

Du dénuement en peinture... C'est une expérience partagée par de nombreux peintres dont les gestes tendent notamment à décanter, désencombrer, défaire, déconstruire, défigurer, dépeindre. Ces actions sont liées à la nécessité d'une coupure. L'enjeu est dans le préfixe DE ; l'un des plus productifs de la langue française car il indique une action qui s'effectue en sens inverse ou qui est annulée. La démarche consiste à mettre à nu, à se désaisir d'éléments pour tendre vers le simple.

Ce sont des forces subversives et bâtisseuses qui sont en jeu dans cet acte soustractif. Le retrait est à envisager comme une expérience du commencement, à la manière du Dieu d'Isaac Louria<sup>1</sup> qui ne crée qu'en s'excluant<sup>2</sup>. Au cœur de la mystique juive, se situe le concept du *Tsimtsoum*. Le mystique utilise ce terme pour désigner la contraction de la lumière divine qui est, selon lui, le premier moment de la création, à l'origine du monde. Dieu ne commence pas par se révéler à l'extérieur de lui-même, mais par se retirer *de lui-même, en lui-même*. Par cet acte, il laisse au vide une place en son sein. Ainsi, pour se manifester, il aura fallu qu'au préalable il se retire, qu'il laisse place à un néant à partir duquel la création est possible.

Le rôle déterminant du vide au sein du processus de création mis en évidence est au cœur de l'expérience picturale. Il s'agira pour l'artiste de s'abstraire, se retirer du monde, pour satisfaire aux exigences de la démarche artistique. « S'abstraire » signifie « s'isoler mentalement du milieu extérieur pour mieux réfléchir » ; l'origine latine *abstrahere* désigne l'acte soustractif consistant à enlever. C'est une expérience de privation du visible et il convient de noter que l'artiste lui-même, ne sachant pas au départ ce qui est à extraire, éprouve un sentiment d'absence, voire de perte, face au réel. Ainsi, il conviendra de s'interroger sur le « Ne rien voir ». Ce rien, cette chose, si l'on s'empare de nouveau de ses origines étymologiques, existe bien mais n'est pas là. Les processus de travail visant à abandonner l'acquis, à oublier pour mieux se laisser surprendre par l'écart, par l'imprévisible, peuvent être de l'ordre du recouvrement comme de l'effacement. La pratique picturale traditionnellement liée à la captation du visible sera ici abordée de manière paradoxale et contradictoire.

\*

La résistance à voir ce qui est purement pictural dans les tableaux a été maintes fois relaté dans l'histoire de la peinture. Vasari s'obstina à ne pas voir ce «quelque chose» dans les dernières œuvres de Titien lorsqu'il s'en approcha. Il écrit qu'elles sont « faites de grands coups, peintes en gros et à force de taches<sup>3</sup> ». Il se trouve confronté à ce qui serait de l'ordre du rien. C'est bien le terme *rien* qui est utilisé par Poussin lorsque dans *Le chef d'oeuvre inconnu*<sup>4</sup>, il cherche avec Porbus autre chose que ce « presque-rien » qu'est le pied rescapé du désastre :

- *Apercevez-vous quelque chose ? demande Poussin à Porbus.*
- *Non. Et vous ?*
- *Rien.*

Qu'est-ce que ce « rien » ? Il le décrit peu après :

---

1 Rabbi Isaac Louria, né à Jérusalem en 1534, mort à Safed en 1572 à l'âge de trente-huit ans, élaborait et enseignait sa vision du monde qui est un des moments clefs de l'histoire de la pensée d'Israël.

Dans le *Zohar*, livre majeur de la *Kabbale*, il est écrit à propos de la création du monde, quand Dieu se rétracte par le *Tsimtsoum*. Il fait passer sa lumière, son énergie, et comme celle-ci est trop forte les choses se brisent. Alors il reconstruit les 10 *Sephiroth*, puissances créatrices qui se constituent avec des "vases" pour recevoir la lumière. Chaque *Sephira* est l'émanation d'une énergie du Dieu Créateur. Certaines sont assez fragiles et leurs vases se brisent et alors ne subsistent que des "étincelles" de la lumière divine, des "éclats".

