

REMARQUES SUR LA PEINTURE A PROPOS DE « CORPS ET GRAPHIE »

Ce texte développe un bref exposé fait lors du VI^e colloque du CIEN (Centre Interdisciplinaire sur l'Enfant) à Nancy le 5 juin 2010.

Lorsque, dans le séminaire XI, Jacques Lacan parle du tableau, il dit que « le geste y est toujours présent »¹, ce qui fait penser à la danse.

Et pour illustrer le fait que le geste, à la différence du coup, vaut par son apparence, il évoque les ballets du dernier Opéra de Pékin où l'on « ne se cogne jamais »².

Impression gestuelle et trace du pinceau.

On tend tout naturellement et c'est le cas pour Jacques Lacan, à rapprocher l'acte du peintre de celui du danseur. La peinture, grâce à la trace laissée par le pinceau, traduirait toujours un mouvement expressif, un geste, du corps du peintre. Et c'est bien par exemple ce qui se produit dans la peinture chinoise à l'encre. Mais souvent, surtout en Occident, la trace du pinceau n'est pas très marquée. Elle peut même être tout à fait absente, ainsi dans les œuvres qui, pour Federico Zeri appartiennent à la « Renaissance authentique » (qu'il distingue d'une « pseudo Renaissance »), œuvres par exemple des Van Eyck, de Piero de la Francesca, de Mantegna ou de Léonard de Vinci, dont « La Vierge, sainte Anne et l'enfant Jésus », ce tableau auquel Freud s'est particulièrement intéressé, est tout à fait représentatif.

¹ Lacan J., *Le séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, Paris, 1973, p.105.

² *Ibid.*, p.106.



« La Vierge, Sainte Anne et l'enfant Jésus », huile sur bois
170x 129 cm – vers 1508- 1510, musée du Louvre, Paris

Caravage est un épigone de cette Renaissance et le travail, quasiment indécélable, de son pinceau, aboutit par exemple, comme le dit Jacques Lacan dans le chapitre « Qu'est-ce qu'un tableau ? », aux « raisins admirablement reproduits [...] que l'on peut voir dans la corbeille que tient le Bacchus aux Offices ».

Or ces deux œuvres comme la plupart des tableaux, donnent pourtant une impression de geste.

La question de savoir ce qui produit cette impression sera abordée plus loin.

Un espace perçu à travers le corps.

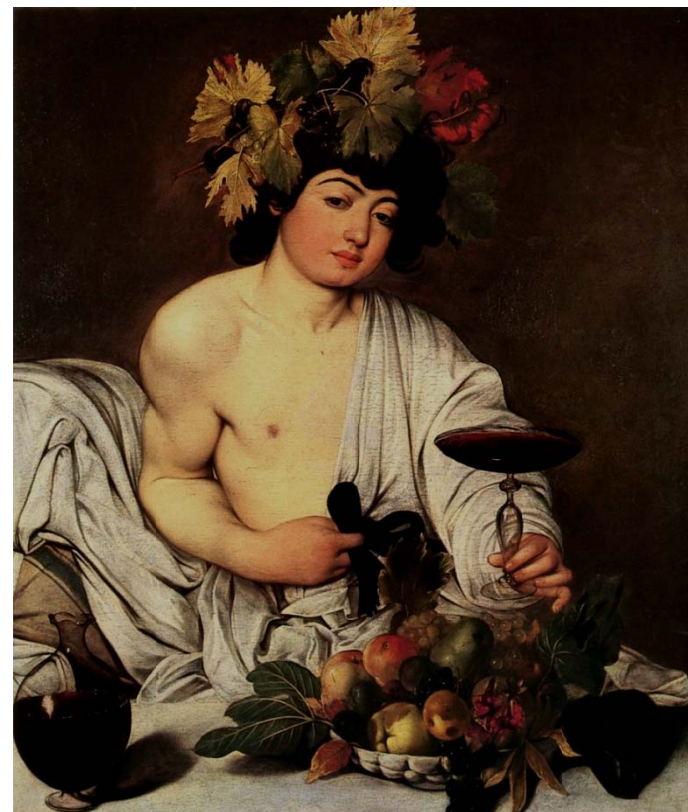
L'impression de geste fait exister le tableau comme espace qu'éprouve le corps.

