisée, concevant à sa place par concepts maints autres objets, aussi peu " visible " que le premier manquant. Le visible sombre ainsi dans la conception.³³²

Mais ce propos a un aspect aussi quelque peu « profane », il présuppose que la donation soit *supérieure* hors « conception »³³³, mais en vérité, le dépouillement de « tout vécu de conscience » dans le tableau est sans doute, chez cet artiste, une opération plus subtile qu'il ne paraît, bien plus que la première apparence du tableau ne le montre où qu'un regard de philosophe peut *le comprendre*.

Peut-on jamais disséquer, en séparant donc, l'intention de la conception dans la vie et dans sa *parabole* peinte ?

Nous savons que Bonnefoi veut se mettre en situation de ne pouvoir diriger complètement l'image qui va se produire, mais il prémédite ainsi les accidents en en supprimant le risque véritable inhérent... Il finit ainsi par nous évoquer une sorte de «tiédeur » du propos, mais pour être juste, ce sont surtout ses positions abstraites qui nous gênent, car son travail reste véritablement sensible, il est vrai, et pour nous il reste *précurseur*. Comment pourrions-nous vraiment critiquer le peintre qui nous dit : « La peinture existe dans une désarticulation complète de ses formants » ?³³⁴

Ce qui chez lui n'est « pas visible » n'est tout simplement pas « dépouillé de tout vécu de conscience », bien au contraire, son expérience de la chose peinte *est un vécu*, – comme pour nous même –, mais au-delà d'une frontalité basique figurative.

La qualité écranique se définit ici comme une gestion de l'opacité complexe relevant de la transparence du trait de graphite au verso – *Babel* est un témoin négatif – et de l'entrelacs des lignes brisées par la passe des colles. Cette série *Babel* occupe de plus une place particulière dans son œuvre :

³³². Jean-Luc Marion, *La croisée du visible*, op. cit, p. 64.

³³³. Ce qui relève de la conception chez un bon plasticien n'a pas de frontière.

³³⁴. Christian Bonnefoi, *Écrit sur l'art [1974-1981]*, Bruxelles, La part de l'œil, 1997, p. 166.

Epine dorsale de l'œuvre de Christian Bonnefoi, la série des "Babel" se compose de dix ensembles : de "Babel 1 « de la sphère »", 1978, à « Babel 10 « des Prophètes »", 1994. Dès les premiers "Babel", le tableau s'impose comme une énigme. Il est le lieu où le support, surface, formes et couleurs sont entièrement liés [...]. Pour chaque *Babel*, Bonnefoi se met en situation de ne pouvoir diriger complètement l'image qu'il va produire. Ce « délestage du contrôle visuel » est fondamental dans sa pratique car ce qui fait figure ne doit pas être la trace directe du geste du peintre.³³⁵

La plasticité de cette peinture propose une sorte d'écran brisé rappelant une fuite de LCD ou encore l'apparence cassée des vieux tubes cathodiques à canon d'électrons, mais ses recherches sont parfois plus picturales que cette grisaille et utilisent la couleur très finement. L'artiste récupère ainsi l'écrû du papier journal, son « jaune sale » et le transforme en matière d'inclusion [Fig. 104].



Figure 104, Christian Bonnefoi, *Provenant*, papier journal, colle, peinture et crayon graphite sur tarlatane marouflée sur toile, 248 x 298 x 4 cm, 1982-83.

³³⁵. Caroline Edde, *Collection art contemporain*, cat. coll, Paris, Musée national d'art moderne, *op. cit*, p. 76.

Ainsi l'écru jauni subtil du papier cohabite ici avec le blanc et les ombres du tableau. Ce qui nous intéresse tout particulièrement dans cette série de Bonnefoi (la série *Babel*, mais aussi le travail de *Provenant* ci-dessus) est la mise en exergue de l'épaisseur de la membrane et l'usage remarquable de cette épaisseur, 4 cm pour *Provenant*, sur le verso de la face visible théorique.

C'est l'usage de la face théoriquement invisible qui, en se révélant visible, performe l'épaisseur inframince pour devenir le témoin du procès de création. L'écran dans la transparence des passes devient un Janus bifrons – a minima – recto/verso plus l'épaisseur de sa constitution naturelle modelée par le tressage (même de gaze), car il s'agit de gaze tissée le plus souvent.

Ce modelé très spécifique de la toile est fondamental. Il nous apprend l'importance d'une constitution étudiée du revers de la face visible – a priori –, *d'une constitution picturale du revers pour, en modelant la transparence, laisser transparaître un invu imprévisible en grande partie*. Yves Shemoul nous donne en se référant alors à des travaux de Jean-Pierre Bertrand une description d'un tel percept très inspiré :

Entre matière imageante et support d'image, s'active le procès d'un échange caractéristique de l'écran comme fable de la butée et de la traversée, de l'adhérence et de la projection, de la distance et de l'inscription. Ainsi, se distribuent les allers-retours du regard d'un plan sur plan, d'une surface à une autre, entre l'avant et l'envers.³³⁶

Cette qualité de la membrane, que nous ne percevons habituellement que par l'opacité de sa frontalité (pour le mélange lin/coton standard du tableau), est inutilisée très généralement, car la peinture *réfractaire* n'a pas besoin d'un tel Janus ; elle unifie sa forme de transparence, de transparaître, par le glacis de surface. C'est là la vieille chanson des professeurs de peinture : gras sur maigre.

Mais si nous pensons différemment l'écran que constitue la membrane, si nous la vivons, par le « sentiment », plus avant³³⁷, comme indépendamment de l'applique

³³⁶. Yves Shemoul, « L'écran : traversée, échange et milieu » in *Esthétiques de l'écran, loc, cit*, p. 49.

³³⁷. C'est probablement la nature de notre intuition donatrice de se faire dans la *lucidité* d'un vécu positionnel très particulier, celui de certains natifs provençaux à la fin de la métaphysique.

picturale, pour la voir comme subjectile d'un vibrato des phénomènes lumineux – chromos luminescents notamment – alors nous passons du *fundus* de l'intention – mono face – à la reconnaissance de *l'être d'une membrane*³³⁸ – biface – avec les contraintes liées à son tissage ou son effrangement. Nous passons de la profondeur intérieure, par la perspective notamment, à la profondeur extérieure par le fait de la resserre et de l'étau de l'espace de chaque côté de la membrane³³⁹.

Une forme d'extranéité de la membrane la fait alors ressortir de l'espace si nous ajoutons des phénomènes thermoluminescents³⁴⁰ par l'irradiation des lumens – dans sa chair – d'une mise en situation diaphane [Fig. 105, 106, 107, 108].

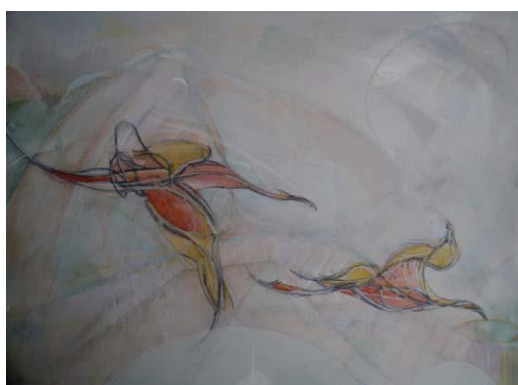


Figure 105, Richard Casado-Haloin, *La migration à Mirabeau*, détail.



Figure 106, Richard Casado-Haloin, *La migration à Mirabeau*, détail.



Figure 107, Richard Casado-Haloin, *La migration à Mirabeau*, détail.



Figure 108, Richard Casado-Haloin, *La migration à Mirabeau*, détail.

Nous renvoyons ici à l'interrogation de Martin Heidegger lui-même dans les pages infrapaginales de l'édition française d'*Acheminement vers la parole* chez Gallimard, derrière la page dédicace à René Char.

³³⁸. Nous reconnaissons la matérialité de la trame plus complètement, par extraction de son adhésion murale.

³³⁹. Naum Gabo, « Le manifeste réaliste » in *Naum Gabo, op. cit.*, p. 154 : « Nous proclamons la profondeur comme unique forme plastique de l'espace ». La question *des* profondeurs est ici très subtile.

³⁴⁰. La lumière irradie dans le tramage et si nous plaçons le même tableau dans l'embrasure d'une porte, entre deux pièces, l'une sombre, l'autre lumineuse, la trame transportera un reliquat des clartés du jour dans la pénombre.

Voir et penser la membrane dans sa complexité permet de lui attribuer un *être* très différent : dans l'accomplissement de son autonomie. Les figures ci-dessus sont celles d'un même emplacement sur un tableau, le plan latéral gauche [Fig. 109], avers et revers par une *modulation diaphane*³⁴¹ forcée pour les images 106, 107 et 108 – dit simplement, un contrejour – d'un soleil de novembre en Provence par un jour venteux.

Sur le plan parabolique central, les deux parois latérales sont presque invisibles. Elles prennent le relief d'une volumétrie angulaire à 90 ° des deux côtés et donc s'effacent de la frontalité immédiate.



Figure 109, Richard Casado-Haloin, *La migration à Mirabeau*, paraboloïde aux confins euclidiens, technique mixte sur toile (recto, verso), 55 x 85 x 73 (pro) cm, 2014-15.

Le treillis échafaude une volumétrie d'environ 250 dm³ et la figure écranique est typique de la mutabilité des paraboloïdes où les colles d'enduction semblent composées d'une vaseline liquide (nous éviterons ici les images libertines, précises mais inappropriées...). La Figure glisse sur sa membrane ou bien encore *patine*, mais il semble inutile de trop insister sur la mutabilité de la Figure de la peinture, car le

³⁴¹. La modulation diaphane est la synthèse intellectuelle (peinte) des différentes phases d'une couleur ayant une lumière incorporée. Nous *connaissons* tel vert pour 50 lumens à 1 mètre avers pour telle *nasse volumique*, idem pour 40, 30... Comme la *peinture réfractaire*, la *modulation diaphane* est une sorte de concept issu d'un percept de la pratique peinte, sous le don des lumens, par l'incorporation. Nous pensons une couleur comme phénomène de traversée.

changement des clartés du jour la modifie en temps réel. Cela en abolit la permanence, la permanence d'une visibilité stable, sa forme d'identité fixe. L'approximation peinte du feuil, allant de l'opacité pure à une radio transparente pour l'ensemble de la toile, se veut malgré tout encore esthétique par endroit et se fait par un tâtonnement nécessairement difficile. Ce tâtonnement se fait dans un aveuglement pratique³⁴² et aborde une plasticité différente d'elle-même d'heure en heure à cause de la lumière changeante. Cela relègue les formes du savoir-faire de l'exécution picturale au pire repentir, dans le sens où *nous nous trompons souvent*, car peindre sur une surfaces pseudo-transparente problématise la dépose colorée.

Sur son chevalet la peinture mute en une autre, car la plasticité, déjà présente, semble animée. Elle semble ainsi avoir un être propre, faisant l'expérience de son environnement, par exemple, par la passation de la lumière dans le subjectile comme dans les figures (ci-dessus) *devenues sensibles et lucides*, car pensées précisément pour ce type d'animation : « [...] l'avènement transperçant de la couleur ».

Penser l'écran plus complètement vise en arrière-plan l'indépendance de la création comme moins assujettie à l'intention du créateur ; nous visons une destitution de l'intentionnalité, mais par des moyens efficaces. En effet, des phénomènes imprévisibles se produisent quand la structure de la toile devient double. Une telle addition est souvent contradictoire, car on interjette ainsi une infinité de rapports, de lignes, de couleurs. Bref, avoir *deux termes* permet l'addition, la division, mais aussi la soustraction... et l'infinité des rapports entre eux.

Pour nous-mêmes, à la différence de Bonnefoi dans *Babel*, nous ne cherchons pas uniquement la mise en évidence du revers par la question de l'opacité de l'écran frontal, mais l'addition non préméditée d'un *rapport* inconnu à son tour visible.

Par exemple, un jus fusiforme d'un petit gris carmin recto sur sa surface, avec pour verso, une passe de spalter épuisé de blanc sur la sienne. Nous imaginons mentalement ce que peut donner un tel rapport, mais l'addition, non réfractaire, n'est pas l'un sur l'autre comme dans la structure du feuil re-connu, mais la synthèse de l'un dans l'autre par la membrane (comme multipliée). Un tel caractère synthétique est quasi imprévisible plastiquement et épuise le peintre en faussant sa mire [Fig. 93]. Nous peignons ainsi en général systématiquement à côté de ce que nous voulions faire, car

³⁴². Nous ne voyons pas « en direct » notre travail dans le travail du revers [Fig. 60] et c'est 80% de la *déposition* peinte.

peindre à l'intérieur de la figure ci-dessous [Fig. 110], par exemple, ne propose que le simple visible immédiat du trait, pas la figure extérieure qui ne peut être imaginée. Nous avons bien une idée de ce que nous aimerions faire, mais nous ne pouvons être dedans et dehors à la fois pour assurer la qualité picturale frontale.



Figure 110, Richard Casado-Haloin, *Peau d'âne*, détail intérieur.

L'inframince³⁴³ comme modulation de l'enduction des colles, change subtilement, de plus, la plasticité visible qui devient une approximation de la *générosité* du peintre. Selon que le peintre risque plus ou moins dans les termes du rapport de porosité des parties – *les deux membranes* et leurs effractions tunnelières³⁴⁴ –, dans une double addition ombreuse par exemple, pour casser la structure de transparence afin de ruiner la visibilité du tout.

Bonnefoi nous apprend que le revers *suture* autrement la toile, autrement que dans l'acception de la peinture classique et par cette chair propre à la membrane, l'inframince du feuillet, du feuilletage de la dépose des couches. L'appréhension

³⁴³. C'est véritablement l'agent multiplicateur : le *feuilletage* jamais identique à un autre de la toile, des colles, des pertuis. L'infra mince est bien sûr le concept duchampien se rapportant à la stratification des pellicules.

³⁴⁴. Comme pour la plongée dans l'espace euclidien de la sphère, un effort de perception est à faire pour penser l'épaisseur d'une toile comme un tunnel, *le pertuis est une passe*. Cette donnée qui semble insignifiante est capitale pour notre plasticité. Dans notre exemple, c'est-à-dire un camaïeu gris double, la transparence se perd.

haptique du revers permet de constituer aussi l'avvers de l'écran, en sondant sa profondeur de membrane. La surface est ainsi vue comme une épaisseur feuilletée, où les hauts-fonds opaques menacent le travail du peintre car ils centraliseront l'attention du regardeur et cela aux dépens des autres parties, pleinement diaphanes et donc plus sensibles.

Une fois la structure du feuillet plus analysée³⁴⁵, nous pouvons passer maintenant à la complexité des plans de l'écran qui reformule encore l'ensemble écranique grâce à Enrico Castellani notamment.

4/ Des plans : l'écranique déplanifié, sous l'expérience de Castellani

Pour beaucoup la peinture est ce qui « relève le défi de la platitude »³⁴⁶, mais cela relève d'un présupposé, à savoir que la peinture est un plan, un plan euclidien. Mais qu'est-ce qui pourrait nous contraindre, nous, à confondre les questions de la peinture et les plans de la platitude ?

Nous reconnaissons l'exceptionnalité depuis longtemps de ce plan quasi-magique et la pensée qu'il introduit par son rayonnement sur les surfaces mais si l'on repense et reformule l'écran, autant ne pas se tromper de question immédiatement en concevant que l'immanence des surfaces ne porte pas en soi – naturellement – le « fond du plat ». Une fois encore, la géométrie de la perception des échelles humaines joue à plein et cette convention de la platitude ne va pas de soi pour redéfinir l'écran moderne relevant le gant de surface efficace, le percept vraiment moderne de la peinture.

Pour ce faire, nous pouvons très bien réaliser des écrans quasi sculpturaux qui conjuguent les qualités différentes des médiums – ici la troisième dimension de la sculpture (pour dire les choses prosaïquement) – afin d'amener à l'écran des nouvelles potentialités [Fig. 111, 112].

³⁴⁵. Très sommairement, nous le reconnaissons, mais ici encore l'hermétisme menace.

³⁴⁶. Agnès Foiret, « Les fonds de la peinture », in *Esthétiques de l'écran, op. cit.*, p. 165. Toujours la régence de la question par le présupposé règne.



Figure 111, Richard Casado-Haloin, *Peau d'âne*, multi plans, technique mixte sur toile, 230 x 160 x 80 cm, 2010-11 et 2016, vue latérale soclée.

La courbe du panneau gauche de la figure ci-dessus [Fig. 112] témoigne de cette cohabitation des médiums, et la dimension soclée rajoute encore à la sensation générale de confusion : une sculpture existe dans ce châssis.



Figure 112, Richard Casado-Haloin, *Peau d'âne*, détail d'une courbe latérale.

Pour définir précisément ce cadre, nous pourrions dire qu'il est euclidien frontalement (en partie), mais que les deux autres parties du triptyque sont des plans hyperboliques dissymétriques. Ce treillis pourrait se présenter comme certaines sculptures de Toni Grand, où les supports industriels sont esthétisés [Fig. 113]. La notion de plan est abolie ici mais reste un nœud qu'il faut « trancher ».



Figure 113, Toni Grand, *Genie superlift advantage*, 2000.

Comme le reconnaît Raphaël Gomérieux, l'écran de la peinture n'est plus efficace car le quadrangle classique est déjà en soi une figure dépassée, ou plutôt son écran souffre d'une extinction de *voie* :

[...] l'instrumentation technique et la prolifération des machines, comme autant d'outils de médiation, ont rendu possible la relégation du *fait main*. En ce sens, dans le domaine qui nous affecte ici, les systèmes mis en place par la peinture, ses inventions, ses codes, apparaissent certes comme repris, approfondis mais surtout dépassés par les nouveaux médias issus du progrès technique. En ce sens la perte de l'aura diagnostiquée par Benjamin signe la fin de ce que nous appelons ici la

valeur eucharistique du corps de la peinture. Ainsi la hiérarchie des arts renversée et le pictural déclassé, c'est désormais la peinture qui, en tant qu'art mineur, est assujettie aux flux abondants des images de toute nature.³⁴⁷

Cet écrit, dans le constat froid qu'il fait des états de la peinture, la circonscrit d'une certaine manière et la reconnaît de fait comme un *art mineur*.

A dire vrai, très peu reconnaissent encore le médium pour ce qu'il est pour nous, c'est-à-dire une morphogénèse complète depuis une base immanente inconnue, sans définition préalable et qui fait signe à la manière des dieux³⁴⁸, c'est-à-dire d'une manière antérieure à la signification. Antérieure encore au modèle textuel, la peinture prend source directement dans un « *danser primordial* »³⁴⁹ et le *sacré*, heideggérien ou autre.

En effet, si nous la percevons à partir d'une définition simplifiée ou plus réductrice encore, comme un simple phénomène rétinien – nous dirons duchampien/éléate – on ne peut envisager l'aspect modulatoire et protéiforme de ses visages : ce sont là les récurrences académiques. Mais si nous acceptons d'emblée notre ignorance en reconnaissant ne pas savoir, préalablement aux formes de la donation par l'intuition donatrice, ce qu'est la peinture sur le fond, alors, par exemple, nous recevons l'expérience plastique d'un peintre comme Enrico Castellani à la mesure réelle du travail réalisé. Castellani nous fait désapprendre le plan du tableau de chevalet comme le simple témoin figé du plan euclidien [Fig. 115].

Cette affirmation n'a rien de péremptoire, l'écran de la surface peinte est chez lui la source du renouvellement permanent de ses propositions d'art. Évidemment, peindre sur le frais d'un mur et affronter la complexité de la surface n'a rien de neuf, les

³⁴⁷. Raphaël Gomérieux, « Les nouveaux rhyparoglyphes » in *Esthétiques de l'écran, loc. cit.*, p. 112-113.

³⁴⁸. Jean Greisch, « Hölderlin et le chemin vers le sacré » in *Cahier de l'Herne Heidegger, loc. cit.*, p. 553 : « Dans le dialogue qui nous constitue, les dieux sont des intervenants, leur façon de faire signe est antérieur à toute signification ».

³⁴⁹. Michel Guérin, « D'un danser de l'art » in *La Part de l'Oeil, N° 24 : Ce qui fait danse : de la plasticité à la performance*, édition la Part de l'œil, Bruxelles, 2009, p. 202 : « Il résulte encore des observations précédentes que, parmi les activités artistiques, la danse peut se prévaloir d'un primat qui, s'il doit être attesté effectivement, signifie qu'il demeure, dans tout art, un *danser primordial*. Que le rythme soit frayage de forme, aucune action n'en donne mieux la preuve que la danse ». En italique dans le texte.

fresques plafonnantes à la manière du père Pozzo³⁵⁰ en témoignent, mais ramener au chevalet une telle complexité refonde l'écran et jusqu'à la définition – le présumé – du tableau et de la peinture.

Parler pour nos travaux d'une peinture de chevalet n'est pas un abus de langage [Fig. 114]. Le chevalet signifie la potentialité du motif, le retour à l'extérieur, l'expérience buissonnière des lumières d'un champ de blé avant moisson : « [...] Heureux les épis mûrs et les blés moissonnés [...] »³⁵¹, et même si « peindre *sur le motif* n'a plus aucun sens »³⁵², cela nous permettra d'être ainsi *doublement* idiot.



Figure114, Richard Casado-Haloin, *La migration à Mirabeau*, parabololoïde aux confins euclidiens, technique mixte sur toile (recto, verso), 55 x 85 x 73 (pro) cm, 2014-15. Sur chevalet.

³⁵⁰. Il nous semble inutile de revenir sur l'ouvrage du père Pozzo pour la décoration de St Ignace de Loyola à Rome où un endroit précis de la nef, sous le christ, permet la saisie de l'entièreté de l'œuvre.

³⁵¹. Charles Péguy, *Œuvres poétiques complètes*, Pléiade, 1975, p. 1028.

³⁵². Michel Guérin, « préface » in Jean-François Desserre, *L'image peinte*, op. cit, p. 12.

On nous objectera qu'un Castellani comme l'image ci-dessous [Fig. 115] est une toile, pas un écran sans doute. L'écranique chez lui subit la réduction classique de la peinture réfractaire, soit, ses surfaces sont loin d'être transparentes, mais rien n'empêche d'en penser le questionnement apparent – la complexité des plans – pour l'appliquer à une surface devenue « pare-soleil » : l'écran.



Figure 115, Enrico Castellani, *Superficie angolare cromata*, acrylique sur toile, 60 x 42,5 x 42,5 cm, 2010-11.

Cette formulation du tableau comme un plan inconnu que l'on renouvelle formellement à chaque proposition d'art nous semble d'une modernité extrême. Nous avons, grâce à ce dernier, un référent plastique prestigieux pour des explorations plastiques dans les géométries non euclidiennes.

Castellani dans la figure ci-dessus [Fig. 115], par exemple, introduit par le rapport de tension (dans la toile) des flexions régulières dans la trame, des flexions calculables mathématiquement. Nous ne pensons pas ici aux innombrables toiles mamelonnées monochromes blanches du peintre italien [Fig. 116], mais aux expériences de construction, parfois uniques, et récentes pour certaines (2011 pour notre exemple) de ces pièces.

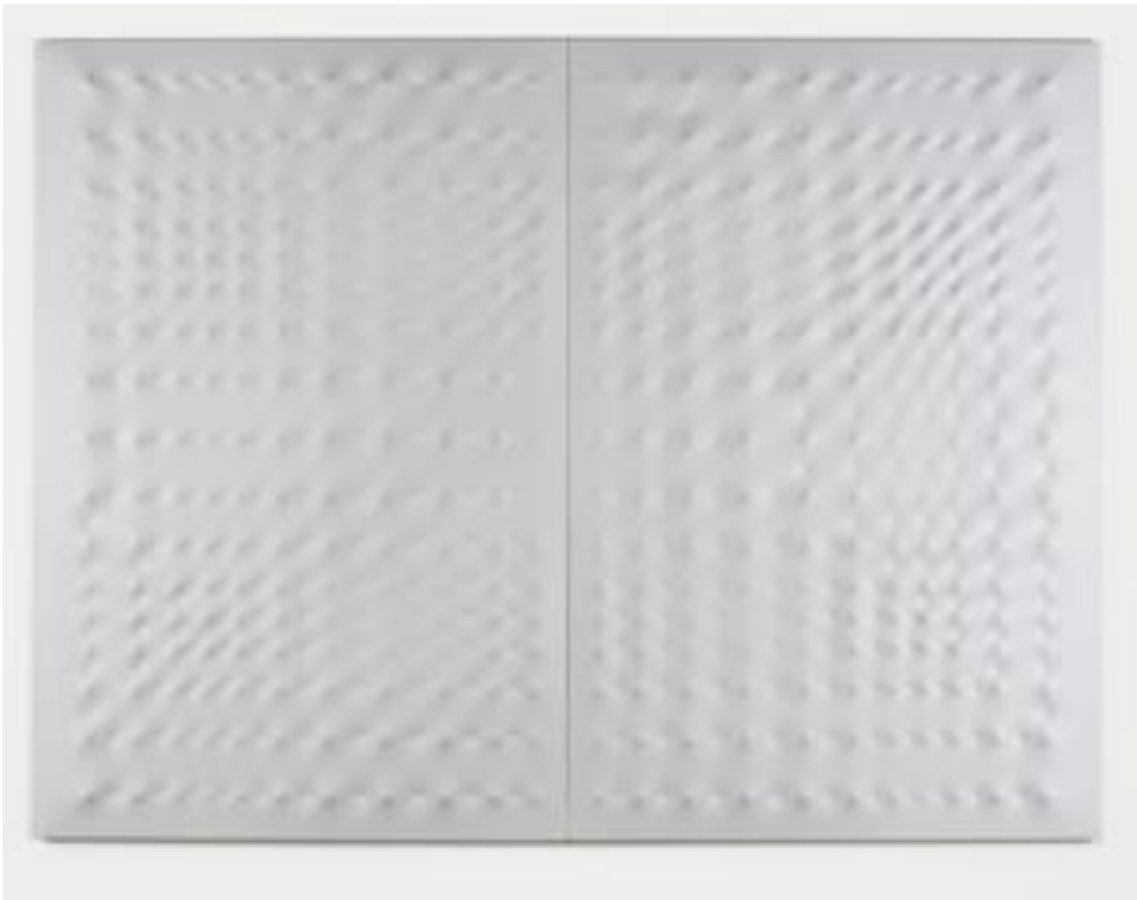


Figure 116, Enrico Castellani, *Superficie bianca*, diptyque, acrylique sur toile, (250 x 150) x 2 cm, 2008.

Le rassemblement des plans, sous la tension par le châssis, d'une pièce comme *Superficie biangolare cromata* de 2011 [Fig. 115] se modélise sous la pression angulée d'un pourcentage important dans le châssis, puis se stabilise par l'entoilement.

Une modification profonde de la surface en est la conséquence. Cette rupture n'est pas le simple abandon de la planéité, mais surtout l'introduction formelle des géométries projectives que dessine la complexité de l'assemblage des plans. Le plan

central et les plans des latéralités (doubles) sont courbés sous la tension contradictoire des deux longueurs du châssis et introduisent une flexion en « selle de cheval » typique des paraboloides.

Nous retrouvons ici l'effort de perception à faire pour saisir la cohabitation, dans l'indépendance, de la géométrie des sphères dans l'espace euclidien. Une telle liberté d'usage et de création du plan de la peinture permet de reformuler complètement l'écranique de nos structures, mais en sortant de la perspective minimaliste. Nous augmentons le domaine des surfaces peintes aux géométries extra euclidiennes bien plus nombreuses et riches que la simple insertion du plan/plan dans l'espace tridimensionnel cartésiano-newtonien³⁵³ et son rapport conventionnel à la cimaise.

Nous ne pouvons aborder ici, dans le cadre synthétique de nos propos, l'étendue du champ des géométries projectives rapportées sur le plan de l'écran de nos essais. Ces géométries sont diverses et multiples, et nous nous contenterons « d'effleurer » le sujet.

La synthèse (diptyque) de la figure suivante [Fig. 117] en est typique, elle est une hyperbolique à base angulaire simple. Son type de fût est bien connu, c'est celui des échangeurs thermiques nucléaires, les mêmes qui font parfois saillie au détour d'un paysage.

C'est une géométrie non euclidienne, où par exemple, l'exécution d'une droite en surface (recto et verso) ne peut donner en définitive que le trait d'une courbe. Le graphique de manuel scolaire [Fig. 118] nous le fait comprendre très simplement et rapporté à nos travaux de peinture, il nous fait comprendre que la droite/droite du plan euclidien est abolie. C'est-à-dire que dans le dessin du tableau, son croquis, l'outil très simple du trait (droit) n'existe pas. « Faire » un Mondrian devient pratiquement impossible et par extension le paradigme de la peinture et du tableau se fait autre : dans l'empirisme pratique des surfaces à écran complexe.

³⁵³. Eliane Escoubas, . *l'espace pictural, op. cit*, p. 20 : « *Extensio*, en tant que “ *omnimondo divisibile, figurabile et mobile* “- l'étendue homogène, divisible [...] ». Nous retrouvons encore la notion cartésienne d'espace et sous-jacente son adéquation euclidienne. La transgression de cette géométrie pour une autre permet d'être plus apte à incorporer les lieux, sans doute ?



Figure 117, Richard Casado-Haloin, *Iroquois/Huron avec attendant*, monocourbe parabolique, technique mixte sur toile (recto, verso), 192 x 86 x 33 cm, 2013-14, montage photographique des deux courbes.

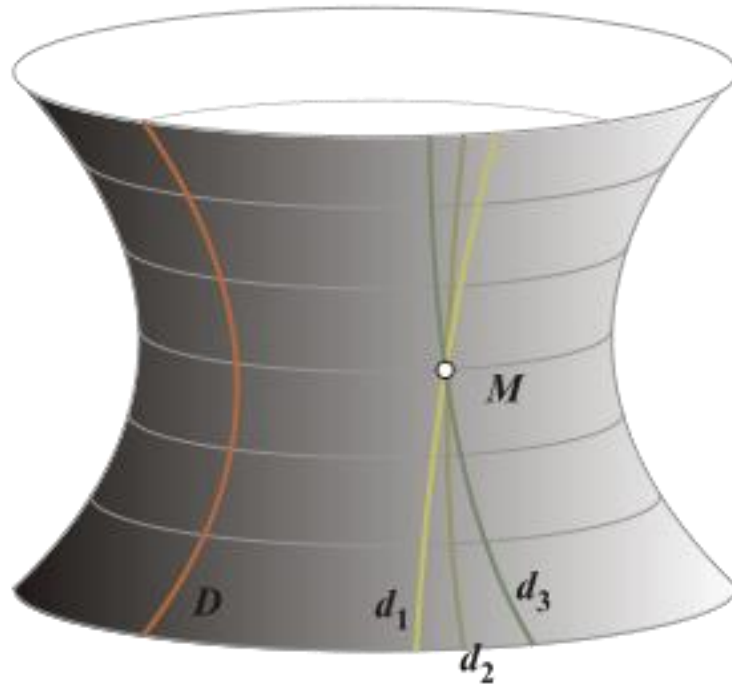


Figure 118, exemple d'un plan de la géométrie hyperbolique.

Les outils graphiques les plus basiques du peintre mutent formellement pour reprendre la figure d'une connaissance inapplicable. Le moindre triangle au fusain devient obèse ou maigre, c'est selon. Une telle destitution de son savoir pratique induit des accidents innombrables dans les phases de l'exécution picturale ou même écranique.

Nous pensions faire un quadrangle rectangulaire, et nous obtenons un carré amaigri..., nos cercles deviennent des ellipses. Bref, nous pourrions digresser longuement sur les changements de figures géométriques appliquées au plan non euclidien, mais les transformations sont trop nombreuses.

Nous assemblons *a minima* une double destitution de notre pouvoir de représentation, de notre potentiel à réaliser une intention d'art ; premièrement par le fait d'être physiquement derrière l'écran final, et, par suite, de peindre dans l'aveuglement très souvent ; deuxièmement, rappelons que dans tous les cas les outils de la représentation, les formes géométriques par exemple, n'existent que sous une forme d'anamorphose³⁵⁴.

En réalité, il faut compenser sans arrêt le type de déformation du plan par l'expérience du peintre et son savoir-faire, mais pour obtenir parfois une qualité correcte

³⁵⁴. Jean-Luc Marion, *La croisée du visible*, *op. cit.*, p. 28 : « Tout tableau présente en fait une anamorphose ».

de l'image encore faut-il y voir clair..., mais tout en admettant cette destitution du *savoir*. Bref, cela revient à exécuter une forme de *danse* de l'aveuglement et cet aspect très particulier nécessité par la pratique nous amène maintenant à aborder le pan performatif si typique des pratiques contemporaines.

Nous retiendrons de Castellani cet usage du plan comme liberté appliqué au tableau, quasiment comme condition d'apparition du prochain *format*³⁵⁵. Comprenons ici que c'est l'acquisition du dernier percept visible, son étrangeté assimilée dans l'entendement modélisateur, qui permet l'avancée du plasticien vers toujours plus de dépaysement, comme point de vue déconcertant pour lui-même et pour le regardeur.

Cette recherche de sensations et de perceptions qui, par l'écran, renouvellent les émotions que procure un médium, Dominique Chateau en a énuméré l'étendue avec pertinence et nous le reprendrons pour clore le chapitre.

Certains écrans convoquent la vision ambiante, d'autres, la vision focale. On ne voit pas un film de la même manière suivant que notre regard est fixé sur le petit rectangle du smartphone ou qu'il est invité à chercher ses points de fixation sur une vaste surface ; pour la psychophysiologie de la vision, la différence se mesure en termes d'oculomotricité, fortement accentuée par les écrans larges qui sollicitent la vision périphérique. Les expériences en 3D, dans des dispositifs qui sont à la fois celui du cinéma originel et modifiés par les possibilités qu'offre la numérisation, jouent à la fois sur la perception du volume, la protubérance des choses et des êtres, convoquant l'haptique au sein de l'optique, et sur l'extension de la vision ambiante à la périphérie, tandis que ces dispositifs qui nous tiennent à la distance du spectaculaire tout en convoquant fortement l'esthétique, visent une sorte d'*immersion* [...].³⁵⁶

C'est à cette immersion que nous songeons en pensant à la forme engageante, englobante de la membrane écranique. Faire l'expérience immersive d'une surface en est le résultat et cette opération reconditionne de nouveau notre médium en phénomène³⁵⁷, en habit neuf en quelque sorte.

³⁵⁵. Le format est ici un essai, il se libère des codes formatiques. Le format est pensé dans un appel libérateur, et ainsi, il n'est précisément plus un format.

³⁵⁶. Dominique Chateau, « L'écran entre fascination et désépécification des dispositifs » in *D'un écran à l'autre, les mutations du spectateur*, Paris, l'Harmattan, 2016, p. 204.

³⁵⁷. De nouveau le tableau apparaît pour disparaître comme tel.

d/ La synthèse performative : l'étrangeté d'une pratique

1/Avant- propos

Nous ne mentionnons guère, dans nos dettes plastiques, les influences de la performance. Nous nous attardons plutôt, dans nos propos, sur les influences plastiques des peintres et des sculpteurs issus des médiums traditionnels pour comprendre l'origine et l'étrange tournure de nos travaux. Mais dans les différences profondes que les peintres de notre génération *assument* – et qui les différencient en cela profondément des générations précédentes – c'est l'impact déformant des collisions avec les médiums récents qui est décisif sur les démarches, car l'influence des pratiques contemporaines est fondatrice, voire constitue la dynamique d'une « renaissance » inattendue.

Sous le terme générique d'une pratique contemporaine appert, il nous semble, l'évolution remarquable de l'esprit du temps : le *Zeitgeist*, hybridé ou pas, avec la peinture. Par – et grâce à – l'influence des démarches les plus pertinentes du temps, nous ne pouvons peindre et pratiquer la peinture en ce prélude bien entamé du XXI^e siècle, comme, simplement, dans les années proches de la fin du siècle précédent, les années de la fin du millénaire très précisément. Cette tentative de l'appréhension conceptuelle de *l'esprit du temps*, de son évolution, sont des constantes chez nous.

Nous avons pris pour exemple et vu le document de Richard Long dans *A line made by walking* concernant sa performance, celle d'une marche *faisant ligne* au sol. Ce n'est pas en vain car la marche est souvent l'*Aïôn* premier de l'art performatif : mon œuvre, je la fais en marchant, *je la marche en quelque sorte*, et, en effet, de toute éternité, un *faire* résonne dans les pas pour que quelque chose soit : le corps avançant dans l'espace comme acte fondateur. La marche, l'acte élémentaire, agit sur nous et peut aussi avoir un effet initiatique.

La marche au sein du domaine est organisée selon un processus rituel qui tend à dissiper les limites de l'esprit rationnel du visiteur pour le conduire à retrouver une totalité dans la relation à la nature, à l'esprit animal mais aussi à la communauté. Le discours artistique de Goldsworthy apparaît donc comme *une réflexion géographique, historique et politique sur le territoire* qui utilise des moyens psychico-

magiques pour favoriser la prise de conscience de son message par le spectateur.³⁵⁸

La marche se transforme en déplacement et parfois déplacement d'objet porté dans le même temps, comme les bidons de la performance ci-dessous. Elle est célèbre et consiste à déplacer des barils, mais vainement. Avec cette action, les archives, les photographies produites procurent une importante documentation, parfois très intéressante graphiquement. Une archive d'Alan Kaprow, comme la figure ci-dessous, peut générer ainsi pour nous une importante source d'images, mais elle nous intéresse aussi plus généralement et différemment d'une image d'art plus classique [Fig. 119].



Figure 119, Allan Kaprow, *Transfer*, 1968.

C'est souvent en termes de narration que ces photos (ou autres documents) nous interpellent, car les images produites présentent souvent un caractère étrange d'une histoire embryonnaire et nous distinguons ainsi clairement la production graphique des

³⁵⁸ . Christine Vial-Kayser, « La marche comme méditation sur le paysage : le cas d'Andy Goldsworthy au Yorkshire Sculpture Park » in *Au-delà du land Art, marges 14*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2012, p. 80. Nous soulignons.

performances, par cette forme d'étrangeté narrative.

Concrètement, le transfert des tubages, les fûts d'huile ici, peut initier un dessin – d'où l'importance du cheminement exposé dans l'iconographique –, un dessin parfois insignifiant, mais où s'origine pourtant une œuvre très ambitieuse... une fois réalisée.

C'est par exemple, en étant intrigué par cette performance qu'un tableau comme *Argos* est né [Fig. 76]. Le rapport n'est pas immédiatement formel, par des analogies, car ce qui nous importe c'est l'action ou « l'agissement »³⁵⁹ : le transport. Nous avons réduit le baril en rouleau (peut-être une toile), mais *la performance du tableau peint* est celle d'un transport dans un cheminement complexe, il suffit pour s'en convaincre de regarder le sol où le protagoniste du tableau déambule.

Ces images des performances ont, le plus souvent, une visée testimoniale de l'effectuation d'un acte posé dans un espace et un temps. Nous rabâchons ici un ensemble de lieux devenus communs, la performance est aujourd'hui un acquis pour tous, mais son influence sur notre génération de peintres est probablement plus subtile que pensée ou entrevue par les historiens, car notre manière d'aborder le médium, comme un acquis mémoriel des connaissances produites – des « reliques »³⁶⁰ –, modifie à sa manière notre musée imaginaire, non pas par une œuvre matérielle, classée dans notre mémoire par sa plasticité et sa hiérarchie donnée dans l'histoire de l'art linéaire, mais par un étrange reliquat de sa présence/absence de ce qui fut, ou a été : sa dimension « dé-soclée » en quelque sorte, ou par un *immatériel aérien* tel que le paysage ci-dessous [Fig. 120] à la figure (de l'artiste) absente³⁶¹.

Que voir dans cette photo quand on ignore que c'est le reliquat d'une action performative ? Une relation terre/ciel avec protagoniste disparu ? Un paysage avec figure absente³⁶² ?

³⁵⁹. Même si dans ce cas précis l'agissement est vain dans le sens du transport, cette impropriété est intéressante.

³⁶⁰. C'est le terme de Mangion.

³⁶¹. Nous pensons bien sûr au saut dans le vide d'Yves Klein.

³⁶². Nous renvoyons à Jaccottet bien sûr et au recueil poétique en cause.



Figure 120, Allan Kaprow, *Easy*, 1972.

C'est la photo d'une performance étrange où des étudiants d'art avec l'artiste avaient mis des pierres dans l'eau d'un petit ruisseau visible à l'œil, voilà l'action.

Kaprow nous renvoie ici à l'exemple connu de Dewey, celui d'un rocher faisant l'expérience de sa chute dans l'éboulis. Le document graphique (souvent une photo dans ces années) nous informe que le procès de l'art a changé brutalement de paradigme dans les années 1960, et que cette histoire plus ou moins récente doit *performer*, influencer avantageusement notre pratique de peintre elle-même, il nous faut ainsi saisir la confluence des médiums sous un angle neuf et avec les aspérités du performatif.

La citation de Gomérieux précédemment vue décrit sommairement cette

situation nouvelle de la peinture, celle de se voir reléguée à la situation d'un art mineur, subissant du même coup les influences et des gravités plus fortes que celles de *son poids* propre, pour se voir, par la suite, attirée comme un aimant par les pratiques dites contemporaines, et en tout premier lieu la performance.

Pour autant, cela ne relègue pas la peinture à l'insignifiance des médiums sans vies, car elle fait ainsi, pourrions-nous dire, *l'épreuve de sa plasticité*, l'épreuve de sa capacité d'intégration pour finir par incarner la figure de son propre dépassement dans un déploiement nouveau et paradoxal. Les arborescences mêlées ou spécifiques des deux champs sont en effet indémêlables dès l'origine.

Le caractère purement physique de la peinture, ainsi que *la relation du corps du peintre à la toile*, débouchèrent sur de nombreuses performances où le corps de l'artiste était considéré comme un matériau faisant partie intégrante de la peinture, et réciproquement. Au Japon, en 1955, à l'occasion de la première exposition Gutai, Shiraga Kazuo crée des « peintures de boue » en se roulant dans des monceaux de glaise humide. L'année suivante, il peignit avec ses pieds de grandes œuvres abstraites, tandis que son partenaire du groupe Gutai, Shozo Shamomoto, brisait des bouteilles de peinture sur une toile lors d'une performance publique. Aux Etats-Unis, à la fin des années 50, les premiers happenings d'Allan Kaprow étaient, selon ses termes, l'expression de son soulagement à pouvoir participer directement au monde qui l'environnait : « J'ai simplement abandonné toute idée de créer des tableaux comme métaphores figuratives des prolongements dans le temps et l'espace », ainsi commentât-il son évolution de « peintre d'action » à « artiste d'action ». ³⁶³

Le recours à *l'action directe* révèle une urgence liée peut-être à quelques détresses secrètes. Gutai se fait dans l'horizon récent d'Hiroshima, à l'âge de la mort de l'homme ³⁶⁴ volatilisé et nous en avons vu l'aura ombreuse, cristallisée, dans

³⁶³. Rose-Lee Goldberg, *Performances, l'art en action*, Paris, Thames & Hudson, 1999, p. 17. Nous soulignons.

³⁶⁴. Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 398 : « Une chose en tout cas est certaine : c'est que l'homme n'est pas le plus vieux problème ni le plus constant qui se soit posé au savoir humain [...] bref, au milieu de tous les épisodes de cette profonde histoire du *Même* – un seul, celui qui a commencé il y a un siècle et demi et qui peut-être en train de se clore, a laissé apparaître la figure de l'homme. [...] L'homme est une invention dont

l'illustration du jour *d'après* [Fig. 73].

Pour simplifier diligemment notre propos, nous dirons que refonder *l'entrelacement* de la peinture par la performance permet de repenser *son acte*.

De revivifier par un *bain d'invu* son motif premier pour se concentrer sur son sujet authentique : la vie, notre vrai motif depuis les premiers mots de cet écrit, son *urgence*.

2/ La cécité en acte : *modus operandi*

Si nous pensons le *corps eucharistique*³⁶⁵ de la peinture sans la clôture du présumé, elle reprend alors les contours inconnus d'une morphogenèse antérieure à une définition stricte, d'autant plus si la question du pictural est déployée en son sein.

Ce déploiement de la peinture s'effectue *dans* le pictural³⁶⁶ en mettant à l'épreuve son pouvoir de médium pour nous ; mettre à mal l'adéquation de sa potentialité à faire, défaire, puis représenter les êtres et les choses. Le bon mélange de couleur devient une gageure. L'acmé de cet affrontement de *pouvoir*, se fait pour nous par l'incorporation de la lumière, et la sentence prophétique de 1939 de Moholy-Nagy devient alors opératoire : « Le peintre de progrès qui tente de *dépasser* son instrument traditionnel, le pigment, est bien conscient d'un changement : le passage du pigment à la lumière ».³⁶⁷

l'archéologie de notre pensée montre aisément la date récente. Et peut-être la fin prochaine ». En italique dans le texte.

³⁶⁵. Raphaël Gomérieux, « Les nouveaux rhyparographe » dans *Esthétiques de l'écran, loc. cit.*, p. 112-113 : « En ce sens la perte de l'aura [...] signe la fin [...] de la valeur eucharistique du corps de la peinture ». Nous redonnons la citation.

³⁶⁶. Nous modifions le pigment par des lumens traversiers : *la lumière* s'incorpore, puis une osmose se fait par la pellicularité des jus de peinture.

³⁶⁷. Lazlo Moholy-Nagy, *Peinture, Photographie, Film*, Paris, Gallimard, Folio, 2007, p. 219. Nous soulignons.



Figure121 , László Moholy-Nagy, *Licht-Raum-Modulator*, 1930.

Le *modulateur Espace-Lumière* interprète plastiquement l'intention de Moholy-Nagy mais pour notre part, nous dirions : le pigment *par* la lumière. Le fonctionnement de l'œuvre construit l'intrication particulière des jeux d'ombres à partir d'une source lumineuse, et projette dans l'espace un *entrelacement* lié aux formes des plaques émettrices. Cela illustre pour Moholy-Nagy le passage du pigment à la lumière car nous prenons alors conscience de l'importance du phénomène lumineux en soi. Le visible, la

pigmentation colorée des choses dépendent du bain de clarté où les choses sont.

Déployer la peinture – ou *dépasser* l'instrument traditionnel –, en quelque sorte, c'est d'emblée reconnaître la couleur à sa limite, limite nécessairement atteinte par le diaphane. Mais comment, grâce à l'esprit performatif, inclure la peinture *en la faisant* comme déploiement/dépassement ?

Où se trouve le bon « faire », le *poiein* « déployant » qui répond à l'affaire ? Nous subodorons logiquement une pratique mettant en œuvre les « dignités de l'aveuglement »³⁶⁸ si nous pensons mettre en acte cette démarche, car notre manière de travailler se résume bien à cela : ignorer le visible – immédiatement – de ce que l'on peint, par une forme *d'aveuglement* comme déploiement.

Ce *déploiement*³⁶⁹ actif – c'est probablement là notre tendance de fond – sonde la turbidité des feuilletages spatiaux pour *voir* la peinture, possible, en se déployant, à la manière d'une aile de Rebecca Horn, *par* la contigüité immédiate de notre œil avec l'espace diaphane mais hors vision ou vision parfaite et complète³⁷⁰ : *par* cette infirmité. Nous avons ainsi souvent la sensation de ne faire qu'un avec le treillis en cours de création, comme un prolongement artificiel de notre corps, il ne nous quitte plus, c'est un plâtre...