2 Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p.27.

3 Giorgio Vasari, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Paris : Berger-Levrault, 1983, X, p. 34.

4 Balzac (de) Honoré, *Le chef d'oeuvre inconnu*. Paris : Gallimard, 1970.

- *Je ne vois là que des couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes bizarres qui forment une muraille de peinture.*

La situation est proche de celle de Gustave Planche lorsqu'il s'exclame devant le tableau d'Eugène Delacroix, *Les Femmes d'Alger*, au Salon de 1824 : « C'est de la peinture et rien de plus<sup>5</sup> » ? La description de Poussin fait également écho au texte de Diderot concernant cet effet de brouillage et de non-sens que le coloris semble imposer à la figuration dans le tableau : « On n'entend rien à cette magie. Ce sont des couches épaisses appliquées les unes sur les autres et dont l'effet transpire de dessous en dessus (...) Approchez-vous, tout se brouille, s'aplatit et disparaît ; éloignez-vous, tout se recrée et se reproduit<sup>6</sup>. »

La puissance picturale se heurte à de l'incompréhension exprimée par ce rien ; terme dont l'origine latine est fortement liée au réel par le mot *Res* désignant « une chose ». Les jeux linguistiques à partir du terme « chose » sont riches d'ouvertures. La langue anglaise – lorsqu'elle renvoie le mot *Thing* à celui qui l'annule, *Nothing* – dégage un enjeu essentiel : de la « chose » à la « non-chose », de l'objet au rien. *Rien* peut être utilisé de manière négative, nihiliste, restrictive, mais il peut être également l'objet d'un retournement drôle, par antiphrase: «C'est rien bath ici!<sup>7</sup>» écrit Raymond Queneau. L'histoire savoureuse racontée par Marc-Alain Ouaknin nous rappelle avec finesse et pertinence que « Ce n'est pas rien que d'être rien ! ».

*Trois rabbins montent dans un taxi à New York. « Je suis rien » dit l'un d'eux ; « Je suis moins que rien » enchaîne son voisin ; « Je suis moins que moins que rien » ajoute le troisième. Le chauffeur les entendant, arrête son taxi et s'exclame : « Vous qui êtes les Docteurs de la loi, si vous êtes rien, rien de rien, rien de moins que rien, alors moi, je suis moins que moins que rien de rien ! » Les rabbins se regardent, ahuris, jusqu'au moment où l'un d'eux réagit, indigné : « Mais celui-là, il se prend pour qui, lui ! »<sup>8</sup>*

Le retournement final crée une rupture qui ouvre sur des perspectives philosophiques profondes. Cette blague hassidique est le fruit d'un cheminement dont les origines se situent notamment dans les textes d'inspiration cabalistique. Il y est en effet souligné le fait que les trois lettres qui écrivent le mot hébreu *Ani*, traduit par « Je », écrivent également le mot *Ayin* qui signifie « rien ». Le « Je-Ani » est une ouverture qui ménage pour un être libre la possibilité de pouvoir être autrement, et d'échapper à tout enfermement, précise Marc-Alain Ouaknin :

*Le Ani renferme intrinsèquement le Ayin, le « Je » porte en lui la potentialité du « rien », du « néant », il consiste en cette capacité de s'arracher à toute assignation d'une essence<sup>9</sup>.*

Lorsque Daniel Arasse nous dit que « cette chose de peinture », ce « rien » est « loin de sembler être l'autre chose qu'elle représenterait et n'est rien d'autre que ce qu'elle est<sup>10</sup> » nous abordons la même problématique. L'ouverture qui s'opère nous introduit au sein d'une profondeur commune. L'impossibilité de voir, devant laquelle le pictural nous confronte, bouscule nos certitudes.

Il est une oeuvre très singulière, ne représentant presque rien, si ce n'est un détail de tête de chien. Une tête minuscule située à la frontière de deux zones divisant le tableau de manière très contrastée, tant au niveau de la lumière que des proportions. Ce tableau de Francisco Goya (fig.1), peint entre 1820 et 1823, originellement peint à l'huile directement

<sup>5</sup> Cité par Ch.Rosen – H.Zerner, *Romantisme et réalisme, Mythes de l'art du XIXe siècle*, traduit de l'ouvrage américain (1984) par Odile Demange, Paris, Albin Michel, 1986, p.175.

