Université Michel de Montaigne - Bordeaux 3
École Doctorale Montaigne - Humanités (ED 480)
Thèse de doctorat en arts plastiques

Présentée et soutenue publiquement le 22 juin 2012
par
M^lle Angélique COATLÉVEN-BRUN

Sous la direction de M^me Hélène SAULE-SORBÉ

En présence des membres du jury
M^me Nathalie REYMOND, Professeur d'arts plastiques,
Paris 1,
et de M. Dominique DUSSOL, Professeur d'histoire de l'art,
UPPA Pau.

LA PEINTURE PRISE AUX LETTRES

OU COMMENT DÉFINIR UNE TROISIÈME STRUCTURE VISUELLE EN ART

LA PEINTURE PRISE AUX LETTRES

OU COMMENT DÉFINIR UNE TROISIÈME STRUCTURE VISUELLE EN ART

NOTE

.

.

.

Notons que l'ensemble de cette recherche se compose de ce présent écrit, d'une annexe jointe, d'un livret détaillant une pratique personnelle et d'une proposition picturale.

À Mamie et à Papi,

Quand tout s’esquisse par une envie d’écrire…

Et que, d’une lecture, s’échappe une ligne…

« *Ecrire* et *dessiner* sont identiques *en* leur fond »[1],

[1] Paul KLEE, *Théorie de l'art moderne,* Gallimard, Paris, (1956), 1998, p. 58.

S’exhale alors la trame d’une rêverie…

AVANT-PROPOS

.

.

.

Ecrire…

Ecrire… Oui. Mais quoi, comment, pourquoi ?

C'est toute une histoire.

Tout débute donc par une envie d'écrire. Un jour, cette soudaine fantaisie est mise en regard, tout à fait par hasard, d'une affirmation de l'artiste Paul Klee. Il déclare en 1924 :

« *Ecrire* et *dessiner* sont identiques *en* leur fond »[2].

En voilà une idée… Voilà aussi une déroutante dualité. Disons, de prime abord, qu'« écrire » est tracer une diction et « dessiner » est tracer une vision. Une évidente séparation entre, ainsi, en fonction. Mais « écrire » n'est-ce tout de même pas l'ombre d'un dessin ? Et « dessiner » n'est-ce pas aussi une mystérieuse forme d'écriture ?

Il s'agit alors, ici, d'étudier le vaste champ de la peinture. Le récit qui suit propose l'analyse de l'impact généré par la trace d'un peu de noir sur beaucoup de blanc, empreinte originelle et commune aux deux actions en question.

---

[2] *Ibid.*

L'objectif de cette recherche est d'établir une investigation parmi les processus et les mouvements artistiques relevant de l'histoire de l'art occidental en privilégiant l'entité visuelle singulière qu'est l'écriture.

Ce parti-pris se formule à partir d'un attachement tout à fait personnel au graphème, c'est-à-dire à l'unité graphique minimale entrant dans la composition de tout système d'écriture ; puis grâce à l'aval des propos de Paul Klee qui fournissent l'indice premier à un questionnement emprunt de dualité ; et surtout par l'allusion à la lettre, de plus en plus foisonnante au sein de l'art contemporain, concédant à l'écrit une présence toujours plus prégnante.

En effet, depuis 1945, les mouvements artistiques tels que le Lettrisme, le Pop art, l'Art conceptuel, l'*Art & language*, le *Land art* ou encore, plus récemment, l'Art numérique offrent au regard différents visages et usages à l'écrit. Ainsi, résonnent et rayonnent des œuvres emblématiques comme celles d'Isidore Isou, de Roy Lichtenstein, de Joseph Kosuth ou de Jenny Holzer.

C'est alors, en tentant de traduire les modalités plastiques de la lettre à travers les âges, qu'apparaît le présage d'une nouvelle organisation des codes visuels, pertinente au vu des tendances artistiques actuelles.

Sachant qu'Etienne Souriau, éminent philosophe français, définit, en 1969, dans *La Correspondance des arts*[3], les deux variables principales

[3] Etienne SOURIAU, *La Correspondance des arts*, « Système des Beaux-Arts », Flammarion, Paris, 1969, pp. 115-127. Le philosophe définit deux tendances au système des Beaux-Arts : les arts du *premier degré*, forme primaire, et les arts du *second degré*, forme secondaire. Chacun des arts est préalablement classé parmi sept groupes de qualités sensibles, les *qualiae*, inventoriées par l'auteur. Il s'agit des lignes, des volumes, des couleurs, des luminosités, des mouvements, des sons articulés et des sons musicaux. Puis, ces *qualiae* sont intégrées à la forme primaire ou à la secondaire. Les arts du *premier degré* sont alors les arts non-représentatifs. Cette catégorie comprend les œuvres ne provoquant aucune évocation particulière dans l'esprit du spectateur. Elles détiennent une organisation intrinsèque, une légitimité inhérente. Ainsi, se placent, selon l'auteur, dans la forme primaire, les arts tels que l'architecture, la danse ou la musique. Les arts du *second degré*, quant à eux, sont les arts représentatifs. Dans cet ensemble se joue une dualité formelle entre deux types d'œuvres, celles appartenant aux arts figuratifs et celles se rapportant aux arts abstraits. Les arts figuratifs sont « les arts représentant les objets matériels tels qu'ils

composant le système des Beaux-Arts, que sont les arts représentatifs et les arts non-représentatifs, la perception d'une valeur leur succédant semble envisageable.

Effectivement, si l'on considère simplement les arts représentatifs, objets de notre étude, et que nous tenions compte, d'une manière extrêmement synthétique, de l'ensemble de la production artistique occidentale, en en oubliant brièvement la diversité des courants qui la composent, la prééminence de deux genres émerge : celle de la figuration et celle de l'abstraction. Une question surgit alors : où s'intègrent les productions présentant une forme écrite, puisque la lettre, le mot peuvent aussi bien tenir de la figuration que de l'abstraction ?

Cette réflexion apporte alors la substance à la problématique irriguant notre écrit, laquelle s'énonce précisément comme suit :

> En considérant l'écriture comme un matériau pictural à part entière, la création artistique actuelle ne se singulariserait-elle pas en l'émergence d'une nouvelle forme visuelle ?

Notre observation prend alors à cœur le souci de développer une poïétique originale qui consiste, d'un point de vue plasticien, à produire des œuvres visuelles et à examiner, d'un point de vue scientifique, les processus divers de création. Il s'agit de proposer une étude des procédés de réalisation ; de découvrir les phénomènes qui, en amont et au cours de l'élaboration de l'objet artistique, parviennent à lui donner réalité. Entendue comme une science de la mise en œuvre, notre poïétique tente donc d'analyser à la fois la substance et le moyen de tout ce qui a trait à la création.

Ainsi, naît la tentative de se glisser à travers la peau et l'esprit de trois êtres distincts, à l'égal du souhait édicté, dès 1875, par l'écrivain Eu-

---

se manifestent dans la perception concrète ». Et les arts abstraits sont « les arts évoquant des éléments perceptifs, affectifs, intellectuels, isolés de leur objet originel et considérés à part ».

gène Fromentin, alors qu'il s'apprête à développer une comparaison entre la peinture de Pierre-Paul Rubens et celle de Rembrandt :

> « Il y a là deux arts distincts, très complets, très indépendants l'un de l'autre, très brillants, qui demanderaient à être étudiés à la fois par un historien, par un penseur et par un peintre. De ces trois hommes, qu'il faudrait pour bien faire réunir en un seul, je n'ai rien de commun avec les deux premiers ; quant au peintre, on cesse d'en être un, pour peu qu'on ait le sentiment des distances, en approchant le plus ignoré parmi les maîtres de ces pays privilégiés. [...] L'art de peindre n'est que l'art d'exprimer l'invisible par le visible ; petites ou grandes, ses voies sont semées de problèmes qu'il est permis de sonder pour soi comme des vérités, mais qu'il est bon de laisser dans leur nuit comme des mystères. »[4]

Notre analyse aspire, en effet, comme celle d'E. Fromentin, à être éprouvée à la fois par un *historien*, puisque les œuvres seront prises dans son époque, par un *penseur*, puisqu'elles seront pensées à la croisées des sciences humaines que sont le philosophie, l'esthétique, l'histoire, sémiologie, etc., et par un *peintre*, puisqu'elles seront envisagées à partir d'une expérience plastique.

Nous nous attacherons donc au maximum à adopter l'état d'esprit de chacun des personnages cités ; en cultivant malgré tout un penchant plus prononcé à l'égard de la picturalité, notre champ d'expression privilégié pour cerner au mieux et de manière transdisciplinaire notre sujet.

C'est alors que, contrairement à notre écrivain-peintre qui affirme « qu'il est bon de laisser » quelques questions « dans leur nuit comme des mystères », nous allons, pour notre part, chercher à jeter quelque clarté sur une infime part de l'obscurité…

---

[4] Eugène FROMENTIN, *Les Maîtres d'autrefois*, Complexe, Paris, (1875), 1991.

TABLE DES MATIÈRES

NOTE **4**

AVANT-PROPOS **10**

TABLE DES MATIERES **14**

D'UNE ECRITURE… **21**

En un mouvement de la forme 22

En un mouvement de l'image 24

En un mouvement de la peinture 26

En un mouvement de la culture 27

En un mouvement de l'art 28

En un mouvement du regard 29

Livre I : Genèse des images 30

Livre II : Le mythe de l'art 32

Livre III : L'après-spectacle 33

En un mouvement d'écrits 34

UNE TRANSPARENCE… **37**

1. D'UNE TRANSPARENCE PLASTIQUE 38

2. EN UN TEMPS DU REGARD 40

Les Temps préhistoriques 41

3. EN UN TRACE 42

Tracer 43

Noir et Blanc 47

4. EN UNE RAYURE 54

Mouvement d'une première forme de pensée *55*

Blombos, Le Cap, Afrique du Sud, (- 70 000) 56

5. EN UNE FIGURE 60
Mouvement d'une première image *61*
Chauvet, L'Ardèche, France, (- 31 000) 63
6. EN UNE ECRITURE 67
Mouvement d'une première lettre *68*
Lascaux, La Dordogne, France, (- 17 000) 70
7. EN UN ESSAI TYPOLOGIQUE 74
En un motif originel 75
En une pensée de l'écran 76
En un support en transparence 78

UNE TRANSCRIPTION… 81

1. D'UNE TRANSCRIPTION PLASTIQUE 82
2. EN UN TEMPS DU REGARD 84
Les Temps antiques 85
La *logosphère* de Régis Debray 85
3. EN UNE INSCRIPTION 87
Inscrire 88
Linéaire et Courbe 89
4. EN UN GRAPHEME EN PICTOGRAMME 92
Signe-image, Mouvement des signes sumériens *93*
Entre le Tigre et l'Euphrate, (- 3 500) 95
5. EN UN GRAPHEME EN IDEOGRAMME 98
Signe-idée, Mouvement des signes égyptiens *99*
Dans la vallée du Nil, (- 3 000) 100
Signe-son, Mouvement des signes chinois *104*
En Asie de l'Est, (- 2 000) 105
6. EN UN GRAPHEME EN ALPHABET 109
L'alphabet, Mouvement des signes grecs *110*
Sur la côte méditerranéenne, (I^{er} siècle) 111
7. EN UN ESSAI TYPOLOGIQUE 115
En une belle lettre 116
En une pensée du geste 118
En une substance en transcription 119

UNE TRANSLATION… 121

1. D'UNE TRANSLATION PLASTIQUE 122
2. EN UN TEMPS DU REGARD 124
Les Temps moyenâgeux 125
La *logosphère* et la *graphosphère* de Régis Debray 125
3. EN UNE FIGURATION 127
Figurer 128
Vide et Plein 132
4. EN UN GRAPHEME EN DEVOTION 134
Mot idéal, Mouvement des premiers siècles 135
Platon (428-348 av. J.-C.) 137
Aristote (384-322 av. J.-C.) 140
Horace (65-8 av. J.-C.) 143
Plotin (205-270 apr. J.-C.) 145
Mot profane, Mouvement de l'icône 147
Pseudo Denys l'Aéropagite (VIème siècle) 148
Saint Paul (8-67 apr. J.-C.) 149
Mot théophanie, Mouvement de l'icône 152
5. EN UN GRAPHEME EN IMPRESSION 157
Mot mécanique, Mouvement de l'imprimé 158
Johannes Gutenberg (1400-1468) 158
Mot statutaire, Mouvement portraituré 161
Hans Holbein (1497-1543) 161
6. EN UN GRAPHEME EN SOUSSIGNE 165
Mot griffé, Mouvement signataire 166
Nicolas Poussin (1594-1665) 166
Mot énoncé, Mouvement phylactère 172
Anne-Louis Girodet (1767-1824) 172
Gotthold Ephraïm Lessing (1729-1781) 175
7. EN UN ESSAI TYPOLOGIQUE 178
En une image métissée 179
En une pensée du graphème 181
En un outil en translation 182

UNE TRANSPOSITION 185

1. D'UNE TRANSPOSITION PLASTIQUE 186
2. EN UN TEMPS DU REGARD 188

Les Temps modernes ... 189
La *graphosphère* de Régis Debray ... 190
3. EN UNE ABSTRACTION ... 192
Abstraire ... 193
Signifiant et Signifié ... 193
4. EN UN GRAPHEME EN LUMIERE ... 200
Mot plébiscité, Mouvement Affichiste ... *201*
Jules Chéret (1836-1932) ... 204
Mot instantané, Mouvement Photographique ... *205*
Eugène Atget (1857-1927) ... 206
Mot encarté, Mouvement Impressionniste ... *210*
Gustave Caillebotte (1848-1894) ... 210
5. EN UN GRAPHEME EN MOTIF ... 216
Mot poché, Mouvement Cubiste ... *217*
Georges Braque (1882-1963) ... 218
Mot collé, Mouvement Cubiste ... *223*
Pablo Picasso (1881-1973) ... 223
Mot libertaire, Mouvement Futuriste ... *229*
Carlo Carrà (1881-1966) ... 230
6. EN UN GRAPHEME EMOTIF ... 234
Mot sensible, Mouvement Abstrait ... *235*
Wassily Kandinsky (1866-1944) ... 235
Mot photo-monté, Mouvement Dada ... *239*
Raoul Hausmann (1886-1971) ... 239
Mot automatique, Mouvement Surréaliste ... *244*
René Magritte (1898-1967) ... 244
7. EN UN ESSAI TYPOLOGIQUE ... 250
En un mot-motif ... 251
En une pensée typique ... 251
En une création en transposition ... 257
UNE TRANSCENDANCE ... 259
1. D'UNE TRANSCENDANCE PLASTIQUE ... 260
2. EN UN TEMPS DU REGARD ... 262
Les Temps contemporains ... 263
La *vidéosphère* de Régis Debray ... 264

1. EN UNE « ECRIGRAPHIE » 265
« Ecrigraphier » 266
Lisible et Visible 267
4. EN UNE « ECRIGRAPHIE » LISIBLE 269
Mot particule, Mouvement Lettriste *270*
Isidore Isou (1925-2007) 271
Mot hypergraphique, Mouvement Brut *278*
Adolf Wölfli (1864-1930) 278
Mot logographique, Mouvement Cobra *281*
Christian Dotremont (1922-1979) 281
Mot tout-fait, Mouvement Pop *285*
Roy Lichtenstein (1923-1997) 285
5. EN UNE « ECRIGRAPHIE » LISIBLE ET VISIBLE 288
Mot fluide, Mouvement Fluxus *289*
Ben (1935) 289
Mot à l'œuvre, Mouvement Conceptuel *294*
Joseph Kosuth (1945) 294
L'*Art and language* 297
Mot relief, Mouvement Environnemental *299*
Hamish Fulton (1946) 299
6. EN UNE « ECRIGRAPHIE » VISIBLE 302
Mot diaphane, Mouvement Holographique *303*
Jenny Holzer (1950) 303
Mot muet, Mouvement mis à plat *306*
Claude Closky (1963) 306
Mot Texture, Mouvement « Ecrigraphique » *310*
Tania Mouraud (1942) 310
7. EN UN ESSAI TYPOLOGIQUE 313
En un mot imaginé 314
En une pensée performative 315
En une perception en transcendance 316
ET UNE TEXTURE… 318
En un écrit sur la ligne 319
En un écrit sur la lettre et l'image 321
En un écrit sur l'importance du noir sur blanc 323

En un écrit sur un corps 324
En un écrit d'aujourd'hui 325

BIBLIOGRAPHIE 330

LEXIQUE 337

INDEX 341

.

.

.

PIECES JOINTES :

- UNE ANNEXE

- UN LIVRET

D'UNE ÉCRITURE...

> « L'histoire des formes ne se dessine pas par une ligne unique et ascendante. Un style prend fin, un autre naît à la vie. L'homme est contraint de recommencer les mêmes recherches, et c'est le même homme, j'entends la constance et l'identité de l'esprit humain, qui les recommence. »[5]

EN UN MOUVEMENT DE LA FORME

Aux origines, peut être un silence ou un bruit, aussi bien une forme. La forme est une mystérieuse émergence *morphée-ique*. C'est le résultat de quelques milligrammes de matières, de quelques lignes millénaires. Nous avons ainsi une sorte de matrice : une substance noire sur une surface blanche.

Voilà notre commencement… Notre toute première prétention est, ici, d'initialiser notre recherche à l'aide de questionnements engendrés par une pratique plasticienne, étant donné que :

> « En arts plastiques, toutes les lignes de recherche demeurent en prise directe avec la création artistique d'aujourd'hui et y prennent part de façon active. »[6]

C'est ainsi que le Centre d'Etudes et de Recherche en Arts Plastiques, de l'Université de Paris 1, définit la mission première d'une thèse en art. Il s'agit, pour son élaboration, de mettre en parallèle une pratique artistique particulière et quelques questionnements régissant le monde plastique

---

[5] Henri FOCILLON, *Vie des formes*, Presses Universitaires de France, Paris, (1943), 1993, p. 17.
[6] CERAP, « Présentation », [en ligne], consulté le 03/04/2011, à l'adresse : http://www.cerap.univ-paris1.fr.

actuel. Il importe d'entrecroiser l'univers du chercheur avec celui du créateur. Il convient, en somme, de produire un savoir nouveau à partir d'un simple savoir-faire. Ainsi, une recherche formulée au sein d'une discipline artistique se conçoit comme une investigation presque synonyme d'expérience, puisque :

> « Il y a donc très vite amalgame entre procédure de recherche et processus créateur, qui peuvent opérer comme la chaîne et la trame d'une même œuvre. C'est justement l'un des buts que s'est fixé l'étude des conduites créatrices : démêler ce qui, dans l'œuvre en cours, concerne une posture de recherche (à visée cognitive) et une posture créatrice (à visée singulière). »[7]

Une étude doctorale artistique ambitionne donc de faire progresser un questionnement singulier. Il s'agit d'améliorer, d'enrichir, de préciser, ou bien même de créer, les connaissances d'un champ d'investigation donné, lequel s'articule à une pratique empirique, plastique et novatrice. C'est de cette manière qu'une entité de base, la création, s'accompagne d'une modalité plus didactique, le questionnement théorique.

Notre recherche est alors entièrement conçue sur ce principe double. Nous allons considérer le mouvement d'une expression créatrice, d'une part, et le développement d'une posture prospectrice et prospective, de l'autre.

Tout est donc, à l'origine, une question de forme. Tout commence par elle. Tout émane d'elle. Tout, c'est elle. Une forme est un épiderme, un contour. C'est une apparence, un aspect extérieur. Elle participe d'une triple condition d'existence dépendant du contexte, du désir et de la visibilité. La forme se dévoile par ses limites. Elle est l'esquisse d'une présence. C'est une substance qui s'éveille et donne sens à un espace. Elle est un moyen, pour l'homme, d'appréhender le réel. Elle est la modalité par laquelle toute

[7] *Ibid.*

chose peut être façonnée. La forme augure et inaugure alors notre parcours au cœur de l'univers pictural occidental.

EN UN MOUVEMENT DE L'IMAGE

Notre réflexion, à la manière d'une itinérance à travers le temps et l'espace des œuvres, propose une excursion, toute à la fois incursion, à travers les méandres de l'histoire des œuvres. Il s'agit de proposer un regard sur le mouvement des formes plastiques, sur le mouvement de l'image.

En son acception générale, l'image est une représentation. Elle renvoie à quelque chose de tangible dans le réel. Elle peut être considérée pour sa matière même ou pour son aspect visuel. L'image peut être *naturelle*, elle est l'ombre, le reflet ; *psychique*, elle tient de l'imaginaire, de la métaphore ; *sociale*, elle provient de conceptions, de codes collectifs ; *historique*, elle est liée à l'expression d'une mémoire collective ; *enregistrée du réel*, elle est le fruit d'une mécanique comme la photographie ou la vidéo ; *représentation du réel*, elle est une production manuelle comme le dessin ou la peinture.

L'image naît donc d'un principe d'analogie et d'un désir. Elle met en valeur des rapports de ressemblance. Elle peut alors être comprise comme une *mimèsis* et en tant que telle comme un signe, une combinaison, un tissu de signes. Le signe est une entité à deux faces conjuguant un signifiant et un signifié. Ce principe binaire est exprimé, dès 1906, par Ferdinand de Saussure lors de ses *Cours de linguistique générale*[8]. Il définit le signe ainsi :

> « Le signe linguistique unit non une chose et un nom, mais un *concept* et une *image acoustique*. Cette dernière n'est pas le son matériel, chose purement physique, mais l'empreinte psychique de ce son, la représentation que nous en donne le témoignage de nos sens ; elle est sensorielle, et s'il nous arrive de

[8] Ferdinand de SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris, (1906), 1972.

> l'appeler "matérielle", c'est seulement dans ce sens et par opposition à l'autre terme de l'association, le *concept*, généralement plus abstrait. »[9]

Le signe linguistique unit donc un « concept », une représentation mentale collective, et une « image acoustique », une représentation mentale individuelle. Ces deux critères constitutifs peuvent, selon le linguiste, être suppléés par deux mots comparables qui sont, respectivement, le signifié et le signifiant.

Dans ses *Écrits sur le signe*[10] datés de 1931 Charles Sanders Peirce propose, pour sa part, trois modalités particulières du signe qu'il nomme l'« icône », l'« indice » et le « symbole ». Il explique :

> « Une *icône* est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote simplement en vertu des caractères qu'il possède, que cet objet existe réellement ou non. [...] Un *indice* est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote parce qu'il est réellement affecté par cet objet. [...] Un *symbole* est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote en vertu d'une loi, d'ordinaire une association d'idées générales, qui détermine l'interprétation du symbole par référence à cet objet. »[11]

Cette conception du signe est un élément important pour notre recherche. Ainsi, l'icône, l'indice et le symbole sont des notions sur lesquelles nous nous appuierons.

Une image recèle et provoque naturellement de multiples messages. Ces derniers sont, au premier abord, de type *plastique*, comme le sont la forme, la couleur, l'espace ou la matière ; de type *iconique*, comme le sont l'icône, l'indice ou le symbole ; et de type *linguistique*, comme l'est le mot, pouvant alors être considéré pour sa teneur extérieure ou pour sa teneur sémantique.

---

[9] *Ibid*., p. 98.
[10] Charles Sanders PEIRCE, *Ecrits sur le signe*, Seuil, Paris, (1931), 1978.
[11] *Ibid*., pp. 140-141.

C'est ainsi que, prenant en compte l'ensemble des modalités propre à l'image, nous privilégions d'emblée la forme la plus matérielle de cette dernière, et l'un de ses supports les plus pérennes à travers l'histoire : la peinture.

EN UN MOUVEMENT DE LA PEINTURE

Etienne Souriau nous donne, à propos de la peinture, la définition suivante :

> « *Peindre* est appliquer sur une surface une matière colorée, pâteuse ou fluide. *Peinture* désigne soit l'action de peindre, soit la matière appliquée, soit l'œuvre ainsi obtenue. »[12]

Du latin *pictura*, *pictum*, « peindre », la peinture est donc, d'une manière générale, l'art de peindre. C'est une matière faite de pigments, un moyen d'expression et le résultat de son action. La peinture nécessite au moins quatre conditions indispensables pour exister : elle doit posséder un support, une substance couvrante, un outil pour déposer la matière et une volonté humaine pour la concevoir et la donner à voir.

L'abondance des œuvres plastiques impose un cadre de sélection à notre recherche. En se concentrant sur la peinture, au sens large du terme, notre étude propose de privilégier les arts visuels élaborés sur des supports en deux dimensions. Ainsi, les toiles, les dessins, voire les photographies forment le corpus des ressources iconiques de notre prospection.

Ce choix est tributaire d'un second critère de sélection concernant les œuvres, chacune d'elle doit comporter un signe d'écriture au sein même de son espace pictural, en abandonnant au maximum les éléments en bordu-

[12] Etienne SOURIAU, *Vocabulaire d'esthétique*, « Peinture », Presses Universitaires de France, Paris, (1990), 1999, p. 1119.

re, comme peut l'être un titre, une légende, ou un texte d'accompagnement, par exemple, afin de cerner au mieux l'évolution de la matière picturale même.

Le mouvement des formes s'observe donc sous l'angle de deux mots-clés principaux : la *peinture*, au sens général, et l'*écriture*, qu'elle soit manuscrite ou dactylographiée, substance élémentaire et corrélative de notre pratique et de notre théorie.

EN UN MOUVEMENT DE LA CULTURE

Le lien délicat et intrigant existant entre le domaine de l'écriture et celui de l'image est énoncé, nous l'avons vu, dès 1924, par Paul Klee. Les actes d'écrire et de dessiner seraient similaires, comparables et équivalents. Cette hypothèse, ou cette affirmation, si l'on se place du côté du peintre, ne s'impose pas immédiatement au regard des classifications disciplinaires, doctrinales et culturelles de notre monde occidental. Les deux modes d'expression semblent tout à fait dissociés, indépendants et ce depuis des millénaires.

Or, en 1969, Michel Butor, poète, écrivain et essayiste français, formule le constat manifeste suivant :

> « Des mots dans la peinture occidentale ? Dès qu'on a posé la question, on s'aperçoit qu'ils y sont innombrables, mais qu'on ne les a pour ainsi dire pas étudiés. Intéressant aveuglement, car la présence de ces mots ruine en effet le mur fondamental édifié par notre enseignement entre les lettres et les arts. »[13]

L'image et le texte détiennent une séparation subtilement préservée tout au long de l'histoire. Néanmoins, nos recherches étymologiques mon-

[13] Michel BUTOR, *Les mots dans la peinture*, Flammarion, Paris, 1969, p. 5.

trent bien que les mots « écrire » et « dessiner » révèlent une origine commune au sein du terme grec *grapheïn*. Il est précisé, à ce sujet, dans divers ouvrages :

> « *Grapheïn*… A/ Primitivement, égratigner, écorcher… B/ Par suite, tracer des signes pour écrire ou pour dessiner, d'où : I/ Graver… II/ Ecrire… […] Le verbe *graphô* est attesté depuis Homère. Sens : "érafler" (Cf. *Iliade* 17, 599), tracer, dessiner, écrire, d'où rédiger un décret, etc. »[14]

Grapheïn désigne donc, depuis le VIII[e] siècle, aussi bien l'écriture que le dessin. Le clivage culturel que nous observons est par conséquent illégitime mais il nous permet de nous interroger sur l'ambivalence, sur les dissensions et sur le métissage qu'entretiennent les deux disciplines.

EN UN MOUVEMENT DE L'ART

Aussi, notre voyage cognitif à travers l'histoire plastique est guidé par la volonté de définir une perspective esthétique novatrice. Au regard de l'ensemble de la production artistique occidentale, nous pouvons, de manière globale, admettre l'existence de deux principales formes visuelles : nous avons la *figuration* et l'*abstraction*.

Figurer est représenter. C'est une image qui rend perceptible la nature d'un élément. C'est livrer au regard l'apparence d'une chose. Une œuvre figurative est par conséquent une forme reconnaissable. L'univers de l'abstraction, de son côté, ne cherche pas à représenter la réalité tangible. Il se présente sous une forme tout à fait antinomique vis-à-vis de la figuration puisqu'il fuit la ressemblance, l'imitation, l'identification, ne serait ce que d'un élément.

---

[14] Bruno DUBORGEL, *op. cit.*

Nous allons intégrer à notre recherche l'investigation de ces deux champs visuels pour comprendre et apprécier les moyens mis en œuvre dans la réalisation picturale de chacune de ces formes. Nous allons déterminer les caractéristiques qu'elles exploitent afin de saisir et d'analyser l'organisation plastique semblant apparaître aujourd'hui et découlant des deux précédentes.

EN UN MOUVEMENT DU REGARD

Pour entreprendre nos recherches, nous nous appuyons sur une étude qui nous semble fondamentale pour notre réflexion et qui concerne l'évolution du regard de l'homme en Occident. Il s'agit de l'ouvrage de l'écrivain et universitaire français, Régis Debray, intitulé *Vie et mort de l'image*[15].

Né le 2 septembre 1940, Régis Debray, est le fils d'un grand avocat parisien et d'une ancienne résistante. Après avoir réussi le concours d'entrée à l'Ecole normale supérieure en 1960, il passe l'agrégation de philosophie quelques années plus tard et milite à l'Union des étudiants communistes. En 1965, il part à Cuba, suit Ernesto Che Guevara en Bolivie et participe à la guérilla de 1967. Capturé le 20 avril de cette même année, il reste incarcéré pendant quatre ans. A sa libération, il rencontre Salvador Allende et Pablo Neruda sur lesquels il compose quelques écrits. Il rentre en France, en 1973, et exerce comme chargé de mission, de 1981 à 1985, au niveau des relations internationales auprès du Président de la République, François Mitterrand. Il est responsable du pavillon français à l'Exposition universelle de Séville, en 1991. Par la suite, il reprend son activité d'écrivain et de philosophe à plein temps et, sous la direction de François Dagognet, présente une thèse de doc-

[15] Régis DEBRAY, *Vie et mort de l'image, une histoire du regard en Occident*, Gallimard, Paris, 1992.

torat, à Paris. Cette dernière est publiée, en 1992, sous le titre de *Vie et mort de l'image, une histoire du regard en Occident*.

Cet essai propose de dépasser la conception chronologique et factuelle de notre histoire de l'art occidental traditionnelle en privilégiant ce qui l'a rendue possible et existante, à savoir le regard.

En effet, ce livre a pour objet d'étudier les codes invisibles du visible générant toute création d'images. L'auteur mène ainsi une analyse sociologique de la vision en adoptant une approche pluridisciplinaire faisant appel, entre autres, à l'histoire de l'art, celle des techniques et celle des religions. Il élabore alors trois points essentiels déclinés en trois chapitres distincts.

LIVRE I : GENÈSE DES IMAGES

En amorce de son Livre 1, Régis Debray revient sur les premières apparitions figuratives, comme les premiers tracés sur ocre ou les plus anciens dessins de Lascaux jusqu'aux gisants en bronze du XI^{e} siècle, et constate qu'elles ont partie lié funéraires. En effet, l'image pariétale apparaît comme la représentation d'un être ou d'un animal disparu. Il ajoute que c'est peut-être à la vue de la mort que l'homme a eu l'idée du surnaturel pour espérer au-delà du monde visible. L'homme élève de ce fait sa pensée du visible vers l'invisible, de l'humain au divin. L'image assure une communication entre le réel et la croyance. L'auteur remarque à ce sujet qu'il est intéressant de noter que le mot « image » est l'anagramme particulière du mot « ma-gie ».

En latin, *imago* désigne le moulage de cire réalisé à partir du visage d'un défunt pour le conserver à plus long terme. C'est une manière de garder présente une absence. L'auteur soutient, qu'au sein de notre société occidentale :

> « Comme le nourrisson rassemble pour la première fois ses membres dans une glace, nous opposons à la décomposition de la mort, la *recomposition par l'image*. »[16]

Celle-ci a une fonction médiatrice entre les vivants et les morts. Notons aussi que le mot latin *figura* est d'abord attribué au « fantôme » puis à la « figure ». On aura ainsi compris que l'image et le regard fonctionnent conjointement. Regarder n'est pas seulement recevoir un signal visuel mais c'est aussi ordonner le visible et organiser l'expérience. Cette ordonnance est également le dessein particulier du dessin, et, à ce sujet Paul Valéry émet la réflexion suivante :

> « Il y a une immense différence entre voir une chose sans le crayon dans la main, et la voir *en la dessinant*. Ou plutôt, ce sont deux choses bien différentes que l'on voit. Même l'objet le plus familier à nos yeux devient tout autre si l'on s'applique à le dessiner : on s'aperçoit qu'on l'ignorait, qu'on ne l'avait jamais véritablement *vu*. L'œil jusque-là n'avait servi que d'intermédiaire. Il nous faisait parler, penser ; guidait nos pas, nos mouvements quelconques ; éveillait quelquefois nos sentiments. Même s'il nous ravissait, mais toujours par des effets, des conséquences ou des résonnances de sa vision qui se substituait à elle, et donc l'abolissait dans le fait même d'en jouir. Mais le dessin d'après un objet confère à l'œil un certain commandement que notre volonté alimente. Il nous faut donc ici *vouloir* pour *voir* et cette *vue voulue* a le dessin pour *fin* et pour *moyen* à la fois. »[17]

L'image réalise l'agencement du visible à partir de l'expérience visuelle donnée par le dessin.

La recherche d'un passage entre le visible et l'invisible nourrit une investigation perpétuelle dans l'art, l'histoire et la vie de l'homme. L'image permet une communication des deux univers. Elle assure une transmission.

---

[16] *Ibid*., p. 38.
[17] Paul VALÉRY, *Degas, Danse, Dessin*, Gallimard, Paris, (1938), 1965, p. 77.

Elle est une porte sur l'ombre, un refus du néant, un prolongement de vie. Elle établit un système de correspondances symboliques. Notons que l'antonyme exact du terme « symbolique » est le mot « diabolique ». « Diabolique » est tout ce qui divise, « sym-bolique » est tout ce qui rapproche. L'image est bénéfique parce qu'elle est symbolique. L'image est reconstituante. Elle remembre les corps. L'image est un lien, un accord.

Son parcours dans la sociologie, amène Régis Debray à concevoir une nouvelle discipline d'étude basée sur ce lien : la « médiologie ». Combiné du mot latin *medium*, le « véhicule », et de *logos*, le « discours », ce néologisme désigne l'analyse des phénomènes de transmission. Il s'agit d'examiner les voies, les moyens et les incidences des mouvements d'idées dans l'histoire des hommes. Il s'agit d'évaluer l'impact des dogmes idéologiques sur l'évolution du monde, sur le développement global de la culture.

Au sein de la pensée occidentale, entre l'homme et ses images, s'impose, progressivement, le dogme de l'Incarnation amené par le christianisme. La religion chrétienne accorde à Dieu la création de l'homme qu'il crée à son image. Cependant, Dieu interdit à ce dernier de fabriquer toute image. Historiquement, c'est lors du deuxième Concile de Nicée, en 787, qu'est prononcée la légitimité de la représentation. La religion fait alors du Christ cette figure des figures que démultiplie l'icône. Cette image alimente par prolifération une puissante propagande et diffuse les Saintes Ecritures partout où elle apparaît. Dans un monde où la lecture est l'outil d'une élite, l'image fait autorité auprès des illettrés. La barrière de la langue s'évapore et l'image tisse son réseau relationnel à travers le monde.

LIVRE II : LE MYTHE DE L'ART

Au sein du Livre II, l'auteur évoque l'idée que chaque âge de l'image correspond un type d'art qui se renouvelle perpétuellement. Néan-

moins, l'histoire occidentale est habitée par l'archétype chrétien d'un temps salvateur qui commence donc par l'Incarnation et finit avec le Jugement dernier. C'est à partir de cette idéologie que chaque innovation artistique engendre une mélancolie amenant certains à décréter la fin imminente de l'art. Mais chaque cycle recommence. Bien sûr, pas à zéro, parce que l'humanité ne peut effacer de sa mémoire sociale et collective ses trajectoires passées emmagasinées inconsciemment. Chaque phase contient le tout, mais à sa manière et sans redites.

R. Debray distingue alors trois phases dans son histoire du regard, correspondant à trois périodes chronologiques : l'Antiquité, le Moyen-Âge et les temps modernes. Elles forment trois « médiasphères » qu'il nomme : *logosphère*, *graphosphère* et *vidéosphère*[18]. Les césures les cloisonnant sont l'apparition de l'écriture, l'invention des techniques de l'imprimerie et la création de la télévision en couleurs.

Bien entendu, nous savons qu'aucune « médiasphère » ne chasse l'autre et que chacune se superpose et se dégage progressivement de l'autre. Elles révèlent simplement des dominances successives. R. Debray ajoute en ce sens :

> « Chacune de ces ères dessine un milieu de vie et de pensée, aux étroites connexions internes, un écosystème de la vision et donc un certain horizon d'attente du regard (qui n'attend pas la même chose d'un Pantocrator, d'un autoportrait ou d'un clip). »[19]

Ainsi, notre recherche s'appuie sur ce triptyque conceptuel. Ces trois états du regard ouvriront chacun de nos chapitres.

[18] Cf. Annexe jointe : Figure 1. 1., p. 5.
[19] Régis DEBRAY, *op. cit.*, pp. 286-287.

La troisième partie de l'ouvrage de R. Debray émet l'idée que le régime de la vision est bouleversé par l'apparition de la photographie. En effet, cette dernière autorise l'intrusion d'un automatisme dans l'élaboration, jusqu'ici manuelle, des illustrations. La photographie libère alors la peinture de son devoir de rendre compte du visible et lui permet d'accéder à l'abstrait. Nous avons ainsi deux manières de réaliser une image fixe : une reproduction manuelle du réel et un copié mécanique du réel. Par la suite, l'apparition du cinéma et de la télévision donne du mouvement à l'image. Elle est alors une succession de signaux que le regard, suppléé par la conscience, restitue et recompose. Les codes visuels se révèlent ainsi modifiés et c'est ce que nous allons voir tout au long du développement ci-après.

EN UN MOUVEMENT D'ÉCRITS

Ainsi, à l'exemple de l'ouvrage de R. Debray, nous proposons, pour notre part, des points spécifiques concernant le mouvement des formes au cours de l'histoire.

Notre référent est l'écriture et notre objectif est d'expliquer les raisons pour lesquelles cet élément fournirait le ferment d'une nouvelle organisation visuelle. C'est pourquoi, il nous faut entreprendre son analyse. Nous percevons, à partir de notre pratique et après maintes observations cognitives, une déclinaison logique consistant à saisir les propriétés de la *ligne*, de la *lettre*, de la *figure* et de l'*abstrait* afin d'affirmer l'existence de cette troisième forme. Ainsi, cinq tendances chronologiques successives apparaissent et nous amènent à proposer le découpage suivant.

Une première partie concerne la *ligne*, premier tracé de l'homme, premier acte graphique et première entité commune à l'écrit et à l'image. Elle s'étend de la première marque humaine retrouvée à l'apparition du premier signe d'écriture.

Un second point traite de la *lettre*, objet de notre étude. Il débute à l'invention de l'écriture et va jusqu'au début du Moyen-Âge occidental, période faste pour la diffusion des images.

Une troisième étape étudie la *figuration* en art, à travers laquelle le texte et l'image se combinent subtilement. Elle évolue du Moyen-Âge aux environs des années 1860, moment de l'émergence d'une nouvelle forme picturale.

Un quatrième passage aborde la notion d'*abstraction* picturale découlant du bouleversement provoqué par l'invention de la photographie d'où se dégagent de nouveaux codes visuels. Il se développe de 1860 à 1945, date correspondant à l'émergence de la contemporanéité en art.

Enfin, un dernier créneau concerne les mutations de l'image et du texte au sein de l'univers pictural actuel. Il évoque et convoque la notion de l'apparition d'une *troisième forme* artistique.

La traversée des formes plastiques de l'histoire occidentale semble donc longue et difficile. Ainsi, gardons en mémoire cette phrase de R. Debray qui se prête agréablement à notre propos :

> « Tâche démesurée et gageure périlleuse. Il ne m'échappe pas qu'il y a de l'outrecuidance à vouloir chevaucher époques, styles et pays – combien de territoires déjà on ne peut mieux labourés. On ne ramasse pas une gamme infinie de formes expressives dans une poignée de catégories unificatrices sans prêter le flanc aux hommes de l'art. »[20]

Et l'auteur d'ajouter :

[20] Régis DEBRAY, *op. cit.*, p. 19.

« Mais il suffit d'un léger décentrement des perspectives pour faire lever, là où se dressaient de trop grandioses réponses, une petite et nouvelle question. »[21]…

[21] *Ibid*., pp. 19-20.

UNE TRANSPARENCE...

1. D'UNE TRANSPARENCE PLASTIQUE

.

.

.

.
.
.
.
.
.
.
.

D'une transparence[22]*…*

D'un « à travers » l'apparence…

Tout s'élance ainsi au milieu d'un espace mystérieux traversé par la lumière. Une transparence est ce qui oppose au regard un minimum de résistance. Cet univers, teinté d'une fine brume, absorbe et renvoie la clarté ambiante. Comme évanescente, cette surface nonchalante est le lieu d'où tout se génère, d'où tout se déclenche. La blanche opalescence est ainsi un support caméléon, un espace de transformation, une surface de transition. Cette matrice des possibles accueille, paisible, un jeu d'épaisseurs et de superpositions permettant la distinction et l'aperçu de l'en-dessous et du dessus. Elle s'élance comme un silence. Elle se modèle et se module en fonction de quelques expressions finement colorées, quelques lignes doucement ébruitées. Puisque la lumière dessine les contours de l'opaque, les lignes délimitent les alentours de leurs marques. Puisque l'essence devient présence, la surface se fait peau et la ligne se transmue en quelques tracés faisant mots.

[22] Cf. Livret joint, pp. 43-49.

2. EN UN TEMPS DU REGARD

.

.

.

LES TEMPS PRÉHISTORIQUES

Notre chapitre présent se déroule en un premier temps : celui de la Préhistoire. La Préhistoire est une séquence chronologique qui s'étend de l'apparition de l'homme jusqu'à l'invention de l'écriture. L'homme, selon les scientifiques, apparaît à environ deux millions d'années avant notre ère. La création de l'écriture marque, quant à elle, le début de l'Histoire vers 3 500 ans av. J.-C.

La césure adoptée ici n'est alors pas exactement le commencement de l'humanité, mais plutôt une date qui intéresse plus particulièrement le niveau artistique sur lequel peut se greffer notre problématique. Il s'agit de celle de la toute première trace humaine jusqu'ici retrouvée, laquelle remonterait à 70 000 ans avant nous. L'échéance de ce chapitre correspond, quant à elle, précisément à la fin conventionnelle de la Préhistoire, c'est-à-dire à la naissance des premiers signes d'écriture.

Ainsi, la première empreinte graphique nous permet de découvrir la genèse de la ligne, et l'éclosion des signes cursifs nous transmet les premières valeurs de notre objet d'étude principal qu'est l'écriture.

Nous sommes alors au commencement… Tout s'esquisse, un jour, par le rassemblement de nombreux cailloux sur le sol. De légères cicatrices sont tracées à même les branches d'arbres. Des plantes sont tressées, des cordes végétales nouées. De fascinants témoins de l'apparition des toutes premières traces humaines se dessinent.

3. EN UN TRACÉ

.

.

.

TRACER

Tracer… Tracer est représenter par des lignes et des points. Un tracé est une marque sur un support. C'est un signalement, une griffe. C'est l'empreinte d'un mouvement linéaire, d'une strie particulière.

Une ligne est, à première vue, sans ombre ni modelé. Elle est générée par le déplacement d'un point défini comme composant originel de l'art graphique par l'artiste Wassily Kandinsky (1866-1944), en 1926, dans son ouvrage *Point et ligne sur plan*[23]. Il existe, selon lui, deux éléments de base dans l'univers pictural qui sont le point et la ligne. Le point est le paramètre initial. La ligne en découle. Elle l'arrache à sa tension concentrique pour le transformer en un trait et le propulser en une direction quelconque. La ligne est la matérialisation de cette impulsion, le résultat de cette force. Et, selon le peintre :

> « L'action d'une force introduit la vie dans un matériau donné, et cette vie s'exprime en tension. Les tensions, de leur côté, donnent une *expression intérieure* à l'élément. L'élément est le résultat effectif de l'action d'une force sur le matériau. »[24]

La ligne procède alors d'une énergétique. Elle est action, pression, translation. Ceci est aussi le sentiment du sémiologue Roland Barthes lorsqu'il écrit :

[23] Wassily KANDINSKY, *Point et ligne sur plan*, Gallimard, Paris, (1926), 1991.
[24] *Ibid*., p. 111.

> « […] le trait, si souple, léger ou incertain soit-il, renvoie toujours à une force, à une direction ; c'est un *energon*, un travail, qui donne à lire la trace de sa pulsion et de sa dépense. Le trait est une action visible. »[25]

La ligne, l'*energon*, est le reflet de la combinaison de poussées actives qui suscitent une résonnance de direction. Une ligne est un trait continu qui file toujours quelque part. Elle propose à la perception visuelle un panel de formes dépendantes du nombre des forces qui les animent.

Son aspect le plus simple est la droite. Elle émet dans sa tension la forme la plus évidente de ses capacités de mouvement. Elle est, selon Archimède puis Euclide, le plus court chemin pour aller d'un point à un autre. Elle est l'entité de base d'où découlent toutes les autres et selon trois variantes : l'horizontale, la verticale et l'oblique.

L'horizontale est évidemment définie par l'horizon. Elle correspond à une conception symbolique de fil sur lequel l'homme se réalise et se meut. Elle connote la planéité, le calme, la sérénité. Elle sépare le ciel de la terre, le spirituel du matériel. Et, si l'on en croit les écrits de W. Kandinsky, l'horizontale possèderait même une propriété thermométrique :

> « Le froid et le plat sont les résonances de base de cette ligne, et nous pouvons la désigner comme *la forme la plus concise de l'infinité des possibilités de mouvements froids.* »[26]

Son contraire, la ligne verticale, suit la direction du fil à plomb. Elle est perpendiculaire au plan d'horizon et pour Henri Matisse (1869-1954) :

> « Le fil à plomb, en déterminant la direction verticale, forme avec son opposé, l'horizontale, la Boussole du dessinateur. […] Autour de cette ligne fictive évolue "l'arabesque". J'ai tiré de l'usage que j'ai fait du fil à plomb un bénéfice

[25] Roland BARTHES, *L'obvie et l'obtus*, Seuil, Paris, 1982, p. 157.
[26] Wassily KANDINSKY, *op. cit.*, p. 69.

> constant. La verticale est dans mon esprit. Elle m'aide à préciser la direction des lignes, et dans mes dessins rapides, je n'indique pas une courbe, par exemple celle d'une branche dans un paysage, sans avoir conscience de son rapport avec la verticale. Mes courbes ne sont pas folles. »[27]

La « boussole du dessinateur » guide le trait et donne à la verticale la valeur symbolique de lien entre le divin et l'humain. La verticale suggère aussi bien la hauteur, la vigueur, la solidité que la chute, l'affaissement, l'abandon ou la mort. Elle remplace alors le plat par la hauteur et le froid par la chaleur :

> « Ainsi, la ligne verticale est *la forme la plus concise de l'infinité des possibilités de mouvements chauds.* »[28]

La ligne oblique, quant à elle, se positionne comme un intermédiaire. Elle s'accorde une inclinaison égale envers les deux lignes précédentes. Elle est le basculement, la conversion de l'une vers l'autre. Elle évoque le mouvement, la mobilité et le dynamisme. Elle accède ainsi à une forme précise des possibilités de mouvements froids et chauds.

A partir de ces trois formes dérivent les courbes et les traits brisés. Outre l'ensemble de ces variations, l'apparence même de la ligne diffère selon qu'elle est dentelée ou totalement lisse. Elle peut être bordée d'échancrures ou sans aucunes aspérités. Elle peut être fine, élancée ou bien épaisse, massive et dense. Il apparaît alors, dans l'ensemble de ces tracés, une temporalité modulée.

De manière intrinsèque, la ligne possède une durée dans son exécution et dans sa lecture. L'homme fait partie du temps et ce qu'il fait s'y ins-

---

[27] Henri MATISSE, *Ecrits et propos sur l'art*, Hermann, Paris, 1972, p. 237.
[28] Wassily KANDINSKY, *op. cit.*

crit aussi. Ce temps est successif et segmenté d'intervalles distincts permettant un avant, un pendant et un après ; un passé, un présent et un futur. Toute aventure graphique est alors celle d'un passage, d'une période, d'un événement. Ce passage est celui révélant le quotidien au sein de ma pratique[29]. C'est l'empreinte visible d'une humeur, d'un état d'âme, d'une sensation, d'un ressenti momentané ou incessant. Le principe temporel surgit dès lors que l'esprit conçoit l'idée de la ligne, la commande à la main, l'explore par le geste et la déploie sur une surface.

La ligne devient ainsi un phénomène simplement généré par la rencontre d'un outil sur un plan. En elle vibre l'impact du pigment sur un support. En elle frémit la ciselure ou la bosselure d'une matière. En regardant à la loupe d'éventuels tracés, nous pourrions distinguer des linéaments aux allures clairsemées, grumeleuses, diluées, translucides ou vitreuses selon que le papier est strié, satiné ou bouffant et la mine tendre, poudreuse ou incisive. La ligne ainsi est texture. Elle est aussi, par déduction, surface. Là, se pose une question délicate et embarrassante : jusqu'où peut-on parler de ligne ? Où disparaît-elle ? Quand devient-elle espace ? A cela pas de réponse précise. La ligne est matière et donc surface, même infinitésimale. Il suffit de zoomer.

La ligne est alors un espace qui résonne et rayonne irrémédiablement sur une surface. Elle est une fracture entre deux plans. La ligne solidarise, la ligne brise. Elle façonne quelques limites. Elle est à la fois médiatrice, transition et barrière, fission. Elle unit autant qu'elle divise. Et l'emblématique écrivain et calligraphe d'origine chinoise, François Cheng (né en 1929), en fait l'analyse suivante :

> « Ici, sous l'angle philosophique, il nous suffit de souligner que le Trait tracé, aux yeux du peintre chinois, est réellement le trait d'union entre l'homme et le

[29] Cf. Livret joint, pp. 43-49.

> surnaturel. Car le Trait, par son unité interne et sa capacité de variation, est Un et Multiple. Il incarne le processus par lequel l'homme dessinant rejoint les gestes de la Création. (L'acte de tracer le Trait correspond à celui même qui tire l'Un du Chaos, qui sépare le Ciel et la Terre.) Le Trait est à la fois le Souffle, le Yin-Yang, le Ciel-Terre, les Dix-mille êtres, tout en prenant en charge le rythme et les pulsions secrètes de l'homme. »[30]

Ainsi, au sein de toutes les sociétés, tracer une ligne revient à provoquer une métamorphose de la matière tout en révélant certains traits du caractère de l'homme. C'est ce que compare Paul Valéry en écrivant ceci :

> « Je ne sais pas d'art qui puisse engager plus d'intelligence que le dessin. Qu'il s'agisse d'extraire du complexe de la vue la trouvaille du trait, de résumer une structure, de ne pas céder à la main, de lire et de prononcer en soi une forme avant de l'écrire ; ou bien que l'invention domine le moment, que l'idée se fasse obéir, se précise et s'enrichisse de ce qu'elle devient sur le papier, sous le regard, tous les dons de l'esprit trouvent leur emploi dans ce travail, où paraissent non moins fortement tous les caractères de la personne quand elle en a. »[31]

Le trait affirme l'énergie émise par son auteur pour transformer la surface du papier. Elle révèle un aspect de son comportement en considérant, même inconsciemment, toute l'étendue que peut procurer l'immensité d'un blanc vis-à-vis de toute la contenance que peut offrir la profondeur d'un noir.

[30] François CHENG, *Vide et plein, le langage pictural chinois*, Seuil, Paris, (1979), 1991, pp. 72-73.
[31] Paul VALÉRY, *op. cit.*, p. 137.

Considérons, au sujet de ces couleurs, les premières phrases introductives de l'ouvrage de l'historien Michel Pastoureau intitulé *Noir, histoire d'une couleur*[32] :

> « Il y a quelques décennies, au début du siècle précédant, ou même encore dans les années 1950, le titre du présent livre aurait pu surprendre certains lecteurs peu habitués à considérer le noir comme une véritable couleur. Ce n'est sans doute plus le cas aujourd'hui : il ne se trouve plus guère personne pour lui refuser cette qualité. Le noir a retrouvé le statut qui avait été le sien pendant des siècles, voire pendant des millénaires, celui d'une couleur à part entière, et même d'un pôle fort de tous les systèmes de la couleur. Comme le blanc son compère, à qui du reste il n'a pas toujours été lié, le noir avait progressivement perdu son statut de couleur entre la fin du Moyen-Âge et le XVII^e^ siècle : l'apparition de l'imprimerie et de l'image gravée – à l'encre noire sur papier blanc – avait donné à ces deux couleurs une position particulière que la Réforme protestante d'abord, les progrès scientifiques ensuite avaient fini par situer hors du monde des couleurs. Lorsque Isaac Newton découvre le spectre à l'horizon des années 1665-1666, il met en effet sur le devant de la scène un nouvel ordre des couleurs au sein duquel il n'y a désormais plus de place ni pour le blanc, ni pour le noir. »[33]

La couleur noire peut ainsi se concevoir, au premier abord, sous l'aspect d'une non-couleur, d'un manque, d'un vide dans la représentation. L'œil, pourtant, appréhende le noir comme une surface positive. Henri Matisse confirme cette donnée :

> « Le noir est une couleur. Avant, quand je ne savais pas quelle couleur mettre, je mettais du noir. Le noir c'est une force : je mets mon lest en noir pour simplifier la construction. Maintenant je laisse des noirs. »[34]

---

[32] Michel PASTOUREAU, *Noir, Histoire d'une couleur*, Seuil, Paris, 2008.
[33] *Ibid*., pp. 7-8.
[34] Henri MATISSE, *op. cit.*, p. 202.

Cette proclamation forme à la fois l'écho et l'origine de l'exposition emblématique organisée en 1946 par la galerie Maeght, à Paris, dont le titre n'était autre que *Le noir est une couleur*. Il s'agissait alors d'attirer l'attention du public et des médias et d'affirmer une position différente de celle enseignée alors dans les écoles d'art.

Le noir est une teinte attribuée, en ce qui concerne la lumière, à la sensation produite par l'absence ou par l'absorption totale de l'ensemble des rayons du spectre lumineux. Elle caractérise la nuance des objets produisant cette sensation. En physique, un corps noir est un corps idéal qui assimile intégralement tout le rayonnement qu'il reçoit. Au sujet des pigments, le noir est produit, traditionnellement et depuis l'homme de la Préhistoire, par l'oxydation de charbon de bois ou de poudre de manganèse.

Le noir est une couleur foncée qui suggère la plupart du temps, en Occident, les notions d'obscurités, de nuits et de ténèbres. Cependant, H. Matisse comprend le noir comme une teinte lumineuse :

> « C'est dans cette œuvre [*Les Coloquintes*, New-York, *Museum of Modern Art*] que j'ai commencé d'utiliser le noir pur comme une couleur de lumière et non comme une couleur d'obscurité. »[35]

Cette couleur considérée donc, généralement, comme le symbole de la tristesse, de la négativité, du pessimisme et du néant, fait aussi figure de signe de noblesse, de distinction et d'élégance, tout en admettant plusieurs nuances que M. Pastoureau précise :

> « Les cultures anciennes ont une sensibilité à la couleur noire plus développée et plus nuancée que les sociétés contemporaines. En tous domaines, il n'y a pas un noir mais des noirs. La lutte contre les ténèbres, la peur de la nuit, la quête de la lumière ont peu à peu conduit les peuples de la Préhistoire puis

[35] *Ibid.*, p. 117.

> ceux de l'Antiquité à distinguer différents degrés et qualités d'obscurité puis, ce faisant, à se construire une échelle de noirs relativement large. [...] Il en résulte, à l'époque romaine, une palette des noirs déjà bien diversifiée : noirs mats et noirs brillants, noirs légers et noirs profonds, noirs durs et noirs plus tendres, noirs tirant vers le gris, le brun et même le bleu. »[36]

Le noir possède ainsi plusieurs termes nominatifs et ceci à l'égal du blanc puisque l'œil humain est sensible aux infimes variétés colorées. Les Esquimaux, par exemple, percevraient sept variétés de blanc. Les Japonais, eux, disposent de six termes différents pour évoquer la blancheur. Elle est perçue non seulement en fonction de sa brillance ou de sa matité, mais aussi selon l'énergie qu'elle contient. Le blanc est alors inerte ou dynamique.

De manière symbolique, le blanc suggère l'espace d'où tout peut surgir. C'est une substance originelle qui attend sa transformation. Cette couleur résulte de la combinaison de toutes les teintes du spectre lumineux. Lorsqu'il s'agit de pigment, elle est obtenue par de la craie, du kaolin, du blanc de zinc ou de plomb. Le blanc crée, par son hypothétique absence de caractère coloré, une impression de vide et d'infini. Il est synonyme de pureté, d'innocence, d'insaisissable et d'impalpable comme le révèlent ces propos d'H. Matisse :

> « Observez cette grande composition : feuillage, fruits, ciseaux ; un jardin. Le blanc intermédiaire est déterminé par l'arabesque du papier-couleur découpé qui donne à ce blanc-ambiant une qualité rare et impalpable. Cette qualité est celle du contraste. Chaque groupe particulier de couleurs a en lui-même une atmosphère particulière. C'est ce que j'appellerai l'*ambiance expressive*. »[37]

L'« ambiance expressive » donne au blanc un caractère aux aspects divins qui exprime la lumière, le sacré et l'éternel. W. Kandinsky, nous

[36] Michel PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 34.
[37] Henri MATISSE, *op. cit.*, pp. 249-250.

l'avons vu, accorde aux lignes droites une qualité thermogène. L'horizontale est prétendue froide, la verticale chaude et l'oblique tempérée. Il en va de même pour les couleurs, ainsi le peintre explique :

> « Si nous examinons les lignes droites schématiques – spécialement la ligne horizontale et verticale – quant à leurs propriétés colorées, la comparaison avec *Noir* et *Blanc* s'impose. Comme ces deux couleurs (que l'on appelait récemment encore des " non-couleurs " et que l'on appelle aujourd'hui maladroitement "couleurs non vives ") sont des couleurs silencieuses, ces deux lignes droites sont aussi des lignes silencieuses. Ici et là, la sonorité est réduite au minimum : silence, ou plutôt chuchotement à peine perceptible et calme. Noir et Blanc se trouvent en dehors du cercle spectral, et l'horizontale et la verticale aussi ont leur place à part parmi les lignes, car dans leur position centrale elles sont uniques, et de ce fait isolées. Si nous considérons la température du Noir et du Blanc, c'est plutôt le Blanc qui paraît chaud et le Noir absolu est intérieurement froid. [...] Ainsi nous devons noter dans le Blanc et le Noir, les éléments d'altitude et de profondeur, ce qui permet une comparaison avec la ligne verticale et la ligne horizontale. »[38]

Le noir serait donc froid et le blanc chaud. Le noir serait associé à la ligne horizontale et le blanc à la verticale. Par déduction, la ligne oblique serait symbolisée par le gris, à la fois blanc et noir, chaud et froid.

Paul Klee propose, quant à la blancheur artistique, cette observation :

> « La donnée blanche est la lumière en soi. Pour l'instant, toute résistance est morte, et l'ensemble privé de mouvement, sans la moindre vie. Il faudra donc faire appel au noir et l'inciter au combat ; combattre la toute puissance amorphe de la lumière. [...] Le mouvement entier du blanc au noir donne une idée

[38] Wassily KANDINSKY, *op. cit.*, pp. 74-75. Le peintre ajoute une note au sujet du cercle spectral : « Voir du *Spirituel dans l'art*, où j'appelle Noir le symbole de la mort, Blanc celui de la naissance. A juste titre, on peut dire la même chose de l'horizontale et de la verticale – plane et dressée. La première correspond à la position couchée, la seconde à la position debout, à la marche, au mouvement et finalement à l'ascension. Porter – Croître. Passif – Actif. Relativement : Féminin – Masculin ».

> de la distance gigantesque entre les deux pôles, - trajet couvrant toutes les étapes de la source du visible aux ultimes confins du visible ou lutte ouverte des extrêmes qui s'entre-choquent. »[39]

L'artiste conçoit l'usage du noir et du blanc comme un combat, une bataille, une lutte inévitable et indispensable à toute création. Le noir peut devenir le cri[40], le bruit, le son exhalé du blanc compris alors comme un silence, un mutisme et un mystère, un monde originel regorgeant de capacités. W. Kandinsky ajoute en ce sens :

> « A l'analyse, le *blanc*, que l'on tient souvent pour une *non-couleur* (surtout grâce aux impressionnistes "qui ne voient pas de blanc dans la nature"), apparaît comme le symbole d'un monde d'où toutes les couleurs, en tant que propriétés matérielles et substances, auraient disparu. Ce monde est tellement au-dessus de nous qu'aucun son ne nous en parvient. Il en vient un grand silence qui nous apparaît, représenté matériellement, comme un mur froid à l'infini, infranchissable, indestructible. C'est pourquoi, le blanc agit également *sur notre âme* (psyché) comme un grand silence, absolu pour nous. [...] C'est un silence qui n'est pas mort, mais plein de possibilités. Le blanc sonne comme un silence qui pourrait subitement être compris. »[41]

Ce silence empli de possibles est la substance privilégiée des premiers hommes de l'histoire. La froideur des surfaces pariétales fait ainsi ré-

---

[39] Paul KLEE, *op. cit.*, pp. 63-64.
[40] Cf. Livret joint (projet *Sept et cris*, p. 43 à 49).
[41] Wassily KANDINSKY, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Denoël, Paris, (1912), 2005, pp. 155-156. Wassily Kandinsky ajoute une note au sujet des impressionnistes et de la question de la nature : « Dans ses lettres, Van Gogh se demande s'il ne pourrait pas représenter directement sur un mur blanc en peignant avec du blanc. Cette question, qui ne présente aucune difficulté pour un non-naturaliste qui utilise la couleur comme résonnance intérieure, apparaît à un impressionniste-naturaliste comme un attentat audacieux contre la nature. Cette question doit apparaître à ce peintre aussi révolutionnaire qu'a pu paraître en son temps révolutionnaire et folle la transformation des ombres brunes en ombres bleues (l'exemple célèbre du "ciel vert et de l'herbe bleue"). De même qu'on peut reconnaître dans ce dernier cas le passage de l'académisme et du réalisme à l'impressionnisme et au naturalisme, il faut voir dans cette question de Van Gogh le noyau de "l'interprétation de la nature", c'est-à-dire la tendance à ne pas représenter la nature comme une apparition extérieure, mais à faire apparaître surtout l'élément de *l'impression intérieure*, ce que l'on a baptisé récemment *expression* ».

sonner le murmure des tracés réalisés symboliquement par une touche de noir sur un espace blanc.

