

La peinture protège du « trop »

(Exposé le 4 décembre 2010 à Bordeaux lors de la journée organisée par la CAUSE FREUDIENNE AQUITANIA sur le thème « **Quand c'est trop** ! Des objets au delà du principe de plaisir »)

Il me semble que s'il est intéressant de parler de la peinture à propos du trop, c'est parce qu'elle peut en préserver.

Lui attribuer cette qualité c'est avoir une certaine conception de la nature du tableau. Ce que je crois pouvoir en dire vient de la confrontation de mon expérience, de mes tâtonnements, avec des points de vue de peintres et certaines élaborations de Jacques Lacan. Je dis « certaines » car il en est qui pour moi sont d'un accès difficile. Notamment en ce qui concerne la notion de regard. Mais personne, à ma connaissance, n'explore aussi profondément les régions obscures dans lesquelles naît la peinture.

À mon sens il y a toujours dans le tableau, qu'il soit pictural, photographique ou autre, une rencontre entre du hors sens et ce que j'appellerai une présence. Laquelle n'est pas comme celle du militaire qui répond présent à l'appel. On pensera plutôt à cette sorte de présence dont on a le sentiment devant la Joconde et qui conjugue du visible avec de l'invisible. La perception de différents attributs se trouve nouée à l'impression d'un au-delà des apparences. À la fois on reconnaît et on s'interroge.

Le hors sens, qui lui ignore l'interrogation, peut naître dans deux registres.

Il y a l'harmonie qui, accordant couleurs, formes et aspects de matière, est hors sens par nature. Et il y a le hors sens que l'on crée en utilisant des éléments qui font sens pour fracturer le sens. Ce registre est celui que l'on pointe aujourd'hui le plus souvent en mentionnant le surréalisme ou Marcel Duchamp.

Etant donné qu'il utilise la représentation, il est aisément compatible avec des éléments qui peuvent donner une impression de présence. Mais allier celle-ci avec l'harmonie est par nature difficile car il faut que se nouent deux processus radicalement étrangers. C'est, bien sûr, la principale gageure de l'histoire de la peinture. Or grâce à l'harmonie la peinture participe d'un certain état privilégié du corps qui sous-tend sa valeur de charme. C'est pourquoi je parlerai surtout ici de l'harmonie et de la présence. Ainsi pour moi le beau n'est pas dépassé, comme on l'entend dire assez fréquemment de nos jours. Mais on verra que je n'entends pas dévaloriser la voie dans laquelle on fracture le sens.

Grâce à l'harmonie, l'accumulation des aspects ne provoque pas de coupures, de blocages. Aussi n'éprouve t'on pas une impression de gêne et l'on peut dire qu'il n'y a pas de **trop dans l'objet**, dans l'œuvre, même si elle est foisonnante.

Il se produit entre l'harmonie et la présence, une sorte d'osmose qui peut avoir de profonds effets. Et c'est sans doute pourquoi le tableau ne pousse pas, comme le font beaucoup de produits de la société de consommation, au renouvellement incessant, au **trop d'objets**.

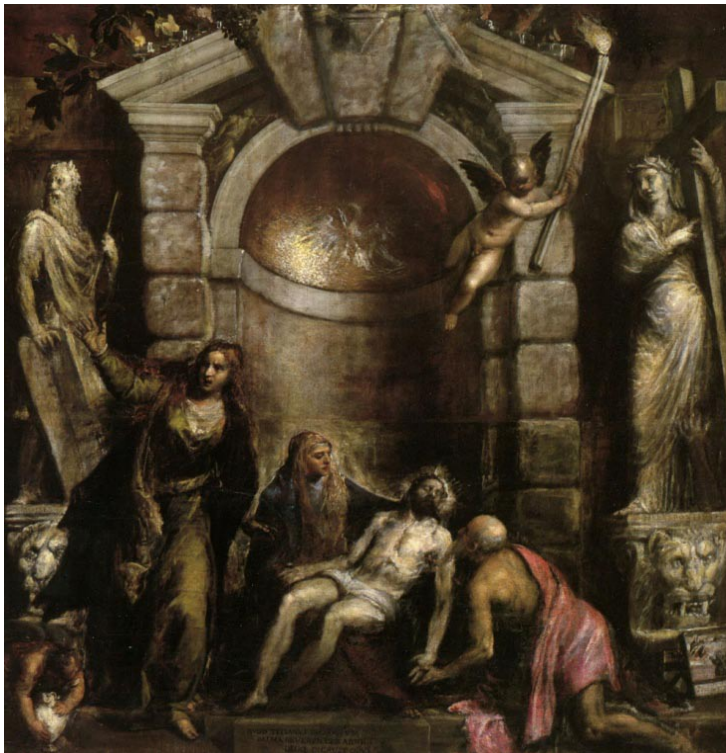
L'œuvre harmonisée est à la fois « riche et légère », ainsi que s'intitule le roman de Florence Delay.