<sup>6</sup> Denis Diderot, *Œuvres esthétiques, 1752-66*, Paris, Garnier, 1968, p.484.

<sup>7</sup> Raymond Queneau, *Loin de Rueil* (1944) : « C'est rien bath ici qu'elle dit Lulu Doumer avec ses petits nichons piriformes. »

<sup>8</sup> Blague hassidique, de source orale.

<sup>9</sup> Marc-Alain Ouaknin, *Tsimtsoum*, introduction à la méditation hébraïque, Paris, Albin Michel, 1992, p.132.

<sup>10</sup> Daniel Arasse, *Le Détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris : Flammarion, 1996, p.277.

sur le mur, puis transposé sur toile et conservé au Musée du Prado, a été dénommé longtemps *Un chien luttant contre le courant*, puis *Chien à demi enlisé*, pour aboutir au titre récent : *Un chien*. La simplification dénomminative est intéressante : elle rejoint l'indétermination narrative qui semble voulue par l'artiste. Cette œuvre semble être un aboutissement, voire un testament : une œuvre ouverte à l'issue d'un parcours de vie douloureux. En regard à l'ensemble de son œuvre, le trouble ne peut être qu'intense face à cet espace nu. La toile est silencieuse. La gueule du chien est fermée. On ne sait si l'animal émerge ou est en voie d'être englouti. Rien n'est dit. La tête apparaît telle une tache sur un fond immense et fascinant. Le tableau est servi par une grande économie de moyens. C'est une muraille de peinture dont l'intensité dramatique est servie magistralement par une expression picturale d'une grande sobriété. Cependant, une précision s'impose sur l'historique de l'œuvre et sa conservation. Le retrait y joue un rôle inattendu et décisif mais est totalement étranger au processus de création lui-même. Les photographies de la Maison du sourd exécutées par Jean Laurent en 1874 montrent les peintures murales telles qu'elles avaient été laissées par Goya cinquante ans plus tôt, avant son départ pour la France. La transposition sur toile s'avère médiocre dans la mesure où certains éléments figuratifs ont disparus, comme par exemple les jambes des deux hommes se battant. Ce qui a des incidences évidentes sur le sens de l'œuvre. Dans *Un Chien* (fig.2), on constate que deux oiseaux minuscules étaient représentés volant au coin d'un rocher surplombant l'animal englouti. L'attitude du chien peut ainsi être interprétée différemment, tapis ainsi et les guettant... La disparition des oiseaux ne remet cependant pas en question la force dramatique de l'œuvre. En effet, l'éviction de ces éléments iconiques, dû à une défaillance technique, détourne l'œuvre de sa logique représentative mais ne donne à voir que la matière picturale et le geste du peintre. Ainsi, le tableau renvoie au non-sens figural, à l'incertitude d'un rien qui nous bouleverse.

\*

La toile blanche ne serait-elle pas semblable à ce mur qui s'affirme en n'offrant rien à voir ? Georges Braque fait l'observation suivante à Jean Paulhan : « Une toile blanche, c'est déjà pas si mal...<sup>11</sup> ». Cette petite phrase, d'une apparente simplicité, nous introduit au cœur des questions propres au processus de travail pictural car la toile blanche s'avère être bien souvent surchargée avant même d'être initiée par le peintre. Vassili kandinsky écrit que la toile vide est « en réalité : pleine de tensions avec des milliers de voix silencieuses. Pleine d'attente<sup>12</sup>. » La toile, avant d'être recouverte de matière, est déjà pleine de sens. Passer par le stade où l'on fait le vide, où l'on nettoie de ce qui encombre afin de ne pas produire ce que Gilles Deleuze appelle les *clichés*, est complexe. C'est une lutte interne à l'acte de création ; avant de peindre, bien des choses se sont passées. Gilles Deleuze montre comment peindre implique une espèce de catastrophe sur la toile pour se défaire de tout ce qui précède, de tout ce qui pèse sur le tableau avant même qu'il soit commencé. Il développe ainsi :