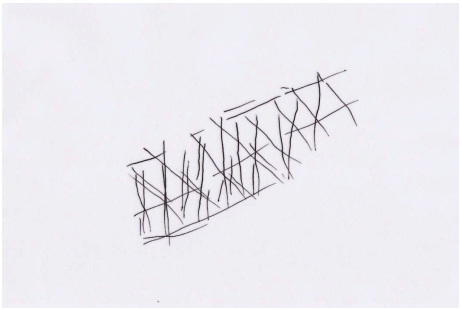
4. EN UNE RAYURE

.

.

.

MOUVEMENT D'UNE PREMIÈRE FORME DE PENSÉE



Un curieux objet en forme de prisme[42] se détache d'une surface poudreuse. Il se présente en diagonale, en un point de fuite placé vers le haut, à gauche de l'image. Il offre à la vue de nombreux tracés entremêlés sur l'une de ses faces. Ces lignes sont faites de divers segments de droites qui proposent des formes construites par de multiples signes croisés. L'ensemble de ces traits est incisé sur l'objet argileux.

Il s'agit d'une photographie d'un morceau d'ocre rouge, terre siliceuse teintée par des oxydes de fer. Le bâtonnet matérialise une forme géométrique affichant trois surfaces planes. Il mesure entre cinq et sept centimètres de long et révèle des bordures travaillées par une abrasion naturelle. Sur l'un de ses versants, une série de stries, réalisées grâce à la pointe aiguisée d'un fragment de silex ou d'un petit bout d'os, accroche la lumière. Les fines hachures sont répétitives et suivent un rythme particulier. Elles composent des motifs triangulaires dont les lignes se juxtaposent et se superposent. La date de fabrication de cet objet est évaluée à 70 000 ans avant notre ère.

Nous sommes au Paléolithique. Selon la traduction littérale de ce mot grec, nous nous situons à l'âge de l'« ancienne pierre ». Cette période est la plus longue de toute la Préhistoire dont elle couvre environ deux mil-

[42] Cf. Annexe jointe : Figure 2. 1., p. 6.

lions d'années. A cette époque, l'homme taille la pierre, le silex, l'os ou le bois en affûtant ces matériaux sur deux de leurs faces. Il prépare ainsi des outils ayant pour fonction de lui faciliter son quotidien. Il collecte également des galets ou des oursins fossilisés, des colorants naturels qu'il utilise pour fabriquer des parures de bijoux. Dépourvus de toute utilité apparente, si ce n'est leur port, ces objets révèlent les toutes premières recherches de l'homme à valeur proprement esthétique.

Au regard de l'histoire, et plus particulièrement de l'histoire de l'art, nous constatons que les spécialistes s'accordent, depuis de nombreuses années, à dire que les toutes premières traces artistiques n'apparaissent qu'à partir de 40 000 ans av. J.-C. L'écrivain Georges Bataille, explique, par ailleurs, en 1955 :

> « Avant le Paléolithique supérieur, nous ne pouvons dire exactement qu'il s'agit de l'homme. Un être occupait les cavernes qui ressemblait en un sens à l'homme ; cet être en tout cas travaillait, il avait ce que la Préhistoire appelle l'industrie, des ateliers où l'on taillait la pierre. Mais jamais il ne fit "œuvre d'art". »[43]

Cependant, en 2002, une découverte tout à fait inattendue bouleverse l'ensemble de ces réflexions et remet en question la date d'apparition des critères esthétiques de la Préhistoire. Il apparaîtrait que l'évolution culturelle serait plus lente et progressive que ce que l'on pensait jusque-là.

BLOMBOS, LE CAP, AFRIQUE DU SUD, (= 70 000)

Le lieu de l'étonnante découverte est celui de la grotte Blombos, en Afrique du Sud. Situé à environ trois-cents kilomètres de la ville du Cap,

[43] Georges BATAILLE, *Lascaux ou la naissance de l'art*, Skira Flammarion, Paris, 1980, p. 11.

non loin du Cap des Aiguilles, le site est placé à trente-cinq mètres au dessus du niveau de la mer. Les fouilles sont organisées depuis 1991, sous la direction du professeur Christopher Stuart Henshilwood, enseignant à l'Institut d'Archéologie de Johannesburg.

Son équipe met à jour un espace dont les dépôts intérieurs s'étendent sur près de 80 m^2. Elle en observe 20 m^2 en creusant à deux mètres en dessous de la surface d'origine. Ces fouilles permettent, grâce à la technique de la thermoluminescence qui consiste à étudier la capacité de certains cristaux d'accumuler de l'énergie, d'identifier trois phases d'occupation de la grotte.

La période la plus lointaine est évaluée par les chercheurs entre 100 000 et 140 000 ans avant notre ère. Elle présente une grande quantité de morceaux de silcrète, matériau proche du quartz, qui domine l'ensemble géologique du site. Les outils sont rares mais on trouve de nombreux blocs de pierre raclés qui impliquent l'utilisation de meules dormantes, de meules actives[44] ainsi que des percuteurs.

La seconde phase est estimée à 80 000 ans avant nous. Elle montre des sédiments qui livrent de nombreux objets en os et quelques outils à pointes bifaciales, tels que des poinçons, qui sont des objets propres aux créations de l'homme de cette époque.

La dernière période est située à 70 000 ans av. J.-C. Nous apprenons alors que chacune des phases d'occupation est brève et que l'épaisseur des dépôts est généralement inférieure à dix centimètres par couche. La grotte semble donc avoir été occupée de façon discontinue et pendant de courtes durées. Ce dernier usage de la grotte est important puisque l'équipe de recherche y découvre des vestiges considérés comme tout à fait inhabituels pour ce créneau du Paléolithique.

---

[44] Les meules néolithiques sont directement liées à l'agriculture primitive. Elles avaient pour fonction de transformer les grains de céréales récoltées en farine alimentaire. Pour cela, un galet (partie active ou molette) était frotté avec un mouvement de va-et-vient sur une plaque de grès (partie dormante). Le grain était ainsi écrasé entre les deux parties du dispositif. Ces meules servaient également à la fabrication de certains outils.

Il révèle une série de perles et de coquillages, quatre cents outils en os et deux blocs d'ocre. Les rapports généraux des scientifiques indiquent que les marqueurs classiques de cette phase, à – 70 000 ans, sont essentiellement des pointes d'outils foliacées bifaciales. Ces objets n'ont habituellement qu'un but utilitaire. Sur le site de Blombos, l'existence des soixante perles en coquillages peut sembler précoce mais tout à fait possible. Les outils en os, quant à eux, pourtant courant pour l'époque, semblent étranges par leur quantité. Ils sont en cours d'élaboration ou achevés. L'importante présence d'éclats indique que ces pièces sont fabriquées sur place et permet de supposer que le site aurait fonctionné comme un atelier de production lithique.

De tous ces objets retrouvés, parmi les autres, deux apparaissent complètement décalés et inattendus. Il s'agit de notre ocre à l'image, retrouvé en deux exemplaires similaires en tout points, qui présente des incisions extrêmement originales au vu des us et coutumes de l'homme du Paléolithique.

Ces gravures ne sont pas fortuites. Elles ne sont pas les fruits du hasard. Elles apparaissent comme des lignes réalisées dans l'optique réelle d'une recherche graphique. Ces deux blocs, seraient, d'après les spécialistes, les premiers témoignages d'une forme de pensée symbolique. Avant cette découverte, la création d'une incision volontaire de formes géométriques sur un morceau de pierre était considérée comme hors de portée des capacités conceptuelles des groupes humains du Paléolithique.

Ces ocres gravées sont donc la preuve d'un comportement moderne de l'homme qui démontre une évolution culturelle que l'on croyait jusqu'alors plus tardive. Les lignes de ces petits fragments argileux sont, à présent, les plus anciennes expressions graphiques connues et proclament ardemment la naissance d'une pensée et d'une réflexion humaine attachées à

une valeur artistique. Mais l'homme ne s'arrête pas en si bon chemin. Quelques siècles plus tard, il nous livre une étonnante création au cœur de la grotte Chauvet, en Ardèche.

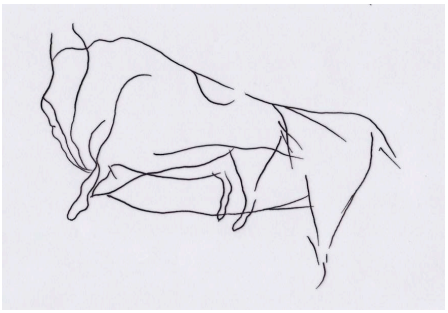
5. EN UNE FIGURE

.

.

.

MOUVEMENT D'UNE PREMIÈRE IMAGE



Une surface lithique révèle un formidable tracé linéaire d'un noir profond[45]. Sur la gauche, l'ombre d'un aplat de pigment donne la vision d'une tête de bison. Vers la droite, la ligne se fait de plus en plus fluide et légère. Le corps de l'animal semble avoir été réalisé à deux reprises. Une forme élancée reste inachevée, les pattes sont succinctes voire estompées. Une forme plus sibylline apparaît, quant à elle, à l'intérieur de la première et témoigne d'un dessin plus accompli.

La photographie montre une réalisation datée de – 31 000 ans. Elle présente une forme colorée à l'aide de pigments frottés sur une paroi rocheuse. Elle est matérialisée par un puissant trait noir qui semble être le produit d'un mouvement unique. Cette image fait figure d'esquisse en laissant apparaître ce que l'on pourrait qualifier de léger repentir, lequel n'est en fait, d'après les spécialistes, certainement qu'une figure sous-jacente, rectifiée et enrichie par le tracé dominant. Lors de son élaboration, l'homme a tenu compte des différentes aspérités de la paroi. Des zones volontairement ombrées donnent ainsi du volume à l'ensemble et parachèvent la remarquable fresque. A travers cette figure s'impose la singularité d'un tracé qui reflète une incomparable maîtrise du geste. L'homme de la Préhistoire fait preuve, ici, d'une capacité admirable à relever les caractéristiques propres à l'identification de l'animal. Il traduit l'exactitude du mouvement avec

[45] Cf. Annexe jointe : Figure 2. 2., p. 7.

une étonnante simplification du réel. Il démontre une faculté à abstraire sa vision du monde sensible. Il retranscrit le condensé des éléments spécifiques, distinctifs, de son univers environnant.

Nous nous situons avec cette figure au Paléolithique supérieur, moment de la Préhistoire qui correspond à la dernière période glacière. L'homme, jusqu'ici, fabrique couramment des objets ou des outils lui servant au quotidien. Parfois, il s'aventure à les égayer par de petites gravures à vocation décorative. Puis, progressivement, son habitat même lui fait découvrir de nouvelles surfaces et lui suscite l'idée de nouvelles formes.

L'ensemble de ces formes est défini, dès 1965, par André Leroi-Gourhan, dans son ouvrage *Préhistoire de l'art occidental*[46]. A sa parution, l'essai a un retentissement considérable sur le monde entier. L'auteur propose quatre styles à l'art pariétal.

Une première période, le Style I, correspond aux œuvres rupestres appartenant à l'époque située entre 30 000 et 27 000 ans av. J.-C. Le traitement graphique des représentations est assez rude. Les figures humaines ou animales sont réalisées sur des plaquettes de pierre ou d'os. Cette époque correspond, en histoire, à l'Aurignacien et se termine aux confins du Gravettien. Elle englobe des modes d'expression comme les griffonnages, les premières silhouettes coordonnées, les gravures et l'emploi de couleurs. C'est un mode de représentation sommaire presqu'abstraite se résumant à des traits particularisant le sujet figuré.

Une seconde période, le Style II, s'inclut entre – 25 000 et – 18 000 ans. Elle n'admet pas de coupure franche avec celle qui la précède. Elle correspond à l'époque gravettienne et s'étend jusqu'à la phase solutréenne. Elle est caractérisée par le premier développement de grands sanctuaires. Elle présente des figures au canon hérité du Style I où la courbe cervico-dorsale

[46] André LEROI-GOURHAN, *Préhistoire de l'art occidental*, Citadelles et Mazenod, Paris, (1965), 1995.

des animaux forme un S couché. Cette ligne s'applique indifféremment aux chevaux, aux bisons, aux mammouths, aux cerfs ou aux félins. L'auteur constate que les représentations humaines relèvent également du même procédé.

L'époque du Style III démarre du Solutréen, vers 17 000 av. J.-C., et se déploie jusqu'au Magdalénien, vers 13 000 av. J.-C. Du style précédant subsiste la ligne dorsale sinueuse qui, peu à peu, acquiert l'expression d'un mouvement beaucoup plus fluide et naturel.

La dernière période, le Style IV, atténue encore les traits du canon primitif et parvient à créer des signes proches des proportions anatomiques réelles. Le modelé des contours cherche les mouvements véritables des êtres figurés. Elle s'étend jusqu'à 8 000 ans av. J.-C.

Depuis le XIX^{e} siècle, vingt-huit grottes ornées ont été découvertes dans les gorges de l'Ardèche. La majorité de ces cavités date de l'époque solutréenne, vers 17 000 ans av. J.-C. Elles sont considérées comme d'importance mineure vis-à-vis de la dextérité graphique révélée sur certaines parois rocheuses en Dordogne ou dans les Pyrénées. Mais cela reste tout de même sans comparaison avec la découverte de la grotte Chauvet, sommet iconique, allant même jusqu'à être qualifiée de « chapelle Sixtine », de la Préhistoire.

CHAUVET, L'ARDÈCHE, FRANCE, (= 31 000)

Situé en Rhône-Alpes, le site est découvert le 18 décembre 1994 par trois spéléologues : Jean-Marie Chauvet, Eliette Brunel et Christian Hillaire. Il se développe sur quatre cent quatre-vingt dix mètres de dénivelé et compte trente-quatre salles de représentations. Une analyse au Carbone 14 est pratiquée sur des échantillons de charbon de bois prélevés à même des pein-

tures et des quelques mouchages de torches. Une datation proche de 30 000 ans avant notre ère est déterminée. Plus précisément, deux périodes figuratives sont décelées et distinguées : la première se situe dans l'intervalle – 30 000 / – 32 000 ans, et la seconde se place entre 25 000 / 27 000 ans av. J.-C. La grotte est donc occupée pendant l'Aurignacien et le Gravettien. Ce qui correspond aux Styles I et II d'A. Leroi-Gourhan. Les hommes y séjournant font preuve d'une maîtrise technique et d'une réflexion plastique étonnantes à propos desquelles le préhistorien Jean Clottes constate :

> « Les techniques ont fait l'objet de choix précis : les représentations rouge (onze) et les gravures (vingt-et-un) sont très minoritaires, les autres figures étant noires (cent six), ou noires et gravées à la fois (dix) lorsque l'extrémité d'une torche fut utilisée. »[47]

L'Aurignacien montre des figures réalisées au charbon. Les représentations ont pour thèmes les rhinocéros, les aurochs, les cerfs et les bisons. Elles présentent des techniques picturales élaborées : la préparation préalable de la paroi, l'exécution de fines gravures, l'emploi de tracés digités et de mains positives ainsi que la pratique de l'estompe. La période gravettienne dévoile essentiellement des dessins, toujours animaliers, mais cette fois réalisés à l'ocre.

La représentation qui retient particulièrement notre attention se situe dans la Salle du Fond de la grotte. Cette cavité présente une entrée relativement étroite et marquée par un fort décrochement du sol. Des paliers irréguliers ont été créés par des ruissellements et on descend alors d'environ quatre mètres. Trois panneaux imagés s'y développent. Ils comprennent au total cent quarante-huit figures animales. Les voûtes sont à douze mètres de haut. Le premier panneau s'étend sur quinze mètres. Il offre au regard des représentations de lions, de rhinocéros et d'ours. Le second est plus abondam-

[47] Jean CLOTTES, *La grotte Chauvet, l'art des origines*, Seuil, Paris, 2001, p. 148.

ment orné. Il propose des figures superposées symbolisant un troupeau. Des félins se détachent à proximités de taches et d'un groupe mêlant rhinocéros et bisons. Le troisième est presque désert. Outre les représentations faites sur les stalactites environnantes, il présente une unique figure : le *Bison* noir.

Ainsi, dans la continuité de ses prédécesseurs, l'homme du Paléolithique supérieur innove en créant des figures. Il invente ainsi l'art des formes. Il trace ce qui fait le sillon d'une avancée intellectuelle importante pour l'histoire : il fabrique l'image. Cette image, en tant que représentation fidèle du réel, nous évoque, par son trait, ce mythe bien connu, raconté par Pline et qui concerne la fille de Dibutades :

> « […] ; cela se passait à Corinthe et il [Dibutades] dut son invention à sa fille, qui était amoureuse d'un jeune homme ; celui-ci partant pour l'étranger, elle entoura d'une ligne l'ombre de son visage projetée sur le mur par la lumière d'une lanterne ; son père appliqua de l'argile sur l'esquisse, en fit un relief qu'il mit à durcir au feu avec le reste de ses poteries, après l'avoir fait sécher ; […]. »[48]

La ligne permet à l'homme de franchir une étape conceptuelle majeure. Il intègre et expérimente un nouveau processus de pensée : la mise en forme du visible par élimination du superflu. Il crée une retenue sélective du regard et teste l'exercice d'observation. Cette démarche de synthèse et d'interprétation l'amène à élaborer un langage inexploité et autre que celui qu'il pouvait certainement déjà connaître comme le langage oral. Pour communiquer, échanger, s'exprimer, l'homme se dote de la ligne comme principe de base, comme élément premier élaborant l'image. Le dessin se charge en même temps d'un dessein : le trait, le plus souvent d'une forme

[48] PLINE, *Histoire naturelle*, « La peinture », Livre XXXV, Les Belles Lettres, Paris, 1997, p. 133.

animale, traduirait le rêve d'une chasse honorable, d'une capture estimable, peut-être d'une domestication souhaitée ou d'une idée naissante d'un possible élevage. Il révèlerait l'acte sacré d'un rituel protecteur, porteur de chance et divinatoire.

L'homme continue donc progressivement son évolution intellectuelle vers ce qui deviendra encore une autre forme de langage : la fabrication de mystérieux signes.

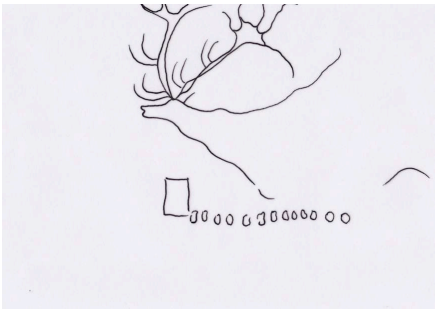
6. EN UNE ÉCRITURE

.

.

.

MOUVEMENT D'UNE PREMIÈRE LETTRE



Une forme figurative se détache d'une surface par sa couleur[49]. D'un aplat sombre, la représentation de la tête de l'animal surgit en déployant ses bois. Il s'agit d'un cerf. Sous cette forme reconnaissable, une ligne de treize points, dont un fin rectangle marque le commencement, part à la conquête de l'horizontale.

La photographie du *Cerf noir* présente une figure réalisée à l'aide de pigments noirs et rouges. Cette représentation date d'environ 17 000 ans av. J.-C., ce qui correspond au Style III et à l'époque solutréenne définis par A. Leroi-Gourhan. Elle affiche un dessin au mouvement fluide et naturel. La partie supérieure de l'animal, sa tête, ses bois et la courbure de sa croupe, possède un degré de finition élevé. Elle révèle une bouche ouverte cernée d'un nuage de poudre rouge, pouvant vouloir représenter le souffle de l'animal lors de son brame. La figure est réalisée par un fin trait noir dont la partie interne est emplie d'une ombre de même couleur. Elle est soulignée par une forme quadrangulaire et une énigmatique ligne de points noirs. Ces ponctuations sont ainsi faites :

> « Le point est obtenu soit par projection d'un brouillard de matière colorante sur la paroi, soit par un dépôt de pigment à l'aide d'un outil ou d'un doigt. »[50]

[49] Cf. Annexe jointe : Figure 2. 3., p. 8.
[50] Norbert AUJOULAT, *Lascaux, le geste, l'espace et le temps*, Seuil, Paris, 2004, p. 201.

> « On peut le désigner sous la dénomination de *point-cupule* ou de *cupule*. En effet, il peut n'avoir presque pas de diamètre apparent dans une inscription sur défense d'ivoire de mammouth, os ou galet… ; mais sur les inscriptions à grande échelle, comme les parois de grotte ou de roche, il s'avère une petite coupe, en latin *cupula*, en français "cupule". »[51]

La série de cupules du *Cerf noir* s'associe à l'image en l'accentuant. L'ensemble révèle un système de signes, de nature hétérogène, combinés en tracés rythmiques et presque rituels.

L'homme a, jusqu'ici, fait preuve d'étonnantes capacités de synthèse. Il propose, à partir d'un langage plastique élaboré (la ligne, le point), les premiers critères esthétiques de l'histoire inhérents aux premières techniques de figuration. Son aptitude conceptuelle évolue lentement en apportant, vers – 17 000 ans, une nouvelle avancée picturale et cognitive : les signes.

Quelques préhistoriens ont constaté que les éléments de l'art pariétal pouvaient se répartir en deux ensembles : soit des figures, soit des signes. Ils peuvent aussi être associés. Les signes sont alors juxtaposés aux figures. A. Leroi-Gourhan constate qu'à ce propos quelques erreurs d'interprétations sont rapidement commises :

> « Nous abordons maintenant le domaine le plus curieux de l'art paléolithique, celui qui contredit tout ce qu'on a pris coutume de penser sur la rusticité mentale et le réalisme visuel des chasseurs de mammouths : les signes abstraits. Dès les années 70-80 du siècle dernier, lorsque la théorie de *l'art pour l'art* et des feuillets de croquis avaient faveur, les préhistoriens avaient remarqué sur quelques objets, parmi les figures d'animaux, des signes. A vrai dire ceux-ci sont rares et l'exemple le plus frappant pour l'époque était fourni par le bâton de Lortet, décoré de symboles mâles, cerfs et poissons, groupés de telle manière qu'on peut penser que l'ensemble représente des cerfs tra-

[51] Maxime GORCE, *Les Pré-écritures et l'évolution des civilisations*, Klincksieck, Paris, 1974, p. 36.

> versant l'eau au milieu des saumons. Derrière la croupe d'un des cerfs figurent deux petits losanges coupés en leur milieu par une ligne. Ces deux petits signes, perdus à 8 000 ans de la première écriture, auraient dû empêcher trois générations de préhistoriens de prendre du repos avant d'avoir découvert leur raison d'exister, mais l'histoire de l'interprétation des signes de Lortet est bien propre à illustrer la manière dont la science devient, pour très longtemps parfois, prisonnière des explications qui, pour une époque, furent raisonnables. Piette, pionnier de très grande valeur, qui croyait à juste titre que les Paléolithiques étaient des artistes, mais qui les voyait peut-être un peu comme des Montmartrois déguisés, trouva la nature des losanges tout évidente : c'était la signature de l'artiste. Par la suite, plusieurs théories de Piette furent largement battues en brèche, mais la "signature de l'artiste" survécut paisiblement dans l'indifférence collective. »[52]

La signature est donc une hypothèse erronée et anachronique pour justifier la présence de tels signes aux côtés des images à cette époque. Pour entrevoir l'idée d'une explication possible, il nous faut nous approcher de plus près de cette composition picturale de Lascaux.

LASCAUX, LA DORDOGNE, FRANCE, (– 17 000)

La grotte Lascaux est située dans le Périgord Noir, au creux d'une colline de calcaire. Elle présente l'ensemble pictural le plus riche des cavernes préhistoriques à peintures. Elle est découverte le 8 septembre 1940 par quatre adolescents faisant une promenade avec leur chien, Robot. Ils découvrent, le long d'un chemin, un trou à l'emplacement d'un arbre déraciné. Trop étroit à l'accès, les jeunes gens décident de revenir un autre jour avec du matériel pour creuser. Ils découvrent alors de nombreux dessins dissémi-

[52] André LEROI-GOURHAN, *op. cit.*, p. 101.

nés le long des parois rocheuses. Fiers de leur trouvaille, ils préviennent leur ancien professeur et une descente officielle est organisée.

La grotte regroupe sept lieux de passage : la salle des Taureaux, le Diverticule axial, le Passage, la Nef, le Diverticule des Félins, l'Abside et le Puits. On y observe des outils lithiques et osseux, des parures et des colorants, quelques pointes de sagaies, des grattoirs, des burins et des lampes. Les thèmes des représentations sont essentiellement animaliers. Il y a, entre autres, des aurochs, des chevaux, des cerfs, des ours et des bouquetins. A ce jour, mille neuf-cents représentations sont recensées sur l'ensemble du site.

Dans le Diverticule axial, long d'une trentaine de mètres, les représentations se présentent sur les deux côtés des parois. A gauche, le panneau figure des vaches de couleur rouge et un grand taureau. A droite, le panneau offre à la vue des chevaux chinois, une vache, deux chevaux supplémentaires et un bison. Ce dernier espace comporte aussi un petit *Cerf noir*, seul représentant de son espèce dans le secteur. L'ensemble du décor compte 161 entités graphiques dont 58 figures, 46 signes géométriques et 57 signes indéterminés qui pourraient être des ébauches picturales.

Quelques chercheurs proposent de concevoir la totalité des étranges ponctuations pariétales comme le principe d'une dialectique fondamentale entre l'élément féminin et l'élément masculin. Les signes répartis en deux groupes distincts, seraient donc pour les traits, les lignes de points et les bâtonnets, les symboles associés à l'homme, pour l'ovale, le triangle et le cercle, ils seraient comparables à la femme. Cette hypothèse paraît plausible mais pour l'archéologue Emmanuel Anati, il faut surtout différencier tous les types de signes et voir dans les ponctuations une véritable grammaire embryonnaire :

> « Pour les ensembles du type solutréen, la syntaxe et la grammaire semblaient relativement simples, bien qu'elles ne le soient pas toujours assez pour que nous en comprenions tout le sens aujourd'hui. Le même style, avec les mêmes

> figures, apparaît dans les régions les plus disparates du globe, [...]. L'ensemble des signes qui apparaissent dans l'art pariétal et rupestre de cette période comprend des figures animales schématiques, de multiples signes vulvaires, des empreintes de mains, des séries de points et de petites encoches ayant probablement une valeur numérique, quelques représentations anthropomorphes stylisées et une gamme restreinte d'autres idéogrammes regroupés en séquences associatives semblables les unes aux autres. »[53]

Ce chercheur définit trois catégories de graphèmes, c'est-à-dire trois catégories d'unités graphiques entrant dans la composition de l'ensemble du système pictural pariétal.

La première se forme par les pictogrammes, mot venant du latin *pictus*, « peint », et *gramma*, « signe », qui sont des figures dans lesquelles nous pensons reconnaître des formes identifiables, anthropomorphes, zoomorphes, d'objets réels ou imaginaires. Les pictogrammes sont, synthétiquement, des dessins schématiques.

La seconde catégorie est fondée sur l'idéogramme, du latin *idea*, « idée », et *gramma*, « signe », qui sont des symboles répétitifs et interprétés comme des flèches ou des bâtonnets.

La troisième catégorie est, selon lui, la classe des *psychogrammes*, unités graphiques où les signes ne sont reconnaissables ni en tant qu'objets ni en tant que symboles. Le spécialiste intègre dans cette catégorie l'ensemble des signes interprétés comme les composants d'une écriture première.

La ligne de ponctuation sous le dessin du *Cerf noir* serait alors l'indice d'une structure symbolique composant une forme d'écriture en germe. Les signes préhistoriques formeraient les lignes liminaires d'une proto-écriture :

---

[53] Emmanuel ANATI, *Les origines de l'art et la formation de l'esprit humain*, Albin Michel, Paris, 1989, p. 161.

> « La cupule apparaît ainsi dans des sortes de proto-textes à partir de la même époque que les tout premiers bâtonnets droits. Désormais, et tous les préhistoriens le savent, la cupule devient un vestige constant de toutes les périodes qui se succèdent dans la Préhistoire. Sans doute demeurera-t-elle signe de pré-écriture en maints endroits où, étant seule, elle ne semblait pas assumer ce rôle aux yeux des archéologues encore mal avertis de l'existence des pré-écritures. »[54]

L'homme de la Préhistoire instaure, à la suite de ses premières images picturales, un cheminement conceptuel intégrant les codes régissant les modulations plastiques de la ligne, du noir et du blanc ; il élabore ainsi les principes d'une toute nouvelle notion : celle de l'écriture.

[54] Maxime GORCE, *op. cit.*

7. EN UN ESSAI TYPOLOGIQUE

.

.

.

Ce chapitre démontre que les premiers hommes jettent les bases de notre système pictural. La ligne, le noir, le blanc, le vide, le plein, etc., expriment l'essence des toutes premières images.

EN UN MOTIF ORIGINEL

Ainsi, l'*Ocre* retrouvée dans la grotte Blombos révèle à la vue la matérialité même du tout premier motif.

Le terme « motif » vient des mots latins *movere* et *motus* qui signifient « mouvoir » et « mouvement ». En bas latin, *motivus* renvoie à « mobile », soit à un élément affecté de mobilité. Le mot peut revêtir une coloration péjorative : en exemple, une femme « motive » est une femme qui s'agite et s'émeut pour peu de chose. Le motif est la raison d'ordre intellectuel qui nous pousse à faire quelque chose. En arts appliqués, il désigne le thème, la structure ornementale qui, le plus souvent, se répète. Il renvoie au décor sculpté ou gravé formant un tout, une figure autonome. En musique, il est le dessin mélodique, plus ou moins long, qui se développe dans une œuvre. En peinture, il est le thème plastique d'un tableau ou une partie de ce thème. E. Souriau nous précise que dans les arts plastiques, ce mot recouvre :

> « [...] a) un dessin ou en général une forme unitaire, sculptée ou peinte, qui se répète ou se développe de manière décorative, b) la réalité que veut rendre un peintre (les impressionnistes ont lancé la formule "peintre sur le motif", par opposition à la peinture, en atelier, d'un paysage reconstitué ou composé). Le terme ne s'emploie pas en littérature. Or, *motivus* désigne, en latin, "ce qui meut". Le motif d'un décor ornementé, le motif, paysage où va le peintre, le motif (mélodique, harmonique, rythmique) qui est réputé conférer à une pièce de musique son allant, son allure ou son unité, paraissent avoir ceci de commun avec le motif (psychologique) d'un comportement, ou le motif (juri-

> dique) d'un arrêt, qu'ils impriment au contexte au sein duquel ils agissent une orientation, une direction, un but. On peut donc donner du motif en esthétique une définition générale : c'est l'idée directrice qui entraîne le développement de l'œuvre et la pousse vers la réalisation de sa nature. »[55]

Le motif est donc, en dessin et en peinture, le sujet d'après lequel on travaille. Dessiner « sur le motif » est dessiner directement devant un paysage, un objet. C'est l'action contraire du dessin « de sujet » qui se fait en atelier, d'après des notes, des croquis, des documents. Pour le peintre en bâtiment, le motif est un sujet qui inspire une décoration. On parle de motif religieux, de motif champêtre. En ceci, le motif admet l'idée d'un déplacement : peindre sur le motif, c'est quitter l'atelier pour le plein air ; peindre des motifs, c'est déplacer une figure par répétition régulière, linéaire, symétrique, etc. ; peindre répond à un désir d'agir, à une démarche se voulant créatrice, à un champ d'action envisagé, une expérience, une réflexion.

Le motif peut être le premier témoignage de la pensée de l'homme. Les incisions effectuées sur l'*Ocre* offrent ainsi un motif triangulaire qui compose un rythme, une partition, une séquence graphique. Cette recherche à valeur esthétique se développe de manière linéaire en mettant en jeu, de ce fait, la notion de surface, et en son sein la dialectique entre forme et format.

EN UNE PENSÉE DE L'ÉCRAN

Cette surface apparaît visiblement dans la réalisation du *Bison* à Chauvet puisque le tracé prend en compte l'ensemble des aspérités et des bosses inhérent au relief pariétal. L'iconographie préhistorique s'inscrit dans un espace qui semble préalablement conçu pour cet usage. La paroi est appréhendée comme une surface d'accueil de formes futures. Les conditions

[55] Etienne SOURIAU, *Vocabulaire d'esthétique*, *op. cit.*, « Motif », p. 1033.

de cette conception peuvent s'éclairer par les hypothèses émises par l'universitaire Anne-Marie Christin :

> « La première d'entre elles consiste à avancer que les hommes ont eu d'abord l'idée, à la fois abstraite et téméraire (elle n'avait d'autre modèle que la voûte du ciel étoilé qui les rattachait à l'au-delà) de concevoir certaines surfaces comme continues, et de prendre seulement en considération en elles leur apparence, ce dont témoigne le souci de les isoler et de les enduire de blanc, comme à Lascaux, ou en les ponçant, comme à Pech'Merle. Cette *pensée de l'écran* caractérise "l'homo-sapiens" au même titre que sa maîtrise du langage. En procèdent également deux autres inventions majeures, celle de l'agriculture et celle de la géométrie, postérieures à celle de l'image de plusieurs dizaines de millénaires. Ecrans humains offerts au regard des dieux, ces surfaces étaient des espaces de *communication provoquée vers l'invisible*, mais aussi des lieux de création. Les empreintes de mains que l'on y découvre illustrent de façon troublante et émouvante la conversion fondamentale que connaît ici le geste humain, s'affirmant désormais non plus seulement dans la fabrication d'objets et d'outils, mais dans l'élaboration de spectacles le reliant au monde de l'au-delà. »[56]

L'espace de création se dévoile comme une surface communiquant avec l'invisible. Les peintures sont souvent placées à des endroits où aucun spectateur n'a accès. Elles peuvent alors être considérées comme l'œuvre d'un chaman, d'un magicien, d'un être aux pouvoirs prophylactiques. Ainsi, les mystérieuses figures présentent des formes graphiques qui se veulent presque syntaxiques. A. M. Christin continue dans ce sens en déclarant que les compositions préhistoriques se développent conjointement. Les séquences figurées sont des éléments autonomes séparés par des intervalles qui assurent la cohésion de l'ensemble. Ces intervalles morcèlent les groupes mais participent aussi à leur ajustement. Les figures induisent alors une apprécia-

[56] Anne-Marie CHRISTIN, *Histoire de l'écriture, op. cit.*, pp. 11-12.

tion de l'espace qu'il faut parcourir et déchiffrer à l'égal d'un discours, d'un langage. Ainsi, la figure est une écriture avant même d'en donner les principes. Et l'auteur d'ajouter :

> « La mutation de l'image en écriture confirme de la façon la plus claire, mais aussi la plus énigmatique, une observation aussi simple : l'espace est la seule donnée formelle qui demeure identique en chacune d'elle, comme si c'était lui qui constituait leur principe commun à toutes deux, et que la réduction même de la figure en signe lui était due. »[57]

L'espace serait la seule donnée formelle commune à l'écriture et à l'image. Nous incluons aussi, de notre côté, bien entendu, celle de la ligne.

L'exercice de métamorphose de l'image en écriture est clairement présenté dans le *Cerf* de Lascaux. La ligne de points concrétise la forme actuelle de nos écritures. Elle s'éprend de l'horizontale comme ligne conductrice. Elle développe des intervalles. Elle compose un rythme.

Le concept d'espace apparaît aussi d'une autre manière. Le tracé décrivant le rectangle, jouxtant la ligne de points, appelle lui-même cette notion d'espace. Nous pouvons supposer, par analogie formelle, qu'il s'agit de l'expression de la volonté d'encercler les animaux chassés ou peut-être le désir d'établir un élevage clôturé, ou bien, l'ébauche de la réalisation d'un piège. Néanmoins, même si les spécialistes de la Préhistoire se retiennent de telles hypothèses, l'œil du plasticien peut projeter dans ce rectangle la préfiguration du format de nos feuilles de papiers actuelles. La norme que nous utilisons chaque jour pour nos espaces graphiques s'y reflète étrangement.

EN UN SUPPORT EN TRANSPARENCE

[57] Anne-Marie CHRISTIN, *L'image écrite ou la déraison graphique*, Flammarion, Paris, 1995, p. 17.

Cette forme rectangulaire nous permet ainsi d'entrevoir l'ébauche du cadre de nos supports d'écriture et de dessin. Et, si l'on considère cet espace, de manière métaphorique, comme une substance noire, tel un tableau d'école ou le fond d'une peinture, il reste, selon M. Pastoureau :

> « [...] associé à la symbolique de certains lieux, comme les cavernes et tous les endroits naturels qui semblent communiquer avec les entrailles de la terre : antres, grottes, gouffres, galeries souterraines ou rupestres. Bien que privés de lumière, ce sont des creusets fertiles, des lieux de naissance ou de métamorphose, des réceptacles d'énergie et par la même des espaces sacrés qui ont sans doute constitué les plus anciens lieux de culte de l'humanité. »[58]

Nous pouvons alors comprendre l'espace délimité comme le lieu de tous les possibles, envisagé à l'égal même d'une substance transparente. En effet, la paroi ouvre sur une autre réalité permettant de percevoir l'invisible. Elle est une fenêtre représentative. Ainsi, cette surface pariétale matricielle compose nos espaces plastiques, qu'ils soient de couleur noire, tel un tableau, de couleur blanche, telle une feuille de papier, ou bien même de couleur transparente, telle la substance en plexiglas matérialisant le projet *Ecriture*[59]. La transparence implique le souhait de passer l'apparence, d'accéder à un au-delà de la réalité. Le support transparent peut donc être considéré comme un espace déclencheur sur lequel les formes sont latentes. Il se présente comme une substance silencieuse voulant échanger, partager. C'est peut-être ainsi que :

> « A l'époque paléolithique, les hommes usaient de graphismes rythmés pour communiquer. Déjà se trouvait là tout ce qu'on qualifie du nom d'abstraction. Il est singulier d'avoir à relever comme l'a fait l'anthropologue André Leroi-Gourhan que le graphisme le plus primitif que l'on connaisse ne débute pas

[58] Michel PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 27.
[59] Cf. Livret joint, p. 14.

par une représentation plus ou moins approximative du réel mais par l'abstrait. Serions-nous davantage de plain-pied avec l'abstrait qu'avec la représentation du réel ? L'histoire de l'écriture semble le confirmer. [...] En d'autres termes, tout conduit à penser que ne voulant pas s'en tenir aux images, l'homme en serait comme inéluctablement amené à manipuler des signes abstraits. »[60]

Voyons donc, à présent, de quoi se composent ces signes abstraits.

[60] Marcel COHEN, Jérôme PEIGNOT, *Histoire et art de l'écriture*, Robert Laffont, Paris, 2005, p. 51.

UNE TRANSCRIPTION...

1. D'UNE TRANSCRIPTION PLASTIQUE

.

.

.

.
.
.
.
.
.
.
.
.
.

D'une transcription[61] *...*

D'un « au-delà de l'écrit »...

Une transcription est une reproduction, une copie. C'est un texte traduit en une autre langue, un autre code. C'est une adaptation, un nouveau mode. Une transcription est mettre par écrit ce qu'on a dans l'esprit. Du filtre silencieux s'exhalent ainsi les traits sinueux de quelques conversations mises par écrits. La formation des signes filigranés propose une fine opacité opposant au regard un maximum de résistance. Cette différence avec la matrice complice fait se nuancer les quelques lettres juxtaposées de plusieurs teintes de gris. La ligne ainsi devient bruit. L'écrit façonne un cri. L'ensemble résonne et rayonne comme quelques phrases qui s'épanchent, quelques traces qui tranchent toute la surface blanche. Les fines inscriptions sont alors provoquées par plusieurs fluctuations et autres modulations ondulant entre courbes et linéarités.

[61] Cf. Livret joint, pp. 43-49.

2. EN UN TEMPS DU REGARD

.

.

.

LES TEMPS ANTIQUES

Faisant suite à la Préhistoire, l'Antiquité est considérée comme la première période de l'Histoire. Elle correspond aux plus anciennes civilisations que l'on situe généralement à l'apparition de l'écriture, vers 3 500 av. J.-C. Cette époque va traditionnellement jusqu'à la chute de l'Empire romain, datée de 476 apr. J.-C. et se clôt au profit début du Moyen-Âge.

Notre chapitre suit ce découpage avec l'invention de l'écriture et s'achève au début de l'ère médiévale, moment-clé de l'essor de l'imagerie chrétienne en Occident, et donc de la figuration.

LA *LOGOSPHÈRE* DE RÉGIS DEBRAY

Selon R. Debray, la première phase du regard en Occident est la *logosphère*. Ce mot, venant du grec *logos*, signifiant « la parole » ou « le discours », qu'il soit textuel ou parlé, caractérise le moment historique assimilé aux temps antiques. La *logosphère* commence donc, d'après le sémiologue, à l'avènement de l'écriture et se termine à l'invention de l'imprimerie.

Si l'on reprend les termes donnés par R. Debray[62], l'image se développe, en ce temps, sous le régime de l'« idole ». Elle est réalisée à partir d'un « canon » délivré par les Saintes Ecritures. C'est l'époque de l'icône. En présentant un sujet divin, l'image devient le reflet d'une « présence surnaturelle ». Elle célèbre une force magique, une puissance religieuse. Elle est alors, pour le croyant, l'assurance d'une « protection », d'un « salut ». Ainsi, l'image « capture » son spectateur par son « aura charismatique ». El-

[62] Cf. Annexe jointe : Figure 1. 1., p. 5.

le semble provenir du et appartenir au céleste. L'objet pictural évoque « la sainteté » et propose alors de « nous sauvegarder ».

C'est ainsi que, à la suite des images inscrites sur les parois des grottes, résultant de croyances « magiques », l'homme produit des images sur ses églises, ses cathédrales, ses architectures, etc. Elles sont alors le reflet de croyances devenues « religieuses ». Entre ces deux temps, l'homme s'ingénie à graver l'argile de l'une de ses plus grandes avancées intellectuelles : l'écriture.

3. EN UNE INSCRIPTION

.

.

.

Inscrire… Inscrire est graver une surface, un support. C'est un moyen d'enregistrer, de retenir, de noter, d'écrire. Une inscription est un ensemble de caractères réunis sur un même espace. Elle est composée de plusieurs lettres juxtaposées qui transcrivent une langue. La lettre, quant à elle, est un signe graphique qui se développe sous deux formes principales : le pictogramme et l'idéogramme.

Le pictogramme, nous l'avons vu, représente un objet dans ses traits les plus synthétiques. L'ensemble compose une forme reconnaissable. C'est une figure, un dessin. L'idéogramme, de son côté, est un signe évoquant un objet sous une transcription abstraite et symbolique. Il représente une idée ou un son. C'est alors un concept.

Ces deux méthodes particulières de création de signes permettent une élaboration plus ambitieuse en l'agencement du mot. Les lettres sont associées entre elles, de façon conventionnelle, pour articuler ce mot. Au sein de notre propre langue, le français, chaque lettre est alignée horizontalement pour une lecture linéaire s'effectuant de gauche à droite.

La graphie même d'une lettre peut varier de taille selon sa mise en minuscule ou en capitale. Elle peut aussi se modifier entre une version manuelle ou imprimée. Les modulations sont alors sujettes aux différents tracés régissant les montants verticaux, les branches obliques, les traverses horizontales et les rondeurs de chaque graphème.

Ces éléments constituent la matière propre à la création de toutes lettres occidentales. S'ajoutent à eux des éléments dits « décoratifs » et des traits d'alignement.

Les entités décoratives sont le crochet, la boucle, le biseau, la goutte, et les fermetures des traverses horizontales. Les traits d'alignement mar-

quent les limites des montants verticaux. Ils varient selon le style d'écriture et selon trois points : l'alignement capital, trait situé en tête des montants verticaux des lettres capitales ; l'alignement minuscule, trait situé en tête des montants verticaux des minuscules ; et l'empattement, trait situé à la base de tous les montants, majuscules ou minuscules.

Les fluctuations graphiques se font également au niveau du *corps* de la lettre, c'est-à-dire au niveau de sa taille, de sa hauteur ; au niveau de sa *graisse*, de son épaisseur qui peut être maigre, demi-gras ou gras ; au niveau de sa *stature*, de son rapport hauteur/largeur, la lettre peut être étroite, moyenne ou large ; au niveau de son *aplomb* qui peut être droit ou incliné ; et au niveau de son *contraste*, de ses effets de pleins et de déliés.

Inscrire une lettre sur un support revient à tracer des lignes jouant sur des effets de finesse ou d'épaisseur, de souplesse ou de rigueur en une déclinaison de droites et de sinuosités subtilement entremêlées. Ainsi, apparaissent les notions opposées de courbe et de linéarité.

LINÉAIRE ET COURBE

Le linéaire caractérise ce qui a l'aspect continu d'une ligne. Une mesure linéaire est une mesure de longueur et s'oppose à une unité de surface ou de volume. Nous parlons de dessin linéaire lorsque son tracé ne reproduit que les seuls contours d'un objet. Il s'agit d'une esquisse sans perspective représentant un élément par projection sur un plan. C'est un terme non pas esthétique mais technique. Il ne faut pas le confondre avec un dessin au trait, procédé plastique qui se réalise sans ombre ni modelé.

En cherchant à définir ce que pouvait être un style, et aspirant à découvrir les lois régissant son organisation, l'historien de l'art Heinrich Wölfflin détermine en 1915, dans ses *Principes fondamentaux de l'histoire de*

l'art[63], une étude de la coordination stylistique. Il formule cinq oppositions : les plans et les profondeurs, la forme fermée et la forme ouverte, la multiplicité et l'unité, la clarté et l'obscurité, le linéaire et le pictural.

Les différences alors étudiées entre le linéaire et le pictural sont relatées par E. Souriau :

> « L'un et l'autre procèdent de deux modes d'appréhension, de deux conceptions du monde. La main, le palpable et le tactile définiraient la stabilité, la permanence de formes analysées en elles-mêmes et pour elles-mêmes, caractéristiques du linéaire, "art de ce qui est". L'œil, la vision d'ensemble, la mouvance des apparences saisies dans leurs interrelations seraient, en revanche, les attributs majeurs du pictural. Alors que la main "a pris connaissance du monde en palpant son contenu plastique", l'œil est "devenu sensible aux richesses du monde matériel, dans leur variété infinie". »[64]

H. Wölfflin distingue ainsi la peinture d'ordre linéaire et la peinture d'ordre pictural. L'une et l'autre emploient des masses d'ombre et de lumière mais, au sein de la première, les contours des formes sont nets et francs. Une forme est toujours séparée d'une autre forme. La seconde, elle, exploite des masses qui ne sont pas délimitées précisément. Les formes se mêlent entre elles de manière mouvante.

L'historien fait se succéder ces notions dans le temps en les assimilant à deux périodes : la peinture classique, au XVI^{e} siècle, pour le linéaire et la peinture post-classique, au XVII^{e} siècle, pour le pictural. La représentation linéaire transmet les choses telles qu'elles sont, la représentation picturale telles qu'elles paraissent. Les peintres linéaires classiques s'attachent à la rigueur du détail, les peintres baroques procèdent, quant à eux, par taches

---

[63] Heinrich WÖLFFLIN, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art,* G. Monfort, Brionne, (1915), 1984.
[64] Etienne SOURIAU, *Vocabulaire d'esthétique*, « Pictural », *op. cit.*, p. 1133.

de couleur, par traits hachés, par formes plus abstraites. La courbe se déploie alors allègrement et, selon E. Souriau :

> « Esthétiquement, c'est l'aspect intuitif des courbes qui importe. Certaines courbes classées par les géomètres ont des formes esthétiquement satisfaisantes et caractéristiques, ainsi par exemple une ellipse, une cardioïde, une lemniscate, une spirale logarithmique ; et en de tels cas l'artiste peut s'aider utilement de la géométrie. Mais le plus souvent c'est l'intuition qui guide sa main et donne la valeur aux courbes qu'il utilise. Le peintre anglais W. Hogarth a soutenu, dans son *Analyse de la beauté* (1753), que celle-ci était inhérente à la ligne courbe, et il a cherché à trouver les lois morphologiques de cette beauté dans certaines courbes. »[65]

Cette beauté de la courbe prend toute son importance au regard de l'apparition des premiers pictogrammes.

[65] *Ibid*, « Courbe », pp. 519-520.

4. EN UN GRAPHÈME EN PICTOGRAMME

.

.

.

SIGNE-IMAGE, MOUVEMENT DES SIGNES SUMÉRIENS

Quatre colonnes se développent sur un morceau de papier[66]. Elles figurent un ensemble de vingt signes faits de divers tracés. Une évolution de style se distingue, si l'on observe chacun des caractères en allant de la gauche vers la droite. Chaque ligne horizontale présente un même signe déterminé par une graphie modulée suivant la période historique à laquelle elle appartient. Ainsi, quelques lignes sommaires fondent la composition de l'ensemble. Le système graphique développé est réduit à l'essentiel et met ainsi en valeur la puissance visuelle de chaque entité.

L'ensemble de ces signes est appelé pictogrammes, « signes peints », et fournit le premier schéma constitutif de la première écriture connue.

L'écrit apparaît au IV^e^ millénaire avant notre ère en Mésopotamie. Avant cette période, l'homme connaît, depuis la Préhistoire, trois phases progressives rythmant ce que les historiens appellent plus généralement la Protohistoire. Ces époques, au Moyen-Orient, se nomment : Hassuna (– 5 800 / – 5 500), Samarra (– 5 500 / – 5 000) et Halaf (– 5 000 / – 4 700).

Hassuna est le nom d'une communauté villageoise, située au Nord de la Mésopotamie au sein d'une région montagneuse, dont l'habitat est fait de briques crues. L'homme exploite les techniques de l'agriculture, l'usage de l'irrigation et la fabrication d'outils, d'armes, de statuettes et de céramiques comprenant quelques ornements. La céramique est l'objet le plus re-

[66] Cf. Annexe jointe : Figure 3. 1., p. 9.

présentatif des recherches esthétiques de l'époque. L'utilisation des procédés façonnant la terre cuite provient certainement de nombreuses influences d'Extrême-Orient où son apparition est datée du X^e millénaire av. J.-C. La céramique est généralement composée de jarres arrondies et piriformes. Elles sont en argile beige ou rouge et offrent au regard des décorations de motifs simples tels que lignes, triangles, hachures ou quadrillages, peints ou gravés.

La seconde période, Samarra, porte le nom du site archéologique situé dans la ville éponyme actuelle. La céramique qui s'y développe est plus travaillée et plus harmonieuse. Elle offre des plats dont les motifs sont de caractère religieux montrant des formes d'animaux, des silhouettes humaines, des poissons et des oiseaux, peints la plupart du temps selon une composition circulaire.

Le troisième temps est celui d'Halaf. Halaf est une ville située à la frontière turco-syrienne. La poterie de cette période semble être la plus belle céramique polychrome de l'ensemble de la protohistoire du Moyen-Orient. Elle est réalisée à partir d'argile ferrugineuse, vitrifiée à la cuisson. Les parois des objets sont très minces. Le fond pictural des ustensiles est de couleur crème légèrement rosé. Les motifs présentent des triangles, des carrés, des damiers, des croix et tentent d'exprimer un idéal religieux en mettant au centre des compositions une divinité entourée d'animaux. La décoration a principalement pour but de figurer les principes de la vie et de la mort.

Puis, s'écoulent deux périodes qualifiées de « perfectionnement social » pour l'homme : le temps d'Obeid (– 4 700 / – 4 100) et le temps d'Uruk (– 4 100 / – 2 900). La civilisation devient de plus en plus sédentaire et s'acclimate à la région dans laquelle elle s'installe. Elle développe l'agriculture, la chasse, la pèche, l'habitat et les réseaux sociaux de commerces et d'échanges. Ce processus entraîne alors la constitution de régions régies comme de petits états.

La période d'Obeid caractérise un moment où la culture mésopotamienne atteint son paroxysme. Elle parvient à une certaine maturité en s'étendant à la totalité de la Mésopotamie. Elle fait figure de modèle et de grand foyer en incarnant la résidence terrestre d'Enki, seigneur de l'eau et des techniques. La civilisation d'Obeid donne naissance à diverses cités et entreprend la construction de nombreux temples. La céramique s'affine encore et se dote d'ornements exploitant diverses nuances d'une même teinte.

La période d'Uruk est la période qui nous intéresse au premier chef car elle élabore une création incroyable et originale. Uruk est l'appellation d'une ancienne ville au sud de la Mésopotamie, actuelle Warka d'Irak. Elle est, en ce temps, la capitale mythique du roi Gilgamesh, dieu des Enfers et dont nombreux récits évoquent, à travers les siècles, des épopées légendaires. Les hommes organisent des échanges commerciaux et tiennent les tout premiers carnets de comptes, composés de morceaux d'argile[67] incisés de nombreux petits traits symbolisant chacune des transactions réalisées. La civilisation d'Uruk rayonne sur l'ensemble de la Mésopotamie et bientôt au-delà de ces frontières grâce à son invention monumentale : le premier véritable système d'écriture.

ENTRE LE TIGRE ET L'EUPHRATE, (- 3 500)

La Mésopotamie est donc une région du Moyen-Orient qui s'étend du golfe Persique à Bagdad, l'actuelle capitale irakienne. Sur cette « terre entre deux fleuves », de part et d'autre du Tigre et de l'Euphrate, coexistent, au IV^{e} millénaire av. J.-C., deux pays : celui de Sumer et celui d'Elam. Pour enregistrer leurs échanges, Sumériens et Elamites utilisent des jetons d'argile de tailles et de formes différentes selon la valeur de la marchandise.

[67] Cf. Annexe jointe : Figure 3. 1. Bis., p. 10.

Ces jetons, appelés *calculi* (du latin *calculus*, « caillou »), sont enfermés, pour le transport, dans une sphère également argileuse.

Pour des raisons pratiques, vers 3 300 ans av. J.-C., le contenu de la boule est inscrit directement à l'extérieur, sous forme d'encoches plus ou moins fines. La nécessité de briser l'objet pour le contrôle de l'échange commercial n'est alors plus utile. Les *calculi* n'ont plus d'intérêt et disparaissent progressivement. Les sphères s'aplatissent pour se transformer en tablettes, répertoriant la totalité de la comptabilité.

L'émergence de l'écriture peut être suivie, en Mésopotamie, de manière régulière et les variations de changements de tracés sont visibles et identifiables. Les premiers pictogrammes sumériens ont une fonction de *signe-image* où chaque dessin représente l'objet concerné. Ils sont progressivement associés les uns aux autres pour exprimer une seconde idée. Ainsi, la combinaison du dessin de l'oiseau avec celui de l'œuf sert à écrire le mot « fécondité », par exemple. Progressivement, chaque signe va se synthétisant pour opérer, vers 3 000 ans av. J.-C., un changement de cap radical. Ils basculent vers la gauche et modifient leur tracé. Les lignes courbes, difficiles à noter sur l'argile, deviennent droites. Les scribes ne grattent plus mais impriment le support. Ils utilisent le calame, tige de roseau à bout triangulaire laissant des empreintes en forme de coin. C'est l'apparition de la graphie cunéiforme, mot venant du latin *cuneus* et signifiant « coin », « clou ». Cette technique éminemment utilitaire est aussi l'expression d'une certaine recherche esthétique comme le précise René Labat, professeur au Collège de France et spécialiste des civilisations anciennes du Proche-Orient :

> « Cette recherche de l'art dans l'écriture va même jusqu'aux préciosités de la miniature. Le musée du Louvre possède ainsi un tout petit fragment d'une tablette du début du II^e^ millénaire. Ses dimensions n'excèdent pas celles d'un timbre-poste ordinaire, et pourtant le scribe a réussi le tour de force d'y tracer, avec une extraordinaire finesse de touche, dix-neuf lignes serrées et mi-

> nuscules, dont la densité moyenne est de soixante au centimètre carré. Seul, un fort agrandissement photographique permet aujourd'hui d'apprécier la dextérité de son auteur et la vanité, pour l'époque, d'une telle recherche insolite. »[68]

Les signes cunéiformes sont alors essentiellement composés de droites ornées d'un triangle. La plupart du temps, les tablettes d'écriture manifestent une profonde répulsion pour les espaces vides. Chacun des signes s'installent à sa place et participent à l'harmonie de l'ensemble. Ils vont même jusqu'à être présent simplement pour orner l'espace du cadre, au risque de mettre en péril les possibilités de lecture.

Les caractères cunéiformes s'associent selon l'horizontale ou la verticale pour constituer un véritable code graphique, contribuant ainsi à l'élaboration progressive de l'idéographie où chaque élément devient un *signe-idée*.

[68] Marcel COHEN, Jérôme PEIGNOT, *op. cit.*, p. 532.

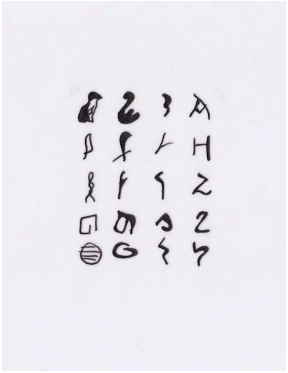
5. EN UN GRAPHÈME EN IDÉOGRAMME

.

.

.

SIGNE-IDÉE, MOUVEMENT DES SIGNES ÉGYPTIENS



Quatre colonnes présentent une nouvelle fois cinq lignes de signes[69]. Les caractères se développent de la gauche vers la droite en suivant une mutation progressive. La première colonne offre des figures schématiques représentant de manière reconnaissable l'objet dont elles sont l'image. Puis l'ensemble des caractères se simplifie et devient extrêmement synthétique pour devenir, dans la dernière colonne, un signe élaboré, usant l'économie d'un simple trait.

A peu près à la même époque que l'ère sumérienne en Mésopotamie, se manifeste donc, au cœur d'une région plus au sud-ouest, une seconde forme de signes. Il s'agit de la vallée du Nil. Avant cette période, trois étapes de formation se sont enchaînées au cours desquelles s'est constituée la civilisation égyptienne : Nagada I, II et III, appellation donnée en provenance du nom d'un village de Haute-Egypte.

Nagada I va de – 3 800 ans à – 3 500 ans. Les terres sont bien évidemment occupées avant ce cycle, mais il faut attendre la période prédynastique pour voir s'y développer un sens artistique réel. L'homme pratique, en ce temps, l'agriculture, notamment la culture de l'orge et du blé, l'élevage et la pèche. Ses croyances religieuses lui font ensevelir, à même le sable, les corps de ses défunts simplement recouvert d'un morceau de tissu. Peu à peu, il élabore les premiers principes et techniques de momification. Les créa-

[69] Cf. Annexe jointe : Figure 3. 2., p. 11.

tions quotidiennes sont essentiellement des productions lithiques mais quelques céramiques sont retrouvées. Elles sont faites d'argile rouge agrémentée de décors aux couleurs noire ou crème. Les motifs sont géométriques et expriment parfois quelques tentatives de représentations animalières. La vaisselle est, quant à elle, essentiellement rouge, bordée d'un liseré noir et présente quelques premières effigies humaines et zoomorphes.

Nagada II (– 3 500 / – 3 100) est considérée comme la période de l'apogée des techniques d'irrigation. Le culte des morts se développe à travers une pensée et une croyance profonde de l'existence d'une vie dans l'au-delà. Les objets du défunt sont traditionnellement enterrés avec lui. Les poteries sombres, rouge et noire décorées de crème, deviennent crème, bordées de rouge, de violacé et de brun. Les motifs géométriques se font plus rares et sont remplacés par des représentations venant du monde environnant comme des figures de villages et de bateaux.

Nagada III (– 3 100 / – 3 000), voit s'installer la première dynastie thinite, appelée aussi dynastie 0. En effet, le premier roi de l'histoire égyptienne fait son apparition et s'incarne par le prénommé Narmer. Ce personnage est originaire de Hiérakonpolis et passe pour être l'unificateur des deux royaumes d'Egypte, le Nord et le Sud, en établissant une capitale commune à This. Il porte alors traditionnellement une couronne à deux couleurs, blanche (Haute Egypte) et rouge (Basse Egypte). C'est durant cette période que se développent les premiers signes monumentaux à la gloire du roi.

DANS LA VALLÉE DU NIL, (– 3 000)

La vallée du Nil est le berceau d'un peuple imaginatif qui, fasciné par les forces de la nature, tente de conjurer les adversités par des signes aux pouvoirs magiques et prophylactiques. C'est la naissance des hiéroglyphes.

Ce mot vient du grec *hieragrammata*, signifiant « lettre sacrées », ou de *hierogliphica*, précisant : « lettres sacrées gravées ». Les hiéroglyphes sont des caractères figuratifs, des séries de petites images, qui représentent des objets divers, des plantes, des silhouettes de dieux ou d'hommes importants. Ces dessins sont stylisés mais réalisés avec grand soin[70].

