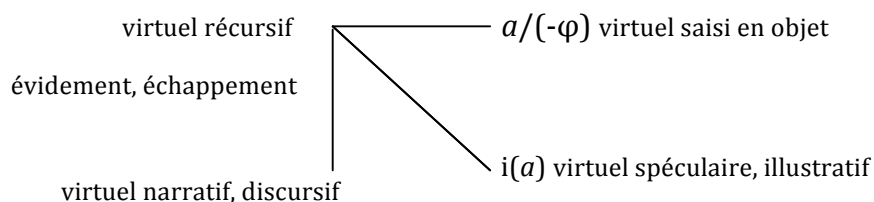


De la figuration à la figure

Lors de mon exposé du 4 octobre (intitulé « posture spéculaire »), il était question du virtuel récursif, évidemment à l'œuvre mettant en jeu la présentification de l'absence. Le virtuel était considéré, non du côté d'une imagerie ou d'un simulacre, mais du côté de la fonction insaisissable de la parole constituant la temporalité :



Ce travail se fondait en partie sur l'œuvre de Gilles Deleuze, pour qui le devenir est virtuel. Le devenir est en excès sur ses causes corporelles et, en conséquence, le concept de virtuel est traversé par une tension entre corporel et incorporel.

Il est ce qui arrive aux corps sans s'effectuer entièrement dans un état de corps. Le devenir existe sans « être », c'est un devenir qui, selon Deleuze, existe en soi, qui n'arrive jamais réellement car toujours à venir et déjà passé. Il se déploie dans un espace paradoxal : pellicule « idéale », à la surface des choses et du langage. Il s'agit d'une surface dépourvue de profondeur, qui ne cesse de s'étaler et de se retourner sur elle-même.

Pour Deleuze, l'événement que célèbre l'œuvre d'art est un événement virtuel. Je vais poursuivre ma réflexion autour du virtuel par le biais de la fonction du contour en peinture qu'étudie Deleuze ¹.

(1) logique de la sensation, 1981, réédition en 2001 sous le titre Francis Bacon logique de la sensation
et cours sur la peinture, mars/juin 81, site internet, la voix de G.Deleuze

Il s'agit « d'arracher la figure au figuratif, le percept aux perceptions d'objets et aux états d'un sujet percevant, l'affect aux affections comme passage d'un état à un autre : c'est-à-dire extraire un bloc de sensations ».

Deleuze fait part du point de vue de Francis Bacon : avant même que le peintre ne commence à travailler, deux dangers menacent la peinture : « l'illustration et pire encore, la narration ». La figuration raconte et donne à voir, elle crée le visible. Selon Bacon : il s'agit de passer de la « possibilité de fait au fait » ; autrement dit, rendre présent « le fait pictural », libérer la figure et s'en tenir à ce qui a lieu.

Deleuze insiste : « la peinture est l'acte par lequel on transmet ou on reproduit un espace-signal sur la toile : un peintre peint un espace, transmet l'espace-signal en modulant quelque chose ». Il en établit trois temps : le moment pré-pictural qui appartient au tableau, puis le diagramme, enfin le fait pictural qui sort du diagramme. Face à la toile, le peintre est d'abord encombré, embarrassé ; puis, il se fabrique un diagramme qui permettra, dans l'acte de peindre de faire surgir la figure.

La dimension pré-picturale, c'est le domaine de la figuration. Une toile, n'est pas une surface blanche. Avant que le peintre ne commence, la toile est déjà remplie. Elle est déjà remplie de clichés. Les données pré-picturales, ce sont les fantômes, la fantaisie, l'imaginaire saturé de l'espace tactile optique : c'est le monde sphérique des données préconstruites qui s'imposent de l'extérieur mais qui viennent aussi du monde intérieur du peintre. Le cliché, présence virtuelle sur la toile n'en demeure pas moins insaisissable.

Dans un deuxième temps, le peintre se confronte à une catastrophe qui ne doit pas faire catastrophe. C'est comme si, le tableau comportait cette catastrophe en germe, dont quelque chose allait sortir. Il s'agit du concept de "catastrophe-germe" ou "chaos-germe" par lequel le tableau doit passer pour que naissent la lumière et la couleur. Le diagramme, « possibilité de fait », sorte d'inconscient de la peinture, est issu du chaos-germe.