Son osmose avec notre corps passe par la bonne intégration de la question de la lumière, car le diaphane *est inapproprié à la monstration*³⁷¹, et il montre ses limites, dans la représentation, rapidement. Mais cet avènement lumineux, dans l'acte performatif, doit se faire aussi dans la pratique : en repensant les modalités de la peinture originellement, c'est-à-dire prendre de la couleur, l'appliquer puis constater la fausseté de l'adéquation : mon choix pigmentaire *n'est pas égal* à mon résultat, car ma couleur choisie n'est pas là, présente sous les yeux : les lumens du diaphane modifient la donne. Cette équation simple, nous le redisons, chez nous sera fausse, faussée comme

³⁶⁸ . Marie- José Mondzain, *Le commerce des regards*, Paris, Seuil, 2003, p. 124 : « S'il en est ainsi, la *katharsis* n'est autre que ce mouvement noétique que soutient la diaphanéité qui demeure comme méditation invisible entre les ténèbres et les lumières [...]. Toute la pensée grecque semble tendue vers la cécité, c'est-à-dire vers les dignités de l'aveuglement ». En italique dans le texte.

³⁶⁹. Cela peut être paradoxal mais le domaine de l'invisible relaye la clôture du visible et l'augmente, le déploie.

³⁷⁰. Nous entendons ici simplement une vision juste pour l'oculiste.

³⁷¹. Anca Vasiliu, , « Le mot et le verre. Une définition médiévale du diaphane » in *Journal des savants*, (Académie des Inscriptions et des Belles Lettres), n° 1, 1994, p. 150-151 : « Diaphane serait ainsi l'image qui, recevant la lumière, laisserait voir, à travers elle, Celui qui est le principe de l'illumination, mais garderait en même temps sa nature inappropriée à celui-ci, donc son opacité et par là, sa corporalité visible ».

*originellement*³⁷² car l'addition ne marche plus.

C'est cette opération synthétique par l'action entre une intention et son résultat, qui se doit d'être perturbée (ou modulée) pour instiller le performatif dans la pratique peinte. En fait, si nous avons le courage de penser l'acte de peindre comme celui de la marche dans le pré, de marcher dans un pré, la notion d'œuvre *se faisant* de la peinture se déplace aussi.

La peinture n'est plus dans le produit fini, ni dans le reliquat d'une intention attentionnée car *le bel ouvrage* d'un métier à l'œuvre est d'emblée hors d'atteinte. Il réside désormais dans l'effectuation.

Cela préempte en partie, en la biaisant, la question de la clôture définitoire du médium, pour penser ainsi l'œuvre peinte comme le document photographique, l'archive d'une action ou d'un acte performatif : son document ou une peinture /relique... comme le plissement de l'herbe, ici. Nous abandonnons en cela la finalité d'une relation de cause à effet picturale : la complétude de l'objet esthétique finalisé.

Chez nous, cette préemption est radicale, elle modifie l'acte de peindre par la potentialité du corps humain à voir et elle pratique *comme* l'ablation d'un sens ; mais des performeurs dans leurs médiums nous ont déjà précédés ici (Acconci...). Le parti pris, pour nous, consiste précisément à reléguer la face visible – la frontalité peinte finale – dans l'invisible (comme un revers) en travaillant la face apparemment invisible finalement, pour moduler la face visible (l'avvers) par cet inconnu³⁷³ : le transparent inajusté.

Pour dire les choses le plus clairement possible, la peinture se fait d'une manière générale sur l'avvers, et cette option n'est pas la nôtre mais un art comme la numismatique à deux faces, deux frappes, et *c'est notre cas*, le cas de notre peinture, mais pour que le revers performe l'avvers, non pas par transparence, mais par diaphanéité.

Cette dernière subtilité est fondamentale, car les modulations du diaphane nous conduisent potentiellement aux gestions des opacités totales et donc à la cécité – comme un *aveugle voyant* – dans la pratique peinte. Cet aveuglement de surcroît peut être double : d'une part, nous ne voyons pas la frontalité d'avvers et d'autre part, il nous arrive, pour *être plus juste*, de bander nos yeux en travaillant [Fig. 122]. Pour finir, nous

³⁷². L'incorporation des lumens *-lux incorporata-* joue ici pleinement. Cela fausse le mélange des pigments.

³⁷³. La plasticité *se faisant en temps réel* nous est inconnue de fait.

rejetons le travail d'avers et ses subtilités à la toute fin, comme par un quasi-vernissage, par quelques glacis et jus.



Figure 122, Richard Casado-Haloin, *Iroquois/Huron avec attendant*, monocourbe parabolique, technique mixte sur toile (recto, verso), 192 x 86 x 33 (pro), 2013-14, travail verso au bandeau avec palette.

Nous avons tenté, à une époque, des jeux de miroirs pour pouvoir observer l'évolution de la donation dans son flux à la manière d'une *ménina*³⁷⁴ infernale, mais ce n'est plus le cas aujourd'hui, nous voulons en cela mener à terme le *geste*. Le geste de ne pas voir la matérialité réelle s'inscrivant sur la toile, le fil avançant du déroulé pictural. Cette attitude secondarise la production, elle rejette la gouverne du savoir-faire et de la connaissance technique. Si nous nous abstenons d'observer ce que nous faisons, nous ne pouvons faire le moindre repentir dans « le frais » et si l'on ajoute à cela la nature technique de nos peintures, souvent des acryliques sans retardateur, nous

³⁷⁴. Le tableau de Vélasquez est bien connu pour les jeux du regard, des miroirs, les reflets et leurs relances. *La demoiselle d'honneur*, ici, en espagnol dans le texte, singulier.

comprenons très bien alors, qu'une fois l'erreur faite, elle devient irréversible. Nos toiles sont si fragiles, qu'elles ne supportent aucune forme de retrait des pellicules déposées. Du coup, notre pellicularité est définitive, elle ne s'ajuste pas à un désir esthétisant.

Cette attitude relève d'une *esthétique brutaliste* qui secondarise nettement le reliquat. Dans ce cadre, au pire, un ajustage se fera sur l'avvers pour sauver notre Eurydice, mais une Eurydice fortement violentée par l'équipage mobile embarqué des couleurs et des gestes [Fig. 123] du revers. La violence de l'applique est incontestable dans l'image ci-dessous et l'ensemble pictural semble incohérent.



Figure123, Richard Casado-Haloin, *Micro-tauromachie enfantine*, monocourbe pour une visée à 90°, technique mixte sur toile (recto, verso), 160 x 80 x 75 (pro), 2013, revers central.

Le rapport chromatique ignore la complémentarité et fait penser à une palette brouillonne d'amateur. La houle et le gîte³⁷⁵ brouillent notre applique mais ce détail est pourtant celui d'un tableau où, dans l'avère, l'ordonnance règne. C'est la tauromachie illustrée précédemment [Fig. 48]. Une réserve se fait pour l'incarnat d'une jambe à gauche. Le travail est rapide, essuyé ou avec des liquidités verticales courbées. Nous appelons cela pour nous-mêmes des « verticourbes », car ces lignes reprennent la gravité naturelle *par* leurs viscosités et une masse. Le poids de la matière coloré forme un flux allant au sol par le chemin le plus court, mais surtout, il rencontre l'étrangeté locale du plan. Les lignes s'orientent selon leurs facteurs.

Dans nos travaux, la besogne de l'exécution n'est plus dans la montée du pictural, le *dressage* en quelque sorte d'une face visible, mais bien reléguée au travail du treillis, l'assemblage dont nous avons déjà souligné la pénibilité de construction d'un type artisanal.

Nous ne vivons pas ainsi la donation des flux picturaux comme une épreuve rude, mais dans l'assouvissement d'une pulsion. En fait, la rétention d'un *éjaculat* par le vibrato du subjectile, qui donne dans un rapport de luminosité et de volume, le *bon moment* pour l'applique colorée.

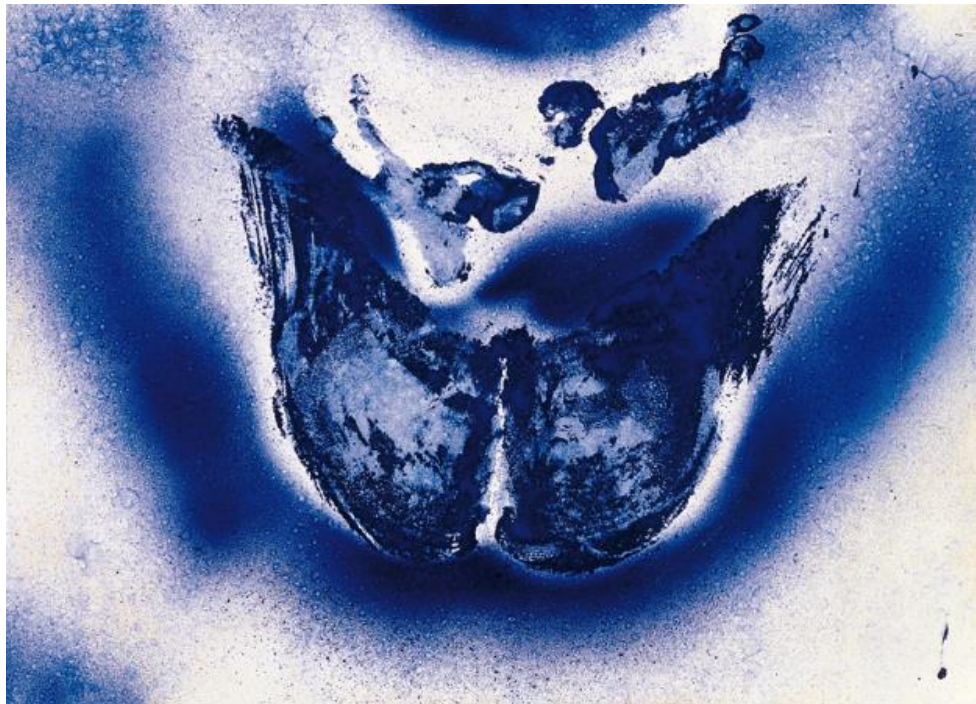


Figure 124, Yves Kein, Anthropométrie sans titre (ANT 171), ca. 1960, 53 x 73 cm.

³⁷⁵. La membrane semble animée car elle se distingue mal à cause de la complexité du plan, elle est mouvante comme parfois les eaux de mer.

Nous pouvons nous affilier très directement encore en cela à une généalogie lointaine dans les écoles françaises³⁷⁶, nous pensons plus particulièrement au travail d'Yves Klein.

Ce dernier dans ses *anthropométries*³⁷⁷ [Fig. 124] montre exemplairement la confrontation, et l'attitude déduite, face à une membrane devenue subjectile de l'action, car, si l'on retourne le médium dans le fil de son déroulement, ou tout du moins que l'on cherche à en prendre conscience pleinement, il ressort inmanquablement la logique de l'effectuation des événements : « Au commencement était l'action ! » encore.

À l'origine du fil linéaire des causalités existe un laisser être, un *fiat lux* dans le chaos de l'immanence même plan : une action primordiale toujours, et elle doit se cristalliser *en quelque chose* pour prendre forme et permettre le travail du poète.

Cette action pensée comme un événement remarquable nous permet une approche rejetant les codifications erronées, bien sûr, mais surtout de revenir à l'étonnement et au dépaysement originel que procure notre médium.

Retourner à la peinture elle-même comme quelque chose *que l'on fait plutôt que quelque chose qui produit des œuvres*. La logique de production s'effrange ainsi pour perdre la structuration industrielle d'un peintre comme *machine à peindre* de toutes les représentations. Yves Klein, depuis longtemps, avait fait ressortir cela, puis fait le lien entre l'acte performatif et son archive comme le sont toutes les *anthropométries*, et cela, dans l'esprit, l'appel libérateur typique des années 1960. Les *peintures de feu*³⁷⁸ sont aussi très parlantes en ce sens, le rapport avec leur type de support – le carton suédois – dessine la monstration d'une floraison de flamme aux contours très particuliers, celle de l'inclinaison du chalumeau [Fig. 125].

³⁷⁶. Le nouveau réalisme a aussi son efficence sur nous, comme Supports/Surfaces.

³⁷⁷. Il semble inutile de s'attarder sur ce que sont les *anthropométries* de Klein, une empreinte de corps sur toile ou papier....

³⁷⁸. Au début des années 1960, Klein travaille *ses outils*, le chalumeau prend place auprès du corps et devient un lance flamme pour étudier les crématations sur carton.

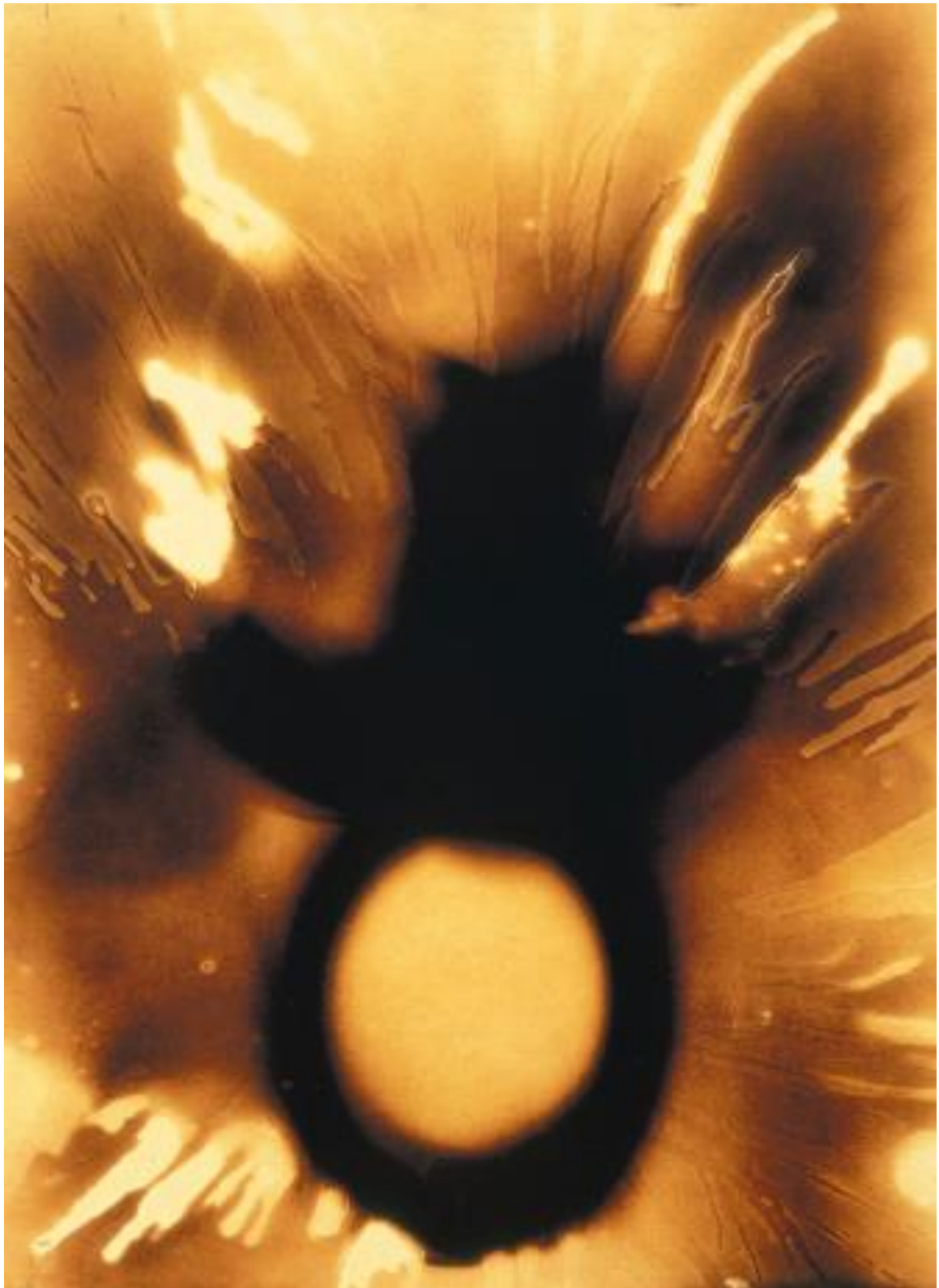


Figure 125, Yves Klein, Peinture de feu sans titre (F 67), 1962, 50 x 38 cm.



Figure 126, Yves Klein au travail, 1962, centre d'essais de Gaz de France, Saint Denis, France.

Nous sommes souvent à la peine pour faire comprendre à quel point notre pratique de la peinture est distante de la clôture définitoire habituelle du médium ; mais le devancier Klein le fait bien comprendre : *voir peut avoir* un aspect essentiellement performatif. Nous pourrions en poser les bases simplement en énonçant que, dans notre pratique, la peinture se fait en étant indiscernable clairement et dans un mouvement d'abolition haptique, nous ne sommes pas comme Jackson Pollock observant les effets de son *dripping*. *Nous ne touchons pas du regard notre peinture mais la fadeur blanche de son contraire strict.*

Ce que nous peignons au verso n'est pas ce qui est visible dans la frontalité finale

de la peinture, tout cela sera au minimum inversé d'une manière particulière. Nous percevons ainsi une façade intérieure en estimant son transparaître, mais cette estimation est lacunaire et elle relègue d'emblée les notions de figuratif et d'abstraction à des vieilleries de la représentation, car le paradigme de la peinture se transforme.

Nous ne sommes plus dans des logiques de mimesis (avec leurs condamnations³⁷⁹) et de « représentation », car nous avons là affaire plutôt à un projet d'immanence négative³⁸⁰ dans son plan, mais qui n'aurait pas abandonné, l'exercice de son pouvoir de montrer (ou de représenter), à sa manière, les choses. En réalité, comme une frappe numismate, nous y revenons, mais faite au pilon et qui, mal réglé, aurait performé un avers vierge. *C'est bien ici, dans la constellation des rapports entre les faces (le sujet vrai du tableau) que notre intérêt se porte. Comment parvenir à la bonne puissance, dans une forme de maîtrise, d'une telle frappe et contre l'image redoutée d'une perte du visible par disparition des transparences ?*

Les figures ci-dessous [Fig. 127, 128], montre une couche locale de pastel très faible au centre de l'image [Fig. 127], l'avers à gauche en éclairage naturel (l'atelier) puis une irradiation par une lampes à 8 leds à l'embouchure, contre la toile, au revers, à droite, donc, un *même lieu* (détail) mais avec des conditions lumineuses différentes.

L'absence de matière au centre permet une réunion des pertuis dans l'irradiation lumineuse à droite [Fig. 128], cela ressemble à une image stellaire où passe l'ombre d'un astre habituellement invisible dans le soleil, mais nous voyons bien *le même lieu* d'un plan peint, seules les conditions de lumière changent, mais alors, nous le voyons, la composition entière se transforme. Cela nous fait comprendre que l'exercice de la peinture devient un acte purement performatif, comme faire du vélo sans les forces cinétiques pour l'équilibre du cycliste ; on ne peut que *faire*, essayer, tenter l'acte en limitant les échecs et les chutes pour remettre sans arrêt le couvert de l'expérience, parce qu'en réalité, l'exercice de l'art devient impossible ; nous sommes là dans une forme de surpassement contraint.

Nous demanderons ici au lecteur, de bien regarder le centre des deux figures ci-dessous.

³⁷⁹. Blaise Pascal, *Pensées*, Paris, J. Delmas et Cie, 1967, p. 125 : « Quelle vanité que la peinture, qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux ». Pour référence édition Brunschvicg n°134, Lafuma n°40, Sellier n°74.

³⁸⁰. Le verso s'exécutant est une forme de moule, un témoin négatif opposé strict de l'avers.



Figure 127, Richard Casado-Haloin, *La migration à Mirabeau*, parabololoïde aux confins euclidiens, technique mixte sur toile (recto, verso), 55 x 85 x 73 (pro) cm, 2014-15, détail panneau droit de l'avvers.

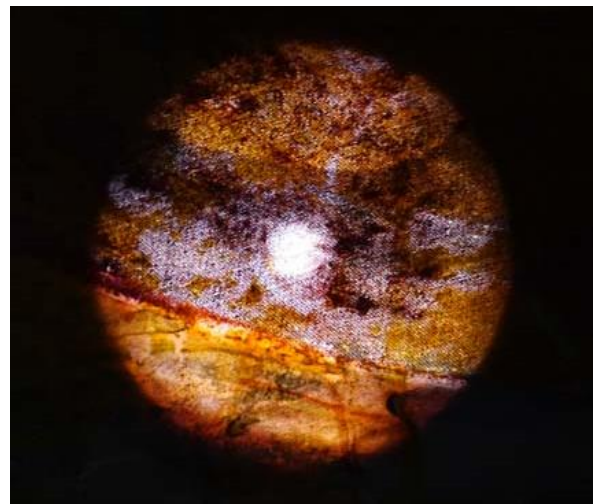


Figure 128, Richard Casado-Haloin, *La migration à Mirabeau*, parabololoïde aux confins euclidiens, technique mixte sur toile (recto, verso), 55 x 85 x 73 (pro) cm, 2014-15, détail panneau droit de l'avvers à la lampe recto.

Nous ne pouvons pas, par nos propres moyens pratiques graphiques et picturaux, parvenir à l'approximation d'un trompe-l'œil efficace à ce stade, car la méthode diaphane ne peut rivaliser avec l'efficacité structurelle de la peinture classique, mais nous pouvons montrer l'étrangeté que quelque chose apparaisse, un graphe premier, naissant, plutôt que ne règne le *rien*, à la surface translucide du monochrome diaphane car sans cela, le monochrome diaphane serait comme un puits de lumière, un puit sans fond.

Dans cette *translucidité*, il nous arrive, pour compléter idéalement la démarche, de fermer directement les yeux, nous le redisons, mais en continuant d'*intuitionner* mentalement le format pour déposer un graphisme idoine à l'approximation idéale comme visible dans le recadrage ci-dessous [Fig. 129].



Figure 129, Richard Casado-Haloin, *Iroquois/Huron avec attendant*, monocourbe parabololoïde, technique mixte sur toile (recto, verso), 192 x 86 x 33 (pro), 2013-14, travail verso au bandeau.

Que le graphisme et le pictural ne soient plus un phénomène rétinien immédiat, voilà l'effet d'un *déploiement* qui recadre l'éléatisme duchampien³⁸¹ dans *une mesure*, un nouvel « étalon », car, si l'on pense un médium tel qu'il est *sottement* ou tel qu'on nous l'a *donné*, sans le repenser, s'affaisse dans le même temps son orient : réaffirmer ce qui *est* n'est pas suffisant. *Tu m'* nous montre ainsi une limite [Fig. 130]. Cette question est par ailleurs nodale en ce temps de postmodernisme, car enfin, nous le demandons : depuis quand « un constructeur » devrait-il *respecter l'intégrité* de ce qui est, par son choix, à la manière duchampienne³⁸².



Figure 130, Marcel Duchamp, *Tu m'*, huile sur toile, 1918.

L'expérience d'un format au plan inconnu à nos sens par une cécité modulée produit des reliquats peu « préméditables » et s'éloigne sensiblement ainsi du dessin/dessein d'origine, celui du carnet de dessins. Cela nous semble comme la vue en mer de l'îlet, inapprochable par la navigation à cause des récifs : l'intention du dessin n'est pas réalisable, mais relève pourtant bien de notre projection figurale « tâtonnée ». Il ne s'agit plus de représenter, mais de tenter une approximation à la sonde ; cette tentative est notre performance.

³⁸¹. Nous sommes toujours dans l'optique pongienne d'un éléatisme duchampien.

³⁸². Sylvie Coëllier, « *Folk Archive* de Jeremy Deller et Alan Kane : une question de valeurs » in *Documents, fiction et droit en art contemporain*, Aix-en-Provence PUP, 2015, p. 160 : « La démarche artistique qui consiste à choisir plutôt que construire ou fabriquer est une démarche duchampienne ».

3/ Pratique d'espace : étendue ou corps ?

Il n'y a pas que la pratique de la cécité pour peindre, il y a aussi « la fabrique du pré », le pré non pas de Richard Long mais, pour nous, le treillis de l'épuisement. Ainsi faire l'expérience du châssis nous invite aux *installations* : « Laissons-nous y aller aujourd'hui »³⁸³.

Nous faisons l'expérience de notre anthropomorphisme dans certaines structures qui nous engainent comme un cocon [Fig. 132]. Dans ce corps du tableau, nous abolissons les dimensions perceptives habituellement sensibles. La dimensionnalité « engainante » déstructure la perception à *bout portant* de la tridimensionnalité et cela par la plus simple expression d'un bras : son allonge.

Peindre ainsi avec le bras plié (ou la main empêchée³⁸⁴), comme pris dans une attelle, relègue le peintre à un destin d'infirmes, et la peinture devient, par extension, une série d'infirmités. Cette infirmité, typique de l'applique peinte dans certains plans du tableau où les maladresses se conjuguent, forme une plasticité particulière. La réduction *de la danse des gestes* à une contrainte malhabile initie cette plasticité particulière où s'affirme une forme de « dé-illusionnisme » et où se vérifient les limites exploratoires de la méthodologie. Ces limites sont réelles et elles destituent le peintre qui cherche à représenter, figurer l'intention [Fig. 129, 131], ou encore, faire preuve de virtuosité...

Des accidents arrivent nécessairement par voie de conséquence, comme des chocs des outils, une chute du peintre, des colles qui se décollent.

³⁸³. Francis Ponge, « Transcription du reliquat du Pré » in *Dans l'atelier de « La Fabrique du pré »*, Pléiade, Tome II, p. 544.

³⁸⁴. La forme de l'empêchement est variable, ce n'est pas que la question du regard qui est posé.



Figure 131, Richard CASADO-HALOIN, *Icare à la tête de rose*, 2006-07-08, quintuple plans dont deux courbes, technique mixte sur toile (recto, verso), 300x175x35 (pro). Détail des crevures du panneau gauche.

Cela nous rejette dans une perspective phénoménologique et heideggérienne en nous faisant faire essentiellement l'expérience d'un *corps*, du *corps*.

Savoir si nous sommes ou pas heideggérien ne formule pas pour nous une question authentique, cette équation n'est plus vraiment opérante pour nous³⁸⁵, mais le changement de « pratique » de l'espace, de sa concrétude, elle, en a une.

À quelle espèce d'espace avons-nous affaire ? Nous pensons ici à la question que pose Escoubas dans *L'espace pictural*, celle de l'instauration de la corporalité, quand cette dernière nous dit : « [...] l'espace pictural n'a pas pour notion centrale la représentation-reproduction de la voluminosité, mais l'instauration de la corporalité [...] », car il nous semble que c'est bien l'expérience, comme instauration de notre corps qui nous anime ici.

En suivant Escoubas, nous passons de l'*extensio*, tridimensionnelle, cartésiano-newtonienne, – l'étendue –, à « l'instauration de la corporalité »³⁸⁶ et cela très *charnellement*, par expérience de notre étendue propre dans le corps de la membrane : par « l'engainement » du plan, comme par une sorte de gant (très) mal ajusté [Fig. 132].

³⁸⁵. Le lecteur comprendra que nous sommes derrière la question de l'oubli de l'être.

³⁸⁶. Nous redonnons cette citation, importante pour nous, note de bas de page 287.



Figure 132, Richard Casado-Haloin, *Peau d'âne*, technique mixte sur toile, multi plans, 230 x 160 x 80 cm, 2010- 2011 et réexécution simplifiée 2016, travail de gestion des tensions au sol.

L'expérience de la pratique peinte dans le corps des volumétries nous fait penser à une sorte de pratique de décoration intérieure, sous le règne de l'absurde et des attitudes non viables. Nous sommes alors dans le vécu holiste d'un écran où nous sommes nous-mêmes projetés – la luminosité interne s'effondre à cause de la volumétrie du corps humain, celle du « projectionniste » camisolé – et notre regard, dans ce distillat translucide, perçoit les bornes du visible comme des plans sensibles et parfois

immaculés, mais inégaux. Le quasi-linceul premier d'un *vécu* diaphane – nous sommes dedans – intensifie les perceptions et, en priorité, la tonalité de toute la gamme des couleurs, et le châssis devient alors un nuancier électrique où s'étudient les additions picturales et la superposition – sans mixtion – qui invente alors une addition. Elle n'est pas celle de la synthèse matérielle par mélange des couleurs liquides [Fig. 123], mais une addition des strates de jus diaphanes par un *instantané lumineux* incorporant toujours la toile : le soleil de midi d'un jour de mars passant très précisément dans notre exemple [Fig. 133].



Figure 133, Richard Casado-Haloin, *Micro-tauromachie enfantine*, monocourbe pour une visée à 90°, technique mixte sur toile (recto, verso), 160 x 80 x 75 (pro), 2013, deux détails du même emplacement avers.

Un bleu et un jaune ne donnent plus un vert, mais l'addition des pellicules sur le film, concrètement, une sorte de marron, selon leurs positionnements (avers, revers ou transperçant par porosité...) par la direction des flux des rayons. Nous pourrions digresser longuement sur le pictural pelliculé et le pictural mixé, mais cela serait inutile car au-delà d'une sensibilité non-professionnelle.

Nous garderons en mémoire que la première occurrence est une technique sèche de superposition, la deuxième, une technique de frais, de peinture liquide. Mais, surtout, il faut constater que les « approches » possibles de la membrane forment des possibilités nombreuses et complexes : avers simple, revers simple et, selon les torsions, des plans

avers/revers...et ainsi la *frappe performative* a des variantes nombreuses³⁸⁷.

Nous ne nous étendrons pas plus sur l'étrangeté de notre pratique *contemporaine*. Le constat que nous venons d'en faire nous semble suffisamment dépaysant pour faire comprendre à notre lecteur que nous sommes fort loin d'un Corpet où d'un Desgrandchamps. Notre peinture est là, soit, mais *tenter son acte* fut une tout autre chose que l'exercice de *recouvrement* de la tradition. En fait, aucune science de peintre ne peut vraiment s'acquérir ici, car la Figure définitive est une mutabilité en soi, la transmutation d'un étant (ou des êtres et des choses) en un autre où tout se fait jeux, c'est une forme de *vers libre* de la peinture, et nous pensons alors particulièrement à cet extrait de *Marine*, à son *arythmie* particulière :

Marines
Les chars d'argent et de cuivre
Les proues d'acier et d'argent
Battent l'écume,
Soulèvent les souches des ronces
Les courants de la lande,
Et les ornières immenses du reflux,
Filent circulairement vers l'est,
Vers les piliers de la forêt,
Vers les fûts de la jetée,
Dont l'angle est heurté par des tourbillons de lumière.³⁸⁸

Nous ne pourrions mieux dire le maelstrom des flux comme *tourbillon de lumière* et reflux des couleurs : notre subjectile. Nous subodorons souvent alors une proximité d'esprit du *verbe* et du *graphe*, tous deux déployés, dans l'essai d'abord, puis dans le caractère nécessairement déceptif des œuvres, par un avortement originel en quelque sorte, mais tout cela est secondaire, car *au commencement était l'action*, bien évidemment...

³⁸⁷ . Nous avons abandonné l'idée de faire une analyse exhaustive du « dressage » de la membrane car cela aurait pu être ennuyeux pour le lecteur, et inintelligible. Mais, il existe dans le travail bien des variantes. Le plus souvent, c'est une question *d'essai* de la proposition, par exemple, s'en tenir à une exécution verso stricte avec sa plasticité d'avers typique.

³⁸⁸. Arthur Rimbaud, « Marine » in *Œuvres-Correspondance*, Robert Laffont, Paris, 2004, p. 174. Nous soulignons.

Chapitre III/ La concurrence des synthèses et leurs contradictions : les hybrides

Ce que dit le troubadour, c'est la *fin'amor*, expression quasi technique où *fin'*, signifiant « distillé »...³⁸⁹

1/ Faire un relevé

Discerner les quatre tendances fortes de notre intention d'art permet de saisir les éventuelles contradictions qui en découlent rapidement, et entre elles, par rapprochement, se fonde l'étrangeté visible de nos peintures mais sa forme d'efficace aussi, l'étrangeté de l'osmose.

Nous percevons vraiment quatre problématiques, les plus évidentes, elles émanent des champs particuliers vus précédemment quand celles-ci se rencontrent dans l'osmose des propositions :

– Premièrement, le volume construit sert à délimiter un espace qu'un vent léger emporte, c'est un volume sans poids, un volume qui ne pèse rien. Structure et écran cohabitent mal. Nous avons plus affaire à un cerf-volant qu'à une toile de plusieurs mètres carrés à la maille rugueuse et solide (1).

– L'écran construit par l'entoilement du volume est souvent ingérable plastiquement (ou carrément inaccessible) car dans un sous plan en partie caché par la complexité du volume qui rend impossible la saisie unique par le regard mais en plus l'*exécution*³⁹⁰ pour le peintre. L'écran complexe nuit à une bonne réalisation de la peinture d'un point de vue simplement technique (2).

³⁸⁹ . ZUMTHOR, « TROUBADOURS ET TROUVÈRES », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 06 mars 2017. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/troubadours-et-trouveres/> . Nous aimerions mettre en rapport ici le « distillat » de Zumthor et la « perlaboration » de Mondzain. « Ce terme semble tout à fait proche de l'allemand *durcharbeiten* que les traducteurs de Freud ont rendu par « perlaborer », écrit-elle dans *le commerce des regards, op, cit*, p. 119.

³⁹⁰ . Il faut comprendre ici que certaines surfaces ne peuvent être atteintes par le pinceau.

– La peinture, notamment sa matière, n'est pas, le plus souvent réellement distincte et clairement assumée telle quelle pour ce qu'elle est, comme le pigment sorti du tube. Elle sera toujours mélangée aux lumens du volume et d'une luminosité du jour, une *voluminosité* particulière, en forçant le terme (3).

– Le projet pictural n'est souvent pas réalisable par la technique mise en œuvre, car comment *précisément* peindre quelque chose sans le voir ? Le performatif corrode toute volonté de représentation iconographique poussée (4).

Ce constat est lacunaire et ne se veut pas exhaustif, bien d'autres contradictions subsistent et trop s'arrêter sur elles n'apporte que peu. La structure en arêtes brise l'écran et la technique performative empêche la précision de la représentation iconographique pour un propos plastique efficace, apparemment..., c'est là la première lecture que nous faisons. Logiquement, les maladroites s'enchaînent, bref de tout cela, nous concluons que nous construisons un écran cassé mais solide, ne possédant aucune surface pleinement opaque et condamnant d'emblée les possibilités d'applique picturale habituellement efficaces. Comme artisan, cela revient à clouer avec une scie, scier avec un marteau, bref, nous inventons le tableau inapproprié (voire presque inutile) à sa monstration..., la belle affaire.

Ce constat nous incite à relativiser (et à limiter) l'analyse esthétique, car la création d'un objet modélisé par cette approche n'est probablement plus vraiment de mise chez nous, il ne s'agit pas de faire du « beau » ou même du laid dans une esthétique *garbage*³⁹¹ à la Hirschhorn [Fig. 134].



Figure 134, Thomas Hirschhorn, *It's Burning Everywhere*, installation sans titre, 2011, Mannheim, centre d'art.

³⁹¹ . Depuis les poubelles d'Arman, une esthétique de l'ordure évolue et se déploie.

Il ne s'agit pas d'une modélisation esthétique par l'intention vers un beau se voulant universel à la manière kantienne. Mais comment faire pour dépasser le topo des contradictions où l'artiste se perd, sans en prendre conscience vraiment parfois, pour perdre son temps à *faire le relevé* de la conciliation des « inconciliables » ?

Pour sortir ici par le haut de l'incohérence sensible à laquelle nous conduisent les différentes tendances fortes de la production, l'aspect quadripolaire à grand peine réuni d'un tout plastique précédemment étudié, peut-être nous faut-il changer la direction de nos analyses ?

Par direction, nous pensons au *sens* que peut prendre le regard, celui qui analyse une œuvre, mais aussi la force de *l'acuité* qui cible son objet dans un travail. Plus précisément nous pensons à René Passeron et à cette petite phrase que nous avons toujours en mémoire de *La naissance d'Icare* :

L'objet de la poïétique [...] est en amont de l'œuvre, l'objet de l'esthétique est en aval.³⁹²

Peut-être faut-il s'attarder plus longuement sur le *faire*, sur le « bricolage » antérieur à l'application d'un discours (et vu en partie sous l'angle performatif) pour *remonter* le sens de l'œuvre par l'amont. Revoir le *poiein* et ses conditions d'émergences spécifiques pour saisir les fêlures qui semblent se dessiner autour de notre objet d'étude, et pourtant maintenir *paradoxalement* le tout, comme celles se dessinant dans le corps de béton sur le barrage du fleuve.

Comme ce dernier, une œuvre est un instant précis dans un *double écoulement*. Nos pièces d'art, en fin de compte, se révèlent et se maintiennent par leurs brisures internes et leurs lignes de fractures visibles, puisque c'est, en fin de compte, ce qui saute aux yeux : l'efficace propre des peintures. C'est par un effet secondaire que l'intellect qui cherche à comprendre voit l'incohérence énigmatique du propos et applique sur l'objet le discours visant le *bel effet* à la manière d'un placage.

Premièrement, il nous semble d'abord que ces fêlures sont des marques d'une association et qu'elles dessinent le trait de la spécificité d'un *assemblage*. Du côté des

³⁹² . René Passeron, *La naissance d'Icare, Eléments de poïétique générale*, Paris, ae2cg Editions, 1996, p. 43.

regardeurs, des amateurs et pour nous-mêmes aussi parfois, nous rejetons tous inconsciemment certaines formes de mélanges, de mixtions, d'*hybridités* qui pourtant devraient sauter à nos yeux comme tels, mais nous faisons le constat, pour nous, d'être sur ce point quasiment aveugle. Nous concéderons cependant aux regardeurs que c'est ce point qu'ils saisiront en premier, une fracturation recollée, une forme de chimère formelle et cette sensation d'hybridité des choses est ancienne, elle plonge au plus profond des racines humaines. Dès l'antiquité, parfois, quelque chose « ne va pas » et si le sculpteur fait un lion de bronze, il aura une tête de chèvre dans les côtes [Fig. 135]. Mais, par revanche, elle-même sera mordue (aux cornes) par un serpent venant de la queue du lion..., c'est là, la forme de *circularité* de l'hybride.



Figure 135, Chimère d'Arezzo, bronze, fonte à la cire perdue, H. 78,5 cm x L. 129 cm, vers 400 av. J.-C.

Les amateurs saisiront du regard certains tableaux comme une image d'un « bricolage » et c'est cette question qu'il nous faut aborder pour sortir du « borbier » des inconciliables, en prenant du recul sur les objets produits pour saisir par la pensée ce mélange, par l'amont. Autrement dit, comprendre la peinture différemment d'une simple mixtion des couleurs (cela ne nous intéresse guère en réalité), pour la comprendre comme une *mixtion de l'hybridité*, du pictural toujours, mais ayant pour sujet une autre matière, la matière des médiums eux-mêmes : leurs typologies.

Nous utiliserons pour cela, plutôt que l'esthétique, la poïétique de René Passeron (entre autres) et les potentiels élargissements du champ, notamment dans les sciences

humaines, pour entreprendre ici les choses dans l'*autre direction*. C'est à un propos plus englobant et en considérant les créations étudiées comme des objets typiques d'une production *dans la société contemporaine*, une société englobant aussi les propositions de l'art, qu'il faut attacher le discours pour voir, par surplomb la fabrique des objets hybrides. C'est à cela que nous conduit l'analyse des composantes essentielles de notre démarche et une analyse de cette hybridité s'impose maintenant. Cette dernière n'est d'ailleurs pas exempte d'une forte influence en provenance des images et des archives dont la prolifération a été abordée dans un précédent chapitre.

2/ Revoir quelques notions : la poïétique selon René Passeron

Nous venons de parcourir quatre angles d'attaque différents pour circonscrire un propos abordant les circonvolutions de notre *relique* peinte d'une *expérience* de peinture, et nous sommes manifestement *un peintre d'expérience*. Il nous fallait montrer le cours « aval » des travaux en les prenant par leurs différents aspects esthétiques pour voir quels débouchés ils offrent. Souvent, cette dissection fut risquée, et les parties sous le scalpel quelque peu indémêlables. Celle-ci faite, il semble évident que nous ne produisons pas un travail esthétisant ou qui relève d'un souci esthétique. Aucune des parties ne domine vraiment les autres. Il nous faut alors repartir de l'expérience, de l'empirisme du *poiein* et intuitivement, sans doute, par cet empirisme pratique, peut-être comprendrons-nous le travail plus avant ?

René Passeron, lui-même peintre, connaît bien ce *faire impératif*, et en lui, nous reconnaissons un peintre qui fait coûte que coûte ce qu'il a à dire, en jetant de sa nacelle toute forme de mondanité, le bon peintre. Ce chemin de pensée qui est un chemin de travail n'est pas neuf, nous retrouvons là la vieille distinction, mais toujours opérante pour nous, de *l'œuvre picturale*, écrite de sa main, entre le peintre à clientèle et le peintre-chercheur. Pour comprendre notre assemblage, nous utiliserons la dichotomie qu'il fait – et dont il faut bien peser *la masse* – entre les protagonistes :

Comme André Lhote nous l'a fait sentir, le peintre-chercheur a moins tendance à faire des *tableaux* que le peintre à clientèle, il fait plutôt des

expériences. Il y a là deux modalités créatrices qui, pour avoir des composantes sociales et professionnelles qu'on pourrait croire extérieures à l'atelier, n'en concernent pas moins la personne du peintre au travail et doivent, par conséquent, être analysées ici. Pour le peintre à clientèle [...] chaque tableau est fonction d'une demande, soit que le public (il s'agit alors d'une moyenne bourgeoisie peu cultivée mais sensible à la mode) attendent les petits Oudot [...], soit que chaque tableau soit précisément commandé [...].³⁹³

Le peintre à la mode s'oppose pour lui au peintre-chercheur :

Le peintre chercheur est celui qui [...], « vit *pour* (et non *de*) son art et y consacre l'essentiel de son activité », cette dernière proposition laissant latitude au peintre reconnu comme professionnel de pratiquer, pour en vivre, un second métier. À supposer donc que le peintre, nous ajoutons chercheur, vive *de* son art, c'est par surcroît. Son intention première, devant le chevalet, n'est pas en vivre, mais de vivre pour lui. La modalité ontologique de l'œuvre à faire, analysée par M. Souriau, est valable essentiellement pour le peintre-chercheur.³⁹⁴

Nous pouvons reprendre pour nous, pour notre expérience de la peinture, ce que Passeron écrit pour différencier les deux types de peintres et nous pourrions redonner la citation en modifiant simplement le terme de peintre par celui de plasticien pour *moderniser* le dire, nous y souscririons tout autant. Le plasticien à *clientèle* serait l'ambianceur contemporain qui comprend stratégiquement le bénéfice d'un bon positionnement, en récupérant par ailleurs la notion d'expérience, mais tout en s'adressant à une clientèle précise : la clientèle de l'expérience devenue rhétorique plastique, institution comprise et en s'adaptant précisément à sa forme de goût. La domination du « spectacle » sera ainsi *totale* et nous reprendrons ce que Debord a déjà clairement énoncé : « Le monde à la fois présent et absent que le spectacle *fait voir* est le monde de la marchandise dominant tout ce qui est vécu »³⁹⁵.

³⁹³. René Passeron, *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, Paris, Vrin, 3e édition, 1996, p 317. En italique dans le texte.

³⁹⁴. *Ibid.* p, 319. En italique dans le texte.

³⁹⁵. Guy Debord, *La Société du Spectacle*, Paris, Gallimard, 1992, p. 36. En italique dans le texte.

Mais Passeron va plus loin, il nous montre que le peintre fer de lance n'a pas de public et que son expérience, son *faire*, est en quelque sorte incommensurable, incommunicable, autrement que par la peinture pour le peintre précisément et que cette dernière finira par créer sa réception adéquate, son jour venu, à la manière d'un objet sans cause, mais quand même là, quand même là toujours et malgré tout et au-delà du lieu commun, il faut bien repenser ce que cela signifie de nos jours. :

Le peintre chercheur, conscient de cette quête à laquelle il a voué sa vie, sait bien deux choses : il n'a, en rien, réglé son compte à l'histoire de la peinture, et l'œuvre qu'il a peinte le fut pour les vivants, ses contemporains, mais aussi et surtout, pour les hommes à naître. Que le public, présent et futur, fasse donc ce qu'il voudra de cette œuvre, *qui d'abord le dépasse*. C'est à lui de faire l'effort de comprendre et de sentir. [...]. Car c'est le chercheur et ceux, amateurs et marchands, qui bientôt le soutiennent, qui font évoluer le goût du public.³⁹⁶

Le peintre d'expérience, chercheur, cela arrive encore parfois..., fait ressentir donc essentiellement un *dépassement* qui rend probablement inassimilable pour le regardeur, provisoirement, l'expérience produite ou à faire. C'est peut-être aussi pour cela que le tableau semble phénoménal, car même à l'œil du peintre il ne tient pas dans son cadre³⁹⁷. En vérité, la bonne peinture instaure la relation d'un dépassement sans doute un peu insupportable pour tous..., et nous retrouvons là l'art comme « activité instauratrice » chère à Souriau ; et cette instauration produite se réserve pour son temps, elle attend son efficacité. Si nous suivons Passeron plus avant, en étudiant la logique du plan linéaire de *la naissance d'Icare*, le chapitre sur l'art comme activité instauratrice débouche rapidement sur la notion de poïétique :

La poïétique n'est pas la création. Elle est la *pensée possible* de la création. Il s'agit pour elle d'élucider, autant que faire se peut, le phénomène de création et à tout le moins, de préciser sa place dans

³⁹⁶. René Passeron, *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, op. cit, p. 322-323. Nous soulignons.

³⁹⁷. Jean-Luc Marion, *De surcroît*, Paris, PUF, 2010, p. 87 : « Le tableau se distingue par un critère net : nous ne pouvons jamais le voir une bonne fois pour toutes, mais nous devons, à intervalles réguliers, venir le revoir. Tout ce qui se voit, mais nous dispense de le revoir reste un objet [...]. Le tableau ne peut se voir en une seule fois, il doit se revoir pour apparaître, car il paraît selon la phénoménalité du phénomène saturé ».

l'anthropologie. Nous disons qu'elle est à la fois science et philosophie de la création. Est-ce trop dire ? En tant qu'« instauration philosophique », la poïétique serait ce que nous ferons d'elle dans les limites de sa visée, [...]. Pour autant qu'elle prenne corps la poïétique est elle-même une œuvre, dont la difficulté est épistémologique. Elle est une œuvre qui prétend parler de l'instauration des œuvres. Elle s'instaure comme conscience de toute instauration.³⁹⁸

Si nous tentons pour nous-mêmes de prendre conscience de l'instauration que provoque notre production plastique, il nous faut peut-être pour nos conclusions ramener à cette instauration la notion de *dépassement* sensible de la perception et de la compréhension. Il s'agit pour nous de circonscrire une poïétique comme « pensée possible de la création ». Pour se libérer des conclusions produites par l'esthétique appliquée à notre travail et s'adapter, épouser un tel dépassement³⁹⁹, il faut passer probablement, comme le montre immédiatement Passeron, par un recadrage dans un champ plus large, celui de l'anthropologie et des sciences humaines.