L'évolution progressive de l'écriture en Mésopotamie amène à une identification visible des variations de caractères. En Egypte, les transformations sont très rapides et presque indiscernables. Néanmoins, les spécialistes distinguent trois types de signes successifs qui peuvent se définir : le hiéroglyphique, le hiératique et le démotique. Le hiéroglyphique est la forme la plus ancienne de l'écriture égyptienne et selon Jean-François Champollion :

> « C'est un système complexe, une écriture tout à la fois figurative, symbolique et phonétique, dans un même texte, une même phrase, je dirai presque dans un même mot. »[71]

Vers 3 000 ans avant notre ère, cette écriture est employée pour différents textes officiels, notés sur des temples, des stèles ou des sarcophages. Puis, avec l'apparition de sa version cursive, le hiératique, elle est de plus en plus réservée à des textes religieux ou monumentaux s'inscrivant sur des éclats de calcaire ou des fragments de poterie. Le démotique est, pour sa part, dit « populaire ». C'est une écriture qui tend à se démocratiser et se simplifier notamment avec l'apparition du papyrus. Les scribes marquent alors le support à l'encre noire ou rouge au moyen d'un pinceau de roseau. Le hiéroglyphique, quant à lui, se compose d'images immédiatement identifiables et représente généralement l'univers pharaonique et des objets de cultes : l'homme, ses habitudes, les animaux, la flore, les éléments de paysage, ainsi qu'un répertoire imaginaire des dieux et des déesses.

---

[70] Cf. Annexe jointe : Figure 3. 2. Bis., p. 12.
[71] *Naissance de l'écriture*, Réunion des Musées nationaux, Paris, 1982, p. 118.

Les signes égyptiens sont principalement des idéogrammes, *des signes-idées*. Ce sont des signes graphiques représentant le sens, le concept d'un mot. Les images sont présentées de deux manières : soit du point de vue de l'observateur, en un seul angle de vision (le soleil, l'œil, et la bouche de l'homme sont dessinés de face alors que le ciel et le pied humain sont de profil) ; soit en une élévation ou en un plan comme la ville ou les bassins. Et parfois même, les différents angles de vue sont combinés :

> « Le signe du chemin montre celui-ci vu d'en haut, mais les buissons qui le bordent (au nombre de trois) sont vus de côté. Le taureau, la vache ont des cornes de face et la tête de profil. Les "masques", c'est-à-dire tout ce qui peut dissimuler quelque chose d'important, de significatif, sont, à dessein, supprimés, soit par "décalage vertical" (le vautour et le cobra représentés au-dessus des corbeilles dans lesquelles ils reposent) soit par transparence (le signe du bassin est figuré en coupe, de sorte que l'eau de ce bassin est visible). »[72]

Les particularités graphiques égyptiennes s'emploient de trois manières au sein des caractères d'écriture. En premier lieu, l'image peut traduire une idée ou un mot. Elle suggère une notion ou évoque le nom d'une chose. Ensuite, l'image peut véhiculer un son. Elle l'utilise alors pour transcrire le nom de la représentation. Enfin, l'image peut être comprise comme un déterminatif qui, placée à la fin des mots, désigne l'idée générale à laquelle se rattachent l'ensemble des termes d'une phrase.

Les signes sont traditionnellement inscrits dans un cartouche. Ces derniers comportent des contraintes de calibrage et d'orientation. Le sens de la lecture peut se diriger de haut en bas, en colonne, en commençant par la droite. Il peut aussi s'effectuer de manière horizontale, de droite à gauche. Les figures les plus imposantes permettent de reconnaître la direction à suivre, elles font face aux caractères du début de chaque ligne. Les échelles

[72] Marcel COHEN, Jérôme PEIGNOT, *op. cit.*, p. 510.

peuvent varier entre chaque dessin puisque les signes sont regroupés de façon à être agréables à la vue et présentés de manière harmonieuse. Les scribes les distribuent ainsi à l'intérieur de carrés invisibles :

> « Dans ces carrés, l'usage est d'assembler deux signes hauts juxtaposés, deux signes larges superposés, ou quatre "petits signes". Il y a aussi des groupement complexes où petits signes, signes larges et signes hauts sont associés d'une manière ou d'une autre, mais toujours en vue d'atteindre un certain équilibre pictural. »[73]

L'écriture égyptienne se développe donc d'une manière similaire à une composition picturale. La version cursive des caractères et la démocratisation du papyrus amènent les images à se synthétiser progressivement. Elles sont de plus en plus simplifiées. L'essentiel des contours de chaque objet est noté. Les traits deviennent plus petits, plus fins, plus élancés. Les formes évoluent en signes codés dont les tracés se transforment non seulement en représentations de la réalité mais se déclinent aussi en langage verbal. Peu à peu, les signes idéographiques s'intervertissent en *signes-sons*, soit en quelques phonogrammes.

[73] *Ibid.*, p. 511.

Cinq lignes égrènent les tracés d'une écriture à l'encre[74]. La première colonne présente des signes identifiables, des dessins figuratifs. Puis, progressivement, la colonne suivante commence à simplifier les formes. Chaque dessin est alors composé de quelques traits de plus en plus stylisés. La dernière ligne verticale dévoile ainsi les premiers caractères de la véritable écriture chinoise faite de quelques traits concis.

La période de l'apparition de l'écriture chinoise ne nous est pas exactement connue, mais elle est évaluée vers la fin du II^e^ millénaire avant notre ère. Avant cela, la culture du Néolithique la plus répandue en Chine est celle de Yangshao, datée des V^e^ et IV^e^ millénaire av. J.-C. Elle se développe dans les plaines centrales. Les hommes façonnent alors des poteries rougeâtres sur lesquelles s'esquissent des motifs noirs et bruns et dont la caractéristique principale est l'impression faite sur la terre fraîche de vanneries et de cordages. Plus à l'Est du pays se développe la civilisation de Dawenkou, réputée pour l'aménagement de ses sépultures.

Durant le III^e^ millénaire av. J.-C., au Shandong, petite province de l'Est, la culture de Longshan succède à celle de Dawenkou. L'élevage de moutons ou de bœufs fait son apparition aux côtés de la culture de l'orge et du blé. Elle est caractérisée par la fabrication d'une poterie noire très fine. C'est l'époque où se développe l'histoire des Trois Augustes et des Cinq

[74] Cf. Annexe : Figure 3. 3., p. 13.

Empereurs, succédée par la dynastie Xia (– 2 070 / – 1 600), et celle de Shang (– 1 600/ – 1 046).

Les Trois Augustes et les Cinq Empereurs sont des dieux et des rois mythiques qui auraient régné en Chine vers 2 000 ans av. J.-C. Les attributions légendaires des Trois Augustes sont, pour le premier personnage, l'invention de l'écriture chinoise, celle du calendrier, celle de l'élevage et celle de la construction des maisons, pour le second, la création de l'humanité par le façonnage de statuettes d'argile, et pour le troisième, l'agriculture, la révélation du secret des plantes médicinales et les techniques de la culture du thé.

La dynastie Xia est traditionnellement la première dynastie de l'histoire de la Chine. Elle court sous le règne de Yu Le Grand, fils de l'empereur jaune. Il est célèbre pour avoir permis, grâce à la construction de multiples digues, le bon écoulement des eaux des fleuves de Chine.

La dynastie Shang remplace celle de Xia et correspond à l'âge de bronze en Chine. Elle marque une transition entre l'histoire et les mythes et faits légendaires. A cette époque, se développent les méthodes particulières de divination comme la scapulomancie, c'est-à-dire la lecture sur os ou écailles d'animaux. Ces dernières sont alors soumises au feu et révèlent diverses craquelures à travers lesquelles des analogies graphiques avec les premières écritures chinoises peuvent se percevoir.

EN ASIE DE L'EST, (= 2 000)

Au sein des régions fertiles d'Asie de l'Est se développe donc un nouveau système d'écriture. La Chine influence profondément, par sa culture et ses inventions, les autres pays composant cette région du globe. Les

premières traces d'écriture s'observent sur des fragments de carapaces de tortues et sur d'autres matières animales comme la corne ou l'ivoire[75].

La tradition chinoise veut que l'apparition des signes écrits ait été suggérée par l'observation des veines de la pierre et du bois, des constellations, des empreintes d'animaux sur le sol et des craquelures produites par le feu. Une autre légende souligne que les premiers signes auraient été une combinaison de lignes évoquant la transposition d'un système antérieur de communication, celui des cordelettes à nœuds. Ce procédé est appelé le système *Pa-Kwa*[76].

Il est décrit en huit formes. Chaque forme comprend un groupe de trois lignes continues ou en deux morceaux. Ces lignes se réfèrent symboliquement au fonctionnement du Yin et du Yang, propre à la culture chinoise et sensé contrôler les choses. Le Yin est représenté par une ligne droite continue et le Yang par deux demi-droites. Ce système se retrouve aujourd'hui dans la construction des figures de la divination chinoise appelé le *trigramme*. Chacune des formes de ce dispositif porte un nom : *kien*, *kouen*, *siuan*, *techen*, etc., et s'envisage de manière orthogonale pour représenter l'ensemble de l'univers sous l'aspect d'une rose des vents à huit directions.

Les documents retrouvés ne donne aucune autre clé quant à l'utilité de l'écriture primitive si ce n'est celle d'un art divinatoire. Les tracés sont généralement réalisés à la pointe à l'aide de droites mais on constate aussi l'existence de quelques courbes et parfois même de quelques cercles. Ces procédés sont progressivement transformés par l'apparition du pinceau, de l'encre et du papier.

L'écriture chinoise présente un système qui n'a pratiquement pas évolué au cours de l'histoire. Dès ses premières traces, elle semble se construire comme une sorte d'algèbre ; alors que la pictographie se maintient

[75] Cf. Annexe jointe : Figure 3. 3. Bis a., p. 14.
[76] *Ibid.*, Figure 3. 3. Bis b., p. 15.

fermement ailleurs sur la planète, la stylisation et la synthèse de chaque signe sont, dans ce pays, poussées à l'extrême. Les caractères résultants font déjà figures de véritables lettres et non plus seulement de dessins.

Le trait fondamental du système cursif chinois montre que les mots sont composés d'une seule syllabe. Chaque caractère écrit est alors un phonogramme, un *signe-son*. Les signes sont inscrits dans un carré idéal et sont rangés en colonne verticale, de manière à être lus de haut en bas en commençant par la droite du support. Ce carré est de grandeur constante. Les éléments sont généralement composés d'une phonétique et d'une clé. La phonétique est le caractère fondamental reprenant un son, une syllabe, et la clé est un idéogramme qui ne se prononce pas lors de la lecture mais qui, dans la reconnaissance du texte, indique au lecteur à quelle catégorie de sens correspond le phonogramme associé.

Graphiquement, le tracé de chaque caractère chinois se compose donc d'une phonétique et d'une clé. Toutes deux sont plus ou moins réduites, au sein du carré invisible, et placées l'une par rapport à l'autre de manière habituellement fortuite. L'ensemble constitue une graphie faite de quelques traits entremêlés, liés les uns aux autres. A ce niveau, le trait atteint une évolution graphique et un degré d'abstraction tels que, selon l'essayiste Jérôme Peignot :

> « On aurait tort de croire pour autant que le pictogramme a disparu sous l'idéogramme qu'il a généré. Tant en ce qui concerne l'écriture cunéiforme que l'hiératique, le démotique égyptien ou encore les idéogrammes chinois, l'image est là dont les épigraphistes, les paléographes et les sinologues savent déceler la présence. En somme, et pour nous limiter à l'écriture chinoise, s'il est vrai que l'idéogramme n'est jamais qu'un pictogramme stylisé, il est vrai aussi que, pour l'essentiel, l'art du calligraphe chinois consiste à savoir établir un équilibre aussi instable que possible entre ces deux modes d'expression. En Chine, autant que le manque de distance par rapport au concret, l'excès d'abstraction est tenu pour une aberration. Ecrire en chinois, c'est toujours

> plus ou moins jouer à cache-cache avec le référent et, mieux on y parvient, mieux on s'exprime. »[77]

L'abstraction du pictogramme en un idéogramme et le mélange des cultures et des civilisations au cours des siècles amènent une nouvelle forme à l'écrit : le *signe-mot* devient, progressivement, un *signe-lettre* et la lettre compose, peu à peu, un alphabet.

[77] Marcel COHEN, Jérôme PEIGNOT, *op. cit.*, p. 13.

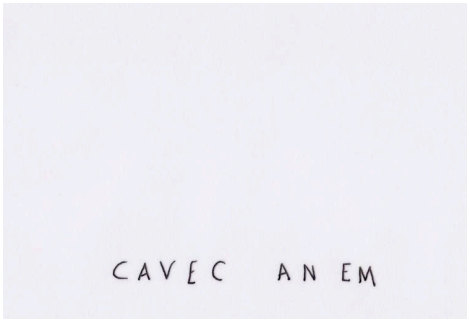
6. EN UN GRAPHÈME EN ALPHABET

.

.

.

L'ALPHABET, MOUVEMENT DES SIGNES GRECS



Une image photographique indique qu'il s'agit d'un endroit clos[78]. Une vue en plongée donne un parterre décoré d'une mosaïque finement exécutée. Cette décoration occupe la totalité de la surface d'un seuil. Elle présente un cadre dont l'intérieur est rythmé par des losanges de couleur noire régulièrement espacés. Les limites sont soulignées par deux liserés de la même teinte. Au centre, jaillit la figure d'un animal sous les traits d'un chien muni d'une laisse. Au-dessous s'égrènent les lettres capitales *CAVE CANEM*, lues de la gauche vers la droite. Ces caractères forment l'expression latine traduite en français par « gare au chien ». L'image sert ainsi d'avertissement, les visiteurs sont prévenus, les intrus sont à la déconvenue.

Il s'agit d'une mosaïque retrouvée lors des fouilles menées à Pompéi. Les archéologues ont constaté que cette illustration revenait fréquemment aux abords des habitations, même l'écrivain latin Pétrone y fait référence dans son roman *Satyricon*[79] :

> « Tandis que, plongé dans la stupeur, j'admirais tout cela, bouche bée, je pensai me laisser choir de peur et me casser les jambes. A senestre, près de la loge du suisse était peint un molosse enchaîné, avec cette inscription en lettres

[78] Cf. Annexe jointe : Figure 3. 4., p. 16.
[79] PÉTRONE, *Satyricon*, Chap. XXIX, Flammarion, Paris, 1981.

> capitales : GARE AV CHIEN ! Et mes compagnons de dauber sur moi. Ayant repris haleine, je continuai l'examen des fresques peintes sur les murs. »[80]

La figure est donc une mise en garde et les caractères juxtaposés la confirment. Cet usage de la lettre trouve son origine à la fin du II^e^ millénaire avant notre ère, émanant d'un petit peuple de marchands, les Phéniciens, qui vit sur les rives orientales de la Méditerranée.

SUR LA CÔTE MÉDITERRANÉENNE, (I^ER^ SIÈCLE)

L'activité commerciale de ces hommes les force à connaître plusieurs langues et plusieurs types de signes écrits. Le typographe Adrian Frutiger explique alors :

> « Le trait de génie, c'est d'avoir isolé les consonnes jusqu'alors fondues dans les syllabes (ba, di, gu, etc.), pour en faire de plus petites unités phonétiques (b, d, g, etc.). C'est ainsi qu'apparurent, au tournant du I^er^ millénaire avant notre ère, les signes consonantiques phéniciens qui sont aujourd'hui, en général, considérés comme étant les prototypes de toutes les écritures alphabétiques. »[81]

Les Phéniciens ne sont pas les inventeurs directs du principe de l'alphabet mais la forme écrite qu'ils ont inventée est comprise comme étant l'ancêtre de presque tous les systèmes alphabétiques existants aujourd'hui. La véritable révolution tient à ce que les signes, désormais, renvoient à des sons émis par la voix dans un langage donné. Il ne s'agit plus de désignation d'objets, mais d'un travail phonétique d'une stylisation poussée.

---

[80] *Ibid*, p. 87.
[81] Adrian FRUTIGER, *L'homme et ses signes*, Atelier Perrousseaux, Paris, 2000, p. 125.

Les Hellènes, ou plus traditionnellement les Grecs, venant du Nord-Est, envahissent et se mêlent à la population occupant la péninsule. Ils reçoivent alors l'influence des techniques, des arts et des sciences existants. Ils élèvent l'état de leurs cités et élaborent un nouveau stade intellectuel de la civilisation occidentale. Ils reprennent, entre autres choses, le système d'écriture phénicien et en complète l'alphabet. Ils partent des vingt-deux signes phéniciens qui donnent les lettres allant de A à T, puis ajoutent la création de cinq signes complémentaires : Y, Φ, X, Ψ, Ω.

La direction de lecture et d'écriture se fait de prime abord de droite à gauche, parfois même dans l'autre sens, comme l'induit la méthode du montage appelé *boustrophédon*. Ce procédé comporte un va-et-vient dans les deux sens. Puis, l'orientation s'est fixée de gauche à droite. On peut ajouter la pratique des montages de type *plinthédon*, qui peut s'inscrire dans le côté d'une brique sur un monument, le *speirédon*, où l'écriture évolue en spirale, le *kionédon*, où l'écriture figure en colonne et le *stoichédon*, où les caractères sont alignés horizontalement et verticalement.

Mise à part la gravure des lettres sur les monuments, les Grecs emploient l'encre sur des matériaux divers et le plus souvent périssables. Ils utilisent également de nombreux documents temporaires réalisés au stylet sur des tablettes recouvertes d'une mince couche de cire. Ces supports sont reliés entre eux, en diptyque, et suivant les besoins, ils sont effacés pour un réemploi. La diffusion orale est plus étendue et populaire que celle de l'écrit. Cependant, l'art de la céramique, à l'égal de la mosaïque, se développe selon plusieurs styles artistiques et fournit un support différent comme l'explique François Lissarrague :

> « Toutes les cultures antiques ont produit des poteries ; parmi elles, les céramiques grecques se distinguent par leur qualité et la nature particulière de leur décor, qui les rapprochent de la peinture. Très vite en effet, les Grecs ont élaboré un type de décor centré sur la figure humaine. Dès le géométrique

> (VIIIe siècle av. J.-C.), à côté des motifs qui donnent leur nom à ce style (méandres, cercles, chevrons), on voit apparaître l'image de l'homme, au combat ou lors de ses funérailles. Le style dit "orientalisant" s'éloigne (au VIIe siècle av. J.-C.) pour un temps de ce type de sujet en privilégiant le décor animalier et floral. C'est à Athènes, à la fin du VIIe siècle, que renaît, pour s'imposer largement dans le monde méditerranéen, un type de poterie fondé sur un style à figures noires (silhouettes qui se détachent du fond rouge de l'argile), puis, au Ve siècle, un style à figures rouges (elles sont réservées sur le fond verni de noir). Cette production attique a laissé à elle seule plus de 80 000 vases. »[82]

Cette profusion de céramiques permet aux signes d'écriture de faire leur apparition au cœur des figurations picturales ornementales. A. M. Christin écrit à ce propos :

> « Dès l'époque géométrique, au VIIIe siècle avant notre ère, les éléments qui couvrent la surface des vases sont avant tout graphiques : les scènes géométriques, qui donnent leur nom à cette période, sont plus proches des idéogrammes que des figures peintes. Une telle pratique du dessin, qui ne vise pas une représentation mimétique des figures mais à la production d'éléments figurés schématiques (guerriers, chars, chevaux, oiseaux) accorde très tôt une place à l'écriture dans le champ même de la figuration. »[83]

L'expression du mouvement et la diversification des représentations amènent les peintres à combiner les mots aux motifs, orientant ainsi l'œil dans l'image et nommant les figures. L'orientation des inscriptions ne révèle pas de constante. Elle s'allie aux images. Les lettres permettent de fabriquer un lien entre chacune des figures. Elles nomment les scènes, les personnages, la propriété de l'objet ou sa fonction utilitaire. Elles vont même parfois jusqu'à indiquer l'identité du peintre ou du céramiste.

---

[82] François LISSARRAGUE, *Les Athéniens et leurs images*, Hazan, Paris, 1999, p. 8.
[83] Anne-Marie CHRISTIN, *Histoire de l'écriture*, *op. cit.*, p. 241.

Pendant plusieurs siècles, il n'existe chez les Grecs qu'un seul type de caractères dont les seuls changements répondent à des impératifs de régularité et de symétrie. La multiplication des supports favorise l'apparition progressive de tracés manuscrits, l'écriture grecque devient bicamérale, chaque lettre possède alors deux variantes : une majuscule et une minuscule. Le geste se simplifie, la droite devient courbe et la manière d'écrire s'accélère. F. Lissarrague note alors comment l'écrit s'accorde au motif :

> « On retrouve souvent ce phénomène à cette époque, dans la seconde moitié du VI^e^ siècle. Cet usage purement ornemental de la lettre peut surprendre : il ne s'agit pas de nommer les figures, mais d'inciter le spectateur à formuler, verbalement, leur nom. L'inscription fonctionne non pas comme une clé expliquant l'image, mais comme un embrayeur ouvrant sur un récit, activant la mémoire du spectateur. En somme, le spectateur ne lit pas l'image, il la reconnaît. »[84]

Et A. M. Christin d'ajouter :

> « Car écrire n'est pas seulement fixer sur un support un message transposé en signes convenus, c'est aussi créer un objet artistique. L'inscription était conçue en liaison étroite avec son support sculpté, peint, frappé ou autre. »[85]

L'idée d'écrire au sein de l'espace pictural, qu'il soit mural ou argileux, semble être un acte banal de l'époque antique. Cette habitude permet non plus seulement aux peintres mais aussi aux artisans d'acquérir une véritable dextérité technique et d'élaborer un style manuscrit propre, rappelant l'ambition artistique de la calligraphie chinoise. Ainsi, l'écriture poursuit son insertion au cœur même de l'espace de l'image en délivrant, chaque nouvelle fois, de nouveaux indices quant à ses possibilités esthétiques.

---

[84] François LISSARRAGUE, *op. cit.*, p. 84.
[85] Anne-Marie CHRISTIN, *Histoire de l'écriture*, *op. cit.*, p. 236.

7. EN UN ESSAI TYPOLOGIQUE

.

.

.

Le développement ci-dessus permet de comprendre que l'écriture, au sein des pictogrammes, est originellement une image, un dessin. Puis, par la synthétisation de ces derniers, les hommes envisagent les propriétés de la lettre, de sa linéarité et de sa courbe afin de parvenir à plus de souplesse dans son tracé et plus de beauté dans son développé. Ils annoncent de ces faits l'art de la calligraphie.

EN UNE BELLE LETTRE

La calligraphie est un mot venant du grec *kallos*, signifiant « beau » et *grapheïn*, « écrire ». Il désigne la façon de former les caractères d'une écriture de manière à ce qu'elle soit la plus élégante, la plus appliquée et la plus soignée possible. E. Souriau la définit comme :

> « [...] l'art de tracer une écriture douée formellement de propriétés esthétiques. On réserve généralement ce nom au cas de l'écriture manuscrite et plus ou moins cursive, à l'exclusion des caractères gravés d'une inscription ou de l'écriture typographique. Il serait inutile de montrer longuement que l'écriture tracée à la main est une sorte d'arabesque, qui peut avoir des qualités esthétiques, soit en restant sobrement mais élégamment tracée, soit en recevant divers ornements. »[86]

En Chine, la calligraphie est associée à l'art figuratif. Beaucoup d'estampes portent des inscriptions, en vers ou en proses, dans les espaces libres de la composition ou à même le dessin, exigeant une sorte d'accord stylistique entre le tracé écrit et le tracé figuré. La calligraphie est ainsi une pratique qui demande un savoir-faire et de l'entraînement, comme en témoigne la phrase de F. Cheng :

---

[86] Etienne SOURIAU, *Vocabulaire d'esthétique*, « Calligraphie », *op.cit.*, p. 297.

> « Pour ce qui est de la calligraphie, précisons tout d'abord que la formation même des idéogrammes a habitué les Chinois à saisir les choses concrètes par les traits essentiels qui les caractérisent. Puis, la calligraphie est venue en exploiter la beauté plastique. Cet art est fondé, d'une part, sur la structure harmonieuse ou contrastive des traits et, d'autre part, sur l'aspect sensible et varié des traits faits de pleins et de déliés. Aboutissant au style cursif et rapide, la calligraphie a introduit enfin la notion de rythme et de souffle. Elle est devenue un art complet. En la pratiquant, le calligraphe a l'impression de s'impliquer en entier, c'est un engagement à la fois du corps, de l'esprit et de la sensibilité. »[87]

En Occident, la calligraphie ne commence véritablement qu'au XVI[e] siècle. Elle est liée à la copie des manuscrits par les moines chrétiens. Elle demande un état de concentration extrême. Elle est associée à la prière et à la louange. Elle est basée sur l'alphabet latin des Romains. Selon le support utilisé (pierre, cire, papyrus, parchemin et feuille), elle se pratique avec un ciseau, un stylet, un calame ou une plume (plume d'oiseau, puis plume métallique).

En Orient, la pratique de la calligraphie est aussi considérée comme une cérémonie, un rituel. Son meilleur support est le papier fabriqué à partir de la pulpe de mûrier mais il diffère selon les traditions locales, allant du papier de chanvre au papier de bambou. Le pinceau, en forme de noyau de jujube bombé en son milieu et effilé à son extrémité, doit pouvoir retenir et restituer ce qu'il faut d'encre. Il doit être assez élastique pour reprendre sa forme lorsque la pression est relâchée. L'encre est obtenue par frottement répété du bâton d'encre, mélange de glue et de noir de fumée (le meilleur étant celui provenant de la combustion du bois de pin) sur la pierre-encrier. Cette dernière est faite d'un disque d'argile soigneusement poli. Elle est creusée en demi-lentille concave et est ornée de motifs sculptés. Le calligra-

[87] François CHENG, *op. cit.*, p. 76.

phe tient alors son pinceau verticalement, son avant-bras est levé, son trait se développe et se ferme d'un mouvement ample et harmonieux. L'équilibre de la composition est recherché dans la justesse des proportions entre les graphies et la taille des colonnes de graphies ainsi qu'entre les espaces blancs laissés inévitablement. Ainsi :

> « La liaison est faite de la trace encrée que le calligraphe laisse s'inscrire entre la fermeture du dernier trait d'un caractère et l'attaque du premier trait du suivant. Cela s'appelle *tirer le fil de soie*. Le *fil de soie* n'est pas un trait de pinceau proprement dit ; il n'affecte donc pas la respiration de la calligraphie. »[88]

Imprégné de la philosophie chinoise, F. Cheng va jusqu'à déclarer :

> « L'écriture doit avoir de la physionomie, de l'énergie, de l'ossature, de la chair et du sang dans ses artères. Si l'un de ces cinq éléments fait défaut, ce n'est alors pas de l'écriture. »[89]

L'écriture est comparée au corps. Elle est la métaphore de l'homme. Elle en utilise l'énergie et elle en reflète le caractère.

EN UNE PENSÉE DU GESTE

L'énergie qui traverse le corps provient évidemment du geste. Le geste revêt deux grandes fonctions, l'une expressive ou significative, l'autre plastique. Le geste donne des informations, il montre, il mime. Le geste dans les arts est purement esthétique en tant qu'il dessine une forme, rythme

[88] *Ibid*., p. 89.
[89] François CHENG, *Et le souffle devient signe, portrait d'une âme à l'encre de Chine*, L'iconoclaste, Paris, (2001), 2010, p. 11.

le temps et l'espace d'une œuvre. Dans sa *Philosophie du geste*[90], Michel Guérin écrit :

> « Le geste opère une *schématisation* par le corps de la pensée abstraite. Tout à l'heure, ce n'était qu'un indicateur ponctuel ; maintenant, c'est un puissant révélateur des personnalités, des intérêts, des passions. [...] Invention, illumination du corps, le geste démarre toute culture ; il est virtuel. Passé habitude, il forme avec d'autres le socle de la tradition. Que les hommes inaugurent ou maintiennent en vie ce qu'ils ont vu faire, c'est par un geste. Par un côté, il est *initiation* et par l'autre *imitation*. Technique dans son principe, symbolique par ses conséquences, il apparaît à la fois comme prédécoupage des moyens élémentaires d'action sur la matière et comme matrice de l'univers symbolique : en l'espèce par l'écriture, ce dessin merveilleux et abstrait qui, de se supprimer comme tel, fait le sens. »[91]

« Initiation » ou « imitation », le geste est l'origine de tout. A l'égal de l'espace et de la ligne, il est l'entité commune à l'écriture et à l'image. Il est le moyen par lequel les deux types d'expressions se réalisent. Il est l'élément déclencheur. Il est le facteur des deux actions, il en est la transcription.

EN UNE SUBSTANCE EN TRANSCRIPTION

Le geste est transcription des impulsions d'un corps. La transcription est mise en signe. C'est une traduction, une conversion, une adaptation. Le geste, et plus particulièrement le geste d'écriture, devient alors un être de gravure, un être d'encre, comme le propose F. Cheng à propos des signes chinois :

---

[90] Michel GUÉRIN, *Philosophie du geste*, Actes sud, Paris, (1995), 2011.
[91] *Ibid*., pp. 19-21.

> « En fin de compte, l'écriture chinoise, tout comme la cosmologie, se propose de capter le rapport secret entre les choses et d'établir par là des relations entre l'homme et l'univers vivant par un vaste réseau de signes. Dans ce réseau, chaque caractère se présente comme un *être d'encre*. Un idéogramme, invariable et autonome, est une entité vivante. La personnalité de cet être indépendant découle de l'agencement des traits essentiels organisés autour d'un centre. L'ensemble des idéogrammes, dont les combinaisons sont d'une infinie variété, traduisent visuellement les multiples aspects de la vie : attitudes, mouvements, tensions recherchées, harmonie des contraires, dans un jeu complexe de vide et de plein, de fixité et de mouvement, de rupture et d'équilibre. »[92]

« Attitudes », « mouvements », « tensions », « harmonies », « ruptures » et « équilibres », dans un « jeu complexe de vide et de plein », sont tout ce qui compose, désormais, l'image et le texte à la fois. L'ensemble de ces articulations nourrit le chapitre suivant concernant les modalités propres à la figure.

[92] François CHENG, *Et le souffle devient signe*, *op. cit.*, p. 18.

UNE TRANSLATION...

1. D'UNE TRANSLATION PLASTIQUE

.

.

.

D'une translation[93] *…*

« Par-delà » une situation…

Une translation est un transport d'un lieu en un autre. C'est un glissement, un déplacement, un changement. Le support admet en son milieu un linéament scriptural. Ce dernier convoite un transfert vers l'espace figural. Accédant à plus ou moins de lecture, l'écriture tend ainsi subtilement vers la peinture. Elle procède à la création d'un passage vers l'image. Elle concède aux mots un nouveau visage. La membrane vaporeuse absorbe la lettre filamenteuse et dévoile au regard une forme presque organique. Le contour graphique transite ainsi entre apparition et disparition, présence et distance, instauration et dissolution, écriture et figure.

[93] Cf. Livret joint, pp. 43-49.

2. EN UN TEMPS DU REGARD

.

.

.

LES TEMPS MOYENÂGEUX

Le Moyen-Âge est un moment de l'histoire allant de l'Antiquité à l'époque dite « moderne ». Il est conventionnellement compris entre la date de la disparition de l'Empire romain d'Occident, instituée vers 476, et celle de la chute de Constantinople, en 1453. D'un point de vue planétaire, il peut être étendu jusqu'à la découverte de l'Amérique par Christophe Colomb, en 1492.

Pour notre recherche, nous incluons ce chapitre dans l'espace chronologique compris entre 476 apr. J.-C., date de l'essor de l'imagerie chrétienne et les années 1860, moment du bouleversement radical de l'univers visuel entraîné par l'émergence des techniques photographiques. Notre étude de plastique de la figure commence alors par l'évocation du cheminement idéologique menant progressivement le monde grec vers la chrétienté.

LA *LOGOSPHÈRE* ET LA *GRAPHOSPHÈRE* DE RÉGIS DEBRAY

Nous avions décrit, en préambule de notre partie précédente, ce que désignait la *logosphère*. Pour R. Debray, elle fédérait le monde antique. Cependant, les critères d'analyse avancés par le philosophe tendent plutôt à s'appliquer au Moyen-Âge, période qu'il considère faisant partie *de la graphosphère*, puisqu'ils concernent l'univers de l'idole et des icônes[94]. Rappelons que pour R. Debray, l'image de la *logosphère* célèbre une force magique, une puissance religieuse. Elle est pour le fidèle l'assurance d'un « salut ». Elle évoque le « surnaturel » en proposant comme raison d'être la présentation d'un au-delà du visible. Ainsi, comprenons :

[94] Cf. Annexe jointe : Figure 1. 1., p. 5.

> « Jusqu'à l'émergence toute récente des premiers procédés de notation linéaire des sons, l'image a tenu lieu d'écriture. C'était un symbolisme, à la fois cosmique et intellectuel, hautement ritualisé, sans doute couplé à des proférations verbales. [...] L'invention du trait reste alors subordonnée à la production d'une information (remémoration utile, énumération comptable, indication technique). Rappelons-nous les acquis de la Paléontologie : quant elle ne se satisfait plus d'une gestuelle ou d'une mimique, la transmission de sens a le choix entre la phonation et la graphie (c'est le couple face-main). Le *sapiens* articule des sons et trace des traits, deux opérations sans doute complémentaires. [...], dès que l'écriture apparaît, prenant sur elle le plus gros de la communication utilitaire, elle en soulage l'image qui devient dès lors disponible pour les fonctions expressive et représentative, ouverte à la ressemblance. Résumons grossièrement : l'image est la mère du signe, mais la naissance du signe d'écriture permet à l'image de vivre pleinement sa vie d'adulte, séparée de la parole et délestée de ses tâches triviales de communication. »[95]

Tout se passe alors comme si l'écrit libérait la fonction plastique de l'image, concurrentielle et complémentaire de l'outil linguistique. Celle-ci peut par conséquent s'ouvrir ainsi pleinement vers la représentation, vers la ressemblance, vers la figuration.

[95] Régis DEBRAY, *op. cit.*, pp. 301-302.

3. EN UNE FIGURATION

.

.

.

Figurer… Figurer est représenter. C'est symboliser une chose par un signe conventionnel. C'est évoquer un objet, un être, en l'illustrant, en lui offrant une apparence. Figurer s'assimile à la volonté de représenter l'aspect sensible d'un élément, qu'il soit réel ou imaginaire. C'est composer la matrice d'un corps, la dessiner, lui donner vie, lui donner forme. Emma Dexter, auteur de *Vitamine D, nouvelles perspectives en dessin*[96], nous propose de ce dernier la définition suivante :

> « C'est le moyen par lequel nous pouvons comprendre et élaborer notre environnement, le déchiffrer et l'accepter en y laissant des marques, des traces ou des ombres pour indiquer notre passage. Empreintes de pied dans la neige, souffle sur la fenêtre, traînée de vapeur d'un avion dans le ciel, lignes tracées au doigt sur le sable, nous dessinons littéralement dans et sur le monde matériel. Le dessin fait partie de l'humanité plus que tout autre procédé plus spécialisé comme la peinture, la sculpture, le collage. »[97]

Le dessin est partout et sur tout. Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) précisait à son sujet :

> « Dessiner ne veut pas dire simplement reproduire des contours, le dessin ne consiste pas simplement dans le trait : le dessin c'est encore l'expression, la forme intérieure, le plan, le modelé. Voyez ce qui reste après cela ! Le dessin comprend les trois quarts et demi de ce que constitue la peinture. Si j'avais à mettre une enseigne au-dessus de ma porte, j'écrirais : Ecole de dessin, et je suis sûr que je ferais des peintres. »[98]

---

[96] Emma DEXTER, *Vitamine D, nouvelles perspectives en dessin*, Phaidon, Paris, 2006.
[97] *Ibid*., p. 6.
[98] Henri DELABORDE, *Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine*, Gérard Monfort, Brionne, 1984, p. 123.

Le dessin détient un sens complexe qui, en regard de son étymologie, provient du terme latin *disegno*, désignant à la fois le « dessin » et le « dessein ». L'historienne et philosophe Jacqueline Lichtenstein en affine la compréhension :

> « Pour dire le dessin en tant que ligne, tracé, contour, les théoriciens (à l'époque renaissante) utilisent d'autres termes, et notamment celui de "*circonscrizione*" qu'on rencontre, par exemple, dans le *Della piturra* d'Alberti. Le "*disegno*" n'est pas la *ciconscrizione*, ni la *linea* ; il n'est pas un dessin, au sens que nous donnons à ce terme, et qui correspond, par exemple, à l'anglais "*drawing*". S'il désigne le dessin, c'est en tant qu'expression d'une représentation mentale, d'une forme présente à l'esprit ou à l'imagination de l'artiste. C'est ainsi que le définit Vasari : "Celui-ci est comme la forme [*forma*] ou idée [*idea*] de tous les objets de la nature, toujours originale dans ses mesures. Qu'il s'agisse du corps humain ou de celui des animaux, de plantes ou d'édifices, de sculpture ou de peinture, on saisit la relation du tout aux parties, des parties entre elles et avec le tout. De cette appréhension se forme un concept [*concetto*], une raison engendrée dans l'esprit par l'objet, dont l'expression manuelle se nomme dessin [*disegno*]. Celui-ci est donc l'expression sensible, la formulation explicite d'une notion intérieure à l'esprit ou mentalement imaginée par d'autres et élaborée en idée". »[99]

Le dessin est alors aussi bien un concept qu'une expression sensible. Le trouble réside, selon l'historienne, dans le fait que *disegno* englobe le passage de l'un vers l'autre :

> « Le *disegno* matériel, ce que nous appelons dessin, est donc toujours la réalisation d'un *disegno* spirituel. »[100]

---

[99] Marc STREKER, *Du dessein au dessin*, La Lettre Volée, Bruxelles, 2007, propos de Jacqueline Lichtenstein, p. 17.
[100] *Ibid.*, p. 18.

Le terme, en passant dans la langue française, conserve son double sens jusqu'au milieu du XVIII[e] siècle. Il s'écrit jusqu'alors « dessein ». Puis, une mutation linguistique concède deux orthographes pour distinguer le « dessin » du « dessein ».

Le dessin en tant que manifestation sensible et visible nous intéresse. Il tient du geste, de l'instantané et de l'immédiateté. Il connote l'intimité, la subjectivité, l'authenticité et l'honnêteté, car :

> « Tout effacement, toute tentative pour modifier la ligne en cours de route est visible : le dessin est un procédé qui laisse voir ses fautes et ses erreurs. La peinture à l'huile est, en revanche, un art de l'addition et de la dissimulation. »[101]

Comparé à la peinture, le dessin suppose l'improvisation, le mouvement, l'infini et l'idée d'inachèvement. A l'inverse, la peinture suggère la composition, la réflexion, l'organisation faite en fonction d'un tout, un achèvement, une conclusion, un cadre. En considérant la notion d'espace, le dessin insinue une notion de transversalité et la peinture celle d'une verticalité. Ainsi, le philosophe Walter Benjamin explique :

> « "Nous sommes face à un problème profond de l'art et de ses racines mythiques. Nous pouvons dire qu'il existe deux sections dans la substance de l'univers : la section longitudinale de la peinture et la coupe transversale de certains morceaux d'art graphique. La section longitudinale semble figurative ; elle contient les objets d'une certaine manière. La coupe transversale semble symbolique ; elle contient les signes." »[102]

W. Benjamin aboutit à la conclusion que le dessin existe à un autre niveau dans le psychisme de l'homme : il serait le lieu des signes avec les-

---

[101] Emma DEXTER, *op. cit.*, p. 6.
[102] *Ibid*.

quels nous traçons le monde matériel. Il n'est donc pas une fenêtre ouverte sur le monde mais un outil pour comprendre notre place au sein de l'univers.

Le dessin est latitude, la peinture longitude. Le premier accède à une perception oblique, à une vue de proximité et à un regard individuel. La seconde admet une vision frontale, verticale, distante et collective. Ce duel, dessin/peinture, se retrouve aussi à l'intérieur même de la surface de représentation. Si la peinture masque complètement le fond et donne l'illusion de sa non-existence, le dessin entretient une relation différente avec son support. Ainsi, d'après l'historien Norman Bryson :

> « "[…] le fond blanc fait office d'espace vide d'où l'image surgit, cet espace vide étant "présent pour la perception mais absent pour la conception". La réserve fonctionne donc comme un procédé permettant d'écarter le désir d'afficher la structure, la composition et la totalité, forces auxquelles la peinture est sujette. Quand le crayon parcourt le papier, il suit un chemin particulier et restreint ; libéré de la nécessité d'envisager la totalité, il peut réagir immédiatement à "l'endroit où la main se trouve maintenant". »[103]

W. Benjamin développe une idée similaire dans son texte intitulé « Sur la peinture, ou : signe et tache »[104] rédigé en 1917 :

> « A la ligne graphique, en effet, est attaché le fond sur lequel elle apparaît. La ligne graphique caractérise la surface et la détermine en se l'attachant comme son fond. Inversement, il n'y a de ligne graphique que sur un tel fond, de sorte par exemple qu'un dessin qui recouvrirait entièrement son fond cesserait d'être un dessin. […] La ligne graphique donne au fond son identité. L'identité que présente le fond d'un dessin est tout autre que celle de cette surface de papier blanc sur lequel le dessin est tracé, et, selon toute vraisemblance, elle

[103] *Ibid*.
[104] Walter BENJAMIN, *Œuvres*, « Sur la peinture, ou signe et tache », Gallimard, Paris, (1917), 2000.

> devrait être exclue de ce rapport si on voulait la concevoir comme un mouvement d'ondulations (éventuellement indiscernable à l'œil nu) de couleur blanche. Le dessin pur n'altère pas la fonction du fond dans l'émergence du sens graphique quand il "l'épargne" en blanc. »[105]

Le support de tout travail plastique est ainsi à prendre en compte comme partie intégrante de l'œuvre. En ce sens, il faut attribuer aux notions de vide et de plein une importance toute particulière.

VIDE ET PLEIN

Le vide est, littéralement, ce qui ne contient rien. Mais cette absence de matière promet et permet une certaine vacuité, un lieu empli de possibilités. E. Souriau explique :

> « Le vide (substantif) est un espace ne contenant pas de matière. Est vide (adjectif) ce qui n'a pas de contenu intérieur, soit au propre, soit au figuré. Le terme relève de l'esthétique en tant que le vide a, dans l'œuvre d'art ou dans la pensée de l'artiste plusieurs statuts. »[106]

Au sens figuré, le premier statut du vide peut être un paramètre psychologique, synonyme d'absence, par exemple. Il peut être métaphysique, source d'inspiration ou idéal esthétique à atteindre. Il peut être un adjectif péjoratif impliquant la notion de pauvreté ou de chose vaine. Au sens propre, le vide est la condition matérielle ou bien spirituelle d'un objet. Le vide est ainsi le complémentaire nécessaire du plein. Il en crée l'harmonie, la distinction, la détermination.

---

[105] *Ibid*., p. 173.
[106] Etienne SOURIAU, *Vocabulaire d'esthétique*, « Vide », *op. cit.*, p. 1387.

Au sein du contexte culturel chinois, F. Cheng nous donne cette analyse du vide :

> « Le trait [...] ne fonctionne à plein que grâce au Vide. S'il doit être animé par les souffles et le rythme, il faut avant tout que le Vide le précède, le prolonge, et même le traverse ; et s'il lui est impossible d'incarner à la fois lignes et volumes, c'est parce que son plein et son délié, ainsi que le vide qu'il enclot ou cerne, les montrent, et surtout les suggèrent. »[107]

Le vide participe à la vie même de l'œuvre. Il permet l'existence et le développement du trait :

> « Car dans l'optique chinoise, le Vide n'est pas, comme on pourrait le supposer, quelque chose de vague ou d'inexistant, mais un élément éminemment dynamique et agissant. Lié à l'idée des souffles vitaux et du principe d'alternance Yin-Yang, il constitue le lieu par excellence où s'opèrent les transformations, où le Plein serait à même d'atteindre la vraie plénitude. »[108]

Le vide agit ainsi sur l'avènement du plein et se développe, bien évidemment, au sein de toutes les figures se modulant à travers cette dualité. Voyons de quoi il en retourne.

---

[107] François CHENG, *Vide et plein*, *op. cit.*, p. 78.
[108] *Ibid.*, p. 45.

4. EN UN GRAPHÈME EN DÉVOTION

.

.

.

MOT IDÉAL, MOUVEMENT DES PREMIERS SIÈCLES

Lorsque nous proposons l'analyse de la figure, nous pensons bien évidemment au premier abord à l'image en son entier. Le mot français *image* est calqué sur le latin *imago* qui désigne originellement le moulage de cire réalisé à partir du visage des défunts. Si nous avançons encore dans l'étymologie, nous parvenons à plusieurs échos linguistiques grecs du concept d'image. Ainsi, se présentent les termes aussi divers que : *eidôlon*, *phantasma*, *emphasis*, *tupos* ou *eikôn*.

Brièvement, nous pouvons comprendre le mot *eidôlon* comme « l'image illusoire d'une chose ». *Phantasma* désigne l'acte d'« apparaître », c'est un « simulacre », un « trompe-l'œil ». Le mot *emphasis* évoque le « reflet », « l'image réfléchie » ou « l'effet d'optique ». Quant à *tupos*, il est compris comme « l'empreinte », la « trace », « l'impression ».

Le mot *eikôn* s'assimile, pour sa part, au fait d'être « semblable à ». Il convoque la notion d'une similitude avec l'objet représenté. C'est une « reproduction fidèle », une « imitation ». La civilisation grecque lui concède le pouvoir de caractériser aussi bien un produit de la nature qu'une fabrication humaine. L'*eikôn* est, ainsi, l'un des deux moyens, avec le *logos* (« parole », « discours »), de saisir l'essence, la cause première, le principe, la forme de toute chose. Platon, Aristote et Plotin utilisent ce terme et le confrontent avec le principe de *mimèsis*.

Le mot *mimèsis* ne se réfère, au départ, qu'au mime, dans les domaines de la danse, de la musique et du théâtre, tentant d'exprimer une émotion, un état d'âme, une certaine réalité intérieure. Sa valeur sémantique évolue

au cours du V^e siècle au profit du secteur visuel. L'usage du mot s'applique alors à désigner la reproduction d'une réalité extérieure.

Pour les Grecs, la *mimèsis*, conférée aux arts visuels, n'est plus seulement un simple principe, elle engage une véritable technique et implique un critère de performance pictural. Malheureusement, l'œuvre des grands peintres de l'Antiquité, comme Zeuxis, Parrhasios ou Apelle, n'est plus. Néanmoins, quelques témoignages, dont un extrait de l'*Histoire naturelle* de Pline, prouvent que les Grecs sont les premiers à posséder les règles représentatives du modelé des formes et celles de l'expression de la profondeur. Ils se placent aux côtés d'un autre style, celui des Egyptiens, qui privilégie les représentations de profil et les raccourcis visuels. Qui ne connaît cette célèbre anecdote de Pline ? :

> « On raconte que ce dernier [Parrhasius] entra en compétition avec Zeuxis : celui-ci avait présenté des raisins si heureusement reproduits que les oiseaux vinrent voleter auprès d'eux sur la scène ; mais l'autre présenta un rideau peint avec une telle perfection que Zeuxis, tout gonflé d'orgueil à cause du jugement des oiseaux, demanda qu'on se décidât à enlever le rideau pour montrer la peinture, puis, ayant compris son erreur, il céda la palme à son rival avec une modestie pleine de franchise, car, s'il avait personnellement, disait-il, trompé les oiseaux, Parrhasius l'avait trompé, lui, un artiste. »[109]

Nous sommes à l'époque d'un art grec dit « classique ». Il succède à l'ère « archaïque » et précède les temps « hellénistiques ». La période archaïque de l'image grecque se caractérise principalement par la présence de motifs essentiellement géométriques. Les compositions sont symétriques, ordonnées. Les animaux et les personnages sont figurés de manière figée et stylisée. Progressivement, l'art classique amène la lumière au sein de l'espace plastique, intégrant ainsi des modulations ombrées et de la profon-

[109] PLINE, *op. cit.*, p. 61.

deur. Cette technique est couramment appelée la *skiagraphia*, mot traduit littéralement par « le tracé de l'ombre ». C'est une pratique de la peinture en trompe-l'œil, fondée sur l'abandon du dessin-contour au profit d'un graphisme substituant à la ligne quelques hachures finement colorées. Cette *skiagraphia* pousse les philosophes à s'interroger sur ce qu'implique ce réalisme pictural en plein essor.

PLATON (428-348 AV. J.-C.)

Le premier philosophe que nous pouvons citer est Platon. Né à Athènes à la suite du règne de Périclès, il vit sa jeunesse en parallèle du déroulement de la guerre du Péloponnèse. Issu d'une famille aristocratique, il est très tôt marqué par les enjeux politiques de la cité et par l'atmosphère de terreur provoquée par la guerre civile faisant rage. Cependant, une rencontre d'exception, lors de ces années de trouble, forge rapidement le destin de ce penseur en devenir. Ainsi, il fait la connaissance de Socrate. Ce maître à penser, qui ne conserve aucun écrit de ses paroles, devient pour Platon, le prétexte à la construction des dialogues caractéristiques de ses ouvrages. Dans l'ensemble de son œuvre, il tente de comprendre l'histoire de la civilisation grecque et son fondement. Son texte le plus connu, *La République*[110], expose quelques arguments sur l'établissement de la justice et le destin des cités.

Le passage du Livre X formule un avis sur la poésie imitative. Le philosophe prend, pour s'exprimer, l'exemple de lits :

> « SOCRATE. – Pourrais-tu me dire ce qu'est l'imitation en générale ? [...] Prenons donc encore une fois, si tu le veux bien, l'un de ces ensembles multiples.

[110] PLATON, *La République*, Livre X, Flammarion, Paris, 2004.

> Par exemple, tu es d'accord, il existe de nombreux lits et de nombreuses tables.
> GLAUCON. – Oui. Forcément. […].
> SOCRATE. – Eh bien, ces lits constitueront trois lits distincts. Le premier est celui qui existe par nature, celui que, selon ma pensée, nous dirions l'œuvre d'un dieu. De qui pourrait-il s'agir d'autre ?
> GLAUCON. – Personne, je pense.
> SOCRATE. – Le deuxième lit est celui que le menuisier a fabriqué.
> GLAUCON. – Oui.
> SOCRATE. – Le troisième lit est celui que le peintre a fabriqué, n'est-ce pas ?
> GLAUCON. – Oui.
> SOCRATE. – Ainsi donc, peintre, fabriquant de lit, dieu, voilà les trois qui veillent aux trois espèces de lits. »[111]

La philosophie platonicienne admet donc l'existence de trois niveaux de considération pour un même objet : l'*idée du lit* (comme modèle, forme intelligible conçue par un dieu), le *lit réel* (comme copie, forme sensible réalisée par un artisan) et un *lit peint* (comme copie de la copie, forme mimétique reproduite par celui qu'on appelle aujourd'hui un artiste).

L'avis concernant la poésie imitative que propose Platon est ainsi dévalorisant. Il place la *mimèsis* au troisième échelon, au statut de copie de la copie. Elle est, pour lui, un procédé d'imitation de la nature déformant l'esprit de son auditoire. Ce point de vue s'étend sur les arts en général et notamment sur la création des images. Cette imitation de la nature doit induire de la méfiance car elle n'est qu'une copie du monde intelligible[112]. Le monde sensible n'est quant à lui que la concrétisation du monde des idées. C'est pourquoi, le philosophe pose un regard de suspicion à l'égard des arts puisqu'ils seraient le reflet d'un monde itératif éloignant l'homme de la vé-

---

111 *Ibid*., [595c-597c], pp. 482-484.
112 Platon définit, auparavant, dans son allégorie de la caverne, l'idée que le monde sensible n'est qu'une illusion, un leurre. La vérité et la réalité se trouveraient dans le monde des Idées, le monde intelligible.

rité. La *mimèsis* est un art d'artifice, de simulacre et d'illusion. La poésie, à l'égale de la peinture, est aussi une tromperie. Elle s'accorde à son modèle mais en double la présence sur un mode illusoire. Elle est magie, presque sorcellerie.

Il est intéressant de noter que Platon formule un point de vue similaire en ce qui concerne l'écriture. Au sein de *Phèdre*[113], il associe le mythe de l'invention de l'écriture au pouvoir du dieu égyptien Theuth :

> « SOCRATE. – J'ai donc entendu dire que vécut près de Naucratis en Egypte un des anciens dieux de là-bas ; on appelle *ibis* l'oiseau qui lui est consacré, et lui-même se nomme Theuth. C'est lui qui inventa le nombre avec le calcul, la géométrie, l'astronomie et aussi le trictrac, les dés, enfin et surtout l'écriture. En ce temps-là Thamous régnait sur l'Egypte entière, dans cette grande ville du haut pays que les Grecs appellent Thèbes d'Egypte, et dont ils nomment le dieu Ammon. Theuth vint le trouver et lui montra les arts qu'il avait inventés, lui disant qu'il fallait les répandre parmi les autres Egyptiens. Alors le roi lui demanda quel pouvait être l'usage de chacun d'eux ; à mesure que Theuth le lui exposait, et selon que les explications lui semblaient bonnes ou mauvaises, le roi blâmait ceci, louait cela. [...] Mais quand on en vint à l'écriture : "Voici, ô Roi, dit Theuth, une connaissance qui rendra les Egyptiens plus savants, et leur donnera plus de mémoire : mémoire et science ont trouvé leur remède." Le roi lui répondit : "Très ingénieux Theuth, tel est capable de créer les arts, tel l'est de juger dans quelle mesure ils porteront tort, ou seront utiles, à ceux qui devront les mettre en usage. Et toi, à présent, comme tu es le père de l'écriture, par bienveillance tu lui attribues des effets contraires à ceux qu'elle a. Car elle développera l'oubli dans les âmes de ceux qui l'auront acquise, par la négligence de la mémoire ; se fiant à l'écrit, c'est du dehors, par des caractères étrangers, et non du dedans, et grâce à l'effort personnel, qu'on rappellera ses souvenirs. [...].
> PHEDRE. – C'est très juste.
> SOCRATE. – L'écriture présente, mon cher Phèdre, un grave inconvénient, qui se retrouve du reste dans la peinture. En effet, les êtres qu'enfante celle-ci ont

[113] PLATON, *Phèdre*, Les Belles Lettres, Paris, 1998.

> l'apparence de la vie ; mais qu'on leur pose une question, ils gardent dignement le silence. La même chose a lieu pour les discours écrits : on pourrait croire qu'il parlent comme des être sensées ; mais si l'on les interroge avec l'intention de comprendre ce qu'ils disent, ils se bornent à signifier une seule chose, toujours la même. »[114]

Le passage condamne l'écrit dans son principe de substitution à la mémoire et dans son rapport à la pratique philosophique, il nie la capacité de l'écrit de reproduire la pensée de manière intégrale. Il prétend que s'il passe entre de mauvaises mains, son auditoire pourrait lui administrer une autre finalité, et que, s'il passe entre de bonnes mains, sa forme figée ne peut pas réellement pénétrer l'âme du lecteur et transformer celui-ci. Le philosophe explique alors la supériorité de l'oral vis-à-vis de l'écriture qui permet une discussion, un dialogue, un échange.

Les réflexions de Platon sur la pratique de la *mimèsis*, qu'elle soit poétique ou visuelle, se retrouvent dans les préceptes de base du philosophe qui lui succède mais elles sont reformulées et conçues d'une autre manière.

ARISTOTE (384-322 AV. J.-C.)

Aristote est un homme originaire de Stagire, en Macédoine. Fils d'un médecin, il s'intéresse très vite à la nature, à l'homme, aux arts (musique, rhétorique), et à la science de son époque. Il étudie plusieurs années à l'Académie de Platon et y enseignera avant de devenir le précepteur d'Alexandre le Grand. Aristote écrit, à ses débuts, des dialogues à la manière de son prédécesseur, mais dont on ne conserve, aujourd'hui, que des fragments. L'ensemble des textes de son œuvre correspond aux multiples notes de cours qu'ont assemblés et répertoriés ses élèves après sa mort.

---

[114] *Ibid.*, pp. 141, 143, 145.

Aristote s'attache à rechercher les causes premières de toute chose. Il conçoit le monde comme la manifestation sensible d'un ordre invisible, presque supra-sensible. L'image, selon lui, sert à atteindre les principes inapparents des choses visibles dont elle est la représentation. L'image est alors une forme de connaissance. Au sein de *La Poétique*[115], le penseur débat sur son caractère cognitif et sur le plaisir de l'homme vis-à-vis de l'imitation :

> « Dès l'enfance les hommes ont, inscrites dans leur nature, à la fois une tendance à représenter – et l'homme se différencie des autres animaux parce qu'il est particulièrement enclin à représenter et qu'il a recours à la représentation dans ses premiers apprentissages – et une tendance à trouver du plaisir aux représentations. Nous en avons une preuve dans l'expérience pratique : nous avons plaisir à regarder les images les plus soignées des choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, par exemple, les formes d'animaux parfaitement ignobles ou de cadavres ; la raison est qu'apprendre est un plaisir non seulement pour les philosophes, mais également pour les autres hommes (mais ce qu'il y a des commun entre eux sur ce point se limite à peu de chose). En effet, si l'on aime à voir des images, c'est qu'en les regardant on apprend à connaître et on conclut ce qu'est chaque chose comme lorsqu'on dit : "celui-là", "c'est lui". Car si on n'a pas vu auparavant, ce n'est pas la représentation qui procurera le plaisir, mais il viendra du fini de l'exécution, de la couleur ou d'une autre cause de ce genre. »[116]

Dans *La Poétique*, texte construit en vingt-six chapitres, le philosophe expose une esthétique générale sur le théâtre, sur la poésie, sur la musique et ponctuellement sur la peinture. Il considère l'image, qu'elle soit poétique, théâtrale ou picturale, comme le résultat d'une *mimèsis* saisissant l'essence des choses. Il propose ainsi une raison à la naissance de l'art : l'image est un besoin naturel.

---

[115] ARISTOTE, *La Poétique*, Livre IV, Seuil, Paris, 1980.
[116] *Ibid*., p. 43.

Pour lui, l'art est une activité comme une autre qu'il faut analyser. Aristote aborde toute production par l'étude de quatre causes préalables : la *cause matérielle* (matériau de fabrication), la *cause motrice* (origine de la fabrication), la *cause formelle* (allure de la fabrication) et la *cause finale* (objectif de la fabrication). L'enjeu, pour le philosophe est de comprendre les conditions de l'existence d'une image plutôt que de juger sa valeur. Pour Platon, la *mimèsis* est inutile et trompeuse. Pour Aristote, elle devient agréable et source de savoir. L'homme, devant une image, ne se trompe pas puisqu'il est capable de discerner le réel de l'imitation.

Lorsque le philosophe parle, au sein de *La Poétique*, d'un poète ou d'un acteur qui imite un sentiment ou une action, il s'agit, pour lui, d'expliquer que les deux personnages mettent en scène une fiction sous l'aspect qu'elle prendrait si elle était réelle. Il s'agit de mettre « sous les yeux » à la manière d'une peinture. Cette dernière permet à Aristote d'établir des comparaisons argumentées et illustratives pour exprimer sa pensée. Il fait interagir deux types d'accès à la connaissance : le texte et l'image. Il explique que l'homme, être en mouvement, est l'objet à imiter aussi bien chez le poète que chez le peintre :

> « […], sans action il ne saurait y avoir tragédie, tandis qu'il pourrait y en avoir sans caractères : de fait les tragédies de la plupart des modernes sont dépourvues de caractères, et en général beaucoup de poètes font ainsi ; de même, en peinture, c'est le cas de Zeuxis par rapport à Polygnote. Polygnote est un bon peintre de caractères, tandis que la peinture de Zeuxis ne fait aucune place au caractère. […] ajoutons que ce qui exerce la plus grande séduction dans la tragédie, ce sont des parties de l'histoire : les coups de théâtre et les reconnaissances. […] Ainsi, le principe et si l'on peut dire l'âme de la tragédie, c'est l'histoire ; les caractères viennent en second (en effet c'est à peu près comme en peinture : si un peintre appliquait au hasard les plus belles matières, le résultat n'aurait pas le même charme qu'une image dessinée en noir et blanc) ;

> c'est qu'il s'agit avant tout d'une représentation d'action et, par là seulement, d'hommes qui agissent. »[117]

Les deux codes de représentations que sont la poésie et la peinture tissent ainsi les premiers liens de l'étroite relation qu'ils entretiendront au cours de l'histoire. Le jeu de leurs rapports est, ici, le moyen de rendre vivant le discours. Cette manière de mêler les disciplines est reprise par Horace, poète latin, qui formule une expression qui garde toute sa résonnance à l'heure actuelle, bien que ce principe ait enclenché, à partir du XVIII[e] siècle, et nous le verrons avec le philosophe Gotthold Ephraïm Lessing, le développement de grands débats : *Ut pictura poesis*, « comme la peinture, la poésie »[118].

HORACE (65-8 AV. J.-C.)

> « *Ut pictura poesis. Erit quae, si propius stes, te capiat magis, et quaedam, si longius abtes ; haec amat obscurum, volet haec sub luce videri, indicis argutum quae nonformidat acumen ; haec deciens repetita placebit.* »[119]

Autrement dit :

> « Comme la peinture, la poésie. Il s'en trouvera une pour te séduire davantage si tu te tiens plus près, telle autre, si tu te mets plus loin. L'une aime l'obscurité, une autre voudra être vue en pleine lumière, car elle ne redoute pas le regard perçant du critique ; certaines ne font plaisir qu'une fois, d'autres, reprises dix fois, font toujours plaisir. »[120]

---

[117] *Ibid*., Livre VI, pp. 55-56.
[118] W. Lee RENSSELAER, *Ut pictura poesis*, Macula, Paris, 1991, p. 13.
[119] *Ibid*.
[120] *Ibid*.

Ces mots d'une importance considérable pour les esprits de la Renaissance proviennent d'une lettre écrite par Horace à deux fils d'un ami, Lucius Calpurnius Pison, alors consul à Rome en 58 av. J.-C.

Horace prodigue à ces garçons, se destinant à des carrières dans la littérature et peut-être même dans le théâtre, quelques conseils en 476 vers. L'ensemble constitue le texte appelé *Art poétique*[121] ou *Lettre aux Pison*.