*(...) Là encore, c'est pour l'œil du type qui se promène qui voit – alors il voit un peintre, il regarde et il dit alors : « T'as pas fait beaucoup là, hein, y a rien. » Et pour le peintre, s'il a de la peine à commencer, c'est justement parce que sa toile est pleine. Elle est pleine de quoi ? Elle est pleine du pire. Et ça vous comprenez, sinon peindre ça serait pas un travail... Elle est pleine du pire, le problème ça va être d'ôter, d'ôter ces choses vraiment, ces choses invisibles pourtant et qui ont déjà pris la toile, c'est-à-dire le mal est déjà là. Qu'est-ce que le mal ? Qu'est-ce que c'est les idées toutes faites sur la peinture ? (...) il y a un mot qui s'est imposé pour désigner ce dont la toile est pleine avant que le peintre ne commence, c'est*

<sup>11</sup> Jean Paulhan, *Braque le patron*, Paris : Gallimard, 1986, p.61.

<sup>12</sup> Vassili Kandinsky, *Leere Leinwand undsoweiter* (1935), in *Essays*, p.177, cité par Henri Maldiney, *Ouvrir le rien, l'art nu*, La Versane : Encre Marine, 2000, p.262.

« cliché », un cliché, des clichés. La toile est déjà remplie de clichés<sup>13</sup>.

Cette lutte contre le cliché est une lutte avec l'ombre. Ce sont des images qui persistent et circulent dans le champ social ; un ensemble de données visuelles qui façonnent et hantent le regard en lui fournissant des modèles de vision prédéfinis, des manières de voir imposées. Cela fait obstacle à l'émergence de « l'inconnu », cet inconnu tant cherché par Bram Van Velde qui le définit comme « cela qui surgit quand tout désir, tout vouloir, tout regard sur soi a spontanément disparu<sup>14</sup>. Les tableaux de Cézanne nous posent devant de l'inconnu. L'expérience l'a souvent conduit à sentir que, pour qu'une présence proprement dite se manifeste, il faut qu'un vide s'insinue. Il ne veut pas peindre l'objet, mais, à travers son apparition, il désire le voir lui-même en train de devenir visible. Maurice Merleau-Ponty, dans *L'œil et l'Esprit*, montre comment le peintre demande à la montagne Sainte Victoire de se fait voir (fig.3), de « dévoiler les moyens, rien que visibles, par lesquels elle se fait montagne sous ses yeux. Lumière, éclairage, ombres, reflets, couleur, tous ces objets de la recherche ne sont pas tout à fait des êtres réels : ils n'ont, comme les fantômes, d'existence que visuelle<sup>15</sup> ». Ils ne sont communément pas vus. Le philosophe écrit :

*Le visible au sens profane oublie ses prémisses, il repose sur une visibilité entière qui est à recréer, et qui délivre les fantômes captifs en lui<sup>16</sup>.*

Ainsi que le précise Georges Didi-Huberman « l'image n'est pas l'imitation des choses, mais l'intervalle rendu visible, la ligne de fracture entre les choses <sup>17</sup> » ; béance déterminante dans les recherches de Cézanne. Sa quête impossible est motivée à la fois par le désir, c'est-à-dire la nostalgie de l'unité perdue, et la perception exigeante. Il aboutit à faire de l'incomplétude un objectif pictural. Michel Thévoz raconte, à travers quelques anecdotes de la vie du peintre<sup>18</sup>, comment celui-ci travaille à inachever ses tableaux. Francis Jourdain rapporte notamment que le peintre Camoin l'avait emmené rendre visite à Cézanne en 1904, en le prévenant qu'ils trouveraient sûrement sur deux chevalets les deux tableaux que Camoin avait déjà vus un an auparavant. Effectivement, les deux tableaux y sont encore : « Camoin ne s'est pas trompé ; il constata seulement que ce *Portrait d'un jardinier* et ces *Baigneuses* apparaissaient plutôt moins faits que lors de sa précédente visite ». L'impuissance de Cézanne devant ce qui lui échappe est mise en évidence par Ambroise Vollard qui raconte comment, après quinze séances de pose, celui-ci a abandonné son portrait en s'exclamant : « Comprenez un peu, Monsieur Vollard, le contour me fuit ! <sup>19</sup> ». Face au portrait somme toute « achevé » d'Ambroise Vollard<sup>20</sup>, on comprend que ce que Cézanne entreprenait de peindre était bien le « me fuit ». Les vides, les blancs en réserve sont nécessaires à Cézanne pour permettre la diffusion des « sensations colorantes ». Il écrit à Emile Bernard :