Je citerai ici deux peintres qui ont perçu avec une grande acuité l'importance de cet espace : Jackson Pollock et Pierre Soulages.

Le premier dit d'une part que « la peinture est quelque chose de physique » et d'autre part, que s'il peint par terre « c'est pour être dedans », dans le tableau.

Pierre Soulages, qui lui aussi peint par terre, vient d'accorder à *la Cause freudienne*³ une interview dont voici un passage très significatif. « Je me suis aperçu un jour que c'était la lumière qui venait, réfléchi par le tableau, vers moi. C'est alors que je me suis dit : qu'est-ce qui se passe ? Si l'espace du tableau n'était plus derrière, comme ils ont voulu le faire avec la perspective ? S'il n'était pas à la surface, comme le faisaient les

³ *La Cause freudienne* n°75, *La psychanalyse en forme*, « Soulages le réfractaire », Paris, Seuil, juillet-août 2010



« Bacchus », huile sur toile
95x 85 cm – 1596 ou 1596-97, galerie des Offices, Florence

Byzantins ? Que je préfère d'ailleurs aux autres. Il était, il est là, devant, maintenant, avec ce que je fais, puisque ce que je vois c'est de la lumière qui vient du tableau vers moi. L'espace est devant et moi je suis dedans, dans l'espace du tableau ».

Enfin, ce qui est vécu comme du corps dans un espace se trouve pris dans la dynamique du rythme. Je parle, bien sur, des œuvres qui tendent vers le beau, mais il ne faudrait pas y voir une réticence vis à vis d'une peinture qui privilégie un autre abord, d'autant plus que bien souvent on y retrouve, à mon sens, du beau, et cela parfois alors même que l'artiste prétend s'en être affranchi. Il ne s'agit sans doute pas du même.

C'est ainsi que le tableau peut être ressenti comme l'espace continu d'une gestuelle rythmée. Cet espace, que je qualifierais de dynamique, n'est pas celui que l'on regarde pour l'interroger, on l'éprouve dans le mouvement du corps.

Le plus souvent les deux types d'espace sont plus ou moins présents dans le tableau. Je laisserai cette question en suspens.

Evidemment, l'espace dynamique du tableau s'apparente ainsi à celui de la danse. Et il est aussi très intéressant de le rapprocher de l'espace dans lequel se déploient les gestuelles dont parle Tchouang-Tseu à propos de la « voie du ciel ». C'est par exemple ce vieil homme qui nage aisément dans les remous d'une cataracte où, « ni caïman ni tortue géante ni trionyx ne pourraient s'ébattre » et qui dit à Confucius stupéfait, « je n'ai pas de méthode spéciale [...] je descends avec les tourbillons et je remonte avec les remous. J'obéis au mouvement de l'eau, non à ma propre volonté »⁴.

⁴ Tchouang-Tseu, Œuvre complète, Paris, 1969, « Connaissance de l'Orient », Gallimard/Unesco, p. 155.

Etre agi.

Les gestuelles de la voie du ciel se réalisent grâce à un certain « régime d'activité » (terme employé par François Billeter) que l'on retrouve indéniablement dans la création picturale. Dans ce régime on se trouve comme « agi ». La peinture chinoise en a fait un principe allié à une technique dans laquelle le pinceau, tenu verticalement, fait circuler l'énergie entre le ciel et la terre. « L'homme parfait, dit Shitao, emploie l'encre comme si l'œuvre était tout accomplie et il manie le pinceau dans un non-agir »⁵.