Cette lettre se compose en trois parties principales. La première expose les préceptes généraux d'une œuvre poétique, l'unité étant présentée comme la condition fondamentale de toute production artistique. La seconde s'attarde sur les préceptes techniques. L'auteur cite les bons exemples pour écrire une épopée dans les règles et explique les ressorts à connaître pour produire un drame. La troisième développe des préceptes aux valeurs morales. La poésie est une œuvre de raison autant que d'inspiration. Le poète se doit de se cultiver et de faire preuve d'ouverture d'esprit. C'est lors de ces dernières recommandations qu'Horace énonce le fameux vers 361, *Ut pictura poesis*.

« Comme la peinture, la poésie » est un adage qui confère à la poésie le pouvoir de représentation que possède la peinture. Pour le poète, l'image poétique serait aussi puissante et suggestive que l'image peinte. La comparaison des deux disciplines, à l'instar d'Aristote permet de légitimer les propriétés qualitatives de la poésie. C'est une manière d'éclairer ses arguments concernant la pratique poétique.

Mais rapidement, nous allons le voir, ce sera bientôt l'inverse qu'il faudra défendre pour conférer à la peinture ses lettres de noblesse. Mais avant cela, considérons quelques principes plotiniens concernant l'image.

---

[121] Horace, *Art poétique*, François Richard, Garnier, Paris, 1944, [en ligne], consulté le 02/05/2007, à l'adresse : http://www.bcs.fltr.ucl.ac.be.

PLOTIN (205-270 APR. J.-C.)

A la suite de Platon et d'Aristote, Plotin conçoit le monde comme l'image d'un ordre invisible. Pour lui, l'univers est composé de trois réalités : l'*Un*, l'*Intelligence* et l'*Âme*. L'homme, faisant partie du monde sensible, doit par l'introspection, remonter de l'Âme à l'Intelligence, puis de l'Intelligence à l'Un pour accomplir une union mystique avec le dieu par excellence. Le philosophe, vivant à la fin du paganisme grec et au seuil d'une toute nouvelle chrétienté, propose, de ce fait, ce qui semble être une préfiguration de la conception religieuse occidentale de l'âme et de l'homme.

Les modalités de la figuration suivent une évolution historique évidente des Grecs jusqu'aux Chrétiens, mais elles opèrent également un changement dans leur logique. Elles observent une mutation de paradigmes. Chez les premiers, le monde est la manifestation sensible d'un ordre invisible. La représentation divine se fait donc par l'intermédiaire logique de la forme humaine propulsée à son idéal. Ainsi, le divin est figuré par un anthropomorphisme prélevant et mêlant chaque élément le plus harmonieux et ordonné de l'homme. Le rassemblement des entités fabrique un ensemble idéal. Les dieux de l'Enfer et les démons sont, quant à eux, illustrés, à l'opposé, par des allures laides et difformes. Les Grecs proposent une correspondance entre la beauté des corps et la signification divine :

> « Il s'agit là du processus que les spécialistes ont appelé "théophanie", c'est-à-dire la modalité tout à fait grecque de concevoir le divin comme le principe, la cause première et invisible, qui se manifeste à travers la beauté des choses vi-

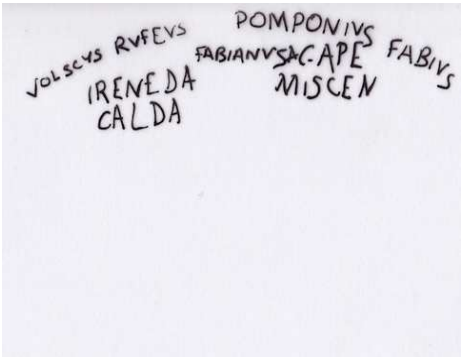
sibles et de leurs configurations, qui doivent être conformes à cette beauté claire et transparente. »[122]

A partir de cette théophanie[123], le dieu se manifeste par la perfection donnée aux corps humains. Il est une œuvre de recomposition, une *re-formation* des choses. La pensée grecque s'emploie à atteindre et convoquer l'intelligible à travers la beauté des choses sensibles idéalisées.

Les Chrétiens, de leur côté, considèrent l'image comme le rappel d'un monde qui n'est pas encore accompli. Elle attire l'attention sur les imperfections terrestres. Elle procède à une *dé-formation*. La première phase de l'imagerie chrétienne élabore ainsi un style artistique peu soucieux d'atteindre l'essence et la vérité formelle des choses. Nous sommes à un premier moment de l'ère de l'icône.

[122] Danièle GUASTINI, *Figurer les invisibles,* « Voir l'invisible, le problème de l'*eikôn* de la philosophie grecque à la théologie chrétienne », n°8, Images Re-vues, Paris, 2011, [en ligne], consulté le 30/05/2011, à l'adresse : http://www.imagesrevues.org.

[123] Le mot *theophaneia* est à l'origine utilisé à propos des fêtes delphiques où l'on exposait la statue d'Apollon. Il est littéralement traduit par « ce qui illumine ».



Un espace partiellement délabré révèle une peinture composée en arc de cercle[124]. Cinq figures personnifiées se distinguent et entourent une plus petite, située à côté d'un poisson et d'une amphore. La fresque présente une scène qui se déroule autour de deux lignes courbes représentant une table. Les personnages tiennent dans leurs mains des verres et semblent boire à l'évènement.

La peinture s'intitule *Banquet céleste* et date du III^e^ siècle. Conservée dans les catacombes des Saints Marcellin et Pierre, à Rome, elle déroule un registre iconique au style fluide. Les personnages ne sont pas réalisés de la manière la plus soignée ; esquissés rapidement d'un trait concis ; ils semblent en mouvement. Les figures flottent au sein d'un espace pictural qui n'admet aucune profondeur et ramène les éléments au plan vertical du mur. La frontalité place la représentation et les deux ensembles de mots l'agrémentant sur un même plan.

Le premier groupe se situe à droite de l'image, au-dessus de la première silhouette, nous lisons les lettres manuscrites : *Agape. Misce. Nobis*. Le second est noté de la même façon, à gauche, et déclare : *Irene. Porce. Calda*. Nous pouvons traduire les deux expressions respectivement par : « Agape mélange pour nous » et « Irène apporte cela rapidement ». Le tout suggère une préparation du vin et son service. Les noms qui apparaissent

[124] Cf. Annexe : Figure 4. 1., p. 17.

semblent appartenir aux défuntes. La scène reprend ainsi un épisode fugitif de la vie courante et célèbre le moment du repas. L'écriture n'intervient, au sein de l'espace pictural, que comme l'information de ce qui s'y déroule. Elle se déploie comme un indicateur, un commentaire. Au-dessus, quelques prénoms sont inscrits de manière aléatoire. Nous pouvons lire : *Volscius, Rufeus, Pomponius, Fabius,* et *Fabianus*. Ils ressemblent à des signatures, presque des graffitis, que l'on aurait notées rapidement pour exprimer une venue, une présence, un passage.

Pour saisir le principe de cette image et ses valeurs plastiques, il faut concevoir que l'*eikôn*, dans un premier temps, pour les Chrétiens, ne recherche pas comme chez les Grecs, la beauté et la perfection à travers la représentation. Le christianisme n'en est qu'à ses balbutiements mais la pensée grecque opère, quant à elle, un changement radical.

PSEUDO DENYS L'AÉROPAGITE (VI^{ÈME} SIÈCLE)

Le texte *Corpus Dionysiacum* est le manuscrit considéré comme le premier témoignage de foi d'un converti grec au christianisme. Il est en réalité l'écrit d'un auteur chrétien du VI^{e} siècle surnommé Pseudo Denys l'Aéropagite. Composé de quatre traités, « Hiérarchie céleste », « Hiérarchie ecclésiastique », « Noms divins » et « Théologie mystique », l'ouvrage fait état du métissage opérant entre la pensée grecque et la pensée chrétienne émergeante. Il est le signe d'une transition idéologique :

> « De Platon, l'auteur du *Corpus* retient l'idée que la beauté intelligible est supérieure à la beauté sensible et que la contemplation du beau permet à l'âme

> de parcourir le chemin qui conduit du monde d'ici-bas au monde intelligible des Idées ; [...]. »[125]

L'idéologie grecque entre désormais en fusion avec la pensée esthétique biblique. La beauté se trouve en relation avec Dieu et ce fait entraîne le bouleversement de la pensée. En effet, saint Paul proposait déjà à ses contemporains de ne pas se soucier de la fabrication des images.

SAINT PAUL (8-67 APR. J.-C.)

Pour lui, les lois de style ainsi que la construction sont à oublier puisque Dieu étant déjà apparu, par le Christ, il est inutile de le chercher dans l'idéal fabriqué. Et dans sa *Première Lettre aux Corinthiens*[126], il explique :

> « Le corps est semé corruptible ; il ressuscite incorruptible ; il est semé méprisable, il ressuscite glorieux ; il est semé infirme, il ressuscite plein de force ; il est semé corps animal, il ressuscite corps spirituel. S'il y a corps animal, il y a corps spirituel. [...] Mais ce qui est spirituel n'est pas le premier, c'est ce qui est animal ; ce qui est spirituel vient ensuite. Le premier homme, tiré de la terre, est terrestre ; le second homme est du ciel. [...] Et de même que nous avons porté l'image du terrestre, nous porterons aussi l'image du céleste [...] Voici, je vous dis un mystère : nous ne mourrons pas tous, mais tous nous serrons changés, en un instant [...] alors s'accomplira la parole qui est écrite : la mort a été engloutie dans la victoire. »[127]

Pour saint Paul, les éléments du passé sont à comprendre comme des indices. Ils seraient des *tupoi*, des « empreintes », des « signes ». Chaque

---

[125] Thierry LENAIN, Danielle LORIES, *Esthétique et philosophie de l'art*, De Boeck, Bruxelles, 2002, p. 38.
[126] Danièle GUASTINI, *op. cit.*
[127] *Ibid.*

tupos serait le prototype du futur. Cela signifie que saint Paul conçoit chaque événement passé comme une empreinte de l'avenir. Le Christ serait, en cela, le *tupos* charnel de la première venue, en tant qu'*eikôn*, du dieu invisible. La fin serait alors toujours dans le début.

Tout s'en trouve alors inversé. Les Grecs voyaient le monde comme l'image de l'invisible. Le divin était présenté par ce qu'il y avait d'idéal et de parfait sur Terre. Les Chrétiens voient le monde comme une chose à accomplir. Le sensible doit transiter vers l'invisible. L'homme cherche un dépassement du terrestre. Le monde est dans l'attente d'une transfiguration.

C'est ainsi que peut s'opérer une *dé-formation* de l'image. L'idée de la perfection terrestre devient un blasphème et, par conséquent, l'idée d'une perfection de la forme représentée devient une offense à Dieu. L'ordre et l'harmonie canonisés par le monde grec n'ont plus de validité. La perception naturelle et réaliste est détruite dans sa transcription en image. L'espace évolue hors des données temporelles. Les registres thématiques se contaminent : le sacré (personnages saints ou bibliques) se juxtapose au profane (symboles, croix, poissons, etc.). L'ensemble de ces modulations révèle l'état du climat historique pendant lequel les images sont réalisées.

Ainsi, en 313, Constantin I[er] garantit la liberté de culte aux Chrétiens par ses Edits de Milan. Mais, en 726, Léon III, empereur byzantin, se déclare contre le culte des images. Cette annonce du péché d'idolâtrie est mêlée à un conflit de pouvoir entre Orient et Occident. Les persécutions commencent sous la sentence :

> « Tu ne feras pas d'image taillée, ni aucune figure de ce qui est en haut dans le ciel, ni de ce qui est en bas sur la terre, ni de ce qui est dans les eaux sous la terre. Tu ne te prosterneras pas devant elles et tu ne les serviras pas. »[128]

[128] Thierry LENAIN, Danielle LORIES, *op. cit.*, p. 46.

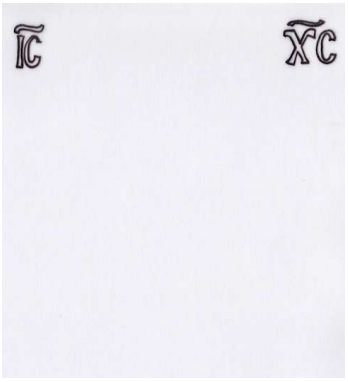
Les images sont ainsi recluses au cœur des catacombes qui servent de refuges aux fidèles et deviennent des lieux de dévotions. Un passage iconophile surgit en 787, grâce au Concile de Nicée qui autorise à nouveau le culte des images. Cette approbation est établie sous l'argument que, puisque que le fils de Dieu s'est incarné, il est possible de le représenter. Et, puisque Dieu créa l'homme à son image, l'être humain est une image, donc produire l'image d'une image n'est pas porter atteinte à Dieu :

> « Ce principe mimétique se trouve au fondement de l'anthropologie chrétienne, tel que l'exprime le verset 26 du chapitre 1 de la *Genèse* dans lequel il est dit que Dieu créa l'homme à son image et à sa ressemblance (*ad imaginem et similitudinem nostram*). Cependant, cette similitude (qui est logée dans l'âme seule), d'après le sens que les commentateurs chrétiens ont donné à la préposition *ad*, loin d'être acquise, est à conquérir ou plutôt à retrouver ; elle est le projet d'une restitution pleine à l'image perdue qui ne demeure qu'à l'état de trace (*vestigium*) dans l'état de "dissemblance" et d'éloignement de Dieu où l'homme, par la Faute originelle, s'est plongé lui-même. Or pour les premiers penseurs chrétiens, le Christ est venu apporter la promesse de cette restitution : l'image de Dieu dans l'homme est comme une plaque photographique, impressionnée, mais non développée, que l'Incarnation du Verbe va "révéler". »[129]

Ce principe de l'Incarnation prépare une entrée salvatrice à l'image. Elle va permettre de penser au-delà des apparences. En 813, un second iconoclasme éclate sous le règne de Léon V mais une restauration des images, en 843, garantit l'essor progressif de l'imagerie chrétienne qui acquiert une aura mystique.

[129] *Ibid*., p. 47.

MOT THÉOPHANIE, MOUVEMENT DE L'ICÔNE



L'espace de l'image offre au regard une surface en or[130]. Une silhouette s'y détache et présente un personnage de face. Son visage est cerné d'une auréole faite d'un trait noir et comportant le symbole d'une croix. Il s'agit du Christ. Les quatre lettres ornant la figure l'attestent. Les signes *ICXC* sont les premiers et derniers caractères de chacun des mots le nommant en cyrillique. L'espace de l'image est inexistant. La figure flotte. La représentation semble figée. Le temps est arrêté. Les formes représentatives sont stylisées et symboliques. Elles répondent aux exigences régissant le principe de fabrication de l'icône chrétienne puisqu'il s'agit d'une mosaïque, datée du VI^{e} siècle et réalisée pour le plafond de l'Eglise Sainte-Sophie, à Constantinople en Turquie.

La première image fonctionnant sur les principes mystiques chrétiens de la formation de l'icône est celle du *Mandylion*, ou *Image d'Edesse*, relique légendaire consistant en une pièce de tissu rectangulaire sur laquelle le visage du Christ aurait été imprimé de son vivant. L'existence de cette empreinte est relatée dans la Bible lors de l'épisode concernant Véronique, femme de Jérusalem qui, poussée par la compassion offre son voile au Christ portant sa croix, pour essuyer son visage. Une trace se serait alors imprimée sur le tissu. L'apparition mystérieuse de ces deux images amène désormais dans la realisation picturale la représentation du divin, la représentation du principe de théophanie.

---

[130] Cf. Annexe : Figure 4. 2., p. 18.

En effet, après avoir mis au point une image *dé-formée* du monde, les Chrétiens procèdent à sa présentation *trans-formée*. L'image antérieure qui connotait une distraction du regard, un désir, un orgueil humain, un leurre ou un mensonge, se révèle désormais comme présentant, suggérant un regard intérieur, une humilité. La représentation, à l'égale de son support, parvient à donner un sens à l'ensemble de la mystique chrétienne.

Tout débute alors du support. Objet autonome, la planche de bois est choisie sans nœud et sans aspérités. C'est une surface à l'état pur. Elle est recouverte des plusieurs couches de colle et de poudre pour obtenir, après ponçage, un espace parfaitement lisse. Un dessin est rapporté selon une stylisation absolue, sans fioritures, ni ornement, ni caractère trop sensible. Les proportions sont mesurées. Les formes font disparaître le volume et l'espace pictural. Le dessin n'a plus de pesanteur, plus de mouvement, plus d'humanité. Les couleurs sont déposées de manière *achéropoyète*[131] par une technique consistant à remplir chaque forme symbolique en faisant couler le liquide coloré dans l'espace convenu. Le monde est *transformé*. La lumière émane de l'intérieur de l'objet. L'image est produite dans l'optique d'une élévation de l'âme, de la contemplation mystique d'une beauté supra-substantielle. Ainsi, le divin se *trans-figure*.

Les mots inclus au sein de l'espace iconique procèdent d'une même synthétisation. Ils sont inscrits de façon solennelle et donc :

> « Ils ne sont pas là pour nous permettre d'identifier les personnages, ce qui est fait bien plus tôt, mais pour nous amener à prononcer respectueusement leurs noms le plus souvent possible. Ils ne doivent être lisibles qu'avec un certain retard ; ils nous obligent à faire attention à eux. Nous nous trouvons devant le même phénomène que devant les inscriptions à orthographe surpre-

[131] *Achéropoyète*, venant du grec *cheir*, « la main », et *poyêtes*, le créateur, est un mot signifiant littéralement « non fait de main d'homme ». Ainsi, en pulvérisant les pigments à la surface du bois préalablement gravé et proposant le découpage précis de chaque zone de couleurs à remplir, l'homme, symboliquement, ne touche pas la peinture, n'intervient pas sur le tableau.

> nante dans les tombes égyptiennes, destinées à provoquer la prononciation effective du nom du mort. On connaît le rôle des déformations orthographiques dans la publicité moderne. La disposition circulaire autour de chaque tête participe à ce ralentissement, ce retardement de la lecture, [...]. »[132]

Ainsi, pieusement, notre regard nous amène à lire lentement chacune des lettres inscrites autour de la figure. De manière symbolique, elles procèdent aussi à une *transfiguration*, elles sont sublimées. La lenteur de la lecture nous amène à profiter des contours du corps, de la silhouette de chacune des lettres. Nous avons donc, au sein du temps de l'icône, trois types de formation de l'image :

> « Entre la période de l'essor du christianisme et l'an 1 000 se trouvent ainsi dessinées et fixées, entre Orient et Occident, les trois positions essentielles sur le rôle de l'image chrétienne, d'où ont pu découler trois esthétiques. Tout d'abord, une iconophilie extrême qui, pensant l'image sur le modèle de l'Incarnation du verbe, encourage en silence le spectateur à traiter le simulacre de la même manière que son prototype. L'art apparaît dès lors comme la coalescence de la réalité sensible et de son fondement spirituel. Il est appelé à sauver en quelque sorte les phénomènes, le monde fini, en les ancrant dans l'Absolu. A l'opposé, l'iconoclasme élimine la question ontologique en chassant totalement l'image des églises pour la cantonner dans une sphère exclusivement profane, où elle peut s'épanouir de façon autonome. Et entre les deux, une voie médiane qui, bien que refusant résolument toute adoration, reconnaît les mérites didactiques de l'image, mais aussi ses pouvoirs de séduction mis au service de la consolidation et de la propagation de la foi. »[133]

Cette propagation de la foi s'opère par la diffusion des Saintes Ecritures mises en images. Leur lecture lente est une marque de respect et de dévotion. Par analogie, il en va de même pour le temps imparti à la fabrica-

---

[132] Michel BUTOR, *op. cit.*, p. 45.
[133] Thierry LENAIN, Danielle LORIES, *op. cit.*, p. 52.

tion des manuscrits. En effet, les Saintes Ecritures sont retranscrites minutieusement par les moines dans des ateliers de copistes. Ainsi, des centaines d'ouvrages de liturgie, de bibles et d'auteurs classiques des temps romains, sont copiés. Le nom donné à ces lieux d'écriture est le mot *scriptorium* :

> « En usant du terme de *scriptorium* pour désigner un atelier monastique de copistes, on a pu donner à ce mot un sens plus général de lieu de création d'un genre d'écriture, de décoration et de production de manuscrits. C'est bien ainsi qu'on parle des *scriptoria* de Tours, de Reims, de Metz, de Saint-Amand, de Fulda, de Reichenau ou de Saint-Gall, pour désigner un lieu de production caractérisé par une manière particulière de tracer certaines lettres, de représenter des scènes de la vie du Christ, de choisir des couleurs, d'organiser initiales historiées et pleines pages. »[134]

Les manuscrits ne sont donc pas seulement de simples textes tracés à la main, ils explorent aussi l'univers de l'image. C'est dans les « manuscrits à peinture », selon l'expression consacrée, que se placent les œuvres les plus magistrales. La pratique de l'enluminure montre une réelle fascination médiévale pour les images, considérées comme des auxiliaires indispensables de l'écrit. Quatre types d'enluminures se distinguent dans les ouvrages : la *lettrine*, majuscule peinte d'une seule couleur, servant de repères dans les paragraphes d'un texte ; la *lettre ornée*, majuscule servant de cadre ou de support à un décor d'entrelacs de plantes, d'animaux, de personnages fabuleux ; la *lettre historiée*, majuscule servant de cadre à une scène narrative expliquant le texte ; et enfin, la *miniature* qui est un tableau évoquant la scène narrative d'un texte.

Le plus illustre représentant de ces manuscrits peints réalisés est le *Livre de Kells*[135]. Daté des environs du VIII^{e} siècle, ce livre tient son nom de l'abbaye de Kells, en Irlande. Il contient les quatre Evangiles constitutifs du

[134] Anne-Marie CHRISTIN, *Histoire de l'écriture*, *op. cit.*, p. 290.
[135] Cf. Annexe jointe : Figure 4. 2. Bis., p. 19.

christianisme, précédés de préfaces, de résumés et de transitions entre certains passages. La première page de l'Evangile selon Matthieu ne contient que les mots *Liber generationis*, et pourtant, ces deux mots sont presque illisibles à cause des ornements, des motifs, des courbes et des spirales qui assimilent les lettres au dessin. Les mots se perdent ainsi dans l'ornement :

> « La Parole divine se révèle donc dans un mot qui se cache dans le motif, de même que le Christ cache sa divinité dans sa Création, au-delà de sa chair d'homme, et à l'intérieur du texte des Ecritures. »[136]

L'essor du livre permet à l'écriture d'explorer toutes sortes d'inventions, de déformations de lettres, d'espaces plus ou moins respectés, de pleins et de déliés entrecroisés. Mais bientôt, un bouleversement s'opère et rigidifie l'ensemble de ces codes : il s'agit de l'invention des techniques de l'imprimerie.

[136] Anne-Marie CHRISTIN, *op. cit.*, propos de Jennifer O'Reilly, p. 306.

5. EN UN GRAPHÈME EN IMPRESSION

.

.

.

MOT MÉCANIQUE, MOUVEMENT DE L'IMPRIMÉ

L'image présente un rectangle vertical constitué de deux colonnes[137]. Chacune de ces colonnes propose quarante-deux lignes d'écriture. Marginalisé, à leur gauche, se développe un ornement coloré. La seconde colonne est animée d'une lettre ornée. L'image appartient à la *Bible* de Johannes Gutenberg.

JOHANNES GUTENBERG (1400-1468)

J. Gutenberg est né à Mayence, en Allemagne, vers 1400. Troisième enfant d'une famille aisée, il suit un apprentissage pour devenir orfèvre, il se forme à la ciselure et à la maîtrise des alliages, puis décide d'ouvrir une presse. Il persuade un riche banquier, Johann Fust, de financer son projet. Les deux hommes s'associent.

L'invention de l'imprimerie résulte, à cette époque, de la demande accrue de textes écrits. En effet, depuis le XIII^{e} siècle, l'écriture intervient dans les actes les plus courants de la vie. Les marchands espagnols et italiens introduisent parallèlement le papier qui remplace progressivement le parchemin, devenu rare et coûteux. Le premier moulin à papier voit ainsi le jour, vers 1399, à Nuremberg. On imprime alors des textes à partir de planches de bois gravées en « taille d'épargne »[138] mais, rapidement, le besoin

[137] Cf. Annexe jointe : Figure 4. 3., p. 20.
[138] La taille d'épargne est une technique d'impression consistant à creuser la matrice de bois en laissant intact le trait de dessin qui émerge en relief pour recevoir l'encre. On parle alors

de perfectionner ce système se fait ressentir car en cas d'erreur d'orthographe ou de typographie, il faut refaire l'ensemble de la matrice de la page. Notons qu'avant cela et après le principe du manuscrit, est apparu le livre xylographique, comme le précise André Béguin :

> « Le bois gravé possède le privilège d'avoir été l'ancêtre de l'élément d'impression du livre, au Japon et en Chine tout d'abord, où l'impression serait apparue dès le IXe siècle de notre ère, et également en Europe, où les premiers livres xylographiques – dits incunables xylographiques – comportaient à la fois figures et textes, afin de servir à la fois "aux clercs et aux laïcs" selon la préface de l'un des plus anciens d'entre eux : l'*Ars moriendi*. Les premiers de ces livres n'avaient que les illustrations imprimées, le texte restant manuscrit, puis, bientôt, texte et image furent également gravés et imprimés. »[139]

Vers 1450, J. Gutenberg a donc l'idée d'utiliser un procédé analogue à la technique du bois en taille d'épargne mais avec un principe de caractères autonomes et donc mobiles, en plomb. Dans un premier temps, il doit imprimer un ouvrage permettant de couvrir ses premiers investissements. Il décide d'éditer la *Bible* de saint Jérôme en version latine. L'idée de départ est d'imiter parfaitement les livres manuscrits. Réalisée entre 1452 et 1455, la *Bible* de J. Gutenberg est composée de deux volumes au format *in folio*[140] de 324 et 319 feuillets. Une partie des cent quatre-vingt exemplaires est imprimée sur parchemin (vélin) et l'autre sur du papier importé d'Italie.

Malgré sa mécanisation, le travail, pour l'essentiel, reste effectué à la main. En effet, chaque ligne de texte exige la pose un à un des caractères, en relief inversé, avant d'être insérés dans un cadre situé sur le plateau de la presse. Une fois les lignes composées, la forme est enduite d'encre. On y

---

d'« impression en relief » puisque ce sont les surfaces, et non les creux, qui reçoivent l'encre et forment le motif.

[139] André BÉGUIN, *Dictionnaire technique de l'estampe*, Bruxelles, Paris, 1977, p. 48.

[140] Le format *in folio* signifie que chaque feuille utilisée est achetée au papetier et n'est pliée qu'une seule fois, ce qui permet d'imprimer des pages de grandes dimensions.

dépose une feuille de papier ainsi qu'une planche de bois qui vient comprimer l'ensemble sous l'action d'une vis.

La *Bible* de J. Gutenberg ressemble à un codex[141], et, comme dans les manuscrits les plus réussis, chaque fin de ligne est soigneusement alignée sur la marge de droite. Aujourd'hui, les imprimeurs et les typographes parlent de lignes « justifiées » pour désigner cette présentation. Pour l'obtenir, J. Gutenberg utilise toujours le même espace entre les mots et répartit les signes de ponctuation en fonction d'eux. Il emploie aussi des ligatures, c'est-à-dire deux lettres accolées et fondues ensemble, et remplace certains mots par leur abréviation. L'emplacement destiné aux lettrines et aux enluminures est réservé. Un enlumineur peut alors être chargé, par le futur acquéreur de l'ouvrage, de les dessiner une fois le livre en sa possession.

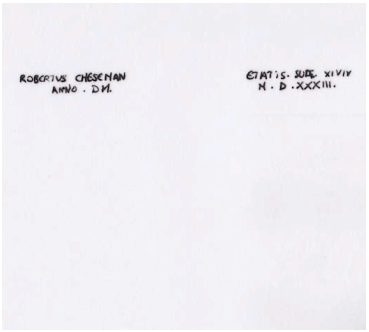
L'ouvrage associe ainsi l'image au texte. Il est intéressant de constater, ici, que l'objet même du livre acquiert, par la suite, une place particulière au sein des tableaux et des illustrations. Entre le XVI^e^ et le XIX^e^ siècle, de nombreuses peintures le mettent en scène. Citons *La Madeleine à la veilleuse* (1640-1645) de Georges de La Tour, *Philosophe au livre ouvert* (1633) de Salomon Koninck, *L'Astronome* (1668) de Johannes Vermeer et *Portrait d'homme* (1700) de Philippe de Champaigne, parmi de nombreux autres.

Outre sa présence à travers la représentation du livre, la lettre occupe une place notable dans la peinture, notamment pour sa forme et sa présence typographique qui, même tracées à la main y importent le caractère rigoureux des silhouettes de lettres imprimées, comme nous pouvons le voir dans les portraits d'Hans Holbein, par exemple.

---

141 Le codex, mot latin signifiant « bloc de bois », est un livre parallélépipédique résultant de l'assemblage des feuillets le constituant. Il est issu de la forme ancienne du rouleau ou, plus précisément, du volumen, bande de papyrus offrant un texte écrit, en blocs, se déroulant en continu à l'horizontal.

MOT STATUTAIRE, MOUVEMENT PORTRAITURÉ



Dans l'espace presque carré s'inscrit la peinture du buste d'un homme, centré et présenté de trois-quarts face[142]. Son visage et son regard se tournent vers la gauche. Le portrait représente un personnage pourvu d'un couvre-chef brun foncé et d'une houppelande de même couleur, doublée de fourrure. Des manches rouges de son pourpoint émerge une main gauche ornée de deux bagues dorées et une main droite gantée. Cette dernière retient un faucon aux yeux bandés. L'homme et l'animal se détachent d'un fond bleuté, traversé dans la partie supérieure de deux lignes d'écriture couleur or. Elles sont placées entre le niveau de l'arrête du nez et le menton du visage. Nous pouvons lire de gauche à droite : *Robertus Cheseman. Etatis. Suae. XLVIII. Anno. D.M. M.D. XXXIII*.

Il s'agit du portrait de Robert Cheseman, homme fortuné qui côtoyait Henri VIII, et juge de paix dans le district de Middlesex, en Angleterre. Il est habillé en Grand fauconnier du Roi, costume à la mode de son temps. L'œuvre est une réalisation du peintre Hans Holbein.

HANS HOLBEIN (1497-1543)

Né en 1497, H. Holbein est le descendant du peintre Hans Holbein l'Ancien (1497-1543) et exécute à ses débuts des compositions religieuses,

[142] Cf. Annexe jointe : Figure 4. 4., p. 21.

des décorations murales et des portraits. Il est influencé par les œuvres de Matthias Grünewald (1452-1528) mais aussi par celles de Léonard de Vinci (1452-1519) qui lui font découvrir la peinture de la Renaissance italienne. En 1526, fuyant la Réforme, il s'installe à Londres où il est recommandé par Erasme à Thomas More, le célèbre auteur d'*Utopia*. En 1533, il peint *Les Ambassadeurs*, tableau célèbre pour la présence d'une anamorphose dans la mise en scène des deux personnages, et le *Portrait de Robert Cheseman*. Cela lui permet d'être nommé peintre officiel de la cour d'Angleterre.

Notons que depuis l'art des icônes, le portrait peint a évolué. Si, la première se cantonnait à la seule représentation des personnages divins, le genre du portrait se réserve pour la représentation des saints. Puis, le développement de l'idéologie humaniste étend le genre à celle, profane, des nobles, des seigneurs et des rois.

Le premier portrait individuel connu en Europe est la représentation de Jean II le Bon[143]. Cette œuvre anonyme, située autour des années 1350, est l'un des plus anciens tableaux de chevalet de l'art français. Sur un fond doré, propre aux codes de l'icône, se détache un profil d'homme. Son vêtement noir muni d'un col blanc fait écho aux lettres également noires surmontant le visage. Jean le Bon est donc désigné par l'inscription ornant sa tête, il est le deuxième roi de la dynastie des Valois. Le peintre, malgré la représentation de profil, donne au portrait un étonnant réalisme et ce même réalisme pictural anime les réalisations du peintre Jean Fouquet (1415-1478).

Sujets de son travail artistique, les portraits de J. Fouquet se libèrent de la représentation conventionnelle des personnages sacrés. Le peintre cherche à présenter la singularité de l'identité de chaque être. La présence systématique d'un fond neutre accentue la primauté du visage. Ainsi, les

[143] Cf. Annexe jointe : Figure 4. 4. Bis, p. 22.

contours du buste du *Portrait de Charles VII* (1450-1455) sont-ils mis en évidence, conférant une grande intensité au visage du roi. Ce dernier est représenté de trois-quarts et non plus de profil. Il ne possède aucun attribut connotant son rang si ce n'est la couleur rouge de son vêtement – teinture onéreuse réservée aux grands du monde – et sa coiffe zébrée d'or et d'azur, couleurs de la royauté. La présence de deux rideaux à ses côtés confère une théâtralité à l'image et instaure une distance entre le personnage et le spectateur. Dans l'espace ouvert comme une scène, la figure semble percer à jour une physionomie et une psychologie tout à la fois. L'âme humaine est alors donnée en spectacle. J. Fouquet propose ainsi le prototype de ce que sera, par la suite, la peinture de portraits officiels.

Notons que *Le Portrait de Charles VII* est désigné par une inscription se situant sur le cadre du tableau et indiquant : *Le très victorieux roi de France, Charles septième de ce nom*. L'inclusion de l'écriture pour nommer la figure fait donc partie des codes du portrait dès l'origine du genre.

Au sein du *Portrait de Robert Cheseman*, la ligne écrite utilise une typographie en capitale romaine. Sur le fond neutre, cette horizontale est interrompue par la présence du visage. Elle est incluse dans l'espace de la figure et n'admet pas de distance par rapport à elle. Le visage et les lettres sont ainsi placés sur le même plan. Le nom et la figure ne font qu'un, comme l'explique M. Butor :

> « Le peintre inscrit naturellement le nom du modèle noble, royal, sur le portrait qu'il fait a sa ressemblance parce que son modèle est avant tout un nom, le signe de sa province ou de son peuple. On peut même dire que ce visage dont il nous détaille les yeux, les lèvres, même les cheveux parfois un par un, apparaît à l'intérieur d'un nom. »[144]

[144] Michel BUTOR, *op. cit.*, p. 31.

Cette mise en scène du personnage intégrant des lettres est particulièrement explicite dans le tableau de H. Holbein. La place des lettres et l'intensité de leur couleur lui confèrent au portrait lui-même pouvoir et solennité.

Ainsi, l'invention des codes du portrait réaliste, ici associant la lettre et la figuration, marque une étape importante dans le processus d'affirmation de l'individu et de sa personnalité. Et c'est au cœur de ce contexte qu'apparaît la significative présence de la signature.

6. EN UN GRAPHÈME EN SOUSSIGNÉ

.

.

.

MOT GRIFFÉ, MOUVEMENT SIGNATAIRE

Un personnage pose, centré, devant des tableaux pourvus de cadres dorés[145]. L'ombre d'une porte se distingue à l'arrière plan. L'ensemble de ces arrêtes tracent des lignes imaginaires horizontales de composition. La figure humaine, quant à elle, s'inscrit dans un triangle, pointe vers le haut. Le buste est présenté de trois-quarts, le visage nous fait face, le regard nous fixe. A sa droite, le haut d'un cadre affiche l'inscription : *Effigies Nicolai Poussini andel* / *Yensis pictoris. Anno aetatis 56* / *Romae anno jubilei* / *1650*, soit : « Portrait de Nicolas Poussin des Andelys, peintre dans l'année 56ème de son âge, à Rome, l'année jubilaire 1650 ».

NICOLAS POUSSIN (1594-1665)

Il s'agit d'un autoportrait peint pour Paul Fréart de Chantelou, ami et amateur de l'artiste. Né en 1594, Nicolas Poussin découvre très jeune la peinture de Quentin Varin (1570-1634). Arrivé à Paris, en 1612, il étudie les reproductions gravées de Raphaël (1483-1520), de la statuaire et des reliefs antiques. En 1624, il décide de s'installer à Rome où il obtient plusieurs commandes dont l'inspiration reflète un intérêt pour les sujets poétiques et antiques. Louis XIII et Richelieu réclament sa présence à la cour en 1640.

[145] Cf. Annexe jointe : Figure 4. 5., p. 23.

N. Poussin est sommé de rentrer. Un véritable cercle d'admirateurs se crée alors, dont P. Fréart de Chantelou fait partie. Ce dernier lui commande un portrait. Le peintre en réalise deux versions : la première, actuellement conservée au Louvre (notre image décrite), présente l'artiste tenant un carton à dessin, la main sertie d'une bague, la seconde[146], conservée à Berlin, le montre muni d'une plume et d'un livre.

Dans ces portraits la nomination par l'écriture perdure. Elle précise à la fois le nom, l'origine, l'âge, la profession et la date de réalisation. En incluant l'inscription, le peintre s'auto-désigne doublement en tant que sujet peint et qu'auteur peintre de son état. Le philosophe, historien et sémiologue Louis Marin ajoute à ce sujet :

> « C'est peut-être que *effigies* ne désigne pas le tableau que nous regardons, mais seulement la figure représentée qu'il présente au regard : Nicolas Poussin des Andelys, peintre, c'est ce portrait, cette *effigies*, une image, une copie, une feinte. Le vrai, le réel Nicolas Poussin est hors du tableau, hors cadre…"Le portrait de Nicolas Poussin, c'est Poussin." Quelques années plus tard, les logiciens de Port-Royal expliqueront que cet énoncé même se dit en signification et en figure, par métaphore, métonymie, synecdoque, antonomase et ellipse. Une partie du tableau à droite, quatre lignes d'écriture "fait dire" au lecteur ce qu'une autre partie à côté d'elle "fait voir" au spectateur, et tout le reste du tableau s'abîme dans le silence en montrant le glissement de ses découpes rectangulaires, et le diamant au petit doigt et le portefeuille de dessins et le grand tableau qu'une femme de peinture s'apprête à quitter, entraînée par son compagnon. »[147]

L. Marin poursuit en faisant remarquer que l'ombre portée du peintre couvre une partie de l'inscription et ne laisse à la lumière que ces mots ou fragments de mots : *Effigies Nicola* / *Yensis Pictor* / *Rom*. Cette quête d'une

[146] Cf. Annexe jointe : Figure 4. 5. Bis., p. 24.
[147] Louis MARIN, *Sublime Poussin*, Seuil, Paris, 1995, p. 205.

atmosphère lumineuse préoccupe au plus haut point l'artiste qui déclare, de ses célèbres formules, que la peinture est une imitation faite avec des lignes et des couleurs de tout ce qui se voit sous le soleil et qu'il ne se donne point de visible sans lumière. L. Marin précise que dans le portrait du Louvre, l'artiste porte une bague montée d'un prisme, forme d'un diamant taillé en pyramide, qu'il substitue au livre intitulé *De lumine colore* tenu dans le second portrait, inscription récemment évaluée comme adjonction postérieure à la réalisation du tableau. Ainsi, le sémiologue poursuit en notant que le terme *effigies* peut être compris comme l'ombre, le fantôme, le spectre du peintre. Cette ombre, que l'inscription nomme, glisse alors à la surface d'une toile pas encore peinte, d'un cadre pas encore plein, d'une surface en devenir s'essayant au visible, à l'invisible et au lisible :

> « Le portrait de Nicolas Poussin des Andelys, peintre, se joue ainsi *entre* cette image *pyramidante* et frontale du tableau que nous regardons et cette ombre qui glisse et passe sur la toile et son dessous, *effigies… pictor*, entre les deux, où *effigies* veut dire "portrait" et "ombre" et dont *pictor* est à la fois l'auteur et le produit. »[148]

En tant qu'auteur, le peintre signe et cette signature devient, ici, un élément important de la peinture puisque le contexte historique impose une loi pour ordonner la présence d'un signe distinctif afin d'authentifier chaque contrat ou chaque élément de valeur. Ainsi, l'anthropologue Béatrice Fraenkel précise :

> « C'est au XVI^e^ siècle, par l'ordonnance de Fontainebleau (1554), qu'Henri II impose la signature : "Ordonnons que dorénavant tous contrats et obligations, quittances et actes privez, soient, outre les seings des notaires, soussignez des parties qui les consentirons, s'ils scavent signer, ou quand ils ne scavent si-

[148] *Ibid.*, p. 206.

gner par quelqu'autre homme de bien et de coignoissance à leur requeste." »[149]

La signature fait ainsi autorité lorsqu'elle s'inscrit sur un contrat. Dans le domaine de la peinture, les artistes n'ont pas pour habitude de signer leur œuvre, sauf s'ils sont assez fiers pour l'assumer ou pour éventuellement revendiquer la valeur manifeste de l'enseignement et de la pratique d'un atelier. Mais bientôt, l'apparition du commerce et des marchands d'art font de la signature un faire valoir. Elle est ainsi, au départ, comme dans le *Portrait* de N. Poussin, précieusement calligraphiée et ordonnée, à la manière des inscriptions antiques dont l'harmonie et la beauté sont chères au peintre, puis elle devient de plus en plus personnelle et distinguée, voire distinctive, comme le souligne M. Butor :

« Certains signent modestement, on ne lit leur nom que si on s'approche, d'autres ont des signatures énormes qui envahissent leurs toiles. Quelques fois on ne voit plus qu'elle ; cette griffe a tout chassé. Une bonne partie de la gestuelle, de "*l'action painting*", peut être interprétée comme un développement de la signature ; l'artiste en effet prétend ne nous intéresser que par son graphisme, c'est-à-dire la façon dont il manie son pinceau ou sa plume, ce qui l'identifie véritablement dans sa griffe, fait qu'elle est indubitablement sienne. »[150]

Et B. Fraenkel constate :

« Signer est notre lot commun. Chacun sait depuis l'enfance les lois qui gouvernent ce jeu d'écriture. Il ne s'agit ni d'écrire ni de dessiner mais de fabriquer un signe hybride qui tient du mot et de l'image. Le nom fournit la base linguistique, l'alphabet, les formes des lettres, la main, enfin, saisit ce matériel graphique conventionnel et le transforme en marque personnelle. [...] La si-

[149] Anne-Marie CHRISTIN, *Histoire de l'écriture*, *op. cit.*, p. 315.
[150] Michel BUTOR, *op. cit.*, p. 87.

> gnature est le vestige d'un véritable système de signes d'identité dont elle se détache au XVIe siècle et, dès lors, persiste seule, tel un signe isolé. »[151]

Ainsi, après les armoiries, les sceaux et les insignes, entre en scène la signature. Son histoire correspond à la lente transformation des mentalités. La question même de l'identité change et, nous l'avons vu avec le portrait, une importance progressive est accordée à la singularité du sujet. C'est donc au XVIe siècle que la signature trouve sa forme canonique en l'autographe du nom propre : l'autographie. L'anthropologue poursuit :

> « Par ailleurs, le règne de la signature autographe va entraîner une contrainte sévère, celle de la permanence du signe, de sa reproductibilité. Il devient nécessaire de signer toujours de la même façon. Là encore, la distance est grande vis-à-vis des coutumes anciennes : le sceau, avec son mode d'apposition mécanique, garantissait à moindre frais la conformité de toutes les empreintes. De surcroît, la possession de plusieurs sceaux allait de soi pour le monarque, le prélat, le seigneur ou le riche bourgeois. A cette souplesse habitée de rigueur se substitue l'idéal d'une production maîtrisée, contrôlée, voire automatisée. La signature instaure un nouveau régime identitaire fondé sur la permanence du soi, la répétition du même, par le truchement d'une maîtrise du corps et de la main. »[152]

Le nom devient une empreinte du corps. L'individu est ainsi résumé en terme de trait : trait de plume (signature), trait de pinceau (portrait), trait de caractère. La signature devient un substitut de l'auteur, un signe qui reflète son identité, son caractère et cette griffe, insérée dans la peinture, bouleverse l'espace du tableau. A l'égal de la figure, sa place peut amener l'œil à un endroit particulier, ce que constate M. Butor :

---

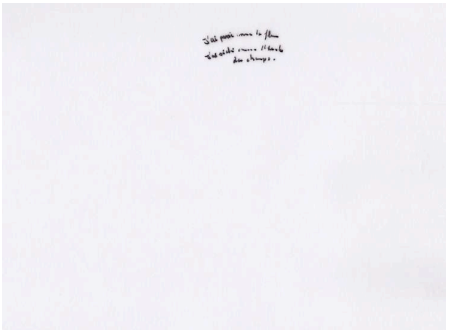
[151] Béatrice FRAENKEL, *La signature, genèse d'un signe*, Gallimard, Paris, 1992, p. 7.
[152] *Ibid*., p. 10.

> « De même qu'il y a une position normale de la signature et que tout déplacement la souligne, de même il y a une direction normale, l'horizontale de l'écriture occidentale. Tout écart nous donnera l'impression qu'on a imprimé une force pour tordre, pour faire pivoter cette ligne, ce qui se traduira d'ailleurs souvent dans les mouvements des visages des spectateurs. »[153]

Ce déplacement, désormais obligé, du regard s'affirme rapidement. En effet, de nombreux tableaux affichent à présent diverses inscriptions dans leur espace pictural. Celles-ci ne s'arrêtent pas à nommer les figures ou à signer le nom de l'auteur, elles fonctionnent aussi à l'égal de phylactères pour en découdre avec les réflexions, les interrogations et la curiosité du spectateur.

[153] Michel BUTOR, *op. cit.*, p. 95.

MOT ÉNONCÉ, MOUVEMENT PHYLACTÈRE



La surface picturale présente trois personnages dans un décor caverneux[154]. A gauche, un homme vêtu de rouge est assis et replié sur lui-même, enserrant les chevilles du second personnage, une femme enveloppée d'un drap blanc, les mains croisées sous la poitrine, soutenue par la troisième figure, un homme barbu, habillé d'une robe de bure et d'un capuchon. L'ombre de la grotte est mise en valeur par la percée sur la lumière extérieure, venant de la gauche en haut du tableau. Cette zone lumineuse, de forme triangulaire, inscrit une croix à contre-jour et souligne la profusion végétale environnante. La fine clarté laisse distinguer, à hauteur du visage du personnage de droite, quatre lignes d'inscriptions : *J'ai passé comme* / *la fleur* / J'ai *séché comme l'herbe* / *des champs*. Il s'agit d'*Atala au tombeau*, tableau d'Anne-Louis Girodet illustrant le roman de François-René de Chateaubriand, paru en 1801.

ANNE-LOUIS GIRODET (1767-1824)

Né en 1767, A. L. Girodet se place à la charnière du Néoclassicisme et du Romantisme. Ainsi, il cherche, à partir de canons classiques antiques, à saisir de sa touche personnelle la beauté idéale, tout en arborant les principes liés à la représentation des passions, de l'imaginaire, des mythes et de

[154] Cf. Annexe jointe : Figure 4. 6., p. 25.

l'irrationnel. Très tôt, en 1785, le peintre intègre l'atelier de Jacques-Louis David (1748-1825), et se distingue par l'obtention du Prix de Rome, en 1789, avec *Joseph reconnu par ses frères*. Il s'installe alors dans la patrie des arts. Rentré à Paris en 1795, il peint *Jean-Baptiste Belley* (1797), *Napoléon Bonaparte* (1802), *La leçon de géographie* (1803), *Atala au tombeau* (1808) et le *Portrait de Chateaubriand* (1809).

Atala au tombeau retrace l'histoire d'Atala, jeune femme chrétienne, qui s'éprend d'un jeune indien nommé Chactas. Pour échapper à cette passion mettant en péril ses vœux de chasteté, la jeune femme s'empoisonne et meurt dans les bras de son aimé. Elle reçoit les derniers sacrements du père Aubry, religieux qui les avait recueillis. L'inscription sur la paroi de la grotte est la reprise d'un verset du livre de Job dans la *Bible*. Elle commente la scène. Elle fixe le sens de l'image.

Cette reprise du texte par sa reproduction picturale même nous renvoie au débat antique sur les rapports entre la poésie et la peinture, or le contexte est celui du XVIII^{e} siècle et le débat avancé par Horace, avec son *Ut pictura poesis*, est repris pour conférer à la peinture ses lettres de noblesse. La formule est à présent inversée et comprise en ce sens : « comme la peinture, la poésie ».

Jusqu'ici, aucun mot ne désigne spécifiquement l'art, si ce n'est sous la forme du mot grec *technè*. Le sens du terme a évolué et, au cours du Moyen-Âge, une nomenclature a été proposée : on distingue les arts dits « mécaniques », comprenant le tissage, l'architecture, la navigation, l'agriculture, la chasse, la médecine et l'équitation ; des arts dits « libéraux », classés sous le *trivium*, comme la grammaire, la dialectique et la rhétorique, et sous le *quadrivium*, comme l'arithmétique, la géométrie, l'astronomie et la musique. Aucune catégorie ne prend alors en compte la peinture. Un débat sur cette classification des arts s'amorce.

Les théoriciens suggèrent alors de reprendre la doctrine antique de la prééminence de la poésie et de l'appliquer à un art pour lequel, malheureusement, elle n'a pas été conçue. Ils établissent la superposition d'une esthétique poétique sur le domaine pictural. L. de Vinci est impliqué, de manière post mortem, à la querelle à travers le manuscrit intitulé *Paragone*[155], mot italien signifiant « rivalité ». Il y établissait une comparaison hiérarchisée des arts et y notait sa position en faveur de la supériorité de la peinture sur la poésie. Il manifestait aussi plusieurs réserves à l'égard des analogies qui soumettent un peu trop la peinture à l'ordre du discours. C'est ainsi qu'il écrivait :

> « Et toi, poète, tu peins une histoire avec ta plume, le peintre la figure avec son pinceau, de manière plus satisfaisante et moins ennuyeuse à comprendre. Appelles-tu la peinture "poésie muette", le peintre peut qualifier de "peinture aveugle" l'art du poète. Considère alors quelle affliction est plus grande, d'être aveugle ou muet ? [...] Alors que la peinture embrasse toutes les formes de la nature, vous n'avez que des mots, point universels comme les formes. Vous avez les effets des manifestations, nous avons les manifestations des effets. »[156]

Aux deux expressions d'usage, qui qualifient la peinture de « poésie muette » et la poésie de « peinture parlante », L. de Vinci préférait parler de la poésie comme d'une « peinture aveugle » pour maintenir l'effet d'ascendance de la peinture sur la poésie.

Ce n'est qu'au cours du XVIII[e] siècle qu'une critique de la doctrine de l'*Ut pictura poesis*, devenue l'*Ut poesis pictura*, apparaît dans l'esprit de Gotthold Ephraïm Lessing.

---

[155] Léonard de VINCI, *Carnets*, Gallimard, Paris, 1942.
[156] *Ibid*., « Comparaison des arts », t. II, Chap. XXVIII., p. 226.

GOTTHOLD EPHRAÏM LESSING (1729-1781)

G. E. Lessing, écrivain allemand né en 1729, porte son intérêt sur la littérature, la philosophie, la théologie et la médecine. Très vite, il est attiré par l'écriture de comédies et de pièces de théâtre et se passionne pour la poésie. C'est ainsi qu'il explore les relations étroites des disciplines poétiques et picturales.

Il découvre que la doctrine faisant foi à son époque conduit à vouloir imposer au tableau les mêmes exigences esthétiques que celles données à la poésie. Ainsi, un principe de trois unités prévaut : une œuvre picturale doit être analysée en décomposant le début, le milieu et la fin de son action. G. E. Lessing juge cette approche théorique instable et inappropriée. Elle génère des comparaisons absurdes entre les deux arts. Hostile à cette idéologie, il décide d'y mettre un terme en écrivant le *Laocoon*[157].

Selon lui, dans la poésie, tout s'exprime sur le mode de la succession temporelle afin d'évoquer le déroulement de l'action et de sa beauté. La peinture, quant à elle, gère l'espace et l'action dans la simultanéité. C'est alors une beauté physique qu'elle doit présenter, G. E. Lessing s'explique :

> « Voici mon raisonnement : s'il est vrai que la peinture emploie pour ses imitations des moyens ou des signes différents de la poésie, à savoir des formes et des couleurs étendues dans l'espace, alors que celle-ci emploie des sons articulés qui se succèdent dans le temps ; s'il est incontestable que les signes doivent avoir une relation naturelle et simple avec l'objet signifié, des signes juxtaposés ne peuvent alors exprimer que des objets juxtaposés, ou dont les éléments sont juxtaposés, de même que des signes qui se succèdent ne peuvent représenter que des objets successifs, ou dont les éléments sont successifs. »[158]

---

[157] Gotthold Ephraïm LESSING, *Laocoon, des frontières de la peinture et de la poésie*, Herman, Paris, (1766), 2002.
[158] *Ibid*., p. 13.

L'écrivain poursuit son discours en proposant d'appeler « corps » les objets qui se juxtaposent et « actions » les objets qui se succèdent. Ainsi, les « corps » sont le propre de la peinture et les « actions », le propre de la poésie.

G. E. Lessing s'inspire d'un groupe sculpté pour fonder sa théorie. Redécouvert en 1506 et identifié comme la sculpture décrite par Pline dans son *Histoire naturelle*, le groupe en marbre, exposé au Vatican, soulève l'enthousiasme des artistes, des poètes et des humanistes du XVIII[e] siècle, en représentant l'idéal antique.

Il met en scène un prêtre troyen, Laocoon, et ses deux fils attaqués par deux serpents. Cet épisode représente l'instant ultime des trois personnages mythiques lors du conflit légendaire de Troie raconté par Homère dans l'*Iliade* et par Virgile dans l'*Enéide*. Selon les tenants du principe de l'*Ut pictura poesis*, les domaines artistiques doivent traduire les passions humaines en calquant la précision de l'instant sur la manière dont il est décrit au sein du texte qui le relate. C'est ainsi qu'est née la remarque selon laquelle la douleur des personnages sculptés n'est pas représentée de manière aussi violente que celle décrite dans l'histoire. G. E. Lessing ajoute :

> « J'arrive à ma conclusion. S'il est vrai que, surtout dans la pensée des anciens Grecs, le fait de crier dans la souffrance physique n'est pas incompatible avec la grandeur d'âme, ce n'est pas pour exprimer celle-ci que l'artiste s'est abstenu de faire crier sa figure de marbre ; il a dû avoir une autre raison de s'écarter ici de son rival, le poète, qui exprime ces cris de propos délibéré. »[159]

L'écrivain prône la désolidarisation des deux domaines en poursuivant :

---

[159] *Ibid.*, p. 47.

> « Mon hypothèse selon laquelle les auteurs du *Laocoon* ont imité Virgile ne tend pas à les diminuer. Cette imitation éclaire parfaitement leur intelligence. Ils ont suivi le poète sans jamais se laisser égarer par lui. Ils avaient un modèle mais, obligé de le transposer d'un art en un autre, ils ont trouvé assez d'occasions de réfléchir par eux-mêmes. Et leurs réflexions propres, attestées par les divergences entre leur œuvre et leur modèle, prouvent qu'ils étaient tout aussi grands dans leur art que le poète dans le sien. »[160]

Le spectacle de Laocoon à l'agonie est détaillé par le texte. Pour élaborer une sculpture, l'artiste doit choisir l'instant précis où le personnage n'est pas marqué par une douleur trop forte qui déformerait son visage et ne correspondrait donc plus au canon de beauté antique traditionnel. G. E. Lessing tente de faire comprendre que chaque domaine a ses propres ressources et ses propres moyens d'expression. Peinture et poésie ont chacune leur propre chemin menant à la beauté. Selon lui, c'est dénaturer l'une que de vouloir lui imposer les préceptes de l'autre.

[160] *Ibid.*, p. 77.

7. EN UN ESSAI TYPOLOGIQUE

.

.

.

Ainsi, le domaine littéraire essaime ses caractéristiques et ses codes dans l'espace pictural. Il prend en compte les modalités de la figure, du vide et du plein, pour ordonner le texte mais aussi pour composer les images. La lettre s'accorde à la figure de manière solennelle puis mécanique et même personnelle. Elle opère en cela un véritable métissage.

EN UNE IMAGE MÉTISSÉE

Le métissage est un mélange, l'union de deux variétés différentes. C'est un croisement, une hybridation, un entremêlement, voire un tissage. L'histoire, nous l'avons vu, évolue d'une idéologie classique à une conception chrétienne de la figure. La lettre, patiemment tracée et recopiée se fait imprimée et mécanique. Puis, la silhouette normée est reprise de manière manuscrite au sein de la peinture mais elle s'en détache progressivement en acquérant une autonomie du trait propre à chaque individu. La lettre et l'image s'adonnent ainsi au jeu de renvois permanents. L'inscription, au sein de la peinture, outre la signature, reste attachée au sujet représenté dont elle affirme le statut, l'importance. En effet, les scènes picturales sont encore le reflet imaginé de narrations ou de fictions existantes. Le critique Marc Le Bot, en reprenant l'adage de Paul Klee, exprime ainsi :

> « Pourtant, oui. Ecrire et dessiner, on peut bien les dire identiques en leur fond. Importe-t-il, après tout, qu'en toute rigueur une réelle identité soit impensable, L'écrit appelle l'imagination de la figure et la figure appelle le discours des mots : voilà le fait fondamental sur quoi la rêverie de Paul Klee peut porter l'attention. Ecrire et dessiner ou peindre ne consiste pas seulement, ici

> et là, à tracer des signes visibles sur une surface. L'image "traduit" le texte ; le texte "traduit" l'image, d'où les effets de sens et les affects. »[161]

L'image « traduit » le texte. Le texte « traduit » l'image. L'écriture fonctionnerait alors sur le principe d' « ancrage » proposé par Roland Barthes dans *L'Obvie et l'obtus*[162]. Le terme y est défini comme fonction de dénotation :

> « La fonction dénominative correspond bien à un *ancrage* de tous les sens possibles (dénotés) de l'objet, par le recours à une nomenclature ; [...] je puis hésiter à identifier les formes et les volumes ; la légende m'aide à choisir le *bon niveau de réception* ; elle me permet d'accommoder non seulement mon regard, mais encore mon intellection. »[163]

La fonction d'ancrage permet ainsi de contrôler le message imposé par le texte sur la polysémie de l'image. Elle guide l'interprétation. Elle forme une sorte d'étau qui empêche les sens connotés de proliférer. Elle dirige le lecteur-spectateur entre les divers signifiés de l'image. Cette fonction d'ancrage s'oppose, selon R. Barthes, à la fonction de relais :

> « La fonction de *relais* est plus rare ; on la retrouve surtout dans les dessins humoristiques et les bandes dessinées. Ici la parole (le plus souvent un morceau de dialogue) et l'image sont dans un rapport complémentaire ; les paroles sont alors des fragments d'un syntagme plus général, au même titre que les images, et l'unité du message se fait à un niveau supérieur : celui de l'histoire, de l'anecdote, de la diégèse. »[164]

---

[161] *Ecritures dans la peinture, op. cit.*, Tome 2, p. 35.
[162] Roland BARTHES, *op. cit.*
[163] *Ibid.*, p. 31.
[164] *Ibid.*, p. 33.

La fonction de relais fournit un sens qui ne se trouve pas dans l'image. Les connotations ne sont pas redondantes mais se complètent et se poursuivent. Le relais permet alors une ouverture interprétative.

EN UNE PENSÉE DU GRAPHÈME

L'analyse des rapports entre le texte et l'image fait toujours l'objet de recherche, ainsi Simon Morley (né en 1958) distingue quatre types d'interaction entre la lettre et la figure. Ainsi :

> « Commençons par la *transmédialité* : le texte et l'œuvre sont alors liés par transposition ou substitution, l'un venant en complément de l'autre. On trouve ce type d'interface entre le visuel et le verbal dans n'importe quel texte ou image, où la composante linguistique et la composante visuelle demeurent distinctes tant dans le temps et l'espace que dans la division du travail. Cette distinction implique une hiérarchie, à l'intérieur de laquelle le texte demeure subordonné à l'image (ou inversement). »[165]

La *transmédialité* désigne la complémentarité de l'image et du texte. Cependant, les limites du temps et de l'espace deviennent floues lorsque les peintres dessinent dans le lieu habituellement réservé au texte et écrivent dans celui conventionnellement réservé à la figure. C'est ce que l'auteur inclut dans le second type :

> « Le deuxième type de relation entre le visuel et le verbal est de nature *multimédiale* : le texte et l'image sont unis par un lien plus étroit ; ils partagent un même espace, mais restent distincts en termes de relations spatiales, de modes d'intelligibilité et souvent de division du travail. »[166]

---

[165] Simon MORLEY, *op. cit.,* p. 10.
[166] *Ibid*.

Ce type comprend, selon l'auteur, les enseignes de magasins, les publicités, les bandes dessinées et les œuvres d'art dans lesquelles le titre, la légende ou le texte explicatif sont intégrés. Le texte et l'image demeurent néanmoins distincts par le processus cognitif qu'ils enclenchent. Le troisième type, nommé *médialité mixte*, admet que :

> « [...] le texte et l'image ont moins de cohérence intrinsèque et ne sont séparés l'un de l'autre que de manière minimale, chacun ayant été transféré dans le domaine habituel de l'autre, absorbé ou mêlé à celui-ci. »[167]

La *médialité mixte* évoque un phénomène d'absorption des domaines du texte et de l'image et l'*intermédialité*, le quatrième type, souligne le fait que l'écriture est un véritable *langage visuel*, qui s'adresse tant à l'œil qu'à l'esprit :

> « Il y a enfin l'*intermédialité*. La reconnaissance de l'aspect visuel des lettres (et de la dimension sensorielle de l'acte d'écrire) réside aussi au cœur de la typographie et de la pratique de la calligraphie. »[168]

EN UN OUTIL EN TRANSLATION

Ainsi, l'écriture se déplace visiblement vers la peinture. Le graphème opère une translation entre son espace littéraire et son espace, désormais, pictural. S. Morley explique en ce sens :

> « Abandonnant les rapports linéaires, hiérarchiques et ségrégationnistes entre lecture et écriture, ainsi qu'entre perception et lecture, qui sont caractéristiques de la pratique habituelle, les artistes se sont engagés, pourrait-on dire, dans ce qui a été appelé un espace "topographique", un espace dans lequel

[167] *Ibid*., p. 12.
[168] *Ibid*.