L'impression de richesse tient aux sensations que font éprouver les couleurs, les formes et les aspects de matière. Celle de la légèreté est due à la liberté de l'œil dans le tableau. En effet la vision y circule sans obstacle, cela grâce à des dispositifs qui font passage.

D'une part il y a des continuités d'aspect. Certaines s'étendent comme des nappes alors que d'autres sont des ensembles de fragments.

Les premières jouent un grand rôle dans la peinture occidentale que l'on dit communément classique (entre moyen-âge et modernité).

Par exemple, Titien enveloppe sa dernière œuvre, « Pieta », dans une tonalité de bronze très dominante.



Titien. *Pieta*
378x347 cm. Gallerie dell'Accademia, Venise

Mais les couleurs peuvent être fortement différenciées tout en ayant une parenté de ton ; ainsi chez Poussin dans la « Bacchanale à la joueuse de guitare » ou une tonalité d'ocre fauve influence plus ou moins tous les coloris, même le bleu du ciel.



Poussin. *Bacchanale à la joueuse de guitare*.
121x175 cm. Musée du Louvre.

Quant aux ensembles continus qui assemblent des fragments, ils sont particulièrement bien représentés dans la Modernité. On les retrouve dans la plupart des manières innovantes de la fin du dix-neuvième siècle et du début du vingtième : dans l'impressionnisme et dans sa mouvance, dans le pointillisme, dans le fauvisme etc. Il n'est sans doute pas nécessaire d'en montrer des exemples.

D'autre part, le passage de la vision se fait grâce à des correspondances, c'est-à-dire des parentés d'aspect qui unissent des éléments non contigus. Leur emploi est généralisé, mais les structures sont très diverses.

Elles seront par exemple constituées de taches de couleur ayant un certain type de contours, comme chez le Greco, dans « L'Assomption de la Vierge ».



Le Greco. *L'Assomption de la Vierge*.
401x226 cm. Chicago, Art Institute.

On pourrait d'ailleurs faire ici un rapprochement avec des correspondances modernes, par exemple avec celles de cette toile sans titre due à De Kooning.



De Kooning. *Sans titre*.
46x37 cm. Collection Thvssen-Bornemisza.

Parmi beaucoup d'autres types de correspondances, il y a celles qui unissent des enchevêtrements de lignes et de coloris légers, comme dans ce Tiepolo « Le Miracle de la sainte maison de Lorette ».



Giovanni Battista Tiepolo. *Le Miracle de la sainte maison de Lorette*.
124x85 cm. Gallerie dell'Accademia, Venise.

On retrouve quelque chose de ce type de structure, mais avec une manière très légère, dans ce Kandinsky sans titre.



Kandinsky. *Sans titre*.
1981, 22x22,5 cm. Collection Nina Kandinsky

Ce dont il importe de bien prendre conscience, c'est que la liberté de l'œil est ici celle d'un certain mode de vision. Ce n'est pas la vision qui identifie. Elle est hors sens et naît d'un processus incontrôlable. L'harmonie du tableau s'impose à nous immédiatement et nous sommes comme agis. Il en est de même pour le peintre, ce qu'exprime bien le mot de Picasso « je ne cherche pas, je trouve ». Le « non-agir » du peintre est d'ailleurs un principe traditionnel de la peinture chinoise.

Ce type de vision est celui qui opère dans ce que Tchouang-Tseu appelle « la voie du ciel », pour laquelle il donne en exemple les animaux et les enfants.