Troisièmement, l'acte de peindre, le "fait pictural", c'est la forme déformée lorsque celle-ci est mise en rapport avec une force invisible. S'il n'y a pas de force dans un tableau, il n'y a pas de tableau. L'acte de peindre n'est pas décomposer, recomposer un effet, c'est capturer une force. Le « fait pictural », c'est lorsque qu'il y a plusieurs figures sur le tableau, sans que cela ne raconte aucune histoire.

Plus la main dépend de la vue, plus celle-ci développe un espace optique idéal et tend à saisir les formes selon un code aux références tactiles manifestes : profondeur, contour, modelé. La main subordonnée à l'œil définit l'espace tactile optique. Le digital en est la subordination maximale : subsiste un doigt pour opérer un choix binaire visuel. A contrario, le diagramme, produit par le chaos-germe, implique l'effondrement des coordonnées visuelles. La puissance de la main du peintre nécessite un tel affranchissement.

Pour Deleuze, le grand moment de l'acte de peindre est l'injection continue du diagramme manuel dans l'ensemble visuel, ce qui correspond à l'insubordination de la main qui défait sans cesse l'optique : certes, le tableau reste une réalité visuelle mais l'espace est sans forme, le mouvement sans repos.

Cependant, le diagramme ne doit pas occuper tout le tableau ; comme le pratiquent les expressionnistes (peut-être « les plus abstraits des peintres », selon Deleuze), ni se réduire aux codes de l'abstraction dite « pure ». Le diagramme reste localisé dans le temps et l'espace. C'est une zone de brouillage dynamique faite de traits, de taches, qui produisent couleurs et lumières. La main se libère de toute directive visuelle. Tous les référents tactiles visuels sont expulsés : le diagramme fait surgir la figure de toute figuration.

Poursuivons. En quoi « Bacon est un égyptien » ? « Nous sommes tous des égyptiens » explique Deleuze.

A l'instar des éléments picturaux égyptiens, Bacon maintient sur le même plan trois termes, qui ne sont ni équivalents, ni interchangeable (comme RSI), mais en interaction : Le fond et la forme sont mis en relation par un contour indépendant. Les ombres, les modelés, la profondeur sont réduits au minimum ou annulés. Bacon fait en peinture ce qui est de l'ordre de la sculpture : faire coulisser la figure sur l'armature qui va s'échapper par un élément du tableau.

La réussite égyptienne est justement celle de conjurer le volume, matrice du devenir, soit tenter de mettre le monde en lui-même. Dans l'art égyptien, le contour est géométrique cristallin et autonome, il ne dépend pas de la forme organique, mais réunit la forme et le fond. Le contour sépare en réunissant.

L'artiste égyptien a la volonté d'extraire l'essence de l'apparence. L'essence est stable et éternelle alors que l'apparence est flux, tumulte, changement, hasard, danger, mort. Il s'agit de soustraire l'individu du monde des apparences par le contour qui isole la forme sur le plan et protège de l'accident et de toutes variations. Le contour est une clôture, une abstraction géométrique qui cerne l'essence et la soustrait au devenir. Le fond s'avère alors calme, vide, expulsé de toute matière phénoménale.

La transcription en surface plane corrige l'accidentel : forme et fond sont sur le même plan. Le bas relief, souvent coloré, peut prendre un aspect sculptural. Par contre, le haut relief ne présente pas d'empiètement des figures, il y a pas ou peu d'ombre, ni de modelé. La linéarité des trois éléments (fond, contour géométrique cristallin, forme), est renforcée par trois régimes de couleurs différenciés : tons rompus pour la figure ; tapis, cercles pour le contour ; régime coloré stable pour le fond. L'œil du spectateur est presque sur le même plan. Deleuze évoque un toucher spécifique qu'il nomme haptique.

La disjonction des plans crée un avant-plan et un arrière-plan. Privilégier l'avant-plan est l'assujettissement de la lumière à la forme. Le volume dans l'art grec est déterminant, la sculpture est le maniement de cette forme. Il s'agit de l'espace tactile optique où la lumière est subordonnée aux exigences du cube.