> l'écriture est coupée de son rôle purement verbal et expérimentée en tant que phénomène à la fois verbal et visuel. En procédant ainsi, ces artistes ont cherché à créer différents contextes à l'intérieur desquels textes et images apparaissent ensemble. »[169]

L'écriture, comprise comme un phénomène verbal et visuel, se développe ainsi dans un espace dit « topographique ». Cet espace se reflète dans notre projet nommé *Signe*[170] où les lettres capitales transitent entre leur forme signifiante et leur forme visuelle. Venant des termes grecs *topos*, signifiant « lieu » et *grapheïn*, « écrire », « dessiner », le mot « topographie » définit ce qui est relatif à la technique de représentation sur un plan. La topographie exprime le relief d'un lieu et ses dispositions. M. Guérin propose même d'aller plus loin vis-à-vis de cette notion :

> « L'œuvre se met en œuvre (en place) en tant qu'elle s'approprie un espace qui ne lui préexiste pas, mais qu'elle produit en se produisant elle-même. *Toute création dans l'espace est inséparablement espace de création et création d'espace*. […] L'autorité de l'œuvre ne renvoie pas à on ne sait quelle qualité occulte, quelle vertu mystique ; elle désigne son augmentation, c'est-à-dire son acheminement vers sa forme, sa pétition de joindre son lieu propre en participant, de ce fait, au concert des lieux comme lieu-vérité : elle signifie le doublement de l'œuvre (*poièsis*) par son lieu (*topos*), la capacité, en d'autres mots, de rendre patente l'intimité probante du lien à soi – ce que j'ai appelé plus haut l'*as-semblement*. Je propose d'enregistrer ces significations et ces relations dans le concept de *topoïétique*. »[171]

Le but est d'envisager la création comme telle, dans un temps et dans un lieu. Ce lieu est entendu comme « topoïétique » soit comme une création

---

[169] *Ibid*., p. 17.
[170] Cf. Livret joint, pp. 20-21.
[171] Michel GUÉRIN, *L'espace plastique*, La Part de l'Œil, Paris, 2008, pp. 79, 83.

d'espace, institué par la figuration, et un espace de création, donnant lieu à cette dernière. Ainsi :

> « Entre la figure et le lieu, l'échange est permanent – c'est pourquoi, loin d'avoir affaire à une représentation dans l'espace (une image fixe et définitive, plaquée sur une paroi neutre), on assiste à l'induction mutuelle d'une figure, qui plonge en deçà de l'image figurée et la transcende aussi, et d'un lieu qui, loin de rester impavide sous le regard, est le théâtre d'une pléthore de transactions, disons pour simplifier entre les choses et les signes. »[172]

Les artistes procèdent désormais à une série d'incursions dans une culture bientôt saturée de textes imprimés et dominée par les protocoles rigides de la fabrication du livre. Les plasticiens interrogent le langage et bousculent les normes de l'écriture. Ils remettent ainsi en question l'ensemble des phénomènes de la perception et de la lecture.

[172] *Ibid*., pp. 85-86.

UNE TRANSPOSITION...

1. D'UNE TRANSPOSITION PLASTIQUE

.

.

.

D'une transposition[173]*...*

« Par-delà » une condition...

Etablir une transposition est intervertir l'ordre, l'organisation. C'est faire passer ailleurs, permuter. Ainsi, le filtre immaculé offre à l'écriture la possibilité de modifier quelques caractéristiques de sa nature. La transparence délivre des lignes aux qualités plastiques apparentes. Les mots deviennent alors les rivaux des coups de pinceaux. Les lettres se transforment en réseaux multiples de boucles, de mailles et d'anneaux. Elles sont exploitées pour leurs teneurs ficelées et leurs propriétés physiques. La pratique décline ainsi l'ambivalence graphique d'une entité scripturale souhaitant devenir plus picturale. L'ensemble vacille entre éléments signifiants et éléments signifiés, entre l'univers de la figure et celui de l'abstrait.

[173] Cf. Livret joint, pp. 43-49.

2. EN UN TEMPS DU REGARD

.

.

.

LES TEMPS MODERNES

Les Temps modernes vont traditionnellement de la date de la chute de Constantinople, en 1453, à la Révolution française, en 1789. La Modernité de l'historien de l'art, quant à elle, débute en 1863, date de la publication du *Peintre de la vie moderne*[174] de Charles Baudelaire où le poète définit la notion comme la quête de la beauté des tendances éphémères. Ainsi, il écrit :

> « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. »[175]

De son côté, la philosophe Anne Cauquelin précise que :

> « La *modernité*, terme abstrait, désigne l'ensemble des traits de société et de culture qui peuvent être remarqués à un moment donné, dans une société donnée. A ce titre, "modernité" peut s'appliquer aussi bien à l'époque qui nous est contemporaine, maintenant en 1991 (notre "modernité" c'est 1991) comme il s'appliquerait à n'importe quelle autre époque, du moment que l'adhésion à la culture de cette époque est revendiquée. Il y a ainsi une modernité de 1920, de 1950 ou 1960, etc. [...] Il faut être moderne sous peine d'être démodé. C'est dire qu'il faut entendre ce terme comme appartenant aux "modes" de vie, à la mode. Nous nous servirons du terme *moderne* comme qualifiant une certaine forme d'art, qui conquit sa place (en même tant qu'il prit son nom) aux environs de 1860, et se prolongera jusqu'à ce qu'intervienne ce que nous appellerons l'art contemporain. »[176]

---

[174] Charles BAUDELAIRE, *Le peintre de la vie moderne*, Fayard, Paris, (1863), 2010.
[175] *Ibid*., p. 11.
[176] Anne CAUQUELIN, *L'art contemporain*, Presses Universitaires de France, Paris, 1992.

Nous suivons cette définition du terme « moderne » et la date proposée de 1860 pour ouvrir ce chapitre. Nous mènerons cette partie jusqu'en 1945, date charnière d'introduction de la période contemporaine.

LA GRAPHOSPHÈRE DE RÉGIS DEBRAY

Nous savons que, pour R. Debray, la *logosphère* ouvre la voie à la *graphosphère*. La *logosphère* était le temps de l'« idole »[177], la *graphosphère* devient le temps de « l'art ». Elle couvre la période allant de l'invention des techniques de l'imprimerie jusqu'à la création de la télévision en couleurs.

Selon l'auteur, l'image ne suit plus le « canon » de la chrétienté, mais renoue avec un « modèle » puisé dans l'Antiquité. En prenant pour principal sujet l'homme et son environnement, elle ne suggère plus l'omniscience divine mais présente des scènes de vie quotidienne. Elle est alors pour le spectateur un « objet de délectation et de prestige ». L'image « captive » par son « aura pathétique ».

Au cours de la *logosphère*, la peinture faisait rayonner la lumière. Avec la *graphosphère*, cette dernière vient de l'extérieur et s'intègre au tableau. Elle n'est plus spirituelle et métaphorique, elle devient contingente et naturelle, amenée par des jeux de clairs-obscurs produite par la représentation de bougies ou de fenêtres, et plus tard par la transcription de la lumière perçue en plein air. Les scènes religieuses proposaient un espace pictural statique et figé. A présent, l'image se meut et se fait l'écho de temporalités relatives. Auparavant, le bois était symboliquement synonyme de transparence et de corps céleste ; la toile désormais utilisée devient opacité et corps terrestre. L'image n'est plus une image mentale et divine, comme l'était l'icône, elle est un miroir, un double. L'objet pictural convoque dorénavant

[177] Cf. Annexe : Figure 1. 1., p. 5.

la notion de beauté, et non plus de piété et de respect, il propose de nous « faire plaisir » et c'est ce qui se réalise lors de la période moderne.

3. EN UNE ABSTRACTION

.

.

.

ABSTRAIRE

Abstraire… Abstraire, mot venant du latin *abstrahere* et signifiant « tirer de », « séparer », « détacher », est, principalement en philosophie, une action de l'esprit qui consiste à considérer à part une caractéristique particulière d'un élément. C'est isoler la propriété d'une chose, d'un objet ou d'un concept. Est donc abstrait, tout ce qui est séparé d'une totalité.

Cet acte intellectuel peut se lier à la pratique de l'observation, c'est-à-dire de la perception, entre deux étapes de réflexions comme celle de l'imagination et celle de la réalisation. Ainsi, la retenue de certains critères spécifiques à une situation, à un événement ou à un objet, en dehors de leur contexte, prouve une capacité à établir une forme d'abstraction.

En art, l'abstrait désigne une pratique artistique et un mouvement. Il est défini comme la manière de détacher psychiquement certains éléments de la réalité alors que la perception ne les considère jamais séparément. L'artiste cherche alors à suggérer des données sensorielles ou affectives, voire symboliques, par des formes et des couleurs.

Nous l'avons vu précédemment, selon E. Souriau, l'abstrait est inclus dans l'art représentatif non figuratif et se satisfait des formes et des *qualia* sensorielles pour évoquer des éléments perceptifs, affectifs ou intellectuels.

L'abstraction est donc l'utilisation de lignes, de formes et de couleurs pour produire des ensembles capables d'agir sur la sensibilité et l'intellect, selon des résonnances qui peuvent faire intervenir les notions de signifiant et de signifié.

SIGNIFIANT ET SIGNIFIÉ

Pour parvenir à expliquer les valeurs d'un signifiant et d'un signifié, il nous faut, au préalable, spécifier ce qu'est le signe. Un signe peut se définir comme une marque, naturelle ou conventionnelle, désignant un objet ou un concept. Un signe est un élément mis pour un autre. C'est une chose « renvoyant à », « tenant lieu de », « interprétée comme » une autre chose. Le signe est ce qui permet de connaître, de deviner, de prévoir. Il combine ainsi :

> « Un phénomène perceptible par les sens, le *signifiant*, qui est émis intentionnellement par quelqu'un, l'*émetteur*, pour être perçu par un autre, le *récepteur*, qui lui donnera un sens et l'interprétera comme voulant dire quelque chose, le *signifié*, d'après un code conventionnel. »[178]

L'usage des signes permet de communiquer sans que soit présente la chose dont il est question au sein de l'échange. L'être humain peut ainsi penser une idée abstraite, c'est-à-dire concevoir un élément hors de portée de ses sens, absent ou imaginaire. Le signe organise et structure aussi bien l'univers matériel que le monde conceptuel. Il découpe, dans le premier, des éléments nommés signifiants et dans le second, des signifiés.

Les ouvrages de deux grands esprits s'avèrent fondamentaux pour la compréhension et l'étude du signe. Celles-ci sont couramment divisée sous deux appellations : la sémiologie et la sémiotique. La première est la science des signes définie par Ferdinand de Saussure, dans ses trois principaux *Cours de linguistique générale*[179], tenus entre 1906 et 1911. D'origine européenne, elle est plutôt comprise comme l'étude des langages singuliers, tels que la gestuelle, l'image ou les idéogrammes. La seconde, d'origine américaine, désigne une philosophie plus générale. Le terme qui lui est attribué

[178] Etienne SOURIAU, *Vocabulaire d'esthétique*, *op. cit.* « Signe », p. 1291.
[179] Ferdinand de SAUSSURE, *op. cit.*

est employé par Charles Sanders Peirce dans ses *Ecrits sur le signe*[180], publiés dans les années 1930, à titre posthume et dans les huit volumes intitulés *Collected papers* (« Notes réunies »). L'origine des deux mots provient cependant de l'époque antique qui nommait, à partir du grec *sémêion*, le « signe », une discipline médicale analysant les signes en tant que symptômes.

F. de Saussure est un linguiste suisse né en 1857 qui procède, à l'instar de Charles Darwin, selon le principe que chaque thèse, même la plus admise, est considérée comme une hypothèse, et que chaque hypothèse, même la plus étrange, est considérée comme une thèse possible. Il entame, ainsi, des recherches hors des limites convenues pour son époque. Il s'intéresse à l'homme et à son langage en inaugurant une nouvelle discipline :

> « La langue est un système de signes exprimant des idées, et par là, comparable à l'écriture, à l'alphabet des sourds-muets, aux rites symboliques, aux formes de politesse, aux signaux militaires, etc., etc. Elle est seulement le plus important de ces systèmes. On peut donc concevoir une science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale ; elle formerait une partie de la psychologie sociale, et par conséquent de la psychologie générale ; nous la nommerons sémiologie (du grec *sémêion*, "signe"). »[181]

La sémiologie est donc, pour le linguiste, une science des signes considérés à travers la vie sociale. C'est une discipline par laquelle les hommes communiquent et dans laquelle il faut analyser le langage, notamment oral. Le chercheur en étudie les modalités et définit le signe sous le principe binaire, nous l'avons vu, unissant un « concept », le signifié, et une

[180] Charles Sanders PEIRCE, *op. cit.*
[181] Ferdinand de SAUSSURE, *op. cit.*, p. 33.

« image acoustique », le signifiant[182]. Le signifié est la représentation mentale du concept associé au signe, son contenu sémantique. Le signifiant, quant à lui, est la représentation mentale de sa forme, son aspect, son phonème, son caractère porteur de sens. La sémiologie fonctionne alors sur ce principe binaire de composition du signe.

C. S. Peirce, né dans le Massachusetts, aux Etats-Unis, en 1839, est le fils d'un brillant universitaire en astronomie et en mathématiques. Il suit cette voie de l'enseignement sans toutefois y acquérir une place convoitée ou prestigieuse. Il devient conférencier en logique, exposant ainsi les modalités de sa sémiotique :

> « La logique, dans son sens général, comme je crois l'avoir montré, n'est qu'un autre nom de la sémiotique, la doctrine quasi nécessaire ou formelle des signes. En décrivant cette doctrine comme "quasi nécessaire" ou "formelle", je veux dire que nous observons les caractères des signes que nous connaissons et que, de cette observation, par un processus que je n'aurai pas d'objection à appeler abstraction, nous sommes conduits à des énoncés, éminemment faillibles, et par conséquent en un sens nullement nécessaires, concernant ce que doivent être les caractères de tous les signes utilisés par une intelligence "scientifique", c'est-à-dire une intelligence capable d'apprendre par expérience. »[183]

La logique, ou la sémiotique donc, est l'étude des signes opérée par un processus d'abstraction compris comme une observation, c'est-à-dire une considération d'un état hypothétique des choses. Pour C. S. Peirce, le signe se présente alors :

> « Un signe, ou *representamen*, est quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre. Il s'adresse à quel-

[182] Voir la citation précise donnée en introduction générale, « En un mouvement de l'image ».
[183] Charles Sanders PEIRCE, *op. cit.*, p. 120.

> qu'un, c'est-à-dire crée dans l'esprit de cette personne un signe équivalent ou peut-être un signe plus développé. Ce signe qu'il crée, je l'appelle l'*interprétant* du premier signe. Ce signe tient lieu de quelque chose : de son *objet*. Il tient lieu de cet objet, non sous tous rapports, mais par référence à une sorte d'idée que j'ai appelée quelquefois le *fondement* du *representamen*. »[184]

Le signe, ou *representamen*, est lié à trois choses : l'interprétant, l'objet et le fondement. Mais, le linguiste ne s'arrête pas à cela et propose une subdivision :

> « Les signes sont divisibles selon trois *trichotomies* ; premièrement, suivant que le signe en lui-même est une simple qualité, un existant réel ou une loi générale ; deuxièmement, suivant que la relation de ce signe à son objet consiste en ce que le signe a quelque caractère en lui-même, ou en relation existentielle avec cet objet, ou en relation avec son interprétant ; troisièmement, suivant que son interprétant le représente comme un signe de possibilité ou comme un signe de fait ou comme un signe de raison. »[185]

Selon le premier découpage, un signe peut être nommé *qualisigne*, soit une qualité qui fait signe, *sinsigne*, soit une chose ou un événement existant qui fait signe, ou *legisigne*, soit une loi qui fait signe. Le second découpage propose de nommer le signe *rhème*, s'il est une possibilité qualitative pour son interprétant, *dicisigne*, s'il fait état d'une existence réelle pour son interprétant, ou *argument*, s'il admet l'action d'une loi pour son interprétant. Ce qui nous intéresse alors est le troisième découpage qui conçoit le signe comme *icône*, *indice* ou *symbole*[186].

Le signe *icône* est un *representamen* dont la qualité représentative joue sur un principe de ressemblance. C'est une image. Il évolue en tant que

---

[184] *Ibid*., p. 121.
[185] *Ibid*., pp. 138-139.
[186] Voir la citation précise donnée en introduction générale, « En un mouvement de l'image ».

chose. Il est ajouté au monde sensible en tant que signifiant, en tant que modalité intrinsèque. Le signe *indice* est un *representamen* dont le caractère représentatif se déploie en une existence originelle. C'est une référence. Il est la trace sensible d'un phénomène. Il renvoie à un objet différent de lui-même. Il fonctionne sur un mode de causalité, d'une modalité extrinsèque, de signifié. Le signe *symbole*, quant à lui, est un *representamen* dont le critère représentatif fait l'objet d'une convention, d'une loi de création. C'est un signe artificiel.

Cette répartition des fonctions du signe peut être mise en parallèle avec les « trois âges du regard » de R. Debray. Ce dernier établit un rapport entre l'icône, l'indice, le symbole et la *logosphère*, la *graphosphère* et la *vidéosphère*. Il explique :

> « Conceptuellement, la succession des "ères" recoupe en partie la classification établie par le logicien américain Peirce entre l'*indice*, l'*icône* et le *symbole* dans leur rapport avec l'objet. Rappelons brièvement, et en les simplifiant à l'extrême, ces trois manières de faire signe à ses semblables. L'*indice* est un fragment de l'objet ou en contiguïté avec lui, partie du tout ou prise avec le tout. Une relique en ce sens est un indice : le fémur du saint dans une châsse est le saint. Ou l'empreinte d'un pas sur la sable, ou la fumée du feu au loin. L'*icône*, au contraire, *ressemble* à la chose, sans en être. Elle n'est pas arbitraire mais motivée par une identité de proportion ou de forme. On reconnaît le saint à travers son portrait mais ce portrait s'ajoute au monde de la sainteté, il n'est pas donné avec lui. C'est une œuvre. Le *symbole*, lui, n'a plus de rapport analogique avec la chose mais simplement conventionnel : arbitraire par rapport à elle, il se déchiffre à l'aide d'un code. Ainsi du mot "bleu" par rapport à la couleur bleue. [...] L'*image-indice* fascine. Elle en appelle presque au toucher. Elle a une valeur *magique*. L'*image-icône* n'inspire que du plaisir. Elle a une valeur *artistique*. L'*image-symbole* requiert une mise à distance. Elle a une valeur *sociologique*, comme un signe de statut ou marqueur d'appartenance.

> La première sidère ; la seconde se considère ; la troisième est considérable car considérée en et pour elle-même. »[187]

Les modalités du signe sont ainsi innombrables et souvent mystérieuses. C'est alors, aidé des propriétés de la *graphosphère* décrites par R. Debray, que nous entreprenons, à présent, de considérer les propriétés du mot inclus au sein des œuvres artistiques qui parcourent le temps de notre chapitre, à savoir les Temps modernes.

[187] Régis DEBRAY, *op. cit.*, pp. 296-297.

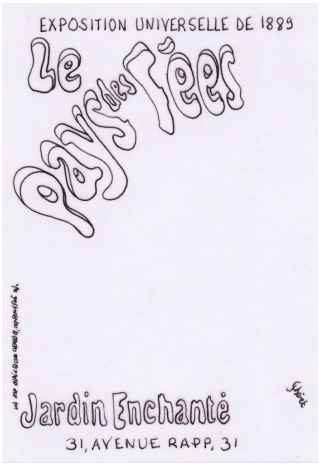
4. EN UN GRAPHÈME EN LUMIÈRE

.

.

.

MOT PLÉBISCITÉ, MOUVEMENT AFFICHISTE



L'entrée dans la Modernité manifeste, dans notre champ de vision, une expérience toute nouvelle. A la suite du développement de l'imprimerie, un plébiscite, inhérent à l'engouement de la population, octroie à l'écriture une présence toujours plus demandée. Entre les XIX^{e} et XX^{e} siècles, les techniques d'impression se diversifient, telle la gravure sur bois, sur cuivre, au burin ou à l'eau-forte, et proposent une rapidité d'exécution et une capacité volumétrique considérables. C'est ainsi que, progressivement, l'édition simultanée d'un texte et d'une image s'avère possible et relativement simple à réaliser. La vie courante se voit alors flanquée d'une progressive omniprésence du mot, amenée par des supports divers tels que les journaux, les enseignes ou les papiers publicitaires.

Jusque-là, les signes imprimés étaient essentiellement réservés aux livres et impliquaient une lecture de caractère privé, personnel et intime. Ils étaient, à l'instar des Temps moyenâgeux, les indicateurs d'un niveau social assez élevé. Mais, l'essor de l'impression provoque l'animation graduelle des rues et offre la possibilité d'afficher, en n'importe quel endroit, nombre de slogans, d'indications, d'informations ou de revendications de toutes sortes. De nouvelles mœurs apparaissent et définissent un autre mode de lecture : publique et commune à l'ensemble des classes sociales, elle évolue vers une certaine universalité.

Enthousiasmée de vendre et empressée d'acheter, la société de cette période s'enivre de nouvelles consommations et s'oriente vers une demande très exigeante d'images. Ceci pousse les typographes à toujours plus d'excentricités et de dextérités techniques. Les caractères deviennent accrocheurs, surprenants et colorés. Les lettres se dilatent, s'ombrent, s'ornent, se mettent en relief ou à l'italique. C'est alors que quelques artistes, séduits eux aussi, s'imprègnent de leur efficacité plastique et visuelle. Ils en explorent les modalités picturales en dessinant les quelques premiers principes de l'« affiche artistique ».

Notre image[188] est, ici, cernée de deux bandelettes horizontales, l'une en hauteur, l'autre en embase. Elle offre au regard la vision enchanteresse d'une allégorie du divertissement. Le tout semble émaner d'un coup de baguette magique donné par une femme-fée. La scène se déroule de nuit, suivant l'indice étoilé, et révèle, au premier abord, une silhouette féminine s'arrogeant la majeure partie de l'espace. Au second plan se dessine une architecture en perspective, donnant à la scène une assise horizontale, couronnée d'une atmosphère étrange comme totalement brouillée. La composition de l'ensemble propose une organisation triangulaire dont le point focal est placé sur l'un des replis oblongs de la robe de la fée et, sur la gauche, une forme scripturale annonce clairement le sujet : *Le Pays des Fées*.

Cette affiche est une lithographie[189] réalisée dans le format publicitaire standard. La technique employée met en œuvre l'utilisation d'une pierre d'impression par couleur déployée. Il en faut une pour imprimer le trait

[188] Cf. Annexe jointe : Figure 5. 1., p. 26.

[189] La lithographie est une technique d'impression inventée par Aloys Senefelder, en 1796. Le mot n'apparaît cependant qu'en 1803 en prenant pour racines grecques les termes *litho*, « pierre », et *grapho*, « dessin ». Ce procédé se distingue des autres modes d'impression par le fait qu'il n'y a ni creux ni relief. L'artiste dessine librement sur cette pierre avec un crayon ou une craie à la texture grasse. Pour obtenir des teintes, il peint des aplats à l'encre, on parle alors de lavis lithographique. Les zones noircies peuvent être entamées avec une pointe pour revenir au blanc (grattage). Le gras du crayon pénètre dans la pierre légèrement poreuse. Il doit ensuite être fixé pour pouvoir résister à un grand tirage.

noir contournant le dessin, une seconde pour la couleur principale, le jaune-orangé, et une dernière pour le fond en bleu-vert. La couleur la plus éclatante est appliquée en premier et les autres sont distribuées tout autour suivant un dégradé. L'ordonnance contrastée permet au bleu-vert de la nuit de projeter en avant le jaune-orangé de la silhouette, de l'architecture et de la typographie de l'intitulé. La robe jaune s'évapore ainsi dans le brouillard orangé qui, lui-même, se pare d'un noir vaporeux.

Le message verbal, au sein de cette affiche, se développe, quant à lui, de trois manières. La première est le titre : *Le Pays des Fées*. La typographie est en relief, ronde et féminine, et présente des lettres de tailles variables. Sa couleur flamboyante s'accorde avec l'ensemble. Elle s'intègre ainsi à l'espace en épousant les courbes du personnage. La technique d'impression permet un tracé à même le support et reste fidèle au délié du tracé de la main. La gestuelle est marquée, les caractères correspondent au thème et offrent une apparence voluptueuse qui peut rappeler l'univers enfantin des contes. La seconde forme écrite est celle qui encadre l'image. En marge de la couleur, elle suit le code publicitaire et met en valeur la localisation de la manifestation. Ainsi, nous pouvons lire, en lettres capitales noires : *Exposition universelle de 1889* et *31, Avenue Rapp, 31*. Les caractères sont, cette fois, d'un tracé classique et sérieux. Ils ne se dissolvent pas dans la couleur. Ils restent détachés, en ligne, de manière à ce que le spectateur, éventuel client, procède à une lecture rapide et signifiante. La troisième forme fait le lien entre les deux précédentes. D'une typographie de transition, à la fois linéaire mais préservant des traits stylisés, elle présente le nom du lieu de la manifestation à savoir le *Jardin enchanté*.

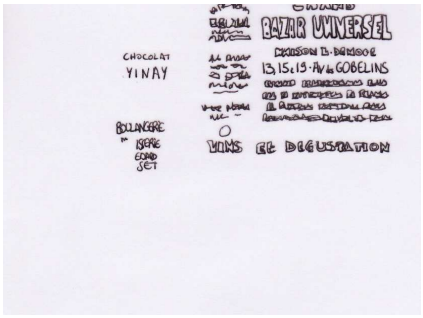
Une minuscule inscription s'ajoute à l'ensemble. Elle est placée à gauche de l'image, en ligne verticale, et indique : *107. Imp. Chaix. (Jules Chéret) 18, rue Brunel, Paris, (9)*. Ceci fournit l'adresse et le nom du fabriquant de l'affiche. Elle est ainsi l'œuvre du dénommé Jules Chéret.

JULES CHÉRET (1836-1932)

Né en 1836, J. Chéret reçoit une longue formation lithographique, sur trois ans, avant de devenir ouvrier dans une entreprise spécialisée dans la diffusion d'images religieuses. Il suit, en parallèle, des cours du soir à l'Ecole nationale du dessin où il apprend l'esquisse de mémoire et les formes en mouvement. Emboîtant le pas de son père, typographe de métier, il fonde, en 1866, sa propre imprimerie et organise une exposition de ses affiches personnelles. En 1889, il participe à l'Exposition universelle de Paris et présente *Le Pays des Fées*. Cette image fait figure de marque de fabrique, tant par ses couleurs et par son tracé que par la silhouette féminine, icône joyeuse et élégante, reprise régulièrement dans les œuvres, et appelée communément « la chérette ».

L'artiste obtient grâce à cette affiche la médaille d'or décernée lors de l'Exposition. Il devient ainsi l'emblème de cette pratique inédite, au caractère libre et spontané, et contamine des artistes comme Edouard Vuillard (1868-1940), Pierre Bonnard (1867-1947) ou encore Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901).

Dès lors, le phénomène d'*affichomanie* s'accroît. Le procédé est populaire et reflète le progrès industriel. La valeur d'un exemplaire fait des émules parmi les collectionneurs. Elle dépend du nombre de tirages effectué qui conditionne sa valeur de rareté. La lithographie permet surtout d'introduire le dessin au sein de l'espace imprimé de la feuille, réservé jusque-là principalement à l'écrit. Les disciplines se confondent et se répondent. La lithographie amène un renouveau plastique mais ne reste cependant pas la seule révolution qui marque cette ère de l'imprimerie. Lui succède, bientôt, l'héliographie qui tend à devenir une création encore plus fabuleuse.



L'épreuve tirée d'une prise de vue[190], le jour du marché, affiche un bon nombre de données. A hauteur d'homme, elle indique l'évolution de plusieurs personnages sur une place. Une silhouette floue apparaît en bas, à gauche de l'image. D'autres, de tailles moindres poursuivent leur chemin, au second plan, et circulent le long d'un bâtiment dont la fuyante indique le point focal de l'ensemble. Ce dernier est clairement présenté par le sommet de l'amoncellement du chariot, derrière lequel une façade murale montre le déploiement de la typographie décuplée d'une réclame. Cette devanture occupe la totalité de la partie haute de la moitié droite de l'image, qui se compose, quant à elle, de deux portions égales, déterminées par l'arrête du mur frontal.

Ce mur provoque le regard par la force de frappe de ses lettres. Il juxtapose quatre encarts publicitaires. Le premier se distingue par sa taille, au minimum quatre fois plus grande que les autres et énonce, entre autres, sur plusieurs lignes : *Grand Bazar Universel, Maison L. Démogé, 13, 15 et 19, av. des Gobelins*. Trois autres petits panneaux ornent, verticalement, le côté gauche du premier. *Vins et dégustation* exprime, en-dessous, la vocation de la boutique attenante. Plusieurs autres signes d'écritures apparaissent sur le côté droit de l'image, peints à même les bâtiments en perspective. Ainsi, s'aperçoivent les quelques mots : *Chocolat*, *Boulangerie* et *Pâtisserie*. Le contraste du corps blanc des lettres avec le fond noir qu'elles décou-

190 Cf. Annexe jointe : Figure 5. 2., p. 27.

pent est amplifié par le procédé de fabrication de l'image même qui atteste du perfectionnement de l'héliographie.

L'héliographie est une technique d'impression d'images sur papier qui s'inscrit dans le mouvement du progrès industriel. Elle est le fruit d'un long travail de recherche de l'inventeur Joseph Nicéphore Niepce[191], puis les améliorations qu'apportèrent le daguerréotype, le calotype, le collodion sur verre. Le perfectionnement des procédés et des appareils gagne l'engouement et la clientèle populaires, transporte l'invention du confinement privé des ateliers aux mains publiques d'amateurs. L'instantané amuse, fascine et devient ce que nous appelons aujourd'hui la pratique photographique. Mais pour l'heure, c'est une image intitulée précisément *Petit marché, Place Saint-Médard, Paris 5^{e}* qui nous intéresse. Elle est l'œuvre d'Eugène Atget, devenu célèbre dans l'histoire de la photographie.

EUGÈNE ATGET (1857-1927)

Acteur avant d'être photographe, E. Atget décide d'abandonner le théâtre, à la suite d'une infection des cordes vocales, pour se consacrer à la peinture et à la photographie. Il constate très vite en côtoyant les peintres d'atelier, l'absence et le besoin de plus en plus manifestes, en un temps où les choses évoluent toujours plus rapidement, de fonds d'images qui pourrait les aider dans leur travail de figuration. C'est ainsi qu'il se lance le défit

191 J. N. Niepce définit l'héliographie comme la reproduction spontanée, par l'action de la lumière et par des dégradations de teintes allant du noir au blanc, les images reçues dans la chambre obscure. Cette dernière, appelée aussi chambre noire, est un objet permettant d'obtenir une projection de lumière sur une surface plane et de définir, ainsi, en deux dimensions, une vue proche de la vision humaine. L'inventeur s'associe, en 1829, à Louis Jacques Mandé Daguerre qui lui apporte une nouvelle combinaison de cette chambre noire, consistant principalement à réduire le temps de pose. Il obtient une image non reproductible, le *daguerréotype*. En parallèle, l'anglais William Henry Fox Talbot réalise ses premiers dessins *photogéniques* sur du papier imprégné de nitrate d'argent. Il est suivi par Hippolyte Bayard qui présente, lui, des *positifs directs*.

d'établir un relevé des charmes de Paris et, muni d'un trépied en bois et d'une chambre à soufflet, il parcourt la capitale. Il explore alors des thèmes comme « les petits métiers de Paris », « les cours d'immeubles » ou « les devantures de boutiques ». L'image du marché provient de cette collecte et permet de concevoir ce travail, établissent le recensement d'un territoire en mutation, comme les préceptes du photojournalisme.

A cette époque, le béton, l'électricité et la publicité surtout, modifient l'aspect des rues. La vue du marché renseigne sur cette abondance typographique. La lettre, vue par l'œil de l'artiste, n'est pas considérée, ici, pour ses propriétés plastiques mais seulement pour sa présence. Elle a une valeur en tant qu'élément modelant le quotidien, en tant que message visuel lisible et incontournable.

Nombreux sont les artistes de ce siècle attirés par le principe de la photographie. La fabrication mécanique des images émerveille. Elle fournit une création visuelle mimétique en un temps infime et sans acte manuel proprement dit. Elle entre en interférence avec le monde pictural en en empruntant les sujets et les cadrages. Elle amène une vision nouvelle qui propose des distorsions de premiers plans, dues aux aberrations optiques, des flous et des traitements de la lumière particuliers avec des effets à contre-jour. L'image s'automatise, se déforme, se brouille et se métamorphose. La photographie apporte de la vitesse et de l'instantanéité comme le confirme W. Benjamin dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*[192] :

> « Avec elle pour la première fois, dans le processus de la reproduction des images, la main se trouva déchargée des tâches artistiques les plus importantes, lesquelles désormais furent réservées à l'œil rivé sur l'objectif. Et comme l'œil saisi plus vite que la main ne dessine, la reproduction des images put se

[192] Walter BENJAMIN, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Allia, Paris, 2010.

> faire désormais à un rythme si accéléré qu'elle parvint à suivre la cadence de la parole. »[193]

Le temps lui-même est affecté de mutations : il n'est plus seulement perçu comme continu, il est rythme, saccade, discontinuité. Les clichés successifs du saut d'un cheval, datés de 1887, du photographe Eadweard Muybridge (1830-1904) en sont les exemples même. L'homme parvient à figer les étapes successives du déroulement de l'action. Il révèle une dissociation du mouvement. Il découpe le temps en une succession d'images qui présente alors les prémices du système cinématographique et évoque, de la même manière, le principe futur d'apparition de l'image télévisuelle.

La technique de la photographie utilise un élément principal et primordial de création : la lumière. L'écrivain Florence de Mèredieu écrit à ce propos :

> « La naissance de l'art moderne est, inversement, liée à la redécouverte d'un élément d'ordre impondérable et quasi invisible : la lumière. Il n'est d'ailleurs pas indifférent que l'Impressionnisme fasse suite à l'invention de la photographie. D'abord dénommé "héliographie" (du nom même du Soleil) puis "dessin par la lumière", celle-ci est très vite apparue comme une forme de sublimation ou de décantation du réel, comme une sorte de radiographie de l'univers visible. »[194]

Cette radiographie du visible lumineux que procure la photographie contamine la peinture et amène à de nouvelles factures. L'immédiateté et l'exactitude de la fabrication des images provoquent un délaissement du procédé pictural, long et fastidieux ; et Charles Baudelaire exagère le trait en

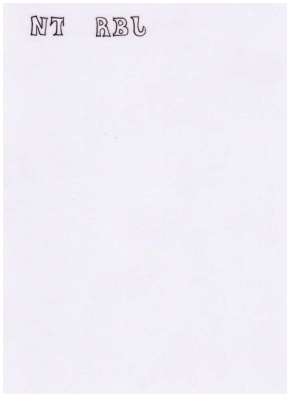
---

[193] *Ibid*., p. 11.
[194] Florence de MÈREDIEU, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Larousse, Paris, 2008, p. 57.

disant que « la photographie est le refuge des peintres manqués »[195]. Elles l'engagent à inventer de nouveaux codes représentatifs. Ces modalités se formulent alors, d'une première manière, par l'émergence du mouvement artistique impressionniste qui donne à la lumière des propriétés inédites et fondatrices.

[195] Charles BAUDELAIRE, *Curiosités esthétiques*, Paris 1868. in « Salon de 1859 », Écrits esthétiques, Paris, 10/18, 1986.

MOT ENCARTÉ, MOUVEMENT IMPRESSIONNISTE



L'intérieur sombre apparaît au gré de l'éclat d'une lumière venant de l'extérieur[196]. Au sein de ce cadre intime, une silhouette féminine se présente, debout, de dos, regardant par la fenêtre. A ses côtés, un homme, assis, lit un journal. La composition d'ensemble repose sur un rythme d'horizontales et de verticales dont le châssis de la fenêtre donne le *la*. Les motifs de la dentelle, accompagnant les épais rideaux, font échos aux arabesques dessinées par le fer du balcon. Ce dernier marque l'horizon et renvoie à l'enseigne extérieure affichant les lettres : *NTRBU*. De couleur or, ces lettres sont présentées de manière disjointe, d'un côté le *N* et le *T*, de l'autre, le *R*, le *B* et le *U*, et coupent ainsi le sens possible du mot. Cette huile sur toile, datée de 1880, est l'œuvre de l'artiste Gustave Caillebotte.

GUSTAVE CAILLEBOTTE (1848-1894)

Né en 1848, G. Caillebotte reçoit, à la mort de son père, une petite fortune qui le met à l'abri du besoin. Il peut alors s'adonner entièrement à sa passion qu'est la peinture. Après des études de droit, il entre, en 1870, dans l'atelier du peintre Léon Bonnat (1833-1922). Il côtoie l'univers parisien et rencontre un groupe d'artistes émergeant : les impressionnistes. Il s'intègre rapidement au courant et s'implique dans l'organisation de leurs exposi-

[196] Cf. Annexe jointe : Figure 5. 3., p. 28.

tions, de leurs financements et de leurs diffusions. Il n'en est pas l'un des principaux protagonistes mais l'un des principaux bienfaiteurs.

L'Impressionnisme est le courant qui incarne la césure entre l'académisme, prônant les vertus de sujets picturaux tels que la nature morte, le portrait ou le paysage, considérés alors comme immuables et statiques, et l'art moderne, incarnant la fugacité, la vitesse, l'instantanéité et l'avènement des progrès techniques. Le mouvement compte huit expositions publiques principales parcourant les années 1872 à 1886. La première présente la toile *Impression, soleil levant* de Claude Monet (1840-1926), peinte en 1972. La critique tourne l'œuvre en dérision, dans les colonnes du *Charivari*, et qualifie cette nouvelle peinture d' « impressionniste ». Le nom est donné. Les artistes impressionnistes s'efforcent à retranscrire sur la toile ce que l'œil voit réellement. L'invention des tubes de couleurs leur permet de sortir des ateliers. La lumière naturelle offre alors une infinité de rayonnements optiques. Les teintes employées par les peintres veulent reproduire ces sensations. Les formes sont réalisées par des touches qui se juxtaposent mais ne se mêlent pratiquement plus. Les aplats estompés se font rares. La peinture devient progressivement matière considérée en et pour elle-même.

Les impressionnistes opposent ainsi, au mécanisme de l'image photographique, un humanisme pictural. Ils mettent en valeur une primauté sensible à la représentation. Ils accordent une prééminence sensorielle au sujet, ainsi qu'à la texture de l'image. La forme apparente de l'objet est supplantée par sa forme perceptive. Sa lumière y est étudiée et décomposée. Ces actes fondamentaux amènent les mouvements artistiques suivant à observer, d'une manière différente, l'ensemble des entités figuratives et à analyser l'existence de nouveaux matériaux, comme, notamment, le mot écrit, à propos duquel M. Butor constate que :

> « Si le livre a toujours été un élément essentiel de la "nature morte", autrefois "vanité", méditation sur la mort, ce qui adviendra indispensable lorsqu'elle

> sera devenue promotion de la vie quotidienne intime en réaction contre l'inadéquation de plus en plus grande des fêtes publiques, c'est le journal. Pour la figure, il sera l'emblème essentiel de la modernité. Mais, dans l'imprimé, ce que nous lisons est détaché du scripteur originel par toutes sortes d'intermédiaires mécaniques, ce n'est plus une main qui a tracé ces lettres-là ; impossible donc pour la symbolique de l'écriture de se développer de la même façon, d'où la nécessité pour le peintre de trouver une façon en quelque sorte manuelle de mettre des lettres sur ses tableaux : pochoirs ou collage. »[197]

En nous rappelant les faits similaires du XVI[e] siècle, qui présentaient les formes de l'objet du manuscrit au sein de la peinture, nous constatons l'existence subtile et permanente de l'écriture dans les images impressionnistes. Elle se développe sous deux formes : la représentation de la lettre même, à l'instar de notre image décrite ci-dessus où les caractères, par leur saisie fragmentaire, font de l'écrit une véritable figure, et la représentation de l'objet livre ou du journal, comme nous le voyons dans *Le Portrait d'Emile Zola* (1868) d'Edouard Manet, *L'attente des invités au mariage* (1881) de Jean-François Raffaëlli, *La Plage de Trouville* (1870) de Claude Monet, ou *L'Auberge de la mère Anthony* (1866) de Pierre-Auguste Renoir.

Il est, ici, également important de noter l'avènement d'un événement se déroulant en parallèle de la recherche impressionniste et ayant un impact considérable sur les modalités modelant la peinture ultérieurement. Il s'agit d'une création du poète Stéphane Mallarmé.

En 1873, Arthur Rimbaud faisait déjà correspondre, en poésie, les lettres avec le domaine pictural. Il associait alors des couleurs particulières à chaque voyelle de l'alphabet. Ainsi, il écrit :

---

[197] Michel BUTOR, *op. cit.*, pp. 132-133.

> « J'inventai la couleur des voyelles ! – *A* noir, *E* blanc, *I* rouge, *O* bleu, *U* vert. – Je réglai la forme et le mouvement de chaque consonne, et, avec des rythmes instinctifs, je me flattai d'inventer un verbe poétique accessible, un jour ou l'autre, à tous les sens. »[198]

Avant lui, Victor Hugo faisait paraître, dans *Les Orientales*, un texte étonnant de cent vingt vers, intitulé « Les Djinns »[199]. Il prétendait figurer par sa forme l'approche puis le reflux du danger. Même François Rabelais s'essaya, dès 1564, à la réalisation d'un poème figuré par sa *Dive bouteille*[200].

S. Mallarmé entreprend donc, presque naturellement, en 1897, de reconsidérer l'espace poétique de la lecture. Il compose une poésie se développant comme une image qu'il intitule *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*[201] et qu'il publie dans la revue *Cosmopolis*. La rédaction du journal juge tout de même prudent d'introduire la note suivante :

> « Dans cette œuvre d'un caractère entièrement nouveau, le poète s'est efforcé de faire de la musique avec des mots. [...] La nature des caractères employés et la position des blancs suppléent aux notes et aux intervalles musicaux. »[202]

Un parallèle musical intervient pour justifier la nouveauté mais l'artiste lui-même va plus loin et propose une observation relative au poème qui souligne le manque de précédent et la volonté de croire en un espace pictural de la poésie, façonnant l'importance des blancs[203] :

---

198 Arthur RIMBAUD, *Œuvres complètes*, « Délires II, Alchimie du verbe », Gallimard, Paris, 1972, p. 68.
199 Cf. Annexe jointe : Figure 5. 3. Bis., p. 29.
200 *Ibid*., Figure 5. 3. Bis a., p. 30.
201 Stéphane MALLARMÉ, *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*, La Nouvelle Revue Française, Paris, 1914, [en ligne], consulté le 20/01/2008, à l'adresse : http://www.writnig.upenn.edu.fr.
202 *Ibid*.
203 Cf. Annexe jointe : Figure 5. 3. Bis b., p. 31.

> « J'aimerais qu'on ne lût pas cette Note ou que parcourue, même on l'oubliât ; elle apprend, au Lecteur habile, peu de chose situé outre sa pénétration : mais, peut troubler l'ingénu devant appliquer un regard aux premiers mots du Poème pour que de suivants, disposés comme ils sont, l'amènent aux derniers, le tout sans nouveauté qu'un espacement de la lecture. Les "blancs", en effet, assument l'importance, frappent d'abord ; la versification en exigea, comme silence alentour, ordinairement, au point qu'un morceau, lyrique ou de peu de pieds, occupe, au milieu, le tiers environ du feuillet : je ne transgresse cette mesure, seulement la disperse. Le papier intervient chaque fois qu'une image, d'elle-même, cesse ou rentre, acceptant la succession d'autres et, comme il ne s'agit pas, ainsi que toujours, de traits sonores réguliers ou vers – plutôt, de subdivisions prismatiques de l'Idée, l'instant de paraître et que dure leur concours, dans quelque mise en scène spirituelle exacte, c'est à des places variables, près ou loin du fil conducteur latent, en raison de la vraisemblance, que s'impose le texte. »[204]

Le texte se présente sur vingt pages, soit dix doubles pages. Sa composition réorganise les unités du discours poétique. Le texte est libéré de toute ponctuation et se révèle en continu. La dualité se créé par la distribution du noir de l'écrit et du blanc de la page :

> « Un texte écrit rend visibles ces oppositions grâce aux intervalles qui séparent ses différents composants. Ce sont ces intervalles ainsi que les contraintes syntaxiques et sémantiques en usage dans le langage qui subissent, avec la "poésie radicale" de Mallarmé, des turbulences, des perturbations qui mettent fin à l'arbitraire réglé du signe linguistique asservi aux besoins utilitaires de la communication. La lecture linéaire qui respecte les différences entre les termes ne saurait épuiser le sens d'*Un coup de dés*. En plus d'être lu, dévidé, le fil du poème doit être vu dans la configuration plastico-typographique qu'il dessine sur l'espace vierge de la page. Il est un "tableau d'écriture" où la profon-

[204] *Ibid*.

> deur des choses affleure à la surface des mots. Le silence du voir s'insinue dans le dire, prend corps dans le jeu déréglé des espacements. »[205]

La division des espaces apporte des morceaux de pensée silencieuse, division qui se retrouve rapidement dans la peinture avec l'apparition des techniques cubistes. Le papier intervient en tant que tel dans le poème. Il n'est plus seulement support, il devient partition, rythme et silence. Le blanc devient pictural et la poésie, ainsi, progressivement, s'*entoile*.

[205] Thierry LENAIN, Danielle LORIES, *op. cit.*, p. 189.

5. EN UN GRAPHÈME EN MOTIF

.

.

.

MOT POCHÉ, MOUVEMENT CUBISTE

Le rectangle aux teintes chaudes est investi d'une composition triangulaire centrée[206]. Les lignes de forces, souvent matérialisées par un trait noir, saccadent l'espace. La couleur ambiante s'estompe vers les bords. A la base du triangle, une couleur plus sombre assied l'ensemble et fait écho aux lettres capitales, placées en haut, à droite. Nous pouvons lire : *BAL*. La lettre *D* s'impose discrètement au devant de ce mot et perturbe le sens de la lecture. Un processus similaire s'affiche du côté gauche de l'espace avec les caractères *C* et *O*. Une lettre indéfinissable, puisque coupée par la limite du cadre, s'y juxtapose et figure soit un *D*, soit un *O*. Le signe *&* est installé en face et surplombe une inscription faite d'une consonne et de trois chiffres : *N 0, 40*. L'image propose également un élément identifiable comme la représentation réaliste d'un poteau d'amarrage d'un quai sur lequel une corde anime l'espace gauche d'une profondeur contrastant avec la planéité conventionnelle accordée aux signes écrits. La typographie oppose ainsi une frontalité à un contexte figuratif narratif. Et, si nous prenons en compte le titre, en marge de l'œuvre, *Le Portugais*, la toile, datée de 1911, évoque alors la présentation d'un portrait, œuvre du célèbre Georges Braque.

[206] Cf. Annexe jointe : Figure 5. 4., p. 32.

GEORGES BRAQUE (1882-1963)

Né à Argenteuil en 1882, G. Braque se passionne, très jeune, pour les chantiers et les matières liquident s'y présentant. Il est intrigué par l'alchimie des couches grasses et des couches maigres et y découvre la poésie de la lettre peinte au pochoir. Il raconte :

> « J'ai toujours été sensible à la peinture. Mon père, entrepreneur en bâtiments, aimait faire de la peinture. Mon grand-père aussi avait été peintre amateur. Je suis né moi même à Argenteuil, au moment où les impressionnistes y travaillaient. »[207]

Héritant du savoir-faire paternel, G. Braque semble promis à un avenir tout tracé. Mais il quitte cependant Argenteuil pour le Havre afin d'assister aux cours du soir de l'Ecole des Beaux-Arts. Puis, il arrive à Paris, habite Montmartre et fréquente, après son service militaire, le milieu artistique. En 1907, lors du Salon d'automne, il est fortement marqué par la rétrospective à l'encontre de Paul Cézanne (1839-1906) dont il prend l'invitation à la géométrie comme un programme. Il élabore ainsi un nouveau système de représentation qui consiste à simplifier les objets par la géométrisation des formes et à mettre à plat les perspectives. Par l'intermédiaire de Guillaume Apollinaire, il rencontre Pablo Picasso (1881-1973) et sa toile *Les Demoiselles d'Avignon*. C'est pour lui un choc. Il peint alors *Le Grand nu* qui déclenche, lors de l'exposition des œuvres de l'artiste à la galerie Kahnweiler, le mot qualifiant son aspect visuel : « cube ». Lancé par H. Matisse, ce terme est repris par l'influent critique d'art, Louis Vaux-

[207] Jean-Louis PRAT, *Braque, rétrospective*, Fondation Maeght, Paris, 1994, p. 17, extrait des *Cahiers d'art*, Seuil, Paris, 1954, p. 13.

celles, qui écrit, en 1908, dans la revue *Gil Blas* que G. Braque méprise la forme et réduit tout à de petits cubes. Le nom du courant est lancé[208].

G. Braque et P. Picasso élaborent, dès lors, une collaboration créative et productive qui formulera trois phases principales appelées « Cubisme cézannien » (1907-1910), imprégné de l'influence de P. Cézanne, « Cubisme analytique » (1910-1912), analysant la forme des objets pour les réduire à des cubes, et « Cubisme synthétique » (1912-1914), introduisant le principe du collage dans l'œuvre.

La toile *Le Portugais* fait partie de cette période dite « analytique ». Les problématiques de la vision, de l'espace figuré et de l'espace pictural sont les points d'investigations permanents du travail artistique du Cubisme. Ainsi, au sein de notre image, nous voyons que la déstructuration visuelle est restaurée par le discours, à la fois du titre et des lettres peintes. Ces dernières acquièrent la fonction de restructuration de l'ensemble. Elles ont pour principe, parallèlement à la vue de la corde du quai, de suggérer l'espace dans lequel évolue le personnage (soit, ici, un café : les chiffres inscrits, à la manière d'un prix d'une consommation, semblent l'annoncer). L'artiste nous indique à ce sujet :

> « Il s'agit d'introduire dans un champ de représentation consacré à la figure et à l'espace, le champ iconique, quelque chose que l'œil à désappris à voir dans son aspect figural : la lettre, le chiffre. »[209]

[208] Il est intéressant de noter que l'emploi de ce mot était déjà utilisé à la Renaissance pour designer un principe de figuration. Il consistait à décrire la réduction en formes cubiques les plus voisines des formes complexes développées en trois dimensions. Ceci permettait de concevoir un plan en perspective et de composer les ouvrages afin de pouvoir en tracer l'épure parfaite. Ce système perspectif est celui qui, à présent, tend à être vandalisé.

[209] Françoise WILL-LEVAILLANT, *Le Cubisme*, « Travaux IV », CIEREC, Université de Saint-Etienne, Saint-Etienne, 1971, p. 46.

Ainsi, les chiffres sont un moyen, autre que l'image mimétique, d'amener l'idée d'une réalité. Le mot *Bal,* quant à lui, est une proposition à compléter. A l'égal d'un rébus, l'image mentale qu'il suscite est perturbée et fonctionne comme un système d'intervalles, de fragments et de décompositions, renvoyant à la déstructuration de l'image même.

Les cubistes cherchent de nouvelles stratégies de représentation. Le critique d'art Clément Greenberg les relèvent en trois points : la première serait le « clou projetant son ombre », visible dès 1910, dans *Nature morte avec violon et cruche*. Dans le haut de la toile, un clou discret est traité de manière académique, en trompe-l'œil et dessinant une ombre portée. Ce clou introduit une profondeur virtuelle qui conforte la distinction entre la planéité littérale, ainsi nommée par C. Greenberg, du support et la planéité picturale, offerte par la peinture même. Le clou peut paraître avancer ou bien reculer par rapport au support. C. Greenberg parle alors d'oscillation spatiale évoquant le principe du repoussoir repris en une anecdote relatée par l'écrivain Jean Paulhan :

> « Chacun connaît la curieuse illusion que l'on pourrait appeler *illusion de la pyramide*. C'est qu'une pyramide, à qui se place au-dessus d'elle et la regarde de haut, peut donner également l'impression de s'avancer vers notre œil la pointe en avant, et tout aussi bien s'enfuir et creuser devant notre regard un vide, au fond duquel se trouve la pointe. En sorte qu'il est facile, au prix d'un léger exercice, et passant rapidement de l'un à l'autre aspect, de voir la pyramide animée d'un mouvement de va-et-vient et tantôt se rapprochant jusqu'à toucher l'œil, tantôt s'enfuyant au contraire. »[210]

Ce principe du repoussoir prend une place importance dans la seconde stratégie représentative : la lettre au pochoir. Visible au sein du ta-

[210] Jean PAULHAN, *L'espace cubiste ou le papier collé*, L'Arc, Cahiers méditerranéens, Aix-en-Provence, 1960, p. 9.

bleau *Le Portugais*, cette lettre propose une frontalité absolue obligeant tout autre élément à reculer :

> « Chaque fois que la surface littérale n'est pas énoncée explicitement, elle semble niée implicitement, tout le reste est renvoyé à une réminiscence d'espace profond ou plastique. C'est le vieux procédé du repoussoir, mais exploité plus avant : au lieu d'être utilisé pour repousser le deuxième plan en perspective derrière le premier plan, l'imitation typographique énonce la surface de la peinture réelle et l'arrache ainsi à l'illusion de la profondeur. »[211]

A cela, s'ajoute cette remarque de G. Braque :

> « Etant des aplats, les lettres étaient hors de l'espace et leur présence dans le tableau, par contraste, permettait de distinguer les objets qui se situaient dans l'espace de ceux qui se situaient hors l'espace. »[212]

La lettre impose une planéité visuelle entrant en tension avec l'espace pictural. Cependant, par l'image mentale qu'elle fabrique grâce à sa signification, le spectateur octroie au principe du repoussoir la capacité à conjuguer l'espace de la peinture, plan à plat, et l'espace dans la peinture partageant deux virtualités, l'une frontale en deux dimensions, l'autre en profondeur en trois dimensions. Il s'agit pour le peintre de présenter une surface plane configurant deux points de vue spatiaux différents. Clément Greenberg ajoute :

> « Le Cubisme pose le problème de l'objet peint et de l'objet réel. Il pose donc entre autre le problème des moyens de la description en peinture. Et l'introduction des lettres le fait éclater au grand jour grâce à la confrontation

[211] Clément GREENBERG, *Art et culture*, « Le collage », Macula, Paris, 1997, p. 84.
[212] Georges BRAQUE, *Cahier d'art n°1*, « La peinture et nous », Seuil, Paris, 1954, pp. 13-14.

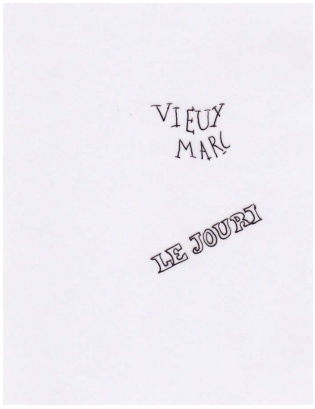
inédite de signifiants formels plastiques et de signifiants formels linguistiques. »[213]

La rencontre de ces deux éléments, la lettre et l'image, exploite ainsi l'idée de la subjectivité de la perception. Les cubistes considèrent le principe perceptif non pas comme un simple acte visuel mais aussi comme une activité primordiale de l'esprit. C'est pourquoi ils s'emploient, à l'instar des impressionnistes, à créer un équivalent plastique de leur travail perceptif. Ils mêlent le souvenir, la connaissance intellectuelle et la vision directe de l'objet à représenter. Cette composition en décomposition engage le spectateur à fournir un effort inverse : celui de recomposer l'image pour en comprendre le sens.

Jusque-là, G. Braque utilise l'écriture comme faire valoir du réel en un processus artisanal de fabrication puisque la lettre est réalisée à la peinture, soit à main, soit à l'aide d'un pochoir. Parallèlement, P. Picasso convertit la matérialité du signe linguistique proposée par son confrère, en une autre formule, correspondant à la troisième stratégie représentative définit par C. Greenberg : la lettre collée, autre modalité plastique, menant au Cubisme dit « synthétique ».

[213] Françoise WILL-LEVAILLANT, *op. cit.*, p. 46.

MOT COLLÉ, MOUVEMENT CUBISTE



L'espace[214] présente, ici, divers tracés noirs. S'appropriant la totalité de la surface, ces droites structurent le champ visuel en un univers rythmé et saccadé. Trois grandes courbes viennent adoucir la rectitude des segments inférieurs de l'espace en circonscrivant une forme circulaire et bombée. Deux « sourires » ornent cette figure et soulignent deux inscriptions manuscrites, en fines lettres bâtons, donnant les mots *Vieux* et *Marc*. En dessous surgissent trois éléments particuliers. Le premier est un rectangle, disposé de biais, arborant les codes représentatifs d'un morceau de journal et portant la mention *Le Journ*, dont le *N* n'est visible que par son premier montant vertical. Le second est un triangle découpé de motifs décoratifs et le troisième est un autre long rectangle, placé vers le bas, offrant au regard le dessin de ce qui semble figurer une moulure, signe que le prêt-à-poser remplace aussi le travail du peintre en bâtiment. L'image est donc un papier collé de P. Picasso.

PABLO PICASSO (1881-1973)

Né en 1881, Pablo Picasso introduit ainsi dans l'espace pictural des fragments du réel. Après de brillantes études aux Beaux-Arts de Barcelone, il s'installe à Paris où, nous l'avons vu, il rencontre G. Braque. Ce dernier

[214] Cf. Annexe jointe : Figure 5. 5., p. 33.

depuis quelques années, incorpore à sa peinture de la limaille de fer, de la sciure de bois ou du sable. P. Picasso cherche ailleurs et entreprend de coller des morceaux du réel sur ses toiles. Il propose, dès 1908, dans une étude des *Baigneuses*, le collage d'un ticket dont l'impression typographique se manifeste sous le passage de la gouache blanche pour l'amalgamer au reste. De même, une feuille de journal est utilisée pour une étude des *Demoiselles d'Avignon*. C'est ainsi que *Nature morte à la chaise cannée* voit le jour, en 1912. Ce premier collage officiel présente un mélange d'huile, de toile cirée et de tissu encadré d'une corde et annonce l'entrée dans la période du Cubisme « synthétique ». Cette œuvre présente un motif de cannage en trompe l'œil destiné à évoquer la présence d'une chaise. Les lettres *Jou* du mot *journal* sortent de la composition au dessus du morceau de toile. La partie inférieure semble ainsi appartenir à un plan différent. Dans *Bouteille de Vieux Marc*, l'espace s'élabore d'une manière similaire. Les traits des objets sont portés à l'essentiel, ils sont « synthétiques ». La surface perspective est à présent simple agencement de l'esprit. Les signes écrits sont encore manufacturés, comme le sont les mots *Vieux* et *Marc*, ou importés et d'origine industrielle, comme l'est la mention *Le Journ*.

Cette mention connote l'idée de la présence d'un fragment de papier appartenant à la une d'un journal et dont le titre est tronqué par la circonscription du découpage. Cette présence reflète l'importance accordée à l'imprimé à cette époque. G. Apollinaire relève d'ailleurs ce fait dans « Zone », poème extrait du recueil *Alcools*[215] :

> « [...] Tu lis les prospectus les catalogues les affiches qui chantent tout haut
> Voilà la poésie ce matin et pour la prose il y a les journaux
> Il y a les livraisons à 25 centimes pleines d'aventures policières
> Portraits des grands hommes et mille titres divers [...]. »[216]

[215] Guillaume APOLLINAIRE, *Alcools et Calligrammes*, Imprimerie nationale, Paris, 1991.
[216] *Ibid*., p. 30.

Et M. Butor d'ajouter :

> « Dans l'imprimé, ce que nous lisons est détaché du scripteur originel par toutes sortes d'intermédiaires mécaniques, ce n'est plus une main qui a tracé ces lettres-là ; impossible donc pour la symbolique de l'écriture de se développer de la même façon, d'où la nécessité pour le peintre de trouver une façon en quelque sorte non manuelle de mettre des lettres sur ses tableaux : pochoirs ou collages. L'énorme multiplication de la matière écrite, le fait que nous allons utiliser les journaux, non plus pour les lire mais comme emballage, va conduire à la traiter comme matériau, et les textes qui la recouvrent non comme des figures mais comme des textures. »[217]

Le titre *Bouteille de Vieux Marc, verre et journaux* fournit l'indice de ce que présente notre image. A côté, se distingue le triangle à motifs qui, par l'adjonction du journal et des mots *Vieux* et *Marc*, suggère l'état d'une nappe, voire la table de bistrot. En effet, le *Marc* est le nom d'une eau-de-vie distillée à partir du marc de raisin et fabriquée dans de nombreuses régions viticoles françaises. L'association des deux mots et leur emplacement dans l'image jouent le rôle de l'étiquette que l'on appose sur la bouteille. Cette dernière, outre l'indication donnée par le titre, est désignée par les cernes de la forme circulaire et par deux cercles imbriqués, en haut du tableau, tenant lieu de goulot. La nappe affiche une forme blanche débitée de sa substance qui figure l'aspect d'un verre.

L'image entière ouvre à une expérience visuelle. Elle décline des indices sous diverses formes pour guider notre interprétation. Elle se réalise tel un rébus visuel que l'on doit recomposer. Elle s'évertue à troubler à la fois notre connaissance des objets et notre perception. Ainsi, la forme journal est un papier découpé et collé au sein de l'espace graphique. La figure

[217] Michel BUTOR, *op. cit.*, p. 133.

joue son propre rôle. Le morceau à motifs est lui aussi un papier collé provenant d'un bout de papier peint et figurant la nappe. Il déplace son sens de lecture. La bouteille, quant à elle, n'est présente que par son idée. Faite de quelques traits disparates, elle est assimilée à la pensée par les mots du titre et est identifiable que par la marque de la boisson.