*Les sensations colorantes qui donnent la lumière sont causes d'abstractions qui ne me permettent pas de couvrir ma toile, de poursuivre la délimitation des objets quand les points de contact sont ténus, délicats ; d'où ressort que mon image ou tableau est incomplète<sup>21</sup>*

Le vide est essentiel et intervient comme « un opérateur d'articulation figurative <sup>22</sup> ». L'objet n'est aucunement

13 Gilles Deleuze, Cours retranscrits (1989), in *La Voix de Gilles Deleuze*, Site internet de Paris 8. Cours retranscrit par Véronique Boudon, le 07/04/1981.

14 Charles Juliet, *Rencontres avec Bram Van Velde*, Saint-Clément (34) : Fata Morgana, 1978, p.82.

15 Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964, p.28-29.

16 *Ibid.*, p.30.

17 Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, Minuit, 2000, p.114.

18 in Michel Thévoz, *Op.cit.*, p.62, citant un propos de Francis Jourdain, *Cézanne*, Paris, 1950.

19 Ambroise Vollard, *Paul Cézanne*, Paris, Editions Grès, 1924, p.140-141.

20 Paul Cézanne, *Portrait d'Ambroise Vollard*, 1899, huile sur toile, 100,3 x 81,3, Paris, Musée du Petit Palais.

21 Paul Cézanne, lettre à Emile Bernard du 23 octobre 1905, *Correspondance*, Paris, Grasset, 1978.

22 Expression de Michel Thévoz, *Op. Cit.*, p.50.

autosuffisant ; il n'est jamais lui-même : il est un intervalle des autres et tend à exalter le vide dans le trop-plein initial. Si l'on considère la quête de Cézanne, on se rend compte que le peintre n'a eu de cesse d'explorer ce qu'il ne voit pas, ce qui s'éparpille ainsi qu'il le dit: « Tout ce que nous voyons, n'est-ce pas, se disperse, s'en va. La nature est toujours la même, mais rien ne demeure d'elle, de tout ce qui nous apparaît. (...) qu'est-ce qu'il y a sous elle ? Rien, peut-être. Peut-être tout<sup>23</sup>. »

\*

Le caractère paradoxal du retrait apparaît lorsque l'on rapproche les oeuvres d'Eugène Leroy et Alberto Giacometti. Tous deux poussent le processus soustractif à son paroxysme ; l'un en noyant littéralement la figure dans la matière à force de recouvrements ; le second en l'effaçant pour la reprendre sans cesse.