L'art grec englobe plusieurs individus et les lignes entrent en rapport harmonique. Le contour, organisé en lignes collectives (tel le couple statuaire), dépend manifestement de la forme qui s'autodétermine à partir de lui. Il ne s'agit plus d'une essence individuelle, mais d'une unité appartenant à une diversité organique.

Au 16^e siècle, les personnages se rencontrent au niveau de l'avant plan. La modulation de la lumière se fait également dans un espace tactile optique proche des grecs : la ligne collective de l'avant plan excède la ligne individuelle.

Privilégier l'arrière plan fait jaillir du fond du tableau les formes. La lumière et l'ombre s'affranchissent de la forme qui va dépendre de leur répartition.

Dans l'art byzantin, domine le caractère hallucinatoire des figures. Cet art est l'inversion de l'espace grec. Il invente le collorisme et le luminisme : il y a une double modulation de la lumière et de la couleur qui libère les gammes lumineuses et chromatiques des tons. Les relations entre les couleurs primitives (or, bleu, rouge), et le noir et blanc se complexifient. Les yeux d'une figure byzantine sont partout (à l'instar des mosaïques), l'auréole est un foyer de lumière fantastique, c'est un contour indépendant de la forme qui vient s'y loger.

Au 17^e, les personnages accèdent à l'avant plan à partir du fond par un régime de couleur et de lumière (à l'instar des *Ménines* de Velázquez). L'avant plan est troué par la structure perpendiculaire du jaillissement. Il n'y a pas de courbes complexes et continues mais succession de traits plats : la forme surgit du fond dans une clarté relative. Il s'agit d'un espace clair obscur qui peut aller jusqu'à la désintégration de la lumière (Rembrandt). Le corps a cessé d'être un organisme.

Entre la prédominance de l'avant ou arrière plan, l'événement pictural peut se fonder sur des plans décalés. La disjonction entre ces derniers (par exemple dans l'esthétique chrétienne), fait tomber ou monter la forme, telles les multiples dépositions de croix ou ascensions. La figure est alors cernée, elle n'est plus essence mais affectée d'accidents et d'événements.

Suivons toujours Deleuze en évoquant cette fois deux peintres dont les espaces picturaux sont proches de ceux de Bacon. D'une part, William Turner dont l'œuvre évolue en trois temps. Les premières toiles sont des catastrophes, des fins du monde ; les secondes sont apparentées à des sortes de « reconstruction délirante », soutenues par une technique héritée de Poussin et du Lorrain. Par la suite, les toiles paraissent s'enfoncer en elles-mêmes ; percées par un trou, un lac, une flamme, une tornade, une explosion qui fendent littoralement la toile. Surnage un fond intense de brouillard et d'or. Le tableau est traversé en profondeur par ce qui vient le cliver en largeur. Turner instaure sur la toile un monde de la lumière-couleur qui n'a plus rien en commun avec celui des objets.

Au 19^e siècle, on passe des hachures aux virgules puis aux points ; et Cézanne, à l'orée du 20^e, va au-delà de l'impressionnisme. Il se concentre sur les volumes et ne cherche pas à recourir au dessin et à la ligne, ni au clair-obscur : tout est exprimé par la seule modulation de la couleur. Les plans semblent tomber les uns sur les autres. Les sensations colorées produites par la lumière sont causes d'abstractions qui ne permettent, ni de remplir la toile, ni de cerner les objets lorsque le contact est ténu. Un sentiment d'incomplétude s'en dégage. Il s'agit d'une organisation en train de se défaire qui est saisie au point du déséquilibre.

Bacon transcrit le triptyque fondamental de l'art pictural, fond-contour-forme, en aplat-contour-figure. Nous l'avons dit précédemment, le contour est indépendant de la forme qui vient s'y loger (figures tendues, contorsionnées). Le contour rapporte l'aplat à la figure et la figure à l'aplat. A travers ces éléments, opèrent les régimes de couleurs, leurs modulations et leurs échanges. Tout comme dans l'espace pictural égyptien, la vision est haptique : l'aplat, le contour et la figure communiquent et convergent dans la couleur.

Pour Deleuze, il ne s'agit pas d'une transformation, d'une déformation, ni d'une décomposition. Le contour est un déformant, c'est une membrane qui assure un passage littoral entre la figure et la structure matérielle, une sorte de rideau où la figure s'estompe à l'infini. On peut y distinguer plusieurs temps.