Le peintre illustre ainsi une possible illusion spatiale aussitôt détruite par la lettre. Cependant, comme chez G. Braque, le sens amène l'existence de deux espaces coexistant. P. Picasso introduit une tension entre les réalités. En impliquant le *ready-made*, mots anglais littéralement traduits par « tout-fait », à la peinture, il introduit, pour la première fois, la notion d'une dépersonnalisation de l'acte de peindre et déclare en ce sens :

> « Comprenez-moi : dans la peinture traditionnelle, l'artiste part du zéro, du blanc, du vide, mais dans la collage, le point de départ, c'est l'objet donné, l'objet non peint sans doute, mais qui se trouvera finalement incorporé à la peinture, acclimaté à la peinture. »[218]

La part artisanale de l'art s'en trouve réduite à néant et gît comme une redondance à la mécanisation apportée par la photographie et les procédés d'impression. Les artistes iront même jusqu'à, parfois, ne plus signer leurs toiles.

A la suite de l'Impressionnisme qui décompose la lumière, le Cubisme décompose l'espace et ouvre la voie à deux mouvements : Dada et le Surréalisme, qui s'attaquent, quant à eux, à la décomposition du langage. Entre temps, le courant futuriste bouscule les codes typographiques conventionnels, en y prônant la cadence et la vitesse, impulsé par G. Apollinaire qui, à la suite du *Coup de dés* de S. Mallarmé, présente un écrit sans aucune

[218] Florence de MÈREDIEU, *op. cit.*, p. 196.

ponctuation. En effet, il publie en 1913, dans la revue *Mercure de France*, son recueil *Alcools* sur lequel le poète précise :

> « Pour ce qui concerne la ponctuation, je ne l'ai supprimée que parce qu'elle m'a paru inutile et elle l'est en effet, le rythme même de la coupe des vers voilà la véritable ponctuation et il n'en est pas besoin d'autre. »[219]

La reconsidération des usages syntaxiques mène le poète à formuler en 1918, les *Calligrammes*[220], néologisme construit à partir de *kallos*, « beauté », et de *gramma*, « lettre, écriture », mêlant l'idée d'une présence calligraphique et idéogrammatique de l'écrit. Les mots s'organisent alors sur la page en formant des dessins :

> « Le *calligramme*, c'est l'écriture, le dessin de la pensée ; c'est le plus court chemin emprunté par l'expression pour lui donner une forme concrète et imposer au regard une vision globale de l'écrit. [...] Le calligramme réalise la fusion de l'image et de l'écriture que n'a su rendre possible le récit linéaire utilisant l'alphabet latin, et donne à la métaphore un aspect tangible. »[221]

Le recueil propose une structure en six parties. La première s'intitule « Ondes », elle comprend des poèmes dessinés réalisés antérieurement à la guerre. « Etendards » se déroule sur neufs textes évoquant la déclaration de guerre, incluant l'annonce de la mobilisation du poète, son séjour à Nice puis à la caserne de Nîmes. « Case d'Armons », la troisième partie, suggère la pleine guerre et symbolise la voiture caisson à laquelle est amarré le canon. « Lueur de tirs » proclame l'amour comme thème majeur et « Obus couleur de lune » joue sur l'ubiquité. Enfin, « Tête étoilée » est une commémoration de la blessure du poète à la tête par un éclat d'obus.

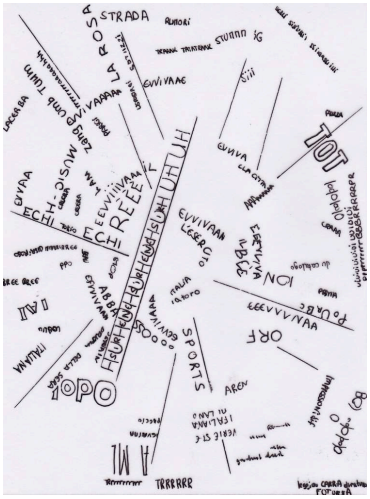
---

[219] Guillaume APOLLINAIRE, *op. cit*, p. 19.
[220] Cf. Annexe jointe : Figure 5. 5. Bis., p. 34.
[221] Robert MASSIN, *La lettre et l'image*, Gallimard, Paris, 1970, p. 202.

Les *Calligrammes* influent sur le modelé de l'espace conventionnel du poème. Le texte devient dessin, image, icône. Il intègre l'univers de la page blanche de l'écrivain d'une manière identique à un peintre devant sa toile, c'est pourquoi G. Apollinaire ira jusqu'à déclarer cette célèbre formule que l'on prête volontiers à Corrège qui, devant *L'Extase de sainte Cécile* (1514-1516) de Raphaël aurait trouvé sa vocation de peintre : « Et moi aussi je suis peintre »[222], expression reprise, sur l'idée de Pierre Roy, ami du poète, pour nommer la plaquette rassemblant plusieurs de ses idéogrammes. Cette exacerbation du caractère typographique devient ainsi, désormais, l'élément principal des conduites créatives et notamment au cœur de celles menées par le Futurisme.

[222] Guillaume APOLLINAIRE, *Et moi aussi je suis peintre*, Le temps qu'il fait, Paris, (1914), 2006.

MOT LIBERTAIRE, MOUVEMENT FUTURISTE



Une spirale insolite[223] observe un mouvement qui entraîne le regard dans un mouvement rayonnant partant du centre vers les bordures extérieures du support. Parsemé de rouge, de rose, de bleu, d'orange, de marron, de vert, de noir et de blanc, l'espace pictural exalte le mot écrit de diverses manières : peint à la main ou extrait de coupures de journaux ou d'annonces publicitaires. Une pléthore de typographies s'y révèle. La lecture se fait ainsi en tout sens : horizontalement, verticalement, à l'oblique, à l'endroit et à l'envers. Des mots et des onomatopées comme *Tot, Strada, Echi, Ttrrrrrr, Lacerba* ou *Rumori* se distinguent. Le morceau d'une partition musicale se mêle à la partie et fait écho à la diagonale élaborée par l'entremêlement du *HuHuHuHu* et du mot *Sirène*. Deux drapeaux aux couleurs de l'Italie s'insèrent en sens inverse, centrés vers le bas et plus haut à gauche. Tout à fait en bas, à droite, un encart présente le mot *Carra*, en noir et en gras, suivi du mot *FUTuristA* formé de lettres de tailles différentes. Le tout est cerné par *leggerio* et *duraturo*. Ce coin dévoile respectivement le nom de l'artiste, le mouvement artistique auquel il appartient et deux adjectifs qualifiant le personnage. Le peintre se prétend *leggerio*, que nous pouvons traduire par les qualificatifs de caractère « inconstant » ou « hors-la-loi », et *duraturo*, désignant une personne « impliquée à long terme ».

[223] Cf. Annexe jointe : Figure 5. 6., p. 35.

CARLO CARRÀ (1881-1966)

L'artiste en question est donc Carlo Carrà, peintre italien, né en 1881, qui travaille, dès l'âge de quinze ans, comme décorateur mural à Milan. Il vient à Paris, en 1899, pour décorer des pavillons français à l'exposition universelle. Il se familiarise avec l'art français, notamment l'Impressionnisme, puis séjourne à Londres et revient à Milan. En 1910, il rencontre Filippo Tommaso Marinetti, poète, et participe à l'avènement du Futurisme.

La toile qui nous intéresse est une œuvre faite essentiellement de collages sur du carton. Elle date de 1914 et s'intitule *Manifestation interventionniste*. Elle présente un espace pictural démuni d'éléments représentatifs. Elle est l'expérience d'une exclusion de la figure. Cependant, le titre reste un profond indicateur narratif faisant allusion à la représentation d'une manifestation, d'un tumulte urbain, se référant à un événement organisé juste avant la Première Guerre mondiale pour inciter l'Italie à prendre une part plus active dans les relations internationales.

Pour appréhender le sens de cette œuvre, il faut recourir au préalable, aux principes théoriques constituant les valeurs du Futurisme, né de l'association d'un peintre et d'un poète.

F. T. Marinetti, né en 1876, publie, après de brillantes études de droit, divers recueils de poésie. En 1909, il propose un texte intitulé *Manifeste du Futurisme*, édité au sein des colonnes du *Figaro*, où il proclame l'avènement d'une esthétique faisant l'apologie de la vitesse et de la modernité industrielle dans le domaine de la poésie. Ainsi, proclame-t-il :

> « 1. Nous voulons chanter l'amour du danger, l'habitude de l'énergie et de la témérité. 2. Les éléments essentiels de notre poésie seront le courage,

> l'audace et la révolte. 3. La littérature ayant jusqu'ici magnifié l'immobilité pensive, l'extase et le sommeil, nous voulons exalter le mouvement agressif, l'insomnie fiévreuse, le pas gymnastique, le saut périlleux, la gifle et le coup de poing. »[224]

Son recueil parvient, progressivement, à influencer les codes de tous les arts : arts du spectacle, arts plastiques, etc. En 1912, F. T. Marinetti pense que ce texte est désuet et en compose un nouveau : le *Manifeste technique de la littérature futuriste*. Ce texte est le récit allégorique de la naissance d'un personnage mythique, nommé « le poète asyntaxique », qui, une fois sa métamorphose accomplie, énonce les tables de la loi futuriste. Il fait fi de la rhétorique classique et de l'harmonie. Il propose de créer des phrases sans ponctuations, ni adjectifs, ni adverbes. Il désarticule le langage, omet la logique verbale et entreprend de révolutionner les codes visuels de la mise en page typographique :

> « J'entreprends une révolution typographique dirigée surtout contre la conception idiote et nauséeuse du livre de vers passéiste, avec son papier à la main genre seizième siècle ornée de galères, de minerves, d'apollons, de grandes initiales et de paraphes, de légumes mythologiques, de rubans de missel, d'épigraphes et de chiffres romains. Le livre doit être l'expression futuriste de notre pensée futuriste. Mieux encore : ma révolution est dirigée en outre contre ce qu'on appelle l'harmonie typographique de la page, qui est contraire aux flux et reflux du style qui se déploie dans la page. Nous emploierons aussi, dans une même page, trois ou quatre encres de couleurs différentes et vingt caractères différents s'il le faut. Par exemple : italiques pour une série de sensations semblables et rapides, gras pour les onomatopées violentes, etc. Nouvelle conception de la page typographiquement picturale. »[225]

---

[224] Filippo Tommaso MARINETTI, *Le Figaro*, « Manifeste du Futurisme », publiée le 20 février 1909, [en ligne], consulté le 4/04/2009, à l'adresse : http://www.gallica.fr.
[225] Gérard Georges LEMAIRE, *Les mots en liberté futuristes*, Jacques Damasse, Paris, 1986, p. 12.

L'expression « typographiquement picturale » entraîne un bouleversement dans la conception des relations entre la littérature et l'imprimerie. La peinture affirme une filiation avec les disciplines littéraires qui elles-mêmes se métissent de modalités plastiques. En art, le Futurisme se caractérise donc par une réaction iconoclaste vis-à-vis de l'ordre grammatical. Les œuvres font état d'un éclatement de la syntaxe et exigent du spectateur la capacité de recomposer les mots ou les phrases pour accéder au sens. Le Futurisme considère la toile, à l'instar du Cubisme, comme une surface plane. Mais cette surface est plutôt vue comme la page blanche de l'écrivain sur laquelle le mot peut évoluer. Les adeptes du Futurisme intègrent la fragmentation cubiste comme principe moteur d'une sensation de dynamisme. Il l'utilise comme segmentation linguistique et visuelle. Le Cubisme utilisait des mots écrits dans un sujet décrit. Le Futurisme emploie le mot seul, excluant toute représentation figurative :

> « L'argumentation de Marinetti s'appuyait sur la conviction que la structure du langage reflète la nature hiérarchique oppressive de la société. A ses yeux, l'espace rythmique de l'expérience sensorielle est nié par la limitation du monde intelligible issue de la mainmise du mot alphabétique sur les consciences. Le mode d'écriture occidental sépare le langage du corps, affirmait-il, car l'alphabet l'affranchit de telle sorte que les aspects auditifs, plastiques, tactiles et olfactifs de l'acte de communication ne passent plus que par un seul canal, la vue. Et si le corps entre encore en jeu dans l'écriture manuscrite, l'impression rompt ce lien. Enraciné dans une analyse et une logique hiérarchique, le texte imprimé objective le temps et l'espace, et fait figure de lieu de discours désincarné puisque le langage s'y trouve séparé du contexte spécifique du geste corporel et de la vocalisation. »[226]

Puisant son origine au sein de l'espace poétique, le Futurisme exploite le mot dans un espace qui, le plus souvent, annihile la présence d'un sujet

[226] Simon MORLEY, *op. cit*, pp. 47-48.

figuratif. Il brise les conventions stylistiques de la linguistique et de l'imprimé pour accorder aux mots la capacité de représenter une émotion, une sensation dynamique, une liberté. Il amène une subjectivité visuelle à la typographie. Il s'emploie à réincarner ce lieu désincarné qui constitue le mot. Il lui permet de s'approprier des qualités corporelles. Cette priorité du langage gestuel se retrouve au cœur même du courant artistique opérant, par la suite, une fracture marquante dans l'ordre figuratif du monde de l'image, à savoir : l'art abstrait.

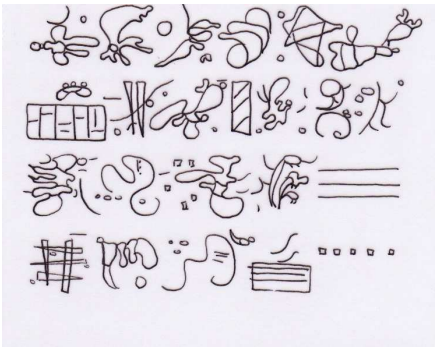
6. EN UN GRAPHÈME ÉMOTIF

.

.

.

MOT SENSIBLE, MOUVEMENT ABSTRAIT



Cinq espaces linéaires se distinguent sur une même surface[227]. Des bandeaux horizontaux offrent à la vue de multiples signes ambigus et séparés par quatre traits épais. Vingt-deux symboles scandent ces lignes en une suite de formes polychromes. Un rythme s'impose. Une cadence compose avec l'espace horizontal. Les figures distillent des silhouettes rondes et rebondies et des profils plus droits, rectangulaires et réguliers. Des points et de courts traits s'ajoutent aux formes comme autant d'accents. Cinq petits carrés semblent ponctuer le tout sur l'avant-dernière ligne. L'image suggère au spectateur une lecture linéaire successive de chaque forme, il segmente ainsi son parcours du regard en actionnant un processus de décryptage. L'espace évoque de ce fait le déroulement d'une partition musicale, propre aux affinités de Wassily Kandinsky.

WASSILY KANDINSKY (1866-1944)

L'œuvre en question est *Succession*. Né en 1866, à Moscou, W. Kandinsky apprend le droit et l'économie. Il ne décide d'étudier la peinture qu'à l'âge de trente ans. Il accède alors à l'Académie des Beaux-Arts de Munich et enseigne par la suite au Bauhaus. A la fermeture de

[227] Cf. Annexe jointe : Figure 5. 7., p. 36.

l'établissement par les Nazis, en 1933, il émigre à Paris et acquiert la nationalité française. *Succession* appartient au courant dont la paternité lui est généralement attribuée, grâce aux nombreux écrits qu'il produit sur l'ensemble de ses recherches. Il explore, dès les années 1910, quelques nouvelles pistes picturales qui vont avoir un retentissement non négligeable sur la conception plastique de l'art.

Selon la légende, W. Kandinsky aurait trouvé un nouveau procédé plastique devant une toile particulière, il explique :

> « Et soudain, pour la première fois, je voyais un tableau. Ce fut le catalogue qui m'apprit qu'il s'agissait d'une meule. J'étais incapable de la reconnaître. Et ne pas la reconnaître me fut pénible. Je trouvais également que le peintre n'avait pas le droit de peindre d'une façon aussi imprécise. Je sentais confusément que l'objet faisait défaut au tableau. Et je remarquai avec étonnement et trouble que le tableau non seulement vous empoignait, mais encore imprimait à la conscience une marque indélébile, et qu'aux moments les plus inattendus on le voyait, avec les moindres détails, flotter devant les yeux. Tout ceci était confus pour moi, et je fus incapable de tirer les conclusions élémentaires des cette expérience. Mais ce qui m'était parfaitement clair, c'était la puissance insoupçonnée de la palette qui m'avait jusque-là été cachée et qui allait au-delà de tous mes rêves. La peinture en reçut une force et un éclat fabuleux. Mais inconsciemment aussi, l'objet en tant qu'élément indispensable au tableau en fut discrédité. »[228]

Ce récit relate le choc ressenti par l'artiste devant une toile de C. Monet présentée à l'exposition des Impressionniste français à Moscou en 1895. Il constate la nécessité illusoire de la présence de l'objet au sein de l'espace pictural. Jusqu'ici, le sujet était présent et imparable, qu'il soit représenté ou simplement évoquer, par un symbole ou par un intitulé. L'artiste

[228] Wassily KANDINSKY, *Regard sur le passé et autres textes, 1912-1922*, Hermann, Paris, 1990, p. 97.

songe qu'il peut certainement être omis. Il raconte à ce sujet une autre anecdote significative :

> « C'était l'heure du crépuscule naissant. J'arrivais chez moi avec ma boîte de peinture après une étude, encore perdu dans mon rêve et absorbé par le travail que je venais de terminer, lorsque je vis soudain un tableau d'une beauté indescriptible, imprégné d'une grande ardeur intérieure. Je restai d'abord interdit, puis je me dirigeai rapidement vers ce tableau-rébus sur lequel je ne voyais que des formes et des couleurs et dont le sujet était incompréhensible. Je trouvais vite la clé de l'énigme : c'était l'un de mes tableaux qui était appuyé au mur sur le côté. J'essayai le lendemain, à la lumière du jour, de retrouver l'impression de la veille, je n'y réussis qu'à moitié. Même à l'envers je retrouvais "l'objet"… Je sus alors expressément que les "objets" nuisaient à ma peinture. »[229]

La conclusion est immédiate : le sujet, quel qu'il soit, nuit au tableau. A partir de ce moment, le peintre s'emploie à accorder une importance toute nouvelle à la sensation émotionnelle de la peinture. Il procède à une modification physionomique de l'image en cultivant une touche de couleur plus prononcée et en expérimentant les propriétés de la matière. Il privilégie la forme dans des compositions ayant pour but premier d'élever l'esprit à un degré supérieur. En effet, c'est en comparant la peinture à la musique, considérée comme un moyen d'éveiller l'âme, que l'artiste suggère d'associer cette valeur à l'acte pictural. Ainsi, écrit-il :

> « La couleur sera la touche. L'œil le marteau. L'âme est le piano aux cordes nombreuses. L'artiste est la main qui, par l'usage convenable de telle ou telle touche, met l'âme humaine en vibration. Il est donc clair que l'harmonie des couleurs doit reposer uniquement sur le principe de l'entrée en contact effica-

[229] *Ibid*.

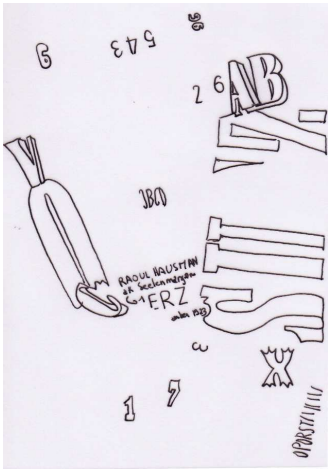
ce avec l'âme humaine. Cette base sera définie comme le principe de la *nécessité intérieure*. »[230]

W. Kandinsky entreprend de peindre ce qui échappe de tout enrôlement. Il concède à l'œuvre une raison d'être. Traditionnellement une image contient un sujet définissable et reconnaissable. Dès lors, la peinture existe d'une manière autonome. Elle ne renvoie plus qu'à elle-même en se privant de toute référence à la réalité concrète. Elle n'est plus sujette à la représentation mimétique, elle devient abstraction. La peinture s'affirme vis-à-vis de la figuration. Elle devient sublimation de la matière. Elle fait état de sensations picturales. Elle révèle, à l'instar de l'Impressionnisme, une réalité encore invisible du regard. Une structure visuelle inédite est activée. Le mouvement abstrait s'érige, en cela, comme une rupture, ou plutôt une continuité intransigeante à l'égard de la figuration qui monopolise, jusque là, l'univers pictural.

Après la déstructuration du langage pratiquée par les futuristes, l'art abstrait provoque la destruction de la structure effective et dominante. Désormais, la peinture est libre et affranchie.

[230] *Ibid.*, p. 112.

MOT PHOTO-MONTÉ, MOUVEMENT DADA



De format modeste[231], la composition s'ordonne selon trois lignes distinctes. L'une ascendante, les deux autres obliques. Du tout, émerge un visage photographié qui serre entre ses dents un encart affichant *ABCD*. Au-dessus, s'étalent des chiffres. On peut lire *96* de côté, *543* à l'envers, et *6* ou *9,* selon l'envie. Les échelles de chaque élément diffèrent. A droite du portrait, *26 AB* apparaît et en travers, collé à la bordure, les lettres *S, U* et *Z* rappellent la typographie du *O* affecté à gauche. Un billet de banque tchèque gît en diagonale, aux côtés d'un ticket annonçant *Raoul Hausmann, Merz, 1923*.

RAOUL HAUSMANN (1886-1971)

Il s'agit, comme la référence l'indique, d'une image réalisée par Raoul Hausmann. Né en 1886, à Vienne en Autriche, il est à la fois écrivain, photographe et plasticien ; il élabore de ce fait une œuvre protéiforme. Le motif central et dominant de la réalisation intitulée *ABCD* donne le ton d'un autoportrait photographique jetant, à qui veut les entendre, les quatre premières lettres de l'alphabet. Le visage semble les mâcher, les hacher, les mastiquer. Ceci est représentatif de l'atmosphère régnant sur l'époque, qui

[231] Cf. Annexe jointe : Figure 5. 8., p. 37.

dénonce un appauvrissement du langage amené par l'abondance de la publicité et de la diffusion imprimée.

Dans une Allemagne exsangue, marquée par les traumatismes et la défaite de la première guerre mondiale, R. Hausmann s'impose comme l'une des figures phares du mouvement artistique émergeant, nommé Dada, dont il est le cofondateur, à Berlin, avec Richard Huelsenbeck (1892-1974) et George Grosz (1893-1959). Il est même surnommé « *Der Dadasophe* ». Cependant, nous connaissons surtout Dada par son avènement zurichois dont les personnalités emblématiques furent Tristan Tzara (1896-1963), Jean Arp (1886-1966) et Hugo Ball (1886-1927).

Dada surgit donc un jour à Zurich, en 1916, lors de l'unique livraison du *Cabaret Voltaire*, revue lancée par le groupe naissant. Selon la légende, le mot aurait été trouvé à l'aide d'un coupe-papier glissée au hasard dans un dictionnaire et ouvrant sur la définition du mot. Ce nom magique, refusant la désinence en -isme, chère à l'époque, se voit investi de toutes les interprétations, H. Ball propose celle-ci :

> « Ce que nous appelons Dada est un jeu fou du néant, où tous les grands problèmes sont mêlés ; un geste de gladiateur ; un jeu avec de misérables résidus ; une exécution capitale de la moralité et de la richesse affichée. Le Dada aime l'insolite et l'absurde. Il sait que sa vie s'affirme dans la contradiction et que son époque vise, comme aucune autre, la destruction de ce qui est généreusement serein. Il accueille donc avec joie n'importe quel masque, n'importe quel jeu de cache-cache, pourvu qu'on lui permette de duper son monde. »[232]

Le mot « da » est, en Europe de l'est, en allemand, en roumain et en russe, synonyme de « oui ». Il est couramment utilisé pour les enfants pour désigner le cheval. Il est aussi, dans un langage plus familier le nom donné

[232] Henri BEHAR, Michel CARASSOU, *Dada, Histoire d'une subversion*, Fayard, Paris, 1990, p. 16.

aux loisirs préférés. Ce redoublement du phonème *da* présente une répétition enfantine. Ce titre intervient donc, lui-même, sur la structure du langage. Cette dernière est le leitmotiv interrogatif gouvernant l'ensemble du mouvement plastique.

La volonté du groupe est de remettre en question les convenances et les conventions en tout genre. Les membres procèdent à un retour à l'enfance en élaborant un tissu complexe de jeux de mots et de néologismes. Ils souhaitent, par la dérision, l'extravagance et l'humour, mener une destruction radicale du langage. Ainsi, en 1918, il est noté que :

> « Dans la mesure où le vocabulaire est lui-même le produit d'une société radicalement contestée, le sens des mots est alors usurpé, le but étant de fuir toute logique, toute cohérence, comme le démontre cette phrase : "je détruis les tiroirs cerveau et ceux de l'organisation sociale : démoraliser partout et jeter du ciel en enfer, les yeux de l'enfer au ciel, rétablir la roue féconde d'un cirque universel dans les puissances réelles et la fantaisie de chaque individu. [...] Il nous faut des œuvres fortes, droites, précises et à jamais incomprises. [...]. »[233]

L'incompréhension est le mot d'ordre. Les Dada veulent accéder à la rupture sémantique du langage, d'où l'adage célèbre reformulé par J. Arp : « C'est en forgeant que l'on devient forgeron », lequel devient « C'est en écrivant que l'on devient écrevisse ». La branche poétique Dada invente un processus d'élaboration du poème, édicté par T. Tzara dans son manifeste. Il écrit :

> « Prenez un journal. Prenez des ciseaux. Choisissez dans le journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème. Découpez l'article. Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez-le dans un sac. Agitez doucement. Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre. Copiez consciencieusement dans l'ordre où elles ont quitté le sac. Le

[233] Tristan TZARA, *Lampisteries, précédées de sept manifestes dada*, Pauvert, Paris, 1978, p. 27.

> poème vous ressemblera. Et vous voilà un écrivain infiniment original et d'une sensibilité charmante, encore qu'incomprise et vulgaire. »[234]

Cette technique procède à une dépersonnalisation de l'acte d'écrire, allusion intervenant à la suite à la dépersonnalisation de l'acte de peindre des procédés cubistes. Au sein des images, c'est la création du photomontage qui accorde à Dada sa notoriété. L'origine de l'invention revient à R. Hausmann qui raconte qu'après un séjour passé sur la Baltique, il aurait eu l'idée de la superposition d'images. Il aurait constaté que chaque famille du village accrochait au mur une lithographie en couleur représentant l'image d'un grenadier sur fond de caserne. Pour le rendre plus personnel, les villageois y collaient dessus un portrait de soldat. C'est ainsi que l'artiste commence ses collages.

Le papier collé cubiste investissait la question de l'espace pictural, le papier collé dada analyse l'image et son fonctionnement. Le principe du photomontage est d'associer des documents, des morceaux d'images qui n'ont pas de relations d'évidence. Leur amalgame créé ainsi une vision insolite. Il transgresse les rapports d'échelles et de plans. Dans *ABCD*, les mots et les lettres fonctionnent comme des slogans. Ils représentent à eux-mêmes un manifeste plastique. Ils sont à la fois cris, et hordes. Ils se veulent percutant et militant. L'œuvre existe en tant que hurlement. R. Haussmann déclare alors :

> « Je me trouvais dans cette nécessité à cause de ma conviction que, de même que dans un poème, ce ne sont pas le sens et la rhétorique des mots, mais les voyelles et les consonnes et même les caractères de l'alphabet qui doivent être porteurs d'un rythme, de même en peinture, ce sont des complexes de couleur pure qui doivent établir l'équilibre d'une création nouvelle. »[235]

---

[234] *Ibid*.
[235] Henri BEHAR, Michel CARASSOU, *op. cit.*

Les lettres doivent ainsi être porteuse de rythme, à l'égal d'une peinture. D'autres artistes et œuvres, comme Francis Picabia et *L'œil cacodylate* (1921), Hannah Höch et *Cut with the kitchen knife* (1921), ou encore Kurt Schwitters et *Untitled* (1928), travaillent sur ce rythme du mot. C'est aussi le cas de Max Ernst (1891-1976) qui compose, dans la mouvance dada, des assemblages de caractères « photo-montés », on parle alors de « typo-montages ».

Les mots sont désormais associés au hasard et ce hasard devient l'élément fondamental du courant arrivant : le Surréalisme. Ce dernier utilise la pensée, l'inconscient et ses automatismes pour fournir à l'écriture des propriétés autrement nouvelles.

MOT AUTOMATIQUE, MOUVEMENT SURRÉALISTE

L'image[236] présente un espace rectangulaire divisé en six cadres détourés. Une forme différente apparaît dans chacun des espaces délimités. Un mot est inscrit en dessous de chaque figure. Dans le premier carré, la représentation d'un œuf est accompagnée du mot « acacia », noté en dessous. Dans le second, une chaussure est baptisée « lune ». Dans le troisième, un chapeau porte le nom « neige ». Dans le quatrième, une bougie est un « plafond ». Dans le cinquième, c'est un verre qui fait figure d' « orage ». Et dans le sixième, un marteau fait résonner le mot « désert ». Les objets sont peints de façon réaliste et reconnaissable. Les lettres sont tracées d'une manière cursive, régulière, nette et appliquée.

RENÉ MAGRITTE (1898-1967)

Ce tableau, intitulé *La clé des songes*, date de 1930 et est l'œuvre de l'artiste belge, René Magritte. Né en 1898, le peintre fréquente l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles et travaille, par la suite, dans l'atelier de Pierre Louis Flouquet (1900-1967) où il découvre le Cubisme et le Futurisme. Il fait son service militaire en 1921 et rencontre en 1924 Camille Goemans et Marcel Lecomte qui l'introduisent dans le milieu dada. Là, l'artiste

[236] Cf. Annexe jointe : Figure 5. 9., p. 38.

a une révélation devant l'œuvre énigmatique de Giorgio de Chirico (1888-1978). Il part alors, en 1927, à la rencontre du Surréalisme.

A Paris, le Surréalisme s'affirme, en 1924, à la suite de la composition littéraire des *Champs magnétiques*[237] d'André Breton et Philippe Soupault. Cet ouvrage remet en cause l'usage du langage et sa fonction communicante. Il s'agit de soustraire les mots de leur utilisation ordinaire canonique pour les propulser vers de nouvelles possibilités. Il s'agit d'expérimenter le langage sans contrôle, d'établir une « écriture automatique ». Cette écriture particulière trouve ses origines dans le mouvement dada mais aussi dans les pratiques spirites et les découvertes de la psychanalyse. Ainsi, elle est inspirée par les poésies d'Arthur Rimbaud, de Lautréamont et des recherches de Sigmund Freud. Ce dernier propose une méthode consistant à faire parler les malades sans attendre d'eux un discours structuré. Le flux des mots échappe alors à la censure. Le but est de faire resurgir les obsessions enfouies pour s'en libérer. De cette branche récente de la médecine dérive l'écriture surréaliste. Elle consiste à écrire si rapidement que la raison et les idées préconçues n'ont pas le temps d'exercer leur contrôle.

Dans *Les Champs magnétiques*, A. Breton et P. Soupault tentent de repérer scientifiquement les vitesses variables de leur activité et les réactions psychiques qu'elle entraîne. Les deux poètes noircissent du papier au café *La Source*, huit à dix heures par jour. La fatigue aidant, les deux hommes semblent plonger dans un état second. Ils s'essayent à plusieurs méthodes, rédigeant chacun de leur côté phrases ou paragraphes avant confrontation. Ils cherchent par cette expérience à découvrir une autre langue susceptible de mieux rendre compte de la vérité de l'être et de sa richesse. L'écriture automatique est une incitation à l'expression de l'inconscient. A. Breton en propose la méthode d'application suivante :

---

[237] André BRETON, Philippe SOUPAULT, *Les Champs magnétiques*, Gallimard, Paris, 1971.

> « Faites-vous apporter de quoi écrire, après vous être établi en un lieu aussi favorable que possible à la concentration de votre esprit sur lui-même. Placez-vous dans l'état le plus passif, ou réceptif, que vous pourrez. Faites abstraction de votre génie, de vos talents et de ceux de tous les autres. Dites-vous bien que la littérature est un des plus tristes chemins qui mènent à tout. Ecrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire. La première phrase viendra toute seule, tant il est vrai qu'à chaque seconde il est une phrase étrangère à notre pensée consciente qui ne demande qu'à s'extérioriser. Il est assez difficile de se prononcer sur le cas de la phrase suivante : elle participe sans doute à la fois de notre activité consciente et de l'autre, si l'on admet que le fait d'avoir écrit la première entraine un minimum de perception. Peu doit vous importer, d'ailleurs ; c'est en cela que réside, pour la plus grande part, l'intérêt du jeu surréaliste. Toujours est-il que la ponctuation s'oppose sans doute à la continuité absolue de la coulée qui nous occupe, bien qu'elle paraisse aussi nécessaire que la distribution des nœuds sur une corde vivante. Continuez autant qu'il vous plaira. Fiez-vous au caractère inépuisable du murmure. Si le silence menace de s'établir pour peu que vous ayez commis une faute : une faute, peut-on dire, d'inattention, rompez sans hésiter avec une ligne claire. A la suite du mot dont l'origine vous semble suspecte, posez une lettre quelconque, la lettre l, et ramenez l'arbitraire en imposant cette lettre pour initiale au mot qui suivra. »[238]

Exercice fondamental du Surréalisme, l'« écriture automatique » se présente d'abord comme une manière de penser même si sa fonction première est de laisser libre cours à l'inconscient. Ce qui importe autant que les traces écrites, pour A. Breton, c'est l'état dans lequel se plonge le sujet et ce qui résulte de cette expérience.

En 1925 est inaugurée à Paris, à la galerie Pierre, la première exposition surréaliste et la même année sont lancés les jeux du célèbre *Cadavre exquis*. Ce jeu consiste à composer des poèmes ou des dessins à plusieurs, chacun écrivant un mot ou un motif sur une feuille de papier pliée au fur et à

[238] André BRETON, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, Paris, 1985, p. 41.

mesure afin de ne faire apparaître qu'une fraction du mot ou du dessin. Une fois dépliée, la feuille présente un montage d'images ou de lettres disparates et forme une nouvelle image ou une nouvelle phrase. Les œuvres ainsi obtenues présentent des rapprochements inattendus comme la phrase, baptisant le principe : « le cadavre exquis boira le vin nouveau ». Cette méthode d'écriture collective est ludique et imprévisible. Elle libère l'esprit pour en libérer l'essence poétique.

A partir de 1929, une première crise survient au sein du groupe surréaliste au sujet de l'engagement politique à adopter. Sous l'autorité d'A. Breton, les exclusions se succèdent. Une autre génération apparaît avec les personnalités comme Salvador Dalí (1904-1989) ou René Magritte (1898-1967).

R. Magritte interroge la nature même de la peinture et l'action que peut avoir le peintre sur cette image. Elle n'est jamais une présentation de l'objet réel mais l'action de la pensée du peintre sur cet objet. Sa manière de représenter et de peindre apparaît volontairement neutre, académique, voire scolaire. Elle met toutefois en évidence un puissant travail de déconstruction des rapports que les choses semblaient entretenir automatiquement dans la réalité. Les mots dans *La clé des songes* sont inscrits pour embarrasser le spectateur. Les images fournies ne correspondent pas à leurs désignations. R. Magritte pratique l'art du décalage entre l'image et le mot. Les associations faites ébranlent la relation de contiguïté entre le mot et la figure. Le philosophe Michel Foucault écrit à ce sujet :

> « Peinture plus que toute autre attachée à séparer, soigneusement, cruellement l'élément graphique et l'élément plastique : s'il leur arrive d'être superposés à l'intérieur du tableau lui-même comme le sont une légende et son image, c'est à la condition que l'énoncé conteste l'identité manifeste de la figure, et le nom qu'on est prêt à lui donner. Ce qui ressemble exactement à un

> œuf s'appelle l'acacia, à une chaussure la lune, à un chapeau melon la neige, à une bougie le plafond. »[239]

Ainsi, la peinture de R. Magritte souligne le problème de la représentation et de sa nomination, figures opposées mais complémentaires.

Au même moment, Joan Miró (1893-1983) conçoit l'écriture comme un langage plastique rythmique, comme en témoigne *Ceci est la couleur de mes rêves* (1925) où la lettre est un phénomène qui s'impose à l'œil. En ce sens, s'intéressant au contenu tout autant qu'au processus, il considère le flux de l'écriture comme une mise en évidence du rythme d'un corps et à ce propos S. Morley précise :

> « Cette "unité rythmique" révélait, selon Breton, une "absence de contradiction, la mobilité des investissements émotifs dus au refoulement, l'intemporalité et le remplacement de la réalité extérieure par la réalité psychique, soumise au seul principe du plaisir". En d'autres termes, l'automatisme était aussi bien pour Breton la voie royale conduisant au processus inconscient, et pouvait livrer témoignage de "tout ce que le poète ou le peintre recèle [...] d'émotionnel". »[240]

Ce terme « émotionnel » peut se comprendre ici comme le moyen d'un infini de possibles images. Ces images tiennent alors de l'imaginaire, notion définie par Gaston Bachelard comme :

> « la faculté de *déformer* les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de *changer* les images. [...] Si une image présente ne fait pas penser à une image absente, si une image occasionnelle ne détermine pas une prodigalité d'images aberrantes, une explo-

[239] Michel FOUCAULT, *Ceci n'est pas une pipe*, Fata Morgana, Paris, 2005, p. 45.
[240] Simon MORLEY, *op. cit.*, p. 89.

sion d'images, il n'y a pas imagination. [...] Grâce à l'imaginaire, l'imagination est essentiellement *ouverte, évasive*. »[241]

[241] Gaston BACHELARD, *L'Air et les songes, essai sur l'imagination du mouvement*, José Corti, Paris, 1943, pp. 7-8.

7. EN UN ESSAI TYPOLOGIQUE

.

.

.

Après le passage par divers états plastiques (écrit, peint, calligraphié, typographié, « poché », collé, déformé, décomposer, inventé, automatisé, etc.) le mot semble devenir l'égal d'un motif.

EN UN MOT-MOTIF

Un mot est l'unité linguistique minimale douée de signification. Dérivant du latin *muttum*, signifiant « grognement », le terme désigne le son ou le groupe de son articulé ou figuré graphiquement. Le philosophe Alain décrit ainsi son pouvoir :

> « Un mot peut avoir puissance aussi par la superstition, comme on voit bien par les noms de lieux, qui sonnent autrement pour l'un que pour l'autre les souvenirs forts qui y sont liés. Ainsi, pour un provincial, le nom de la ville où il a appris la politesse ; ainsi les noms exotiques pour ceux qui ont voyagé ; ainsi les noms devenus célèbres par l'histoire et par les œuvres. On dit bien qu'il y a une magie des mots, et des préférences de sentiment ou des aversions en chacun. »[242]

La magie des mots prend tout son sens avec les turbulences du Cubisme, du Futurisme, de Dada et du Surréalisme. Les mots sont motifs de souvenirs, de revendications, d'inventions ou de manifestations de l'inconscient, que ce dernier relève du collectif ou du sujet. Ils sont le reflet d'une pensée toute particulière.

EN UNE PENSÉE TYPIQUE

[242] ALAIN, *Système des Beaux-Arts*, La Pléiade, Paris, 1920, p. 305.

Cette forme de pensée nouvelle considère le mot comme une matière. Le mouvement qui voit poindre les préceptes de notre troisième structure visuelle se met en marche. Nous avons vu que la photographie amène une fabrication mécanique de l'image, et qu'en ce sens et par ses répercutions, bouleverse l'acte de création. L'Impressionnisme décompose la lumière et le primat du sujet comme thème unique. Le Cubisme, avec le papier collé, dépersonnalise l'acte de peindre et intègre une écriture mécanisée, le *ready-made* du papier journal, du papier peint, du billet de réclame, du ticket de spectacle dans son espace. Le Futurisme décompose le mot, l'ordre grammatical, la composition de l'espace et la mise en page en leur insufflant les possibilités et la rythmique de l'organisation d'une image. Le Surréalisme définit les principes d'une écriture automatique, mécanique, investissant le monde intérieur de l'individu, qu'il soit artiste ou spectateur.

L'automatisme est un aspect primordial de la pratique de l'artiste André Masson[243] (1896-1987). Fortement marqué par les principes du Surréalisme, son travail fait écho aux observations et aux expériences menées par A. Breton et influence les réflexions de ce dernier. Les œuvres de l'artiste déploient un automatisme du geste qui annihile la distinction entre l'écriture et le dessin. Les deux disciplines paraissent indissociables. Il s'agit pour A. Masson de produire des signes tangibles de la présence du corps et des pulsions qui l'animent au travers des traces de la main. Ainsi, énumère-t-il ses objectifs :

> « A) La condition première était de libérer l'esprit de tous liens apparents. Entrer dans un état voisin de celui de transe. B) L'abandon du tumulte intérieur. C) La rapidité d'écriture. D) Ces dispositions une fois obtenues, sous mes

[243] Cf. Annexe jointe : Figure 5. 9. Bis., p. 39.

> doigts naissaient des figures involontaires, et le plus souvent gênantes, inquiétantes, inqualifiables. »[244]

Les traces alors déposées sur le papier ou sur la toile par l'artiste constituent des rythmes corporels. A l'instar de l'idéologie calligraphique chinoise, chaque ligne participe d'un souffle, d'une cadence. Ainsi, R. Barthes précise :

> « Tout d'abord, Masson établit délibérément ce qu'on appelle un *inter-texte* : le peintre circule entre deux textes (au moins) ; d'une part le sien (disons : celui de la peinture, de ses pratiques, de ses gestes, de ses instruments) et d'autre part celui de l'idéographie chinoise (c'est-à-dire d'une culture localisée) : comme il se doit dans toute inter-textualité véritable, les signes asiatiques ne sont pas des modèles inspirateurs, des "sources", mais des conducteurs d'énergie graphique, des citations déformées, repérables selon le trait, non selon la lettre ; [...] La sémiographie de Masson nous dit encore ceci, qui est capital dans la théorie actuelle du Texte : que l'écriture ne peut se réduire à une pure fonction de communication (de *transcription*), comme le prétendent les historiens du langage. »[245]

Le travail d'A. Masson offre à la vue une écriture qui apparaît comme l'excédant même de sa propre fonction. Le peintre démontre que la vérité de l'écriture n'est pas dans ses messages, ni dans son système de transmission mais dans la dynamique corporelle, organique de la main qui appuie le geste, c'est-à-dire, selon R. Barthes, dans le *corps qui bat* :

> « La sémiographie de Masson, rectifiant des millénaires d'histoire scripturale, nous renvoie, non pas à l'origine (peu nous importe l'origine), mais au corps : elle nous impose , non pas la forme (proposition banale de tous les peintres), mais la figure, c'est-à-dire l'écrasement elliptique de deux signifiants : le geste

[244] André MASSON, *Le rebelle du Surréalisme*, Hermann, Paris, 1976, p. 32.
[245] Roland BARTHES, *op. cit.*, p. 143.

> qui est au fond de l'idéogramme comme une sorte de trace figurative évaporée, et le geste du peintre, du calligraphe, qui fait mouvoir le pinceau selon son corps. »[246]

A. Masson considère que l'écriture doit être illisible pour manifester sa propre vérité, et non plus seulement son instrumentalité. L'œuvre du peintre se rapproche alors étroitement de celle d'Henri Michaux[247] (1899-1984). Malgré l'illisibilité de ses signes, H. Michaux reste cependant attaché aux liens résiduels des codes d'écriture tels que la linéarité et la cadence des traces. C'est ainsi qu'en 1961, il réalise une série de peintures intitulée *Mouvement*, feuilles de papiers sur lesquelles des formes projettent des trajets, des réseaux, une écriture du geste et H. Michaux d'affirmer :

> « J'écris pour me parcourir. Peindre, composer, écrire : me parcourir. Là est l'aventure d'être en vie. »[248]

L'écriture devient ainsi, pour le peintre, une manière de se comprendre, se connaître mais aussi une façon d'atteindre, par l'illisibilité, une certaine universalité comme le confirme S. Morley dans les propos suivant :

> « Son langage était cependant nouveau : il était personnel et rythmique, et ne pouvait être "lu" au sens conventionnel du terme. Il fallait plutôt le percevoir et le ressentir comme une forme de notation graphique ou de production de signes élémentaire. Suivant en cela Masson, Michaux ne tarda cependant pas à considérer les pulsations rythmiques du geste corporel comme une fin en soi. Masson et Michaux furent tous deux influencés par la calligraphie orientale. [...] ils furent frappés par le fait que le lien originel avec le référent se trouvait apparemment conservé dans le langage des signes chinois, ce qui les amena à

[246] *Ibid*., p. 144.
[247] Cf. Annexe jointe : Figure 5. 9. Bis a., p. 40.
[248] Henri MICHAUX, *Passages*, Gallimard, Paris, 1963, p. 142.

envisager la possibilité d'une équation entre "signifiant" et "signifié", et à imaginer le fondement d'un langage universel »[249]

M. Butor ajoute, à propos de cette recherche de l'universalité :

« A l'origine, l'intérêt de Michaux pour le graphique vient sans doute d'une méfiance envers l'écriture, une suspicion assez proche de la méfiance initiale ou du dégoût qu'il avait pour la représentation réaliste en peinture. Mais il a vite compris qu'il pouvait en renverser les signes. Et pour le comprendre, il avait la Chine, le grand rêve idéographique. »[250]

La fabrication d'idéogrammes imaginaires met en avant, dans l'œuvre d'A. Masson et également dans celle d'H. Michaux, la préoccupation de dessiner les rudiments graphiques d'une autre langue, affranchie de la signification et de la lisibilité :

« Moi aussi, je fus au Japon. Infirme là-bas celui qui ne sait pas avec des signes signifier. Des signes graphiques. Infirme. Je repars infirme. Choc et honte au Japon. Mais, c'est la peinture chinoise qui entre en moi en profondeur, me convertit. Dès que je la vois, je suis acquis définitivement au monde des signes et des lignes. Les lointains préférés au proche, la poésie de l'incomplétude préférée au compte rendu, à la copie. Les traits lancés, voltigeants, comme saisis par le mouvement d'une inspiration soudaine et non pas tracés prosaïquement, laborieusement, exhaustivement, voilà qui me parlait, me prenait, m'emportait. »[251]

Et H. Michaux d'ajouter, parlant de son œuvre :

[249] Simon MORLEY, *op. cit.*, p. 91.
[250] Michel BUTOR, *op. cit.*, p. 40.
[251] Henri MICHAUX, *Emergences-Résurgences*, Les Sentiers de la création, Skira, Paris, (1972), 1993, p. 16.

> « Signes revenus, pas les mêmes, plus du tout ce que je voulais faire et pas non plus en vue d'une langue – sortant tous du type homme, où jambes ou bras et buste peuvent manquer, mais homme par sa dynamique intérieure, tordu, explosé, que je soumets (ou ressens soumis) à des torsions et des étirements, à des expansions en tous sens. En forme de racine ? Homme tout de même, un homme qui compte sur l'aveugle souterrain pour plus tard aller au grand jour. Dans des centaines de pages, un à un, comme énuméré (quatre ou cinq par feuilles, chacun à part dans une invisible niche, sans communiquer avec l'autre), l'homme m'arrive, me revient, l'homme inoubliable. Sur la page blanche que je malmène, où je le vois malmené, flagellé, homme-flagellum. Sans tête, tête en bas, tête massue, tête à l'emporte-pièce, homme écartelé se ruant vers on ne sait quoi, pour on ne sait quoi, cinglé par on ne sait quoi. »[252]

Cette expérience graphique du signe illisible ne va pas sans rappeler celle que fait R. Barthes, en 1970, au Japon. En effet, le sémiologue se confronte à l'incompréhension d'un langage comme il le raconte dans *L'Empire des signes*[253] :

> « Cette région ne peut être connue que par une activité ethnographique : il faut s'y orienter, non par le livre, l'adresse, mais par la marche, le vue, l'habitude, l'expérience ; toute découverte y est intense et fragile, elle ne pourra être retrouvée que par le souvenir de la trace qu'elle a laissé en nous : visiter un lieu pour la première fois, c'est de la sorte commencer à l'écrire : l'adresse n'étant pas écrite, il faut bien qu'elle fonde elle-même sa propre écriture. »[254]

De cette manière, dans ce pays de l'écriture par excellence, l'écrivain explore la beauté sensible des signes se retrouvant hors de leur signification. Cette beauté est aussi exprimée aujourd'hui à travers le texte de

---

[252] *Ibid*., p. 50.
[253] Roland BARTHES, *L'Empire des signes*, Seuil, Paris, 2005.
[254] *Ibid*., p. 55.

Philippe Delerm relatant l'émotion éprouvée à la vue actuelle de graffitis citadins :

> « Ils sont beaux, ces messages dont nous ne comprenons rien, ces idéogrammes chinois qui s'inscrivent dans le vrai sens de la ville, celui de la verticalité. Nous n'essayons même pas de deviner ce qu'ils peuvent exprimer. Messages d'amour, petites annonces, slogans politiques ? Peu importe. Ils détiennent une forme absolu, parce qu'ils restent impénétrables. Ils sont une parfaite métaphore de cette incommunicabilité qui plane dans l'essence des rues comme un oubli, comme un danger. [...] On sait bien que ces signes sont sans doute l'équivalent de ceux que nous pouvons déchiffrer, mais ils nous semblent dépasser leur pouvoir de signification pour atteindre le mystère de nos renoncements. Étrangement, ils nous rassurent. La ville ne sera jamais réellement pénétrée, conquise. Nous n'en apprivoisons que l'apparence des contours. Il reste toujours en nous comme un idéogramme chinois le rêve sourd que nous ne savons formuler. C'est bien que cette envie reste élégante, à l'encre blanche, à l'encre noire. [...]. »[255]

Les lignes, les traits et les taches sont ainsi préférés aux mots par leur absence de syntaxe et c'est ce qui se reflètera aussi, nous allons le voir, dans le travail de Christian Dotremont (1922-1979) au sein du groupe Co-BrA.

EN UNE CRÉATION EN TRANSPOSITION

Nous arrivons ainsi au moment où l'écrit acquiert une autonomie véritable vis-à-vis de sa fonction sémantique. Le mot, détaché de son sens, se transpose au cœur même de l'espace plastique. Ce phénomène se perçoit dans notre pratique personnelle avec *C.R.I.*[256] où les lignes du fond se pré-

[255] Philippe DELERM, *Traces*, « Désir masqué », Fayard, Paris, 2008, pp. 121-122.
[256] Cf. Livret joint, p. 33.

sentent comme une langue inconnue et illisible et dans *Sept et cris*[257] où les mots deviennent formes à part entière.

L'univers artistique nous mène alors, après les recherches cubistes, dada et surréalistes, vers notre troisième structure visuelle, utilisant l'écriture d'une manière encore plus picturale et s'amorçant avec le courant lettriste.

[257] *Ibid.*, pp. 43-49.

UNE TRANSCENDANCE...

1. D'UNE TRANSCENDANCE PLASTIQUE

.

.

.

.
.
.
.
.
.
.
.
.
.
.
.
.
.

D'une transcendance[258]*…*

D'un « au-delà », d'un dépassement…

La transcendance est le caractère de ce qui est autre, supérieur, extérieur. C'est un au-delà de toute expérience. C'est un processus de surpassement. L'écriture, à ce stade, opère une transformation fondamentale. Sa recherche picturale lui confère de se détacher de ses caractères de signifiant et de signifié pour se présenter comme une matière. L'ordre linéaire s'en trouve ainsi totalement modifié. La lettre se dote d'un nouveau paraître, d'une nouvelle identité. Comprise comme une essence sensible, l'écriture oscille entre l'illisible et l'invisible, entre le lisible et le visible, en un jeu discursif de mots mot-ifs et de textes text-ures.

[258] Cf. Livret joint, pp. 43-49.

2. EN UN TEMPS DU REGARD

.

.

.

LES TEMPS CONTEMPORAINS

Les Temps contemporains débutent traditionnellement, pour les historiens, à la Révolution française, en 1789, et couvrent les XIX^e^, XX^e^ et XXI^e^ siècles. Cependant, cette définition n'est pas universelle et la notion de « contemporanéité » est, en tous les cas pour les plasticiens plus généralement, comprise comme la période couvrant environs les soixante années précédant le moment présent. E. Souriau précise à ce sujet :

> « L'adjectif contemporain, du latin *contemporaneus,* formé de *cum*, « avec », et *tempus*, « temps », qualifie ce qui existe ou a existé simultanément, et surtout, ce qui a son origine (date de création, date de naissance…) à la même époque, ou qui florissait en même temps. L'adjectif peut aussi être employé comme nom ("un contemporain"). Le terme de contemporain désigne donc toujours une relation ; on n'est pas contemporain en soi et dans l'absolu. »[259]

Ainsi, l'expression « art contemporain » se conçoit comme désignant l'ensemble des œuvres réalisées à partir de 1945, date-clé marquant la fin de la Seconde Guerre mondiale et montrant les premières transgressions plastiques significatives vis-à-vis du passé.

L'apparition de la photographie donnait naissance à l'art moderne. Elle brisait les canons classiques de fabrication des images et laissait le champ libre à des expérimentations picturales nouvelles. L'année 1945, à la suite des horreurs de la guerre, manifeste une volonté de renaissance. Le monde artistique est bouleversé et veut s'affranchir de tous courants idéologiques. Nous nous accordons alors à cette césure, l'année 1945, et à l'émergence d'un mouvement artistique qui intéresse au premier chef notre

[259] Etienne SOURIAU, *Vocabulaire d'esthétique*, *op. cit.*, « Contemporain », p. 474.

problématique de recherche, à savoir le Lettrisme, pour développer une nouvelle partie.

LA VIDÉOSPHÈRE DE RÉGIS DEBRAY

C'est à la suite de la *logosphère* et de la *graphosphère* que R. Debray déclenche sa troisième phase du regard qu'il nomme *vidéosphère*. Elle s'amorce, selon lui, avec l'invention de la télévision en couleurs.

Le premier âge conférait à l'image un pouvoir de « protection ». Elle captivait le spectateur-croyant en lui promettant un salut. La seconde période avait fait de la peinture un objet de « délectation ». Fruit d'une recherche du prestige, elle captivait le spectateur-collectionneur. La *vidéosphère* présente à présent, selon les propos de R. Debray[260], une image « captée » par le spectateur-négociant. Elle est le produit d'une information, d'une nouveauté, d'un jeu. La source de lumière picturale était divine, puis naturelle ; elle devient « électrique » et « immatérielle ». L'image abandonne ainsi la toile pour d'autres supports, dont le plus récent est l'écran d'ordinateur. Le support était dur, en bois, souple, en toile ; il devient immatériel, l'écran. L'art propose ainsi de « nous surprendre » et ce désir d'étonner est la base des réalisations plastiques de notre époque, dont certaines tendent vers le champ de notre troisième forme que nous nommons, à présent : « écrigraphie »[261].

[260] Cf. Annexe jointe : Figure 1. 1., p. 5.
[261] Néologisme, voir explication et définition ci-après.

1. EN UNE « ÉCRIGRAPHIE »

.

.

.

« ECRIGRAPHIER »

« Ecrigraphier »… Ecrigraphier est un néologisme personnel qui permet de caractériser le parti-pris de notre écrit. Expliquons-nous. Nous arrivons, désormais, dans notre parcours historique, au moment où la lettre devient motif et texture plastique à part entière. Jusqu'ici, notre recherche s'est attachée à proposer une filiation des courants artistiques à travers l'histoire. Nous avons établi la dominance de deux modes plastiques organisant l'ensemble de la sphère visuelle : la figuration et l'abstraction. Pour définir l'existence d'une troisième forme, nous sommes amenés à pallier à un manque du langage. Il nous faut alors concevoir un terme singulier qui permet la reconnaissance, l'identification particulière et efficace de cette tendance graphique. Si nous considérons la composition des mots « figuration » et « abstraction », nous constatons qu'ils sont élaborés à partir des radicaux *figur-* et *abstr-* auxquels on ajoute le suffixe *a(c)tion*.

Fonctionnons de la même manière. Nous avons une racine caractéristique au sein de *grapheïn*, désignant à la fois l'acte d'écrire et celui de dessiner. Ce terme évolue et donne en latin le mot *graphia* qui, lui-même, donne, en français, le mot « graphie » et le mot « graphème ». Voyons-là notre suffixe qui se définit, d'ailleurs, dans le *Trésor de la Langue Française* :

> « - GRAPHE, - GRAPHIE, - GRAPHIQUE : Elément terminal, tiré du radical du mot grec *grapheïn*, « écrire », pour construire des substantifs et des adjectifs relatifs aux sciences de l'écriture, de l'imprimerie ou de l'enregistrement. »[262]

[262] Définition donnée par le *Trésor de la Langue Française Informatisé*, [En ligne], consulté le 04/05/2012 à l'adresse : http://www.atilf.atilf.fr.

A ce suffixe - *graphe*, qui suggère la prise en compte de la manière d'écrire un mot, de le tracé, de le dessiner, nous ajoutons le mot « écrit » qui, quant à lui, apporte la notion d'une présence de la lettre, d'un mot, d'une phrase. Nous supprimons le *t* en écho à ma pratique personnelle à travers laquelle le cri (les cris, l' « é-cri ») résonne comme l'indice développant l'idée que toute association lettre/signe plastique participe d'un cri, de joie, d'alarme. Ainsi, sont possibles les néologismes suivant :

n. : ECRIGRAPHIE
v. : ECRIGRAPHIER
adj. : ECRIGRAPHIQUE

Nous pouvons alors concevoir une dénomination précise de la troisième forme visuelle régissant l'histoire artistique : après la figuration et l'abstraction, « l'écrigraphie ». Cette nouvelle situation plastique nous amène alors à considérer autrement l'écrit au sein de l'image et, nous permet de mettre en valeur les rapports entre le lisible et le visible.

LISIBLE ET VISIBLE

Le lisible est ce qui est facile à lire, à déchiffrer. Lire revient à parcourir des yeux ce qui est écrit ou imprimé, en prenant connaissance de son contenu. C'est identifier les lettres et les assembler entre elles pour comprendre le lien qui existe entre ce qui est écrit et la parole. C'est pénétrer le sens des signes à l'aide d'une interprétation, transcender les signes par leur lecture.

Le visible, quant à lui, est ce qui peut être vu, observé, distingué. C'est ce qui est concret et perceptible. C'est ce que l'on voit facilement, ce

qui est manifeste et évident. Et, selon Gérard Dessons, professeur de langue et de littérature française à l'Université de Paris 8 :

> « [C'est que] le rapport du visible au lisible est de nature contractuelle. C'est-à-dire à la fois conventionnel et historique. Dans l'écriture, le visible n'est tel que de se fondre, en quelque sorte, dans le lisible, dans la signification. Dans le langage, le lisible fait que le visible devient, en tant que tel, invisible. Ou, pour le dire autrement, le visible de l'écriture, étant langage, est un visible orienté, conditionnel, un visible qui est un lisible, *inséparablement*. Le langage ne cesse pas d'être vu, mais comme langage, c'est-à-dire comme lu. »[263]

Là, intervient le poids de l'histoire dans le processus de lisibilité puisque la manière de voir appartient aux codes donnés par une société. Par exemple, une des premières pages imprimée de l'histoire ne se donne pas à lire de la même manière qu'un ouvrage édité aujourd'hui. Certaines polices ou certains mots seront difficiles à comprendre et à concevoir. Ainsi, nous ne pouvons que simplement voir le texte avant d'en analyser le sens. Le visible prend ainsi le pas sur le lisible.

C'est par cette suggestion que nous entrons au cœur même du dernier volet de notre recherche. La primauté est désormais accordée à la visibilité, voire l'hyper-visibilité, de la lettre.

[263] Gérard DESSONS, *Noir et blanc, la scène graphique de l'écriture*, Revue La Licorne, N°23, 2005, [en ligne], consulté le 29/01/2012, à l'adresse : http://www.licorne.edel.univ-poitiers.fr.

4. EN UNE « ÉCRIGRAPHIE » LISIBLE

.

.

.

Nous sommes ainsi en 1945. Le graphème poursuit sa progressive évolution au sein du domaine artistique. Après avoir permis la déstructuration de l'espace pictural, puis celle de la représentation du sujet et celle du sens du langage, le graphème tend vers un développement « particulaire ». Ce mot, employé originellement en physique et en chimie pour désigner la formation d'une particule, correspond au mouvement pictural désormais effectué par l'écrit. Le courant lettriste en est l'exemple même.

Notre image[264] présente un espace bigarré, entièrement strié à l'horizontale. Chaque ligne est composée d'une suite de signes manuscrits. De tailles réduites, ces caractères offrent une lecture difficile, voire même impossible. Quelques ratures ornent l'ensemble. Quelques mots se soulignent. Quelques courbes s'offrent aux terminaisons de lignes. Les tracés s'organisent à l'égal d'une simple page de cahier d'écolier. En bas, à gauche, les deux mots *DESSIN LETTRISTE* se distinguent. A leur côté, placées vers la droite, se lisent les initiales *I. I.* ainsi que la date *1944*.

NOUVEL OBJET PLASTIQUE est une inscription qui surplombe l'univers graphique en se présentant au-dessus du reste de l'œuvre, en lettres majuscules, de grandes tailles et d'un trais plus épais. L'ensemble des lignes fonctionne alors comme un fond, une rumeur, un bourdonnement et

[264] Cf. Annexe jointe : Figure 6. 1., p. 41.

l'inscription s'y révélant, comme une revendication, un manifeste, une interpellation. La lecture de ces mentions permet de comprendre qu'il s'agit d'un dessin lettriste réalisé en 1944 par Isidore Isou qui proclame l'émergence d'un « nouvel objet plastique ».

ISIDORE ISOU (1925-2007)

Né en 1925, à Botosani, en Roumanie, I. Isou incarne la figure majeure du mouvement révolutionnaire d'après-guerre. C'est en mars 1942 que ce jeune poète découvre le principe de l'ensemble de ses idées à venir. Il lit simplement, un jour, par hasard, la phrase du philosophe Hermann Keyserling, exprimant que :

> « Le poète dilate les vocables. »[265]

I. Isou traduit dans sa langue natale le mot « vocables » comme le mot « voyelles », non sens qui l'amène à comprendre la syntaxe comme l'expression d'un projet : le poète doit dilater les voyelles. Il commence ainsi à écrire à ce sujet.