En Occident, on n'a généralement pas accordé autant d'attention à ce processus, mais la conscience de ce qu'il y a, pour l'artiste, de l'insaisissable dans la façon dont il travaille, est très répandue. Et certains peintres ont nettement témoigné de leur « non agir » ; ainsi Picasso avec son « Je ne cherche pas, je trouve ». C'est sans doute ce que rencontre Jacques Lacan lorsqu'il évoque l'étonnement de Matisse devant l'enchaînement rapide de ses gestes filmés et se dit « qu'au rythme où il pleut du pinceau ces petites touches qui arriveront au miracle du tableau, il ne s'agit pas de choix »⁶.

⁵ Ryckmans P., *Les propos sur la peinture du moine Citrouille-amère*, Paris, 1984, Hermann, p. 16.

⁶ Lacan J., *Le séminaire, livre XI, Les quatre concepts...*, op. cit., p. 104.

Ce qui donne une impression de geste.

La dynamique spatiale du tableau naît de certains dispositifs, auxquels d'ailleurs Jacques Lacan était tout à fait sensible. Pour lui « C'est un jeu captivant de retrouver dans le tableau ce qui est à proprement parler, composition, lignes de partage des surfaces créées par le peintre, lignes de fuites, lignes de force, bâtis où l'image trouve son statut »⁷.

Et il y a ce fameux conseil donné à François Rouan de « peindre sur tresses »⁸.

On peut, grâce aux deux tableaux de Vinci et de Caravage déjà présentés, illustrer comment certains dispositifs donnent une impression de geste.

Je dois dire quel genre de dissection, rendu nécessaire ici par le besoin de comprendre, ne participe pas à mon sens d'un abord vivant de la peinture. Mais cette réserve ne concerne que l'analyse des procédés esthétiques et non le fait de parler de ce que l'on voit ou de ce qu'on imagine lorsque l'œuvre est rencontrée.

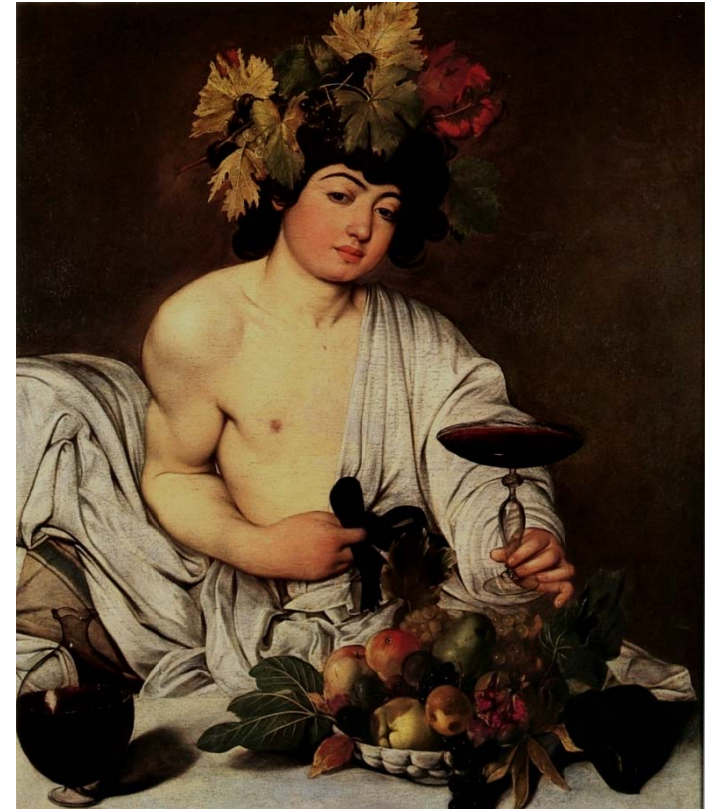
Dans le tableau de Vinci, il y a des continuités qui dessinent des rythmes amples. De grands mouvements balancés naissent des vêtements plissés ou de certains aspects des corps, par exemple de cette ligne courbe qui prolonge vers le cou de la Vierge le flux du linge qui se plisse sur l'épaule.



⁷ Lacan J., *Le séminaire, livre X, L'angoisse*, Paris, Seuil, 1973, p. 99.