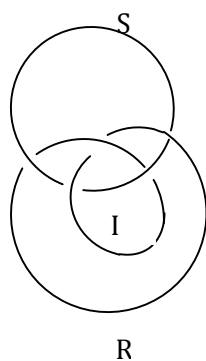
Au départ, le contour, simple rond, flaque, isolant, est l'ultime territoire de la figure qui va se déterritorialiser. Par la suite, le contour coupe en quelque sorte la figure de son milieu naturel, c'est-à-dire un monde apparemment fermé qui est paradoxalement le plus illimité. Cette action force la structure à s'enrouler autour de la figure. Dans un troisième temps, le contour guide la figure dans le territoire qui lui reste et soutient l'athlétisme, la tension de la figure qui s'est enfermée puis passe dans le contour, par un trou une pointe, un miroir. La figure se dissout et rejoint alors la structure.

Les contours ont le pouvoir de se multiplier. D'une part, ce sont des traits rectilignes, curvilignes, propres à la limite commune de l'armature et de la figure. D'autre part, les contours sont aussi des éléments autonomes tels les surfaces et les volumes qui font rond, piste, flaque, socle, lit, matelas, fauteuil. Traits, lignes, éléments autonomes convergent vers la couleur et dans la couleur y entérinant la modulation. En apparence subordonnée à la ligne, la couleur fait contour.

Tout le corps tend à s'échapper par une pointe, une fente, un orifice, une bouche, un cri, un sourire. La figure se contracte ou se dilate pour passer par un trou ou l'épaisseur d'un miroir ; elle se disperse dans la structure matérielle. Cela rappelle Turner et Cézanne, mais aussi Lewis Carroll qui, à l'inverse, maintient un au-delà du miroir. Les composants de dissipation consistent en un système où le brouillage, le nettoyage, le flou, l'éloignement, l'évanouissement produisent, font surgir la figure.

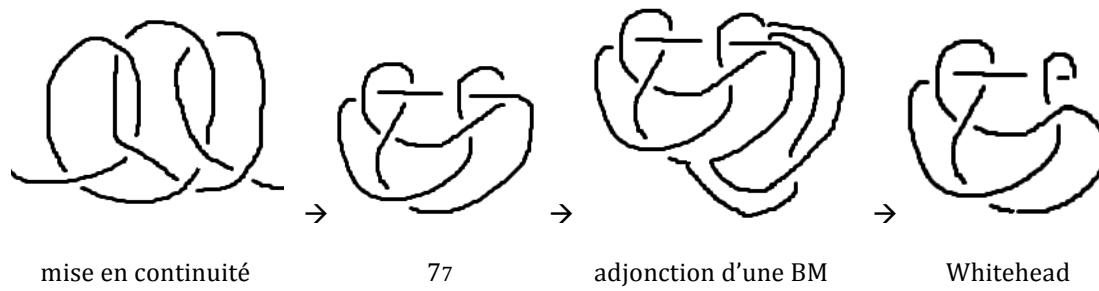
Le corps disparaît mais reste la trace de sa présence : une tension sans objet, une pure force. L'aplat s'ouvre comme un ciel vertical et se charge de fonctions structurantes, les éléments du contour y déterminent des divisions, des sections planes, des régions dans l'espace d'armature libre.

Dans l'œuvre de Bacon, le contour assure un passage virtuel : figurer l'échappement de la figure tout en la produisant. Autrement dit, le contour fait coupure. Par les mouvements qu'il engendre, il est fonction de coupure ; mais aussi, par la dispersion produite, le contour est une « coupure comme reste »². La structure asphérique du fantasme, chaîne de Whitehead où réel et imaginaire sont en continuité, semble pouvoir présenter ce que réalise le contour qui met en continuité l'aplat et la figure :



(2) R.Lew, la coupure comme reste, inédit, 25 juillet 2015

Mais l'interchangeabilité et la nomination des éléments ne convient pas pour rendre compte de l'action du contour qui met en œuvre l'échappement. La fermeture de la structure d'échange produit cet aspect figé mais néanmoins réversible du fantasme :



A contrario, le contour insaisissable dynamise la fonctionnalité du virtuel récursif dont la présentation nodale la plus adéquate reste l'ouverture de la structure mœbienne hélicoïdale produite par le vide opératoire :