Echappant au nazisme, I. Isou arrive à Paris en 1945. Il fréquente le milieu littéraire et tente de publier son premier essai : *Le manifeste de la peinture lettriste*. Ce n'est qu'en 1950 qu'il y parvient au sein de la revue *Ur*. Dans son article intitulé « Eléments de la peinture lettriste », les mots sont accusés d'entraver l'élaboration d'un langage authentique. Influencé par la propagande et les dérives langagières produites par la guerre, le poète déclare que les mots fonctionnent comme des stéréotypes et ajoute que pour l'ensemble des écoles culturelles passées, que ce soit pour la poésie ou pour

[265] Isidore ISOU, *Lelettrisme.com*, « Chronologie », [en ligne], consulté le 03/11/2007, à l'adresse : http://www.www.lettrisme.com.

le domaine artistique, il n'existe aucune alternative plastique possible autre que celle de la représentation du sujet. I. Isou entreprend alors de trouver une nouvelle manière de créer.

Ainsi, à la suite du Futurisme, de Dada et du Surréalisme, il s'attache à réduire les mots à la lettre seule afin de conserver une entité première et originelle. Il s'évertue à couper le lien entre le signifiant et le signifié et élabore une poésie phonétique construite sur la particule alphabétique.

Au quartier de Saint-Germain-des-Près, à Paris, modeste siège du groupe naissant, il s'entoure de noms tels que Gabriel Pomerand (1925-1972), François Dufrêne (1930-1982) et Maurice Lemaître (né en 1926), et expérimente le langage.

Une première manifestation est organisée, en 1946, dans la Salle des Sociétés Savantes. Puis, un premier scandale a lieu au Théâtre du Vieux-Colombier, lors de la première pièce de T. Tzara, intitulée *La Fuite*. L'écrivain Michel Leiris y tient alors une conférence de présentation pendant laquelle les deux acolytes, I. Isou et G. Pomerand, s'exclament :

> « Dada est mort, le lettrisme a pris sa place. »[266]

I. Isou poursuit avec la lecture d'un poème phonétique composé uniquement de consonnes. Le public est hilare mais les journalistes et les critiques sont intrigués. Les manifestations sont de plus en plus fréquentes et le groupe se déploie. Ainsi, Michel Tapié (1909-1987), lors d'une interview réalisée en 1973, se remémore l'ambiance des soirées du groupe en expliquant que :

> « L'atmosphère était bouillonnante, pleine d'audace et d'humour et, en même temps, très constructive. Le Lettrisme se composait de groupes, de personnalités pleines d'esprit qui tenaient des propos incendiaires et provocateurs, qui

[266] Mirella BANDINI, *Pour une histoire du Lettrisme*, Jean Paul Rocher, Paris, 2003, p. 41.

> n'hésitaient pas à insulter le public. Durant cette période de changement, de révolution des formes, à la recherche d'un *art autre*, le mouvement lettriste a tenu un rôle singulier qui lui était propre. »[267]

Cette recherche d'un *art autre*, pour reprendre le titre de l'ouvrage du critique et artiste publié en 1952, amène I. Isou a proclamer :

> « Nous réussirons à réaliser le vieux rêve de toute poésie. Que la poésie devienne transmissible n'importe où et qu'elle surpasse toute nation et toute limite arbitraire imposée malgré elle par les hommes. La poésie lettriste, la première vraie internationale. »[268]

Ainsi, le poète procède à la conception d'un projet utopique voulant considérer la lettre comme la particule commune à tous les arts et compréhensible par le monde entier. Il souhaite établir, grâce à elle, l'émergence d'un art global. C'est ainsi qu'il écrit, entre 1941 et 1976, deux textes théoriques, transcrits en neuf tomes sous les noms de *Créatique* et de *Novatique*. Pour le poète, chaque discipline de la culture et de la vie est soumise à des phases successives de développement. Il prétend, dans son ouvrage, dévoiler l'origine de la création au sein de toutes les branches du savoir humain, qui sont : la science, la philosophie, la théologie et la technique.

La poésie inaugure son système de recherche. Selon l'auteur, deux périodes se distinguent dans son évolution. La première est « l'hypostase amplique ». C'est un moment où la poésie est en phase de construction. Elle se développe, elle s'amplifie et s'épanouie. Historiquement, ce temps prendrait sa source aux origines de la poésie, en Grèce, à partir d'Homère, pour s'achever avec Victor Hugo. Les grandes œuvres *ampliques* seraient ainsi : *L'Odyssée*, *L'Énéide*, *La chanson de Roland*, *La Divine comédie*, *Les Son-*

---

[267] *Ibid*., p. 11.
[268] Michel GIROUD, *Groupes, mouvements et tendances de l'art contemporain*, « Lettrisme », ENSBA, Paris, 2001, p. 158.

nets pour Hélène et *La Légende des siècles*. A partir de Charles Baudelaire, la poésie entre dans sa seconde phase : c'est « l'hypostase ciselante ». Durant cette période, la poésie tend vers la recherche de son essence, à sa purification presque à son autodestruction. Elle réduit ses éléments au maximum. Elle se replie, s'intériorise, s'émiette. Un parallèle avec la peinture est établi par I. Isou : les modulations poétiques correspondent à la diffraction de la lumière pratiquée par les impressionnistes et à la décomposition du sujet proposée par les cubistes. Ainsi, pendant cette phase, P. Verlaine détruit le poème pour le vers. A. Rimbaud détruit le vers pour le mot. S. Mallarmé détruit la stabilité de la mise en page. T. Tzara et A. Breton détruisent la signification des mots. Les références poétiques de cette époque seraient donc : *Les fleurs du mal*, *Les Romances sans paroles*, *Les Illuminations*, *Un coup de dés n'abolira jamais le hasard* et *Les Champs magnétiques*.

La théorie se veut hostile au cloisonnement des genres et proclame la volonté d'opérer une transformation générale de l'ensemble de l'humanité. Outre ces projets idéalistes, le Lettrisme fonde alors une réflexion sur l'écriture, considérée alors comme l'entité fondamentale de toute création artistique. Ainsi :

> « Les lettres de derrière les mots offraient les cris et les onomatopées primaires. Les mots d'avant nos mots devenaient les mécaniques (les données communes) d'un art neuf ; [...]. »[269]

Cet art neuf propose une nouvelle esthétique. Il établit une nouvelle organisation des lettres et des phonèmes compris, à présent, dans leur pureté non conceptuelle. Après une période sonore et poétique, un temps pictural

[269] *Ibid.*

est privilégié au sein du mouvement. La lettre est étudiée pour ses propriétés corporelles et ses manifestations spatiales. C'est ainsi qu'I. Isou déclare :

> « La symétrie et la transcendance des LETTRES prendront la place de la symétrie et de la transcendance des Objets. »[270]

La lettre devient le sujet des œuvres. Elle en compose l'essence. Elle en structure l'existence. Elle s'accorde une valeur plastique :

> « On a trouvé LA LETTRE : Seul élément qui puisse retenir la pression des traits en désordre ; Unique digue contre les inconstances géométriques ; Moule primordial pour déparasiter l'envahissement douteux d'un pinceau fulgurant ; Elaboration engageante capable de réduire à un schéma viable un pullulement de composants ; Filtre sachant restreindre et centrer les ébranlements picturaux échevelés ; [...] Filandière déduisant le résultat d'une combinaison de couleurs de lignes ; [...] On a constaté que le seul cadre parfaitement destiné par sa structure à remplacer un objet ruiné est la LETTRE, Nouveau canon d'une construction plastique : LA LETTRE. »[271]

Les membres du groupe lettriste s'emparent ainsi de l'alphabet et le manipulent dans l'infinité de ses possibilités visuelles. C'est pourquoi Mirella Bandini, principal témoin du lettriste, annonce :

> « En réfléchissant sur les apports du Lettrisme dans l'art contemporain, il est intéressant de remarquer à quel point la peinture lettriste peut être considérée, selon les propres mots de son créateur, comme "une nouvelle dimension plastique beaucoup plus ouverte et beaucoup plus extensive que la peinture abstraite". Dans la réduction en un "caractère organique combinatoire" de toute la peinture au système de la lettre et du signe, l'on identifie le contenu du concept primaire de la lettre alphabétique dans ses infinies acceptions

[270] Mirella BANDINI, *op. cit.*, p. 17.
[271] *Ibid.*, pp. 15-16.

> possibles, organico-ancestrales, qui peut ainsi se rattacher aux premières manifestations artistiques de l'art totémique ou du travail du scribe, en instituant un domaine autonome et inépuisable. »[272]

Elle poursuit en précisant :

> « Isidore Isou ajoute que la particule lettriste n'est pas utilisée et introduite dans le contexte visuel à la manière des lettres-objets cubistes et dadaïstes, ou encore moins, comme composition géométrique, mais comme réduction de toute la peinture au système de la lettre ou du signe. La forme lettriste doit par conséquent être considérée comme la troisième structure essentielle de l'art, après la forme figurative et abstraite. »[273]

C'est ici que nous rencontrons un avis similaire à nos propres propos. Notre sujet trouve un écho favorable au sein des modalités lettristes. L'origine de notre idée s'y reflète.

Le groupe continue ses recherches jusqu'aux années 1950. Il propose alors une forme créative à base de lettres intitulée « l'hypergraphie ». Ce mot est utilisé généralement en neurologie pour définir la rédaction excessive produite par certaines personnes sur des papiers, journaux et autres supports. Les réalisations lettristes sont fondées sur ce système de surcharge graphique qui représente tous les moyens de notations acquis ou possibles. Les lettres proposées au regard se développent soit sous la forme d'alphabets connus, existants, conventionnels, soit sous la forme de signes inventés, imaginaires et non identifiables. I. Isou affirme alors :

> « Il ne s'agit pas de détruire les mots pour d'autres mots mais il s'agit de prendre toutes les lettres en commun, de déplier devant le spectateur ébloui des merveilles réalisées en lettres (débris des destructions), de créer une ar-

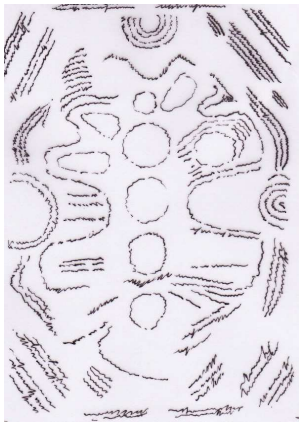
[272] *Ibid*., p. 64.
[273] *Ibid*., p. 26.

> chitecture des rythmes lettriques, d'accumuler dans un cadre précis des lettres fluctuantes, de rendre compréhensible et palpable l'incompréhensible et le vague, de concrétiser le silence, d'écrire les riens. »[274]

Concrétiser le silence et écrire les riens se révèlent être le but ultime du mouvement. C'est un acte qui fait échos aux dérives de la guerre, à la propagande trompeuse et foisonnante, aux horreurs vécues et créées par les hommes. C'est la recherche d'un mutisme inévitable, d'une discrétion indispensable, d'un néant obligatoire pour permettre un nouveau départ.

Le principe d'hypergraphie est visible, également et à la même période, au sein d'une collection profondément singulière proposée par Jean Dubuffet sous le nom d'Art brut.

[274] Marie-Hélène MONTBAZET, *Lettres et signes dans le lettrisme*, doctorat d'Histoire de l'Art, UFR de Philosophie, Université de Paris 1, sous la direction de Gilbert Lascault, 1993, p. 233.



La surface délivre au regard de multiples tons ocres[275]. Par un passage du bleu marine au vert foncé, du jaune doré à l'orange assourdi, l'espace lie l'écrit et l'image. Le rythme s'établie par les différentes courbes offertes par les cercles et les lignes circulant au sein de l'ensemble de l'espace. Tout semble ordonné de manière symétrique, aussi bien en ligne horizontale qu'au niveau vertical. Des figures présentent des visages, quelques autres suggèrent des notes de musiques. Les signes écrits courent le long de chaque espace. Ils se déclinent, s'enchaînent, se surplombent et s'entrelacent. Le tout présente une surenchère de signes. Le papier semble être considéré comme une surface plane et non pas comme une fenêtre ouverte sur un monde, comme pourrait l'être une illusion du réel. Ainsi, l'univers dactylographié s'approprie l'espace de la peinture.

ADOLF WÖLFLI (1864-1930)

Ce dessin est une création du dénommé Adolf Wölfli. Né en 1864, à Berne, il est interné en 1895 à l'asile de la Waldau. C'est en 1899 qu'il commence à dessiner, écrire et composer de la musique. Il esquisse de multiples dessins sur feuilles volantes et sur de nombreux cahiers. Il crée même

[275] Cf. Annexe jointe : Figure 6. 2., p. 42.

une biographie imaginaire de 25 000 pages. Dans l'ensemble de ses créations l'orthographe est transformée. Les voyelles et les consonnes sont ajoutées pour accentuer le rythme des phrases. Le sens et la forme du mot ne prédominent plus. L'écrit devient obsessionnel et tout a fait fantasque.

A. Wölfli est un personnage-clé des réalisations connues sous le nom d'Art brut. Cette notion est inventée par un artiste français charismatique : Jean Dubuffet. Né au Havre en 1901, il déploie une œuvre prolifique et protéiforme en passant par de nombreux styles différents. Marqué par les dessins d'enfants et les graffitis, l'artiste entreprend de regrouper des créations se situant hors de l'art. Sa démarche propose la collecte de productions réalisées par des non-professionnels, c'est-à-dire produites par des artistes œuvrant hors des normes esthétiques convenues. J. Dubuffet a pour objectif de parvenir au processus artistique pur, brut, réinventé par chaque auteur à partir de ses propres impulsions. C'est ainsi qu'il achète progressivement des œuvres auprès de personnes dites « marginales ». De 1947 à 1949, il en présente l'ensemble à la galerie René Drouin à Paris. Il explique alors ses intentions et sa notion d'Art brut :

> « Nous entendons par là des ouvrages exécutés par des personnes indemnes de culture artistique, dans lesquels donc le mimétisme, contrairement à ce qui se passe chez les intellectuels, ait peu ou pas de part, de sorte que leurs auteurs y tirent tout (sujets, choix des matériaux mis en œuvre, moyens de transposition, rythmes, façons d'écrire, etc.) de leur propre fond et non pas des poncifs de l'art classique ou de l'art à la mode. Nous y assistons à l'opération artistique toute pure, brute, réinventée dans l'entier de toutes ses phases par son auteur, à partir seulement de ses propres impulsions. De l'art donc où se manifeste la seule fonction de l'invention, et non, celles, constantes dans l'art culturel, du caméléon et du singe. »[276]

[276] Jean DUBUFFET, *Prospectus et tous écrits suivants*, « L'Art Brut préféré aux arts culturels », Gallimard, Paris, 1967, [en ligne], consulté le 18/05/2011, à l'adresse : http://www.wikipedia.com.

La volonté première de l'organisation de cette collection est de concevoir un retour aux sources, d'effacer les codes artistiques et de laisser libre cours à l'imagination et l'expression individuelle. L'Art brut est une notion revendiquant la recherche d'un art à l'état initial, presque originel. Le rapport de l'homme à l'organique et à la matière s'y trouve mit en évidence. Cette mouvance fait régner un matériau composite, un support où tout peut être assemblé, un espace métissé et bigarré. Ainsi, J. Dubuffet explique au critique Michel Ragon :

> « L'art brut doit naître du matériau [...], se nourrir des inscriptions, des tracés instinctifs [...] Je suis toujours à la limite du barbouillage le plus immonde et misérable et du petit miracle. »[277]

Les œuvres, soit peintes, soit fabriquées par collages, se présentent comme le feuilleté de matières diverses. J. Dubuffet exploite les mélanges de blanc de céruse, de bitume, de graviers, de sable, de terre, d'herbes, de débris divers, de brindilles, de papiers mâchés, de résines, pour produire des séries intitulées « Hautes pâtes » (1946), « Pâtes battues » (1953), « Texturologies » (1956), et « Matériologies » (1959). Couches, reliefs, incisions, fissures, gravures, épaisseurs émergent alors de ces agrégats.

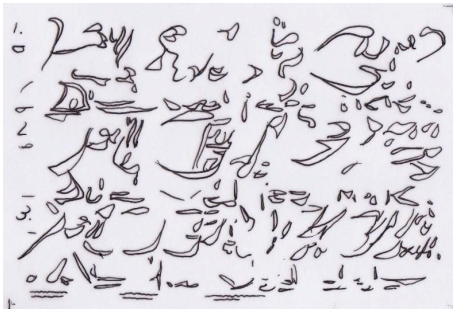
Les œuvres de l'Art brut affichent ainsi une surabondance graphique et plastique. L'écrit, pour A. Wölfli, devient un outil, une matière. La lettre s'associe à l'image en circulant dans ses méandres. Elle s'assimile à la figure. Elle la surplombe ou la prolonge. Elle prolifère de manière obstinée et tourmentée. Elle n'est plus vraiment lisible, elle devient simplement visible.

Cet état d'excès cursif, de palimpseste moderne, se retrouve, sous les mêmes systèmes créatifs, dans quelques compositions plastiques appartenant au collectif émergeant sous le nom de CoBrA.

---

[277] Patricia FRIDE, Isabelle MARCADÉ, *Les mouvements dans la peinture*, Larousse, Paris, (1993), 1997, p. 154.

MOT LOGOGRAPHIQUE, MOUVEMENT COBRA



Des lignes horizontales révèlent une suite de signes tracés à l'encre noire[278]. Chaque trait semble être le produit d'un coup de pinceau. Chaque trait jaillit comme le fruit d'un geste bref, concis. A gauche de la surface se distinguent trois chiffres, *1*, *2* et *3*, qui supposent un décompte des lignes. Les signes ont l'apparence d'une calligraphie chinoise mais leurs motifs restent illisibles, brouillés, brouillons. L'œuvre émet quelques annotations qui se manifestent vers le bas du papier. Celles-ci reprennent le morcellement en trois parties et semblent transcrire les signes de manière lisible. A droite, une signature et une date apparaissent.

CHRISTIAN DOTREMONT (1922-1979)

Il s'agit d'une œuvre de Christian Dotremont. Elle date de 1978 et présente un poème calligraphié. C. Dotremont, né en 1922, est à la fois poète et peintre. En 1941, il suit brièvement le groupe des Surréalistes à Paris. En 1947, il fonde le Surréalisme révolutionnaire belge et, en 1948, le mouvement CoBrA.

C'est à la suite de l'échec d'un congrès international organisé par quelques Surréalistes au Centre de la Documentation sur l'Art de l'Avant-

[278] Cf. Annexe jointe : Figure 6. 3., p. 43.

garde, qu'Asger Jorn (1914-1973), Karel Appel (1921-2006), Joseph Noiret (1927-2012) et C. Dotremont signent un texte intitulé : *La cause était attendue*, en référence ironique à celui des Surréalistes proclamant que « La cause était entendue ».

Un petit mouvement se créé ainsi à Paris, à l'hôtel *Le Notre-Dame*. Les membres revendiquent la volonté d'un caractère international d'échange et de création. Ils réagissent contre la direction du Surréalisme qu'ils considèrent trop intellectuelle et exclusive. Le sigle est imaginé et est constitué des initiales des trois principales villes de résidences des acteurs du groupe : Copenhague, Bruxelles et Amsterdam.

Le programme du mouvement entre dans les problématiques émergeantes de l'époque. Les questions tournent autour des dissonances entre la figuration et de l'abstraction, autour du corps, autour de la spontanéité de l'acte artistique. La collaboration entre artistes amène le groupe CoBrA à proposer et composer des œuvres communes. Ils expérimentent à plusieurs le monde de la création. C'est ainsi que naissent les « peintures-mots » :

> « A cette époque, Jorn pousse chacun à peindre. Dotremont, chez qui il demeure, commence donc à manier le pinceau. Plutôt que de peindre, il préfère écrire. Ainsi naissent les premières peintures-mots. Sur la toile, Jorn-le-peintre peint et Dotremont-le-poète écrit. L'un et l'autre travaillent sans la moindre préparation, enchaînant l'une à l'autre leur spontanéité, et si possible les mêlant. Dotremont trace un texte, ensuite Jorn peint dans la foulée, autour des mots tracés, ce que ceux-ci éveillent en lui. Ou bien c'est à Jorn que revient l'initiative du premier trait, et Dotremont y répond en traçant ses mots. »[279]

[279] Max LOREAU, *Dotremont, logogrammes*, Georges Fall, Saint-Amand-Montrond, 1975, p. 38.

> « La nouveauté de l'expérience consistait en l'émergence simultanée de l'écriture et de la peinture, les formes et les graphismes réagissant réciproquement pendant la connaissance de l'œuvre. »[280]

Ainsi, la peinture et la lettre s'associent et forment une œuvre conçue de manière collective. En 1949, Christian Dotremont devient le rédacteur en chef de la revue *Cobra* et y publie plusieurs textes dont « Signification, sinification » dans lequel il raconte la découverte de la face cachée de son écriture faite en regardant les lignes manuscrites qui, tournées à l'envers et à la verticale, lui apparaissent comme une écriture cursive chinoise. Cette expérience est à l'origine des *logogrammes* des années 1960 dont il explique :

> « La page est faite de tracés de deux sortes. Les uns, ceux de la phonation, sont implicites, les autres, ceux du trait, manifestes. Les premiers sont les inflexions des blancs qui courent entre les signes, serpentent, se ramifient ; ce sont les suggestions de sens, de trajets, de courants, des vagues qui ne roulent rien de plus que les jeux du vent sur la neige. Les seconds groupent les scriptions noires qui dessinent l'ensemble des signes. Les blancs-entre-les-noirs, les noirs-entre-les-blancs composent deux espèces de figuration qui se compénètrent, s'entrelacent dans le logogramme. »[281]

Les logogrammes sont des tracés qui se libèrent des contraintes du sens en se dirigeant vers le dessin, tout en conservant l'aspect discursif et linéaire de l'écriture. Il en résulte une sorte d'imitation visuelle de la graphie orientale mais la forme est éclatée et implique la présence d'une légende, d'une traduction, inscrite en petites lettres. Un contraste saisissant émerge ainsi entre l'écrit accédant aux formes du dessin et l'écrit vestige d'un code normalisé. Ainsi, le logogramme :

---

[280] Jean-Clarence LAMBERT, *Cobra, un art libre*, Hachette, Paris, 1983, p. 94.
[281] Florence de MÈREDIEU, *op. cit.*, p. 209.

> « C'est l'être même de l'écriture rendu à ses hérissement, ses gonflements, ses étranglements, ses chutes de substances, ses hésitations imperceptibles, ses entêtements, ses changements à vue, ses anneaux dénoués, sa juste occupation de l'espace. Le logogramme est le blason mystérieux, la légende de CoBrA. "Peindre la poésie, dit Dotremont, sans modèle ni mode – mais moderne du fond des âges". »[282]

Cette « modernité du fond des âges » offre ainsi à l'écrit une nouvelle nature. A la suite des expériences lettristes et de la surenchère cursive de l'Art brut, les investigations menées par le mouvement CoBrA dotent la lettre d'une forte valeur picturale et A. Jorn déclare :

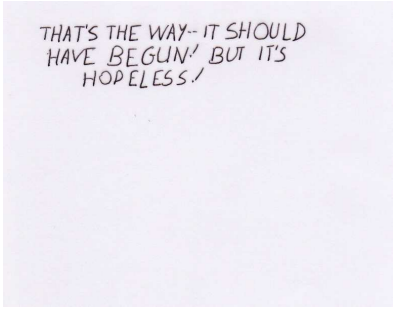
> « Il y a une peinture dans chaque écriture. »[283]

Les artistes de CoBrA considèrent l'écriture en tant qu'expression créative spontanée, révélation de la psyché humaine qui, intégrée à une composition picturale, acquiert une énergie particulière par la suggestion d'une signification ou sa signification effective. Le courant artistique suivant malmène cet état reconquis de l'écrit, cette « modernité du fond des âges », en organisant une *re-deshumanisation* de l'écriture. Ainsi, le Pop art investit les spécificités du *ready-made* pour créer sa propre graphie.

---

[282] René MICHA, *Vie des arts*, « De CoBrA aux logogrammes, ou de Dotremont à Dotremont », vol. 23, n°91, La Société la Vie des arts, Paris, 1978, p. 59, [en ligne], consulté le 10/02/2010, à l'adresse : http://www.id.erudit.org.
[283] Willemijn STOKVIS, *Cobra, la conquête de la spontanéité*, Gallimard, Paris, 2001, p. 146.

MOT TOUT-FAIT, MOUVEMENT POP



Un espace[284] laisse entrevoir la figure d'un visage. Occupant l'ensemble de l'image, il s'agit d'une femme. La tête se présente couchée de manière horizontale. C'est un dessin réalisé par de multiples cernes noirs. Il esquisse la partie d'une main, en bas à gauche, puis celle d'une épaule, ainsi qu'une chevelure blonde et les éléments d'un visage : oreille, bouche, nez, yeux, sourcils. Dans la partie haute, une bulle d'écriture se dévoile comme une bulle de parole d'une bande dessinée. Par des lettres noires sur un fond blanc, la phrase énonce : *That's the way - It should have begun ! But it's hopeless !*, soit : « C'est comme cela que ça aurait dû commencer ! Mais c'est sans espoir ! ».

ROY LICHTENSTEIN (1923-1997)

Cette image est une production de Roy Lichtenstein. Né en 1923 à New-York, cet artiste s'inspire de la publicité et de l'imagerie populaire pour réaliser l'ensemble de ses œuvres. L'image est la copie d'une case extraite de *Secrets Hearts*[285], partie de la bande dessinée intitulée « Run for love » datée de 1962 et dessinée par Tony Abruzzo. R. Lichtenstein s'approprie l'illustration en en proposant une version grand format. Il change la couleur des cheveux du personnage, originellement bruns. Il redessine

[284] Cf. Annexe jointe : Figure 6. 4., p. 44.
[285] *Ibid*., Figure 6. 4. Bis., p. 45.

les limites du cadrage. Il transforme la taille de la bulle et la dessine plus étroite, centrée par rapport à l'image. Ainsi, par son intérêt pour la culture populaire, les médias et les *comics*, R. Lichtenstein s'ancre au cœur d'un mouvement qui voit le jour dans l'Amérique des années 1960 : le Pop art.

Le critique d'art Lawrence Alloway utilise ce mot pour la première fois en 1955. Le Pop art est alors la forme abrégée de *popular art*, « art populaire », et désigne les réalisations artistiques inspirées par la culture populaire comme la bande dessinée, la publicité, les journaux, le cinéma, etc. Véritable phénomène de société, le Pop art minimise l'expression personnelle au profit de la pratique du *ready-made*[286].

Ainsi, le Pop art se développe avec des artistes tels que Robert Rauschenberg (1925-2008), qui revendique ses *Combine-painting,* assemblage d'objets de rebut, Jasper Johns, qui peint des drapeaux, des cibles et recouvre des objets usuels comme des ampoules ou des bouteilles de bière, Richard Hamilton, qui pratique l'art du photomontage, et Andy Warhol (1928-1987), qui procède à la création d'œuvres sérigraphiées, inspirées de photographies, de magazines, ou de publicités.

Le Pop art tente donc de comprendre et de relever le phénomène de la culture commerciale et son impact sur la société. Les innovations techniques, apparues depuis quelques années, telles que l'apparition du photocopieur, de la machine à écrire dont le caractère typographique peut être modifié ou encore le procédé de transfert imprimé permettant une large diffusion

[286] Le *ready-made* est un terme faisant directement référence à Marcel Duchamp (1887-1968). Il est définit comme : « l'appropriation d'un objet de la société de consommation, d'un objet standard porté à la dignité d'œuvre d'art par le simple choix de l'artiste. Geste Dada [et surtout cubiste] historique relevant en fait de la volonté de casser le mythe du créateur, de l'artiste démiurge, tout en étant une remise en cause du sens de l'objet de l'art, sans être pour autant une manifestation d'anti-art. Pour Marcel Duchamp, le *ready-made* paraissait convenir très bien à ces choses-là qui n'étaient pas des œuvres d'art, qui n'étaient pas des esquisses, qui ne s'appliquaient à aucun des termes acceptés dans le monde artistique… Le choix des *ready-made* est toujours basé sur l'indifférence visuelle en même temps que sur l'absence totale de bon ou de mauvais goût. Ainsi, les fameux *Porte-bouteilles*, *Fontaines*, de 1914, sans aucune intervention de l'artiste autre que la désignation de l'objet par la signature apposée, empreints d'une légère ironie et surtout d'un détournement quasiment imperceptible. » in Mathilde FERRER, *op. cit.*, p. 326.

à bas prix, bouleversent le monde de l'imprimerie et du graphisme. Ceci a une incidence directe sur le contenu de l'écriture dans l'art. Les lettres deviennent essentiellement imprimées, des *ready-made* totalement dépersonnalisés. L'artiste n'est ainsi plus l'auteur même des mots, il se les approprie. On assiste à la destruction des derniers signes de la présence de l'artiste.

C'est dans cette optique et cette ambiance que R. Lichtenstein copie ses images de bandes dessinées. L'image accueille le mot comme un complément indispensable. Une bande dessinée a pour principe de raconter une histoire. Or l'œuvre choisie est réduite à une image isolée, dépourvue de contexte. Le texte se présente comme un résumé composite d'un scénario archétypal et hypothétique. Il devient une figure car la phrase, aux caractères agrandis et amincis, est moins facile à balayer du regard que la phrase de l'image originale. Elle ne complète plus l'image mais empiète sur son territoire. Elle devient totalement intrusive.

Cette irruption de la lettre dans l'image évoque et symbolise la permanence médiatique des slogans et des publicités assénant et scandant à longueur de temps leurs multiples messages. Le Pop art parvient à mêler le monde de la création et la vie réelle, quotidienne, mécanique, technologique et novatrice. Ce procédé permet aux artistes de décliner la trivialité de cette réalité et engendre un nouveau phénomène créatif : le mouvement Fluxus.

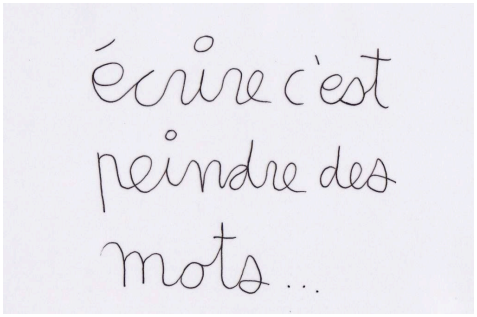
5. EN UNE « ÉCRIGRAPHIE » LISIBLE ET VISIBLE

.

.

.

MOT FLUIDE, MOUVEMENT FLUXUS



La toile[287] offre un fond opaque de couleur noire d'où se détache, sur trois lignes, une écriture blanche, cursive : *écrire c'est* / *peindre des* /, *mots*… . Tout en bas du tableau et tout à fait à droite se distinguent également la signature de l'artiste et un élément participant de la date de la réalisation de l'œuvre : *Ben 09*.

BEN (1935)

Il s'agit donc d'une production datée de 2009 appartenant à l'artiste français Benjamin Vautier alias « Ben ». D'origine suisse et né en 1935, il s'installe à Nice en 1949 et ouvre, quelques années plus tard, une petite boutique de vente de disques d'occasions. Il en transforme la façade entière en accumulant de multiples objets qui constituent, au final, un mélange entre sculpture, installation, assemblage et collage. Cette production fort singulière le fait connaître du grand public. Au début des années 1960, l'artiste commence à signer tout ce qu'il touche de son nom. Il explique ainsi son travail :

> « Mes influences les plus directes ont été le *ready-made* de Marcel Duchamp, les appropriations d' Yves Klein, la prétention d'Isidore Isou, la simplicité et la

[287] Cf. Annexe jointe : Figure 6. 5., p. 46.

> notion d'anonymat de Georges Brecht, et le non-art de Dada. Mes domaines de recherches entre 1959 et 1965 sont de deux ordres : le premier consiste en une suite de gestes et de signatures d'appropriation. J'ai signé de Tout, la Mort, Dieu, l'Histoire de l'art. Ces appropriations apparaissent sous la forme de tableaux écritures, boîtes noires, objets sculptures, *ready-made*, certificats, tracts, affiches, gestes, etc. Mon second domaine concerne surtout l'existence et l'essence de l'Art lui-même. Il est une remise en question et une attitude philosophique envers la création artistique. »[288]

Ben s'approprie donc le monde en une démarche performative. Ses signatures, déclinées en quelques phrases et slogans et faites de lettres blanches sur fonds noirs, composent sa marque de fabrique. Il remet en question, au fil des années, l'art, l'actualité et la société grâce à des locutions au ton décalé, ironique et provocateur. Il s'explique :

> « On me connaît en tant que conceptuel sur toile parce que c'est ça qu'on a exposé dans les galeries, mais en réalité, j'ai commencé par l'écriture sur les murs. C'était un désir de communication directe que j'ai toujours eu. En 1960, j'écrivais sur les murs avec un gros pinceau. J'écrivais la nuit. Il s'agissait de phrases simples. C'était l'idée du "tout possible". Donc, si tout était possible, j'ai commencé à écrire : "il faut tout écrire". »[289]

Durant de nombreuses années, l'artiste suit l'influence et la mouvance de la sphère artistique mondiale créée à l'initiative de George Maciunas (1931-1979) sous le nom de « Fluxus ». Ce mot est conçu et formé à partir du terme anglais « *flux* », signifiant « écoulement », « fluide ». Le courant fait ainsi référence au cours ininterrompu de l'existence, à l'idée de passage et de mouvement. Il s'agit pour les différents membres du groupe d'exploiter un espace nouveau de liberté et d'expérience. Ils ont tous la volonté

---

[288] *Tout Ben*, Editions du Chêne, Paris, 1974.
[289] Ben, *Dossier de presse de la rétrospective du MAC de Lyon en 2010*, [en ligne], consulté le 29/03/2011, à l'adresse : http://www.mac-lyon.com.

d'exploser les limites des pratiques artistiques conventionnelles et d'abolir les frontières entre les arts tels que la musique, la littérature et la peinture.

C'est alors que Ben côtoie le peintre Yves Klein (1928-1962) au sujet duquel il raconte :

> « Un jour, je montre mes dessins de "Bananes" à Yves Klein qui me dit : "les Bananes c'est du sous-Kandinsky, expose plutôt tes grands poèmes à l'encre de Chine, c'est plus authentique. La banane c'est de l'abstraction et l'abstraction c'est fini, tandis que dans l'écriture avec le sens, il y a ouverture sur la réalité… Chez toi ce qui compte c'est l'écriture". Je lui ai répondu : Oui, mais il y a quand même les Lettristes. Il a ajouté : "Les Lettristes, c'est du graphisme esthétisant tandis que chez toi, le sens prime sur le graphisme esthétisant. Tu aime le sens". Depuis, je me suis toujours servi de l'écriture dans la peinture pour dire quelque chose, pour y mettre ma recherche de vérité. »[290]

Et Y. Klein d'ajouter :

> « L'art de peindre consiste, pour ma part, à rendre la liberté à l'état primordial de la matière. […] Je ne peux plus trouver un tableau "lisible", mes yeux sont faits non pour lire un tableau, mais pour le voir. »[291]

L'état d'esprit d' Y. Klein reflète l'ambiance générale de l'époque, celle d'un profond désir de liberté. Il ne veut plus « lire » la peinture mais la « voir ». Ce principe souligne aussi la tendance de l'écrit qui s'affiche de manière visible et non plus seulement lisible. Ainsi, l'écrit est l'élément principal et récurrent de la technique plastique de Ben. L'artiste utilise la force et le pouvoir des mots pour exposer sa vision du monde, convaincre et faire réagir le spectateur lecteur. Il dit à ce propos :

---

[290] *Ibid*.
[291] *1960, Les nouveaux réalistes*, Musée d'art moderne, Centre G. Pompidou, Paris, 1986.

> « Dans mes écritures, ce n'est pas l'esthétisme qui compte, sinon, je les soignerais davantage pour en faire une œuvre esthétisante. En général, j'écris pour être lu et compris. C'est le sens qui doit passer. Quand j'ai à dire "regardez-moi s'il vous plait" ou "ce tableau pèse 4Kg 300g", que je l'écrive ou que ce soit un autre qui le fasse est la même chose. Cependant, comme c'est moins cher de la faire soi-même, je m'en charge. »[292]

L'artiste souhaite, par le mot écrit, entrer en contact avec les gens, les toucher, et les solliciter. *Ecrire c'est peindre des mots* résume en cela l'ensemble du geste artistique de Ben qui propose de manière ludique et impertinente d'évoquer les idées qui lui traversent l'esprit et qu'il revendique :

> « Quand je voyais des artistes, je leur disais : "Moi Ben, je suis, non pas Monsieur Ecriture, non pas Monsieur Graphologie, non pas Monsieur Noir sur Blanc, mais Monsieur Vérité. J'amène des vérités subjectives de l'art. Je fais une introspection. D'où mes exercices sur l'ego. »[293]

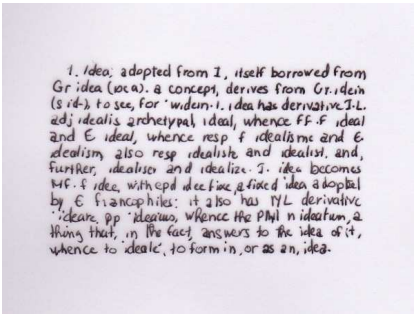
Il faut noter que le mouvement Fluxus est originellement accroché aux musiques dites expérimentales. C'est l'auteur et le compositeur John Cage qui incarne le personnage le plus emblématique, suivi du californien La Monte Young et de George Maciunas. La plupart des soirées s'organisent ainsi en mini concert. Puis le mouvement explore les techniques de la performance et de l'installation. La liste des membres du mouvement se fait exhaustive et entraîne une certaine difficulté à saisir le courant dans son ensemble. C'est pourquoi, comprendre Fluxus comme un état d'esprit, une attitude, et non pas seulement une pratique artistique cloisonnée entre deux dates immuables, semble primordial.

---

[292] *Ibid*.
[293] *Ben, Pour ou contre une rétrospective*, Réunion des Musées nationaux, Paris, 1995, p. 53.

Ainsi, cet état de « flux » dans lequel les artistes veulent fondre tous les arts semblent promettre une nouvelle manière de pensée, un nouvel ordre de création et laisse présager l'avènement de l' « idée d'une idée de l'art ».

MOT À L'ŒUVRE, MOUVEMENT CONCEPTUEL


1. idea; adopted from I., itself borrowed from Gr idea (εἰδέα). a concept, derives from Gr. idein (s id-), to see, for 'widein-1. idea has derivative I-L. adj idealis archetypal, ideal, whence FF-F ideal and E ideal, whence resp f idéalisme and E idealism, also resp idéaliste and idealist. and, further, idealiser and idealize. I. idea becomes MF. f idée, with cpd idée fixe, a fixed idea, adopted by E francophiles: it also has NL derivative 'ideare, pp 'ideatus, whence the Phil n ideatum, a thing that, in the fact, answers to the idea of it, whence to 'ideate', to form in, or as an, idea.

Un espace[294] propose un support de couleur noire sur lequel se détachent des lettres blanches. Ces lettres sont d'une typographie arborant plusieurs aplombs, elles sont droites ou bien inclinées. L'ensemble apparaît comme la représentation d'une définition similaire à celle pouvant être fournie par un dictionnaire. L'inversion des couleurs et la taille de la production permettent de prétendre à l'état d'œuvre. C'est ainsi que douze lignes de lettres se déclinent en un parfait carré. La définition est donnée en anglais. Le mot choisit est emblématique : il s'agit du terme *idea* signifiant l'« idée ».

JOSEPH KOSUTH (1945)

L'œuvre provient de l'imagination d'un artiste emblématique des années 1960 : Joseph Kosuth. Né en 1945, J. Kosuth étudie au *Toledo Museum School of Arts*, à la *Cleveland Art Institute* puis à la *School of Visual Art* de New-York. Puis, en 1965, il propose l'œuvre *One and three chairs* (« Une et trois chaises »), fondatrice du mouvement émergeant. Cette œuvre représente trois existences possibles d'un objet, en l'occurrence la chaise. Elle met en scène trois distinctions déjà formulées, dès l'Antiquité, par Platon au sein de *La République*. Un objet, selon lui, peut être réel, c'est-à-dire

294 Cf. Annexe jointe : Figure 6. 6., p. 47.

créé par un artisan ; J. Kosuth expose alors une chaise en bois. L'objet peut aussi exister en tant que représentation, réalisée par un artiste ; J. Kosuth propose une photographie de la chaise en bois. Et l'objet peut être également conçu comme un concept, donné par le Créateur ; J. Kosuth affiche ainsi l'énoncé d'une définition de la chaise. Les trois appréhensions de l'objet pousse le spectateur à concevoir l'idée de l'existence d'une quatrième chaise : la chaise idéale, rêvée, divine. Là où défaille l'objet, vient ainsi la figure ; là où défaille la figure apparaît le langage. L'imaginaire fait le reste. C'est ainsi que le spectateur, à la fois regardeur et lecteur, fait le tableau.

C'est à travers ce nouveau résonnement qu'apparaît l'Art conceptuel. En effet, en 1969, Robert Barry (né en 1936) présente, au sein de *Quand les attitudes deviennent formes* à la galerie *Art and Project*, à Amsterdam, une exposition toute particulière. Elle propose pour seul contenu, deux feuilles accrochées à la porte close de la galerie. Le premier papier indique le nom de l'artiste et les dates de la durée de l'exposition. Le deuxième dévoile une phrase dactylographiée annonçant : « Pendant la durée de l'exposition, la galerie sera fermée ». Cette proposition, à l'aspect minimaliste, confirme la tendance générale voulant dématérialiser l'art. L'objet esthétique et l'événement artistique sont ainsi remplacés par une information verbale. La matière est annihilée par le primat inédit donné au processus cognitif de l'objet plastique. Le cheminement intellectuel du projet prend plus de valeur que l'objet final.

L'Art conceptuel a donc pour objectif de substituer le signe linguistique à l'image. Ainsi, nous ne parlons plus, ici, de la place des mots dans l'art, mais directement d'un art des mots. La volonté première du mouvement est de rendre le champ artistique plus accessible au public. Les mots permettent de rendre plus lisible la création contemporaine, et ce dans tous les sens du terme :

> « Le processus créatif prend un tout autre aspect quand le spectateur se trouve en présence du phénomène de la transmutation ; avec le changement de la matière inerte en œuvre d'art, une véritable transsubstantiation a lieu, et le rôle important du spectateur est de déterminer le poids de l'œuvre sur le bascule esthétique. Somme toute, l'artiste n'est pas le seul à accomplir l'acte de création, car le spectateur établit le contact de l'œuvre avec le monde extérieur en déchiffrant et en interprétant ses qualifications profondes, et par là, ajoute sa propre contribution au processus créatif. »[295]

Le spectateur participe à la création de l'œuvre puisque cette possibilité lui est offerte. Les artistes de l'Art conceptuel proposent, entre autre, de ne pas fabriquer l'œuvre, de confier la fabrication à une autre personne, d'exposer seulement l'idée de l'œuvre. Rappelons l'énoncé conceptualiste de l'artiste Lawrence Weiner (né en 1942), devenu un grand classique du mouvement :

> « 1. L'artiste peut construire le travail. 2. Le travail peut être fabriqué. 3. Le travail peut ne pas être réalisé. Chaque proposition étant égale et en accord avec l'artiste, le choix d'une des conditions de présentation relève du récepteur à l'occasion de la réception. »[296]

Ainsi, l'œuvre d'art est désormais une proposition écrite. Les mots se substituent à l'œuvre elle-même. L'Art conceptuel s'adresse plus à l'esprit du spectateur qu'à sa vue. J. Kosuth reprend même, en ce sens, la célèbre phrase du peintre Ad Reinhardt : « *Art as art as art* » (« l'art en tant qu'art en tant qu'art »). Il l'adapte à son propos et elle devient « *Art as idea as idea* », soit « l'art en tant qu'idée comme idée ». L'art et l'idée de l'art deviennent alors deux choses semblables.

---

[295] Marcel DUCHAMP, *Le processus créatif*, Echoppe, 1987, p. 10.
[296] Irmeline LEBEER, « Entretien avec Lawrence Weiner », *Chronique de l'art vivant*, n°45, Paris, 1974.

Le rayonnement de ce mouvement artistique est prolongé par l'édition d'une revue au titre évocateur : *Art & language*. Ce magazine diffuse les réflexions à la base de l'ensemble des travaux de l'Art conceptuel et promeut, par la même occasion, les investigations d'un groupe artistique éponyme.

L'ART AND LANGUAGE

Le collectif *Art and language* existe déjà depuis deux ou trois années avant que J. Kosuth ne s'y convie. Le mouvement est proposé, dès 1967, par quatre figures : Terry Atkinson (né en 1939), Michael Baldwin (né en 1945), David Bainbridge (né en 1941) et Harold Hurrell (né en 1940). Les membres du groupe s'évertuent à comprendre le mode de construction des idées. Ils analysent l'évolution des mots et définissent son impact. Cette activité réflexive confirme que nous percevons le monde à travers des codes dont la neutralité s'avère illusoire. Nous existons à travers une idéologie socialement intégrée et admise. Une œuvre emblématique des débuts du courant traduit ce phénomène.

Il s'agit d'une réalisation de Terry Atkinson et de Michael Baldwin. Elle est datée de 1967 et s'intitule *Map not to indicate*[297], autrement dit « carte pour ne pas indiquer ». Elle présente un papier blanc sur lequel est inscrit un cadre rectangulaire noir. A l'intérieur figurent deux formes anguleuses distinctes, tracées en un trait fin. Sous ce cadre, un paragraphe tapé à la machine à écrire est apposé. Une signature manuscrite demeure également inscrite en bas à droite.

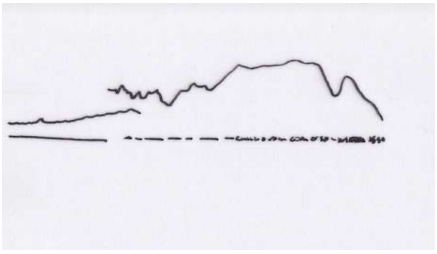
Les deux artistes transportent l'utilisation des codes de représentation du monde réel, de l'univers quotidien, à celui du monde de l'art. En l'occurrence, ils reprennent, ici, les codes cartographiques. La carte au trait

[297] Cf. Annexe jointe : Figure 6. 6. Bis., p. 48.

est placée dans la partie supérieure de l'œuvre tandis que la liste d'états ; Canada, James Bay, Ontario, etc. ; est présentée dans la partie inférieure. Cette liste ne fait cependant pas figure de légende puisque elle n'est pas projetée dans la partie supérieure. La carte indique tout sauf ce qu'elle n'indique pas, à savoir les états. Elle implique un paradoxe : elle ne révèle pas, elle dissimule. Elle exclut les rapports de lieux et de repères. Elle est destituée de son fonctionnement originel. Elle se positionne ainsi comme un dispositif critique où l'écrit se développe comme un élément accusant une absence.

Le thème de la cartographie est un sujet récurrent au sein de l'ensemble des œuvres du mouvement emboîtant le pas à *l'Art and language*. Ce courant développe une pratique inédite qui adopte les spécificités de notre environnement comme principe premier de toute création. Il s'agit du *Land art*.

MOT RELIEF, MOUVEMENT ENVIRONNEMENTAL



La photographie[298] présente une vue muséale où se déploie une longue bande horizontale de couleur noire offrant son champ à deux lignes blanches irrégulières et juxtaposées, surplombant deux autres lignes de lettres. Les lignes du dessus semblent dessiner le profil d'un relief ou la ligne d'un chemin parcouru. Les lignes écrites renseignent la démarche. Il s'agit d'une œuvre de l'artiste anglais Hamish Fulton.

HAMISH FULTON (1946)

Né en 1946, H. Fulton peut se rattacher à la fois à l'Art conceptuel et au *Land art*. En effet, son travail artistique consiste à réaliser des marches. A l'instar de Richard Long (né en 1945), son activité est à la fois le principe, le médium et la finalité des œuvres. Cependant, lui n'intervient pas, ou extrêmement peu, au sein des paysages et ne rapporte rien de ses voyages si ce n'est les photographies et les textes témoignant de son déplacement. Ainsi, l'historienne de l'art Colette Garraud commente :

> « "*No walk, no work.*" Plus que tout autre, Hamish Fulton subordonne entièrement son travail à la marche. Significativement, lorsqu'on lui demande en 1981 combien de photographies il a réalisées depuis ses premiers travaux, il ne sait pas répondre mais se montre beaucoup plus précis sur la longueur des

[298] Cf. Annexe jointe : Figure 6. 7., p. 49.

> randonnées : "je n'ai jamais compté les photos, mais, depuis 1971, j'ai fait 93 marches – quelques-unes longues, beaucoup de courtes – totalisant 8 290 miles." »[299]

> « Pourtant, Hamish Fulton produit bien des objets. Depuis ses premières expositions jusqu'en 1982 où, tout en poursuivant son travail antérieur, il commence à s'intéresser à la peinture, ceux-ci sont essentiellement de deux sortes : œuvres encadrées et livres, les unes et les autres combinant, sur des modes différents, textes et photographies. Pour les premières, après des tirages de petite taille, il adopte à partir de 1974 un grand format (environ 50 cm x 70 cm) auquel s'ajoutent textes, marges, filets noirs, et de larges cadres de bois pour isoler le travail du mur. Ces cadres, en chêne sombre, "tirent" les photographies vers la peinture et ne sont pas sans évoquer, délibérément, les musées d'art ancien. Les livres, de la petite plaquette qui rend compte d'une unique randonnée au recueil rassemblant le travail de plusieurs années (*Camp fire*, 1985), sont souvent d'un format allongé "à l'italienne". »[300]

Ce format à « l'italienne », dont l'origine serait justement le format des paysages peints et mis en album, se retrouve dans notre photographie. Le livre[301] représente pour H. Fulton la médiation idéale pour partager son art. Il attache un soin extrême à sa conception. Les réalisations montrées au public sont alors les succédanés de l'acte accompli. Les œuvres du *Land art* sont tributaires de l'éphémère et du momentané. Les artistes procèdent à la prise photographique, à la description écrite ou à l'esquisse afin de conserver une trace des actions réalisées *in situ*. Ainsi, peut-on concevoir que :

> « Le paysage est une page. Ecrite, réécrite, c'est une page de parchemin, un palimpseste, une surface sensible à toutes sortes d'inscriptions, de marques. Certaines se passent de la main d'homme, se font sans lui, comme les champs

[299] Colette GARRAUD, *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Flammarion, Paris, 1993, p. 127.
[300] *Ibid*., p. 128.
[301] Cf. Annexe jointe : Figure 6. 7. Bis., p. 50.

> des fleurs ou l'architecture des cristaux. Mais d'autres portent ses signes, ses traces et sceaux. »[302]

Cette page écrite nous renvoie à la photographie. Les phrases jouxtant les lignes de relief nous permettent de recomposer, par les mots, des images potentielles. La lecture de ces lignes écrites fabrique dans notre imagination des images. Les mots font écho au regard de l'artiste sur son environnement. Ils nous permettent de reconstituer mentalement des photographies.

Le *Land art* signifie littéralement l'« art de la terre », « art de terrain », est un courant artistique mettant à contribution les multiples propriétés offertes par la nature. La démarche de R. Long en est l'exemple même. L'artiste s'ingénie à produire des œuvres telles que *Line in Scotland* (1981), offrant la vue d'une ligne faite de pierres levées à la manière de menhirs ou *A line made by walking* (1967), concrétisée par la trace d'une marche de plusieurs heures. Le paysage devient ainsi une page appelant le dessin, reflet de la page accompagnant l'artiste lors de ses déplacements, à savoir la carte. Liant dessin du terrain et données écrites propres à la cartographie, cet élément est à la fois le moyen et la fin de l'œuvre. En effet, la carte s'avère être le support du projet mais aussi la ligne a développer dans l'espace par la marche. La carte est alors le visuel témoin de l'acte artistique.

L'ensemble de cette prise en compte de l'environnement peut se mettre en parallèle avec le travail de Jenny Holzer qui investit, lui aussi le paysage, mais cette fois grâce à des hologrammes.

---

[302] Christophe DOMINO, *A ciel ouvert, l'art contemporain à l'échelle du paysage*, Scala, Paris, 2006, p. 37.

6. EN UNE « ÉCRIGRAPHIE » VISIBLE

.

.

.

MOT DIAPHANE, MOUVEMENT HOLOGRAPHIQUE

L'image[303] est une photographie cadrant un paysage sur lequel se détachent sept lettres capitales lumineuses. Les lettres diaphanes *I see you* sont projetées au xénon sur une colline contigüe à un monde urbain.

Nous l'avons vu, le *Land art* propose l'environnement comme œuvre et l'Art conceptuel proclame l'écrit comme signifiant et signifié œuvre. Une artiste actuelle combine ici ces vecteurs artistiques en mettant en avant les possibilités techniques offertes par les nouvelles technologies.

JENNY HOLZER (1950)

Il s'agit de Jenny Holzer. Née en 1950, dans l'Ohio, elle poursuit des études d'art à la *Rhode Island school of design* jusqu'en 1975. Elle éprouve un intérêt particulier pour l'écriture qui, bientôt, se substitue à sa pratique picturale. Elle insiste sur l'importance du langage, influencée notamment par l'Art minimal et l'Art conceptuel, et développe une production en série où se révèlent ses frayeurs et ses colères sous la forme de halos verbaux. En 1977, sa première exposition intitulée *Truisms* consiste en plus de deux cents aphorismes écrits au stylo sur du papier, imprimés puis placardés dans les rues de Manhattan. Ils sont, pour l'artiste, la revendication parodique des

[303] Cf. Annexe jointe : Figure 6. 8., p. 51.

clichés des grandes idées du monde occidental. Par ce geste, elle se rapproche des réalisations de Barbara Kruger (née en 1945), ancienne graphiste qui détourne les codes de l'image publicitaire pour faire réagir le spectateur. Cette dernière utilise les slogans au ton injonctif comme *I shop therefore I am*, « J'achète donc je suis », promulguant des stéréotypes égratignant le fonctionnement de la société de consommation.

La première ambition artistique de Jenny Holzer est de formuler un art visible et accessible à tous. C'est pourquoi sa création se propage essentiellement « hors les murs » des musées. Sa démarche révèle la quête d'une dimension universelle dans une forme pourtant subjective de l'écriture. Ses premiers textes appartiennent au registre du politique et du social puis s'orientent, au fil des années, vers une plume plus personnelle, lyrique et poétique :

> « Depuis sa première prise de parole avec les Truisms, Jenny Holzer n'a cessé, de diverses façons, d'exploiter les limites et les infinies possibilités d'apparition de l'écriture. Découpé, fragmenté, sur pierre ou sur papier, défilant et désintégré dans les signes électroniques, le texte prend véritablement corps et laisse des traces visibles. Ses inscriptions dans la ville et dans les nouveaux espaces urbains lui confèrent un statut particulier. Sur un même support, (télévision ou panneau d'affichage), c'est évidemment le sens qui fait la différence entre l'annonce publicitaire et le texte de l'artiste. A la pluralité des formes, répond la pluralité du sens. Les textes de Jenny Holzer ont ceci de particulier qu'ils sont à la fois évidents, logiques, et en même temps totalement énigmatiques, allusifs, intriguants, échappant à toute règle morale ou idéologique. Ecriture de femme, traversée par les intensités du monde, œuvrant sur le temps et l'espace, la mémoire des vivants et des morts, avec rigueur et beaucoup d'humanité. »[304]

[304] Marie-Laure BERNADAC, Philippe BERBION, Henry-Claude COUSSEAU, *Jenny Holzer, exposition du 1er juin au 2 septembre 2001*, CapcMusée d'art contemporain, Bordeaux, 2001, p. 19.

Les mots proclamés semblent avant tout évidents et logiques. Rigoureuse, l'artiste s'attache à la subtilité de la pensée et les messages se font énigmatiques. Puis, après la série *Survival*, conçue dans les années 1980 et présentant des panneaux publicitaires ornés d'illustrations électroniques, Jenny Holzer propose des mots plus touchants et plus personnels. Elle s'implique davantage et prend position pour la situation des femmes. C'est ainsi que, progressivement, les lettres entrent en résonnance avec le corps. La série *Lustmord*, datée de 1993 et dénonçant les atrocités commises contre les femmes lors de la guerre en République Fédérale de Yougoslavie, en est l'exemple même :

> « Ses premiers textes étaient imprimés sur des affiches collées sur les murs de Manhattan. Cette approche épidermique de la ville se retrouve dans les projections de textes qu'elle fait aujourd'hui sur les monuments, les fleuves, les façades. Ecrire sur la peau des villes ou des corps, comme elle le fera pour *Lustmord*, le texte de 1993, consacré aux visées thématiques de l'enracinement de son travail avec le corps. »[305]

Lustmord est une série qui utilise la peau humaine comme support de la narration. L'artiste trace à l'encre les textes écrits citant les réflexions du point de vue de la victime mais aussi du criminel[306].

Ainsi, les mots encore utilisés pour leur sens, laissent peu à peu la primauté à la courbe les dessinant à l'égal des réalisations de Claude Closky.

[305] *Ibid*., pp. 10-11.
[306] Cf. Annexe jointe : Figure 6. 8. Bis., p. 52.

MOT MUET, MOUVEMENT MIS À PLAT

Le rectangle vertical est composé de nombreux signes noirs[307]. Placés sur un fond blanc, ces signes dévoilent dix lignes successives de dix caractères chacune. Les cent graphèmes obtenus ressemblent étrangement à la liste des lettres de notre alphabet latin. Cependant, leur nombre est trop important. Soixante quatorze signes sont donc ajoutés.

CLAUDE CLOSKY (1963)

Cette augmentation pour le moins insolite est le fait de Claude Closky. Né en 1963 à Paris, il fonde, en 1984, le collectif Les *Frères Ripoulin*, représentatif du courant de la Figuration libre, qui lui vaut une notoriété éphémère. Il peint, par la suite, des toiles caractérisées par une ordonnance symétrique et géométrique frayant avec les modalités visuelles du logo industriel. Sa fascination pour l'outil informatique lui fait, peu à peu, délaisser la peinture au profit de la suppression de la subjectivité du faire manuel de l'image électronique. C'est ainsi qu'il édite sa marque sous la forme d'adhésifs proclamant *I love Closky*. L'artiste explore ensuite divers médiums et médias tels que la vidéo, la photographie, l'édition de livre ou encore l'affiche publicitaire. La disparité et la multiplicité de son travail

[307] Cf. Annexe jointe : Figure 6. 9., p. 53.

n'annihilent cependant pas ses racines premières contenues dans le questionnement de l'univers codé du langage.

C'est ainsi qu'il élabore en 2008 son *Alphabet*. L'artiste explique :

> « Les 26 premières lettres sont porteuses de significations individuellement et lorsqu'elles sont associées (initiale, acronyme, sigle et également mot, texte). Les 74 suivantes ne renvoient à aucun sens prédéfini. Les premières sont lues mais difficiles à voir : nous ne regardons pas leur forme qui s'efface et devient transparente au profit du message qu'elles véhiculent. Les secondes sont vues car impossibles à lire, il est impossible de dépasser leur forme qui ne relaie aucun symbole ni signification, et demeure opaque. »[308]

L'ajout de nouvelles lettres propose une création de nouveaux concepts, de nouveaux mots, de nouvelles interprétations. L'artiste n'invente pas sur un mode aléatoire. Il élabore chaque graphie selon un encodage précis, il explique :

> « Le dessin des nouvelles lettres obéit à quelques règles : elles n'appartiennent pas à d'autres ensembles de signes (cyrillique, mathématique, etc.). Elles ne peuvent pas avoir la forme d'une lettre de l'alphabet latin tournée, retournée, en miroir (un T à l'envers ne sera pas vu comme une nouvelle lettre mais lu comme un T à l'envers). Elles sont constituées d'un minimum de traits, quatre au maximum comme dans l'alphabet latin (E, M, W). Je ne répète pas plus de trois fois un système ou progression graphique, comme dans l'alphabet latin (P et B ou L, F et E). Les nouvelles lettres ne suggèrent aucun motif ornemental. Les nouvelles lettres ne sont pas figuratives. Elles reposent sur des équilibres entre le noir et le blanc, entre ligne et surface, semblables à ceux de l'alphabet latin. Pour être interprétées comme des capitales, elles s'étendent toujours sur la totalité de la hauteur qui leur est impartie, elles délimitent et structurent simultanément l'espace qu'elles occupent. »[309]

---

[308] *Journal des arts*, n°307, juillet 2009, Paris, p. 8.
[309] *Ibid*.

L'usage quotidien de l'alphabet réside sur sa capacité à se combiner sur un ensemble de graphème, connu et lisible conventionnellement. Les caractères non lisibles font apparaître une limite à l'écrit : l'inscription muette, forme écrite illisible et insensée, existe pour elle-même sans s'articuler d'aucune façon, l'inscription signifiante, forme lisible et compréhensible, projette un sens mais qui est sur le point de disparaître visuellement par son association à l'inscription muette.