⁸ « Jacques Lacan, François Rouan, François Cheng », *La Cause freudienne* n°59, Paris, Seuil, 2005, p. 131 notamment.

Dans le « Bacchus », l'effet gestuel provient surtout d'un ensemble de formes que régissent, de façon plus ou moins rapprochée, le cercle ou l'arc de cercle : plissé autour du bras gauche, fruits, coupe et flacon, musculature de l'épaule et du bras nus, contour du visage, des lèvres, des yeux, du nez, etc.



« La Diseuse de bonne aventure », huile sur toile
99x131 cm – vers 1596- 1597, musée du Louvre, Paris

Pour bien prendre conscience du travail de composition et de transformation du motif que réclame un tel jeu formel, il pourra être très utile de considérer deux autres tableaux de Caravage, « La Diseuse de bonne aventure » qui est au Louvre et celle de Rome. En effet la manière du tableau du Louvre est vraiment très proche de celle du « Bacchus » (les deux toiles ont d'ailleurs été réalisées dans la période 1596-97). Or il est manifeste que le tableau du Louvre procède d'une stylisation de celui de Rome, cela principalement grâce à la création ou à l'accentuation de rotondités : coiffe de la jeune femme, manteau sur l'épaule droite du jeune homme, garde très apparente de la rapière, visages, dont la structure se retrouve dans celui du « Bacchus », etc.

Ainsi l'impression de geste peut être due à certaines continuités qui ne portent pas la trace d'un mouvement expressif du peintre.



« La Diseuse de bonne aventure », huile sur toile
115x150 cm – vers 1594- 1595, musées Capitolins,
Pinacothèque, Rome

Mais il y a aussi des relations qui n'évoquent pas le geste.

Il faut remarquer qu'à la différence du tableau de Vinci, dans le « Bacchus » les mouvements ne composent pas un ensemble continu. Ils sont relativement dispersés, un peu comme si différents danseurs exécutaient des gestes qu'apparente leur style. La relation dominante n'est plus de l'ordre de la continuité mais de la correspondance des aspects, laquelle par elle même ne donne pas une impression de geste.

Chez Caravage cette façon de créer des correspondances tendra par la suite à s'affirmer encore plus nettement, les éléments devenant des sortes d'îles qui émergent d'une pénombre. Ainsi dans « Le Martyre de Sainte Ursule », une des dernières toiles.

Ici les pièces de vêtements, peintes dans une harmonie de tons chauds, s'apparentent bien aussi par l'allure gestuelle des plissés, mais ce n'est pas le cas pour les clartés de la chair qui se répondent dans la partie supérieure du tableau. Il y a d'ailleurs un ensemble de même type dans le tableau de Vinci.

Cette peinture, comme le « Bacchus » ou les autres œuvres reproduites ici, présente aussi des correspondances dont les éléments ne sont pas distants, et certaines s'étendent à toute la surface. Ainsi Léonard de Vinci a posé les diverses couleurs sur une couche fraîche de brun chaud qui transparait plus ou moins, ce qui crée une dominante tonale. Le procédé se retrouve, moins affirmé, dans le « Bacchus ».



« Le Martyre de sainte Ursule », huile sur toile
154x178 cm – 1610, Musée national de Capodimonte, Naples

Le principe de passage.

A propos des correspondances se pose une question importante. Est-ce que leur finalité réside dans le rapport d'identité qu'elles constituent ou dans la circulation de l'œil que favorise ce rapport ? C'est sans doute cette seconde finalité qui aime le travail du peintre. Le procédé du sfumato le fait bien apparaître. Cette technique produit certes un effet de correspondance, l'aspect évocateur de fumée ou de vapeur enveloppant une pluralité d'éléments. Mais, comme le dit Vinci, qui l'a mise au point, elle est principalement destinée à atténuer les contrastes des contours. Il s'agit donc surtout de favoriser le passage de la vision.

Et il faut remarquer que le sfumato ici n'enveloppe pas tout le tableau. Il s'interrompt, comme on l'a vu, pour que se dessine avec une présence très forte, ce contour qui relie l'épaule et le cou de la Vierge, produit une impression gestuelle.