Ainsi s'éprouve un espace du tableau qui n'est pas une profondeur se creusant devant nous, comme au-delà de l'embrasement d'une fenêtre ou d'une scène de théâtre, mais le milieu dans lequel se meut notre corps. Pierre Soulages traduit bien l'expérience de cet espace qui « est là, devant (le tableau), 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 ».

Les deux types d'espace sont plus ou moins présents dans l'œuvre.

La liberté du corps exprimée par le tableau apparaît chez Jacques Lacan à travers un rapprochement avec le dernier Opéra de Pékin. « Dans ces ballets, on ne se cogne jamais, on glisse dans des espaces différents où se répandent des suites de gestes »¹.

Ainsi, ce qui dans la peinture fait éprouver du corps, formes, couleurs, aspects de matières, est préservé du trop par l'harmonie.

Mais si elle joue un rôle quasi exclusif ou très prédominant dans la peinture décorative, elle ne suffit pas à faire un tableau. Encore faut-il de la présence.

Pour que celle-ci puisse naître dans le tableau, il est nécessaire je crois qu'il nous apparaisse comme un espace tridimensionnel. C'est la condition permissive d'un rapport au monde, alors que l'harmonie l'ignore, le monde.

Il n'est pas indispensable que l'on distingue une perspective, qu'il y ait des lignes de fuite, un dégradé qui évoque la façon dont les couleurs pâlisent avec la distance, ou une réduction des tailles traduisant l'éloignement. Il suffit que la matière picturale ait elle-même une profondeur. Passez donc une couche de peinture mate (par exemple à l'œuf), et avant qu'elle soit complètement sèche, imprégnez-la de vernis. Ainsi de la lumière s'enfoncera dans la matière et, tout à coup, vous aurez l'impression qu'il y a un espace au-delà de la surface, un lieu.

L'insaisissable de la présence correspond pour moi au recoupement de deux images, de deux topographies utilisées par Jacques Lacan à propos de l'art.

¹ Lacan J., *Le Séminaire, Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, 1973, Seuil, p. 106.

Il y a le voile, « ce au-delà de quoi un homme demande à voir », qui est abordé chez lui à travers l'apologue antique où Zeuxis, ayant trompé les oiseaux avec les raisins qu'il a peints, demande à Parrhasios d'écartier le rideau dissimulant son tableau. Lequel se révèle être la peinture elle-même, ce qui fait triompher l'artiste qui lui, a pu tromper un homme.²

Et il y a le vase du potier : corps autour d'un vide. Or ce vide on l'appelle âme, ce qui lui insuffle une présence.

Les peintres ont utilisé différents dispositifs pour donner l'impression d'une présence voilée.

² *Ibid, op. cit.*, p. 95.

Il y a des mises en scène, l'exemple le plus fameux étant certainement celui de « La Tempête » de Giorgione. Aucune œuvre sans doute n'a suscité autant d'interrogations. Les hypothèses sont nombreuses, parmi lesquelles : Moïse sauvé des eaux, le jeune Pâris nourri par une ourse à forme humaine ou Adam et Eve chassés du paradis terrestre. L'effet de mystère est sans doute attisé par le fait que les personnages sont là comme dans le calme d'un temps arrêté, alors que la tempête menace.



Giorgione. *La Tempête*.
82x73 cm. Gallerie dell'Accademia, Venise.

Pour produire ce genre d'effet, un regard peut suffire et l'on pensera bien sur à celui de la Joconde.

Il y a aussi les fonds sombres dans lesquels on ne distingue rien ou seulement des formes indéfinies. Ils ont joué un rôle important dans la peinture occidentale, surtout dans la période dite classique, notamment chez Rembrandt, comme dans ce portrait de l'artiste par lui-même. D'ailleurs, très significative est sa réplique aux parents d'un élève qui le remerciaient de ne pas confier, comme le maître précédent, la réalisation des fonds, mais des figures difficiles : « Les fonds, c'est moi qui les fais ».



Rembrandt. *Portrait de l'artiste par lui-même*.
82,5x65 cm. Wallraf-Richartz-Museum, Cologne.