Le peintre Eugène Leroy insiste sur la nécessité lorsqu'il commence un tableau de décanter le sentiment premier qui est trop chargé, trop encombré d'affects et trop submergé d'anecdotes. Il rejoint Henri Michaux lorsque celui-ci relate comment, en plein drame personnel, il s'empare de feuilles blanches qui lui apparaissent « sottes, odieuses, prétentieuses », sans rapport avec la réalité si douloureuse. Il écrit : L'humeur sombre, je commence, en ayant attrapé une, à fourrer dessus quelques obscures couleurs, à y projeter au hasard, en boudant, de l'eau, par giclées, non pour faire quelque chose de spécial, ni surtout pas un tableau. Je n'ai rien à faire, je n'ai qu'à défaire. Evacuer l'anecdote de la peinture est une préoccupation commune à de nombreux artistes. Eugène Leroy écrit : « Mon travail est d'enfourer l'anecdote, dans cet échange avec la peinture elle-même qui se fait petit à petit, qui demande du temps et cependant presque toujours n'apporte que les cendres d'un feu qui parfois rougit enfin à travers elle, par chance ou par grâce, et nous révèle l'autre objet qu'il fallait voir, toujours je crois, chargé et réduit par le travail pour apparaître, vivant ou non plus souvenir mimé à la hâte ». Par sa pratique toute en recouvrements, par ses tentatives d'aller toujours « plus loin », le peintre alourdit ses toiles pour paradoxalement, les alléger de ce qui les encombre. Son oeuvre est exemplaire dans cet affrontement entre la matière et la figure (fig.4). Il procède par addition, par surcharge, absorbant la figure jusqu'au point limite de sa disparition ; « comme si – écrit Bernard Marcadé – la seule manière de conjurer l'envahissement de ce trop-plein d'émotivité, et donc d'image, ne pouvait passer que par l'envahissement toujours croissant de la peinture. » Face à une de ses toiles, le désarroi nous envahit, tant elle s'impose par une présence physique, dense avec dans ses épaisseurs qui semblent être, selon ses propres mots, les « vestiges d'une rude bataille » avec le tableau. Le processus soustractif s'opère de manière paradoxale par le recouvrement excessif : l'emmurement progressif de la figure est porté à son paroxysme. C'est par l'excès de matières et de gestes qu'Eugène Leroy tente d'atteindre la peinture dans sa picturalité. L'acte de défiguration par l'enfouissement n'est là que pour faire advenir la peinture à elle-même.

Alberto Giacometti constate la disparition de ce qu'il veut copier. Il ne réussit jamais à faire une tête telle qu'il la voit. Il l'appréhende de loin comme une sphère, et de très près elle devient « une complication extrême en profondeur ». « On entre dans l'être, dit-il à André Parinaud. Tout a l'air transparent, on voit à travers le squelette<sup>24</sup>. » Il constate que l'être humain se complexifie de plus en plus, et que « le mystère s'épaissit sans cesse depuis le premier jour...<sup>25</sup> ». L'artiste raconta à Pierre Dumayet un épisode important de sa vie. En 1956, Isaku Yanaihara, un ami japonais, professeur de philosophie, vint poser pour lui. Il avait huit jours devant lui avant de partir pour trois mois en Egypte, en Mésopotamie, aux Indes. Après avoir repoussé son voyage de huit jours, il finit par poser jusqu'à la reprise de ses cours ! Le peintre constate : « On travaillait toute la journée. Et le soir c'était une peinture. Et plus cela allait, plus il

23 Réflexions recueillies par Joachim Gasquet, in P.M.Doran., Conversations avec Cézanne, Documents. Paris : Macula, 1978, p.109.

24 Alberto Giacometti, « Entretien avec André Parinaud », in *Ecrits*, Paris, Hermann, 1990, (coll. Savoirs), p.270.

25 *Ibid.*, p.271.

disparaissait<sup>26</sup>. ». De son côté, son modèle relate la magnifique expérience vécue avec le peintre. Il écrit :

*Son travail est concentré sur le visage. Au début, il avait peint par des lignes magnifiques mon buste ainsi que le contour de mon épaule, de mes bras, même mes doigts entrelacés sur mes genoux, mais toutes ces choses-là ont été peu à peu effacées<sup>27</sup>.*

Le jour du départ de son ami et modèle japonais, il lui a dit : « Si je fais encore un trait, la toile s'abolit complètement ». Ce processus d'effacement n'est pas signe de faillite pour l'artiste. Il constate :

*Chaque fois que je travaille, je suis prêt à défaire sans hésiter une seconde le travail de la veille parce que, chaque jour, j'ai l'impression que je vois plus loin<sup>28</sup>.*

En cherchant à pousser toujours plus loin sa perception dans l'espoir de comprendre et de faire advenir un visage, il le soustrait jusqu'à l'annuler. Des artistes comme Cézanne, Eugène Leroy et Giacometti n'ont eu de cesse de produire des signes pour dialoguer avec un monde qui résiste et se dérobe toujours à la saisie. Ils n'ont eu de cesse d'explorer ce qu'ils ne voient pas, ce qui s'éparpille. Et ils sont conscients du désaisissement nécessaire pour accéder dans le visible à ce qui le déborde et le vide sans arrêt.