Passeron, pour cela, nous décrit son expérience d'une terrasse en bord de mer dans le sous-chapitre sept, *poétique et anthropologie*, pour trouver la place de la poïétique dans les sciences humaines, interrogation qu'il donne explicitement dans une forme d'enchaînement des causes et des effets :

L'homme est à la fois *phusis*, *génésis*, *praxis* et Éros, sa *génésis* l'ayant amené, la paléontologie nous l'apprend, à la *poiésis* comme *capacité de construire*, quoi donc ? - cette terrasse d'hôtel que rien, dans la nature, n'imposait. [...]. C'est l'imprévisible qui qualifie la *poiésis* comme conduites créatrices. Et c'est le génie de l'*homo faber* qui a imposé à la géographie du lieu, contre le foisonnement des végétaux, contre l'intrusion des bêtes, une terrasse d'hôtel, pour s'étendre dans une chaise longue et me permettre une méditation sur l'homme.⁴⁰⁰

³⁹⁸. René Passeron, *La naissance d'Icare, Eléments de poïétique générale*, op. cit, p. 43. En italique dans le texte.

³⁹⁹. Nous voulons dire ici simplement quelque chose que l'on ne comprend pas, « qui ne passe pas » à l'œil.

⁴⁰⁰. René Passeron, *La naissance d'Icare, Eléments de poïétique générale*, op. cit, ,p. 45-46. En italique dans le texte, nous soulignons « capacité de construire ».

Si nous prenons nos plasticités les plus étranges comme un objet, là devant nous, des objets résultant d'une *capacité à construire* issus d'une *longue évolution*, et appliquons pour elles, plutôt que la pensée de l'esthétique et de la critique de l'art, celle de l'anthropologie moderne, celle d'un Bruno Latour ou celle d'un Philippe Descola, alors nous pourrions objectiver notre sujet d'étude différemment, notamment en concevant la chose produite comme un sujet typique de l'hybridation des objets de la modernité : les quasi-objets. L'argument est clair car après tout, si nous regardons notre treillis comme un *bricolage*, nous pourrions récupérer pour notre gouverne ce que dit Latour du bricoleur de « contraste » : « J'utilise peut-être une perceuse électrique mais aussi un marteau. La première à vingt-cinq ans, le second des centaines de milliers d'années. Ferez-vous de moi un bricoleur « de contraste » parce que je mélange des gestes de temps différents ? »⁴⁰¹

En pensant l'hybridité comme naturelle dans l'œuvre, alors nous devrions pouvoir répondre au déploiement visible d'un médium s'ajoutant des propriétés lui étant habituellement étrangères : la forte tendance sculpturale puis filmique et ainsi de suite...des tendances qui en viennent souvent à détruire l'efficacité de l'œuvre, entendu comme œuvre peinte.

L'hybridation sous ses diverses formes a déjà été étudiée avec beaucoup de pertinence par ce champ d'études qui en constate l'omniprésence et si nous rapportons ses acquis à notre démarche, elle semble parfaitement adaptée pour répondre à nos interrogations.

Une fois le dépassement du regardeur et du public mis en évidence, nous allons le « mettre à distance » et par un discours simplifié, éviter la stratification d'un angle de vue pour penser la chose à l'extérieur de l'esthétique car cette dernière nous conduit à voir les contradictions, les paradoxes de la *donation*, en s'y arrêtant. Le peintre Passeron en a eu l'intuition ; la « réflexion sur le ressentir » peut difficilement articuler ce par quoi est animée la « conduite créatrice » :

Tout est parti d'une rébellion contre l'esthétique comme discours protéiforme soi-disant *seul habilité à parler de l'art*. Nous avons revendiqué l'autonomie de la poïétique comme réflexion sur la *conduite créatrice*, laissant à l'esthétique les tâches, déjà considérables d'une *réflexion sur le ressentir*. L'objet de la poïétique, avons-nous dit, et en

⁴⁰¹ . Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été moderne, Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 2016, p. 102.

amont de l'œuvre, l'objet de l'esthétique est en aval.⁴⁰²

Nous donnons ici complètement le propos de Passeron qui revendique sa révolte vis-à-vis du seul propos habilité. Cette rébellion contre le discours d'une analyse esthétique « seul habilité à parler de l'art », nous semble à nous aussi nécessaire pour chercher en amont la bonne approche, car l'analyse de la production « esthétiquement », par l'aval, n'aboutit qu'à une série de contradictions ou des médiums de l'art, séparés, normés, s'entrechoquent.

La clarté de l'intention plastique faite œuvre est d'ailleurs parfaitement adaptée à recevoir un tel discours de l'esthétique prenant la forme rapidement d'une élucidation logique, celle d'une thèse *clairement* énoncée d'une œuvre simple. Nous reprenons tous souvent, très naïvement pour nous, la leçon de Boileau :

Avant donc que d'écrire, apprenez à penser.
Selon que notre idée est plus ou moins obscure,
L'expression la suit, ou moins nette, ou plus pure.
Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement,
Et les mots pour le dire arrivent aisément.⁴⁰³

Cette maxime nous l'avons tous en tête ainsi que sa substantifique moëlle, et sa leçon est valable pour certains, mais point pour nous car nos propositions d'art ne sont pas issues de l'enclos de l'âge classique, loin de là. Nous soulignerons ici que la correspondance plastique de cette épistémè ne nous donne que peu des leçons.

Que faire, à première vue, d'un Fragonard et de son escarpolette ? Cependant, un œuvre se fait dans un cadre historique ayant un contour flou, mais c'est lui qui *perlabore* et « transpire » dans une production pour lui donner ses caractéristiques et au-delà parfois de l'intention de l'artiste.

Nous nous arrêtons sur Fragonard, car il est en quelque sorte *notre antipode*, et souvent *son contraire* permet de mieux se comprendre soi-même. En effet, nous

⁴⁰². René Passeron, *La naissance d'Icare, Eléments de poïétique générale, op. cit*, p. 43. Nous soulignons.

⁴⁰³. Boileau, *Art poétique*, GF Flammarion, 1969, p. 91.

abhorrons cette peinture, mais ce n'est en rien une raison pour ne pas l'avoir en tête, bien au *contraire*. La logique par l'efficacité d'une belle esthétique n'est pas pour nous le but ultime de la monstration, comme chez lui, c'est acquis. Ainsi pour nous le plan et l'écran sont cassés par le volume et ses arêtes, l'iconographie (sa visibilité aussi) est déniée par les moyens plastiques, le savoir-faire technique réinitialisé par l'aveuglement... Bref, nous pouvons par le champ d'une analyse des partis pris plastiques cerner les grandes tendances visibles de la démarche, mais nullement en saisir la finalité ou alors, en dernier lieu, en constater (en la goûtant) simplement l'*idiotie*.⁴⁰⁴

Ce n'est qu'en se replaçant à l'extérieur de l'esthétique et par la poïétique, l'anthropologie, à ce niveau des sciences humaines, que nous pouvons faire le bon pas en pensant le médium comme typiquement le produit d'une hybridation particulière, celle de son temps et de son *enclos à elle*. En effet, pour reprendre notre exemple à balançoire, un simple regard suffit pour nous transposer dans un monde particulier, entre société libertine et plaisirs aristocratiques des fêtes galantes. Toutes ces réjouissances annoncent déjà, peut-être, une certaine partie carrée de campagne⁴⁰⁵ très célèbre [Fig. 136]. *Antipodal*, mais avec raison, voilà ce que sera pour nous un Fragonard et nous ferons *son contraire*, voilà aussi ce qu'il nous apporte...



Figure 136, Jean-Honoré Fragonard, *Les Hasards heureux de l'escarpolette*, 1767, huile sur toile, 81 cm x 64 cm, détail central, Londres, Wallace collection.

⁴⁰⁴. L'idiotie n'a rien d'un jugement de valeur dans notre esprit, bien au contraire, elle est intéressante dans le détournement qu'elle opère de l'esthétique « logique ».

⁴⁰⁵. Nous pensons évidemment à Manet et *Le Déjeuner sur l'herbe*.

3/ Le médium comme pigment

Nous pouvons extraire clairement quatre temps particuliers, ils sont étudiés précédemment. Ils sont distincts, bien définis et c'est précisément cette distinction qui permet le rapprochement des différences. Ils répondent à une séparation claire dans la production des œuvres et par une césure temporelle le plus souvent. L'édification d'une structure, l'entoilage engainant formant l'écran, la représentation picturale (cernant une figure peinte), et simultanément, la pratique performative dans l'exécution, par les différentes formes de leurs rapprochements picturaux *deviennent des tons, des tonalités de l'hybridation de notre palette* à nous.

C'est ici que nous devons insister pour faire saisir l'étrangeté du travail, car tel tableau travaille *le rapport écran/icône*, tel autre sur *l'intégration du performatif* dans le volume exactement comme l'insistance d'une tonalité colorée, bleue, rouge... ou le jaune chez Van Gogh.

Nous pouvons même créer des conditionnements diaphanes⁴⁰⁶ différents dans une même surface pour insister sur une couleur par endroits de son aplat mais, déjà, une telle distinction est trop subtile car nous n'avons pas comme les inuits une vingtaine de mot pour qualifier proprement la banquise.

Ces quatre polarités⁴⁰⁷ de l'intuition donatrice, outre la saturation du phénomène (sensible, il n'y a plus de tableau là où on le regarde...), produisent de lourdes contradictions internes nuisant à la lisibilité d'un propos plastique clair. Cela est incontestable, nous ne le nierons pas, mais c'est ainsi que se produit, précisément, *la recherche*, la recherche en peinture et aboutissant à une *picturalité* fort particulière...

Par exemple, la multiplication des plans casse l'unité de la figure, la fragmentation lumineuse endommage l'appréhension de la saisie visuelle rapide et pleine du tout, mais de tels chocs successifs, associés, dessinent cependant des lignes de fractures, qui, elles, sont le propre de la plasticité proposée et ainsi, que signifie peindre à l'envers l'endroit, sinon se saisir du médium comme d'un pigment⁴⁰⁸ ?

⁴⁰⁶. Cela signifie que certaines parties ont un potentiel d'incorporation de la lumière dans la couleur plus forte à cause d'une plus grande tension écartant la maille localement plus fortement.

⁴⁰⁷. Nous n'insisterons pas sur le fait qu'il existe 4 couleurs primaires.

⁴⁰⁸. Nous le rappelons, nous ajoutons l'infra mince de la toile dans la frontalité, la toile pigmentée la partie visible du tableau, elle le passe au blanc de Meudon.

Nous arrêterons là le compte de nos collages différents, car le principe des médiums se heurtant entre eux pour créer un tiers non identifié, une forme particulière, un percept, semble acquis ; la « boîte à outils » recèle ici des potentiels que nous mettrons des années à exploiter ou même simplement à inventer, le nuancier de la palette étant ici entièrement à *étalonner*.

Nous avons compris que ce sont les *rapprochements* qui deviennent la source de la création : *leurs entrelacements*. Un tel rapprochement, simplifié, est visible dans la figure ci-dessous. C'est un petit tableau de forme trapézoïdale plan et il faut observer sa sensibilité à un changement de lumière. Le soleil frappant la céramique blanche du sol dans l'atelier transfigure une même image et nous passons de la peinture au vitrail comme au ciel passe les nuages... [Fig. 137].



Figure 137, Richard Casado-Haloin, *Trapeze lightweight (Philippine)*, technique mixte sur toile (recto, verso), 118 x 52, 2003.

Des questions différentes apparaissent aussi, mais reformulées, en quelque sorte. Par exemple celle de prétendre à une picturalité efficace avec des moyens se révélant rapidement inappropriés. En effet, la plasticité diaphane montre rapidement ses limites,

nous serions alors devant une démarche recherchant les limites de l'*appropriationnisme*⁴⁰⁹, d'un Richard Prince par exemple [Fig. 138].

En effet, depuis toujours, nous aimerions opposer à ceux qui cherchent à tout ramener à eux-mêmes, à tout s'approprier, ce que l'on ne peut faire sien, comme pour faire comme *a contrario* de la rayure, de l'osselet, du point...Contrecarrer un tel mouvement de mise à disposition des choses, en quelque sorte, par « l'impropriété ».



Figure 138, Richard Prince, Untitled (cowboy), 160x221cm, 1989, tirage chromogénique, New-York, MET.

Devant cette concrétude de l'étrangeté édifiée, nous devons nous attarder à nouveaux frais en soulignant la nature profondément hybride de la proposition d'art, l'admettre intérieurement pour dépasser ses contradictions et simplement en prendre pleinement conscience. Sa vraie nature de fond, comme démarche, relève de l'hybridation généralisée comme percept originaire : *naissance* de sa plasticité et cela se comprend aisément par sa propension à vouloir montrer la « vie », l'existence et la réalité à laquelle elle se réfère, le modèle naturel qui est lui-même le résultat d'une

⁴⁰⁹ . Cela fait en effet longtemps que nous cherchons ce que l'on ne peut faire sien dans l'ordre de l' appropriation plastique.

hybridation principielle. Ce sont des propositions d'art qui recherchent la vie :

Un art contemporain qui, à l'image des préoccupations majeures de Fluxus et John Cage, traduit une dimension touchant au rapprochement de l'art et de la vie, provoquant l'intrusion d'une multiplicité de données et de savoirs, qui questionneront autant l'art que l'anthropologie, les sciences sociales et le divers [...].⁴¹⁰

Les sciences humaines françaises nous montrent et décrivent bien cette réalité de l'hybridation entre *les modes d'existence*⁴¹¹ que sont les formes de société ou la vie humaine se déploie. La vie, dont il faut se rapprocher, *est* un mode d'existence pour le moins et sous la tautologie peu contestable de ce rapport appert une société plus complexe dès qu'elle prolifère en se multipliant. Dans cette optique, toute œuvre d'art, comme objet issu de ce monde, ressort de cette agrégation protéiforme entre les champs de l'art, les médiums : les hybrides associés. Ainsi, la combinaison particulière d'une pièce est typiquement un hybride prototype. Son jalon relaye le précédent et forme la suite plastique de notre démarche, et cela dans les contours particuliers de la typicité de chaque *mélange*.

Se référant à une réalité elle-même hybride comme modèle, la fameuse « créolisation »⁴¹², elle en transpose sur elle-même l'évidence sensible. Le médium peinture transgresse sa limite pour chercher le motif – « forme unitaire [...] qui se répète »⁴¹³ dit Souriau – par d'autres moyens. Des moyens étendus à des arts parfois concurrents, ou proches, mais assimilables au projet d'une certaine manière.

⁴¹⁰. Emmanuel Molinet, « La problématique de l'hybride dans l'art actuel, une identité complexe », *Le Portique* [En ligne], 30 2013, mis en ligne le 01 juillet 2015, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://leportique.revues.org/2647>

⁴¹¹. Bruno Latour, *Enquête sur les modes d'existence, une anthropologie des Modernes*, Paris, La Découverte, 2012, p. 189 : « Un mode d'existence, c'est donc toujours à la fois une version de l'ÊTRE-EN-TANT-QU'AUTRE (un prélèvement de discontinuité, de différence et de répétition, d'autre et de même) et un régime de véridiction ».

⁴¹². Edouard Glissant, <http://www.edouardglissant.fr/creolisation.html> : « La créolisation est la mise en contact de plusieurs cultures ou au moins de plusieurs éléments de cultures distinctes, dans un endroit du monde, avec pour résultante une donnée nouvelle, totalement imprévisible par rapport à la somme ou à la simple synthèse de ces éléments. On prévoirait ce que donnera un métissage, mais non pas une créolisation. Celle-ci et celui-là, dans l'univers de l'atavique, étaient réputés produire une dilution de l'être, un abâtardissement. Un autre imprévu est que ce préjugé s'efface lentement, même s'il s'obstine dans des lieux immobiles et barricadés ».

⁴¹³. Etienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique, op. cit*, Paris, PUF, 2010, p. 1090.

Le film et ses filigranes, le négatif, la volumétrie de la sculpture, l'applique très particulière de la couleur, les phénomènes thermo-luminescents..., tout cela concourt à une modification du percept de la peinture dans des propositions qui se prennent aux risques réels des bizarreries extrêmes puis à une possible relégation au cabinet de curiosités. Cette sensation de *bâtardise* s'accroît avec la modestie de taille. Le petit format ci-dessous en est typique, il ne s'adapte à rien pas même à l'objectif de l'appareil photo⁴¹⁴. Sur cimaise ou socle, c'est pareil, il nous fait penser au canard boiteux des contes pour enfant [Fig. 139, 140, 141].

L'hybride, ici, se *ressent* comme une puissance directement, il a une *tête de chèvre*, en quelque sorte, mais dans son châssis. Le principe agit ouvertement, il n'est pas une force secrète car la frontalité du tableau déconcerte d'emblée le regardeur ; par exemple, le tableau a un *profil*. La frontalité dégage immédiatement, par un point de vue légèrement latéral, un angle d'assemblage. La sculpture bouscule la peinture.



Figure 139-140-141, Richard Casado-Haloin, *Tabouret*, monocourbe, technique mixte sur toile (recto, verso), 120 x 72 x 38 cm (pro). 2010-11-12.

⁴¹⁴ . Nous le rappelons, la mise au point de la photo, même avec des appareils professionnels est très problématique à ce jour. Ce sont les effets du diaphane et des plans courbés.

4/ Risque encouru par nos hybrides

Mais modifier le percept de la peinture est en effet un jeu dangereux, car l'œil du regardeur contemporain a des capacités d'assimilation limitées, car le *dépassement* est là⁴¹⁵. Il peut très bien échouer à voir la proposition peinte, même dans l'avenir, surtout dans notre *milieu* devenu, dans tous les cas, essentiellement un marché n'ayant que peu de rapport avec la réalité de la vie des formes et leurs évolutions, et où *un milliardaire a bien plus d'influence que le meilleur des peintres*.

Cette modestie est à apprendre, elle est aussi nécessaire à l'éveil d'une conscience aiguisée de la situation de la peinture. La *sténographie de la sensation* chère à Bacon suppose un choc, un impact *désagréable* pour le regardeur endormi. La peinture n'est plus vraiment l'objet authentique de sa passion car le quiétisme ambiant règne dans le milieu des *insiders*. Nous sous-entendons ici que l'entretien de la paresse réceptive est un code très promu dans l'extrême contemporain, mais sous une forme cachée, masquée : le goût de la redite d'un certain postmodernisme comme expérience ou par appropriation. Cela n'est pas une critique mais une constatation⁴¹⁶ et combattre le regard devenu paresse demande par trop d'énergie. Retenons que cette paresse doit être prise en compte, car l'hybridité faite œuvre demande une forte capacité d'intégration de l'hétérogène pour ne pas être sujet à rejet ou *dégoût* du regardeur.

Mais l'authenticité de la démarche, si nous suivons sa *commande*, et c'est notre tendance, nécessite l'hybridation inévitable de la peinture, car son motif supérieur est là comme il pouvait l'être au Moulin de la Galette pour le peintre Renoir au XIX^e siècle, ou encore, par une vulve en collerette comme dans le tableau de Fragonard.

Un tel motif, la luxuriance de l'hybridité, peut-il être sujet à représentation ? L'hybridation en soi ? L'hybridation des champs, des médiums, des arts et dans ceux-ci de certains moments particuliers remarquables⁴¹⁷, peut-elle être sujette à monstration ?

Pour le bestiaire, cela est chose facile, faire une hydre, un dragon répond à une codification claire, des attributs connus, mais penser l'émulation d'un médium en soi par

⁴¹⁵ . Nous renvoyons aux citations de Passeron d'un sous-chapitre précédent.

⁴¹⁶ . Comme nous a dit un jour Gérard Traquandi : « Là, tu es le plus fort parce que tu n'inventes rien » au sujet d'une œuvre du jeune Koons.

⁴¹⁷ . Nous avons souligné précédemment l'influence de Bacon, par exemple, pour l'émergence de la volumétrie c'est un temps *fort et remarquable* de la peinture.

les autres – en s’hybridant – pour en améliorer le motif est une tout autre chose, sauf si, bien-sûr, on les pense eux-mêmes déjà plastiques :

J’appelle *medium* tout ce qui rapproche extrêmement la réalité et la *modalité* de l’œuvre. En d’autres termes : tout ce qui témoigne de la plasticité (donc de la déformation) à l’intérieur de l’intentionnalité artistique [...]. Une œuvre [...] est celle qui dialectise intégralement ses phases ou ses stades du début à la fin.⁴¹⁸

Ainsi les médiums peuvent être *plastiques* et si l’on suit ici Michel Guérin, ils doivent l’être sans doute, car s’ils se figent, sont-ils encore en mesure de produire des œuvres signifiantes ?

Pensons un instant au « Harpignies de génie » comme se plaisait à dire Picasso de Cézanne. Son motif est connu d’emblée et nous le planterons là, devant sa montagnette, la Sainte-Victoire. Imaginons par la suite que notre motif ne soit pas cette insertion dans le paysage très étrange d’une roche, mais la peinture elle-même et son *cadre* en premier, que le motif soit l’œuvre peinte, son rassemblement, son approximation et alors apparaîtra à nos yeux la nécessité de modéliser le médium (comme inconnue) par les autres.

Le grand format ci-dessous par exemple [Fig. 142] a recours à l’appoint de l’architecture, ou bien, pour le moins, à un percept architecturé pour renforcer le projet de peinture. Le tableau s’inspire d’un sujet historique, le franchissement de la Volga par l’armée russe dans la grande contre-offensive du front de l’Est à la fin de la Seconde Guerre mondiale.

Nous avons dans ce projet, pour rendre le souffle sur les constructions et le blast dans les chairs des combattants, cassé le système de portance pour causer l’effondrement d’une partie du ciel afin de faire ressentir quelque chose d’un choc. Nous avons pour idée la résurgence des fers à béton dans les ruines après un tir de roquette.

L’anarchie des carrelets de bois suggère le chaos des images de siège où des enfants errent dans les éboulis d’un immeuble et la ferraille de la dalle [Fig. 142, 143]. Nous écrivons d’ailleurs ces lignes au moment où des innocents meurent et vivent

⁴¹⁸. Michel Guérin, « Le Nouveau et l’Inédit » in *Revistação da Querela Modernidade / Pos-Modernidade*, Ur édition, Lisbonne, 2011, p. 43. En italique dans le texte.

l'injustice au Moyen Orient, plus que jamais : « *la guerre est le père de toute chose* [...]»⁴¹⁹ ».



Figure 142, Richard Casado-Haloin, *Sur la Volga*, biplan à 90 dgr dont un à courbe, technique mixte sur toile (recto, verso), 240 x 240 x 160 cm, 2010-2014

La scène de la partie centrale montre un parachutiste se dégageant d'un fil de fer barbelé qu'il coupe à l'aide d'une pince. Le tableau intègre son socle et se libère du mur, il *frise* l'installation⁴²⁰ dans la mesure où il « engaine », en quelque sorte, le regardeur, qui par cause de l'effondrement du ciel doit gagner un emplacement précis, pour saisir, par un coin du tableau, l'ensemble où les trois « plans » se rejoignent [Fig. 145]. A cela s'ajoute un effet de stroboscope parfois mis en place avec un minuteur et des leds [Fig. 147].

⁴¹⁹ . Héraclite, *Fragments*, Paris, GF Flammarion, 2002, p. 126.

⁴²⁰ . Itzhak Goldberg, *Installations*, Paris, CNRS édition, 2014, p. 223 : « Si l'installation peut être définie comme une œuvre composée de plusieurs éléments ayant une relation spatiale et temporelle et *déterminant la place du spectateur* [...] ». Nous soulignons.



Figure 143, Richard Casado-Haloin, *Sur la Volga*, biplan à 90 dgr dont un à courbe, technique mixte sur toile (recto, verso), 240 x 240 x 160 cm, 2010-2014.

Il semble peu contestable que cette pièce ne soit pas à la croisée des médiums, elle conjugue cinq à six disciplines pour construire son agrégat particulier [Fig. 142, 143, 144, 145, 146, 147]. Dans cette pièce, la réalité de l'hybridation (des médiums) s'impose alors comme un tâtonnement qui cherche avant toute chose le rassemblement de qualités. Nous allons ramener un plan – de bris – mais assumé par le volume de la sculpture et son socle, introduire la complexité de la couleur par le diaphane puis la projection lumineuse sur l'écran, et encore, initier l'érection de la structure porteuse relevant de l'architecture et sa possible ruine...



Figure 144, Richard Casado-Haloin, *Sur la Volga*, détail central.

Il faut bien l'avouer ici, c'est parce que nous ne connaissons pas notre motif, la peinture elle-même, qu'un tel exercice est rendu nécessaire. La peinture devient alors comme la Sainte-Victoire elle-même pour Cézanne en son temps : un sujet d'étude infini pour cause d'un motif devenu changeant, et le médium, infiniment plastique, un composé de toutes les sources.



Figure 145, Richard Casado-Haloin, *Sur la Volga*, détail latéral.



Figure 146, Richard Casado-Haloin, *Sur la Volga*, détail à la flasque.



Figure 147, Richard Casado-Haloin, *Sur la Volga*, détail stroboscope.

Cette réalité de l'hybride se fait partout de plus en plus présente dans l'industrie de la communication jusqu'au moyen de locomotion. L'œuvre hybride fonctionne elle aussi avec des *énergies* alternatives, prenant ici à des iconographies puissantes et connues, de là au volume qui par son insertion dans l'espace jaillit au premier coup d'œil, ou encore tamise directement dans la lumière sa force. Elle assemble par sa puissance d'agrégation des parties contradictoires qui ne tiennent entre elles que par cette magie de l'osmose faisant Figure. Mais qu'en est-il précisément du mot et de la notion d'hybridité ?

Penchons-nous ici sur le *sens* des mots.

5/ Une définition pour l'hybride ?

Tiphaine Samoyault écrit dans un article ayant pour sous-chapitre un titre programmatique pour nous, *l'hybride comme principe formel* :

L'hybride, on le sait, provient « du croisement de variétés, de races [...] ». La formation même du mot en fait un exemplaire de ce qu'il décrit puisque en effet, selon Rey, le latin classique *ibrida* (« bâtard, de sang mêlé ») est devenu *hybrida* par rapprochement avec le grec *hubris*, « excès ». Il y a ainsi dans hybride une dénotation de type moral favorisant l'emploi métaphorique ou analogique du terme. Et un premier état de l'art, où l'on sort d'un ordre, pour entrer dans un autre, grâce à une action délibérée d'augmentation ou de transformation de la nature des choses. *On quitte le terrain de la génération pour entrer dans celui de la création*, et le débat sur la stérilité des hybrides si souvent mis en avant aux XVII^e et XVIII^e siècles et rappelé par Jacques Roger dans son livre sur *Les sciences de la vie dans la pensée française du XVIII^e siècle* trouve des correspondances dans la pensée de l'art.⁴²¹

Nous rappellerons, de plus, que le premier sens d'*hubris* reste la dé-mesure et

⁴²¹. Tiphaine Samoyault, « L'hybride et l'hétérogène » in *L'Art et l'Hybride*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2001, p. 175-176. L'auteure renvoie à un article de Jean-Michel Rey dans ce livre. En italique dans le texte. Nous soulignons « On quitte le terrain de la génération pour entrer dans celui de la création ».

donc le mélange. La citation analyse longuement les sens du mot et son étymologie nous renvoie à un excès, peut-être de sang mêlé dans une logique de « quarteron » où se comptent les métissages en quart, demi...tout cela nous renvoie à la créolisation⁴²².

Le composé de deux éléments anormalement réunis (plus ou moins, c'est selon), conduit généralement, dans le règne animal, à la stérilité. La lignée du mulet n'existe pas ou pour simplement finir, elle s'éteint avec le corps de chair du « mulâtre ». La reproduction sexuée n'étant pas de mise dans nos travaux, cela va de soi, ce qui est *reproduit* est de nature différente et peut viser librement la durée longue hors génération, mais dans cette acception de l'hybride, faite de chair et d'os, l'artiste stéphanoise ORLAN et ses *Self-Hybridation* ont fait le tour du monde [Fig. 148].



Figure 148, ORLAN, Refiguration / Self-Hybridation, série indienne-américaine #1 : portrait peint de No-No-Mun-Ya, Celui qui ne prête pas attention, avec un portrait photographique d'ORLAN, 2006, Photographie numérique, 152,5 x 124,5 cm.

⁴²². Nous sommes peut-être particulièrement sensibles à ce sujet car nous avons vécu aux Antilles françaises quelques années.

La grande pauvreté originelle de nos productions, quelques morceaux de bois, de la toile et de la technique, des pigments et liants puis une forme de mémoire et de savoir-faire, en constitue la force pratique. De plus, ce type de travail n'a donc pas besoin d'institution et il n'est lié à elle en rien, et par suite, sa probité est *inflexible* car il ne faut jamais oublier à quel point *la chasse au peintre* fut ouverte sur notre génération. Nous ne digressons pas ici dans des considérations vaines, il a été construit, très précisément, pour y faire face. Cette période spéciale se ressent dans les choix d'artiste, dans le fait d'être face à la nécessité comme son *régime*, en quelque sorte. Il a été conçu pour supporter et enjamber un temps iconoclaste, le déploiement de l'art officiel et les ambitions politiques.

Son pauvre ensemble est une forme de « prêt à mixer » expérimental, au sens où ce qui doit faire plan fait spontanément volume. Cela fleurit au pauvre lieu, toujours, mais permet aussi d'emblée de piéger l'hybride précisément par cet aspect basique du retour aux principes fondamentaux : un support, une surface. Notre pratique prend presque un tour spontané en cas de besoin. En voyage, nous avons toujours un peu de colle de peau préparée, quelques tasseaux angulés aux cotes généralement utilisées. Cela fait penser à un *format de secours*... Mais il a bien quelque chose déjà d'un bâtard, et, si nous repensons aux quelques expériences du quotidien qui nous ont fait revivre *la rencontre* de Courbet au hasard du motif, nous avons toujours constaté l'air interloqué de l'ami dans ses yeux⁴²³ [Fig. 149].



Figure 149, Richard Casado-Haloin, châssis sur site pour étude de ruine, 120 x 95 x 35 cm, 2017.

⁴²³. Cela se double aussi d'un sentiment d'idiotie de notre part.

Il faut parfois sortir des ateliers pour affronter la lumière naturelle, pour *voir* sans aucune maîtrise de la luminosité dans le volume⁴²⁴ (et c'est en cela que le *motif* fait sens pour nous), mais sans construction préalable (ou *mécano* disponible) et si nous ne devançons pas nos besoins, nous ne pourrions trouver un châssis adapté à notre idée en voyage, cela est sûr. Il nous faut donc devancer la nécessité en préparant une sorte d'objet-cadre modulable en tous points. Nul besoin d'emphase, de démonstration ou même *de se réfugier* dans la disparition de l'œuvre, par l'idée, pour qu'il soit, dans son cadre de petit format de campagne, un tout efficace. Il nous faut simplement recourir à la petite pauvreté d'un assemblage et *l'assumer*, mais cet assemblage amène à soi déjà l'hybride, c'est un fait, le châssis se tord comme sous l'action d'une force inconnue⁴²⁵ et s'il n'est plus *esthétique*, c'est qu'il associe alors des facteurs-acteurs différents. Il faut le dissocier d'une chose quasi-affective pour le voir comme objet, un objet de la modernité comme le GPS ou autres...

Il subvertit déjà, replié sur lui-même, le statut du tableau futur et il nous faut le considérer comme un ensemble complexe et ambigu, à l'exemple que donne Bruno Latour pour l'objet de la pompe à vide dans son *Essai d'anthropologie symétrique* :

La pompe à vide en elle-même n'est pas plus moderne qu'elle n'est révolutionnaire. Elle associe, combine et redéploie des acteurs innombrables donc certains sont neufs et frais – le roi d'Angleterre, le vide, le poids de l'air – mais qu'il n'est pas possible de considérer tous comme nouveaux. Leur *cohésion n'est pas assez grande* pour que l'on puisse trancher nettement avec le passé.⁴²⁶

Il en va d'une *peinture de recherche*, la nôtre, comme de cette pompe à vide⁴²⁷, elle est un produit spécifique [Fig. 150], un produit de *besoins* spécifiques, mais rassemblant des sources, des connaissances, des causes différentes dans un environnement et un temps aux frontières floues, des milieux sans frontières claires. En

⁴²⁴. Il faudrait un sens nouveau, idoine pour nous à « voluminosité ».

⁴²⁵. Au facteur premier qui est de construire des faux châssis s'associe la tension de l'entoilage, il est difficile de prévoir le rapport.

⁴²⁶. Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été moderne, Essai d'anthropologie symétrique, op. cit.*, p. 98. Nous soulignons.

⁴²⁷. La pompe à vide permet de faire une expérience physico-chimique simple : l'absence de pesanteur. Le démonstrateur mettait des paillettes dans le tube de verre pour montrer leurs lévitations.

effet, nous savons *parfaitement* construire les choses, mais pour constater que cela ne mène à rien et c'est parce que nous avons toute l'histoire de la peinture derrière nous que désormais nous créons les choses « tordues ».



Figure 150, Pompe à vide signée "A. Role Constructeur 26 rue des Boulangers Paris". Fin XIXe.

Un objet dont la « cohésion n'est pas assez grande », dit Latour, et qui favorise ainsi des mutations de tous types. Seule reste une grande matrice de type anthropologique dès que l'on remonte à la source :

Nous n'avons jamais quitté la matrice anthropologique – nous en sommes encore aux Ages obscurs ou, si l'on préfère, nous en sommes encore à l'enfance du monde.⁴²⁸

La matrice anthropologique est celle de l'osmose forcée et dans ce cadre matriciel même les contraires qui forment une contradiction indépassable apparemment s'unissent bon gré mal gré. En fin de compte, dit autrement, la « constitution » du châssis (mais pas dans le sens de Latour qui renvoie pour lui à métaphysique) correspond et répond à un besoin, très simple, celui de *saisir authentiquement ce que l'on présente ou représente* (c'est là son objet) par l'hybridité inévitable.

⁴²⁸. Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été moderne, Essai d'anthropologie symétrique*, op. cit., p. 116.

La matrice anthropologique est bien là, dans ce besoin et cette nécessité d'une bonne présentation⁴²⁹ au regard, par cet acte de présence pour le tableau, mais l'effort de perception, est une fois de plus, encore et toujours à faire pour ressaisir cet univers particulier, celui que dresse Latour et où tout se fait latex pour rejoindre les antipodes par quelques propriétés élastiques. L'œuvre évolue alors dans un temps ayant une clôture sans barrière, elle s'épanche alors dans *l'étrange* comme une *forme ayant une hernie particulière*.

La prolifération des acteurs construisant une infinité de réseaux, particuliers ou communs, déstabilise, de fait, la logique du moderne, voire jusqu'au principe de causalité en lui et son horizon par l'agir rassurant : la finalité. Une fois son aporie considérée, ne pourrions-nous pas ainsi franchir le seuil du « sans pourquoi », pour accomplir la liberté de l'offrande du « Parce que » ? Être, sans cause, comme le sensible supérieur (diaphane) de la pleine présence :

La poésie n'est pas à comprendre comme ce qui s'oppose à la prose, ou, plus finement, comme ce qui procède d'un usage spécial du langage. Elle désigne simplement ce moment où la sensibilité à la présence s'empare de la vie et l'emplit toute entière.⁴³⁰

Dans cette matrice existentielle, « vivante » ou pas, le peintre pense le plus souvent dans son for intérieur qu'il fait dans un but et il épure souvent la forme vers un *absolu*, mais est-il souverain dans ses choix ? La réponse ne peut être que négative dès que l'on songe à la globalité où l'être pour la naissance⁴³¹ se déploie, vaille que vaille, sur une trame de fond essentiellement historique, là où la conductivité des réseaux prolifère et nous renvoie sans arrêt l'existence. Dans un tel monde, *l'être pour la connectique, switch*, serait plus pertinent.

⁴²⁹ . Charles Péguy exprime bien pour nous ce qu'est cette *essence de la présentation* dans son long poème, celui de la *Présentation de la Beauce à Notre-Dame de Chartres*.

⁴³⁰ . Alain Chareyre-Mejan, *Essai sur la simplicité de l'être*, Toulouse, Eres édition, 2009, p.55 : « Pourquoi ? » est une demande du croyant – ou du savant – « Parce que » est la réponse du poète ».

⁴³¹ . Delia Popa, *Studia Phaenomenologica, vol IV, loc. cit*, p. 196 : « Avant de se poser comme sujet d'expérience et comme individu, chacun d'entre nous est un être qui advient par une naissance lui ouvrant l'horizon du monde et le rendant capable d'événements et de sens ». Nous redonnons cette citation qui nous semble fondamentale pour saisir la situation de la phénoménologie notamment.

Une fois assimilé à soi et à son regard, le but *incertain* des êtres et des choses, cette prolifération de rapports dans l'infinité des mutations en cours, incalculables, ingérables et que l'on ne peut *encadrer*, on ne voit plus la jeune fille, là, assise à la table de la bibliothèque de la manière rétinienne habituelle. Nous parlons de l'image sexuée teintée d'Éros qu'elle va essayer de rendre pour s'approprier notre désir sexuel, mais elle devient une horloge à menstrues et dont le remontoir est tout l'organisme. *Le regard averti perce l'apparence*. Ce n'est plus une femme *clairement définie*, et ainsi rassurante, connue, mais l'être d'une mutation en cours, car comme tout être à base organique, cellulaire, elle est le produit d'un génome changeant. Une horloge infiniment connectée par téléphone, tablette, portable, lecteurs divers... Un quasi-sujet linguistique – doué de parole – et à tiroirs (langue) multiples : un quasi-sujet unique nécessitant son quasi-objet : son vrai portrait mais un portrait au-delà du simple trompe l'œil...

Notre modèle féminin, vit pleinement son *être pour la connectique*, mais s'imagine cependant dis-connectée de la nature, sans voir la prolifération des mutants dans les plis des choses, sous les choses, car comme le montre Raphaël Cuir en se référant à Latour, les modernes ont une propension naturelle à chasser les hybrides :

Pour Bruno Latour, les « modernes » chassaient les hybrides, ils étaient engagés dans un processus de purification, de répression des formes hybrides. Mais en fait, souligne Bruno Latour, les caractéristiques hybrides sont la norme plutôt que la déviation. La volonté moderne a cependant persisté dans le déni de tout ce qui « était » impur et inapproprié, même si dans le déni en aucun cas n'empêchent les monstres de se reproduire et proliférer sous la surface. Au contraire, la modernité se manifeste elle-même dans la production de monstres et d'hybrides.⁴³²

Il y a donc sous la surface une prolifération cachée de « monstres ». Nous avons au début de cette thèse vu dans une partie consacrée au postmodernisme la nouvelle superficialité (Jameson) qui semble si proche de cet *incarnat de formica* de nombre d'œuvres dans l'art contemporain et, peut-être, devrions-nous y joindre la notion de l'hybridité comme nous incitent à le croire certains auteurs ?

En effet, sous la *dephthlessness* est ouverte la cage aux monstres, voilà ce qui se

⁴³². Raphaël Cuir, « L'hybridation : une méthode de l'art contemporain ? » in *Hybridation & Art contemporain*, Edition AICA/Al Dante, Marseille, 2013, p. 18.

cache sous le placage mélaminé, comme stratifié, de la surface, mais l'hybridité des œuvres nous renvoie-t-elle toujours au postmodernisme ?

Cuir à ce sujet écrit explicitement :

Aujourd'hui de très nombreuses œuvres hybrident les catégories, désordonnent et réordonnent librement, nous incitent à échapper à toute logique préétablie afin d'explorer le potentiel de significations du monde que nous habitons et transformons à mesure qu'il nous fabrique. Ce serait même une des caractéristiques de l'art postmoderne.⁴³³

C'est une question dont la réponse est déjà connue voire rebattue, l'hybridité est un type de postmodernisme plastique, nous le savons, la plupart des auteurs nous y renvoient promptement et Cuir y voit là même un trait « caractéristique », celui d'une forme d'éclectisme plastique où les choses se mélangent.

Pour ce critique, la prolifération des hybrides née avec Dada a quelques précurseurs comme Arcimboldo ou en provenance de l'antiquité du type du bronze d'Arezzo. Il distingue deux types d'hybrides⁴³⁴ :

- l'hybridation conceptuelle qui intervient au niveau de l'intentionnalité ;
- l'hybridation plastique comme une méthode de composition.

Même si nous ne comprenons pas vraiment comment séparer la conception de la composition, il semble que nous relevons plutôt de la première proposition, mais plus ou moins inconsciemment, les deux tendances étant quelque peu indémêlables pour nous.

Cependant, nombre de propositions d'art relèvent clairement d'une telle différence, et dans tous les cas, les œuvres fabriquées dans l'extrême contemporain ont une tendance forte à mélanger, mixer, remixer dans les œuvres des artistes des provenances diverses. Le pastiche et l'auto-pastiche sont aussi présent dans ces démarches, à l'image du Cattelan ci-dessous [Fig. 151], mais le pastiche devient parfois tellement insignifiant que nous le réduirons à l'état de miniature...

⁴³³. *Ibid*, p. 21.

⁴³⁴. *Ibid*, *passim*, p. 17-38.



Figure 151, Maurizio Cattelan, *La Rivoluzione siamo noi*, résine polyester, cheveux naturels, feutre, porte manteau, 189,9 x 47 x 52,1 cm, 2000.

Ou encore, l'œuvre originale d'un jeune duo Français [Fig. 152]. Elle mixe les médiums comme un D.J *sample* les sons, c'est une pièce de Grégory Lasserre et Anaïs met den Ancx. Elle est emblématique pour nous d'une certaine modernité où donner une définition claire de l'œuvre n'a plus de sens.



Figure 152, Grégory Lasserre et Anaïs met den Ancx, *Scenocosme SphèrAléas*, Installation tridimensionnelle, visuelle, sonore, interactive, re-création depuis 2004.

Les artistes, dans une interview d'Elisabeth Couturier, parlent de l'ambiguïté définitoire de la pièce :

Cette œuvre immersive, [...], se présente comme un cocon d'images et

de sonorités : elle invite en son sein une dizaine de spectateurs à participer à une expérience musicale performative collective. [...]. Chacun a la possibilité d'interagir et de modifier l'ambiance visuelle et sonore grâce à des capteurs [...].⁴³⁵

Faire de l'*interactif* est à la mode, les artistes y sont même un peu contraints sans doute. Ce sont des démarches fréquentes et visibles dans toutes les foires par le biais d'œuvres hybrides, fonctionnant par la composition, l'intention ou ensemble, et notamment par le médium de l'installation qui en constitue une sorte d'apothéose. En effet, pour l'intelligence critique, l'installation est paradigmatique de l'hybridité, cela est en partie lié au passage par le volume de l'installation [Fig. 151, 152, 153, 154], elle devient l'enveloppe des hétérogènes ou bien encore, l'enveloppe de ce qui n'a pas de lieu :

Osons une image : une installation, c'est un peu comme si les objets « entassés » dans un tableau cubiste, surface à deux dimensions, avaient été expulsés à l'extérieur de la toile et avaient été « dispersés » dans un espace vierge à trois dimensions. [...]. Cette notion de monstruosité, d'entité qui avale tout sur son passage n'existerait pas sans ce basculement de la surface plane vers un espace en volume⁴³⁶



Figure 153, Marcel Duchamp, *Étant donnés : 1° la chute d'eau / 2° le gaz d'éclairage...*, installation, 242.6 × 177.8 × 124.5 cm, 1946-1966.

⁴³⁵ . Elisabeth Couturier, « Entretien avec Scenocosme » in *Hybridation & Art contemporain*, loc. cit, p. 103.

⁴³⁶ . Elisabeth Couturier, « L'installation quintessence de l'hybridation dans l'art contemporain » in *Hybridation & Art contemporain*, loc. cit, p. 51.

Le constat est récurrent, c'est souvent par l'installation que le *montage* hybride apparaît évident pour le critique, et plus encore, c'est en soulignant la volumétrie que son efficacité augmente pour devenir pleinement sensible : l'installation « fonctionne », dit le plasticien et le critique abonde. Certaines installations sont devenues emblématiques du XX^e siècle, à l'image de la vue par l'œilleton d'*État donné* [Fig. 153], mais les exemples sont innombrables dans la production contemporaine. Nous prendrons pour exemple une pièce, plus récente qui utilise le dessin dans l'espace *in situ* [Fig. 154].



Figure 154, Ernest Pignon-Ernest, *Extases*, Prieuré de Saint-Cosme, 2013.

Notre tendance n'est pas à la mixtion des images à la manière d'un collage surréaliste, des sons (*notre rime est ailleurs*), ni même vraiment à l'installation mixant dans l'espace les dimensions, mais au mélange de certains médiums dans leurs acceptions classiques, ceux précisément à images fixes, pour l'instant, *et pour que cela soit sensible*. Nous cherchons ainsi à casser l'indifférence liée à la pullulation des installations et affadissant, en quelque sorte, la sensation d'hybridité des œuvres.

Nous sommes en train d'essayer aussi des projections vidéo avec des pico-projecteurs sur certaines pièces, mais ce n'est pas prêt. Donc, nous faisons un mélange

de peinture, de sculpture, de filigrane (négatif) de la photo argentique, d'architecture, du vitrail, de l'art textile...

Nous pensons la plupart du temps l'*hybride* à l'image d'une chimère et *c'est grâce au véhicule d'une image* qu'elle est efficace⁴³⁷, comme le dragon : reptile et oiseau. Descola la définit ainsi : « La chimère est un hybride dont les éléments constitutifs sont empruntés à des sources hétérogènes »⁴³⁸, mais ce faisant, nous voyons l'image d'un hybride, et pas une œuvre d'art *matériellement* elle-même hybride à la manière d'une installation.

Deux images se percutent et en créent une autre, mais chez nous c'est l'hybridation des médiums qui fera l'œuvre, pas les images elles-mêmes de la peinture, ou simplement de manière secondaire. Nous reformulons ainsi l'hybride *de manière évidente* mais hors installation, ou alors pour la rendre secondaire à l'image tu tableau du *franchissement* de la Volga [Fig. 142] où nous intégrons l'installation dans la peinture, avec modération...

Cette distinction, nous l'avons vu, est importante et nous y revenons, car il nous semble que nous portons l'hybridité à un autre niveau. Notre sensibilité personnelle joue ici peut-être à plein, mais l'installation comme médium, ne porte pas à son comble, nous semble-t-il, le potentiel plastique que porte l'hybridité, ou plutôt, *ce n'est pas son sujet car on y voit un nouveau médium*, par effet d'habitude sans doute.

Quoi qu'il en soit, c'est par la schize introduite par *l'entre-deux* qu'une chose, une œuvre à vocation *perceptuelle* peut produire la fracture qui fait forme :

En déconstruisant nos catégories et nos *a priori*, l'hybridation déstabilisent nos attentes et nous poussent à voir autrement en nous plaçant face à *l'inévidence*. L'ambiguïté de *l'entre-deux* qu'elle crée [...] nous incite à renouveler notre matière d'appréhender les éléments du monde. Bien que Nicolas Bourriaud se méfie, comme on l'a vu, du terme « hybridation », l'artiste qu'il définit comme « radican » qui en sémionaute « invente des parcours parmi les signes [...] », ne semble pas très loin dans sa méthode de la pratique de l'hybridation.⁴³⁹

⁴³⁷. Comment pourrait-il en être autrement, nous sommes dans le domaine de l'art visuel.