Et chez Pierre Soulages, l'intérêt quasi exclusif pour le noir jouant avec du blanc ne tiendrait-il pas au pouvoir qu'a le plus obscur d'introduire un au-delà du visible ? D'ailleurs, le peintre ne nomme-t-il pas « outre-noir » son procédé qui, grâce à la brillance du noir fait apparaître des reflets et donc des contrastes de valeur ?

Le voile peut être un vide clair qui interrompt ou simplement juxte l'identifiable. Le procédé est particulièrement répandu dans la peinture chinoise où il est souvent dû à des effets de brume. Tel est le cas dans cette œuvre du dix septième siècle (de Mei Qing).



Mei Qing. *Feuille extraite de l'album des scènes du Huangshan, XVIIe siècle*.
22,7x44,3 cm. Musée de la Cité interdite, Pékin.

L'insaisissable d'une présence peut venir aussi d'une intrication très vaguement évocatrice. Ainsi dans cette toile d'Alechinsky, « Luxe, calme et volupté ».



Alechinsky. *Luxe, calme et volupté*.
154x300 cm. Carnegie Museum of Art, Pittsburg.

Ne serait-ce pas ce qui donne une certaine présence aux « drippings » de Pollock ? Mais là, comme par exemple dans « Brun et argent », sans que rien ne puisse émerger de ce qui, peut-être, visite une profondeur subconsciente.



Jackson Pollock. *Brun et argent*.
145x101 cm. Museum of Modern Art Bulletin, New York.

Quant aux œuvres que l'on situe communément sur un autre versant de la peinture, bien souvent, tout en fracturant le sens, elles témoignent d'une indéniable recherche du beau. C'est le cas par exemple dans cette œuvre photographique qui est reproduite sur la couverture du dernier numéro de la revue de *la Cause freudienne*. Elle a été réalisée par une artiste iranienne, Shadi Ghadirian. Il y a ici un élément qui se trouve dans une double relation, d'analogie et de totale discordance. Mais on perçoit aussi une recherche du beau. Il est difficile de dire d'où vient cette impression, d'autant plus que les commentaires, dans ce texte, doivent être brefs. Notons cependant la correspondance des volumes arrondis et colorés qui émergent du fond de brun violine.



Shadi Ghadirian. *N° 14 de la série Nil*.

Voici deux autres exemples. L'un est pris chez Magritte, c'est « La Recherche de la vérité ».



Magritte. *La Recherche de la vérité*.
130x97 cm. Musées Royaume des Beaux-Arts, Bruxelles

L'autre est un Max Ernst : « Les papillons ».



Max Ernst. *Les papillons*.
55x65 cm. Waddington Galleries, Londres.

L'importance accordée à l'harmonie et à la présence fluctue à travers l'histoire de la peinture.

Ainsi la Modernité s'est elle développée en posant, dès les années soixante du dix neuvième siècle, le principe de la primauté de la manière sur le rendu fidèle du sujet. Et par la suite celui-ci a même pu paraître inutile. Tel est notamment le point de vue du très influent Clement Greenberg qui se fit le champion de la peinture moderniste américaine. Il s'attache à bannir de la peinture l'espace tridimensionnel, ce qui constate-t-il, la rend « plus physique », « moins dramatique » que celle du « tableau de chevalet ». Mais il perçoit bien que le grand danger est de verser dans la peinture décorative. Or celle-ci, aussi attrayante soit-elle, ne préserve pas du besoin de son accumulation, du **trop d'objets**.

Je crois que la plénitude de la peinture est à rechercher dans une alliance entre une manière qui implique profondément le corps et une présence forte.

Il est vrai que le renforcement de l'une tend à affaiblir l'autre, cependant il faut, à mon sens, se garder du point de vue qui a régi l'innovation dans la modernité, à savoir que pour créer des manières plus prégnantes, il est indispensable d'atténuer la présence. Une telle loi ne correspond pas à ce que l'on peut constater à travers l'histoire de la peinture. Mais ceci est une autre histoire.

Être à la fois pour et contre Greenberg, c'est ainsi que je caractériserais l'orientation de la recherche picturale qui me paraît préférable. Cela exprime le lien et la rupture avec la Modernité.

Claude-Luca Georges