On voit donc que la notion de passage est commune aux différents dispositifs pointés jusqu'ici.



Le passage au travers de la matière.

La notion de passage n'est pas seulement applicable aux continuités qui donnent l'impression de geste et aux correspondances d'aspect. Elle peut concerner un seul champ de la matière. C'est sans doute ce qui fait ce charme dont la peinture de Rothko est tout imprégnée. Pierre Soulages en parle très bien, remarquant notamment (en 1998) que « la vibration et les modulations nées des frottis, jointes aux contours vagues de la forme créent un espace nuageux, flottant ».

Il y a des parentés entre la matière de Rothko et celle de certains peintres, par exemple Bonnard ou Hopper.

Mais c'est un très vaste sujet que celui où la matière picturale est passage au travers d'elle-même, c'est-à-dire au travers de sa matérialité. On trouve d'ailleurs ce genre d'effet chez Vinci. On s'en rendra peut-être compte en regardant par exemple la partie bleutée du vêtement de la Vierge ou l'arrière-plan dans lequel se fondent les vapeurs et les roches. Un tel attrait n'est sans doute pas étranger à celui qu'exercent des matières telles que l'ambre ou le jade.

Impression organique

Les différents effets de passage qui n'évoquent pas le geste ont en commun, semble-t-il, un caractère organique. C'est comme s'il y avait des sortes de flux entre ou à travers des parties du corps. Ceci permet de comprendre pourquoi Rothko, à la différence de Jackson Pollock ou de Pierre Soulages ne dit pas qu'il est dans le tableau, mais plutôt « Ma peinture est mon corps ».

En fait c'est le tableau tout entier qui donne une impression de vie organique car ce qui apparaît comme gestuel y est traité d'une façon qui, elle, est organique. L'effet provient de ce qu'à travers le rythme les gestes se trouvent accordés avec ce qu'ils rencontrent.

Ils peuvent s'accorder avec d'autres mouvements, comme les gestes du nageur de Tchouang-Tseu avec la mouvance de la cataracte.

Ils peuvent aussi s'accorder avec des éléments statiques, ceux-ci n'ayant pas un rôle d'obstacle. Et il est particulièrement intéressant de faire le rapprochement avec un passage où, pour Tchouang-Tseu, une gestuelle semble confiner à la musique et à la danse. « Quand le boucher du prince Wen-Houei dépeçait un bœuf [...] il enfonçait son couteau avec un tel rythme musical qui rejoignait fidèlement celui des célèbres musiques qu'on jouait pendant la danse du bosquet des mûriers et le rendez-vous des têtes au plumage ».

Ainsi, Jacques Lacan pointait bien l'essentiel en remarquant que dans l'Opéra de Pékin « on ne se cogne jamais ».

La réponse à la question du rapport de la peinture avec le corps pourrait se résumer ainsi.

Le plus souvent la facture du tableau a quelque chose de gestuel. Par là elle peut évoquer la danse.

Cela n'implique pas que l'œuvre porte la trace des gestes du peintre.

L'aspect gestuel fait de la surface un espace que l'on éprouve à travers son corps, espace radicalement différent de celui qui se creuse derrière la fenêtre que constitue, le plus souvent, le tableau.

Mais, généralement, dans la peinture la présence du corps n'est pas seulement gestuelle.

Le jeu des rapports entre les éléments du tableau évoque la vie organique.

Cela est lié à un effet généralisé de passage. Le tableau tout entier tend vers une intimité de la matière et d'un espace qui est celui du passage, « espace » où le corps se meut et qui le traverse.

Le corps éprouvé dans la peinture ne serait donc ni morcelé ni pétrifié.

Ma connaissance de l'œuvre de Jacques Lacan étant marginale, si j'ai fait quelques citations, il était exclu que je puisse tenter de mettre dans la perspective de sa pensée, cette petite exploration de la vie du corps dans la peinture.