⁴³⁸. Philippe Descola, « Un monde enchevêtré » in *La fabrique des images*, Paris, Somogy édition d'art, 2010, p. 165-168.

⁴³⁹. Raphael Cuir, « L'hybridation : une méthode de l'art contemporain ? » in *Hybridation & Art contemporain*, loc. cit, p. 37. En italique dans le texte.

La rencontre des contraires abordée par différentes approches dans l'esthétique prend ici un sens particulier, cela « nous incite à renouveler notre manière d'appréhender les éléments du monde ». Les contraires deviennent créateurs quand ils s'entrechoquent, mais il faut pour cela accepter *l'impureté* et sans doute aussi l'échec [Fig. 155].



Figure 155, châssis réformé de la figure 163 (grand format), deux angles photographiques du même treillis.

6/ Hybridation ou radicaire ?

La critique portant sur l'hybridité plastique est ciblée, elle dissout la singularité. Certains la condamnent d'emblée. En effet, Nicolas Bourriaud, par exemple, tacle rudement un tel *mixage* :

Quant à la fameuse « hybridation culturelle », notion typiquement postmoderne, elle s'est révélée *une machine à dissoudre toute véritable singularité* sous le masque d'une idéologie « multiculturaliste », machine à effacer l'origine des éléments « typiques » et « authentiques » qu'elle bouture au tronc de la technosphère occidentale ». ⁴⁴⁰

Remarquons que le critique parle d'« hybridation culturelle », mais il semble que Bourriaud souffre encore de cette vieille méfiance qui rejette le *mixage* comme par la crainte, consciente ou pas, d'une perte identitaire car la construction d'une identité culturelle passe souvent par l'élimination de l'hybride :

La construction d'une identité culturelle passe donc souvent par l'élimination des monstres hybrides, union de deux ou plusieurs individus, ou bien rencontre de l'homme et de la nature, du défini et de l'indéfini. Le seul hybride que la culture occidentale ait conservé est l'ange, intermédiaire « nécessaire », comme le définit Wallace Stevens, entre le fini et l'infini. L'expulsion des « faunes du bois », comme le dit Schiller dans *Der Spaziergang*, est l'une des dernières étapes de cette libération du monde. Avec la modernité le bois, la nature deviennent moins dangereux, mais aussi bien plus pauvres parce que l'hybride est aussi présence du sacré. ⁴⁴¹

⁴⁴⁰. Nicolas Bourriaud. *Radicaire, Pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Denoël, 2009, p. 13. Nous soulignons.

⁴⁴¹. Nicolas Bernardi, « Le minotaure c'est nous... De Godard à Pasolini » in *L'Art et l'Hybride*, *loc. cit.*, p. 123.

Nous ne nous attarderons pas ici sur la sacralité de l'hybride mais ce dernier est sujet à rejet toujours, car il semble nuire à la quête d'une définition apurée *des choses* du moderne, il demeure le corps d'un scandale à la manière du Minotaure [Fig. 156].



Figure 156, Cnossos, Crète, statère, vers 420 av. J.C.

Bourriaud critique ainsi l'*inauthenticité* des œuvres hybrides, car elles deviennent des greffons de l'arborescence de la « technosphère » pour lui, nous l'avons vu plus haut ; mais il se fait, malgré tout leur chantre, nous le verrons ci-dessous, en passant par la notion de *conductivité* de l'espace-temps des réseaux, car il semble peu contestable que la conductivité favorise l'hybridité. De plus, la question de l'authenticité d'une œuvre conjuguée à une éthique de l'exil est quelque peu paradoxale pour nous, mais nous comprenons cette forme de pensée⁴⁴². Il pense que la forme typique de *l'errance* de l'artiste contemporain est, en soi, le vrai sujet des œuvres. L'exil comme sujet. La géométrie des traductions spatiales est donc, par suite, différente d'une simple question de plan ou de volume :

L'art d'aujourd'hui relève ce défi, en explorant ce nouvel espace-temps de la « conductivité », dans lequel *les supports et les surfaces* ont cédé la place à des trajets. Les artistes deviennent les arpenteurs d'un

⁴⁴² . Il existe une emphase du voyage, une déterrestation de bon goût par le transit faisant œuvre.

monde hypertexte qui n'est plus l'espace-plan classique mais un réseau infini dans le temps comme dans l'espace, et moins des producteurs de formes que les agents de leur *viatorisation*, c'est-à-dire du réglage de leur déplacement historique et géographique.⁴⁴³

La *viatorisation* bouscule la notion de lieu sans doute, les supports et les surfaces de l'espace-plan classique certainement, mais les artistes ne sont plus, ici, *essentiellement*, des chercheurs *de la forme*. Des chercheurs qui créent des pièces ambitieuses *du monde physique*, car ils présentent essentiellement des *itinéraires*.

La démarche réduite à une itinérance propose un discours séduisant mais nous avons appris à nous méfier de cette rhétorique, car nous voyons à travers. En arrière-plan se joue le snobisme de l'artiste sans œuvre, car si nous repensons à Godard, seule la forme est « au fond des choses ». Par extension, existerait-il une forme de la déterrestration viable pour l'artiste en terme de production ? Le *réseau infini* fait-il forme pour le producteur de formes ?

La problématisation de la traduction dans l'art d'aujourd'hui va de pair avec une esthétique du déplacement et une éthique de l'exil. La topologie elle-même, qui est une géométrie des traductions spatiales, représente dans ce cadre de pensée un mode de figuration privilégiée – formes exilées d'un espace à l'autre. Le mode de l'errance, modèle visuel et force de *supervision* de ces déplacements, détermine a fortiori une éthique de résistance à la globalisation vulgaire : dans un monde structuré par la consommation [...].⁴⁴⁴

En décrivant le nouvel espace-temps de la « conductivité », celui des acteurs en réseau, l'auteur oblitère l'efficace de l'hybridité pourtant dans le principe même de la *supervision* qu'il dépeint. Il y a, dans ces options mentales (celles de Nicolas Bourriaud), une priorité donnée à l'exil et au « jardin de l'errance », erronée pour nous⁴⁴⁵, mais cette esthétique est présente dans la production contemporaine (comme celle de l'archive).

⁴⁴³. Nicolas Bourriaud, . *Radicant, Pour une esthétique de la globalisation, op. cit*, p. 213-214. En italique dans le texte, nous soulignons « les supports et les surfaces ».

⁴⁴⁴. *Ibid.* En italique dans le texte, nous soulignons « supervision ». En italique dans le texte.

⁴⁴⁵. Il y a pour nous une prétention à l'universalité un peu naïve par le biais de la déterrestration du voyage.

Nous reconnaissons son effet de mode actuel et sa fortune critique à l’image de cette lithographie de Simon Patterson [Fig. 157] figurant le métro londonien et son réseau : la nouvelle grande Ourse mais nous restons cependant, plastiquement, sur notre faim [Fig.157].



Figure 157, Simon Patterson, *The Great Bear* (La grande Ourse), lithographie sur aluminium, 50 tirages, 134 x 109,5 cm, 1992.

Pour résoudre ce problème d’enracinement, N. Bourriaud propose l’option de la radicalité et dans *Radicaunt*, il sous-entend une origine profonde au grand-œuvre : la radicalité généralisée, c’est-à-dire le « souci d’épuration par soustraction » dans la proposition plastique, c’est là la conclusion de Jean-Hubert Martin que nous verrons plus avant. Mais cependant, quand Bourriaud voit les ready-mades, il ne voit que l’objet d’une radicalité, il n’y voit pas l’hybride. En effet, le modernisme est « hanté par la passion de la radicalité »⁴⁴⁶ selon ses dires :

Et lorsque Marcel Duchamp expose à 1914 son premier véritable ready-made, le porte-bouteilles, la radicalité de son geste pourrait passer pour indépassable, alors même qu’elle nourrira un pan entier de l’histoire de l’art du XXe siècle.⁴⁴⁷

⁴⁴⁶. Nicolas Bourriaud, . *Radicaunt*, Pour une esthétique de la globalisation, op. cit, p.. 50.

⁴⁴⁷. *Ibid*, p. 51.

Mais pourtant, *le porte-bouteilles*, n'est-il pas essentiellement un hybride ? L'hybride d'un porte-bouteilles et d'un statut, le statut d'œuvre (d'art) ? Il nous semble parfois que le refoulement de l'hybridité opère à la manière du refoulement sexuel : de manière plus ou moins inconsciente.

Bourriaud n'est d'ailleurs pas isolé dans cette vision *radicale*, Jean-Hubert Martin commente ainsi le travail du critique sur *l'art radicalement* :

« L'art radicalement — épithète désignant un organisme qui fait pousser ses racines et se les ajoute, au fur et à mesure qu'il avance — » se présente comme une alternative au rhizome deleuzien et offre une version évoluée de la radicalité moderniste fondée sur un souci d'épuration par soustraction.⁴⁴⁸

Le mot *d'épuration* est toujours pour nous un sujet d'inquiétude car de quel droit le discriminant s'arroge-t-il la pureté ?

Il faut sans arrêt faire l'effort de *voir cette mixité*, peut-être celle d'une *troisième espèce*⁴⁴⁹, et si nous reléguons l'approche esthétique pour saisir notre production, (car elle ne peut que souligner une conciliation des contraires), le rapprochement de ces contraires dans nos œuvres reste cependant le sujet d'une entreprise poétique, celle de l'hybridation typique, par son *poiein*, de la globalisation contemporaine, métissée et bâtarde : « dégénérée ».

En percevant des médiums comme des objets préhensibles, nous les saisissons et relevons le défi de leurs mises en réseaux immédiatement, car ils font d'emblée *images*. Ils permettent aussi de relever par leur union l'autre défi, plus général, du tournant spatial pour la peinture qui se doit d'être un médium sans doute devenu impur, mais *concurrentiel*. La conductivité de la mise en ligne est immédiate et l'hybride devient viral, incontrôlable... mais il se heurte aussi à l'art numérique qui semble indépassable dans son domaine virtuel et dans l'application des conductivités diverses.

Autrement dit, l'hybridation des médiums (à tendance picturale pour nous) rencontre le réseau des logarithmes et l'univers de la silice. Cela serait-il une manière

⁴⁴⁸ . Jean-Hubert Martin, « Nicolas Bourriaud, Radicalement : pour une esthétique de la globalisation », Critique d'art [En ligne], 35 | Printemps 2010, mis en ligne le 23 janvier 2012, consulté le 01 mars 2017. URL : <http://critiquedart.revues.org/433>.

⁴⁴⁹ . Platon, *Timée*, *op. cit.*, p. 430 (52b).

plus rapide et directe de faire de l'art, à l'heure de la globalisation, dans une forme de collage typique spatialisant d'emblée la production ? Cette poussée du *mixage* des médiums serait-elle un effet de la « déterrestation » en acte dans nos vies comme démarche de fond pour viser la connectique devenue salvatrice ?⁴⁵⁰

Il semble que nous retrouvions encore ici le *Paragone* et que, finalement, nous devions encore nous disputer *la plus haute teneur* en « hybridité » – comme nous pourrions parler d'une teneur d'acide dans une dissolution – pour attribuer la prééminence à l'un de nos acteurs :

Toutefois, quelle que soit son extrême diversité, s'incorporant ici aux arts plastiques ou à la photographie, [...], l'art numérique est traversé par une esthétique commune qui prend source au cœur de la technologie : *une esthétique de l'hybridation*. Héritière de la tradition, très active au XXe siècle, des mélanges, collages, inclusions, incrustations, croisements et métissages entre les arts, l'hybridation numérique opère à un niveau plus profond : celui de l'unité d'information et de sa programmation. Pour ainsi dire – métaphoriquement – à un niveau quasi génétique. Elle affecte non seulement la morphogenèse des œuvres mais tous les phénomènes touchant à leur réception.⁴⁵¹

Edmond Couchot décrit une *esthétique de l'hybridation* pour l'art numérique, ce n'est donc pas simplement l'installation qui est paradigmatique des hybrides....

Il se pourrait qu'une « dispute » soit en germe pour savoir ce qu'il en est des propriétés de chacun. Pour notre part, il apparaît sans doute que la véritable révolution de l'art numérique est avant tout dans l'invention de nouvelles possibilités de monstration ainsi que l'écrit Ithzak Goldberg⁴⁵².

L'hybridation semble devenir le mot d'ordre de notre temps, répondant à l'injonction secrète de l'universel dans les œuvres, elle intrigue « sous la table » depuis les origines pour nous faire comprendre les discontinuités de ce monde :

⁴⁵⁰. Un tel fil de connexion ressemble à celui du fil rattachant le spationaute à sa station spatiale à l'image du film *Gravity*.

⁴⁵¹. COUCHOT, « NUMÉRIQUE ART », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 3 mars 2017. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/art-numerique/>. Nous soulignons.

⁴⁵². Ithzak Goldberg, *Installations, op. cit.*, p. 223 : « Mais, la véritable révolution des arts numériques est avant tout dans l'invention de nouvelles possibilités de monstration, des galeries virtuelles et des musées virtuels. »

C'est à chacun d'entre nous, là où il se trouve, d'inventer et de faire prospérer *les modes de conciliation* et les types de pression capables de conduire à une universalité nouvelle [...] ⁴⁵³.

L'étude par *le ressentir* fait sensiblement éprouver les contradictions dans les pièces construites, mais *le faire* pratique les met en œuvre pour former un tout dépaysant. Un tel collage, comme une postproduction sauvage, dans le prestige visible de certaines de nos réalisations – voir l'hybride d'une Diane d'Ephèse mais à *tête de raie* ci-dessus [Fig. 158] –, nous fait -il retrouver la démarche *inconsciente*, son esprit secret qui serait de rendre à la matrice de l'art, son impureté originelle, sa forme bâtarde : sa forme chorétique ?

L'hybridation est pour nous *le mode supérieur de la conciliation*, nous l'avons vu, mais quels sont les rapports entre la matrice platonicienne et la prolifération des hybrides ? C'est ce que nous allons voir de plus près maintenant.

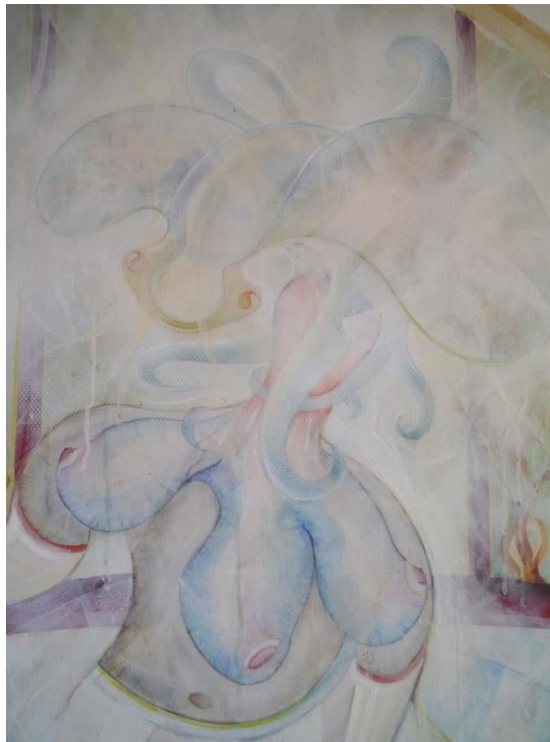


Figure 158, Richard Casado-Haloin, *Diane modèle*, triplan, technique mixte sur toile (recto, verso),

⁴⁵³. Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Gallimard, Paris, 2005, p. 689. Nous soulignons.

Chapitre IV/ Une matrice diaphane.

«... *remembra.m d'un amor de lonh...* »⁴⁵⁴

Jaufre Rudel

a/ Avant- propos.

Il nous faut maintenant aborder un chapitre auquel nous tenons particulièrement, mais sans trop nous attarder cependant car nous ne sommes pas philosophe et les méandres de la pensée sur ce thème sont par trop subtils. Nous nous contenterons de certaines « correspondances » aisément relevables avec notre *usage* du médium peinture.

Puisque nous sommes surpris de voir l'évolution de notre pratique et que notre étonnement, qui veut prendre pleinement conscience des choses, doit gouverner notre propos, sans gratuité ni pédanterie, il nous faut nommer maintenant la *tournure* de cette évolution de la peinture.



Figure 159, Richard Casado-Haloin, *La migration à Mirabeau*, 2014-15, parabololoïde aux confins euclidiens, technique mixte sur toile (recto, verso), 55 x 85 x 73 (pro) cm. Stade diaphane, profil.

⁴⁵⁴ . Jaufre Rudel, « La chanson de l'amour de loin » in *La fleur inverse*, *op. cit.*, 100-101 : « ...je me souviens d'un amour de loin... ».

Comment nommer ce greffon dans la grande arborescence de l'art et parmi les milliers de propositions de la peinture contemporaine ? Cette sorte de biface qui, dans un premier temps, est comme un enclos diaphane pur, puis se module par une couleur presque *illuminée* [Fig. 159, 160].



Figure 160, , Richard Casado-Haloin, *La migration à Mirabeau*, 2014-15, parabolôïde aux confins euclidiens, technique mixte sur toile (recto, verso), 55 x 85 x 73 (pro) cm. Stade peint, profil.

Les deux figures ci-dessus résument cette progression dans leurs profils. Une progression du simple stade diaphane premier vers une autre figure se fait, c'est là l'évolution classique de nos travaux. C'est entre le diaphane pur et une modulation seconde qu'elle s'exerce, là où cette évolution par une forme d'empreinte portera une figure changeante. Nous venons de constater dans le chapitre précédent la forte tendance à l'hybridation entre les médiums dans nos propositions d'art. Ces hybridations font que la peinture agglomère des potentialités lui étant habituellement étrangères. Mais il nous faut aussi nous arrêter, distinctement, *sur ce qui permet à un tel potentiel de s'exprimer*, car là où une association se « fait », un laisser-faire, un laisser être une telle association préexiste pour l'accueillir.

Cette sensation de préexistence de l'hybride, parfois monstrueux⁴⁵⁵, que nous éprouvons au commencement et dans l'effectuation d'une pièce d'art fait en sorte que tout ce qu'il est possible de faire, soit déjà, en quelque sorte, prévu, potentiellement réalisable, constructible dans la petite matérialité du châssis. Un tel percept nous habite continuellement depuis quelques années, et nous progressons encore, nous semble-t-il, en ce sens. *Cette sensation conjugue matrice, nourrice, lieu, diaphanéité, car nous savons que nous allons préparer un volume bâtard, profondément hybride, bon à rien, mais propre à tout.*

Nous devons faire alors un effort de *séparation*, de différenciation, pour clarifier les parties. D'un côté existe, comme une matrice *conceptuelle*, nourricière, « ressemblant » à celle du *Timée* chez Platon. Elle est comme une parabole intellectuelle de notre membrane sensible. Nous réfléchissons à ce que nous pourrions faire du concept, *en tirer*, pour un usage plastique ; et de l'autre côté, nous avons le diaphane⁴⁵⁶, ses usages, ses qualités.

Nous insistons sur le fait qu'un tel rapprochement, entre un réceptacle et le diaphane, n'a rien de gratuit. Nous avons un *modèle plastique* que nous ne pouvons éluder sous les yeux. De plus, la *matrice pensée comme lieu (Chôra)* nous semble secondaire. Cette acception ne doit pas nous arrêter pour nous servir de l'ensemble : du « troisième et autre genre » (*triton allo genos*), en cela, peut-être qu'une telle matrice est au-delà de la notion de lieu géo localisé (à la manière d'un GPS) ou chorétique.

Nous reprendrons directement l'interrogation d'Augustin Berque qui médite sur la question, avec passion semble-t-il, depuis longtemps :

Or qu'en est-il dans le *Timée* ? Platon ne définit pas la *chôra*, se contentant de l'approcher par des images. Seule note certaine, elle n'est ni l'être absolu ni l'être relatif, mais un « troisième genre » (« *triton allo genos* », 48 e 3).⁴⁵⁷

⁴⁵⁵. Nous savons dans certains cas que le défi est énorme et que le travail sera dur. De plus, le résultat sera inesthétique.

⁴⁵⁶. Nous invitons d'ailleurs le lecteur à parcourir la thèse d'Anca Vasiliu sur le sujet du diaphane pour rapprocher le concept « bâtard » de la matrice platonicienne et le percept du diaphane comme elle le fait elle-même, à la manière philosophique, au chapitre « une *khôra* diaphane »⁴⁵⁶ dans l'ouvrage issu de sa thèse.

⁴⁵⁷. Augustin Berque. « Logique des lieux de l'écoumène ». in *Communications*, 87, 2010. Autour du lieu [Numéro dirigé par Aline Brochot et Martin de la Soudière], p. 18. http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2010_num_87_1_2617

Nous voudrions exprimer un percept bien réel et auquel nous sommes confronté quotidiennement : le rapprochement d'une matrice et d'une expérience du diaphane dans un même objet.

Le rapprochement des deux termes n'est pas gratuit puisqu'il correspond à une situation de travail bien précise, qui est celle que nous avons à vivre depuis plusieurs années, le pain quotidien en quelque sorte, si bizarre qu'il puisse être. Il y a d'ailleurs, dans ce rapprochement, encore une fois la présence forte de l'hybride, qui engendre un tiers pour formuler un « tout » nouveau : notre matrice diaphane.

Pour nous, le rapport au lieu se fait d'emblée par l'édification d'un volume apte à tout contenir, pour dire trivialement les choses, c'est un « conteneur » sans destination précise, il a un Dedans et il a un Dehors. Nous disons les choses simplement, mais déjà souvenons-nous que :

L'espace chorétique est un Dehors, le topique est un Dedans. Le premier est réceptacle (Timée 49 a), le second un habitacle.⁴⁵⁸

L'essai du châssis se fait pour voir ce que cela donne, il nous inspirera bien quelque chose par sa forme et son incongruité et une fois la phase perplexe passée, plusieurs destinations plastiques nous apparaissent pouvoir *tenir* dans le cadre et un long travail commence... Un tel conteneur nous fait penser à une certaine œuvre de Vincent Péraro, mais dans la plastique typique de la résine pour lui et en plus grand, car cette œuvre, *Partita*, est de taille conséquente [Fig. 161, 162]. L'artiste, de plus, reste dans le diaphane monochrome de la *matière*, mais nous reconnaissons qu'il serait difficile d'aller plus loin, car ce n'est pas une toile. Peindre sur résine est efficace pour les applications industrielles, mais il est dur de dépasser ce stade... Il reste l'effet stupéfiant de l'effondrement du mat de fibre de verre dans la transparence par absorption de la résine mais ce n'est pas le moment de s'attarder sur cette *magie* particulière.

⁴⁵⁸. Michel Guérin, « En lieux et places (d'un usage de la *chôra* et du *topos* en esthétique) » in *Partages d'espaces*, *loc. cit*, p. 99.



Figure 161, Vincent Pérary, « *partita* », Polyester & polycarbonate. 310 X 550 X 440 cm, 2008

Comme dans notre travail, le Dehors et le Dedans sont gérés par une peau qui les entremêle, c'est-à-dire que la lumière du Dehors pénètre l'espace topique ainsi qu'un autre espace encore plus petit, dans le microcosme, ceux des pertuis du tissage, dans notre cas.

Qu'en est-il alors de leur séparation ?

Sous cet angle où le chorétique et le topique font mixtion, la cloison séparative est *perméable* et l'osmose est à nommer, le terme exact de cette diffusion interstitielle nous manque et à ce stade, nous n'en avons pas le terme.

Ce n'est pas innocemment que nous avons insisté précédemment, au-delà des mélanges des images donnant des chimères, sur celle des médiums, car il nous semble encore possible que nous puissions définir, à un moment ou un autre, avec une autre *échelle*, à un mélange de ces deux notions, chôra et diaphane en les prenant comme tels, des médiums. En effet, le diaphane et la membrane comme habitacle/réceptacle sont deux forces de modélisation contraignant le « conteneur » à se plier aux impératifs

plastiques.

Nous procéderons par l'entremise de ce que Vasiliu a entrevu quand elle a pensé un tel rapprochement possible, mais sur un mode interrogatif encore, d'une « Khôra diaphane » ?

En suivant l'auteure, une forme de complétude, sous une certaine acception du *troisième genre* chez Platon et les propriétés du diaphane, surtout chez le Stagirite, semblent faire osmose dans certains effets plastiques que nous proposons, en créant, pour faire simple, une matrice volumique dégageant l'ensemble des gradations des qualités diaphanes, un peu à l'image du détail de *partita* ci-dessous (dont les effets de résine sont somptueux) [Fig. 160], mais peint. L'artiste nous semble proche de nous, surtout dans ses préoccupations pour fonder un habitacle/réceptacle en y intriquant les parties par gestion des lumières. Mais nos hybrides sont encore différents, ne serait-ce que par leur destination picturale.

Péraro s'arrête au volume diaphane, nous non. Nos travaux sont donc composés de deux acteurs bien distincts, le volume diaphane avant et après peinture, mais pour l'instant, dans un premier temps, revoyons le texte de Platon.

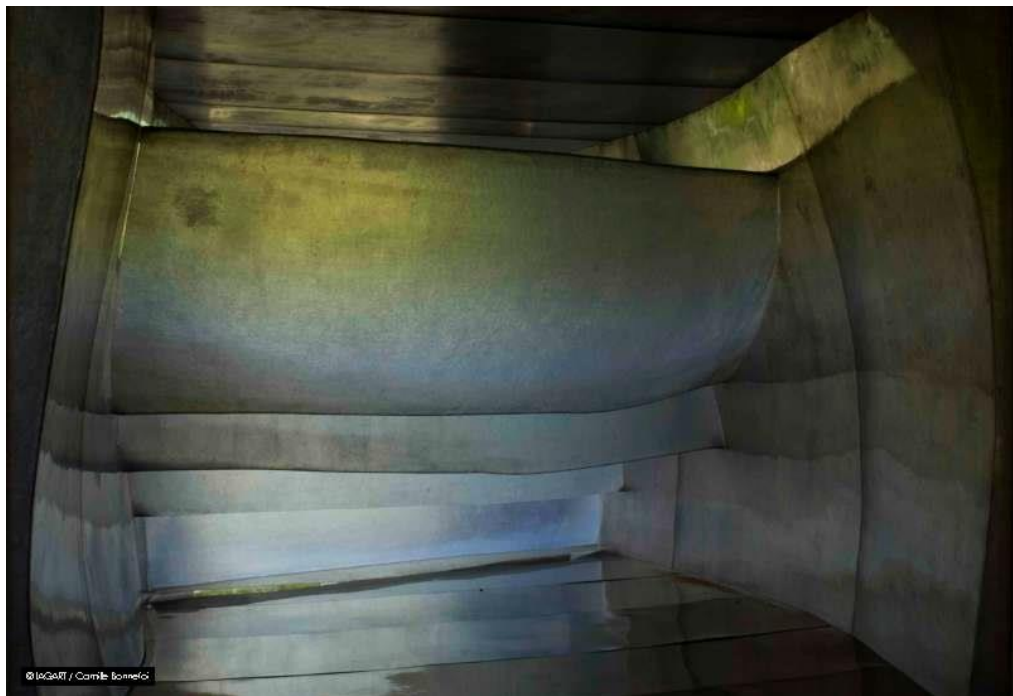


Figure 160, Vincent Péraro, « *partita* », Polyester & polycarbonate. 310 X 550 X 440 cm, 2008. Détail intérieur.

b/ Revue du *troisième genre* chez Platon

La notion de *Chôra* constitue chez Platon *en partie*⁴⁵⁹ le fameux troisième genre, uniquement concevable par une forme de « raisonnement bâtard ». Le passage du *Timée* (49 a – 53 b) énumère ce genre particulier avant que Platon ne se consacre à un travail de géomètre sur les polyèdres.

L'intrication de la conception d'un lieu biface et d'une matrice éveille particulièrement notre attention, même si nous nous méfions des méandres de la terminologie grecque et des différences parfois infimes, entre pensée platonicienne et interprétation aristotélicienne qui sont affaires de spécialistes.

Le fait *est* que notre *tableau* forme une matrice, où les phénomènes de thermoluminescence sont gérés de manière particulière, et où le châssis volumétrique fait une sorte de lieu, endroit où place, dans sa structure⁴⁶⁰ interne et son insert dans l'espace. Si la *Chôra* n'a pas de forme, car « il faut qu'elle n'ait pas de forme pour être à même d'accueillir toutes les formes »⁴⁶¹, il n'en reste pas moins qu'une forme secondaire est déductible : la forme de son absence (de forme), *afin de la faire ressentir, ressortir*.

C'est ce que nous constatons, à un degré plastique, dès que nous exposons quelques pièces ensemble, l'absence d'une répétition claire d'un format ou plus largement d'un code de monstration, ressort. L'absence de forme, de forme profonde⁴⁶², appert comme telle. Cette sensation est celle que nous avons dans le *vrac* de l'atelier, mais aussi en exposition où en confrontation avec les œuvres d'autres artistes [Fig. 163, 164].

⁴⁵⁹. C'est la dernière occurrence de l'énumération de Platon.

⁴⁶⁰. C'est le *Dedans* et le *Dehors*, nous l'avons vu précédemment.

⁴⁶¹. Michel Guérin, « En lieux et places (d'un usage de la *chôra* et du *topos* en esthétique) » in *Partages d'espaces, loc. cit.*, p. 99.

⁴⁶². La multiplicité des œuvres d'un même auteur engage une forme de rapport entre elles, dans l'exposition cela est particulièrement sensible. C'est la forme profonde.



Figure 163, une vue d'atelier à St Chamas.



Figure 164, Exposition dans une galerie parisienne, (Mona Lisa, 2009).

La glose semble infinie sur le texte qui a fait couler beaucoup d'encre, mais pour notre utile propre, nous avons simplement besoin des concepts existants qui nous rendent pensable la chose peinte, pour cerner et nommer le tout, par le biais d'une sorte

de matrice changeant de forme car telle est notre pratique. Nous pourrions parler de « station d'accueil », n'ayant pas une définition préétablie, ni une dimension préétablie, et recevant une empreinte picturale. Cette empreinte étant elle-même un feuilletage des filigranes où la constellation des rapports du verso /recto joue par les radiations lumineuses.

Tout d'abord, *revenons sur le texte lui-même*, sans interprétation autre que la traduction, tel que la langue française rebat sa pensée. Nous prendrons pour cela différentes sources.

Platon parle avant tout d'un *réceptacle* :

Mais, à présent, la suite du discours semble nous contraindre à tenter de mettre en lumière par des paroles une espèce difficile et obscure. Quelle propriété naturelle faut-il lui attribuer ? Celle-ci *avant tout* : elle est le réceptacle et pour ainsi dire la nourrice de tout ce qui naît.⁴⁶³

« *Avant tout* », puis, le philosophe se lance dans un commentaire sur certaines propriétés des éléments. Parmi ces éléments, arrive la figure de l'artiste qui modélise des « figures » avec de l'or, mais la figure dans l'or se transmute en une autre incessamment dans ses mains. Il en déduit ce qu'il en est de la figure *passagère* et du rapport à la matière, c'est-à-dire que nous avons là, essentiellement, de l'or :

Tâchons de mettre encore plus de clarté dans notre exposition. Supposons qu'un artiste modèle avec de l'or des figures de toute sorte, et qu'il ne cesse pas de changer chacune d'elle en toutes les autres, et que, montrant une de ces figures, on lui demande ce que c'est, la réponse de beaucoup la plus sûre, au point de vue de la vérité, serait : c'est de l'or.⁴⁶⁴

Platon utilisera aussi l'image de la cire et de la matière molle pour exprimer la plasticité d'une matière infiniment déformable :

⁴⁶³. Platon, *Timée*, *op. cit.*, p. 427. Nous soulignons.

⁴⁶⁴. *Ibid.*, p. 428.

[...] elle reçoit toujours toutes choses sans revêtir jamais en aucune façon une seule forme semblable à aucune de celles qui entrent en elle. Sa nature est d'être une *matrice* pour toutes choses ; *elle est mise en mouvement et découpée en figures par ce qui entre en elle*, et c'est ce qui la fait paraître tantôt sous une forme, tantôt sous une autre. Quant aux choses qui entrent en elle et en sortent, ce sont des copies des êtres éternels, façonnés sur eux d'une manière merveilleuse [...]⁴⁶⁵.

Ce qui donne dans l'édition de la Pléiade :

Telle une cire molle, sa nature est prête pour toute impression ; *elle est mise en mouvement et découpée en figures par ce qui y entre*, et elle apparaît de ce fait tantôt sous un aspect, tantôt sous un autre ; quant à ce qui y entre et en sort, ce sont des imitations des êtres éternels, des empreintes provenant d'eux d'une manière dure à exprimer [...]⁴⁶⁶.

Puis enfin vient le passage canonique qui a fait tellement couler d'encre et dont la glose depuis l'Antiquité est longue :

Enfin il y a toujours une troisième espèce, celle du lieu, qui n'admet pas de destruction et qui fournit une place à tous les objets qui naissent. Elle n'est elle-même perceptible que par un raisonnement bâtard où n'entre pas la sensation ; [...]⁴⁶⁷.

Selon la pensée de Platon, le raisonnement permettant de dégager une *visée* du lieu (*Chôra*) est déjà bâtard, et de plus, il sera contre-intuitif sans doute pour nous. C'est un raisonnement boiteux en quelque sorte, mais nous ne pouvons que nous arrêter spontanément sur une matrice qui fasse lieu-réceptacle, car c'est précisément ce que nous faisons. Il y a bien évidemment une question *d'échelle*, car Platon pense probablement *par* une forme d'abstraction où la sensation n'a que peu de prise. Il le dit

⁴⁶⁵. *Ibid*, p. 428-429. Nous soulignons.

⁴⁶⁶. Platon, *Timée*, in *Œuvres complètes, Tome II*, Pléiade, Galimard, Paris, 1950, p. 469. Nous soulignons.

⁴⁶⁷. Platon, *Timée*, *op. cit*, p. 430.

d'ailleurs lui-même : « [...] un raisonnement bâtard où n'entre pas la sensation [...] ».

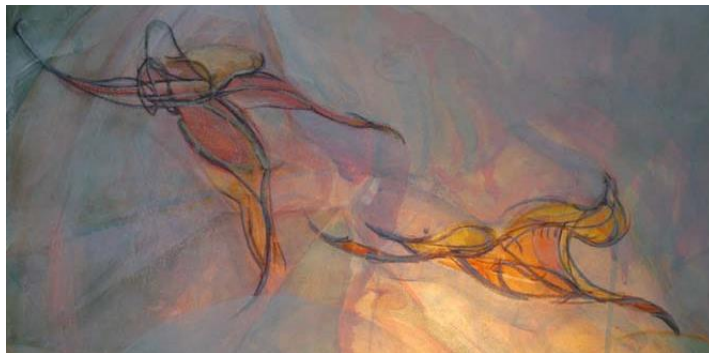
La profondeur de l'association entre les mots matrice/mouvement/figure est quelque peu stupéfiante pour nous, au point que nous nous méfions de devoir l'entendre, au moment où Platon écrit : « elle est mise en *mouvement* et découpée en *figures* par ce qui entre en elle », car nous ne pouvons, immédiatement, que rapprocher de cette phrase, la constellation des rapports recto - verso qui déclinent leurs filigranes, comme *découpage des figures* de ce « qui entre en elle », c'est-à-dire la lumière.

Nous montrons ci-dessous un tel découpage des figures par la constellation des rapports [Fig. 165, 166, 166, 168, 169, 170, 171, 172] avers/revers. Nous revenons avec insistance sur ce point, c'est le cœur de la question. Pour poser les choses définitivement, nous montrons une déclinaison en sept phases, passant de la lumière naturelle de l'atelier, à la lumière intérieure par variateur du châssis de la figure 7 (lumière tungstène de 100 watt).



Figure 165, Richard Casado-Haloin, *La migration à Mirabeau*, 2014-15, parabololoïde aux confins euclidiens, technique mixte sur toile (recto, verso), détail en lumière naturelle.







Figure, 166, 167, 168, 169, 170, 171, Richard Casado-Haloin, *La migration à Mirabeau*, déclinaison d'un détail de l'avvers par l'orientation de la source lumineuse verso vers le regardeur.

Cette déclinaison est celle des filigranes que propose la traversée pour le regard d'un même point de vue du tableau, ici par l'objectif. Les photos sont celles de l'avvers, et elles montrent ce que nous pouvons proposer comme *pénétration* de la surface pour l'œil. Le découpage des figures par *ce qui y pénètre* n'est pas un abus de langage. Nous pourrions dire de manière triviale : c'est ainsi que ça marche. Nous nous arrêtons à une puissance de 100 Watt pour inverser le sens du flux lumineux, mais avec une puissance double, nous aurions encore des transformations différentes. Nous sommes donc bien devant une matrice, portant une empreinte mouvante, et qui diffuse de sa situation médiane, des visibles différents, des images changeantes. Il existe un mot de l'anatomie qui nous semble juste pour nommer cet entrelacs variable : une *anastomose*. Ce flux et la sensation produite sont simplement une question de gestion des lumières.

Nous nous sommes attardé directement sur certains termes particulièrement évocateurs pour nous, en en modélisant parfois une démonstration plastique, mais nous allons passer en revue maintenant plus soigneusement le *tertium quid*. En quoi se distingue le troisième genre, quelles sont ses propriétés :

– (1) il est « ce en quoi » toute chose soumise au devenir devient, en se faisant sa place et en laissant une trace. Une telle trace peut être fuyante et fugace ;

– (2) il est en position médiane par rapport à « ce qui devient » et « de quoi naît ce qui devient ». Autrement dit entre l'être éternel et le devenir. Sa position est centrale entre les deux autres genres d'êtres ;

– (3) il ne garde aucune forme pareille à celle qu'il reçoit en lui car il n'est qu'un « porteur de l'empreinte ». Ce genre agit comme un transformateur, un échangeur de ce

qui se dépose en lui, mais sans conserve, pour le libérer en quelque sorte. La chose qu'il reçoit le met en mouvement où agit sur sa dynamique ;

– (4) il forme un réceptacle. C'est ici que la métaphore de la mère apparaît, mais il perd ainsi la position de médiateur entre les deux parties. Dans cette acception, le rapport à l'image ou à une forme se précise, car il faut que ce genre soit dépourvu de forme pour recevoir l'empreinte de toutes les formes des choses. Timée a recours aux images de la cire, des parfums, des onguents divers pour exprimer la nature d'un réceptacle essentiellement amorphe ;

– (5) le troisième genre participe de l'intelligible par un rapport de participation (qui suppose une réception, un échange). C'est là que l'exemple du feu et la portion de l'espace qui semble du feu permettent d'opérer une distinction. C'est par un rapport de contiguïté médiale avec l'intelligible que le réceptacle s'ajuste et semble être une même et unique chose. En cela, il participe (traduit, transforme...) les représentations de l'intelligible en images devenant sensibles pour un tiers, un regardeur...

– (6) il est enfin appelé « lieu » (*chôra*), indépendant, qui laisse les formes intelligibles et sensibles se contrarier. Ce « lieu », difficilement perceptible aux sens, fournit la demeure à ce qui devient. Timée énumère les trois genres et récapitule leurs propriétés. La première espèce : la forme intelligible, immuable, fermée à toute transformation, la seconde espèce, la forme sensible engendrée en un espace et perceptible au sens et la troisième espèce, celle du lieu. Ce dernier fait siège à tout ce qui devient, mais ne peut être perçu par les sens. Le raisonnement bâtard que nécessite cette pensée est en quelque sorte un rêve les yeux ouverts, rêve qui se fait là, mais tout en étant paradoxal, car il pourvoit par le lieu-réceptacle où il se fait simultanément ...

Nous sommes bien conscient de ne pouvoir récupérer, ce serait ici une manière inappropriée, l'ensemble des propriétés du troisième genre. La distinction que Platon opère entre la forme intelligible, immuable et fermée à la transformation, et la forme sensible, à son image mais, elle, engendrée en un lieu et perceptible par les sens est opérante. C'est bien sûr vers la seconde espèce que l'ensemble des artefacts, des objets plastiques et des œuvres se dirige et demeure, mais il reste que nous associons à une forme sensible des parties, des propriétés, lui étant habituellement étrangères, celle du troisième genre. Nous récupérons, au bas mot, trois ou quatre propriétés (ou plus...) du troisième genre dans notre subjectile spatial, notamment par le fait qu'il est *avant tout* un réceptacle (4), mais non plus à la manière d'une peinture réfractaire qui stratifie des

opacités, mais à la manière d'un porteur d'empreinte (3). En fin de compte, nos « peintures » ne conservent pas une image fixe, car elles ne conservent pas une forme sensible continûment (1). La surface étant essentiellement un échangeur de lumière, un convertisseur (5) de lumière naturelle en lumière utile (incorporable), la forme et par suite, les figures, n'ont pas d'état stable. Donc, le subjectile se trouve toujours en position centrale, médiane, entre ce qui y pénètre et ce qui en sort (2). Il faut comprendre que si nous devons placer une feuille blanche à une petite distance dans le corps de la volumétrie (6), alors se projetterait sur elle *ce qui sort* de l'échangeur (mais différemment du vitrail).

Cette matrice est un *metaxu*, qui même si elle dispose de l'espace en l'aménageant propose une contiguïté, une disjonction, par l'intervalle, car :

Ce n'est pas l'immédiateté du réel qui permet l'expérience, mais la relation de contiguïté [*sunechous ontos*] avec ce lieu ou espace intermédiaire où le réel devient sensible, perceptible [*per continuationem suam cum videntem*]. [...]. Il n'y a de perception que parce qu'il y a *metaxu*. Si le sensible a lieu c'est parce que, en plus des choses et des esprits, il y a quelque chose qui a une nature intermédiaire.⁴⁶⁸

Avec l'appui du diaphane en plus, l'hybride qui se constitue autour du « troisième genre », modifie sensiblement les propriétés de chacun, et tire le *tout* vers le bas, de la forme intelligible vers la forme sensible. Ce qui n'existait que dans le monde inengendré, celui de l'intellection, pénètre ainsi dans le monde *malléable* de la création, en engendrant précisément la modulation des figures changeantes.

Il est bon de revenir au texte, et rien qu'à lui, car la glose est si longue que se perd le sens d'un réceptacle matriciel faisant *lieu*⁴⁶⁹, car ramassé sur lui-même, un tel genre n'a rien de si complexe pour qu'il n'en devienne inabordable pour nous ou pour le lecteur. Platon y voit d'ailleurs une forme de jardin secret de la pensée, le cloître merveilleux des concepts et des rapports déductifs.

⁴⁶⁸. Emanuele Coccia, *La vie sensible, op. cit.*, p. 28. En italique dans le texte.

⁴⁶⁹. Nous pensons simplement à un réceptacle spatial.

La *Chôra*, lieu du Dehors, fournit une place⁴⁷⁰ à tous les objets qui naissent. Littéralement, nous pourrions parler d'un témoin négatif qui permet à l'objet, à la fois de naître et de s'insérer dans l'espace où il paraît – par le retranchement de l'endroit de sa parution – et dans cet esprit, le tableau en serait un témoin positif. Il est le témoin de son absence de forme – par la répétition⁴⁷¹ d'un changement plastique (treillis et membrane) – mais reste une approximation *lointaine*, bien sûr, en tout cas un témoin qui, lui, prend le risque d'*être*.

Le troisième genre, avec son espace « plastique », comme concept, est particulièrement précieux pour nous, notamment son procès bâtard, mais le diaphane platonicien, lui, ne nous apporte guère. Ce dernier sera peu opérant pour comprendre notre travail et nous reprendrons ici les mots de Vasiliu :

[...], *le diaphane* [...] naît, lui, d'une identité parfaite entre les partenaires de la rencontre, et cette identité (*ἴσα*), même scindée qu'elle est entre le dehors et le dedans, n'ouvre pas la porte à l'image, ne se laisse pas investir par la réception dans son milieu de l'un ou l'autre des termes qui se croisent, invisiblement, dans cette *distance manquée* que représente, dans le contexte platonicien, *le diaphane*. C'est sans doute là toute la différence avec le concept aristotélicien, mais aussi toute la matière première d'une longue histoire qui met en branle le statut de l'image.⁴⁷²

Vasiliu parle pour le diaphane platonicien, d'une forme de *distance manquée*, qui ne permet pas l'insertion dans l'espace d'un intervalle qui puisse nous inspirer quelques récupérations plastiques, car : « La disposition réceptive de la médiation intervient seulement avec le « troisième genre »⁴⁷³ ». Ce n'est donc pas avec le diaphane platonicien que nous pouvons aborder le deuxième terme de notre rapport, pour saisir,

⁴⁷⁰. Platon, *Œuvres complètes, II, op. cit.*, p. 472 : « [...] ; troisièmement, encore un genre d'être, celui de la place indéfiniment ; [...] ». »

⁴⁷¹. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 2000, p. 2 : « La tâche de la vie est de faire coexister toutes les répétitions dans un espace où se distribue la différence. [...] - l'autre, concernant un concept de la répétition, tel que les répétitions physiques, mécanique ou nues (répétition du même) trouveraient leur raison dans les structures plus profondes d'une répétition cachée où se déguise et se déplace un « différentiel ». [...] A la divergence et au décentrement perpétuels de la différence, correspondent étroitement un déplacement et un déguisement dans la répétition ».

⁴⁷². Anca Vasiliu, *Du Diaphane, op. cit.*, p. 239.

⁴⁷³. *Ibid.*

par l'idée, notre matrice (*réceptacle* diaphane), mais en cherchant chez son héritier direct le « branle du statut de l'image », chez Aristote, et tout en conservant la proximité de nature entre la matrice, les lieux et le diaphane aristotélicien. Nous soulignerons la ponctuation interrogative de Vasiliu car les champs philosophique et plastique diffèrent :

Certes, la Chôra⁴⁷⁴ n'a rien d'un miroir dans sa façon de laisser s'imprimer en elle les représentations. Elle constitue un réceptacle actif (d'emblée sensible par l'acte de la réception ?) que les figures mettent en forme, même s'il (elle) est (doit être) *a priori* amorphe et neutre. En outre, une nature lumineuse s'y rattache et demeure, comme pour consacrer de cette manière l'inexplicable participation – par contiguïté *et* transparence (?) – du « troisième genre » à l'intelligible qui le détermine. La Chôra *devient* par conséquent lumineuse en tant que réceptacle *participant* de l'inséparabilité, de l'absence de frontière nette entre l'agent de la forme et l'empreinte fuyante de la figure qu'il (elle) subit tout en la contenant – trace de la figure que la Chôra– réceptacle *subit* et *reçoit* en même temps. L'intervalle, la distance, le lieu spatial et en même temps non-vide, matériel et immatériels à la fois – donnant lieu à la vue et au visible alors qu'il est lui-même ni vu ni proprement visible –, en un mot l'effet médiateur du « troisième genre », milieu dans lequel naissent, sous le signe de la *mimêsis*, le sensible et sa phénoménalité *esthétique*, rappelle ainsi structurellement semble-t-il la définition aristotélicienne du *diaphane*.⁴⁷⁵

Nous pensons répondre, en partie plastiquement, à de telles interrogations mais il faut maintenant chercher chez le Stagirite ce qu'il en est du diaphane. Sa perception est irremplaçable, et les définitions produites dans ses textes sont incontournables pour aborder le sujet.