L'artiste, par le biais de la répétition, rend l'écriture réinventée à la fois exceptionnelle et banale car elle est créée en conformité formelle avec le langage utilisé couramment. Le mot devient simplement visible comme le confirme la critique Marie Murraciole :

> « Voir les mots, lire les choses. [...] La physique des mots imprimés ou écrits, leur minceur, comme la circulation latérale de leur lecture, en font des signes de surface. Ils abolissent théoriquement la profondeur des espaces où on les trouve. [...] Claude Closky, qui emploie le langage comme une représentation et sans tenir de discours, met souvent les choses à plat. Il met les espaces à plat comme un décor, il met le sens à plat et le réduit à des mécanismes. Il met la subjectivité à plat et indique la posture de celui qui parle, il met ses méthodes de travail à plat et aborde la définition de l'art. »[310]

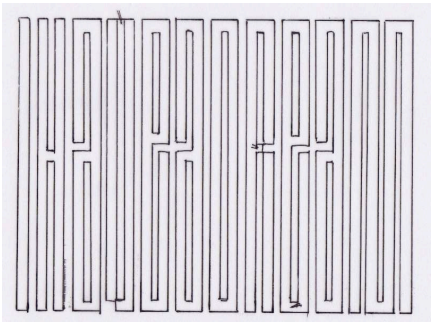
Cette mise à plat se retrouve clairement au sein de l'ensemble des lés de papiers peints sérigraphiés intitulés *Marabout*[311], reprenant une liste de 8 000 mots (marques, noms, expressions, etc.), en noir et blanc, inscrits en continue au rythme de la comptine commençant par « Marabout, bout de ficelle… ». La typographie ainsi répétée provoque une instabilité optique résultant de l'alternance des couleurs, du noir et du blanc, et de l'abondance des mots inscrits. Les mots sont illisibles sauf si l'on s'en approche et qu'on les considère un à un.

---

[310] *Claude Closky*, Centre d'art moderne Georges Pompidou, Paris, 2006, p. 40.
[311] Cf. Annexe jointe : Figure 6. 9. Bis., p. 54.

Ce principe est également visible dans le travail de Tania Mouraud. L'artiste ne procède non plus à la répétition du mot mais à un usage particulier de la forme de ses lettres.

MOT TEXTURE, MOUVEMENT « ECRIGRAPHIQUE »



Un grand espace blanc[312] figure la claire voie d'une grille noire. Cette dernière semble être constituée de plusieurs fragments ramifiés. Il s'agit de onze lettres de l'alphabet étirées et juxtaposées à l'extrême. Elles présentent une phrase de langue anglaise : *I have a dream*, soit « j'ai un rêve », chère à Martin Luther King.

TANIA MOURAUD (1942)

Cette proposition, exécutée à la peinture, est l'œuvre de l'artiste française Tania Mouraud. Née à Paris en 1942, fille d'une journaliste publiciste et d'un avocat collectionneur d'art, elle pratique, dès son plus jeune âge, des visites-pèlerinages au Louvre. Autodidacte, elle se forme au contact d'artiste comme Georges Mathieu (né en 1921) par exemple. Cette influence s'avère de courte durée puisqu'elle suit très vite son propre chemin en se tournant vers une peinture dont les motifs lui viennent principalement de l'imagerie médicale.

Depuis ses débuts artistiques, l'artiste multiplie les expositions aussi bien personnelles que collectives, pour lesquelles elle met à contribution différentes techniques. Plusieurs installations vidéo sont réalisées sous le nom

[312] Cf. Annexe jointe : Figure 6. 10., p. 55.

de *La curée*, *La fabrique* ou *Le verger*. Cette dernière présente un espace blanc laqué élaboré et dédié à l'introspection de chaque visiteur. La volonté de l'artiste est d'amener les gens à appréhender l'espace d'une manière psychosensorielle, de leur faire prendre conscience d'eux-mêmes à travers leurs propres perceptions. Par la suite, Tania Mouraud se tourne vers les mots et leur typographie. Une cinquantaine d'affiches est collée dans Paris et proclame un gigantesque *Ni*[313] en noir et blanc. La surprise est de mise pour ce mot qui n'est ni un slogan, ni une injonction, ni un mot d'ordre, ni une prise de position, mais un emblème mystérieux à la fois bavard et silencieux, une négation qui ne dit ni ne révèle ce qu'elle vise. Le « Ni » affirme ainsi un usage à contre-emploi de la stratégie publicitaire.

La puissance graphique des mots se retrouve au sein de l'ensemble de son travail qui se fonde désormais sur la couleur noire, montée d'un ton par un bleu, passé au préalable en sous-couche de chaque lettre peinte. L'artiste précise :

> « Avec *Black Power*, on est attiré par le noir, on voit le noir, on croit que c'est l'œuvre, mais ce n'est pas ça. C'était à la fois un clin d'œil au courant noir américain, et à la fois une réflexion sur les questions de la perception : que voit-on ? Où est le tableau ? Où est la fin du tableau ? »[314]

Black Power est le nom donné à la série d'où est extraite notre image. Réalisée entre 1988 et 1990, elle présente des lettres noires toutes allongées verticalement. Rapprochées excessivement les unes des autres, tel un labyrinthe, elles en deviennent presque indiscernables. Le sens des mots se dérobe au profit d'une forme mais il se dévoile au lecteur patient et attentif. L'artiste raconte une anecdote :

---

[313] *Ibid*., Figure 6. 10. Bis., p. 56.
[314] Tania MOURAUD, [En ligne] consulté le 19/01/2012, à l'adresse http://www.taniamouraud.com.

> « Il m'est arrivé qu'un enfant dans un centre voit *Black power*. Les enfants, ils prennent le temps de lire. Nous, on est tellement blasés, on reste sept secondes devant une œuvre, mais l'enfant va rester une demi-heure. A l'époque, je peignais au rouleau à peinture, cela faisait des petites textures sur la toile. L'enfant m'a dit : "J'ait compris ce que vous faites, Madame, quand on se déplace, le tableau change, la lumière ne réagit pas pareil". Il avait neuf ans. Cela fait au moins 20 ans et je m'en souviens encore. En tant qu'artiste, j'adore ces belles rencontres. »[315]

Ici, les mots ne fonctionnent plus seulement comme des termes signifiants, ils acquièrent une inflation de visibilité, prenant le pas sur la lisibilité. Ils sont les révélateurs du lieu, ils en donnent la mesure. Ils agissent en tant que formes et aplats colorés. Et d'ajouter à propos du noir :

> « Naguère limite infranchissable contre laquelle butait irrémédiablement la perception renvoyée à son fonctionnement autonome, il devient agent actif des phénomènes de lecture inductive qu'elles veulent susciter. Le mur blanc n'est pas seulement le support des formes abstraites noires, il entre aussi à part entière dans la détermination de la dimension linguistique de l'œuvre : le blanc passe alors devant le noir, perturbant la hiérarchie traditionnelle de la forme et du fond, où la forme fait ici peinture, et le fond langage. »[316]

[315] *Ibid*.
[316] Arnauld PIERRE, *Tania Mouraud*, Flammarion, Paris, 2004, p. 101.

7. EN UN ESSAI TYPOLOGIQUE

.

.

.

Retraçant les fluctuations subies par la lettre au sein du champ plastique à partir de 1945, le chapitre s'attache, en mettant en tension la lisibilité et la visibilité du graphème, à légitimer la perception de la troisième organisation visuelle qui motive notre recherche, à savoir : l'« écrigraphie ».

Simon Morley précise alors :

> « Ces artistes nous ont rendus plus sensibles à toute une variété d'espaces d'écriture, de lecture et de mise en images, remettant ainsi en question des présupposées fondamentaux relatifs aux perceptions de l'homme. Dans une culture ayant été dominée par la séparation du mot et de l'image, et par la dévaluation de l'image en tant que source d'information, les artistes ont mêlé les mots et les images, doté le texte de couleurs éclatantes, complexifiant les liens habituels entre le texte et l'image. Ils ont fait revivre des espaces d'inscriptions, [...] qui supposent chacun un type d'écriture et de lecture mais aussi un mode de balayage visuel différent. Comme jamais depuis l'invention de l'imprimerie, les artistes accentuent aujourd'hui la textualité de l'écriture perçue comme une forme visuelle fonctionnant à l'intérieur d'un espace spécifique et non comme le véhicule transparent de la parole. »[317]

Cet « espace spécifique » créé par la « textualité de l'écriture » comprise comme une « forme visuelle » caractérise notre sphère « écrigraphique ». La lettre, à l'image d'un motif pictural, parfois signifiante, parfois asignifiante, en appelle ainsi, à chaque fois, à l'imagination. Lorsqu'elle signifie, elle suscite une image mentale dans l'esprit de celui qui la lit. Lorsqu'elle ne signifie rien, par sa présence même, elle déclenche aussi une hypothèse iconique dans l'esprit de celui qui la voit. L'imagination est donc

[317] Simon MORLEY, *op. cit.*, p. 205.

bien cette faculté de formuler des images, de créer un monde fictif, un univers parallèle irréel. Elle est la capacité d'inventer et selon E. Souriau :

> « L'imagination est la capacité de se représenter avec plus ou moins de richesse ou de précision des êtres et des choses, d'une manière analogue à la perception en ce qui concerne le contenu d'aspect sensoriel, mais, à la différence de la perception, par un processus intérieur, subjectif, sans passer par l'excitation des organes des sens. [...] Cette faculté de représentation mentale est indépendante de la précision, de l'acuité, de la portée des sens correspondants. Elle constitue une ressource précieuse pour l'artiste : souvenirs visuels permettant de peindre ou de dessiner de mémoire, [...]. »[318]

Le philosophe propose également une seconde définition où l'imagination n'est plus comprise comme une image mentale mais comme une invention :

> « Il arrive qu'on prenne le mot d'imagination comme synonyme d'invention ou d'inventivité : c'est l'initiative de l'esprit qui a des images nouvelles, des idées neuves, des concepts pensés pour la première fois. »[319]

Ainsi, l'imagination permet de concevoir des idées nouvelles comme le prouve l'œuvre *Digit*[320] conçue en 2006 par Julien Maire.

EN UNE PENSÉE PERFORMATIVE

Cette œuvre présente une feuille de papier posée sur une table et sur laquelle se distinguent plusieurs lignes. D'un peu plus près, ces lignes révèlent divers signes tracés à l'encre noire. La typographie de chacune des let-

[318] Etienne SOURIAU, *Vocabulaire d'esthétique*, *op.cit.*, « Imagination », p. 859.
[319] *Ibid*.
[320] Cf. Annexe jointe : Figure 6. 10. Bis a., p. 57.

tres semble le fruit de l'action d'une machine à écrire ou d'un ordinateur, mais aucun indice n'atteste de leur présence effective. Seule est visible la main de l'artiste. Julien Maire (né en 1969) propose, à travers elle, une étonnante performance.

Il laisse alors glisser sa main, notamment son index, sur la feuille et dessine de multiples signes. Il prend la posture d'un écrivain sans stylo. Il « digitrace ». Le processus mis en œuvre reste invisible pour le spectateur qui prend alors part à un moment magique et utopique où la pensée de l'homme peut être couchée directement sur le papier sans médiation, si ce n'est le corps lui-même. Le doigt remplace tout prolongement accessoire. La main assure le geste scriptural et figure une typographie mécanique. L'artiste déplace sa feuille pour ne pas donner à l'écrit une forme linéaire et, pendant plusieurs heures, il trace les lettres d'un texte qui semble sourdre d'un journal quotidien et, au final, formuler une sorte de calligramme.

Julien Maire remet ainsi au goût du jour le principe de l' « écriture automatique » des surréalistes en le déclinant à l'aide des nouvelles technologies et perturbe les codes perceptifs du spectateur qui voit sous ses yeux l'avènement du tracé manuel d'une écriture mécanique.

EN UNE PERCEPTION EN TRANSCENDANCE

C'est alors que nous percevons le graphème comme une entité allant au-delà des codes conventionnels. Il dépasse sa fonction initiale de substitut de la parole et de la pensée en acquérant une valeur picturale, offerte par la mise en page composée. Dans cet ordre d'idée M. Guérin écrit :

> « *Tracer* est de la famille de frapper, percer, forer. Il s'agit toujours d'imprimer à la matière un relief obtenu par prélèvement de certains de ses grains selon des silhouettes convenues. Ecrire, c'est creuser. L'écriture s'inscrit, c'est le cas de le dire, par le négatif, puisque sa façon d'utiliser la matière, c'est de lui ôter.

> Ecrire suppose une découpe de matière, car le but, cette fois, n'est pas de lui donner une forme déterminée, mais de s'en servir pour faire *ressortir* la forme. Ce qui sépare essentiellement la percussion-transformation de la percution-transcription, c'est, simultanément, le détournement de la matière et le retour de la forme à son dessein. Lorsque Leroi-Gourhan écrit de manière anodine que l'écriture témoigne d'une *réflexion*, il ne croit pas si bien dire dans la mesure, précisément, où la matière fonctionne comme surface réfléchissante, comme miroir. Elle ne garde pas la forme, elle la renvoie. Il y a donc comme une inversion (qui est aussi, d'un autre point de vue, une introversion) du geste technique "normal" : la forme n'est pas *pour* la matière, mais *par* elle. »[321]

Tout est dit. Et, ici, nous pouvons mettre en parallèle de cette réflexion notre projet plastique *Sept et cris*[322] lorsqu'il développe une forme écrite existante « par » la matière. En effet, les lignes qui se profilent émergent d'un feuilletage transparent. Oscillant entre le lisible et le visible, elles ne sont plus seulement témoignage et trace, introspection, phrases imprimées sur le papier, elles sont aussi une forme portée par la matière et qui « est » par elle : la forme n'est pas *pour* la matière mais *par* elle, la forme écrite est matière plastique, la forme écrite est texture.

[321] Miche GUÉRIN, *Philosophie du geste*, op. cit., pp. 56-57.
[322] Cf. Livret joint, pp. 43-49.

ET UNE TEXTURE...

> « Moi aussi, un jour, tard, adulte, il me viens une envie de dessiner, de participer au monde par des lignes. Une ligne plutôt que des lignes. Ainsi je commence, me laissant mener par une, une seule, que sans relâcher le crayon de dessus le papier je laisse courir, jusqu'à ce qu'à force d'errer sans se fixer dans cet espace réduit, il y ait obligatoirement arrêt. »[323]

EN UN ÉCRIT SUR LA LIGNE

La ligne, seule, est la première entité plastique que dépose l'homme de la Préhistoire. Par l'incision qu'il créé sur un morceau d'ocre, une paroi, un morceau de bois, il donne existence au tout premier motif plastique. Ce motif propose au regard un rythme géométrique. Puis, est venue la figure, bison, cerf, ours, cheval, qui amène à considérer la notion de surface comme « espace de création », d'« espace plastique » :

> « Tout faire est de surface. Faire est surfaire : faire par-dessus. Se donner la surface, c'est le commencement de la *tekhnè*. Dieu dit : "Soit l'être-nom !" L'artisan/artiste dit : "Soit la surface !" Le deuxième "soit" est celui de la condition, de la donnée hypothétique ; le premier est créateur, donc magique puisqu'en réponse à son nom, la chose même se lève. Je commence par rappeler que *face* renvoie à *facere* (poser, placer, puis faire) et à facies (aspect, forme, physionomie, c'est-à-dire façon d'être posé ou placé). La surface, c'est la face du dessus, ce qui laisse déjà paraître une intéressante redondance. »[324]

[323] Henri MICHAUX, *Emergences-Résurgences*, *op. cit.*, p. 11.
[324] Michel GUÉRIN, *L'espace plastique, op. cit.*, p. 91.

Ainsi, s'accordant aux aspérités de la roche-support, l'homme des premiers âges propose et compose des images mêlant jeux de vide et de plein, présences d'intervalles et essence du rythme. Cette cadence intrigante lui permet de développer les frises pariétales comme une préfiguration du mouvement de l'écriture, d'autant que parallèlement, l'homme inscrit au-dessous des formes géométriques rectangulaires dessinant, dores et déjà, la norme actuelle et standardisée de nos supports d'expression.

A la suite, la période antique voit naître les premiers véritables signes d'écriture. Ces derniers apparaissent incisés sur des tablettes d'argile, une nouvelle fois rectangulaires. Par des traits droits, en un mouvement de translation, l'homme trace et grave ces signes et parvient, par l'amélioration de l'instrumentation, à les imprimer d'une simple pression. Chaque tablette demande une appréciation d'ensemble. Chaque signe doit être inscrit à sa place, à l'égal des cartouches égyptiens sur lesquels les figures sont placées comme une composition picturale. Le mélange dessin/signe d'écriture est soumis à des contraintes particulières d'orientation, de sens de lecture, de variation d'échelle et de point de vue créant un espace développant une véritable recherche d'équilibre pictural. C'est aussi le cas du signe chinois qui s'insère dans un carré symbolique demandant aussi la considération d'une composition régulée, d'une vue d'ensemble et de toute une philosophique du tracé et du geste.

De ce fait, l'importance donnée à l'outil traceur et au support est primordiale. La lettre acquiert, au fil du temps, la dextérité et la fluidité de son mouvement ainsi que la rapidité de son développé et ce grâce, notamment, à la mise au point du papier, de l'encre ou de la plume. La courbe offre alors tout l'effet de sa splendeur.

L'Antiquité lance à la suite les premières réflexions sur l'image et l'écrit. Les peintres grecs, tel Zeuxis, Apelle ou Parrhasios, savent créer l'illusion de la profondeur et modeler les contours des tracés. Ils se confrontent aux principes régissant l'espace, le trompe-l'œil et la *mimèsis*. Ainsi, Platon affirme que l'image est une tromperie. Il déclare qu'elle est le reflet d'un monde itératif éloignant l'homme de la vérité. Elle est illusion, faux-semblant et leurre. Il en va de même pour l'écriture qui, pour lui, se substitue aux performances de la mémoire et peut entraîner le lecteur à certains contresens de la pensée d'origine.

Cette conception de la *mimèsis* est tout autre pour Aristote. Produire une image est, selon lui, un besoin naturel de l'homme. Cette dernière est une source de connaissance et puisque l'homme est capable de différencier le réel de l'imitation, l'image n'est pas par conséquent un leurre. Elle est, avec le texte, un accès à la connaissance. Vient ensuite l'adage formulé par Horace déclarant : « *Ut pictura poesis* », comme la peinture, la poésie. Cette maxime compare la représentation poétique et la représentation picturale. L'image poétique est dite aussi puissante que l'image peinte mais elle ne se développe cependant pas selon les mêmes moyens d'expression. Néanmoins, la comparaison génère une polémique à la Renaissance lors de laquelle la poésie se doit d'égaler la peinture et la peinture, la poésie. En 1766, G. H. Lessing propose une rectification de ce principe en déclarant que peinture et poésie ont chacune leur propre plasticité et que c'est dénaturer l'une que de vouloir lui imposer les préceptes de l'autre.

La distinction entre le texte et l'image est ainsi source de nombreuses questions. Parfois clairs, parfois troubles, les liens tissés, au cours des siècles, entre les deux domaines sont toujours en mouvement. C'est pourquoi, au sein des manuscrits au Moyen-Âge, la lente écriture développée,

demandant une concentration extrême et une totale dévotion, se compare à la fabrication rapide et mécanique du livre amenée par l'invention de l'imprimerie.

En effet, les « livres à peinture », présentant nombre de minutieuses lettrines, de lettres ornées, de lettres historiées et de miniatures se confondant avec le texte standard, sont réalisées en un lent processus. Tandis que, de son côté, l'imprimerie propose une vitesse de fabrication inégalable. Le texte et l'image sont, d'abord, le fruit d'un tracé fait main. Puis, l'apparition du livre xylographique accorde à l'image une fabrication mécanique. J. Gutenberg procède ensuite à l'inverse, il permet à l'écrit de s'imprimer par la machine mais laisse des blancs dans la mise en page pour une ornementation ultérieure. Enfin, par le procédé lithographique, la ligne préalablement faite main, se déploie conjointement au texte pour une impression rapide et foisonnante. De son côté, le champ propre à l'image se modifie lui aussi, et, là, c'est l'invention de la photographie qui amène une mécanique. L'image est dès lors instantanée et exacte et bouleverse les codes de la représentation en permettant à la peinture, dégagée de son devoir de présenter le réel, de s'ouvrir vers de nouvelles perspectives.

Cette dernière entreprend alors d'abandonner le sujet comme thème unique de représentation pour investir les possibilités offertes par l'abstraction. Ainsi, l'Impressionnisme, d'un Monet, se propose principalement de décomposer la lumière. Le Cubisme, quant à lui, après avoir décomposé la figure en différents points de vue, revendique une dépersonnalisation de l'acte de peindre en intégrant des *ready-made* dans l'espace plastique. Ainsi, au moyen des fragments de papier journal, de billets ou de morceaux de papiers peints, une dualité entre frontalité et profondeur s'installe. La lettre est collée ou bien peinte à l'aide de pochoirs. Les pratiques du groupe Dada s'attachent, de leur côté, à décomposer le sens des mots et du langage stimulant le Surréalisme quant à la possibilité d'exploiter les principes d'une

« écriture automatique » presque mécanique. Plus tard, les démarches radicales entreprises par l'Art conceptuel amènent à considérer l'écriture comme un matériau faisant œuvre et en 1945, les pratiques du groupe lettriste accordent à la lettre même des valeurs picturales. Puis, Ben, C. Closky et T. Mouraud proclamant l'écrit égal de la figure.

EN UN ÉCRIT SUR L'IMPORTANCE DU NOIR SUR BLANC

La lettre est comprise, dès lors, comme une matière à part entière et, en tant que telle, elle porte, de manière intrinsèque, une nuance, une tonalité, une couleur, à savoir le noir. M. Pastoureau émet, à ce sujet, cette réflexion :

> « Nombreuses sont au Moyen-Âge, en ancien et moyen français, les expressions qui cherchent à exprimer par des comparaisons simples le degré de noirceur d'un objet ou d'un être vivant : "noir comme le corbeau", "noir comme la poix", "noir comme le charbon", "noir comme la mûre", "noir comme de l'encre". Avec l'imprimerie, cette dernière expression prend une valeur emblématique et semble d'un usage plus fréquent que toute les autres : l'encre devient le produit noir par excellence. Ce n'est plus l'encre des écritures manuscrites, légère, inégale, laborieusement tracée sur le parchemin et devenue parfois au fil du temps plus brune ou beige que noire. C'est une encre grasse et épaisse, très foncée, qu'une presse mécanique a fait pénétrer dans les fibres du papier et qui a parfaitement résisté aux différentes vicissitudes subies par les livres. Tout lecteur ou simple curieux qui ouvre un ouvrage imprimé du XV^e^ siècle est frappé, à plus de cinq siècles de distance, par la blancheur du papier et la noirceur de l'encre. »[325]

Cette dualité du noir et du blanc est associée inéluctablement à la picturalité de la lettre. Un trait noir sur un espace blanc a valeur conventionnelle qui traverse l'ensemble de l'histoire. L'idée même de tracer un signe

[325] Michel PASTOUREAU, *op. cit.*, p. 133.

d'écriture évoque ce système du noir sur blanc. Les œuvres de C. Closky et de T. Mouraud en sont les exemples même. Les artistes auraient pu inventer d'autres propositions colorées mais ils se sont cantonnés à respecter le code standard.

Le signe écrit convoque ainsi le mouvement de deux couleurs qui vont non sans rappeler les partitions de musique, elles aussi réalisées en un découpage noir sur blanc. Et, au-delà de la couleur, c'est la présence d'intervalles et de rythmes qui conforte la comparaison. A l'égal de l'écriture, la note de musique demande un apprentissage de sa lecture et de son sens, sans cela la suite de note se donne à voir plutôt qu'à lire comme le précise Alain Montandon :

> « […] "Nous lisons de deux manières […], le mot nouveau ou inconnu est épelé lettre après lettre ; mais le mot usuel et familier s'embrasse d'un coup d'œil, indépendamment des lettres qui le composent ; l'image de ce mot acquiert pour nous une valeur idéographique". […] Ainsi le lecteur arrive à ce qu'on pourrait appeler à juste titre une lecture simultanée, parce qu'il saisit le mot d'un seul coup d'œil et oublie, pour ainsi dire, la linéarité du mot au profit de la simultanéité visuelle. »[326]

Cette « simultanéité visuelle » permet à la note de musique et à la lettre d'être perçues comme des figures. Ces figures peuvent, par extrapolation, se concevoir comme des corps.

EN UN ÉCRIT SUR UN CORPS

En effet, le vocabulaire typographique présente un panel de terme reflétant le langage associé au corps. Ainsi, nous appelons clairement la lettre « caractère » et sa hauteur, le « corps ». Nous nommons aussi « aplomb »,

[326] Alain MONTANDON, *Signe/Texte/Image*, Césura Lyon Editions, Meyzieu, 1990, p. 39.

l'axe de son alignement par rapport aux autres lettre, il peut alors être vertical ou incliné. « Avoir de l'aplomb » est, pour une personne, synonyme d'assurance, de confiance. La « graisse » d'une lettre désigne son épaisseur, chez l'être humain aussi. Enfin, le rapport hauteur/largeur de l'écriture est appelé « stature » et la stature, en langue courante, caractérise la taille d'une personne. Ceci nous fournit le lien adéquat que nous pouvons tisser avec ma pratique. En effet, à l'instar de François Cheng qui déclarait, nous l'avons vu, que :

> « L'écriture doit avoir de la physionomie, de l'énergie, de l'ossature, de la chair et du sang dans ses artères. Si l'un de ces cinq éléments fait défaut, ce n'est alors pas de l'écriture. »[327]

Formulons l'idée de la possible émergence d'un « être de crayon »[328]. Composé de signes écrits, cet « être » se façonne au gré des lames de papiers superposées. L'écrit transcrit une pensée, une idée, un état d'esprit. Cependant, cet écrit, par la transparence du support, l'effet palimpseste, est illisible. Le primat est donné à la forme, projection se développant comme une matière organique et filandreuse. L'écrit ou les cris se transfigurent alors en un « être » de mot.

EN UN ÉCRIT D'AUJOURD'HUI

Cet « être » de mot se doit d'être mis en parallèle avec les formes écrites actuelles. En effet, les artistes explorent, à présent, les capacités offertes par les technologies du numérique. Ainsi, les ordinateurs, les logiciels et les méandres d'Internet proposent de nouveaux espaces de création, notamment à la matière écrite.

---

[327] François CHENG, *op. cit.,* p. 11.
[328] Cf. Livret joint, pp. 43-49.

L'installation[329] d'une collaboration entre l'artiste new-yorkais, Ben Rubin, et le statisticien, Mark Hansen, en est l'un des nombreux exemples. Réalisée en 2003, *Listening post* est une œuvre qui propose de connecter en temps réel de multiples messageries et forums de discussion captés via l'internet. Deux cent trente et un écrans font ainsi face aux spectateurs. Huit haut-parleurs diffusent aussi des voix synthétiques martelant les textes sur un fond musical. L'œuvre est une manière de matérialiser le volume immatériel de la communication contemporaine. Elle se développe à l'égal d'une poésie existentialiste qui convoque le questionnement sur la dépendance actuelle à la communication. Elle révèle un paradoxe social émergent : nous allons de moins en moins à la rencontre des personnes extérieures mais nous communiquons de plus en plus, de chez nous, par écrit et discourons via écrans interposés. Ainsi, Ben Rubin explique :

> « Cette installation est pour nous un moyen de capter toute l'énergie que les individus déploient pour communiquer entre eux pendant qu'ils divaguent seuls sur la Toile. Cet endroit est conçu pour rendre visible, audible et sensible ce besoin humain de communication. »[330]

Le langage interactif devient une sorte de réflexe. C'est révéler sa présence à l'aide de mots propulsés sur la toile. Ce type d'action procède à une modification du statut du spectateur/lecteur. Il n'est plus seulement considéré comme le regardeur mais comme l'intime créateur :

> « Les œuvres interactives n'ont d'existence et de sens que dans la mesure où elles entrent en dialogue avec leurs destinataires [...] Le regardeur – qui est alors plus qu'un simple spectateur – se voit ainsi confier une certaine fonction auctoriale. On peut donc dire que l'œuvre est in fine créée par deux auteurs.

---

[329] Cf. Annexe jointe : Figure 7. 1., p. 58.
[330] Jens HAUSER, « Interview de Ben Rubin et Mark Hansen », [En ligne], consultés le 19/04/2011, à l'adresse : http://www.arte.tv.fr.

> Un auteur “amont”, à l’origine du projet, qui en prend l’“initiative” et qui définit programmatiquement les conditions de la participation du spectateur (et de sa liberté, qui n’est pas toujours totale) et un “auteur aval” qui s’introduit dans le déploiement de l’œuvre et en actualise les potentialités. »[331]

Cette intrusion du spectateur dans le façonnement de l’œuvre permet de ne pas figer la production. Elle reste mutante, vivante. Cette communication multiple et mondiale viabilise, par la « mise en ligne » des pensées de tout un chacun, une sorte de double littéraire, un « être » de mots, un avatar[332], projeté sur la toile et c’est ce que dévoilent les nombreux blogs[333] qui apparaissent comme le signe de la recherche d’une certaine immortalité, d’une présence presque ineffaçable.

Ainsi, auparavant, le fait d’écrire un journal, d’écrire un peu de soi sur le papier était un acte extime[334], secret et intime ; à présent, écrire sur soi relève d’un acte de diffusion, d’un projet collectif. C’est alors une manière d’offrir une identité en toute… transparence.

---

331 Dominique MOULON, *Art contemporain, nouveaux média*, Scala, Paris, 2011, p. 14.

332 *Avatar* est un mot désignant les incarnations de la déesse Vishnou sur dans la religion hindoue. I s’étend à la caractérisation d’un événement fâcheux, d’un accident et, en informatique, il est utilisé pour désigner un personnage virtuel que l’utilisateur de l’ordinateur choisit pour le représenter graphiquement.

333 Un blog, terme d’origine anglaise venant de *web log* pouvant être traduit par l’idée de « journal de bord en ligne », est un type de site web contenant des billets, des notes ou des articles, postés régulièrement.

334 L’extimité, est un mot proposé par Jacques Lacan dans son séminaire XVI en 1969, puis repris par le psychiatre Serge Tisseron qui le définit comme le désir de rendre visibles certains aspects de soi jusque-là considérés comme relevant de l'intimité. Il est constitutif de la personne humaine et nécessaire à son développement psychique, notamment à une bonne image de soi. En cela, l'extimité doit être distinguée de l'exhibitionnisme qui est pathologique. Ainsi, dans son ouvrage *L’intimité surrexposée* (éd. Ramsay, Paris, 2001) consacré au phénomène « Loft Story », il explique : « Je propose d'appeler "extimité" le mouvement qui pousse chacun à mettre en avant une partie de sa vie intime, autant physique que psychique.[…] Mais ce mouvement serait incompréhensible s'il ne s'agissait que “d'exprimer”. Si les gens veulent extérioriser certains éléments de leur vie, c'est pour mieux se les approprier en les intériorisant sur un autre mode grâce aux échanges qu’ils suscitent avec leurs proches. L'expression du soi intime - que nous avons désigné sous le nom “d'extimité” - entre ainsi au service de la création d'une intimité plus riche. » L’intimité et l’extimité sont alors inséparables d’un troisième terme, l’estime de soi.

Et Philippe Delerm d'ajouter sur l'acte d'écrire :

« [...] Émouvante, cette conversation secrète, qui nous concernait sans réellement se révéler. Inquiétante. De quelle solitude, de quel mal-être surgissait donc ce besoin de se dire, [...] Inquiétante aussi, car après tout le stylet obstiné des graphomanes n'est que la métaphore de tous ceux qui écrivent. Entre les livres et les murs [et la toile], différemment diluée, c'est l'angoisse qui mène. Il n'y a pas de création paisible. »[335]

[335] Philippe DELERM, *op. cit.*, « Stylet d'angoisse », pp. 127-128.

BIBLIOGRAPHIE

.

.

.

LES ENCYCLOPÉDIES

- *Encyclopédie de l'art*, Livre de Poche, Paris, 2000.
- *Encyclopédie des symboles*, Livre de Poche, 1996.
- *Le Lexis*, Larousse, Paris, 2009.
- *Le Petit Larousse*, Larousse, Paris, 2005.

LES COLLECTIFS

- *Basquiat*, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris, 2011.
- *Ben, Pour ou contre une rétrospective*, Réunion des Musées nationaux, Paris, 1995.
- *Claude Closky*, Centre d'art moderne Georges Pompidou, Paris, 2006.
- *Ecritures dans la peinture*, Catalogue de l'exposition à la Villa Arson (1984), Tome 1 et 2, Centre National des Arts Plastiques, Nice, 1984.
- *Journal des arts*, n°307, Paris, 2009.
- *L'esprit Fluxus,* Musées de Marseille, Marseille, 1995.
- *Naissance de l'écriture*, Réunion des Musées nationaux, Paris, 1982.
- *Poesure peintrie, d'un art l'autre*, Catalogue de l'exposition au Centre de la Vieille Charité (1993), Musées de Marseille, Marseille, 1998.
- *Tout Ben*, Editions du Chêne, Paris, 1974.

LES HISTORIENS

- ANATI Emmanuel, *Les origines de l'art et la formation de l'esprit humain*, Albin Michel, Paris, 1989.
- AUJOULAT Norbert, *Lascaux, le geste, l'espace et le temps*, Seuil, Paris, 2004.
- BANDINI Mirella, *Pour une histoire du Lettrisme*, Jean-Paul Rocher, Paris, 2003.
- BATAILLE Georges, *Lascaux ou la naissance de l'art*, Flammarion, Paris, 1980.
- BÉGUIN André, *Dictionnaire technique de l'estampe*, Bruxelles, Paris, 1977,
- BEHAR Henri, CARASSOU Michel, *Dada, Histoire d'une subversion*, Fayard, Paris, 1990.
- BERNADAC Marie-Laure, BERBION Philippe, COUSSEAU Henry-Claude, *Jenny Holzer, exposition du 1er juin au 2 septembre 2001*, CapcMusée d'art contemporain, Bordeaux, 2001.
- BERNARD Edina, *L'art moderne, 1905-1945*, Larousse, Paris, 1999.
- BOUDAILLE Georges, JAVAULT Patrick, *L'art abstrait*, Casterman, Paris, 1990.
- CHRISTIN Anne-Marie, *Histoire de l'écriture, de l'idéogramme au multimédia*, Flammarion, Paris, 2001.
- CLOTTES Jean, *La grotte Chauvet, l'art des origines*, Seuil, Paris, 2001.
- COHEN Marcel, PEIGNOT Jérôme, *Histoire et art de l'écriture*, Robert Laffont, Paris, 2005.
- DELABORDE Henri, *Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine*, Gérard Monfort, Brionne, 1984.
- DEXTER Emma, *Vitamine D, Nouvelles perspectives en dessin*, Phaidon, Paris, (2006), 2007.
- DOMINO Christophe, *A ciel ouvert, l'art contemporain à l'échelle du paysage*, Scala, Paris, 2006.
- FERRER Mathilde, *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, (1989), 2003.
- FRAENKEL Béatrice, *La signature, Genèse d'un signe*, Gallimard, Paris, 1992.
- FRIDE Patricia, MARCADÉ Isabelle, *Les mouvements dans la peinture*, Larousse, Paris, (1993), 1997.
- FRUTIGER Adrian, *L'homme et ses signes*, Atelier Perrousseaux, Paris, 2000.
- GARRAUD Colette, *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Flammarion, Paris, 1993.

- GEOFFROY-SCHNEITER Bérénice, JOVER Manuel, SEFRIOUI Anne, *Le guide du Louvre*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2005.
- GORCE Maxime, *Les Pré-écritures et l'évolution des civilisations*, Klincksieck, Paris, 1974.
- JEAN Georges, *L'écriture, mémoire des hommes*, Gallimard, Paris, 2004.
- JEAN Georges, *Langage des signes, l'écriture et son double*, Gallimard, Paris, 2005.
- LAMBERT Jean-Clarence, *Cobra, un art libre*, Hachette, Paris, 1983.
- LEMAIRE Gérard-Georges, *Les mots en liberté futuristes*, Jacques Damasse, Paris, 1986.
- LEROI-GOURHAN André, *Préhistoire de l'art occidental*, Citadelles et Mazenod, Paris, (1965), 1995.
- LISSARRAGUE François, *Les Athéniens et leurs images*, Hazan, Paris, 1999.
- LOREAU Max, *Dotremont, logogrammes*, Georges Fall, Paris, 1975.
- MARIN Louis, *Sublime Poussin*, Seuil, Paris, 1995.
- MAULPOIX Jean-Michel, *Henri Michaux, peindre, composer, écrire*, Gallimard, Paris, 1999.
- MÈREDIEU Florence (de), *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne et contemporain*, Larousse, Paris, 2008.
- METTAIS Valérie, *Louvre, sept siècles de peinture*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2004.
- MONTBAZET Marie-Hélène, *Lettres et signes dans le lettrisme*, doctorat d'Histoire de l'Art, UFR de Philosophie, Université de Paris 1, sous la direction de Gilbert Lascault, 1993.
- MORLEY Simon, *L'art, les mots*, Hazan, Paris, 2004.
- MOULON Dominique, *Art contemporain et nouveaux médias*, Scala, Paris, 2011.
- PASTOUREAU Michel, *Noir, histoire d'une couleur*, Seuil, Paris, 2008.
- PIERRE Arnauld, *Tania Mouraud*, Flammarion, Paris, 2004.
- PRAT Jean-Louis, *Braque, rétrospective*, Fondation Maeght, Paris, 1994.
- RUBIN William, *L'invention du Cubisme*, Flammarion, Paris, 1990.
- SPIES Werner, *La révolution surréaliste*, Centre d'art moderne Georges Pompidou, Paris, 2002.
- STOKVIS Willemijn, *Cobra, la conquête de la spontanéité*, Gallimard, Paris, 2001.
- VOUILLOUX Bernard, *La peinture dans le texte, XVIII^{e}-XX^{e} siècles*, CNRS Editions, Paris, 1994.
- WILL-LEVAILLANT Françoise, *Le Cubisme*, CIEREC, Presses Universitaires de Saint-Etienne, Saint-Etienne, 1971.

LES PENSEURS

- ALAIN, *Système des Beaux-Arts*, La Pléiade, Paris, 1920.
- ARISTOTE, *La Poétique*, Seuil, Paris, 1980.
- BARTHES Roland, *L'obvie et l'obtus*, Seuil, Paris, 1982.
- BARTHES Roland, *L'Empire des signes*, Seuil, Paris, 2005.
- BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Allia, Paris, (1936), 2010.
- BENJAMIN Walter, *Œuvres*, Gallimard, Paris, (1917), 2000.
- BERGEZ Daniel, *Littérature et peinture*, Armand Colin, Paris, 2004.
- BUTOR Michel, *Les mots dans la peinture*, Flammarion, Paris, 1969.
- CAUQUELIN Anne, *L'art contemporain*, Presses Universitaires de France, Paris, 1992.
- CHRISTIN Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, Flammarion, Paris, 1995.
- DEBRAY Régis, *Vie et mort de l'image, une histoire du regard en Occident*, Gallimard, Paris, 1992.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Ecorces*, Les Editions de minuit, Paris, 2011.
- DUBORGEL Bruno, *Figures du grapheïn*, Publications Universitaires de Saint-Etienne, Saint-Etienne, 2000.
- FOCILLON Henri, *Vie des formes*, Presses Universitaires de France, Paris, (1943), 1993.
- FOUCAULT Michel, *Ceci n'est pas une pipe*, Fata Morgana, Paris, 2005.
- GREENBERG Clément, *Art et culture*, Macula, Paris, (1961), 1997.
- GUÉRIN Michel, *L'espace plastique*, La Part de l'Œil, Paris, 2008.
- GUÉRIN Michel, *Philosophie du geste*, Actes Sud, Paris, (1995), 2011.
- GUÉRIN Michel, *La peinture effarée, Rembrandt et l'autoportrait*, Editions de La Transparence, Chatou, 2011.
- LENAIN Thierry, LORIES Danielle, *Esthétique et philosophie de l'art*, De Boeck, Bruxelles, 2002.
- LESSING Gotthold Ephraïm, *Laocoon, des frontières de la peinture et de la poésie*, Herman, Paris, (1766), 2002.
- LYOTARD Jean-François, *Discours, Figure*, Klincksieck, Paris, 1985.
- MANDEL Ladislas, *Du pouvoir de l'écriture*, Atelier Perrousseaux, Paris, 2004.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *L'œil et l'esprit*, Gallimard, Paris, (1961), 1964.
- MONTANDON Alain, *Signe, Texte, Image*, Césura Lyon Editions, Meyzieu, 1990.

- PAULHAN Jean, *L'espace cubiste ou le papier collé*, L'Arc, Cahiers méditerranéens, Aix-en-Provence, 1960.
- PEIRCE Charles Sanders, *Ecrits sur le signe*, Seuil, Paris, (1931), 1978.
- PÉTRONE, *Satyricon*, Flammarion, Paris, 1981.
- PLATON, *La République*, Flammarion, Paris, 2004.
- PLATON, *Phèdre*, Les Belles Lettres, Paris, 1998.
- PLINE, *Histoire naturelle*, Les Belles Lettres, Paris, 1997.
- RENSSELAER W. Lee, *Ut pictura poesis*, Macula, Paris, 1991.
- SAUSSURE Ferdinand (de), *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris, (1906), 1972.
- SAUVANET Pierre, *Eléments d'esthétique*, Ellipses, Paris, 2004.
- SHAPIRO Meyer, *Les mots et les images*, Macula, Paris, 2000.
- SOURIAU Etienne, *La Correspondance des arts*, Flammarion, Paris, 1969.
- SOURIAU Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Presses Universitaires de France, Paris, (1990), 1999.
- STREKER Marc, *Du dessein au dessin*, La Lettre Volée, Bruxelles, 2007.
- TILLEUIL Jean-Louis, WATTHEE-DELMOTTE Myriam, *Texte, Image, Imaginaire*, L'Harmattan, Paris, 2007.
- VALÉRY Paul, *Degas, Danse, Dessin*, Gallimard, Paris, (1938), 1965.
- WÖLFFLIN Heinrich, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art,* G. Monfort, Brionne, (1915), 1984.

LES ARTISTES

- APOLLINAIRE Guillaume, *Alcools et Calligrammes*, Imprimerie nationale, Paris, 1991.
- APOLLINAIRE Guillaume, *Et moi aussi je suis peintre*, Le temps qu'il fait, Paris, (1914), 2006.
- BAUDELAIRE Charles, *Le peintre de la vie moderne*, Fayard, Paris, (1863), 2010.
- BRAQUE Georges, *Cahier d'art n°1*, Seuil, Paris, 1954.
- BRETON André, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, Paris, (1924), 1985.
- BRETON André, SOUPAULT Philippe, *Les Champs magnétiques*, Gallimard, Paris, 1971.
- CASTILLON Claire, *Les cris*, Fayard, Paris, 2010.
- CHENG François, *Vide et plein, le langage pictural chinois*, Seuil, Paris, (1979), 1991.

- CHENG François, *Et le souffle devient signe, portrait d'une âme à l'encre de Chine*, L'Iconoclaste, Paris, (2001), 2010.
- DELERM Philippe, *Traces*, Fayard, Paris, 2008.
- DURAS Marguerite, *Ecrire*, Gallimard, 1993.
- FROMENTIN Eugène, *Les Maîtres d'autrefois*, Complexe, Paris, (1875), 1991.
- ISOU Isidore, SATIÉ Alain, *La peinture lettriste*, Jean-Paul Rocher, Paris, 2000.
- KANDINSKY Wassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Denoël, Paris, (1912), 2005.
- KANDINSKY Wassily, *Point et ligne sur plan*, Gallimard, Paris, (1926), 1991.
- KANDINSKY Wassily, *Regard sur le passé et autres textes, 1912-1922*, Hermann, Paris, 1990.
- KLEE Paul, *Théorie de l'art moderne*, Gallimard, Paris, (1956), 1998.
- LARRE Raphaël, *Profondeurs du dessin*, Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux, 2011.
- MASSIN Robert, *La lettre et l'image*, Gallimard, Paris, 1970.
- MASSON André, *Le rebelle du Surréalisme*, Hermann, Paris, 1976.
- MATISSE Henri, *Ecrits et propos sur l'art*, Hermann, Paris, 1972.
- MICHAUX Henri, *Passages*, Gallimard, Paris, 1963.
- MICHAUX Henri, *Emergences-Résurgences*, Les Sentiers de la création, Skira, Paris, (1972), 1993.
- RIMBAUD Arthur, *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1972.
- TZARA Tristan, *Lampisteries, précédées de sept manifestes dada*, Pauvert, Paris, 1978.
- VINCI Léonard (de), *Carnets*, Gallimard, Paris, 1942.

LES SITES

- Sur le Centre d'Etudes de l'Ecriture et de l'Image : http://www.ceei.univ-paris.fr.
- Sur le Centre d'Etudes et de Recherches en Arts Plastiques : http://www.cerap.univ-paris1.fr.
- Sur l'*Art poétique* d'Aristote : http://www.bcs.fltr.ucl.ac.be.
- Sur la philosophie grecque et la théologie chrétienne : http://www.imagesrevues.org.
- Sur le *Coup de dés* de Stéphane Mallarmé : http://www.writnig.upenn.edu.fr.
- Sur le *Manifeste du Futurisme* de F. T. Marinetti : http://www.gallica.fr.
- Sur le Lettrisme : http://www.lettrisme.com.

- Sur Tania Mouraud : http://www.taniamouraud.com.
- Sur le *Trésor de la Langue Française* : http://www.atilf.atilf.fr.

LEXIQUE

.

.

.

ABSTRACTION, subst. fém. I. Opération intellectuelle, spontanée ou systématique, qui consiste à abstraire. P. ext. Pouvoir, faculté d'abstraction ; usage méthodique de ce pouvoir. Faire abstraction de qqch. Ne pas tenir compte de tel(s) élément(s) d'un ensemble, d'une situation, d'un objet, etc. II. Résultat de l'action d'abstraire. a) Idée ou représentation abstraite. b) Chose ou objet, privé de réalité concrète ou de références à des éléments matériels.

ECRIGRAPHIE, subst. fém. Néologisme caractérisant la forme picturale donnant à la lettre fonction de sujet. Formé à partir du suffixe « graphe », évoquant le tracé, le signe plastique, auquel est ajouté « écrit », apportant l'idée de la lettre et du mot.

ÉCRITURE, subst. fém. I. Représentation graphique d'une langue. a) Système de représentation graphique. Écriture hiéroglyphique, idéographique, phonétique. b) Ensemble des caractères d'un système de représentation graphique. Écriture cunéiforme, cyrillique, arabe, romaine, chinoise. c) Ensemble des formes particulières de chacun des caractères dans un système de représentation graphique. Écriture anglaise, gothique, ronde. d). Manière personnelle de tracer les caractères. Belle, grande, jolie écriture. e) Façon d'orthographier. II. Action d'écrire ; ce qui est écrit. a) Action de rédiger de la correspondance, résultat de cette action. b) Domaine de la litt. : Action de composer un ouvrage littéraire ; résultat de cette action. En partic. Écriture automatique (surréaliste). Manière de s'exprimer par écrit. Ainsi, R. Barthes, dans *Le degré zéro de l'écriture* (p. 24) : « L'écriture […] est la langue littéraire transformée par sa destination sociale. […] L'écriture est donc essentiellement la morale de la forme, c'est le choix de l'aire sociale au sein de laquelle l'écrivain décide de situer la nature de son langage ». c) P. anal. : ARTS. Action de signifier une réalité matérielle ou spirituelle au moyen de structures artistiques. III. DROIT. a) Preuve écrite. b) Au plur. Actes de procédure, conclusions, mémoires effectués à l'occasion d'un procès. Anton. plaidoirie. Écritures privées : Écritures qui émanent des particuliers dans le cas où l'on peut se passer

du ministère d'officiers publics, livres de commerce, et, surtout, actes ou billets sous seings privés, promesses, reconnaissance, registres et papiers domestiques. Écritures publiques : Écritures qui émanent d'officiers publics et qui reçoivent par là l'authenticité. c) D. ADMIN., COMM., au plur. : Ensemble des registres, comptes et correspondances. P. méton. La comptabilité. IV. RELIG. L'ensemble des textes de l'Ancien et du Nouveau Testament ; la Bible. L'Écriture, l'Écriture sainte, la Sainte Écriture, les Écritures, les Saintes Écritures.

FIGURATION, subst. fém. I. a) Structure linéaire d'un corps. b) Fait de donner d'un élément une représentation qui en rende perceptible (surtout à la vue) l'aspect ou la nature caractéristique. c) Domaine de la vue en recourant à des moyens plastiques. d) P. méton. Objet (le plus souvent œuvre d'art) représentant un sujet, un modèle. Figuration gravée, peinte. b) Fait de susciter à l'esprit l'image de quelque chose ou son résultat. II. ARTS DU SPECTACLE. Fait de jouer un rôle de figurant. Faire de la figuration.

FORME, subst. fém. I. Ensemble de traits caractéristiques qui permettent à une réalité concrète ou abstraite d'être reconnue. a) Qualité d'un objet, résultant de son organisation interne, de sa structure, concrétisée par les lignes et les surfaces qui le délimitent, susceptible d'être appréhendée par la vue et le toucher, et permettant de le distinguer des autres objets indépendamment de sa nature et de sa couleur. b) La forme des objets n'en est pas le contour géométrique. Ainsi, M. Merleau-Ponty, dans *Phénoménologie de la perception* (p. 265) : « elle a un certain rapport avec leur nature propre et parle à tous nos sens en même temps qu'à la vue. La forme d'un pli dans un tissu de lin ou de coton nous fait voir la souplesse ou la sécheresse de la fibre, la froideur ou la tiédeur du tissu ». c) Spéc. Synon. de format. d) Loc. fig. N'avoir ni forme, ni couleur. Ne présenter aucun trait caractéristique, ne pas sortir de l'ordinaire. e) Au fig. Condition physique ou intellectuelle. Forme magnifique, parfaite ; baisse de forme ; être au mieux de sa forme, dans la plénitude de sa forme ; tenir la grande forme.

GRAPHÈME, subst. masc. I. LING. Ensemble minimal de lettres transcrivant un phonème. Le graphème se confond avec la lettre. II. Graphématique, adj. Qui est relatif aux graphèmes. Une étude « graphématique » qui examinerait la réalisation matérielle et la fonction de communication des éléments graphiques.

PEINTURE, subst. fém. I. a) Matière colorante composée d'un pigment et d'un liant, utilisée pour recouvrir une surface, pour la protéger ou l'orner. Boîte, pot, tube de peinture.

Peinture à l'huile. Peinture à la colle, peinture en détrempe ou à la détrempe. Peinture à l'eau. Peinture dans laquelle l'eau intervient comme solvant. b) P. anal. Fard, maquillage (du visage) ; vernis (à ongles) ; teinture (des cheveux, de la barbe). Pop. Un (vrai) pot de peinture. Visage trop maquillé. c) Couche de peinture recouvrant une surface, un objet ; surface peinte. Refaire les peintures. II. Action de peindre. a) Action de recouvrir (une surface, un objet) d'une matière colorante. Peinture en bâtiment ; entreprise de peinture ; peinture au pinceau, au rouleau. b) BEAUX-ARTS. a) Art de peindre ; moyen d'expression qui, par le jeu des couleurs et des formes sur une surface, tend à traduire la vision personnelle de l'artiste. Faire de la peinture. b) Technique, procédé, pratique d'un genre de l'art pictural (défini par l'emploi de tel support, de telle matière, par la mise en œuvre de certains sujets. c) Peinture murale, monumentale ; peintures rupestres ; peinture sur bois, sur émail, sur porcelaine, sur verre, sur toile ; peinture à l'aquarelle, à la gouache, au lavis ; peinture de portrait, de genre ; peinture abstraite, figurative, non figurative, réaliste, décorative. d) Ensemble d'œuvres picturales. III. Au fig. Fait de représenter quelque chose par le langage, la musique (ou tout moyen d'expression autre que la peinture) ; description, évocation.

PERCEPTION, subst. fém. I. Acte de percevoir, son résultat. a) PHILOS., PSYCHOL. Opération psychologique complexe par laquelle l'esprit, en organisant les données sensorielles, se forme une représentation des objets extérieurs et prend connaissance du réel. Perception tactile, visuelle ; perception spatiale ; théorie de la perception. II. a) PSYCHOL. Ce qui est perçu par l'intermédiaire des sens. Synon. percept. Ainsi, M. Merleau-Ponty, dans Phénoménologie de la perception (p. 473) : « Si maintenant nous remplaçons la trace physiologique par une “trace psychique”, si nos perceptions demeurent dans un inconscient, la difficulté sera la même : une perception conservée est une perception, elle continue d'exister, elle est toujours au présent ». b) Action de percevoir (un revenu, un impôt, une taxe).

PICTURAL, **-ALE**, **-AUX**, adj. I. De (la) peinture ; qui est propre à la peinture. a) Expression, œuvre, création picturale ; connaissances, études picturales. b) Qui traite, s'occupe de peinture. La critique picturale. II. a) Qui répond aux caractères de la peinture telle qu'elle doit être ; qui est propre à la bonne peinture, qui la détermine. Ainsi, E. Fromentin, dans *Les Maîtres d'autrefois* (p. 193), « La France a montré beaucoup de génie inventif, peu de facultés vraiment picturales. La Hollande n'a rien imaginé, elle a miraculeusement bien peint ». b) Ensemble des éléments qui forment l'essence de l'art de peindre et le distinguent des autres formes d'art. c) Qui est conçu comme une peinture ; qui évoque la peinture par son harmonie et sa couleur, par l'art de la composition ou de la description.

REGARD, subst. masc. I. a) Action de regarder, mouvement des yeux qui se portent vers un objet, une personne, un spectacle pour voir, connaître, découvrir quelque chose. b) Loc. adv. Au premier regard, à hauteur de regard, à portée de regard. Jusqu'à perte de regard (rare), Jusqu'à n'être plus visible. c) Expression des yeux. d) Au regard de : par rapport à. e) En regard : vis-à-vis, en face. f) Droit de regard : droit de surveillance que peut se réserver l'une des parties dans un contrat. II. TRAV. PUBL. Ouverture pour faciliter la visite d'un conduit. III. GEOL. Direction vers laquelle est tourné le compartiment soulevé d'une faille.

INDEX

.

.

.

A

Abruzzo Tony....285
Alain....251
Alexandre (le Grand)....140
Allende Salvador....29
Alloway Lawrence....286
Anati Emmanuel....71, 72
Apelle....136, 321
Apollinaire Guillaume....218, 224, 226, 227, 228, 334
Appel Karel....282
Archimède....44
Aristote....135, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 321
Arp Jean....240, 241
Atget Eugène....206
Atkinson Terry....297
Aujoulat Norbert....68

B

Bachelard Gaston....248, 249
Baindbridge David....297
Baldwin Michael....297
Ball Hugo....240
Bandini Mirella....272, 273, 275, 276
Barry Robert....295
Barthes Roland....43, 44, 180, 253, 254, 256
Bataille Georges....56
Baudelaire Charles....189, 274
Béguin André....159
Behar Henri....240, 242
Benjamin Walter....130, 131, 132, 207, 208
Berbion Philippe....304, 305
Bernadac Marie-Laure....304, 305
Bonnard Pierre....204
Bonnat Léon....210
Braque Georges....217, 218, 219, 221, 222, 223, 226
Breton André....245, 246, 247, 252, 274
Brunel Eliette....63
Bryson Norman....131
Butor Michel....27, 154, 163, 169, 170, 171, 211, 212, 225, 255

C

Cage John....292
Caillebotte Gustave....210
Carassou Michel....240
Carrà Carlo....230
Cauquelin Anne....189

Cézanne Paul 218, 219
Champaigne Philippe 160
Champollion Jean-François 101
Chateaubriand François-René (de) 172
Chauvet Jean-Marie 63
Che Guevara Ernesto 29
Cheng François ... 46, 47, 116, 117, 118, 119, 120, 133, 325
Chéret Jules 203, 204
Cheseman Robert 161
Chirico Giorgio (de) 245
Christin Anne-Marie 77, 78, 113, 114, 118, 155, 156, 169
Closky Claude 305, 306, 323, 324
Clottes Jean 64
Cohen Marcel 80, 97, 102, 103, 108
Colomb Christophe 125
Constantin Ier 150
Corrège 228
Cousseau Henry-Claude 304, 305

D

Dagognet François 29
Dalì Salvador 247
Darwin Charles 195
David Jacques-Louis 173
Debray Régis .29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 85, 125, 126, 190, 198, 199, 264
Delaborde Henri 128
Delerm Philippe 257, 328
Dessons Gérard 268
Dexter Emma 128, 130, 131
Domino Christophe 301
Dotremont Christian 257, 281, 282, 283
Duborgel Bruno 28
Dubuffet Jean 279, 280
Duchamp Marcel 296
Dufrêne François 272

E

Erasme 162
Euclide 44

F

Ferrer Mathilde 286
Focillon Henri 22
Foucault Michel 247, 248
Fouquet Jean 162, 163
Fouquet Pierre-Louis 244
Fraenkel Béatrice 168, 169, 170
Fréart de Chantelou Paul 166, 167
Freud Sigmund 245
Fride Patricia 280
Fromentin Eugène 13
Frutiger Adrian 111
Fulton Hamish 299
Fust Johann 158

G

Garraud Colette 299, 300
Girodet Anne-Louis 172
Giroud Michel 273, 274
Goemans Camille 244
Gorce Maxime 69, 73
Greenberg Clément 221
Grosz George 240
Grünewald Matthias 162
Guastini Danièle 146, 149
Guérin Michel 119, 183, 317, 319
Gutenberg Johannes 158, 159, 160, 322

H

Hamilton Richard 286
Hansen Mark 326
Hausen Jens 326
Hausmann Raoul 239, 240, 242
Henri VIII 161
Henshilwood Christopher Stuart 57
Hillaire Christian 63
Höch Hannah 243
Holbein Hans 160, 161, 164
Holzer Jenny 11, 303, 304, 305
Homère 176, 273
Horace 143, 144, 173, 321
Huelsenbeck Richard 240
Hugo Victor 213, 273
Hurrell Harold 297

I

Ingres Jean-Auguste-Dominique 128
Isou Isidore 11, 271, 272, 273, 274, 275, 276

J

Jean II (le Bon) 162
Jérôme (saint) 159
Johns Jasper 286
Jorn Asger 282, 284

K

Kandinsky Wassily 43, 44, 45, 50, 51, 52, 235, 236, 237, 238
Keyserling Hermann 271
Klee Paul 8, 10, 11, 27, 51, 52, 179
Klein Yves 291
Koninck Salomon 160
Kosuth Joseph 294, 295, 296, 297
Kruger Barbara 304

L

La Tour Georges (de) 160
Labat René 96
Lambert Jean-Clarence 283
Lautréamont 245
Le Bot Marc 179
Lecomte Marcel 244
Leiris Michel 272
Lemaire Gérard Georges 231
Lemaître Maurice 272
Lenain Thierry 149, 150, 154, 215
Léon III 150
Léon V 151
Leroi-Gourhan André 62, 64, 68, 69, 70
Lessing Gotthold Ephraïm 143, 174, 175, 176, 177, 321
Lichtenstein Jacqueline 129
Lichtenstein Roy 11, 285, 286, 287
Lissarrague François 112, 113, 114
Long Richard 299, 301
Loreau Max 282
Lories Danielle 149, 215
Louis XIII 166
Luther King Martin 310

M

Maciunas George 290, 292
Magritte René 244, 247, 248
Maire Julien 315, 316
Mallarmé Stéphane 212, 213, 214, 226, 274
Manet Edouard 212

Marcadé Isabelle....280
Marin Louis....167, 168
Marinetti Filippo Tommaso....230, 231
Massin Robert....227
Masson André.... 252, 253, 254, 255
Mathieu Georges....310
Matisse Henri..... 44, 45, 48, 49, 50, 218
Matthieu (saint)....156
Mèredieu Florence (de).. 208, 226, 283
Micha René....284
Michaux Henri.... 254, 255, 319
Miró Joan....246, 248
Mitterrand François.... 29
Monet Claude.... 211, 212, 236
Montandon Alain....324
Montbazet Marie-Hélène....277
More Thomas....162
Morley Simon. 181, 182, 183, 232, 248, 254, 255, 314
Moulon Dominique....327
Mouraud Tania..... 309, 310, 311, 312, 323, 324
Murraciole Marie....308
Muybridge Eadweard....208

N

Narmer (roi)....100
Neruda Pablo.... 29
Niepce Joseph Nicéphore....206
Noiret Joseph....282

P

Parrhasios....136, 321
Pastoureau Michel...48, 49, 50, 79, 323
Paul (saint)....149, 150
Paulhan Jean.... 220
Peignot Jérôme... 80, 97, 102, 103, 107, 108
Peirce Charles Sanders....25, 195, 196, 197
Périclès.... 137
Pétrone.... 110, 111
Picabia Francis.... 243
Picasso Pablo...218, 219, 223, 224, 226
Pierre Arnauld.... 312
Pison Lucius Calpurnius.... 144
Platon....135, 137, 138, 139, 140, 142, 145, 294, 321
Pline....65, 136, 176
Plotin.... 135, 145
Pomerand Gabriel.... 272
Poussin Nicolas.... 166, 167, 169
Prat Jean-Louis.... 218
Pseudo Denis L'Aéropagite.... 148

R

Rabelais François.... 213
Raffaëlli Jean-François.... 212
Ragon Michel.... 280
Raphaël.... 166, 228
Rauschenberg Robert.... 286
Reinhardt Ad.... 296
Rembrandt H. van Rijn.... 13
Renoir Pierre-Auguste.... 212
Rensselaer W. Lee.... 143
Richelieu.... 166
Rimbaud Arthur....212, 213, 245, 274
Rubin Ben.... 326

S

Saussure Ferdinand (de)..... 24, 25, 194, 195
Schwitters Kurt 243
Socrate 137
Soupault Philippe 245
Souriau Etienne... 11, 26, 75, 76, 90, 91, 116, 132, 193, 194, 263, 315, 334
Stokvis Willemijn 284
Streker Marc 129

T

Tapié Michel 272
Toulouse-Lautrec Henri (de) 204
Tzara Tristan... 240, 241, 242, 272, 274

V

Valéry Paul 31, 47
Varin Quentin 166
Vautier Benjamin..... 289, 290, 291, 292
Vauxcelles Louis 219
Verlaine Paul 274
Vermeer Johannes 160
Vinci Léonard (de) 162, 174
Virgile 176
Vuillard Edouard 204

W

Warhol Andy 286
Weiner Lawrence 296
Will-Levaillant Françoise 219, 222
Wölfflin Heinrich 89, 90
Wölfli Adolf 278, 279

Y

Young La Monte 292
Yu (le Grand) 105

Z

Zeuxis 136, 321