\*

Lorsque Sam Francis découvre *Les Nymphéas* de Claude Monet en 1953, la liberté qui se dégage des tableaux le frappe et il s'exclame qu'ils sont « comme des peintures d'un aveugle<sup>29</sup> » ! Bram Van Velde revient souvent sur la difficulté de « ne pas vouloir » et « de travailler en aveugle », de faire le vide de l'imagination, de l'intelligence et des sens. Cela renvoie à une expérience de privation du visible et il convient de noter que l'artiste lui-même, ne sachant pas au départ ce qui est à extraire, éprouve un sentiment d'absence, voire de perte, face au réel. « Ne rien voir », « Se saisir de rien »... *Ce rien*, cette *chose*, existe bien mais n'est pas *là*. On la cherche, on l'attend, on veut comprendre, et c'est sur cet horizon de présence que *se voit*, en creux, l'absence. Le processus est une somme d'expériences constructives faites de tâtonnements, de prises de risques, d'enthousiasmes et de ratages. L'errance est vertigineuse car il s'agit d'explorer un milieu fort de ses figures enfouies, de ses survivances et ses rythmes en suspens. La surface du tableau est un moment de seuil où se manifestent des images revenantes qui ne cessent d'être en mouvement. Les faire surgir à la surface du tableau échappe à toute captation intentionnelle. Elles ne sont jamais là où on les attend, mais toujours dans cet écart déstabilisant qui ouvre à autre chose.

---

26 Alberto Giacometti, « Entretien avec Pierre Dumayet », in *Ecrits*, Paris, Hermann, 1990, p.284.

27 *Ibid.*, p.261.

28 Alberto Giacometti, « Entretien avec André Parinaud », in *Ecrits*, Paris, Hermann, 1990, p.275.

29 Yves Michaud, *Sam Francis*, Paris, Daniel Papierski, 1992, p. 9.

Sam Francis écrit que ces tableaux étaient merveilleux, parce qu'ils étaient libres, presque comme des peintures d'un aveugle – et Monet probablement était aveugle. Toutes les couleurs changeaient tout le temps. »

## Bibliographie

- ARASSE Daniel, *Le Détail, pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1996.
- BLANCHOT Maurice, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.
- DIDI-HUBERMAN, Georges *Devant le temps*, Paris, Minuit, 2000.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *La peinture incarnée*. Paris : Les Editions de Minuit, 1985.
- GIACOMETTI Alberto, *Ecrits*, Paris, Hermann, 1990.
- JULIET Charles, *Rencontres avec Bram Van Velde*, Saint-Clément (34) : Fata Morgana, 1978.
- MALDINEY Henri, *Ouvrir le rien, l'art nu*, La Versane : Encre Marine, 2000.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Oeil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, 1964.
- OUAKNIN Marc-Alain, *Tsimtsoum, introduction à la méditation hébraïque*, Paris, Albin Michel, 1992

## Figures

1. GOYA Francisco, *Un Chien*, 1820-1823. Huile reportée sur toile, 134 x 80 cm, Madrid, Musée du Prado.
2. LAURENT Jean, cliché photographique de la maison du sourd, 1874. Madrid, Musée du Prado.
3. CÉZANNE Paul, *La Montagne Sainte Victoire*, 1902-1906, Huile sur toile, 64 x 82 cm, Nelson-Atkins Museum of Art Kansas City, Missouri.
4. LEROY Eugène, *Etude d'après Giorgione*, 1989, Huile sur toile, 81 x 100 cm.



Francisco GOYA, *Un Chien*, 1820-1823. Huile reportée sur toile, 134 x 80 cm. Jean LAURENT, photographie, 1874. Madrid, Musée du Prado Paul Cézanne, *La Paul CÉZANNE*,



*Montagne Sainte Victoire*, 1902-1906, Huile sur toile, 64 x 82 cm, Nelson-Atkins Museum of Art Kansas City, [Missouri](#).



Eugène LEROY, *Etude d'après Giorgione*, 1989, Huile sur toile, 81 x 100 cm.