⁴⁷⁴. Nous traduisons du grec pour toute la citation : « χώρα »

⁴⁷⁵. Anca Vasiliu, *Du Diaphane*, op. cit, p. 239-240.

c/ Le diaphane : quelques notions

Nous avons abordé dans le chapitre sur l'écran, en partie, cette problématique du diaphane, mais rapidement. Nous avons progressivement amené le lecteur à comprendre que nous faisons une peinture de recherche fondamentale, en fin de compte, très éloignée du primat de l'esthétique. Il serait ainsi infiniment facile pour nous de nous contenter d'une toile classique, pleinement opaque, sur le châssis complexe et de produire, là, une iconographie efficace. Mais nous proposons maintenant un exercice mental au lecteur, qu'il crée dans son imaginaire une peinture dont le diaphane absent *physiquement*, ferait retrouver pour le peintre le feuilletage des glacis des techniques anciennes. C'est ainsi que se fait un incarnat diaphane dans le feuil traditionnel, celle d'une peau de jeune fille par exemple. Ne serait-ce pas là une régression ? Se contenter ainsi d'un *miroir* suffit-il ?

Pour aider notre lecteur à faire un choix, mais en évitant un incarnat « tentateur », pensons à cette étude de main de Géricault [Fig. 172].

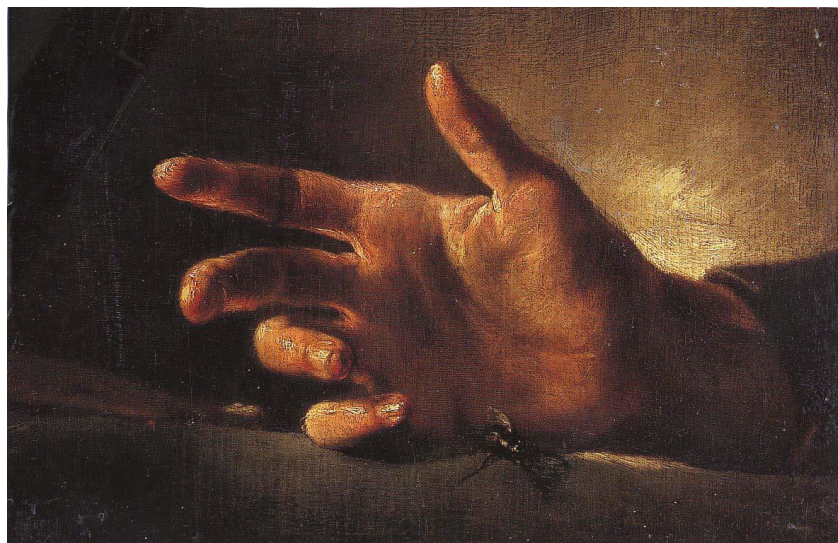


Figure 172, Théodore Géricault, *Etude de main attrapant une grosse mouche*, Huile sur toile, date incertaine, détail.

En réalité, cette absence (du diaphane), nous semble-t-il, nous fait manquer la question du volume qui est là, dans notre travail, et sa correspondance avec l'espace environnant, voire même *louper* l'image et son statut⁴⁷⁶, sans même aborder la question

⁴⁷⁶. Emanuele Coccia, *La vie sensible*, *op. cit.*, p. 29-31 : « Ce corps intermédiaire, tout à la fois extérieur aux sujets et aux objets, où ces derniers transforment leur mode d'être et deviennent

de la couleur. Travailler sur *une* face visible, par addition superposée, est pour nous une condamnation de la peinture. Il y a là une forme de méconnaissance de ce qu'elle est sur le *fond*, et que nous avons appris à voir, reconnaître avec *Support/Surfaces*. Pour commencer, une toile n'a pas une face, elle en a deux. Sa constitution n'est pas comme un miroir, avec une face du reflet et une face abandonnée. Comprendre vraiment la toile, c'est l'admettre nécessairement double, biface aussi, car c'est sa nature : deux faces égales. Prenons pour leçon cette photo d'une main qui touche la face invisible – revers – et qui est ainsi visible par la face frontale – avers –. Nous montrons bien par cette photo que les deux faces participent à l'image d'une part, et que d'autre part, il y a au-delà des questions des incarnats différents, deux formes fondamentales de monstrations concurrentes⁴⁷⁷.

Si nous revenons à cette égalité, rapidement se pose la question de leur rapport, le rapport des faces, mais comment les mettre en relation avec deux faces opaques ou une membrane centrale épaisse ?



Figure173, Richard Casado-Haloin, *Etude de main*, photographie numérique, dimension variable, 2010.

phénomènes et où les premiers tirent le sensible dont ils ont besoin pour vivre, se laisse connaître dans toutes ses propriétés avec le miroir. Si le miroir a été pendant des siècles l'expérience décisive de toute théorie de la connaissance [...]. [...] il représente le paradigme de la « médialité ». Si nous insistons sur le passage du miroir dans ce livre, et au-delà de l'image-miroir comme paradigme de la médialité (Coccia intitule le paragraphe suivant « Des images dans le miroir »), c'est que nous le pensons faux.

⁴⁷⁷. N'oublions pas ici que sur cette question de la transparence complète, celle du verre à un statut ambivalent. Nous pouvons y faire, à la fois, une image mimétique, une copie ou quelque chose relevant du diaphane.

L'opacité abolie la contiguïté visible du revers, son jeu dans le tout. Nous sommes donc conduit à préparer une surface qui gère cette égalité pour leur relation, par *une forme* de transparence [Fig. 173].

Cette forme requiert tout un art dont nous épargnerons au lecteur l'alchimie, mais si nous parlons d'art, ce n'est pas une usurpation. En fait, il s'acquiert par la gestion des scintillements de surface, la gestion des pertuis du tissage, leur taille à contre-jour, ce que nous appelons parfois *l'effraction tunnelière*. Ils permettent la transgression des faces par une sorte de « tunnel », d'une épaisseur de quelques microns, et insignifiants en eux-mêmes, c'est leur quantité pourtant, selon le garnissage, qui donnera le type et la *qualité* diaphane... [Fig.174].



Figure 174, Richard Casado-Haloin, Etude de trame (percolation à contrejour des rayons), pour châssis 2015-2016.

Pour une raison ou pour une autre, nous préférons le diaphane. Nous préférons le diaphane à la transparence directe, du verre par exemple. En fait, nous avons besoin de retenir un peu de lumière pour l'introduire au pigment comme une toile peut le faire. Ce n'est bien sûr pas le cas du modèle prestigieux du vitrail, mais où l'architecture (le constructivisme ?) joue différemment, et où surtout on ne peut incorporer de la lumière

en la modulant par un tissage.

Tout concourt à la persistance, comme modèle visuel exceptionnel, du vitrail médiéval pour faire l'expérience diaphane. Ce dernier transforme la lumière en espace, c'est l'expérience *ex cathedra* de l'illumination dans l'église, parabole architecturale sur son modèle de croix. Dans le sombre recueillement du lieu : « l'image s'épanouit dans l'espace de la voix »⁴⁷⁸, espace de la liturgie chantée qui rappelle la déclamation du poème tragique, en d'autres temps [Fig. 175].

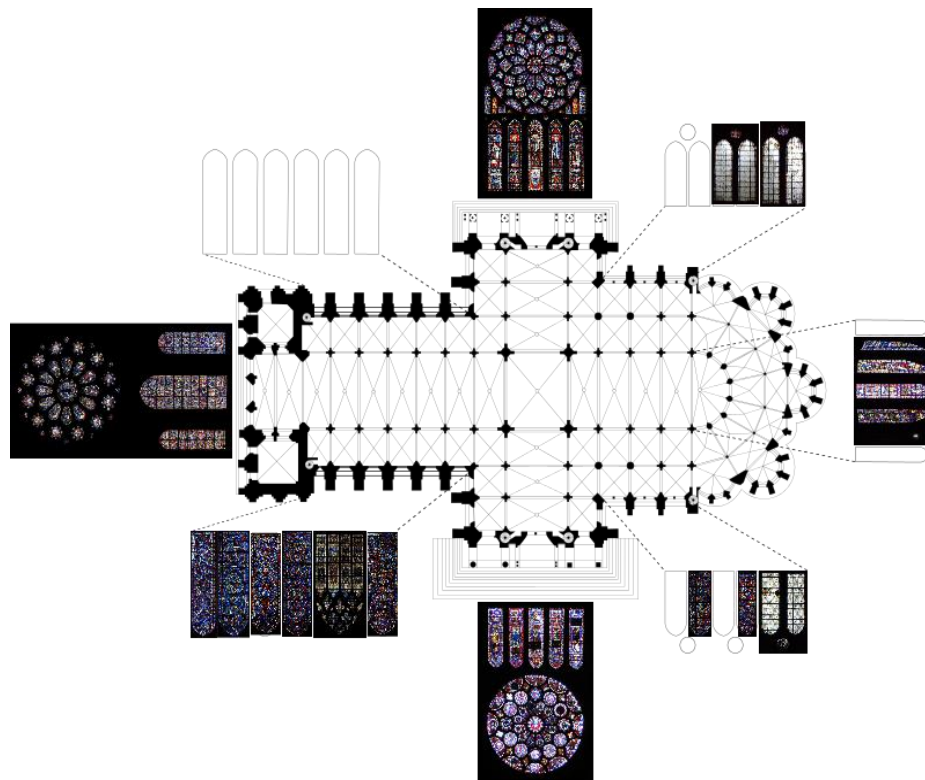


Figure 175, Cathédrale de Chartres, plan des vitraux.

Mais la notion de diaphane n'appartient pas à un *auteur* ni à une époque particulière, nous sommes nous-même presque à un millénaire de distance, et notre perception actuelle est nécessairement différente :

Lorsqu'un homme de notre siècle affronte une œuvre du XIIe siècle, la durée qui les sépare l'un de l'autre dénature jusqu'à l'effacer la relation [...] ⁴⁷⁹.

⁴⁷⁸. Paul Zumthor, *La Mesure du monde*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique », 1993, p. 351.

⁴⁷⁹. Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 2000, p. 32.

Nous ne pourrions en effet jamais voir ce qu'un homme de ce temps a vu dans les rosaces et autres tympanes, et par conséquent, *la forme* du diaphane est différente aussi : *son* diaphane n'est pas le nôtre. Notre optique personnelle n'est pas religieuse, ou alors, nous l'ignorons car, comme beaucoup, nous croyons que nous ne croyons pas⁴⁸⁰ (ou alors encore nous croyons à l'illusion systématique des sens...), et même si nous essayons de nous transposer dans le temps, savoir vraiment comment un homme de l'époque gérait la *synchronie* des couleurs reste pour nous une question ouverte.

Cependant, de prime abord, les couleurs et les polychromies entre elles, supposent dans la perception de cette époque, sans doute, une coexistence dans un plan unique, par une forme d'*unité* :

Pour l'œil et pour la sensibilité des hommes et des femmes du Moyen Âge, il n'y a vraiment polychromie que lorsque les couleurs sont posées sur un même plan, les unes à côté des autres.⁴⁸¹

De toute façon, la théorie optique n'est pas organisée de la même manière, en vérité, c'est l'ensemble du rapport aux couleurs qui est différent :

D'Aristote jusqu'à Newton, le classement le plus fréquent des couleurs sur un axe linéaire est le suivant : blanc, jaune, rouge, vert, bleu, noir. Sur cet axe, le jaune se trouve plus près du blanc que du rouge (et non pas à mi - chemin), et le vert et le bleu, très près du noir. D'où en fait le regroupement des six couleurs en trois zones : blanc-jaune / rouge / vert-bleu-noir.⁴⁸²

Si une même couleur produit selon l'époque une perception à ce point différente, le diaphane doit être lui aussi sujet à quelques variations. Nous distinguons le diaphane

⁴⁸⁰. Bruno Latour, *Sur le culte moderne des dieux faitiches suivi de Iconoclash*, Paris, Edition de La Découverte, 2009, p. 29 : « Si nous acceptons de nous laisser instruire par ceux qui ne croient pas en la croyance, nous nous apercevons que les modernes n'y croient pas plus que les Nègres de la Côte ».

⁴⁸¹. Michel Pastoureau, *Jésus chez le teinturier*, Paris, Le Léopard d'Or, 1997, p. 161.

⁴⁸². *Ibid.*, p. 115.

clairement des formes de la transparence, mais le plus souvent se confondent les deux, un peu arbitrairement pour nous, et toujours le modèle religieux revient, le *diaphanum/transparens* incarne ainsi une sorte de métaphore du divin. Nos essais plastiques nous ont appris que cette différence n'est pas insignifiante et qu'elle est même fondamentale.

Premièrement, on voit les choses religieuses différemment, deuxièmement, nos travaux n'existeraient pas sur une surface transparente comme le verre du vitrail. Peindre, par exemple, sur plexiglas clair, à la Bustamante, ne conduit à rien de bien concluant (nous obtenons une encre sans qualité apparente pour résultat plastique...), car c'est bien par la gestion de l'opacité lumineuse, sa retenue, que peut s'incorporer la lumière dans la couleur, par une *modulation, l'entrelacement d'une modulation* [Fig. 176].

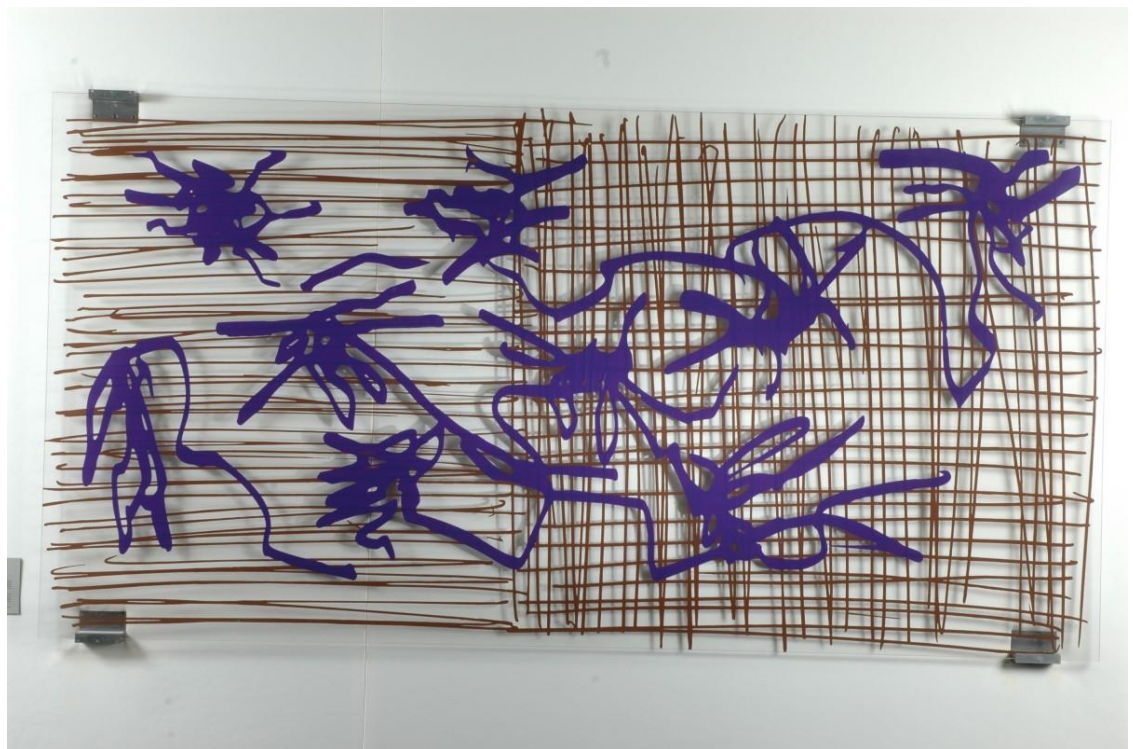


Figure 176, Jean-Marc Bustamante, *PANORAMA BARBED THREAD*, encre sur plexiglas, 146 x 285 cm, 3eme tirage de 3, 2000.

Certains modèles diaphanes se basent pourtant sur le verre comme modèle incontestable, et il faut en comprendre le fonctionnement. Le verre par sa retenue lumineuse minimale (car le rayon n'est guère affaibli) permet une intégration dans un

espace intérieur important, et nous avons Chartres [Fig. 175, 177], Beauvais, Reims...

Le diaphane est ainsi souvent associé à la période médiévale et à son modèle, incontestablement prestigieux : le vitrail religieux.

Vasiliu qui a longuement réfléchi à ces sujets écrit :

Entré dans le langage habituel de la scolastique et fréquemment employé pour illustrer principalement la noétique d'inspiration aristotélicienne, la comparaison de l'intellect-agent avec la lumière et, enfin la relation épiphanique (ou anagogique) entre la couleur (la lumière lumineuse-*lux incorporata*) et *le fait* intelligible de la lumière en tant que manifestation de transcendant, le *diaphanum / transparens* connaît à l'époque un « support visuel » incontestablement proche (le vitrail – souvent utilisé comme « métaphore » de la connaissance du divin).⁴⁸³

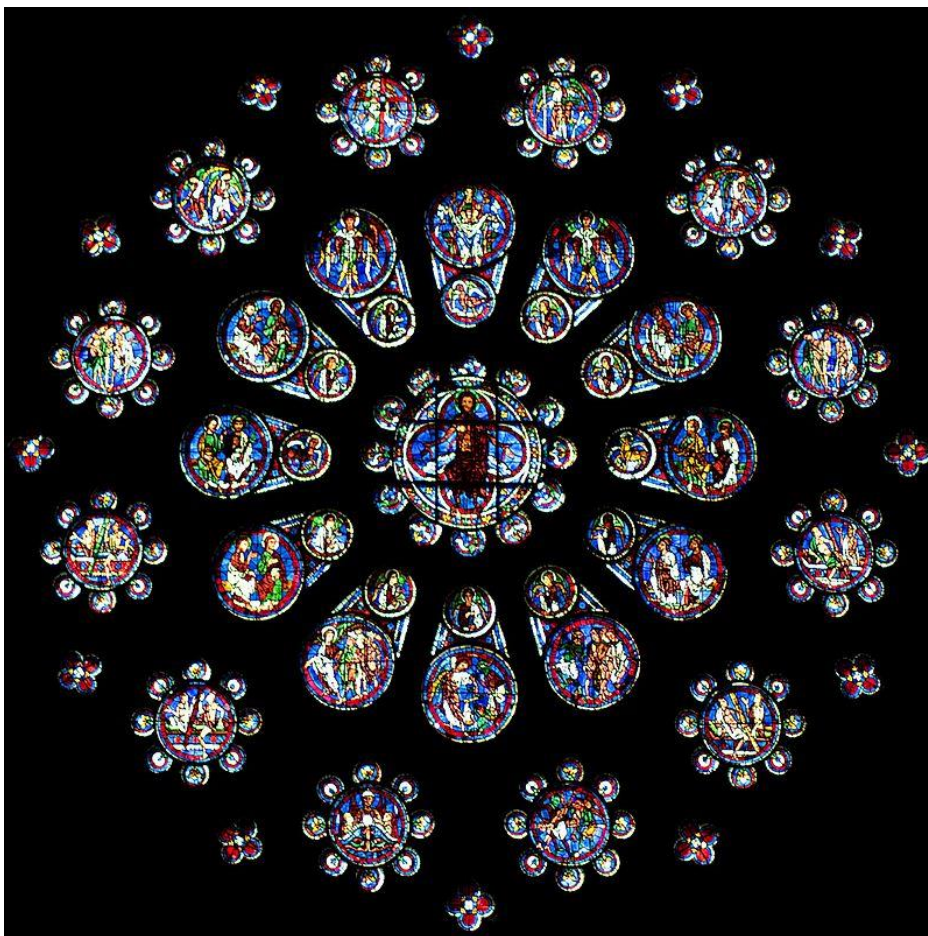


Figure 177, Rosace 143 de la Cathédrale de Chartres (rosace Ouest). Vers 1215.

⁴⁸³. Anca Vasiliu, *Du Diaphane*, op. cit, p. 62. En italique dans le texte.

Mais ce dernier, le vitrail religieux, est à ce point éloigné du diaphane pour nous, qu'il n'aborde pas même le sujet. Nous ne voyons pas en quoi le verre teint, dans la masse ou en surface, se rapporte au diaphane, il est simplement transparent. En tout cas, il ne peut apporter le bénéfice d'une trame et la qualité (potentialité, plasticité) de sa modulation optique est faible.

Il existe un terme qu'Aristote utilise parfois, et qui est pour nous essentiel, afin de faire saisir ce qu'il en est du diaphane et l'extraire ainsi des formes de la transparence : *leukographesas*. Nous avons dans le chapitre précédent, en parlant du médium comme d'un pigment, abordé la question ; peindre l'endroit visible par l'envers secret se résume à ça, passer toute la composition au blanc de Meudon car la blanche couleur de la toile s'incorpore à toute la composition. Bref, le peintre « écrit en blanc » bon gré mal gré. Ce faisant, nous nous rapprochons sensiblement des questions de la tragédie et des mystères de la catharsis, celle de l'écriture tragique : *leukographia*.

Mais nous allons trop vite et trop loin ici, reprenons le texte d'Aristote et les passages essentiels, passages où un autre mot est utilisé : *diaphané*.

Nous commencerons par donner quelques citations en provenance de sa pensée et dont la puissance est, pour nous, toujours sensible. Héritier direct de Platon, c'est avec lui que prend naissance l'origine de la glose⁴⁸⁴ entre le troisième genre et le cinquième élément⁴⁸⁵. Il entreprend, à sa manière, une méditation sur le visible, et le diaphane par extension, dans plusieurs de ses traités :

Et cette chose est, par suite, le diaphane, qui [...] se trouve dans les corps [...], les fait participer à la couleur. Mais puisque la couleur réside dans la limite, elle ne saurait être qu'à la limite du diaphane.⁴⁸⁶

Cette phrase, que nous prenons au pied de la lettre, a pour nous un orient

⁴⁸⁴ . Richard Bodeüs, « Du troisième genre au cinquième corps » in *Revue philosophique de la France et de l'Étranger*, n 2, avril-juin 1993, Paris, PUF, p. 245 : « Voilà le nœud de la question. Il réside dans l'existence d'un *triton eidos* en quoi consiste l'âme selon Platon et qu'Aristote passe sous silence ». Il convient de lire le long article de Richard Bodeüs sur le sujet pour approfondir la question si nécessaire. Nous traduisons *triton eidos* en grec dans le texte.

⁴⁸⁵ . *Ibid*, p. 260 : « La filiation du *pempton soma* d'Aristote à partir du *triton eidos* de Platon mériterait un long examen [...]. Elle ne me paraît pas douteuse, cependant, et jette quelque lumière sur la façon dont Aristote lisait le *Timée* ». Nous traduisons *pempton soma* en grec dans le texte.

⁴⁸⁶ . Aristote, *De sensu*, in *Parva Naturalia*, Paris, Vrin, 1951, 439b.

particulier. L'auteur écrit explicitement que la couleur a un rapport avec le diaphane et plus précisément avec sa limite. Mais qu'est-ce que le diaphane pour Aristote ? Le philosophe le définit ainsi dans le *De sensu* :

Ce que nous appelons diaphane n'est pas quelque chose de propre à l'air ou à l'eau ni à aucun des autres corps nommés transparents, mais c'est une certaine nature, une certaine puissance commune à tous, laquelle n'existe pas à l'état séparé, mais qui a son existence en ces corps et qui existe aussi dans les autres corps.⁴⁸⁷

Il reprend encore dans *De l'âme* l'approximation de ce visible qui l'est sans l'être absolument :

Le visible est en effet la couleur, et celle-ci est le revêtement superficiel des objets visibles par soi. [...]. Toute couleur met en mouvement le diaphane en acte et c'est cela qui constitue sa nature. C'est pourquoi la couleur n'est pas visible sans lumière. [...]. Il y a donc du diaphane. Par diaphane j'entends ce qui est visible sans être visible absolument.⁴⁸⁸

Mais la visibilité du diaphane semble pourtant être indépendante de l'intensité lumineuse :

L'incolore, c'est le diaphane, l'invisible ou ce qu'on voit à peine, comme paraît être l'obscur. Ce dernier caractère appartient au diaphane [...] quand il l'est en puissance : c'est en effet la même nature qui est tantôt obscurité, tantôt lumière.⁴⁸⁹

Ces quatre citations dressent pour nous rapidement une forme d'approche de ce qu'est le diaphane chez le Stagirite : il participe à la couleur en étant sa limite (1), il a une existence dans les corps (2), il est visible sans l'être pleinement (3) et il est tantôt *lumière et tantôt obscurité* (4), pour faire bref...

⁴⁸⁷. *Ibid.*, 439a 15.

⁴⁸⁸. Aristote, *De l'âme*, II, 7, 418a, Paris, Les Belles Lettres, 1995.

⁴⁸⁹. *Ibid.*, 418b.

La *grande* couleur, la couleur à sa limite, n'est donc *réalisable* que dans une médiation optique par la diaphanéité. Le diaphane est le point extrême de la couleur, car la couleur réside à *la limite* selon la pensée aristotélicienne. Cela a l'air simple à dire, mais invalide les ambitions coloristes des praticiens qui « savent » ce qu'est la peinture, la peinture que nous appelons réfractaire, mais comment faire résider la couleur à sa limite si l'on pense juste et vraie la pensée du Stagirite ?

Premièrement, sans doute en reconnaissant la couleur différemment :

Qu'elle déchire le plan du dessous ou bien qu'elle y déploie une obombration très atmosphérique, la couleur de toute façon ne se pose pas vraiment, toujours *elle est état de traversée*. Elle n'est donc jamais collée à la surface : elle n'est tout simplement pas une qualité de la surface. Plutôt *la qualité d'un passage dans les surfaces*.⁴⁹⁰

Didi-Huberman pense la couleur ici comme passation, littéralement, en mouvement. Si la couleur est dynamique, en mouvement dans une surface, cela résout promptement nos problèmes. Ce dernier reprend le terme de *pan* pour exprimer alors le tableau devenu d'une ambiguïté visible redoutable et d'une existence « aporétique » :

Ce mot de *pan* est donc là (il faudrait en construire la notion) pour essayer, vaille que vaille, de rendre compte de cette existence « aporétique » du tableau : entre densité et transparence, endroit et envers, incision et indécision, plan et soulèvement du plan, couleur et diaphanéité, phénomène et phénomène-indice, *extensum* et *spatium*, discernable et indiscernable, choc et subtilité aérienne.⁴⁹¹

⁴⁹⁰. Georges Didi-Huberman, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, op. cit., p. 105. Nous soulignons.

⁴⁹¹. *Ibid*, p. 109, 110. Il faut noter que Didi-Huberman se réfère à des œuvres de Christian Bonnefoi (artiste né en 1948) à l'époque de la rédaction de *L'éloge du diaphane*, c'est-à-dire dans les années antérieures à 1984. Nous invitons le lecteur à se renseigner sur son travail d'artiste car des similitudes dans les questionnements peuvent être parfois déduites, nous y revenons. Nous parlons des travaux avec des gazes différentes, des décolllements et des modulations de la transparence ou « du diaphane ». En italique dans le texte.

La *grande* couleur est donc un « état de traversée » car elle n'est jamais une *colle colorée de la surface*, et cela se redouble d'une nature « projectile ⁴⁹² ». Ce qui signifie deux choses pour nous : d'une part une autonomie, une indépendance des surfaces qui collaborent à la *déposée traversière* des deux films sur la matrice (en cela, elles renvoient l'apparence sculpturale du châssis nu sortant de la fabrication à une dichotomie des surfaces et du pictural), d'autre part une tonalité de la couleur, autre que sa chimie, même en jus, qui est essentiellement *animation*. Cette animation est celle qui semble animer les éléments du monde physique comme l'eau du ruisseau, le voile de coton dans le vent, car au-delà d'un état de *traversé*, il y a l'état de *déposé*, la déposée même de la traversée, qui se veut directement la confluence à l'exposition de toute visibilité par *lux* et *lumen*, comme un colorant additionnel à toute couleur. Une telle *grâce*, comme animée, nous fait penser au *filet* d'eau dans le *Phèdre* de Platon :

Ce mince courant paraît si charmant, si pur, si transparent [...] ⁴⁹³.

Platon *ressent* la luminosité éblouissante de ce courant comme une *pureté* mais Aristote, lui, parle d'une « nature qui est tantôt obscurité, tantôt lumière » pour le diaphane, et en cela, il lie le diaphane à une intensité lumineuse. Au contraire du monde physique contemporain qui la pense comme énergie, et donc « secondarise » le diaphane, il le place au centre du jeu, probablement parce qu'il confère à l'énergie « sombre » une qualité égale à celle de l'énergie « claire » ⁴⁹⁴, dans une forme de balancement coercitif. Mais une bonne photo fera mieux comprendre la *réalité* diaphane qu'un long discours qui ne pourra jamais s'appuyer sur l'*opsis*. La figure ci-dessous [Fig. 178] montre un drapé à notre manière, une jupe longue sans doute. La toile composant cette jupe est identique à celle du tableau.

⁴⁹². Jacques Derrida, "Forcener le subjectile" in *Antonin Artaud. Dessins et portraits, op. cit.*, p. 69 : « On ne comprendra pas le drame du subjectile sans cette stratégie du projectile ». Nous redonnons cette citation fondamentale.

⁴⁹³. Platon, *Phèdre*, (Chambry), Paris, GF Flammarion, 1964, p. 104 (229 b).

⁴⁹⁴. Aristote, *De Sensu* in *Parva Naturalia*, trad. par Jules Tricot, *op. cit.*, p. 13. Jules Tricot commente dans ses notes : « La lumière est l'acte du diaphane indéterminé [...], tandis que les couleurs sont les diaphanes déterminés, qui résident dans les corps, et qui se rapprochent plus ou moins du blanc ou du noir, selon qu'ils renferment plus ou moins de feu ou de terre, de l'élément brillant ou de l'élément obscur. » Puis finit en commentant la reprise par Goethe contre Newton de cette théorie.



Figure 178, Richard Casado-Haloin, Annonce, 2003-2004-2005, biplan, technique mixte sur toile (recto, verso), détail.

Elle est collée au verso et modélisée à la main pour faire penser à un drapé sur une hauteur d'environ 10 cm. Le jeu des ombres et de la lumière composant la réalité visible de cette jupe se fait par cette *transparence opaque*, voilà le paradoxe, qu'est le diaphane. Ce drapé est visible, en partie, mais aussi invisible d'autre part, il est paradoxal. Ce n'est pas un jeu sur les mots. Ce que retient la frontalité n'est que la traversée des lumières apposées qui donne dans la modulation des *lumens* sur le clair écru, le visible invisible de la présence réelle du corps de tissu. Il y a tout d'abord une transmission animée de la pénétration lumineuse, puis une percolation dans le volume-nasse qui en prend la radiographie. Ce drapé est une radio. Vient enfin la libération du peu de flux lumineux restant qui vient participer à l'illumination du fond.

*Par ce détail, le terme grec de leukographésas, « écrire en blanc », qu'utilise Aristote, nous y revenons, va plus loin que le *distinguo* d'un trait blanc sur fond noir et de leur contraste, comme l'interprète Mondzain⁴⁹⁵. De plus, dans les déclinaisons de cette étymologie, l'écriture tragique est appelée *leukographia* : « Or ce qui nous frappe ici, c'est que l'écriture tragique est, elle, appelé *leukographia* », écrit-elle en remarquant la proximité des deux lexiques chez Aristote. Il semble donc évident qu'il y a un lien entre l'écriture blanche (diaphane) et l'écriture tragique (catharsis). Il est probable*

⁴⁹⁵. Jean-Marie Mondzain, *Le commerce des regards*, *op cit*, p. 130 : « Ce dessin tragique des passions est donc une inscription sans couleur qu'Aristote désigne du terme de *leukographésas*. Hardy traduit par « esquisser », mais le grec dit « écrire en blanc ». Il s'agit donc bien d'une analogie avec ce que peut faire un trait blanc sur fond noir ». Nous parlons ici de la traduction de Janet Hardy pour le livre aux Belles Lettres de l'ouvrage d'Aristote : *Poétique*. En italique dans le texte. Le contexte désigne la nature de la parole dans la tragédie, l'écriture tragique.

d'ailleurs que les « meilleures peintres » ont fait usage de ce type d'inscription graphique à l'époque sans que nous en connaissions, bien sûr, les effets :

[...] comme les meilleurs peintres, avant la forme parfaite acquise par les couleurs, fournissent une notion (*ennoia*) faible de ce qui est à peindre au moyen de la skiagraphie ou de la leukographie [...].⁴⁹⁶

Ces paroles sont celles d'Élias, successeur d'Olympiodore à la tête de l'École d'Alexandrie vers le milieu du VI^e siècle, elles sont traduites par Michael Chase. Par suite, la *skiagraphia* et la *leukographia* sont des moyens traditionnels des peintres de ce temps, ce sont des techniques de la représentation. La deuxième technique reste cependant plus « obscure » :

Nous avons déjà vu que la *skiagraphia* est, dans la peinture, plus ou moins synonyme de l'*hupographê*⁴⁹⁷. On sait peu de choses sur la nature précise de la *leukographia*, sauf qu'il a dû s'agir, comme le disent Liddell-Scott (citant ARISTOTE, Poétique, 1450b2), d'une peinture en blanc sur fond coloré.⁴⁹⁸

⁴⁹⁶. ELIAS, In *Cat.* (CAG XVIII. 1), p. 158, 16sq. BUSSE. Nous donnons la référence ici de Michael Chase, celle qu'il donne dans son article sur la notion d'*hupographê* en traduisant du grec, voir ci-dessous.

⁴⁹⁷. Michael Chase, « Individus et description. Contribution à une histoire du problème de la connaissance des individus dans la philosophie néoplatonicienne » in *Revue des sciences philosophiques et théologiques* 2011/1 (Tome 95), Paris, Vrin, p. 17. DOI 10.3917/rspt.951.0003 <http://www.cairn.info/revue-des-sciences-philosophiques-et-theologiques-2011-1-page-3.htm> : « Aussi bien le terme *hupographê*, que le verbe *hupographein* dont il dérive, présentent de multiples sens, mais qui exhibent tous, de proche ou de loin, le sens étymologique de base : « écrire sous ». Ainsi, dans le domaine de la littérature, l'*hupographê* peut désigner l'esquisse préliminaire d'un ouvrage littéraire, ou dans celui de l'architecture, le plan préliminaire d'un bâtiment ou d'une ville, etc. Mais le sens que souligne Ammonius, c'est celui qui relève de la peinture : selon le lexicographe Pollux, l'*hupographê* est, avec l'*hupotupôsis* et la *skiagraphia*, l'une des trois parties constitutives de l'art de la peinture (*graphikê tekhnê*). Il s'agit d'une esquisse préliminaire, qui doit servir de guide à l'artiste pour l'exécution de son œuvre [...] ». L'*hupotupôsis*, « la forme plastique dessous », serait-elle à rapprocher des feuilletages « du feuillet » diaphane ?

⁴⁹⁸. Michael Chase, « Individus et description. Contribution à une histoire du problème de la connaissance des individus dans la philosophie néoplatonicienne », *Revue des sciences philosophiques et théologiques*, loc. cit., p. 3-36. Note de bas de page 55, p. 17. DOI 10.3917/rspt.951.0003 <http://www.cairn.info/revue-des-sciences-philosophiques-et-theologiques-2011-1-page-3.htm>

Nous ne savons pas si les peintres travaillaient déjà à l'envers pour piéger la couleur à sa « limite » sur des structures diaphanes (techniquement cela était possible), mais on peut écrire et signifier, uniquement en blanc, une forme « profonde de blanc ». Ce n'est pas qu'une affaire de contraste, c'est aussi une question de redoublement dans la tonalité pour produire la différence, différence subtile il est vrai. Le diaphane est pour nous ce *graphein* blanc, une inscription qui modifie la couleur, comme si son liant était faussé, en fait, comme s'il n'était plus incolore comme un blanc d'œuf, mais déjà quelque peu grisé ou blanchi. Cette insertion du *faux* liant nous permet de penser une peinture de grisaille subtile – en théorie –, un art de camaïeu plus évolué⁴⁹⁹, relevant d'une grande sensibilité aux conditions de lumière et ayant bien à voir avec une forme de peinture cathartique, ou une *bigarrure représentative*⁵⁰⁰, contrairement à ce qu'interprète Mondzain à cause d'une sous-estimation probable de la chose plastique.

Nous pourrions dire aussi que le châssis nu diaphane est très proche du monochrome⁵⁰¹ dans son essence originale. La philosophe conclue pourtant à une proximité de l'écriture tragique et du diaphane aristotélien mais pour la diriger vers « l'illumination noétique de la passion », et en arrière-plan la parole, car pour elle « la traversée d'une diaphanéité » optique n'a qu'un caractère hypothético-déductif :

[...] il faut articuler la *katharsis* à la réflexion aristotélienne sur la clarté inassignable du diaphane dans la méditation optique »⁵⁰².

⁴⁹⁹ . Une peinture combinant *leukographia* et *skiagraphia*.

⁵⁰⁰ . Jean-Marie Mondzain, *Le commerce des regards, op cit.*, p. 130-131 : « La couleur n'est que le résultat du mélange ordonné ou désordonné du noir et du blanc. Ce qui fait dire à Anca Vasiliu que « les couleurs intermédiaires (ni noir ni blanc) sont pour Aristote des réalités sensibles, des entités effectives, positives, naissant des noces alchimiques des contraires, du noir et blanc, comme de l'obscurité et de la luminosité ». Elle en conclut que, pour lui la peinture ne peut être qu'une *skiagraphia*, une peinture d'ombres, "un camaïeu à la mode antique, un art de grisaille". Or ce qui nous frappe ici, c'est que l'écriture tragique est, elle, appelé *leukographia*. C'est donc que la collaboration du *pathos* par la *catharsis* aboutit non pas à la *bigarrure représentative*, mais à *l'illumination noétique de la passion* elle-même dans la traversée d'une diaphanéité dont l'hypothèse est seulement nécessaire ». L'auteure cite ici Vasiliu dans *Du Diaphane (op. cit)*, p 182. En italique dans le texte, nous soulignons « bigarrure représentative » et « illumination noétique de la passion ».

⁵⁰¹ . RIOUT, « MONOCHROME, peinture », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 19 mars 2017. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/monochrome-peinture/> . « Depuis l'Antiquité, l'adjectif « monochrome » – d'une seule couleur – indiquait, lorsqu'il qualifiait une peinture, qu'il s'agissait d'un camaïeu : l'infinie variété des nuances de valeurs ou de tons permettait à l'artiste de réaliser une image parfaitement compréhensible. Les grisailles [...], à partir de la Renaissance, en sont de parfaits exemples. Les artistes ont fréquemment utilisé les ressources de cette monochromie pour modeler, en trompe-l'œil, des formes imitant les bas ou les hauts-reliefs sculpturaux qui ont longtemps agrémenté les bâtiments ».

⁵⁰² . Marie-José Mondzain, *Le commerce des regards, op. cit.*, p. 121. En italique dans le texte.

Cette mésestime a une longue tradition, et nous ne nous attarderons pas sur son sens, mais nous devons bien, à un moment ou un autre, rapprocher le *graphein* blanc et la *leukographia* car nous ne pensons pas que la traversée de la diaphanéité soit seulement une « hypothèse », mais bien une réalité peinte sous l'œil du Stagirite (comme sous le nôtre aujourd'hui) et une nécessité pour dépasser la *skiagraphia* basique que Vasiliu voit dans la méditation aristotélicienne de l'optique (selon Mondzain). Une intuition personnelle nous guide vers un tel rapprochement. Cette approche permet de cerner la démarche authentique plastique au-delà des claudications entre beau et laid et autres petites différences.

d/ D'une matrice diaphane

Lors d'un écrit ancien, un mémoire de recherche, nous avons perdu l'origine dans notre oublieuse et particulière mémoire de cette phrase si marquante pour nous : « Ce qui est irremplaçable dans l'œuvre d'art [...] c'est qu'elle contient mieux que des idées, des *matrices d'idées* »⁵⁰³. Nous avons retrouvé depuis l'auteur, il s'agit bien sûr de Merleau-Ponty qui, dans *La prose du monde*, invite à penser Autrui et, au sens large, comprendre l'autre. Nous reprenons le sens de cette phrase, et nous voudrions amplifier ce que la peinture peut, ce qu'elle peut comme médium : sa capacité de monstration.

Dans cette optique, nous dirions : il y a mieux qu'une peinture, il y a une matrice de peintures. Alors, comment parvenir à une telle matrice ?

Nous répondons ainsi à cette question : nous avons conjugué dans un nouvel hybride, une matrice apte à toutes les empreintes et faisant *insertion* dans l'espace, puis nous conjugons en elle une expérience à faire, une expérience cathartique, le changement de la vision non pas par son défilement, celle de l'image-mouvement⁵⁰⁴ ou temps⁵⁰⁵ (cinéma, art vidéo...) mais par sa traversée, la « purgation » de l'image-

⁵⁰³. Maurice Merleau-Ponty, *La prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969, p. 126. En italique dans le texte.

⁵⁰⁴. Gilles Deleuze, *L'image-mouvement, Cinéma 1*, Paris, Edition de Minuit, 1999, p. 291 : « IMAGE-MOUVEMENT : ensemble acentré d'éléments variables qui agissent et réagissent les uns sur les autres. »

⁵⁰⁵. Gilles Deleuze, *L'image-temps, Cinéma 2*, Paris, Edition de Minuit, 2009, p. 50 : « L'intervalle du mouvement n'était plus ce par rapport à quoi l'image-mouvement se spécifiait en images-perception, à une extrémité de l'intervalle, en images-action à l'autre

illumination « irradiée ». Nous étudierons cette purgation phase par phase dans un chapitre prochain.

e/ L'image-illumination

Nécessairement, l'image illumination est celle qui nous permet sa traversée dans une image fixe matériellement. Nous entendons par là, sans outil lié à son déplacement. Cela exclut le canon à électron, led et plasma⁵⁰⁶, mais nous n'abandonnons pas pour autant une forme d'opacité, car elle ne peut « être » sur verre transparent. C'est un type d'image qui n'a rien de neuf, peut-être est-ce même la plus vieille forme de percept d'un subjectile :

Seul l'art pictural, grâce au jeu des couleurs, permet d'en exploiter les effets. Mais le peintre procède de manière différente, selon que, par jeux d'ombre et de clarté, il imite l'apparence du jour, ou qu'il l'intériorise sous l'aspect d'une luminosité propre de l'image. La seconde méthode est la plus ancienne. La première ne s'imposa que progressivement à partir du XIIe siècle, pour triompher au XVe : son apparition coïncide (étonnante compensation !) avec la diffusion de vitrail, qui fut l'aboutissement quintessencié de la première, et dont l'âge magnifique fut le XIIIe, avant les grisailles du XIVe.⁵⁰⁷

Nous intériorisons sous l'aspect « d'une luminosité propre de l'image », le jeu de l'art pictural et cette technique est sans doute plus ancienne que le procès de la peinture réfractaire, qui, nous le constatons ci-dessus, s'impose pleinement à partir du

extrémité, et en image- affection entre les deux, de manière à constituer un ensemble sensori-moteur. Au contraire, le lien sensori- moteur était rompu, et l'intervalle de mouvement faisait apparaître comme telle *une autre image que l'image mouvement*. Le signe et l'image inversaient donc leur rapport, puisque le signe ne supposait plus l'image-mouvement comme matière qu'il représentait sous ses formes spécifiées, mais se mettait à présenter l'autre image dont il allait lui-même spécifier la matière et constituer les formes, de signe en signe. C'était la seconde dimension de la sémiotique pure, non langagière. Allez surgir toute une série de nouveaux signes, constitutif d'une matière transparente, ou d'une image-temps irréductible à l'image-mouvement, mais non pas sans rapport déterminable avec elle ». En italique dans le texte.

⁵⁰⁶ . Le cadre numérique fixe échappe peut-être à ce discriminant.

⁵⁰⁷ . Paul Zumthor, *La mesure du monde*, op. cit., p. 351.

XV^e. C'est le *moment 1400* où les rivalités des villes italiennes enfantent la Renaissance.

Mais notre technique est plus vieille en quelque sorte, et son jeu semble osciller pour nous, entre la pure clarté de la transparence et l'opacité complète. Le *jeu* dépend aussi de la disposition du réceptacle, de sa forme, de l'emplacement et de son interférence sur le chemin du rayon en rapport avec la matière d'œuvre, ceci dit sous un angle de vue technique [Fig. 179, 180]. L'empreinte sur la matrice forme ainsi un négatif dont les deux côtés sont différents *a contrario* d'une « vielle » diapositive. L'inversion apporte des éléments nouveaux, et ce n'est pas qu'une question de symétrie sur l'axe horizontal (image miroir). Sur ce point, les expériences du *light art* sont nombreuses et nous rejoignons ainsi la volonté d'illumination de l'œuvre, ce désir est sensible chez de très nombreux artistes.



Figure 179, 180, Richard Casado-Haloin, *Penderie*, 2010, quadriplan, technique mixte sur toile (recto, verso), 175 x 110 x 30 cm (pro).

Cela permet, pour le regardeur, une expérience cathartique⁵⁰⁸, nous le supposons

⁵⁰⁸ . Larousse [en ligne], s. v. « catharsis », nom féminin, (grec katharsis, purification),
1/ Pour Aristote, effet de « purification » produit sur les spectateurs par une représentation
dramatique.

simplement pour l'heure, et pour le plasticien, de plus, la création d'un travail lié à un sens particulier de la lumière, dans l'éblouissement d'une cécité particulière. Ce sens particulier est peut-être en rapport à une sensibilité fondamentale⁵⁰⁹ de notre part, nous ne savons pas, toujours est-il que *nous faisons avec* :

Substance universelle, infiniment subtile, la lumière rend visible [...]. Toute l'évolution moderne, à partir du XVI^e siècle et jusqu'au seuil du XX^e, tendra à dépouiller de sa substantialité la lumière [...]. Mais nos ancêtres du Moyen Age possédaient le *sens* de la lumière, dans la double acception du mot : une capacité sensorielle de la saisir comme telle, et une signification qu'elle produisait pour eux. Ce *sens*, nous l'avons perdu. Les philosophes, aux XII^e, XIII^e siècles, distinguent deux aspects du phénomène : *lux*, lumière en soi, structurant la création, et *lumen*, lumière en son irradiation. La seconde a pour effet la couleur. D'où la relation quasi mystique entre lumière et peinture. Celle-ci, avant le XVI^e siècle, propose des objets lumineux pour eux-mêmes, expose un monde où chaque créature se projette au-devant du regard comme une source permanente de clarté⁵¹⁰.

Pourquoi les objets lumineux pour eux-mêmes ont disparu en partie progressivement du champ ? Nous ignorons la cause d'une telle perte de *sens*, nous avons simplement l'intuition d'une réponse que nous verrons plus avant, mais il faut bien promptement combattre un tel appauvrissement, et pour ce faire, commencer par produire des objets plastiques qui fassent ressentir cette perte, quitte à devenir un émetteur sans récepteur.

Nous avons regroupé nos analyses et notre thèse sous l'égide de la peinture, mais il faut bien *clarifier* ici que le mot de peinture, le médium que nous comprenons et voyons dans ce mot, est le produit d'une plasticité de recherche qui ne supporte aucune

2/ Toute méthode thérapeutique qui vise à obtenir une situation de crise émotionnelle telle que cette manifestation critique provoque une solution du problème que la crise met en scène. <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/catharsis/13791>

⁵⁰⁹. Jean Greish, « Hölderlin et le chemin vers le sacré » in *Cahier de l'Herne, Heidegger, loc. cit*, p. 552 : « Cette énonciation, ce dire par-delà le dit, a sa racine dans une « sensibilité fondamentale » (*Grundstimmung*) et celle-ci détermine un *lieu métaphysique* qui rend possible la reprise pensante de la parole du poète ». Nous donnons cette citation car nous apprécions particulièrement le lien entre *Grundstimmung* et lieu métaphysique.

⁵¹⁰. Paul Zumthor, *La Mesure du monde.*, op, cit, p. 393-394. En italique dans le texte.

codification de format, de toile, de technique définie.

Ce médium, nous l'avons vu, permet toutes les hybridations et cela jusqu'à l'excès (*hubris*), comme indique l'étymologie du mot. Nous pourrions parler d'une *morphogénèse par signes et couleurs*, car contrairement à la grande majorité des peintres, même les plus estimables, nous repensons entièrement le support de l'exercice de fond en comble. Il ne s'agit pas pour nous de faire de la peinture à la manière des amateurs, mais déjà, à la base, de penser une matrice, de penser la peinture comme une matrice de tout ce qui va paraître dans le visible, nous venons de dire pourquoi, puis de donner au regardeur une stratification de la traversée, *traversée* de la matrice. Nous sommes en cela, complètement étranger à la recherche de pureté, de préservation « d'une manière », et loin d'un médium ayant une définition de sa nature à respecter. Loin surtout de la radicalité ou plutôt, de ce qui se veut radical ; d'un visible précis dans un tableau et en cela, rien n'est plus éloigné de nous qu'un Olivier Mosset, autre figure d'un repoussoir pictural et alternative à Fragonard [Fig. 179].

Mais en réalité, nos œuvres, *qui ne se veulent pas déjà épurées*, opèrent quand même une purification, par le percept du regardeur...c'est là la *petite sensation* qu'il va nous falloir déployer dans le prochain chapitre.



Figure 181, Olivier Mosset, *O2*, acrylique sur toile, Ø 185 cm ; 2015.

Ce besoin du moderne dans son désir de « pureté », quand il se fait galeriste est d'ailleurs souvent sensible, dans ses choix. L'installation, paradigmatique de l'hybride, ne gêne pas le regard du galeriste mais crève son œil à la manière du *chien andalou* dès que celle-ci se fonde, même discrètement, dans la peinture, car elle est bien plus visible.

On demande alors souvent à la peinture, consciemment ou pas, une pureté qui n'est pas son objet, et nous interrogerons ici, pour le faire comprendre, le goût de notre lecteur.

Bien évidemment, les travaux de *Supports / Surfaces*, de Cane ou de Bioulès (et d'autres encore bien sûr, notamment Rauschenberg) ont progressé dans cette optique libératoire, en cassant le statut d'un médium engoncé dans une définition vieillie, mais ils n'ont pas, il nous semble, pour une raison ou pour une autre, fait la jonction avec une certaine forme de peinture figurative, et cette jonction qui n'a pas été faite, *manque*. Il s'agit du lien, entre, par exemple, Lucian Freud et Castellani, c'est-à-dire, d'un côté, une certaine forme de classicisme technique puis le volume, même si nous tenons là un propos qui pourrait scandaliser les spécialistes. En effet, nous serions devant des œuvres mélangeant le minimalisme international, condamnant le figuratif, et une peinture de l'incarnat et de la chair qui n'a que faire de la conceptualisation abstraite.

Comme souvent, l'attitude puriste a isolé le minimalisme dans une quête réductrice pour nous, car le radicalisme abstrait d'un Castellani ne profite pas à l'ensemble du domaine de la peinture et c'est cette jonction qu'il faut faire.

Cette option, la nôtre, minimise probablement la radicalité telle que Bourriaud la voit dans certaines œuvres. En effet, si l'on accepte que « tout » puisse venir se montrer et *être* dans le projet de peinture, cela empêche les choix décisifs et arbitraires d'un Malevitch ou d'un Soulages plus proche de nous de produire leurs effets.

La radicalité est pour nous une notion du passé, une option typique du XX^e siècle. Au contraire, concevoir une œuvre sous un angle de matrice où tout peut venir se montrer change le paradigme de la peinture, mais un tel réceptacle cohabite mal avec des choix plastiques extrêmes, la *répétition du même* (Viollat) ou de pseudo *tabula rasa*⁵¹¹ (Buren), car, par conséquent, l'éclectisme domine. Un grand peintre a recherché l'effet d'un bon fauteuil⁵¹², nous en gardons bonne souvenance, mais pour nous et notre efficace, il s'agira d'une purge revigorante sans doute moins délectable (mais sans l'aspect hippocratique).

⁵¹¹ . Evidemment, nous simplifions les démarches un peu abusivement.

⁵¹². VANEL, « MATISSE HENRI - (1869-1954) », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 12 mars 2017. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/henri-matisse/> : « Ce que je rêve, c'est un art d'équilibre, de pureté, de tranquillité, sans sujet inquiétant ou préoccupant, qui soit, pour tout travailleur cérébral, pour l'homme d'affaires aussi bien que pour l'artiste des lettres, par exemple, un lénifiant, un calmant cérébral, quelque chose d'analogue à un bon fauteuil qui délasse de ses fatigues physiques ». Nous ne sommes, en fin de compte, pas si loin de cette sensation, la catharsis n'est-elle pas lénifiante par endroit ? Mais l'effet d'épuisement et d'endormissement se font sans doute après quelques passions.

f/ La perception de l'espace comme lumière incorporée

Nous ne pouvons ici que rapporter une conclusion de Zumthor, spécialiste de « l'esprit » médiéval se rapportant à un temps où le regardeur avait, en quelque sorte, un double sens, nous l'avons vu plus haut, favorisant le *relief* des perceptions :

Cependant, l'espace est perçu d'abord comme lumière : c'est là un trait remarquable de l'esprit médiéval ⁵¹³.

Dans cette logique, si nous avons perdu le sens de l'objet lumineux et de l'image -illumination *dans la peinture*, est-ce à cause d'une perte, même partielle, du sens de l'espace ? C'est une idée qui nous vient immédiatement à la lecture de cette phrase, mais il y a aussi, une sorte de lutte intestine à prendre en compte dans le médium lui-même, entre les deux types de rapport à la lumière, au sens large, en partie sous l'arbitrage des *progrès* de la science de l'époque, comme le remarque Victor Stoichita :

Le XIII^e siècle est le grand siècle de l'optique médiévale. On y assiste au triomphe de la théorie de la vue par intromission, sur l'ancienne théorie de la vue par extromission. L'idée que la vision s'accomplit *per radios receptos* et non *per radios emissos* est élaboré par Alhazen autour de l'an 1000. Dans son traité intitulé *De aspectibus*, celui-ci introduit l'idée que la vision se produit par le seul rayon perpendiculaire (*rectus*) qui pénètre dans l'œil (*qui pertransit corpus glaciale*). L'influence de ce modèle fut considérable durant les XIII^e et XIV^e siècles et tous les écrits de l'époque sur la vue ont dû s'y confronter. Ses rapports avec l'art de la même époque restent encore peu étudiés [...].⁵¹⁴

Les progrès de l'optique ont, apparemment, préparé un univers visuel permettant de renverser la méthode ancienne et le sens, littéralement, du regard⁵¹⁵ (en fait Euclide

⁵¹³. Paul Zumthor, *La Mesure du monde*, *op. cit.*, p. 350.

⁵¹⁴. Victor I. Stoichita, *L'effet Pygmalion*, Genève, Droz, 2008, p. 48- 49.

⁵¹⁵. Nous pensons là à la théorie de Ptolémée où l'œil produit *sa* lumière.

et une partie des mathématiciens contre Aristote). Un tel propos concernant *le sens de la vision* est maintenant peu compréhensible et demeure obscur car il est peu étudié, mais il nous semble qu'un rapport existe entre la théorie optique d'Alhazen, son succès, et la progressive mise en place d'un percept du pictural extrayant la *lux-incorporata* dans la représentation, mais nous butons ici sur l'éloignement conceptuel et perceptuel qui change les *sens* eux-mêmes, la direction du flux du visible étant une idée étrange de nos jours.

Le fait est que l'imitation par clair-obscur « ne s'imposa que progressivement à partir du XIIe siècle, pour triompher au XVe », et qu'une pression évolutive en est bien la cause. Est-ce la même pression évolutive qui est à l'œuvre aujourd'hui, sous une forme différente, en est-ce le contraire ? Le médiéviste intuitionne une *concordance des temps* qui nous semble pertinente ici pour notre discours :

Autre indice, peut-être, d'une réémergence, au seuil de notre *postmodernité* (à un niveau et dans une perspective différente), de tendances discursives, poétiques et peut-être mentales, caractéristiques, pour l'historien, de la civilisation du Moyen Age. Depuis Mallarmé, toute poésie, ou peu s'en faut, s'est conçue comme créatrice d'*espace* : de distance, d'une zone d'obscurité empêchant le texte d'être transparent »⁵¹⁶.

La création d'*espace* est au cœur du sujet de ces questions de lumière, et dans *notre concordance des temps*, nous pouvons bien comprendre l'influence d'une nouvelle épistémè, celle notamment qui a fermé l'époque médiévale. Une telle « réémergence » des tendances « mentales » semble avoir de nos jours le besoin de créer de l'espace-lumière, d'une manière ou d'une autre, peut-être *pour* compensation de quelque perte ou par l'intromission tyrannique du vide en lui. En effet, que faire de cet espace isotrope et dénué de sens autre que physique : notre espace moderne ? Un espace où la technique menace et transforme l'habitation humaine alors que notre *dasein* est lui-même spatial ?

Cette menace, quand elle devient sensible fait ressentir le besoin de réinvestir de nouveau « le sens de la lumière », et par extension, en quelque sorte, celui de l'espace.

⁵¹⁶. Paul Zumthor, *La Mesure du monde, op. cit.*, p. 377.

Nous avons longuement insisté dans le performatif sur *la marche*, la marche comme instrument de l'art, mais elle existe aussi *comme moyen de perception*. Plus personne ne marche vraiment (ou si peu), marche longuement pour *installer un monde*, entre plusieurs refuges de montagne pour *savoir* ce qu'est une vallée, par exemple, ou afin de ressentir le dieu du cep, en traversant les grandes régions viticoles. Cela permet de réinstaller le sens de l'espace pour le marcheur, mais cela fait-il sens pour le non artiste prit dans l'affairement de la quotidienneté, et d'ailleurs en a-t-il seulement le temps ? Dans cette optique, nous proposons pour lui une double expérience dans nos travaux, une expérience qui contracte une telle marche en installant un monde :

– Une forme de purgation par l'effet cathartique de l'image traversière.

Elle dépend de la mise en lumière et « en lieu » de l'œuvre. C'est un aspect où l'aspect de matrice, déclinant une empreinte, est mis en valeur. Il est possible dans cette option de recourir à l'obscurité, au stroboscope mais surtout, la sensation produite sera liée à un flux de lumière dans l'*habitable* pour transformer l'expérience à faire de la peinture. Nous allons y revenir immédiatement.

– Une pré-saisie de l'espace dans un lieu précis, déterminé.

Il s'agit alors d'appréhender l'espace, de l'intercepter pour redonner au regardeur une liaison sensible entre l'espace et la lumière. Rendre préhensible l'espace en interceptant la lumière, voilà le résultat effectif que produit l'entoilement. Le rapport est peut-être permutable, nous ne nous attarderons pas ici, mais il semble être opérant dans les deux sens.

Pour clôturer ici le chapitre, nous remarquerons qu'il est probable que ce sens de l'espace – commun – soit soumis à un constant affaiblissement, conséquemment à l'incidence de la technique⁵¹⁷ – au sens large – et que dans cette optique, nous proposons d'emblée un réceptacle/habitable pour toute expérience du regard. Nous aurions là alors un art palliant à la base le *défait* spatial de la peinture, et en ayant reconnu ce *manque* dans le médium de notre exercice, il serait dans le tournant⁵¹⁸.

⁵¹⁷. Martin Heidegger, *Essais et conférences*, op. cit, p. 92 : « L'époque de la métaphysique achevée est sur le point de commencer. La volonté de volonté impose les formes fondamentales qui lui permettent de se manifester : le calcul et l'organisation de toutes choses. Elle ne le fait toutefois que pour s'assurer elle-même d'une façon qui puisse absolument être continuée. La forme fondamentale sous laquelle la volonté de volonté apparaît et, en calculant, s'installe elle-même dans la non-historicité du monde de la métaphysique achevée peut être appelé d'un mot : la "technique" [...]. Nous prenons ici " la technique" en un sens si essentiel qu'il équivaut à celui de "la métaphysique achevée" ».

⁵¹⁸. Fredric Jameson, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, op. cit, p. 514 : « Mais il faut aussi y voir un phénomène *spatial*, dans le sens le plus fondamental du

Chapitre V / L'efficace cathartique

Ce qui frappe [...], c'est l'étendue et l'intensité du silence, l'absolu de la destruction.⁵¹⁹

1/Avant-propos

Nous allons maintenant nous pencher sur l'une de nos assertions précédentes. Précisément sur celle concernant *l'efficace cathartique*, mais pour constater *l'absence de démonstration opérante* (qui ne va pas de soi, il est vrai) dans l'image traversière et ainsi, une fois démontrée, nos propos seront moins spéculatifs.

Les approches de la problématique sont multiples mais nous allons nous servir essentiellement de Nietzsche et de *La naissance de la tragédie* pour solutionner les choses. Nous nous aiderons ici de tableaux plans pour la plupart assez récents, pour faciliter les choses, car il est inutile ici de rajouter une complexité supplémentaire.

Si nous progressons, au vu du chapitre précédent, vers une efficace propre de l'image qui, en fin de compte, s'éloigne en même temps sensiblement des effets de la galerie moderne et du plaisir rétinien *simple ou empêché* – quelque chose d'un Matisse ou des éléatismes – nous nous éloignons aussi d'une certaine forme de contemplation ou même de détournement – par l'intellectualisation d'un visible – nous transformant tous en spécialistes de la contrepèterie plastique, en quelque sorte. Ce sont là les effets d'initiés du postmodernisme qui connaît bien le langage, la citation, la redite...

En général, nous n'avons pas de goût pour la recherche d'une *séduction visible* « esthétisante », qui attire le regard mais enrichit la connaissance, aussi, il faut le reconnaître. Nous rangeons là, dans notre musée imaginaire, le Rothko à côté du

terme, puisque, quels que soient les divers items combinés dans leur incompatibilité postmoderne, – qu'ils proviennent de zones temporelles différentes ou de compartiments indépendants dans l'univers matériel et social –, c'est leur séparation spatiale en elle-même qui se ressent fortement ». Nous nous référons encore à Jameson et au tournant spatial de l'art mais dans sa concrétude ici, la réalité effective de l'œuvre.

⁵¹⁹ . Jacques Roubaud, *La Fleur Inverse, op. cit.*, p. 336. Roubaud fait ici allusion à la croisade des Albigeois.

Malevitch puis en élargissant le champ, le Serrano à côté du Nebraska dans la photographie contemporaine, donc, de la peinture réfractaire moderniste à côté de la photographie « *hard* » de la chair du *Body-art*... La plupart de nos référents ne sont pas des images mouvements, elles sont toutes *fixes* dans leurs cadres, sauf bien sûr, le cas des mouvements de cinétique ou de dynamique intérieure, à la manière d'un Tinguely, mais si l'on cherche à dépasser la problématique de la forme par le mouvement, les subterfuges sont toujours quelque peu lacunaires.

Pourtant, l'animation du mouvement est un apport nodal inévitable pour une plasticité moderne. Nous sommes nous-mêmes très loin de ces images mouvements ou réfractaires (opaques) même si elles ressemblent *de loin* à notre propre travail, nous pensons par exemple à Desgrandchamps pour ses jus. Le mouvement *se fait* pourtant, d'une manière extrêmement subtile, pour nous, par pénétration des entrelacs colorés du tableau par la lumière. Cette pénétration *est* un mouvement. Nous avons ainsi parfois quelques réussites sur le recto : un *beau* tableau, comme fluide (par ce mouvement).

Nous sommes très loin de ces images fixes, car, même si une ressemblance est visible, notre peinture *est une frappe de deux frappes interférentes*. C'est la constellation des rapports avers et revers qui fonde une plasticité visible, non pas sur un métal, mais sur une membrane de toutes les synthèses possibles, nous l'avons vu. Cela quand *la pièce* est faite ; mais dans le temps de sa création, c'est autre chose, car la synthèse des frappes se fait par l'aller-retour du peintre, nous allons voir cela de près au prochain chapitre... Nous sommes donc en général dans quelque chose entre la numismatique et le vitrail. Le tableau a donc une face sage, ordonnée et, comme, apollinienne [Fig.182] et, par suite, une face sauvage : dionysienne [Fig. 183]. Le tableau devient une *instance de séparation et d'ouverture*, toujours dans son imitation plus ou moins approximative et consciente de la *chôra* :

La *chôra* est une instance de séparation, comme le territoire est distinct de la cité dont il dépend, mais aussi une instance d'ouverture, comme, parallèlement, le territoire s'ouvre en dehors de la cité renfermée sur ses limites.⁵²⁰

⁵²⁰. Jean-François Mattéi, *Platon et le miroir du mythe*, Paris, PUF, 1996, p. 201.



Figure 182, Richard Casado-Haloin, *Passage clouté*, triplan à courbe centrale, technique mixte sur toile (recto, verso), 200 x 200 x 48 cm (pro), 2012-13.



Figure 183, Richard Casado-Haloin, *Passage clouté*, triplan à courbe centrale, technique mixte sur toile (recto, verso), 200 x 200 x 48 cm (pro), revers, 2012-13.

Et cela, souvent avec un rapport supplémentaire de volume en provenance du treillis [Fig.184], nous avons donc un *caractère spatial* solidaire de la constitution du châssis.



Figure 184, Richard Casado-Haloin, *Passage clouté*, triplan à courbe centrale, technique mixte sur toile (recto, verso), 200 x 200 x 48 cm (pro), installation au sol, 2012-13.

Cela donne donc, pour un même tableau, plusieurs visibles distincts, dont voici un montage rassemblant les parties [Fig.186, 186, 188].



Figure 185, 186, 187, Richard Casado-Haloin, *Passage clouté*, triplan à courbe centrale, technique mixte sur toile (recto, verso), 200 x 200 x 48 cm (pro), montage des photos, 2012-13.

Nous avons essayé de faire comprendre cela tout au long de cette thèse, mais de plus, disons les choses *ex abrupto*, il nous semble que nous recherchons *l'efficace des*

icônes, des images iconiques pour notre production, mais débarrassées de tout arrière-plan culturel, nous recherchons une efficacité non médiée par une puissance d'origine vétérotestamentaire⁵²¹. Le rapport à l'image, celle de typologie byzantine, établit un rapport au corps car la présence du saint dans l'image est thaumaturge, il « soigne », il dispense, il sauve⁵²². Celle-ci peut être acheiropoïète, littéralement *non faite de main d'homme* et donc d'une puissance redoutable dans son intercession énigmatique. Nous recherchons l'efficacité d'une image iconique, mais sans qu'elle soit liée à une origine religieuse et donc à une puissance mystique. Alors comment cette efficacité fonctionne-t-elle ? Et, comment d'ailleurs le peut-elle, puisqu'il n'y a pas d'intervention supérieure ? Sans intercession du saint, comment l'image dispense-t-elle un quelconque bien ? Nous allons voir cela plus en détail maintenant, et il faut distinguer immédiatement le peintre du regardeur, car, c'est évident, l'épreuve à vivre et à faire est *différente* pour les deux parties.

Mais une chose nous rassemble cependant, peintre et regardeur, et cette chose, peut-être, nous conduira à donner provisoirement une définition de *l'image cathartique* : c'est l'intercession d'une gemellité de deux visibles synthétisant un tiers, invisible car prit entre les faces par un rapport de lumière, qui en est le propre et *produit un effet*. Le regardeur fait l'expérience de la diaphanéité et cet intermédiaire édifie le percept *synthétique*. L'effort de saisie consiste à tourner entre les parties pour *sentir* comment cela est fait, le bleu du pantalon de la [Fig.180-181], par exemple. Sentir ce que cela donne, voilà qui *éprouve* les sens de l'au-delà du visible premier, la vraie Figure du tableau en fin de compte. Cette addition des deux parties produit une *somme* qui doit, de plus, nous faire passer de l'énergie brute, de la sauvagerie dionysienne, à une harmonie apollinienne ordonnant le tout. La représentation d'une telle brutalité (verso) délivre et instruit par le fait même qu'elle se met à distance, elle *représente*, et donc, clarifie en séparant, par l'avant. Mais cela est une définition un peu verbeuse, nous préférons Nietzsche, ici, que nous comprenons, à notre manière (langage allusif), mais pleinement, nous semble-t-il. Voyons cela de plus près immédiatement.

⁵²¹ . Nous ne comptons pas sur l'aspect « iconique » que peut avoir une image pour produire un effet, nous parlons de l'effet provenant des textes sacrés relatant la sainte alliance (l'Ancien Testament et le Nouveau Testament)

⁵²² . Jean Wirth, *L'image à l'époque gothique (1140-1280)*, Paris, Cerf, 2010, p. 55 : « Or les icônes romaines ne sont pas des substituts interchangeables de la divinité, dont la seule vertu serait de transmettre l'adoration au prototype céleste : elles font des miracles et sont l'objet de pèlerinage ».

2/ L'efficace cathartique pour le peintre

Apparemment, nous l'avons vu, cela fonctionne par la gémellité de la membrane et par les rapports de synthèse entre elles.

Premièrement, il y a une face sauvage, celle où nous en venons à peindre parfois les yeux bandés. Sur une surface non-plane de plus, nous pouvons la crever avec le couteau (de peintre), la blesser de manière irréparable : le revers.

C'est la face d'une danse du peintre très particulière où toutes les sauvageries sont permises. Les inclusions, les empâtements, les coulures, les inversions de gravité, les matières *sales*, les techniques contradictoires, tout y passe ne serait-ce que pour faire l'expérience du résultat. Il n'y a que ce qui met en péril la toile qui nous arrête vraiment, brûler la membrane par exemple est un vrai tabou, mais nous pouvons en revanche la fumer au laurier, l'effet est d'ailleurs enivrant, d'une autre manière que les drogues, très agréables, et rappelant les bois de cèdre coupés de frais (ou le cyprès noir de Provence, plus disponible).

En effet, les poly-cotons peuvent presque prendre feu spontanément et une fois le polyester enflammé, rien n'arrête la consommation de la toile par le feu. Cette face est celle de l'absence complète de mesure, et elle devient celle de l'ivresse, nous pouvons d'ailleurs travailler celle-ci ivre *pour de bon*, ou encore de manière plus légère (une ivresse de vin). Cette base produit un *lancer*, un jet originel, une masse magmatique sans qualité autre qu'une forme *de matière* presque brute accolée à une face que nous nommons *revers*, mais peut-être est-ce une fausse appellation [Fig. 187,188, 189].

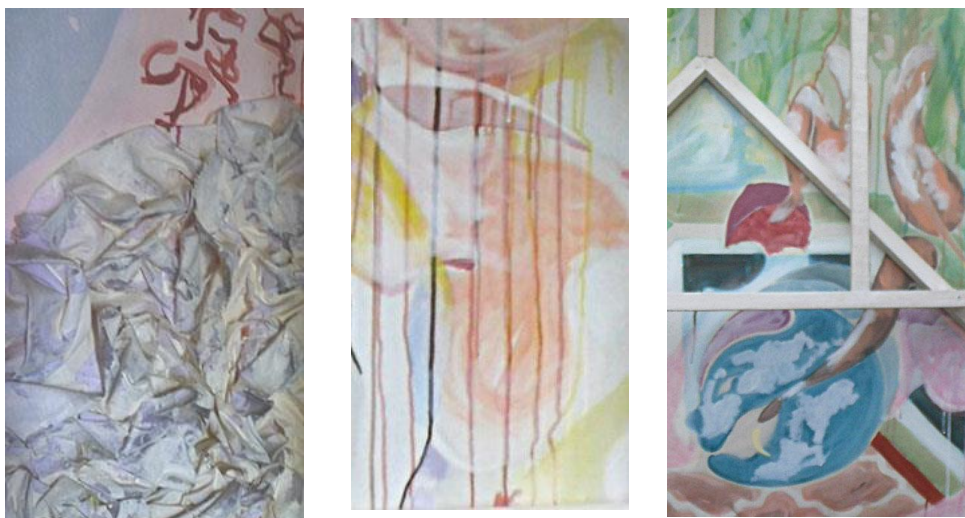


Figure 188, 189, 190, trois revers anonymes, détails, colle et huile et acrylique sur toile.

Le revers est essentiellement la face « obscure », une face importante mais que nous avons la maladresse de reléguer en général, et elle répond, *de loin*, à un projet. Cela est sujet à évolution et des questions techniques se posent pour nous. Comment rendre discrètes les croix de soutenance ? Il faudra peut-être passer au métal soudé mais les problématiques de poids ou d'entoilage sont contradictoires, de plus nous digressons ici dans des questions secondaires, tout ceci n'est que du matériel...

Il nous faut sans doute ici reprendre la logique nietzschéenne de *La naissance de la tragédie* et la dichotomie des paradigmes dionysiaque et apollinien.

Redonnons *la pertinence*, en rapport clair avec notre propos, pour mémoire, de l'introduction au premier chapitre :

Nous aurons fait en esthétique un progrès décisif, quand nous aurons compris, non comme une vue de la raison mais avec l'immédiate certitude de l'intuition, que l'évolution de l'art est liée au dualisme de l'*apollinisme* et du *dionysisme*, comme la génération est liée à la dualité des sexes, à leur lutte continuelle, coupée d'accords provisoires.⁵²³

Le discours de vérité du jeune Nietzsche nous dit que la bonne évolution en art, comme la cinétique idéale du « faire », lie son destin à cette gémellité.

Alors, dans cette optique, nous devons bien considérer la face frontale première – dite avers – comme *apollinienne*. Celle dédiée à Apollon qui cherche à nous faire voir clair et au loin, elle *prédit*, prédispose le visible en performant la membrane pour s'attaquer à Dionysos, revers, qui produit le gros de la matière mais qui ne sait l'ordonner car la maîtrise lui manque.

Apollon, dieu solaire enseigne la prédiction, il voit au travers et est condamné à la promiscuité ici avec son pair, plus brutal et qui dénoue les liens. Rappelons qu'Apollon a une affinité élective avec la sculpture : « ...l'art du sculpteur, ou art apollinien, et l'art non sculptural de la musique, celui de Dionysos »⁵²⁴ dit Nietzsche. Or nous avons transformé nos tableaux en sculpture, et plus que cela, en structure de clairvoyance par l'intermédiaire du diaphane.

Donc, après la phase quasi-orgiaque de la première saillie du treillis, vient le

⁵²³. Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1986, p. 19.

⁵²⁴. *Ibid.*

temps de l'harmonie, de l'ordonnement, de la quasi-lieutenance par Apollon de la transparence frontale d'avvers. Peut-être faut-il ici considérer la matière du verso comme une forme de *musique ténébreuse*, une matière musicale (vibrato des lumières, *lux-incorporata*) dont le dieu solaire établit la concorde dans l'écheveau visible et dans la clairvoyance d'avvers. Rappelons-le, c'est la gémellité des deux dieux qui *percole* la tragédie en direction de la *purgation*⁵²⁵.

Une fois encore, Nietzsche au chapitre 22 – il est entier parfait – de *La naissance de la tragédie* nous donne une pensée opérante pour l'acteur (peintre) et le regardeur :

Les émotions du spectateur vraiment artiste nous aident ainsi à nous représenter comment l'artiste tragique crée ses personnages avec la générosité profuse d'une divinité de l'individuation - et dans ce sens son œuvre pourrait être considérée comme une « imitation de la nature ». Mais ensuite son prodigieux instinct dionysiaque anéantit ce monde des apparences et fait pressentir au-delà de ce monde et par sa destruction même une joie primordiale suprême, une jouissance esthétique au sein de l'Unité éternelle. Sans doute nos esthéticiens n'ont rien su dire de ce retour à la patrie primitive, de l'alliance fraternelle des deux divinités de l'art dans la tragédie et de l'émotion à la fois apollinienne et dionysiaque du spectateur [...].⁵²⁶

Il y a là sans doute un effet de submersion de l'affect, puis d'éclaircie, par respiration, une fois la passion retirée qui se joue. Comme liée à une métrique des marées, car il faut bien qu'il y ait un *rhuthmos*⁵²⁷ quelque part, ne serait-ce qu'une pulsation cardiaque, un battement amorçant l'échange :

Ô pour moi seul, à moi seul, en moi-même,
Auprès d'un cœur, aux sources du poème,

⁵²⁵ . Il faut débarrasser le mot de son sens hippocratique ici, mais relativement, car il existe bien un calmant de cet effet. Un épuisement du regardeur en provenance du spectacle des passions.

⁵²⁶ . Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, *op. cit.*, p. 147-148.

⁵²⁷ . Paul Zumthor, *Langue, texte, énigme*, Paris, Seuil, 1975, p. 127-128 : « *Rhythmus*, emprunté au grec, exprima, chez les rhéteurs et les musiciens de l'époque impériale, la notion de « cadence » [...]. *Rythmus* est entré dans le champ d'attraction du latin *versus* (et, sans doute, du provençal *vers*). On note l'emploi de *modulatio* dans ce contexte. [...]. *Rythmus*, c'est donc ici un poème dont la forme comme telle se définit par une *modulatio* ». Nous renvoyons bien sûr à la modulation diaphane.

Entre le vide et l'événement pur,
J'attends l'écho de ma grandeur interne [...] ⁵²⁸.

Au bout du bout, se fait entendre un battement, le pouls, la pulsation d'un cœur qui est une arythmie, notre rime, celle du changement de visée des faces car, comme le rappelle Michel Guérin, le rythme est un « frayage de forme » ⁵²⁹. Frayage essartant nos lieutenants en fin de compte ⁵³⁰. C'est la coexistence d'Apollon et de Dionysos qui produit l'effet d'épuisement cathartique ⁵³¹, par l'effet cyclique du balancement entre l'ordonnement qui veut régner sans partage (Apollon n'aime guère la promiscuité) et la puanteur du Bouc – *tragos* –. Cet effet de la versatilité des faces nous pénètre continûment.

Nous remplaçons la musique du spectacle tragique par le diaphane et la *lux incorporata* joue la partition de la peinture. La couleur devient ainsi vivante, et en effet, fugace comme *une fugue*.

Le rythme musical dans la couleur est sensible pour beaucoup. Pour un regard averti, cela devient même une évidence :

Comment peindre le rayonnement des objets - la venue vers nous, en tant que venue en soi même, de la manifestation ? [...]. C'est qu'il y a un rythme et un mouvement dans chaque couleur ; chacune possède sa manière propre d'émaner, de rayonner ou de s'absorber en elle-même, sa musique et sa rythmique endogènes ; et Cézanne démultiplie cette dynamique par le rythme de ses plages colorées [...]. Il y dans sa touche l'équivalent de la technique du contrepoint en musique. ⁵³²

Chaque peintre a une touche particulière ayant une correspondance musicale, et cette touche est chez nous l'hybride indéfini des faces : une mélodie concertante dont il

⁵²⁸. Paul Valéry, « Le cimetière marin » in *Poésie*, Paris, Gallimard, 1966, p. 102.

⁵²⁹. Nous redonnons cette citation *éloignée*, note de bas de page 336.

⁵³⁰. Martin Heidegger, « Temps et être » in *questions III et IV*, Paris, Gallimard, 1990, p. 272 : « Cependant, comment trouver le propre de l'espace ? Il y a bien une passerelle, à coup sûr étroite et hasardeuse [...]. De quoi parle-t-elle dans le mot espace, l'*espacement*. Cela veut dire : essarter, sarcler, débroussailler ». En italique dans le texte.

⁵³¹. Nous verrons plus avant que les changements des visées des faces sont très nombreux, ils épuisent le peintre, la montée (ou le dressage) des formes est une purgation.

⁵³². Claude Romano, *De la couleur*, Paris, Edition de la transparence, 2010, p. 161.

manque une portée dès la composition, celle qui précisément apporte la concorde entre les parties, cette dernière ne peut être qu'un instantané du *lieu-lumière*.

C'est ainsi que les choses doivent être dites, provisoirement peut-être, concernant cette efficace particulière de l'image à *la limite*. Limite dessinant les traits d'une *patrie* on ne peut plus chorétique, entendre par-là tournée largement vers l'ouvert... Il faut souligner que le spectacle pour l'acteur (peintre) se fait dans une montée générale de la forme par ressourcement permanent devant – ou auprès – de chacune des parties. Par l'augure, littéralement, les entrailles visibles du tableau, de Dionysos et d'Apollon. Nous n'insisterons jamais assez sur cette collatéralité « édifiante » auprès de notre lecteur.

Nous interrogeons chacune des parties séparément (par abstraction) et conjointement (nécessairement), et il faut comprendre que pour une bonne journée de travail, c'est-à-dire épuisante et inimitable le lendemain, nous devons effectuer de 50 à 75 fois un tel échange du visible, palette en main. Cela donne sur 10 jours environ 600 fois et sur deux ou trois mois de travail, là où nous conduisent les peintures ambitieuses, 3000 *inversions*, 3000 échanges sont à prévoir...

Un *spectacle* continu en cela progresse pour nos yeux, *en nous pénétrant*, à la manière du spectacle tragique car, si nous suivons encore Nietzsche, c'est la concomitance dans la séparation qui opère la *purgation* salvatrice :

Représentez-vous ami attentif, l'effet d'une véritable tragédie musicale, évoquez-le à l'aide de vos expériences, tel qu'il est, pur et sans mélange. Je pense avoir décrit ce double effet de telle manière que vous pouvez à présent interpréter vos propres expériences. Vous vous souviendrez qu'en présence du mythe qui se mouvait sous vos yeux vous vous sentiez élevé à une sorte d'omniscience ; *il semblait que la puissance de votre regard*, au lieu des se borner aux surfaces, pénétrait à l'intérieur des choses, le flot grossissant des passions [...].⁵³³

Nous élevons la puissance du regard, le nôtre en premier, mais cela nous permet d'aborder l'efficace pour le regardeur, que cela soit un subterfuge ou une parabole imagée, c'est *l'élévation* que nous voudrions proposer au regardeur.

⁵³³. Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, op. cit, p. 146. Nous soulignons.

3 / Pour le regardeur

Premièrement, nous dirons que nous pouvons renouveler les formes d'exposition de la peinture pour permettre aux regardeurs de faire le même type de déambulation créatrice que le peintre, nous transformons la peinture en sculpture pour cela, nous permettons au regardeur de tourner autour de la sculpture (peinte). Le va-et-vient entre les faces, l'une secrète, ténébreuse et dionysiaque puis la dimension frontale, éclairée et apollinienne, édifie le regardeur en l'interrogeant [Fig. 191, 192]. La question qu'il se posera est simple : par exemple, comment les carreaux de la jupe centrale ci-dessous, rouge carminée, apparaissent-ils sur l'avvers ?



Figure 191, Richard Casado-Haloin, *Diane modèle*, triplan, technique mixte sur toile (verso), 174 x 140 x 21 cm (pro), 2011-12-13,.

« *Comprendre, c'est égaler* » – par l'esprit –, nous redonnons cette citation de Nietzsche ; c'est-à-dire que le regardeur *comprend* l'idée générale des œuvres, une œuvre conceptuelle *dure*, mais aussi différemment encore, par *l'effet d'accomplissement*. La synthèse des parties opère, dans la disjonction des faces, d'une manière peut être atténuée et secondaire par la sensation à la création d'un percept. Le regardeur « forcera » son attention pour chercher dans la frontalité recto où sont les petits carreaux colorés, c'est-à-dire derrière les rayures blanches du tableau ci-dessous [Fig. 192].

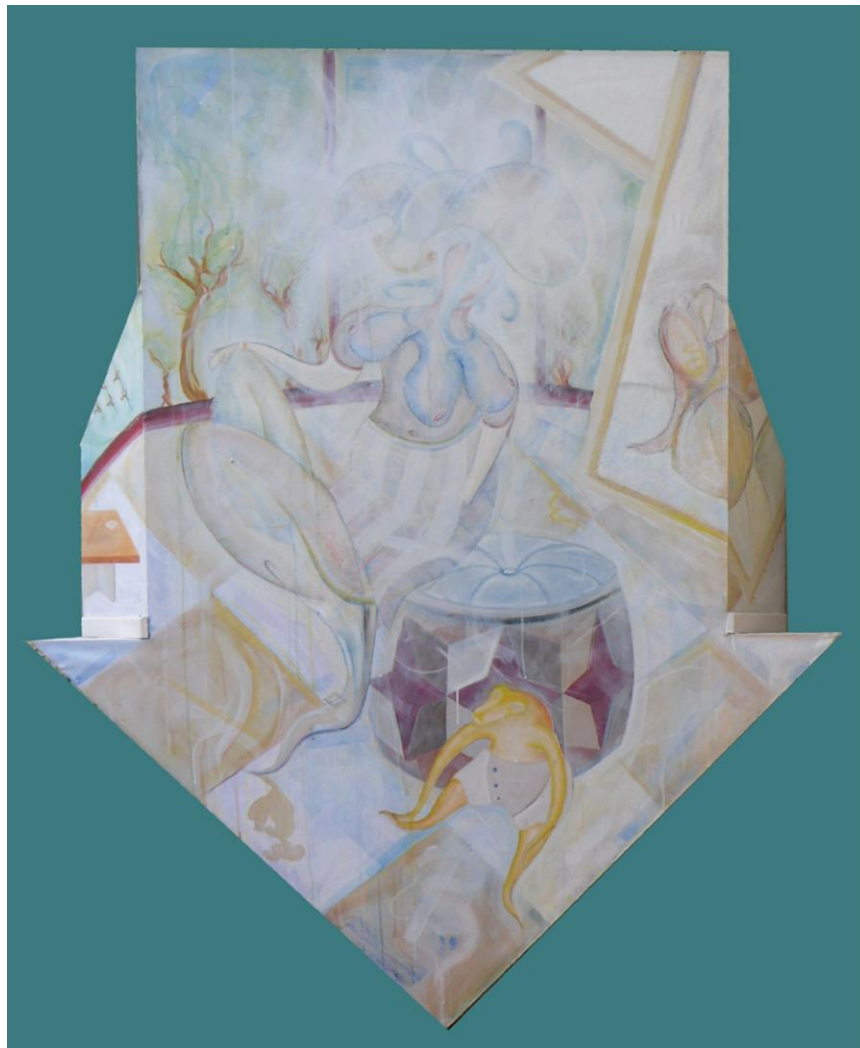


Figure 192, , Richard Casado-Haloin, *Diane modèle*, triplan, technique mixte sur toile (recto), 174 x 140 x 21 cm (pro), 2011-12-13.

Nous proposons au lecteur un tableau plan, assez récent pour faciliter son travail. Nous aimerions que ce dernier prenne conscience de la puissance de son regard. Son œil, à lui aussi, *percole* puissamment la face apollinienne pour devenir trans-lucide,

mais les deux faces piégées dans une même membrane interfèrent sans arrêt *l'une dans l'autre* par le flux lumineux... Il n'y a donc jamais vraiment d'image fixe. Nos petits carreaux sont maintenant une trame de fond, ombreuse et discrète, quasi imperceptible. Cette émotion, *spectaculaire* au sens de l'animation scénique, crée en soi un percept.

Le tableau se donne comme un spectacle à deux scènes et une résolution intermédiaire⁵³⁴. Ainsi, le simple fait de proposer une sculpture dans l'espace, soclée, change le paradigme du tableau et invite à saisir la composition des tons colorés de la face frontale, puis la sauvagerie secrète du verso. Nous demandons au regardeur de faire une synthèse, un cheminement synthétique, car, après tout, c'est lui qui opère le mélange des couleurs : c'est son œil. Nous lui demandons de faire une expérience⁵³⁵ de sa vision, pour voir comment une couleur *limite* est faite. Il y a toujours le mécanisme bipolaire comme pour nous-même, qui *remonte*, si nous pouvons nous exprimer ainsi, un tourbillon de type horloger, qui n'est bien sûr pas un gyroscope (il serait le regardeur), mais une dynamique née de la dichotomie puis de l'osmose profonde qui appert des deux sens. Il faudrait peut-être faire un mécanisme de rotation par l'axe central pour voir l'image ainsi produite... À ce jour, nous ne savons absolument pas ce que cela pourrait donner.

Pour lui aussi, comme pour nous-mêmes, nous ne proposons pas une, mais bien deux faces à voir pour la même pièce. Mais pour autant, cette pièce n'est pas comme le statère antique précédemment montré [Fig. 154], une numismatique « simple », car il y a la constellation des rapports de transparence modulée, en fin de compte, à voir (ou ressentir), et *c'est ce qu'il y a de plus intéressant plastiquement en jeu*. Ce substrat de l'addition, ou, plutôt, ce type de schème mathématique (addition mais aussi soustraction, en fait la contrition d'Apollon et de Dionysos obligés de s'offenser dans la cohabitation...) est inconnu. Nous ne voyons, à ce jour, aucun médium auquel nous pourrions nous référer directement, sauf à penser une peinture très élargie que nous essayons de définir depuis le début de cette thèse.

La synthèse reste toujours à faire, quelque part pour le regardeur. C'est là le côté interactif de l'œuvre, qui, même si nous n'avons pas de goût pour ce type de démarche, ressort. Nous pensons ici à l'œuvre interactive contemporaine qui fait florès dans les foires.

⁵³⁴. Résolution aussi au sens de l'intervention du dieu dans les tragédies d'Euripide, qui règle les parties.

⁵³⁵. Nous pensons le regard comme expérience, à quoi revient toute l'expérience diaphane.

Il y a aussi tous les effets de lumière qui restent la partie inabordable encore pour nous, car, en général, il nous faut une lumière médiane pour composer, c'est trop dur sans cette continuité... Nous n'avons pas encore étudié cette situation qui problématise à l'infini la gestion des lumières et donc le rendu du tableau. Cela demande trop de subtilités liées au lieu et à l'installation.

Nous pouvons dans cette configuration nous rapprocher du vitrail [Fig. 193] puis aborder le domaine de la production de la vidéo, des salles obscures du cinéma.



Figure 193, Richard Casado-Haloin, *Bannière au poisson*, technique mixte sur toile (recto, verso), 189 x12 cm, 2004-2005.

Les effets de stroboscope, vu chez Godard au début de cette thèse mais avec des variateurs aussi, sont intéressants et peuvent donner des effets d'une grande subtilité, avec, de plus, des effets d'animation. Le mouvement se fait par la lumière pour notre spectateur, c'est là la forme de narration de notre tableau, son histoire. Et donc, même s'il ne compose pas le travail, notre prospect voit dans le temps de sa délectation un

autre temps œuvrer, parallèlement, c'est-à-dire, qu'à la perception des images des surfaces s'ajoute aussi celui de la synthèse lumineuse pénétrante. Ce percept *mélange* dans sa réception mentale, *l'évolution du temps lui-même (zeitgeist)*, c'est-à-dire la sensibilité commune pour les images projetées mouvantes, car nous sommes bien, tous, dans un temps de « relève de la peinture par le cinéma » où *physiquement*, la lumière projetée porte l'histoire.

Nous rappelons cette phrase de Benjamin vu dans notre chapitre introductif : « *le dadaïsme cherchait à produire, par les moyens de la peinture (ou de la littérature) les effets que le public demande maintenant au cinéma* ». Ce qui fut valable au XX^e siècle pour l'avant-garde⁵³⁶ de Dada l'est tout autant, sinon plus au XXI^e. La demande du public, puis son *habitus*, est d'ordre télévisuel ou ciné visuel, et conséquemment, des effets cathartiques sont peut-être concevables de manière prégnante dans l'installation, la salle obscure ou une synthèse différemment élaborée sera à vivre.

Des propositions d'art qui seront, sans doute, en relation avec des images projetées ou des images animées, mais autant d'expérience sont à faire car nous ne faisons que supposer des potentiels probables. En effet, comment produire une disjonction dans la gémellité (Apollon/Dionysos) de la salle obscure ?

L'efficace cathartique est d'un type différent selon qu'il opère chez le regardeur ou le créateur, en partie, mais une chose profondément diffère et aide notre *spectateur*, c'est l'effet de son ignorance, de sa méconnaissance du médium peinture *élargi*.

Quels que soient les conditions de lumière et l'effet de surprise, en tout cas, la présence en un lieu propre (aura) conditionne un percept qui ne peut avoir lieu que dans un *hic et nunc* précis.

Notre peinture ne pourra jamais rendre et imiter, comme dans une copie moderne, la Joconde de manière parfaite, soit, mais les machines à peindre de l'imprimerie sont stupéfiantes à cette fin. Elles *rendent* mieux, et avec relief, dans le principe de la peinture réfractaire modernisée, l'original.

Le public connaît ces images, il assimile sans arrêt ces nouvelles données, mais l'effet d'ignorance, ne serait-ce que de la lumière présente, nous distingue aussi d'un regardeur du hasard, profondément, car nous, nous savons ce que nous faisons (du moins, nous pensons le savoir... Il convient de se méfier de ce que l'on croit savoir,

⁵³⁶ . La notion d'avant-garde artistique est toujours pleinement opérante pour nous mais le marché et son spectacle n'ont que peu de rapport avec la recherche fondamentale.

mais nous préméditons l'efficacité du travail...).

Le regardeur, lui, est innocent, en quelque sorte, et ne pourra jamais vraiment voir l'image telle qu'elle se donne autrement que dans l'endroit précis de l'œuvre où elle se trouve. Rappelons-le, il n'en dispose pas, sauf cas exceptionnel du collectionneur et du musée ... Car l'œuvre n'est pas dans une face ou l'autre, photographiée, celles qu'il peut connaître déjà, mais dans une synthèse des deux, au-delà d'une image précise, dans le rapport à la lumière du lieu et dans la visée propre au regardeur, celle qu'il fera pour sa divulgation⁵³⁷ personnelle dans un espace d'exposition. Notre prospect sera donc toujours un individu ignorant, un regardeur qui ne connaît pas le travail sauf s'il se déplace corporellement à l'endroit où l'œuvre est. L'œuvre fait lieu ainsi, elle redonne au *topos* géolocalisé de sa présence un lieu indépassable, celui de l'unicité coextensive de sa présence, elle contraint à une *première* du spectacle. Ce n'est même plus comme une sculpture que nous pouvons prendre en photo sous tous ses angles, car, si la peinture n'est pas une face, ni l'autre, mais leur rapport, elle est invisible. Elle est d'emblée au-delà de la fixité d'une face... Elle annule la saisie d'une image par une autre : la photographie.

Dit d'une manière très simpliste, nous n'allons pas nous étendre sur ce sujet par trop riche ici..., si la peinture remet en place la photographie, limite sa captation et sa divulgation par elle, la dimension auratique sera par conséquent hors d'atteinte pour le mécanisme de reproductibilité.

Peut-être présentons-nous ici une peinture élargie qui, sur le fond, est en train de digérer le phénomène de la photographie et tous les capteurs du visible ? C'est ce qu'il nous semble, elle progresse dans cette direction.

En tout cas, puisque nous rendons à l'image son expérience, par cause de son aura insaisissable, l'expérience de la vision, une expérience comme inaugurale⁵³⁸, la vision du regardeur devient une expérience pour lui au-delà du faire de l'artiste. Nous dirons pour finir, trivialement ici, que *le hic et nunc* a déjà, d'emblée, une place au spectacle qu'il façonne, il serait comme la placière du cinéma pour la séance cathartique : il prédispose à l'efficace du tableau.

Pour clôturer ce chapitre maintenant, quels sont les liens entre la présence auratique de l'œuvre et le spectacle tragique ?

⁵³⁷ . Divulgation comme expérience première de la synthèse visible, son *histoire*.

⁵³⁸ . Et non pas simplement l'art à faire comme expérience, du type performatif, de Richard Long.

4/ Aura et catharsis

La *technique picturale* de la peinture réfractaire (opaque) et très sensible à la reproduction mécanique, c'est même son excellent principe, elle permet la copie aisément. Benjamin pense l'image et son aura dans *l'équivalence*, celle rendue possible par les techniques entre le prototype et la copie. Pour ce tableau, le paradigme de l'aura affaiblie est pleinement efficace, mais nous, nous voulons nous servir du concept à d'autres fins et pour tirer des conclusions différentes. Une copie d'un Caravage peut être « supérieure » à l'œuvre elle-même⁵³⁹ : *soit*, mais nous en avons accusé réception, nous en avons pleinement conscience et pensons la peinture à l'aune de cette problématique. De plus, la reproductibilité technique touche tous les domaines de l'imitation, la musique par exemple :

L'épopée et le poème tragique, comme aussi la comédie, le dithyrambe et, pour la plus grande partie, le jeu de la flûte et le jeu de la cithare, sont tous d'une manière générale des imitations.⁵⁴⁰

Et ainsi, même le son, la mélodie, le chœur tragique évoluent dans le paradigme de l'aura et de la question de la reproductibilité :

Même les musiciens imitent lorsqu'ils mettent leur art en pratique. Cependant [...], Aristote parle du dithyrambe. Celui-ci est l'origine présumée de la tragédie. Il est à la fois verbe, musique, danse et représentation. La tragédie façonne tout ce qu'elle met en œuvre de façon à ce que l'unité et l'imitation deviennent les maîtres-mot.⁵⁴¹

⁵³⁹ . Sous l'angle de la reproduction technique de l'image uniquement, elle n'est pas l'original bien sûr.

⁵⁴⁰ . Aristote, *Poétique*, (trad. Hardy), Paris, Gallimard, 2011, p. 77 (1447a).

⁵⁴¹ . Magali Paillier, *La Katharsis chez Aristote*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 72.



Figure 194, Richard Casado-Haloin, *Mini oto-momo*, monoplan triangulaire, technique mixte sur toile (verso), 106 x 104 x 104 cm., 2013.

Dans ce mécanisme de la reproduction, la peinture depuis 1826⁵⁴² est piégée par des capteurs et dans une divulgation sans aucune maîtrise de sa part mais c'est l'ensemble des arts qui est atteint, par des outils techniques différents. La peinture qui *imite la lumière du jour* n'avait pas anticipé dans son cours évolutif les *capteurs* modernes. La photographie porte en elle-même la captation de cette forme de visible – la peinture – où la lumière est stabilisée en quelque sorte. Les capteurs CCD, CMOS du dernier cri sont très rarement mis en défaut par ses plans. Mais la synthèse diaphane n'ayant pas d'être propre – stabilisée dans une lumière –, comment en faire la photo [Fig. 194, 195] ; où et quand la cellule de l'optique fera sa mise au point ?

⁵⁴². Nous prendrons comme date arbitraire les travaux de Niepce et l'image de sa propriété.



Figure 195, Richard Casado-Haloin, *Mini oto-momo*, monoplan triangulaire, technique mixte sur toile (recto), 106 x 104 x 104 cm., 2013.

Évidemment, la face apollinienne [Fig.195] présente quelques justesses *piègeables* en photo. Mais nous ne proposons nous-mêmes dans nos derniers travaux, que les deux faces en demandant au lecteur d'imaginer ce qu'il en est du tout. Le tout lui-même est, comment dire... , un facteur changeant, et de plus, dans tous les cas, nous pouvons le rendre variable par quelques jeux de lumière.

Cette présentation fera varier encore immédiatement la synthèse médiane de l'atelier, le milieu apollinien/dionysien large que nous aimons. Nous avons, en effet, une affection particulière pour cette forme de mise en lumière, le milieu médian qui n'est pas trop sensible à l'ouverture des verres d'une fenêtre et/ou les deux parties *jouent conjointement* la membrane comme une mélodie à plusieurs instruments, mais pour autant, cet état de la membrane n'est qu'une forme d'accalmie entre deux transits...

Il semble incontestable que la dimension auratique, redevenue sensible, donne sa *nouveauté* au spectacle et permet une divulgation propice à l'expérience dans un lieu propre. Cette unicité de l'expérience au lieu conditionne la perception cathartique à l'endroit de l'œuvre, celle où nous demandons au regardeur de faire une synthèse. Il y a sans doute donc ici, une forme de circularité, entre cette *dimension* et sa qualité – l'aura – et l'efficacité cathartique. Un enchaînement lié à la préservation (mais nous n'aimons guère ce mot réactionnaire...), disons à la *réalité présente* de l'aura et la purgation opérante.

Cette élévation synthétique peut aisément reprendre le contour de la « relève » hegelienne⁵⁴³ (*Aufhebung*). L'effet cathartique dans l'expérience perceptive consiste précisément à *relever* le défi de la dichotomie de notre biface. C'est que la synthèse dans la disjonction – « coupé d'accord provisoire » dit Nietzsche - entre Dionysos et Apollon échappe au percept photographié. La meilleure des reproductions traditionnelles ne rendra pas l'absence de son être propre, elle rendra peut-être les deux faces sur deux plans, rien de plus, comme nous le faisons. *L'image supérieure, celle de l'opération cathartique*, elle, ne peut être qu'un percept vécu au lieu de l'œuvre car son efficace est liée à l'empirisme pratique, celle de l'appréciation du prospect éprouvant son regard *translucide* qui collabore au « graphisme blanc ».

⁵⁴³ . Hegel, *Encyclopédie des sciences philosophiques*, Paris, Vrin, 1970, p. 530. « Par *aufheben* nous entendons d'abord la même chose que par *hinwegräumen* (abroger), *negieren* (nier), et nous disons en conséquence, par exemple, qu'une loi, une disposition, etc., sont *aufgehoben* (abrogées). Mais, en outre, *aufheben* signifie aussi la même chose que *aufbewahren* (conserver), et nous disons en ce sens, que quelque chose est bien *wohl aufgehoben* (bien conservé) ».

Conclusion

[...] (das transcendens schlechthin).⁵⁴⁴

L'actualité de la peinture, au niveau local est une question qui ne se pose pas. On ne peut y être que *dominé* même si nous sommes dans *notre* discipline... Notre sensation, c'est que nous ne savons pas qui travaille vraiment. Nous constatons des démarches non officielles, de ci de là, mais elles sont rares. Nous ne la posons pas d'ailleurs, pas réellement pour l'enclos français, et même si nous y pensions dans les propos introductifs de cette thèse, elle n'est vraiment opérante que pour un champ élargi, les écoles européennes. Elles sont actives et parfois brillantes, et dans ce champ plus large, l'existence de la *peinture de recherche* semble moins problématique, moins antagonique.

Pour cette audience, l'attention *responsable* pour les images peintes dans un champ européen, sans iconoclasme pseudo-culturel et centralisme pédant, nous avons souvent tendance à observer de manière *rapprochée* ce qui se passe dans l'école allemande par exemple, afin de penser et voir les choses dans un champ plus ouvert. C'est là que nous repérons des travaux remarquables, au point d'en faire quelque complexe... Peut-être pour des raisons historiques, nous ne savons pas.

Le travail d'un Baselitz cohabite avec un Richter chez les aînés, c'est dire... Nous ne sombrons pas là dans une admiration idiote, le travail est là, il se passe de commentaire. Le temps se débarrasse de l'ivraie et découvre l'essentiel au regard. Par exemple, le rapport avec une lecture à l'envers, ou inverse, est une évidence dans notre peinture. Nous ne nous y sommes pas attardés, mais nous remarquerons que Baselitz *est* le précurseur de cette lecture de l'œuvre et il fut d'ailleurs révélé, en partie, par Eugène Leroy⁵⁴⁵...

La vraie question est toujours européenne et l'échange restera salubre pour s'améliorer [Fig.196].

⁵⁴⁴ . Martin Heidegger, *Holzwege*, Frankfurt Am Main, Klostermann, 1950, p. 310

⁵⁴⁵ . L'empâtement particulier de Leroy ne pouvait que fasciner le jeune Baselitz.



Figure 196, Georg Baselitz, sans titre, huile sur toile, 250 x 200 cm, 1982.

Il faut donc dépasser la mauvaise fortune locale de notre médium, et, quels que soient le regardeur, sa culture propre, nos travaux sembleront pour lui animés d'une énergie fluctuante, celle du percept que nous ressentons ordinairement car le *graphein* plastique n'est pas piégé dans les langues de Babel. Notre langage n'en est pas un, même simplifié à l'extrême, au sens où il serait pris dans les sons et les mots d'une lecture

particulière⁵⁴⁶, celle d'un enclos linguistique spécifique.

Notre Européen, « tard-venu »⁵⁴⁷, verra une sensibilité propre de *l'empreinte*, car nos cadres entoilés sont ainsi faits qu'ils témoignent en leur sein d'un changement dans le *milieu*, comme un hydromètre ou un baromètre. Ce n'est pas simplement l'effet d'un resserrement de la tension de surface de la membrane qui joue (gonflement du bois du treillis), ils sont *sensibles*.

Ils sont sensibles très directement car ils imitent le modèle naturel à leurs manières : celui de la photosynthèse.

Pour montrer comment la toile *profite* de l'énergie du soleil nous ne donnerons dans cette conclusion que des toiles de revers à contre-jour – à plein dionysiaques –, comme une feuille d'amandier sous le soleil, ils scanderont ainsi nos affirmations.

L'efficace propre de nos propositions réside dans cette *interposition* sur le chemin des rayons (en lumière naturelle). Cette interposition dépasse pourtant une simple volonté d'adaptation avec un *milieu*, isotrope, évidé, l'espace insensible car une forme de *grâce* transcende la simple adaptation vitale d'une membrane à son milieu :

[...] la photosynthèse démontre que, si on l'observe sur une échelle globale, la relation fondamentale entre vie et monde est beaucoup plus complexe que celle que nous imaginons à travers le concept d'adaptation.⁵⁴⁸

En effet, la simple « adaptation » semble dépassée dans l'imitation de notre *motif*. Le modèle de la feuille, et au-delà de la *vie végétale*, est peut-être celui le plus proche de notre surface apprêtée, elle dépasse l'adaptation simple car elle devient symbiotique avec l'emplacement. Nous passons *de l'exposition à la solarisation* et la face dionysienne montre ainsi un expressionnisme féroce [Fig. 197, 198, 199]. Il n'a

⁵⁴⁶ . Noam Chomsky, *Le langage et la pensée*, Paris, Payot, 2009, p. 189 : « Au niveau le plus élémentaire de la description, nous pouvons dire qu'une langue associe son et sens d'une manière particulière ».

⁵⁴⁷ . Friedrich Nietzsche, *Aurore*, Paris, GF Flammarion, 2012, p. 39 : « C'est pourquoi nous autres tard venus sommes mal à l'aise avec les idées fondamentales de la naissance morale [...] ».

⁵⁴⁸ . Emanuele Coccia, *La vie des plantes, Une métaphysique du mélange*, Paris, Payot & Rivages, 2016, p. 66.

bien sur rien de commun avec celui d'Artaud, vu dans les prolégomènes, mais il a peut-être quelques qualités autres. Il recherche – notre expressionnisme – ainsi, sans doute, à aller *le plus loin possible*, à sa manière.



Figure 197, Richard Casado-Haloin, *Partie carrée*, monocourbe hyperbolique, technique mixte sur toile (verso à contrejour), 57 x 86 x 24 cm (pro), 2012-2013.

Il ne s'agit pas bien sûr de cellules végétales produisant de la chlorophylle dans notre membrane, mais en revanche, la question de la captation de l'énergie lumineuse, elle, est bien là. De plus, pour étendre notre modèle végétal, le pétale et la fleur deviennent des buts inatteignables de la perfection plastique pour rechercher une fleur inconnue⁵⁴⁹, *inverse*. Mais c'est *notre travail*, pourrions-nous dire, par adaptation de la couleur qui, comme devenue *pétale* dans la composition, forme une telle « fleur ». Il nous faut devenir horticulteur car nous faisons des bouquets, horticulteur de fleurs artificielles... Assez étrangement, la fleur n'est pas simplement l'organe sexuel de la nature et pour certains, elle est même un paradigme, en soi, celui de la raison :

⁵⁴⁹. Stéphane Mallarmé, *Œuvres Complètes, Tome II*, Pléiade, p. 678 : « Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices nus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets ». C'est bien sûr, une des plus belles phrases de langue française.

La raison est une fleur : la raison n'est pas et ne pourra jamais être un organe aux formes définies, stables. Elle est une corporation d'organes, une structure d'appendice, qui remet en discussion l'organisme entier dans sa logique. [...]. Elle est risque, invention, expérimentation. La fleur est la forme paradigmatique de la rationalité : penser, c'est toujours [...] mettre en communications des êtres différents.⁵⁵⁰

Nous avons donc là encore une structure jumelle : le modèle de la fleur fondé par la raison et l'idée, un art occidental, puis, travaillant secrètement son cœur, la *phusis* de l'hétérogène, basée sur la chimère et l'hybride⁵⁵¹. La feuille ou le pétale, l'éphémère de la couleur, réunissent dans leurs génies génétiques cette symbiose, par un type d'opacité. L'univers végétal est, sur ce point précis, d'une infinie variété. Comment en serait-il autrement ? C'est là sa spécialisation particulière : capter l'énergie lumineuse. Mais capter la lumière d'un désert, pour notre feuille, n'a rien de commun avec un sous-bois hyperboréal de la lointaine Russie. De la palme qui inspire le poète à la racine qui hésite à devenir aérienne, les formes de la vie végétales sont innombrables, incalculables. La plante est cependant bien contrainte de s'adapter, dans la mesure du possible, à son lieu. Sa *vie* en dépend, son *être* au monde. Il existe même en elle ce qui nous anime aussi souvent et que nous avons « précautionneusement » abordée, la désappropriation⁵⁵² :

La fleur montre très souvent un mécanisme inverse : celui de la *désappropriation* de soi, du devenir étranger à soi-même. C'est ce qui se passe pour la fertilisation : la majorité des fleurs hermaphrodites développent un système d'auto-immunisation pour éviter l'autofertilisation, une défense contre soi-même qui permet de mieux s'ouvrir au monde.⁵⁵³

⁵⁵⁰. Emanuele Coccia, *La vie des plantes, Une métaphysique du mélange*, Paris, Payot & Rivages, 2016, p. 138.

⁵⁵¹. Victor Hugo, *Lettre au capitaine Butler*, 25 novembre 1861, <https://www.mondediplomatique.fr/2004/10/HUGO/11563> : « L'art a deux principes, l'Idée qui produit l'art européen, et la Chimère qui produit l'art oriental ».

⁵⁵². Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole*, Paris, Gallimard, 1981, p. 125 : « A sa manière, ce regard est grec, et pourtant, quant à ce qu'il aperçoit, il n'est plus, ne peut plus jamais être grec ». Dans ce regard grec, il y a l'ensemble des mystères de l'*Ereignis* puis leurs dissolutions et cela nécessite un vécu positionnel particulier, une désappropriation liée à « l'amour de loin », comme le fut sans doute le chemin de Bordeaux pour Hölderlin en 1802, l'aboutissement de la *fin'amor* ?

⁵⁵³. Emanuele Coccia, *La vie des plantes, Une métaphysique du mélange*, Paris, Payot & Rivages, 2016, p. 130. Nous soulignons.

Nous insisterons sur le fait que nous sommes très loin du verre dans l'univers végétal et qu'aucun feuillage transparent n'existe vraiment. En effet, à quoi bon produire du feuillage pleinement transparent ? Il serait traversé par le rayon, sans aucune rétention, cela semble *clair*. Dans le modèle végétal, la couleur produit toujours un minimum d'opacité, dans le pétale ou la feuille, pour tendre *le capteur* comme un tournesol à l'énergie, et cela, dans l'économie.

Tout ceci nous conduits à ramener à la modulation *l'opacité* et à extraire la question du diaphane des paradigmes de la transparence. C'est ainsi que nous voyons, souvent par abus de langage il est vrai, la vie, un modèle vivant dans notre modelé opaque *par la lumière* de la membrane, notre photosynthèse. Cela gênera certains lecteurs, mais notre souci premier n'a jamais été de produire un effet stable, un effet d'art durablement le même dans un visible stabilisé car l'animation est là, dans le flux changeant des lumens dans la membrane. Nous avons toujours en arrière-plan, la sensation que toute forme de peinture réfractaire est une forme de *mortification* de la chose artistique.



Figure 198, Richard Casado-Haloin, *La migration à Mirabeau*, parabololoïde aux confins euclidiens, technique mixte sur toile (verso à contrejour), 55 x 85 x 73 (pro) cm., 2014-2015.

D'une manière générale, la stabilisation d'un visible dans une optique précise d'un tableau donné n'est pas notre propos. Le *stable* est pourtant le prototype

traditionnel de la peinture où l'image miroir s'exerce. Mais, pour nous, les effets de la porosité sont reconnus puis gérés dès l'origine, ils annulent une telle stabilité car il ne s'agit pas d'*abstraire* le verso⁵⁵⁴, bien au contraire.

Nous admettons cependant, qu'il y a beaucoup d'étrangeté à reconsidérer ce que l'on pense savoir et connaître de la toile. Voir un pertuis de tissage comme une gemme, à la loupe, pour observer son garnissage par l'enduction des colles, est une opération qui n'existe pas traditionnellement et qui peut très bien ne pas avoir de sens pour un grand nombre de peintres. Cela est sans doute idiot pour beaucoup.

En réalité, nous assumons de le dire, même chez les plus grands, cette question est secondarisée. La toile n'est pas *déconstruite*, elle est irréfléchie et se laisse tendre comme un vulgaire support, facile à rouler, agraffer et dégraffer, entreposer.

Pourtant, nous avons tenté de montrer que, dans cet empressement, l'urgence de l'expression révèle un impensé considérable. La réduction à un plan euclidien frontal recto, le plus souvent, malgré les pratiques expérimentales remarquables parfois, épuise le quadrangle à rendre une émotion dans cette technique devenue en partie amorphe.

Il n'y a pas que la paresse des peintres qui soit en cause depuis les grandes percées d'un mouvement comme *Supports/Surfaces*. Il y a aussi la puissante force d'inertie d'un marché et des marchands qui pèsent lourdement.

L'absence de renouvellement des acteurs, des marchands surtout est évidente.

Mais, en allégeant la nacelle, nous pouvons quand même assumer une forme de continuité, de transmission des démarches comme celle d'un Dezeuze ou d'un Louis Cane. Un mouvement qui avait déjà eu, en son temps, à assumer la médiocrité critique et que l'on ne peut, pour autant, passer sous le boisseau.

Nous le répétons, comment assumer le treillis-cadre après Daniel Dezeuze ?

La continuité *de la recherche en peinture* est devenue alors, en quelque sorte, un sujet d'inquiétude pour nous, depuis quelques années et dans cette situation précise. L'idée d'une peinture de recherche est d'ailleurs, en soi, quelque peu grisant pour le lecteur qui sera surpris d'y reconnaître encore une inconnue.

Cette recherche fait vivre la différence entre un médium vivant et un marché lénifiant. C'est pourtant essentiellement cela, l'expérience de la peinture, une expérience déconcertante qui modifie l'entendement spatialisateur et figural, pas ce que l'on sait

⁵⁵⁴ . Sous cette angle, toute peinture est abstraite, elle fait abstraction de sa part traditionnellement invisible.

déjà...

Pour nous, l'ensemble de la démarche elle-même progresse vers une mutation du médium peinture et de l'expérience de la frontalité qu'elle propose, la vieille fenêtre ouverte sur l'histoire issue d'Alberti s'inverse pour nous en devenant une *métaphysique* – peinte – *du mélange*⁵⁵⁵ dans l'espace. Elle est aussi, sans doute, une réflexion subtile sur la question de l'appropriation.

Elle mute en un propos hybride où la toile devient essentiellement une matrice témoignant des changements d'un réceptacle. Nous avons longuement étudié cette empreinte qui reprend la notion du *troisième genre*, le seul (genre) à même de ramener dans un concept préexistant, cette hybridité précieuse dont nous témoignons à chaque jalon de notre recherche, le modèle d'une peinture au-delà son « modèle » sans doute...

Il y a sans doute une forme de saut à faire – qui est aussi un risque à prendre – pour engendrer le pas qui nous conduit à cette empreinte. Il faut *amplifier* en quelque sorte la pensée de la peinture, ou tout du moins, la concevoir sous les angles que nous avons vus précédemment.

Cette oscillation entre peinture traversière et réfractaire fait que nous sommes en quelque sorte à mi-chemin du gué. Ainsi, même si les grandes masses colorées sont généralement appliquées au dos des toiles, une partie reste malgré tout sur le recto (les jus et certaines opacités aussi...). Le parti pris n'est jamais radical, la subtilité de la peinture y perdrait ; et donc nous conjuguons les propriétés d'une peinture diaphane avec celle d'une peinture plus conventionnelle (et traditionnelle) dans l'application [Fig. 190, 191, 193, 194]. Dit autrement, certaines parties des tableaux sont diaphanes, les autres opaques.

⁵⁵⁵. Emanuele Coccia, *La vie des plantes, Une métaphysique du mélange*, Paris, Payot & Rivages, 2016, p. 145 : « Ce n'est pas en reliant entre eux *exclusivement* les phénomènes qui ont la même nature ou la même forme [...] que nous pourrions parvenir à comprendre le monde. Ce n'est pas en refoulant la nature dissemblable de ses composants que nous pourrions saisir ce qui rend possible la vie de tous. Le monde n'est pas un espace défini par l'ordre des causes, mais plutôt par le climat des influences, la météorologie des atmosphères ». En italique dans le texte.



Figure 199, Richard Casado-Haloin, *Micro-taouromachie enfantine*, monocourbe pour une visée à 90°, technique mixte sur toile (recto, verso), 160 x 80 x 75 (pro) cm, 2013-2014.

Mais nous ne voulons pas opposer l'une à l'autre, opposer les faces simplement, c'est-à-dire que nous voudrions aussi, et à la fois, « imiter l'apparence du jour » tout en intériorisant dans la membrane « une luminosité propre de l'image ». En fait, il s'agit de réconcilier dans un propos unique, les deux versants opposés de la peinture dans le cours de leur évolution propre.

En fin de compte, nous abordons cette problématique sous l'angle de l'hybride, les versants irréconciliables de la peinture, mais est-ce bien le cas ?

Ne serait-il pas possible que la peinture soit originellement un médium qui comporte une telle synthèse en elle, avant la séparation et la dichotomie des deux parties ? Il y aurait alors une forme d'hermaphrodisme premier, une forme de complétude originelle de sa monstration dans les œuvres produites.

L'archéologie de la peinture se heurte à l'*éphémère* que constitue la membrane. La durée de vie d'une toile est courte, et plus encore chez nous car l'énergie incluse *consomme* le diaphane en jaunissant la surface, mais nous pouvons *voir* d'autres supports, d'autres applications.

Au chapitre *La représentation de la lumière*, Gérard Simon nous donne des indices intéressants dans son livre consacré à l'histoire de la représentation, il s'appuie sur les fresques de Pompéi :

La dernière question que je voudrais soulever est celle de la lumière. Car sur ce point également, il me semble caractéristique que l'on cherche plus à montrer la chose telle qu'elle est qu'à rendre le spectacle tel qu'il apparaît.[...]. Certains paysages de Pompéi baignent dans une luminosité diffuse, devenant dans les fonds nébulosité vague, qui montrent que les peintres de ce temps aussi se sont posé comme problème pictural le rendu de la lumière. L'attestent encore les efforts pour rendre des effets de transparence [...]. Nulle part à ma connaissance on n'y trouve de clair-obscur nettement organisé.⁵⁵⁶

Dans l'antiquité, imiter l'apparence du jour par le *chiaroscuro* n'était apparemment pas le modèle dominant. Nos propositions ne seraient alors pas un hybride profond mais une forme de retour à l'essentiel, voire à l'essence du médium, un médium de présentation de « quelque chose ». Ce « quelque chose » est la figure changeante

⁵⁵⁶. Gérard Simon, *Archéologie de la vision*, Paris, Seuil, 2003, p. 58.

d'une forme, et nous reprenons souvent à notre profit, le propos lapidaire de Jean-Luc Godard vu au début de cette thèse : « ...ce sont les formes qui nous disent finalement ce qu'il y a au fond des choses ».

Un tel propos nous indique que le but est toujours l'efficace supérieure pour contenir la forme, c'est bien là la seule véritable gouverne qui doit à son tour modéliser le médium : contenir proprement une forme. Le reste ne peut être que secondaire. Il faut que le médium soit un *conteneur approprié à sa forme* (ou de la Figure), et cela passe par la gestion des conditions de lumière.

Ce *reste* est pourtant déterminant ; comment abstraire la société environnante, modifiant, modélisant, proposant en fin de compte l'artefact ?

Nous avons proposé dans l'introduction de cette thèse, une certaine citation de Frédéric Jameson disant : « il ne reste que ce pur jeu arbitraire de signifiant que nous appelons le postmodernisme, qui ne produit plus d'œuvres monumentales du type moderniste ».

L'époque est ainsi faite, qu'elle ne peut être ignorée dans les déterminismes qu'elle sous-tend, personne n'échappe à sa modélisation car c'est l'esprit du temps !

Le postmodernisme ambiant façonne la perception, l'entendement lui-même des œuvres d'art et nous avons abordé, puis constaté, dans le chapitre sur l'hybridité à quel point nous sommes, nous aussi, sous influence du postmodernisme. Nous avons dit aussi *voir* sans doute, en lui, une double détente : son règne sans partage mais aussi l'attaque au statut d'auteur, de créateur, pour rendre au *dominant* le destin des choses de l'art⁵⁵⁷. Mais Adorno nous précède ici, dans son surplomb de philosophe, pour voir le primat mortifère de l'administration.

Comme tout un chacun, l'artiste *fait avec* cette prolifération des émetteurs, des sources, des archives, des œuvres d'art elle-même et se retrouve *face à la domination*.

On nous retorquera que cette situation n'est pas neuve, le contexte de l'artiste a toujours eu son tyran quelconque... Cependant « l'industrialisation » moderne de l'art présente pour nous un caractère neuf car dans un le contexte ultracontemporain, ce qui fait danger pour l'industrie (marchand, critique, institution, collectionneur à

⁵⁵⁷ . Daniel Buren, *Les Ecrits 1965-2012, volume 2 : 1996-2012*, Paris, Flammarion, 2013, p. 845 : « **Il est vrai alors que c'est l'exposition qui s'impose comme son propre sujet, et son propre sujet comme œuvre d'art.** [...], elle ne sert plus aujourd'hui que de gadget décoratif à la survivance du musée en tant que tableau, tableau dont l'auteur ne serait autre que l'organisateur de l'exposition lui-même ». En gras dans le texte, Buren explicite sans ambages la secondarisation de « l'artiste ».

rendement...), c'est l'art lui-même, le fer de lance modélisateur de la Figure et des formes. Ce dernier remet les choses à leurs places, mais tout le monde peut se passer d'un Bacon..., pour ne garder que la relation conventionnelle avec la peinture.

En telle saison, nous remarquerons que notre tendance générale dans notre intention d'art ne peut endiguer cette déferlante comme *Zeitgeist* : le postmodernisme. Cependant, à bien y regarder nous n'avancions pas comme un Pierre Huyghe – nous pensons au remake des œuvres célèbres de Hitchcock par exemple –, nous ne faisons pas de post- montage, de post-production, de citations d'une œuvre citée explicitement à la manière de ses reprises ; ou nous le faisons, mais de manière discrète, si discrète que la citation disparaît⁵⁵⁸ et cela intentionnellement. Nous « frelatons » ainsi nos tendances postmodernistes.

Quel est ce paradoxe d'une œuvre qui mixe les médiums entre eux et qui partout produit pourtant une sensation, une émotion parfois, de type classique-moderniste en peinture, quelque chose d'un Barceló où d'un Veličković ?

La raison en est probablement que toutes les hybridations auxquelles nous avons recours sont des créations à part entière de type moderniste et qu'il y a sans doute une manière de mélanger des modernismes qui engendre du modernisme, dans un enchaînement où la typicité ne perd aucune *concentration*.

C'est là la forme d'étrangeté de notre travail. Le châssis est une œuvre en soi, il pourrait être signé parfois, pour les plus simples, par Dezeuze. L'écran diaphane est une œuvre aussi et souvent nous travaillons à grand regret sur l'immaculée étendue d'une pièce ayant déjà une forte présence. La peinture elle-même s'établit de manière plus ou moins étrangère au plan où elle s'inscrit, puis la radicalité performative – notre seule radicalité – défie les sens et s'inscrit encore en arrière-plan. Une performance propre au tableau a lieu pour chaque image.

Bref, nous construisons une forme d'œuvre de type moderniste à partir de la création de *différentes œuvres* de notre main, c'est là tout le paradoxe de cette démarche de peinture qui, en voulant déconstruire un médium pour prendre en charge l'ensemble des phases, constitue en même temps des phases qui pourraient produire des œuvres en soi. *Notre hybridation produit un modernisme, c'est là l'étrangeté de sa constitution.*

⁵⁵⁸. Seuls les spécialistes reconnaîtront Matta-Clark ou De Maria.

Mais l'hybridation, celle de cette reconstruction, peut-elle produire une œuvre de type moderniste ? Car, nous l'avons vu, l'hybridation est typique du postmodernisme, comment gérer une telle contradiction ?

Nous devons en conclure que c'est un peu comme si l'hybridation des médiums pouvait encore produire un modernisme, mais que l'hybridation des sources, des référents, elle, produisait du postmodernisme, nécessairement...

Il n'y a en effet, *de citation*, que de nous-même dans nos travaux, cela avec les salutaires influences des devanciers de notre pratique car nous n'avons pas de goût pour la récupération des choses préexistantes, vraiment, et l'usage que nous faisons de la citation est toute particulière. Elle est clarifiée en quelque sorte, raffinée, pour qu'un équilibre demeure dans notre *empreinte* entre les facteurs. C'est qu'en effet si une dominante prend vraiment le pas, la radicalité risque rapidement de prendre le dessus et ce n'est pas notre intention. Peut-être sommes-nous sur le chemin d'une œuvre réconciliant l'hybridité et le modernisme, nous ne savons pas, d'autant plus que nous arpentons, chemin faisant, ladite démarche...

Notre conclusion se veut ouverte et rapide, nous l'abrégeons intentionnellement. Elle indique simplement la trace d'un cheminement de *peinture authentique qui comme l'existence* ne peut que constater des ouvertures là où elles sont, à l'image de ce dessin de Gabo [Fig. 200] qui pourrait être de notre main⁵⁵⁹.

Il relance de la bonne manière les dessins des prolégomènes... Mais le lecteur reconnaîtra, que pour une thèse d'art plastique se présentant dans le champ de la modernité, les référents puisés parcourt temporellement un enclos époqual pour le moins large. Allant des effets de la *catharsis* annoncés par le Stagirite, au jeune Emanuele Coccia, du bronze d'Arezzo à Glenn Brown, ces référents sont pour le moins étendus...mais nous avons parcouru ainsi, chemin faisant, les potentialités résumées dans le titre de notre thèse : *Une peinture volumique diaphane*.

⁵⁵⁹ . Nous pourrions aisément reprendre le dessin d'un tel espace en le transformant en chair.



Figure 200, Naum Gabo, sans titre, crayons et aquarelle, 19 x 19 cm, 1941.

ANNEXES

TABLE DES ILLUSTRATIONS

1. CASADO-HALOIN Richard, dessin du carnet 43, crayon gris et couleur, 21 x 29, 7 cm, 2017.
PAGE 10
2. CASADO-HALOIN Richard, dessin du carnet 43, crayon gris et couleur, 21 x 29, 7 cm, 2016.
PAGE 11
3. CASADO-HALOIN Richard, dessin du carnet 43, crayon gris et couleur, 21 x 29, 7 cm, 2016.
PAGE 11
4. CASADO-HALOIN Richard, dessin du carnet 43, crayon gris et couleur, 21 x 29, 7 cm, 2016.
PAGE 11
5. CASADO-HALOIN Richard, dessin du carnet 43, crayon gris et couleur, 21 x 29, 7 cm, 2016.
PAGE 11
6. CASADO-HALOIN Richard, dessin du carnet 42, crayon gris et couleur, 21 x 29, 7 cm, 2015.
PAGE 13
7. CASADO-HALOIN Richard, dessin du carnet 42, crayon gris et couleur, 21 x 29, 7 cm, 2015.
PAGE 13
8. CASADO-HALOIN Richard, dessin du carnet 43, crayon gris et couleur, 21 x 29, 7 cm, 2015.
PAGE 14
9. CASADO-HALOIN Richard, dessin du carnet 42, crayon gris et couleur, 21 x 29, 7 cm, 2015.
PAGE 14
10. Photo couleur anonyme du jet d'un filet « épervier ».
PAGE 16
11. CASADO-HALOIN Richard, *Châssis n 8*, taille inconnue, entoilé 2012, détruit 2016.
PAGE 17
12. Dessin géométrique anonyme, démonstrations des propriétés euclidiennes du carré.
PAGE 19

13. Montage personnel de miniatures du musée d'Orsay, 33 icônes.
PAGE 20
14. Etude de porosité des trames pour un bleu acrylique (Amsterdam), pose de la couleur verso, prise de vue recto.
PAGE 25
15. 7 études de passe pour des couleurs primaires selon garnissage et enduction des colles.
PAGE 26
16. CASADO-HALOIN Richard, *Iroquois/Huron avec attendant*, 2013-14, monocourbe parabolöide, technique mixte sur toile (recto, verso), 192 x 86 x 33 (pro) cm, détail intérieur haut sur cimaise.
PAGE 27
17. VERMEER JOHANNES, *La Dame au collier de perles*, huile sur toile, 55 x 45 cm, 1664, détail.
PAGE 29
18. CASADO-HALOIN Richard, *Sainte Victoire*, technique mixte sur toile, 100 x 100 cm, 1995.
PAGE 31
19. CASADO-HALOIN Richard, *Finistère*, technique mixte sur toile (recto), 100 x 100 cm, 2001.
PAGE 31
20. CASADO-HALOIN Richard, *Val*, technique mixte sur toile (recto), 85 x 85 cm, 1999.
PAGE 32
21. ARTAUD ANTONIN, *Portrait de Colette Allendy*, mine graphite et craie de couleur grasse sur papier. 64 x 49 cm, 1947.
PAGE 33
22. CASADO-HALOIN Richard, *Iroquois/Huron avec attendant*, 2013-14, monocourbe parabolöide, technique mixte sur toile (recto, verso), 192 x 86 x 33 (pro) cm, détail de la courbe central vue en contre plongée.
PAGE 36
23. CASADO-HALOIN Richard, *La migration à Mirabeau*, 2014-15, parabolöide aux confins euclidiens, technique mixte sur toile (recto, verso), 55 x 85 x 73 (pro) cm, stade diaphane et croquis crayonné.
PAGE 38
24. CASADO-HALOIN Richard, *Enclos/colonie*, technique mixte sur toile (recto), 194 x 120 cm, 2000, détail central.
PAGE 39

25. GODARD JEAN-LUC, *Histoire(s) du cinéma, une histoire seule*, 1998, vidéo, extrait.
PAGE 45
26. GHENIE ADRIAN, *Darwin's Room*, huile sur toile, détail, 2015.
PAGE 46
27. Photo d'une exposition collective. Vue des travaux de Supports-Surfaces, Paris : ARC, Musée d'art moderne de la Ville, septembre 1970 (travaux de Bioulès, Devade, Dezeuze, Saytour, Valensi et Viallat).
PAGE 48
28. WHARHOL ANDY, *Boîtes de savon Brillo*, boîte de contre-plaqué avec sérigraphie et acrylique, boîte 43,2 x 43,2 x 35,6, 1964. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.
PAGE 49
29. RICHTER GERHARD, *5 turèn (II)*, huile sur toile, 235 x 110 cm, 1967.
PAGE 50
30. DEZEUZE DANIEL, *Châssis 1967*, feuille de plastique transparent tendu sur châssis, 194,5 x 130 x 2 cm.
PAGE 52
31. CASADO-HALOIN Richard, *manière de voir*, acrylique et pastel sur papier, format raisin, 1991.
PAGE 55
32. CASADO-HALOIN Richard, *Châssis n°4 (brut)*, h 192 x l 86 x p 57cm, 2011, pour *Iroquois/Huron avec attendant*.
PAGE 55
33. CASADO-HALOIN Richard, *Diane modèle*, triplan, technique mixte sur toile (recto), 174 x 140 x 21 cm (pro), installation au sol, 2011-12-13.
PAGE 56
34. UT NICK, 1972, Vietnam, photo de presse.
PAGE 59
35. BACON FRANCIS, *Sphinx-Portrait of Muriel Belcher*, huile sur toile, 198 x 147,5 cm, 1979.
PAGE 66
36. CORPET VINCENT, *s 2654P, 261, 2II 9-6-h/T* - diptyque, huile sur toile, 300 x 180 cm, 1996.
PAGE 66
37. DESGRANDCHAMPS MARC, *Sans titre*, huile sur toile, diptyque, 200 x 300 cm, 2011.

PAGE 67

38. COURBET GUSTAVE, *l'origine du monde*, huile sur toile, 46 x 55cm, 1866, Musée d'Orsay, Paris.

PAGE 67

39. GIGER HANS RUEDI, *Erotomechanics VIII*, sérigraphie, 1024 x 729 cm, 1979.

PAGE 68

40. REBEYROLLE PAUL, *Hommage à Courbet n°4*, huile et crin sur toile, 72 x 91,5 cm, 1993.

PAGE 69

41. LONG RICHARD, *A line made by walking*, 1967, archive photographique.

PAGE 72

42. Assemblage des icônes, requête Google : *A line made by walking*, page 1,2.

PAGE 73

43. MATTA-CLARK GORDON, *Conical-intersect-03*, archive photo de la performance, 1975.

PAGE 74

44. CRANACH LUCAS l'ancien, *Vierge à l'Enfant*, tempera et huile sur tilleul, 40,9 x 31,4 cm, vers 1518, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe.

PAGE 84

45. VAN COGH VINCENT, *autoportrait*, huile sur toile, 65 x 54,5 cm, 1889, Musée d'Orsay, Paris.

PAGE 90

46. CASADO-HALOIN Richard, *Iroquois/Huron avec attendant*, monocourbe parabolique, technique mixte sur toile (recto, verso), 192 x 86 x 33 (pro), 2013-14.

PAGE 95

47. TURELL JAMES, *Panza Virga 1*, 1974. Installation lumière.

PAGE 97

48. CASADO-HALOIN Richard, *Micro-tauromachie enfantine*, monocourbe pour une visée à 90°, technique mixte sur toile (recto, verso), 160 x 80 x 75 (pro), 2013-14.

PAGE 102

49. CASTELLANI ENRICO, *Superficie angolare bianca n°6*, (Superficie angulaire blanche n°6), Peinture acrylique sur toile, 149,7 x 145 x 59 cm, Acrylique sur toile tendue sur structure en bois tendue par le revers avec un arc métallique, 1964, collection du centre Pompidou, Paris.

PAGE 103

50. CANE LOUIS, dessins, crayons de couleur sur papier Lavis B, 29,5 x 42 cm, 1974.
PAGE 104
51. Photo anonyme d'une galerie californienne, œuvre de Louis Cane au premier plan.
PAGE 108
52. CANE LOUIS, *Toile Sol/Mur*, huile sur toile, mur 270 x 240 cm ; sol 220 x 174 cm, 1974.
PAGE 109
53. VIALLAT CLAUDE, 287, acrylique sur bâche, 130 x 171cm, 2015.
PAGE 114
54. BIOULES VINCENT, *Donnafugata*, huile sur toile, 24 x33 cm, 2014.
PAGE 117
55. BACON FRANCIS, *Three Studies of a Male Back*, (198 x 147,5 cm) x 3, 1970, Kunsthaus. Zurich.
PAGE 128
56. CASTELLANI ENRICO, *Superficie argentata*, 1971 (à gauche). Enrico-Castellani, *Superficie angolare cromata*, 2010-2011 (à droite).
PAGE 129
57. CASTELLANI ENRICO, Castellani au travail dans son atelier Via Pirandello 21, Sesto San Giovanni à Milan en 1968 (à gauche). Photo-©-Giorgio-Colombo-Milan-Right. *Superficie biangolare cromata*, 2011 (à droite).
PAGE 130
58. HORN REBECCA, *White- Body- Fan*, 1979, photo de la performance.
PAGE 133
59. HORN REBECCA, *White-Body-Fan*, 1972, (ré-action, photo 2000).
PAGE 134
60. MAC-CARTHY, *Painter*, vidéo, 1995.
PAGE 135
61. CASADO-HALOIN Richard, manutention d'un châssis et ouvrage verso par le souvenir d'une membrane (au bandeau).
PAGE 136
62. HATOUM MONA, *Variations on Discord and Divisions*, 1984. Détail vidéo.
PAGE 137
63. HATOUM MONA, *Variations on Discord and Divisions*, 1984. Détail vidéo.
PAGE 138

64. ACCONCI VITO, *Blindfolded Catching*, 1970. Archive de la performance.
PAGE 138
65. KOUNELLIS JANNIS, sans titre (avec cheval), 1972. Archive de la performance.
PAGE 139
66. KOUNELLIS JANNIS, untitled, 1978. Archive de la performance.
PAGE 140
67. BROWN GLENN, *Shallow Deaths*, huile sur_panneau, 70x57,5 cm, 2000.
PAGE 144
68. GRÜNEWALD MATTHIAS, *Retable d'Issenheim*, détail bas de la tentation de St Antoine, huile sur bois, 1512-1516, musée Unterlinden. Colmar.
PAGE 145
69. CORPET VINCENT, 3754, huile sur toile, 116 x 81 cm, 2015.
PAGE 148
70. CASADO-HALOIN Richard, *Monachille à l'éjaculat*, , monoplan, technique mixte sur toile (recto, verso), 295 x 208 cm, 2008-09.
PAGE 151
71. VINCI LEONARD, dessins anatomiques, 1510-11.
PAGE 152
72. CASADO-HALOIN Richard, *Monachille à l'éjaculat*, détail.
PAGE 152
73. Photo anonyme, Hiroshima, aout 1945.
PAGE 153
74. CASADO-HALOIN Richard, *Monachille à l'éjaculat*, détail.
PAGE 154
75. CASADO-HALOIN Richard, *Couvrement/Saillie*, technique mixte sur toile (recto, verso), 196x126 cm, 1999.
PAGE 157
76. CASADO-HALOIN Richard, *Argos*, quadriplan, technique mixte sur toile (recto-verso), 190 x 310 x 75 (pro) cm. 2006-2007-2008.
PAGE 159
77. CASADO-HALOIN Richard, *Argos*, détail.
PAGE 160
78. CASADO-HALOIN Richard, *Canal à l'allée de Saules*, monoplan à deux courbes latérales, technique mixte sur toile (recto, verso), 251 x 249 x 40 cm (pro), 2008-2010.
PAGE 160

79. CASADO-HALOIN Richard, *Canal à l'allée de Saules*, détail centre.
PAGE 161
80. CASADO-HALOIN Richard, *Méduse*, monocourbe rectangulaire, technique mixte sur toile (recto, verso), 124 x 183 x 28 cm (pro), 2011-2012.
PAGE 161
81. CASADO-HALOIN Richard, *Tudor pneuma*, biplan, technique mixte sur toile (recto, verso), 210 x 140 x 28 cm (pro). 2008- 2009.
PAGE 162
82. CASADO-HALOIN Richard, *Tudor pneuma*, détail table.
PAGE 163
83. CASADO-HALOIN Richard, *Icare à la tête de rose*, dix détails.
PAGE 164
84. CASADO-HALOIN Richard, *Icare à la tête de rose*, quintuple plans dont deux courbes, technique mixte sur toile (recto, verso), 300 x 175 x 35 cm (pro), 2006-2007-2008.
PAGE 165
85. DEZEUZE DANIEL, *Pavillon*, bois et peinture, 200 x 120 x 70 cm, 2001.
PAGE 171
86. DEZEUZE DANIEL, exposition des *Pavillons* en 2002 à la galerie Templon à Paris.
PAGE 172
87. VIALLAT CLAUDE, *Filet « répétition » 1970*, coco et goudron, 342 x 417 cm, 1970.
PAGE 174
88. Mat de fibre de verre, non tissé.
PAGE 175
89. CASADO-HALOIN Richard, *Peau d'âne*, treillis de soutenance au sol avec diable, bois, 230 x 160 x 80 cm, 2010-2011.
PAGE 177
90. CASADO-HALOIN Richard, *Peau d'âne*, treillis (mural), bois, 230 x 160 x 80 cm, 2010-2011.
PAGE 178
91. CASADO-HALOIN Richard, *Peau d'âne*, treillis, vue latérale, bois, 230 x 160 x 80 cm, 2010-2011.
PAGE 179
92. Le châssis multitubulaire de la Ferrari 250 LM (1963-64). Photo des ateliers *Touring Superleggera*.
PAGE 182

93. CASADO-HALOIN Richard, *Peau d'âne*, technique mixte sur toile, multi plans, 230 x 160 x 80 cm, 2010- 2011 et réexécution simplifiée 2016.
PAGE 183
94. WHITEREAD RACHEL, *Untitled (Stairs)*, 2001.
PAGE 183
95. CANE LOUIS, *Toile Sol/Mur*, huile sur toile métisse, mur 270 x 240 cm, sol 220 x 174 cm. 1973.
PAGE 184
96. CHARVOLEN MAX, *Cours du Grand-Prieuré - le Puits*, dimensions de l'espace : 217 x 236 x 262 cm, dimensions de l'œuvre : 550 x 280 cm. 2001.
PAGE 185
97. BIOULES VINCENT, *Hiver – Midi*, huile sur toile, 230 x 330 cm, 1977.
PAGE 187
98. BIOULES VINCENT, *l'atelier gris*, huile sur toile, 200 x 252 cm, 1977.
PAGE 188
99. BIOULES VINCENT, *Tombeau d'Aix-en-Provence*, huile sur toile, 190 x 250 cm, 1977.
PAGE 189
100. CASTELLANI ENRICO, *Superficie Biangolare Cromata*, acrylique sur toile, 70 x 100 x 50 cm, 2011.
PAGE 192
101. CASADO-HALOIN Richard, *Peau d'âne*, multiplans, technique mixte sur toile, verso soclé à contrejour, 230 x 160 x 80 cm, 2010-11 et 2016.
PAGE 194
102. CASADO-HALOIN Richard, *Peau d'âne*, technique mixte sur toile, au mur entoilé, 230 x 160 x 80 cm, 2010-11 et 2016.
PAGE 197
103. BONNEFOI CHRISTIAN, *Babel 8*, peinture sur tarlatane, 130 x 130 cm, 1992.
PAGE 198
104. BONNEFOI CHRISTIAN, *Provenant*, papier journal, colle, peinture et crayon graphite sur tarlatane marouflée sur toile, 248 x 298 x 4 cm, 1982-83.
PAGE 200
105. 106. 107. 108. CASADO-HALOIN Richard, *La migration à Mirabeau*, quatre détails. Mise en situation lumineuse différente pour un même emplacement.
PAGE 202

109. CASADO-HALOIN Richard, , *La migration à Mirabeau*, parabolioïde aux confins euclidiens, technique mixte sur toile (recto, verso), 55 x 85 x 73 (pro) cm, 2014-15.
PAGE 203
110. CASADO-HALOIN Richard, *Peau d'âne*, détail intérieur, l'habitacle.
PAGE 205
111. CASADO-HALOIN Richard, *Peau d'âne*, multi plans, technique mixte sur toile, 230 x 160 x 80 cm, 2010-11 et 2016, vue latérale, treillis entoilé et socle.
PAGE 207
112. CASADO-HALOIN Richard, *Peau d'âne*, détail d'une courbe latérale mise en situation horizontale.
PAGE 207
113. GRAND TONI, *Genie superlift advantage*, 2000.
PAGE 208
114. CASADO-HALOIN Richard, *La migration à Mirabeau*, parabolioïde aux confins euclidiens, technique mixte sur toile (recto, verso), 55 x 85 x 73 (pro) cm, 2014-15. Sur chevalet.
PAGE 210
115. CASTELLANI ENRICO, *Superficie angolare cromata*, acrylique sur toile, 60 x 42,5 x 42,5 cm, 2010-11.
PAGE 211
116. CASTELLANI ENRICO, *Superficie bianca*, diptyque, acrylique sur toile, (250 x 150) x 2 cm, 2008.
PAGE 212
117. CASADO-HALOIN Richard, *Iroquois/Huron avec attendant*, monocourbe parabolioïde, technique mixte sur toile (recto, verso), 192 x 86 x 33 cm, 2013-14, montage photographique des deux courbes.
PAGE 214
118. Fût convexe des plans de la géométrie hyperbolique.
PAGE 215
119. KAPROW ALLAN, *Transfer*, 1968, archive photographique.
PAGE 218
120. KAPROW ALLAN, *Easy*, 1972, archive photographique.
PAGE 220
121. MOHOLY-NAGY LAZLO, *Licht-Raum-Modulator*, 1930, installation lumière et sculpture.
PAGE 223

122. CASADO-HALOIN Richard, *Iroquois/Huron avec attendant*, monocourbe parabolöide, technique mixte sur toile (recto, verso), 192 x 86 x 33 (pro), 2013-14, travail verso au bandeau avec palette.

PAGE 226

123. CASADO-HALOIN Richard, *Micro-tauromachie enfantine*, monocourbe pour une visée à 90°, technique mixte sur toile (recto, verso), 160 x 80 x 75 (pro), 2013, revers.

PAGE 227

124. KLEIN YVES, *Anthropométrie sans titre* (ANT 171), 53 x 73 cm, 1960.

PAGE 228

125. KLEIN YVES, *Peinture de feu sans titre* (F 67), 50 x 38 cm, 1962.

PAGE 230

126. Yves Klein au travail, 1962, centre d'essais de Gaz de France, Saint Denis, France.

PAGE 231

127. 128. CASADO-HALOIN Richard, *La migration à Mirabeau*, parabolöide aux confins euclidiens, technique mixte sur toile (recto, verso), 55 x 85 x 73 (pro) cm, 2014-15, détail panneau droit de l'avvers en lumière normale puis venant de l'habitable.

PAGE 233

129. CASADO-HALOIN Richard, *Iroquois/Huron avec attendant*, monocourbe parabolöide, technique mixte sur toile (recto, verso), 192 x 86 x 33 (pro), 2013-14, travail verso au bandeau.

PAGE 233

130. DUCHAMP MARCEL, *Tu m'*, huile sur toile, 1918.

PAGE 234

131. CASADO-HALOIN Richard, *Icare à la tête de rose*, quintuple plans dont deux courbes, technique mixte sur toile (recto, verso), 300x175x35 (pro), 2006-07-08. Détail des crevures du panneau gauche.

PAGE 236

132. CASADO-HALOIN Richard, *Peau d'âne*, technique mixte sur toile, multi plans, 230 x 160 x 80 cm, 2010- 2011 et réexécution simplifiée 2016, travail de gestion des tensions au sol dans l'habitable.

PAGE 237

133. CASADO-HALOIN Richard, *Micro-tauromachie enfantine*, monocourbe pour une visée à 90°, technique mixte sur toile (recto, verso), 160 x 80 x 75 (pro), 2013, deux détails du même emplacement avers dont un à contrejour.

PAGE 238

134. HIRSCHHORN THOMAS, *It's Burning Everywhere*, installation sans titre, 2011, Mannheim, centre d'art.

PAGE 241

135. Chimère d'Arezzo, bronze, fonte à la cire perdue, H. 78,5 cm x L. 129 cm, vers 400 av. J.-C.
PAGE 243

136. FRAGONARD JEAN-HONORE, *Les Hasards heureux de l'escarpolette*, 1767, huile sur toile, 81 cm x 64 cm, détail central, Londres, Wallace collection.
PAGE 250

137. CASADO-HALOIN Richard, *Trapéze lightweight (Philippine)*, technique mixte sur toile (recto, verso), 118 x 52, 2003. Montage avec et sans contrejour.
PAGE 252

138. PRINCE RICHARD, *Untitled (cowboy)*, 160x221cm, 1989, tirage chromogénique, New-York, MET.
PAGE 253

139. 140. 141. CASADO-HALOIN Richard, *Tabouret*, monocourbe, technique mixte sur toile (recto, verso), 120 x 72 x 38 cm (pro). 2010-11-12. Trois vues.
PAGE 255

142. CASADO-HALOIN Richard, *Sur la Volga*, biplan à 90 dgr dont un à courbe, technique mixte sur toile (recto, verso), 240 x 240 x 160 cm, 2010-2014.
PAGE 258

143. CASADO-HALOIN Richard, *Sur la Volga*, biplan à 90 dgr dont un à courbe, technique mixte sur toile (recto, verso), 240 x 240 x 160 cm, 2010-2014, vue latérale à la cassure.
PAGE 259

144. CASADO-HALOIN Richard, *Sur la Volga*, détail central.
PAGE 260

145. CASADO-HALOIN Richard, *Sur la Volga*, détail latéral.
PAGE 261

146. CASADO-HALOIN Richard, *Sur la Volga*, détail à la flasque.
PAGE 261

147. CASADO-HALOIN Richard, *Sur la Volga*, détail stroboscope.
PAGE 261

148. ORLAN, *Refiguration / Self-Hybridation, série indienne-américaine #1 : portrait peint de No-No-Mun-Ya, Celui qui ne prête pas attention, avec un portrait photographique d'ORLAN*, photographie numérique, 152,5 x 124,5 cm, 2006.
PAGE 263

149. CASADO-HALOIN Richard, châssis n 8 (deuxième version) sur site pour étude de ruine, 120 x 95 x 35 cm, 2017.
PAGE 264

150. Pompe à vide signée "A. Role Constructeur 26 rue des Boulangers Paris". Fin XIXe.
PAGE 266
151. CATTELAN MAURIZIO, *La Rivoluzione siamo noi*, résine polyester, cheveux naturels, feutre, porte manteau, 189,9 x 47 x 52,1 cm, 2000.
PAGE 270
152. ANCXT MET DEN ANAÏS et LASSERRE GREGORY, Scenocosme SphèrAléas, Installation tridimensionnelle, visuelle, sonore, interactive, re-création depuis 2004.
PAGE 270
153. DUCHAMP MARCEL, *Étant donnés : 1° la chute d'eau / 2° le gaz d'éclairage...*, installation, 242.6 × 177.8 × 124.5 cm, 1946-1966.
PAGE 271
154. ERNEST-PIGNON ERNEST, *Extases*, Prieuré de Saint-Cosme, 2013.
PAGE 272
155. CASADO-HALOIN Richard, châssis réformé, *Peau d'âne* première version, deux angles photographiques du même treillis.
PAGE 274
156. Statère, Cnossos, Crète, vers 420 av. J.C.
PAGE 276
157. PATTERSON SIMON, *The Great Bear* (La grande Ourse), lithographie sur aluminium, 50 tirages, 134 x 109,5 cm, 1992.
PAGE 278
158. CASADO-HALOIN Richard, *Diane modèle*, triplan, technique mixte sur toile (recto, verso), 174 x 140 x 21 (pro), détail central, 2011.
PAGE 281
159. CASADO-HALOIN Richard, *La migration à Mirabeau*, 2014-15, paraboloïde aux confins euclidiens, technique mixte sur toile (recto, verso), 55 x 85 x 73 (pro) cm. Stade entoilé diaphane, profil.
PAGE 282
160. CASADO-HALOIN Richard, *La migration à Mirabeau*, 2014-15, paraboloïde aux confins euclidiens, technique mixte sur toile (recto, verso), 55 x 85 x 73 (pro) cm. Stade peint, profil.
PAGE 283
161. PERARO VINCENT, « *partita* », Polyester & polycarbonate. 310 x 550 x 440 cm, 2008.
PAGE 286

162. PERARO VINCENT, « *partita* », Polyester & polycarbonate. 310 x 550 x 440 cm, 2008. Détail intérieur.
PAGE 287

163. Une vue d'atelier à St Chamas, *Peau d'âne* première version détruite au 1^{er} plan.
PAGE 289

164. Exposition dans une galerie parisienne, (Mona Lisa, 2009).
PAGE 289

165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. CASADO-HALOIN Richard, *La migration à Mirabeau*, déclinaison d'un détail de l'avvers par l'orientation de la source lumineuse verso vers le regardeur.
PAGE 292-293-294

172. GERICAULT THEODORE, *Etude de main attrapant une grosse mouche*, Huile sur toile, date incertaine, détail.
PAGE 299

173. CASADO-HALOIN Richard, *Etude de main*, photographie numérique, dimension variable, 2010.
PAGE 300

174. CASADO-HALOIN Richard, étude de trame (percolation à contrejour des rayons), pour châssis 2015-2016.
PAGE 301

175. Cathédrale de Chartres, plan des vitraux.
PAGE 302

176. BUSTAMANTE JEAN-MARC, *PANORAMA BARBED THREAD*, encre sur plexiglas, 146 x 285 cm, 3eme tirage de 3, 2000.
PAGE 304

177. Rosace 143 de la Cathédrale de Chartres (rosace Ouest). Vers 1215.
PAGE 305

178. CASADO-HALOIN Richard, *Annonce*, 2003-2004-2005, biplan, technique mixte sur toile (recto, verso), détail.
PAGE 310

179. 180. CASADO-HALOIN Richard, *Penderie*, 2010, quadriplan, technique mixte sur toile (recto, verso), 175 x 110 x 30 cm (pro), revers et avers.
PAGE 314

181. MOSSET OLIVIER, *O2*, acrylique sur toile, Ø 185 cm, 2015.
PAGE 316

182. CASADO-HALOIN Richard, *Passage clouté*, triplan à courbe centrale, technique mixte sur toile (recto, verso), 200 x 200 x 48 cm (pro), 2012-13. Avers.

PAGE 323

183. CASADO-HALOIN Richard, *Passage clouté*, triplan à courbe centrale, technique mixte sur toile (recto, verso), 200 x 200 x 48 cm (pro), 2012-13. Revers.

PAGE 324

184. CASADO-HALOIN Richard, *Passage clouté*, triplan à courbe centrale, technique mixte sur toile (recto, verso), 200 x 200 x 48 cm (pro), 2012-13. Avers volume au sol.

PAGE 325

185. 186. 187. CASADO-HALOIN Richard, *Passage clouté*, triplan à courbe centrale, technique mixte sur toile (recto, verso), 200 x 200 x 48 cm (pro), 2012-13. Montage des photos.

PAGE 325

188. 189. 190. CASADO-HALOIN Richard, trois revers sans titres, détails, colle et huile et acrylique sur toile.

PAGE 327

191. CASADO-HALOIN Richard, *Diane modèle*, triplan, technique mixte sur toile (verso), 174 x 140 x 21 cm (pro), 2011-12-13. Revers.

PAGE 332

192. CASADO-HALOIN Richard, *Diane modèle*, triplan, technique mixte sur toile (verso), 174 x 140 x 21 cm (pro), 2011-12-13. Avers.

PAGE 333

193. CASADO-HALOIN Richard, *Bannière au poisson*, technique mixte sur toile (recto, verso), 189 x 12 cm, 2004-2005. Avers diaphane.

PAGE 335

194. CASADO-HALOIN Richard, *Mini oto-momo*, monoplan triangulaire, technique mixte sur toile (verso), 106 x 104 x 104 cm., 2013, revers.

PAGE 339

195. CASADO-HALOIN Richard, *Mini oto-momo*, monoplan triangulaire, technique mixte sur toile (recto), 106 x 104 x 104 cm., 2013, avers.

PAGE 340

196. BASELITZ GEORG, sans titre, huile sur toile, 250 x 200 cm, 1982.

PAGE 343

197. CASADO-HALOIN Richard, *Partie carrée*, monocourbe hyperbolique, technique mixte sur toile (verso à contrejour), 57 x 86 x 24 cm (pro), 2012-2013.

PAGE 345

198. CASADO-HALOIN Richard, *La migration à Mirabeau*, paraboloïde aux confins euclidiens, technique mixte sur toile (verso à contrejour), 55 x 85 x 73 (pro) cm., 2014-2015.

PAGE 347

199. CASADO-HALOIN Richard, *Micro-tauromachie enfantine*, monocourbe pour une visée à 90°, technique mixte sur toile (verso à contrejour), 160 x 80 x 75 (pro), 2013-2014.

PAGE 350

200. GABO NAUM, dessin sans titre, crayon et aquarelle, 1919 cm. 1941.

PAGE 355

Résumé des illustrations pour quelques tableaux :

– *La migration à Mirabeau* :

23*/105/106/107/108/109/114/127/128[^]/159*/160/165/166[^]à 171[^]/198[^].

– *Iroquois/Huron avec attendant* :

16°/22/32²/34/46/61°/117/122°/129°.

– *Peau d'Âne* (inachevé) :

89²/90²/91²/93*/101*[^]/102*/110°/111/112/132°.

– *Sur la Volga* :

142/143/144/145°/146/147[^].

– *Micro-tauromachie enfantine* :

48/123/133[^]/173*/174*[^]/199[^].

* phase diaphane monochrome.

² phase du treillis volumique.

° phase performative.

[^] solarisation recto ou verso (contrejour naturel ou technique).

BIBLIOGRAPHIE

Par ordre alphabétique.

Puis ouvrages, ouvrages collectifs, articles, catalogues/monographies et ressources en ligne.

– A –

Ouvrages

ADORNO W Théodor, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 2011.

– *Jargon de l'authenticité : De l'idéologie allemande*, Payot, Paris, 2009.

ARAGON Louis, « Les mains d'Elsa » in *Le Fou d'Elsa*, Gallimard, Paris, 2002.

ARISTOTE, *De sensu*, in *Parva Naturalia*, Paris, Vrin, 1951.

– *De l'âme*, II, Paris, Les Belles Lettres, 1995. Aristote,

– *Poétique*, (trad. Hardy), Paris, Gallimard, 2011.

ARASSE Daniel, *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996.

ARTAUD Antonin, *L'Ombilic des Limbes*, Paris, Gallimard, 1989.

ASTON Dore, *Rencontre avec Marcel Duchamp*, Paris, L'Echoppe, 1996.

Articles.

AURIOL Ingrid, s.v. « Espace », in Philippe Arjakovsky, François Fédier, Hadrien France-Lanord, *Le dictionnaire Martin Heidegger*, Les éditions du Cerf, Paris, 2013.

– B –

Ouvrages.

BALZAC Honoré de, *Le chef-d'œuvre inconnu*, Paris, Le livre de poche, 1970.

BENJAMIN, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Edition Allia, 2012 et 2005.

BERGSON Henri, *L'idée de lieu chez Aristote*, Paris, Albin Michel, 1949.

BOILEAU, *Art poétique*, GF Flammarion, 1969.

BONFAND Alain, *La Craie*, Paris, Seuil, 1996.

– *L'expérience esthétique à l'épreuve de la phénoménologie*, Paris, PUF, 1995.

– *Le cinéma saturé*, Paris, PUF, 2007.

BOURRIAUD Nicolas. *Radicant, Pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Denoël, 2009.

BOUTOT Alain , *Heidegger et Platon. Le problème du nihilisme*, Paris, PUF, 1987.

BORGES Jorge Luis, *Fiction*, trad. de l'espagnol P. Verdevoye, I. et R. Caillois, Paris, Gallimard, 1983.

BRENTANO Franz, *Aristote, les significations de l'être*, Paris, Vrin, 1992.

BRETON André, *L'amour fou*, Paris, Gallimard, 1976.

BRISSON Luc, *Le même et l'autre dans la structure ontologique du Timée de Platon*, Sankt Augustin, Academia Verlag, 1998.

BUREN Daniel, *Les Ecrits 1965-2012, volume 2 : 1996-2012*, Paris, Flammarion, 2013.

Ouvrages collectifs.

BALPE Jean- Pierre, « Les concepts du numérique » in *L'art et le numérique*, Hermes, Paris, 2000.

BATAILLE Georges, « Les mangeurs d'Etoile » in *André Masson*, Marseille, André Dimanche Editeur, 1993.

BEAUFRET Jean, « En chemin avec Heidegger » in *Cahier de l'Herne, Heidegger*, Paris, Edition de l'Herne, 1983.

BENICHOU Anne, « Ces documents qui sont aussi des œuvres... » in *Ouvrir le document*, les presses du réel, 2010.

BERQUE Augustin, « Logique des lieux de l'écoumène » in *Communications*, 87, Paris, Seuil, 2010.

BERNARDI Nicolas, « Le minotaure c'est nous... De Godard à Pasolini » in *L'Art et l'Hybride*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2001.

BODEÛS Richard, « Du troisième genre au cinquième corps » in *Revue philosophique de la France et de l'Etranger*, n 2, avril-juin 1993, Paris, PUF.

BOUYEURE Claude, « Les trameurs de temps, Viallat, Renouf, Giliam », in *Cimaise*, n° 117/118, mai-août 1974.

Articles.

BIOULES Vincent, « Les matisses américains », in *Art press international*, n°30, juillet 1979.

– « entretien avec Catherine Millet » in *Art press*, n° 102, avril 1986.

Catalogues/monographies.

BONNEFOI Christian, *Ecrits sur l'art [1974-1981]*, Bruxelles, La part de l'œil, 1997.

Ressources électroniques.

BARCELO http://www.lemonde.fr/a-la-une/portfolio/2008/11/20/une-tres-polemique-uvre-d-art-au-palais-des-nations-unies-a-geneve_1120328_3208.html.

BEAUFRET Jean, s. v, « HEIDEGGER (M.) », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 12 septembre 2016. URL : <http://xww.universalis.fr/encyclopedie/martin-heidegger/>

BENYAYER Louis-David, <http://www.tm-alumni.eu/medias/editor/files/Datanomics-Chignard-Benyayer.pdf>

– C –

Ouvrages.

CAUNE Jean, *La culture en action : de Vilar à Lang : le sens perdu*, Presses universitaires de Grenoble, Grenoble, 1999.

CEYSSON Bernard, *Le moment Supports/Surfaces*, Ceysson édition d'art, 2010.

CEZANNE, *Conversations avec Cézanne* (sous la direction de P. -M. Doran), Paris, Macula, 1978.

CHAREYRE-MEJAN Alain, *Essai sur la simplicité de l'être*, Toulouse, Eres édition, 2009.

CHOMSKY Noam, *Le langage et la pensée*, Paris, Payot, 2009.

COCCIA Emmanuel, *La vie sensible*, Paris, Edition Payot & Rivages, 2010.

– *La vie des plantes, Une métaphysique du mélange*, Paris, Payot & Rivages, 2016.

COUTAGNE Denis, *Cézanne*, Liège, Massoz s.a éditeur, 1982.

Ouvrages collectifs.

CHASE Michael, « Individus et description. Contribution à une histoire du problème de la connaissance des individus dans la philosophie néoplatonicienne » in *Revue des sciences philosophiques et théologiques* 2011/1 (Tome 95), Paris, Vrin.

CHATEAU Dominique, « L'écran entre fascination et désépécification des dispositifs »

in *D'un écran à l'autre, les mutations du spectateur*, Paris, l'Harmattan, 2016.

COËLLIER Sylvie, « *Folk Archive* de Jeremy Deller et Alan Kane : une question de valeurs » in *Documents, fiction et droit en art contemporain*, Aix-en-Provence PUP, 2015.

COUTURIER Elisabeth, « Entretien avec Scenocosme » in *Hybridation & Art contemporain*, Marseille, Edition AICA/Al Dante, 2013.

CUIR Raphaël, « L'hybridation : une méthode de l'art contemporain ? » in *Hybridation & Art contemporain*, Marseille, Edition AICA/Al Dante, 2013.

Articles.

CANE Louis, « Pour le nouveau », in *Art press*, n° 6, septembre-octobre 1973.

Ressources électroniques.

CANARELLI Florence, fcanarelli.free.fr/Supports-Surfaces.html

Chignard Simon, <http://www.tm-alumni.eu/medias/editor/files/Datanomics-Chignard-Benyayer.pdf>

COUCHOT Edmond, « NUMÉRIQUE ART », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 3 mars 2017. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/art-numerique/>

– D –

Ouvrages.

DAGEN Philippe, *Le silence des peintres*, Paris, Hazan, 2012.

DEBORD Guy, *La Société du Spectacle*, Paris, Gallimard, 1992.

DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 2000.

– *L'image-mouvement, Cinéma 1*, Paris, Edition de Minuit, 1999.

– *L'image-temps, Cinéma 2*, Paris, Edition de Minuit, 2009.

– *Logique de la sensation*, Seuil, Paris, 2002.

– « A quoi reconnaît-on le structuralisme ? », in *L'île déserte*, Paris, Les éditions de Minuit, 2002.

DELEUZE Gilles et Felix GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris, Les éditions de Minuit, 1991.

DAMPERAT Marie-Hélène, *Supports / Surfaces*, Saint-Etienne, Publication de l'Université de Saint- Etienne , 2000.

DERRIDA Jacques, *Artaud le Moma*, Paris, Galilée, 2002.

– « Forcener le subjectile » in *Antonin Artaud. Dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986.

– « Lettre à un ami japonais » in *Psyché. Inventions de l'autre*, Paris, Galilée, 1987.

DESCOLA Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.

DESSERRE Jean-François, *L'image peinte, Enjeux et perspectives de la peinture figurative des années 1990 à nos jours*. Paris, l'Harmattan, 2016.

DEWEY John, *L'art comme expérience*, Paris, Gallimard, folio, 2010.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Paris, Les Edition de Minuit, Coll. « Paradoxe », 1998.

Ouvrages collectifs.

DESCOLA Philippe, « Un monde enchevêtré » in *La fabrique des images*, Paris, Somogy édition d'art, 2010.

DEVADE Marc, « Pourquoi une revue », in *VH 101*, Paris, Ed. Esselier, n° 5, printemps 1971.

DEZEUZE Daniel, « Questions d'itinéraire », in *NDRL*, n° 1, été 1976.

– « entretien » in *+0*, n° 12 bis, Bruxelles, mai-juin 1976.

Articles.

DAVID Pascal, s. v. « Mort », dans Philippe Arjakovsky, François Fédier, Hadrien France-Lanord, *Le dictionnaire Martin Heidegger*, Cerf, 2013.

DEZEUZE Daniel, « la dernière des avant-gardes ? », in *Art Press*, n° 15, 1991.

Catalogues.

DEZEUZE Daniel, catalogue *Daniel Dezeuze*, Saint-Etienne, Musée d'Art et d'Industrie, mars-avril 1980.

– E –

Ouvrages.

ELIOT T.S, *La terre vaine*, trad. de l'anglais P. Leyris, Paris, Seuil, Coll. Points Poésie, édition bilingue, 1976.

ESCOUBAS Eliane, *L'espace pictural*, Paris, Les Belles Lettres (encre marine), 1995.

Catalogues.

EDDE Caroline, *Collection art contemporain*, cat. coll, Paris, Musée national d'art moderne, Edition du centre Pompidou, 2007.

– F –

Ouvrages.

FEDIER François, *L'art en liberté*, Paris, Pocket, 2006.

FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

Ouvrages collectifs.

FOIRET Agnès, « Les fonds de la peinture », dans *Esthétiques de l'écran*, sous la direction d'Éric Bonnet, l'Harmattan, Paris, 2013

– G –

Ouvrages.

GABO Naum, Neuchâtel, Edition du Griffon, 1961.

GOETHE, *Faust*, trad. de l'all. par G. De Nerval, Paris, Flammarion, 1964.

GODARD Jean-Luc, *Histoire(s) du cinéma*, Paris, Gallimard, 1998.

GOLDBERG Rose-Lee, *Performances, l'art en action*, Paris, Thames & Hudson, 1999.

GOLDBERG Itzhak, *Installations*, Paris, CNRS édition, 2014.

GRANGER Gilles-Gaston, *La pensée de l'espace*, Paris, Odile Jacob, 1999.

GRIFFIN Jonathan (en collaboration avec Paul Harper, David Trigg, Eliza Williams), *L'art du XXI siècle*, trad. de l'anglais, Paris, Phaidon Editeur, 2014.

GUATTARI Félix et DELEUZE Gilles, *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris, Les éditions de Minuit, 1991.

GUERIN Michel, *L'espace plastique*, Bruxelles, La part de l'œil, 2008,

Ouvrages collectifs.

GOMERIEUX Raphaël, « Les nouveaux rhyparographes » in *Esthétiques de l'écran*, sous la direction d'Éric Bonnet, Paris, l'Harmattan, 2013.

GUERIN Michel, « D'un réel sans appel ou la fin des phénomènes » in *La transparence comme paradigme*, Aix- en -Provence, Université de Provence, 2008.

- « En lieux et places (d'un usage de la *chôra* et du *topos* en esthétique) » in *Partages d'espaces*, Pau, Presses de l'Université de Pau et des pays de l'Adour, 2014.
 - « D'un danser de l'art » in *La Part de l'Oeil, N° 24 : Ce qui fait danse : de la plasticité à la performance*, Bruxelles, Edition la Part de l'œil, 2009.
 - « Le Nouveau et l'Inédit » in *Revitacao da Querela Modernidade / Pos-Modernidade*, Lisbonne, Ur édition, 2011.
- GREISCH Jean, « Hölderlin et le chemin vers le sacré » in *Cahier de l'Herne Heidegger*, Paris, Edition de l'Herne, 1983.

Articles.

- GIBELLO Bernard, « La question du fond et de la forme des représentations mentales » in *Le Journal des psychologues*, 2006/1 (n° 234).
- GODARD Jean-Luc, « interview d'Antoine de Baecque » in *Libération*, 6 avril 2002.

Ressources électroniques.

GIRARD Augustin :

http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/14901/HERMES_1996_20_27.pdf;jsessionid=AFB24168877CC9E0F40A2B21F8D3EE0B?sequence=1

GLISSANT Edouard, <http://www.edouardglissant.fr/creolisation.html>

– H –

Ouvrages.

- HARDOUIN Frédéric , *Le cinématographe selon Godard*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- HEGEL, *Encyclopédie des sciences philosophiques*, Paris, Vrin, 1970.
- HEIDEGGER Martin, *Chemin qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1986.
- *Essai et conférences*, Paris, Gallimard, 1990.
 - *Acheminement vers la parole*, Paris, Gallimard, 1981.
 - « Temps et être » in *questions III et IV*, Paris, Gallimard, 1990.
 - *Holzwege*, Frankfurt Am Main, Klostermann, 1950.
- HENRY Michel, *Voir l'invisible sur Kandinsky*, Paris, PUF, 2005.
- *Incarnation. Une philosophie de la chair*, Paris, Seuil, 2000.
- HERACLITE, *Fragments*, Paris, GF Flammarion, 2002.
- HÖLDERLIN Friedrich, « Lorsque pourtant ceux du ciel ... », trad. de l'allemand F. Fédier et G. Roud, *Œuvres*, Paris, Pléiade, Gallimard, 1967.

– « Le pain et le vin » in *Œuvres*, trad. de l'allemand, Pléiade, Gallimard, 1967.

Ouvrages collectifs.

HEIDEGGER Martin, « Esquisses tirées de l'atelier » in *Cahier de l'Herne*, trad. de l'allemand par M. Haar, Paris, Edition de l'Herne, 1983.

– « Remarques sur art-sculpture-espace », trad. de l'allemand par Didier Franck, in *Les temps modernes*, Paris, Gallimard, n°4 (650), 2008 .

HUSSERL Edmund, une lettre de Husserl à Hofmannsthal, trad. par Eliane Escoubas in « Art et phénoménologie », in *La part de l'œil*, n°7, Bruxelles, 1991.

Ressources électroniques.

HUGO Victor, *Lettre au capitaine Butler*, 25 novembre 1861,

<https://www.mondediplomatique.fr/2004/10/HUGO/11563>

– I –

Ressources électronique.

IVERNEL Philippe, v. s. « BENJAMIN WALTER - (1892-1940) », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 9 septembre 2016. URL

<http://www.universalis.fr/encyclopedie/walter-benjamin/>

– J –

Ouvrages.

JAMESON Fredric, *Le Postmodernisme, ou la logique du capitalisme tardif*, trad. de l'anglais, Paris, Edition des beaux-arts de Paris, 2007.

Ouvrages collectifs.

JAMESON Fredric, « La lecture sans l'interprétation », trad. de l'anglais, in *Communications*, n°48, Paris, Seuil, 1988.

Articles.

JOUANNAIS Jean-Yves (en collaboration avec Christophe Kihm), « les “Witz” de

Maurizio Cattelan » dans *Art press*, 265, 2001,

– K –

– L –

Ouvrages

LA ROCHEFOUCAULD (Duc de), *Réflexions où sentences et maximes morales*, Paris, Lefèvre, 1822.

LATOURE Bruno. *Nous n'avons jamais été moderne, Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 1991.

– *Enquête sur les modes d'existence, une anthropologie des Modernes*, Paris, La Découverte, 2012.

– *Sur le culte moderne des dieux faitiches suivi de Iconoclash*, Paris, Edition de La Découverte, 2009.

LECLERCQ Stéphane, *L'expérience du mouvement dans la peinture de Francis Bacon*, Paris, L'Harmattan, 2002.

LONZI Carla, *Autoportrait*, trad. de l'italien, Zurich, JRP/Ringier, 2012.

Ouvrages collectifs.

LEMAIRE Gérard-Georges, « La nostalgie graphique (notes) » in *Textuerre*, n° 34/35, juin 1982.

Articles

LITRE Emile, s. v. « Emblème », « Unique », « Ecran » in *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Edition de l'Erable, 1972.

Ressources électroniques.

LELOUP Damien, http://www.lemonde.fr/technologies/article/2011/10/24/facebook-accuse-de-conserver-des-donnees-effacees-et-de-creer-des-profil-fantomes_1592814_651865.html#M4Oiclme

LELOUP Damien, http://www.lemonde.fr/technologies/article/2011/10/27/facebook-va-installer-des-serveurs-au-bord-du-cercle-polaire_1594755_651865.html#7RFymw4EyYOpWkj7.99

– M –

Ouvrages.

MALLARME Stéphane, « Un coup de dés » in *Œuvres complètes, Tome I*, Pléiade, Gallimard, Paris, 1945.

– Avant dire au « traité du verbe » de René Ghil, in *Œuvres complètes, Tome II*, Pléiade, 2003.

MALRAUX André, *Le musée imaginaire*, Paris, Gallimard, coll Folio essais, 1965.

MARION Jean-Luc, *La croisée du visible*, Paris, PUF, 1996.

– *Etant donné*, Paris, PUF, 2005.

– *De surcroît*, Paris, PUF, 2010.

MATTEI Jean-François, *Platon et le miroir du mythe*, Paris, PUF, 1996.

MERLEAU-PONTY Maurice, *La prose du monde*, Paris, Gallimard, 1969.

MOHOLY-NAGY Lazlo, *Peinture, Photographie, Film*, Paris, Gallimard, Folio, 2007.

MONDZAIN Marie-José, *Le commerce des regards*, Paris, Seuil, 2003

Articles.

MILLET Catherine, « Parlons peinture » (éditorial) in *Art press* n° 307, décembre 2004.

– « Grand Palais 2006 : on redistribue les cartes » in *Art press*, n ° 323, mai 2006.

– « interview de Louis Cane », in *Art press*, n° 3, mars-avril 1973.

Catalogues/monographies.

MASSON André, Marseille, André Dimanche Editeur, 1993.

Ressources électroniques.

MANGION Eric. <http://www.ecoledumagasin.com/session17/spip.php?article135>

MARTIN Jean-Hubert, « Nicolas Bourriaud, Radicant : pour une esthétique de la globalisation », Critique d'art [En ligne], 35 | Printemps 2010, mis en ligne le 23 janvier 2012, consulté le 01 mars 2017. URL : <http://critiquedart.revues.org/433>

MOLINET Emmanuel, « La problématique de l'hybride dans l'art actuel, une identité complexe », *Le Portique* [En ligne], 30 2013, mis en ligne le 01 juillet 2015, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://leportique.revues.org/2647>

– N –

Ouvrages.

NIETZSCHE Friedrich, *Fragments posthumes, automne 1885- automne 1887, Tome XII, Oeuvres philosophiques complètes*, Paris, Gallimard, 1978.

– *Par delà bien et mal*, Paris, Gallimard, 1992.

– *La naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 1986.

– *Aurore*, Paris, GF Flammarion, 2012

– O –

– P –

Ouvrages.

PAILLIER Magali, *La Katharsis chez Aristote*, Paris, L'Harmattan, 2004.

PASSERON René, *La naissance d'Icare, Eléments de poïétique générale*, Paris, ae2cg Editions, 1996.

– *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, Paris, Vrin, 3e édition, 1996.

PASTOUREAU Michel, *Noir*, Paris, Seuil, 2008.

– *Jésus chez le teinturier*, Paris, Le Léopard d'Or, 1997.

PEGUY Charles, *Œuvres poétiques complètes*, Pléiade, 1975

PLATON, *Sophiste, Politique, Philèbe, Timée, Critias*, édit. Chambry, Paris, GF Flammarion, 1969.

– *Œuvres complètes*, Tome II, Pléiade, Paris, Galimard, 1950.

– *le banquet, phèdre*, trad. Chambry, Paris, GF Flammarion, 1964.

– *La République*, trad. Leroux, Paris, GF Flammarion, 2004.

PLEYNET Marcelin, *Art et Littérature*, Paris, Seuil, 1977.

PONGE Francis, *Pléiade, Œuvres complètes, tome 2*, Paris, 2002.

POUSSIN Nicolas, « Lettre de Rome à M. de Chambray du 1^{er} Mars 1665 », in *Lettres et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 1989.

PASCAL Blaise, *Pensées*, Paris, J. Delmas et Cie, 1967.

Ouvrages collectifs.

PAQUET Suzanne, « N'importe quel touriste avec une caméra. Robert Smithson et l'effet non-site », in *Ouvrir le document*, les presses du réel, 2010.

PANOFSKY Erwin, « Galilée critique d'art », trad. de l'allemand in *Actes de la*

recherche en science sociale, n°66, 1987.

POPA Delia, *Studia Phaenomenologica*, vol IV, Bucarest, Humanitas, 2004.

Catalogues.

PINCEMIN Jean-Pierre, « Construire un tableau », in catalogue *Peintures avril/juillet 1976*, Paris, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, ARC, 5 novembre-5 décembre 1976.

POUILLON Nadine, *Collection art contemporain*, cat. coll, Paris, Musée national d'art moderne, Edition du centre Pompidou, 2007.

– Q –

– R –

Ouvrages.

RIMBAUD Arthur, « Marine » in *Œuvres-Correspondance*, Paris, Robert Laffont, 2004.

ROMANO, *De la couleur*, Paris, Edition de la transparence, 2010.

ROUBAUD Jacques, *La fleur inverse*, Paris, Les Belles Lettres, 2009.

Ressources électroniques.

RICHIR Marc, « AFFECTIVITÉ », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 4 septembre 2017. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/affectivite/>

RIOUT Denys, v. s. « MONOCHROME, peinture », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 14 septembre 2016. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/monochrome-peinture/>

– S –

Ouvrages.

SHUSTERMAN Richard, préface à John Dewey, *L'art comme expérience*, Paris, Gallimard, folio, 2010.

SIMON Gérard, *Archéologie de la vision*, Paris, Seuil, 2003.

SOURIAU Etienne, *Vocabulaire esthétique*, Paris, PUF, 1990.

STOICHITA I Victor, *L'effet Pygmalion*, Genève, Droz, 2008.

Ouvrages collectif.

SAMOYAUULT Tiphaine, « L'hybride et l'hétérogène » in *L'Art et l'Hybride*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2001.

SHEMOUL Yves, « L'écran : traversée, échange et milieu » dans *Esthétiques de l'écran*, sous la direction d'Éric Bonnet, l'Harmattan, Paris, 2013.

SHUSTERMAN Richard, « Penser en corps. Eduquer les sciences-humaines : un appel pour la soma-esthétique » in *Penser en corps. Soma-esthétique, art et philosophie*, Paris, l'Harmattan, 2009.

SOLLERS Philippe, « Tac au Tac », in *Peinture, cahiers théoriques*, n 2/3, 1971.

Articles.

SARABEN Jacques, « FRANCIS BACON, une bouche comme un Sahara », in *Art press*, 215, 1996.

Ressources électroniques.

SEMIN, v. s. « SUPPORTS / SURFACES », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 12 août 2016. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/supports-surfaces/>

SEMIN, v. s. « GRAND TONI - (1935-2005) », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 23 août 2016. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/toni-grand/>
Toni Grand (1935-2005)

SHEPHERD, v.s. « FAAS HORST - (1933-2012) », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 25 août 2016. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/horst-faas/>.

– T –

– U –

– V –

Ouvrages.

VALERY Paul *Pièces sur l'Art*, Paris, Gallimard, 1934.

– « Choses tues V » in *Tel quel, Œuvres II*, Pléiade, Gallimard, Paris, 1960.

– « Palme » in *Poésie*, Gallimard, Paris, 1993.

– « Le cimetière marin » in *Poésie*, Paris, Gallimard, 1966.

VASILIU Anca , *Du Diaphane*, Paris, Vrin, 1997

Ouvrages collectifs.

VANCHERI Luc, « L'image-écran » in *Revue écran, l'écran expérimental*, Paris, l'Harmattan, 2013.

VASILIU Anca, « Le mot et le verre. Une définition médiévale du diaphane » in *Journal des savants*, (Académie des Inscriptions et des Belles Lettres), Paris, Edition du Boccard, n° 1/1994.

VIAL-KAYSER Christine, « La marche comme méditation sur le paysage : le cas d'Andy Goldsworthy au Yorkshire Sculpture Park » in *Au-delà du land Art, marges 14*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2012.

Ressources électroniques.

VANEL, « MATISSE HENRI - (1869-1954) », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 12 mars 2017. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/henri-matisse/>

VAN LIER Henri, v. s. « PEINTURE - L'espace pictural » -, Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 9 septembre 2016. URL : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/peinture-l-espace-pictural/>

Catalogues/Monographies.

VIALLAT Claude, catalogue *Claude Viallat*, Musée d'Art et d'industrie, Saint-Etienne, 1974.

– W –

Ouvrages.

WEBER Michel et Diane d'EPREMESNIL, *Chromatikon 1: annuaire de la philosophie en procès*, Louvain la Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2005.

WIRTH Jean, *L'image à l'époque gothique (1140-1280)*, Paris, Cerf, 2010.

WITTGENSTEIN Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, trad. de l'allemand, Gallimard, Paris, 2001.

– X –

– Y –

– Z –

Ouvrages.

ZINK Michel, *Les troubadours. Une histoire poétique*, Paris, Edition, Perrin, 2013.

ZUMTHOR Paul, *La Mesure du monde*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique », 1993.

- *Essai de poésie médiévale*, Paris, Seuil, 2000.
- *Langue, texte, énigme*, Paris, Seuil, 1975,

Ressources en lignes.

ZUMTHOR, « **TROUBADOURS ET TROUVÈRES** », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 06 mars 2017. URL
: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/troubadours-et-trouveres/>

TABLE DES MATIERES

Prolégomènes -----	9
1/ Au départ : le dessin premier	9
2/ Le possible et l'impossible	12
3/ L'élancement préhensile	16
4/ Le piège immédiat du quadrangle	18
5/ <i>Ouverture</i> sur la couleur	23
6/ Diaphane et catharsis ?	28
7/ Position du poète	31
8/ <i>Ouverture</i> cosmique	34
<u>Chapitre I/ Actualité de la peinture et de l'image</u> -----	40
1/ De l'à propos d'une proposition de peinture au XXI siècle	40
2/ Sur l'inflation des images	57
a/ Les images : l'aspect sociétal	57
b/ Les images : des œuvres	62
c/ Les images : des archives	71
1/Archives : de l'art	71
2/Archives : de la société numérique	77
3/ Conséquence de l'inflation : la perte de l'aura	80
a/ Sur le concept de Benjamin	80
b/ Refonder le <i>hic et nunc</i> de l'œuvre	89
<u>Chapitre II/ Une réponse picturale chez les post-modernes</u>	100
1/Nos influences	100
a/ Avant-propos	100
b/ Les leçons de Support/surfaces	106
c/ L'école anglaise d'après-guerre	123
d/ Autres sources. De Richter à Castellani	128
e/ La ressource par l'action : de la Performance	131

2/Notre synthèse (dans nos propositions d'art)	141
a/ La synthèse iconographique, (l'incarnat et la dimension « cul de jatte »)	141
1/ Avant-propos	141
2/ De la chair et de la Figure	143
3/ Gagner le paysage : le fond et le détail	156
b/ La synthèse constructiviste. (sur la structure, l'assemblage des plans)	169
1/ Avant-propos	169
2/ Via Dezeuze/ Viallat	171
3/ Par Bioulès/ Cane	181
4/Autre référent : Castellani de surcroît	191
c/ La synthèse écranique : (sur le diaphane des plans et les couleurs)	193
1/ Avant-propos	193
2/ Définir l'écran	193
3/ De l'écran : avers et revers, sous l'expérience de Bonnefoi	198
4/ L'écranique déplanifié, sous l'expérience de Castellani	206
d/ La synthèse performative (la discrète étrangeté de la pratique)	217
1/ Avant-propos	217
2/ La cécité en acte : <i>modus operandi</i>	222
3/ Pratique d'espace : étendue ou corps ?	235
<u>Chapitre III/ La concurrence des synthèses et leurs contradictions : les hybrides</u> -----	240
1/ Faire un relevé	240
2/ Revoir quelques notions : Poïétique et Passeron	244
3/ Le médium comme pigment	251
4/ Risque encouru par nos hybrides	256
5/ Une définition pour l'hybride ?	262
6/ Hybridation ou radicalement ?	275
<u>Chapitre IV/ Une matrice diaphane</u> -----	282
1/ Avant-propos	282
2/ Revue du troisième genre chez Platon	288
3/ Le diaphane : Quelques notions	299
4/ D'une matrice diaphane	313
5/ L'image illumination	314
6/ La perception de l'espace comme lumière incorporée	319

<u>Chapitre V/ L'efficace cathartique</u> -----	322
1/ Avant-propos.	322
2/ L'efficace cathartique pour le peintre.	328
3/ L'efficace cathartique pour le regardeur.	333
4/ Aura et catharsis	339
CONCLUSION -----	343
ANNEXES -----	358
TABLES DES ILLUSTRATIONS -----	360
BIBLIOGRAPHIE -----	376
TABLE DES MATIERES -----	392
RESUME-ABSTRACT -----	395

Résumé

Le sujet de ce mémoire d'arts plastiques est d'étudier « le branle du statut de l'image »⁵⁶⁰, d'une image contemporaine par le biais d'une peinture de recherche.

Cette étude passe par le paradigme de l'aura benjaminienne puis son application rapportée à la notion de matrice (*chôra* platonicienne) en condition de lumière particulière (le diaphane).

Une forme sans forme, celle d'une « *chôra* diaphane »⁵⁶¹, comme volumétrie transparente du tableau est déduite et s'agrège autour d'un volume reformulant son percept.

C'est ainsi que l'analyse étudie les propriétés d'un support devenu biface pour le plasticien et le regardeur où la couleur incorpore la rétention lumineuse singulière d'un châssis.

L'étude débouche sur un constat plastique, celui d'un dispositif cathartique hybride nécessitant un travail de synthèse : la percolation du feuil peint par le regard où des plans (toiles) complexes sont explorés.

La conclusion se porte alors sur l'évolution du médium Peinture en direction de ce support à l'aura reformulée dans l'ensemble du champ dit « postmoderne ».

Abstract

The subject of this visual arts dissertation is to study "the motion of the status of the image", a contemporary image through a painting of research. This study goes through the paradigm of the Benjaminian aura and its application related to the notion of matrix (platonian *chôra*) in particular light condition (diaphanous).

A formless form, that of a « diaphanous *chôra* », as a transparent volumetry of the painting is deduced and aggregates around a volume reformulating its percept.

This is how the analysis studies the properties of a substrate that has become biface for the visual artist and the viewer where color incorporates the singular luminous retention of a frame.

The study leads to a plastic finding, that of a hybrid cathartic device requiring a synthesis : the percolation of the film painted by the look where complex plans (canvases) are explored.

The conclusion then turns on the evolution of the painting medium in the direction of this substrate to the reformulated aura throughout the « postmodern » field.

⁵⁶⁰ . Anca Vasiliu, *Du Diaphane, op.cit.*, p. 239 : « [...] C'est sans doute là toute la différence avec le concept aristotélicien, mais aussi toute la matière première d'une longue histoire qui met en branle le statut de l'image. »

⁵⁶¹ . *Ibid*, p. 224-245, *passim*. Nous ne saurions trop faire remarquer au lecteur la brillance anticipatrice des écrits de la philosophe. Cette dernière réserve dans la deuxième partie, au chapitre V, se nommant « Rencontre dans l'intervalle », (particulièrement bien nommée), une longue analytique sur la notion justement titrée : « Une « *khôra* » diaphane ? »