

FERNANDE SAINT-MARTIN

L'IMMERSION DANS L'ART



LE MAÎTRE DE FLÉMALLE

O. LEDUC

MAGRITTE

MONDRIAN

LICHTENSTEIN

ROTHKO

MOLINARI



Presses
de l'Université
du Québec

L'IMMERSION DANS L'ART

PRESSES DE L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC
Le Delta I, 2875, boulevard Laurier, bureau 450
Québec (Québec) G1V 2M2
Téléphone: 418-657-4399 • Télécopieur: 418-657-2096
Courriel: puq@puq.ca • Internet: www.puq.ca

Diffusion/Distribution :

CANADA et autres pays

PROLOGUE INC.
1650, boulevard Lionel-Bertrand
Boisbriand (Québec) J7H 1N7
Téléphone : 450-434-0306 / 1 800 363-2864

SUISSE

SERVIDIS SA
Chemin des Chalets
1279 Chavannes-de-Bogis
Suisse

FRANCE

AFPU-DIFFUSION
SODIS

BELGIQUE

PATRIMOINE SPRL
168, rue du Noyer
1030 Bruxelles
Belgique

AFRIQUE

ACTION PÉDAGOGIQUE
POUR L'ÉDUCATION ET LA FORMATION
Angle des rues Jilali Taj Eddine
et El Ghadfa
Maârif 20100 Casablanca
Maroc



La Loi sur le droit d'auteur interdit la reproduction des œuvres sans autorisation des titulaires de droits. Or, la photocopie non autorisée – le « photocopillage » – s'est généralisée, provoquant une baisse des ventes de livres et compromettant la rédaction et la production de nouveaux ouvrages par des professionnels. L'objet du logo apparaissant ci-contre est d'alerter le lecteur sur la menace que représente pour l'avenir de l'écrit le développement massif du « photocopillage ».

FERNANDE SAINT-MARTIN

L'IMMERSION DANS L'ART

COMMENT DONNER SENS
AUX ŒUVRES DE 7 ARTISTES

LE MAÎTRE DE FLÉMALLE • O. LEDUC • MAGRITTE
MONDRIAN • LICHTENSTEIN • ROTHKO • MOLINARI

2010



Presses de l'Université du Québec

Le Delta I, 2875, boul. Laurier, bur. 450
Québec (Québec) Canada G1V 2M2

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise du Programme d'aide au développement de l'industrie de l'édition (PADIE) pour nos activités d'édition.

La publication de cet ouvrage a été rendue possible grâce à l'aide financière de la Société de développement des entreprises culturelles (SODEC).

Intérieur

Mise en pages: PRESSES DE L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

Couverture

Conception: RICHARD HODGSON

Illustration: GUIDO MOLINARI

Triangulaires, 1972, huile sur carton, 36,5 × 21,5 cm,
collection privée.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 PUQ 2010 9 8 7 6 5 4 3 2 1

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés

© 2010 Presses de l'Université du Québec

Dépôt légal – 1^{er} trimestre 2010

Bibliothèque et Archives nationales du Québec / Bibliothèque et Archives Canada

Imprimé au Canada



SOMMAIRE

INTRODUCTION	1
Ressentir l'autre en soi	3
Le réalisme organique.....	4
CHAPITRE 1	
« LES REGARDS QUI BUTENT SUR LE CORPS »	
DANS L'ANNONCIATION DU MAÎTRE DE FLÉMALLE (1430-1500)	9
Le multiple polysensoriel	14
Pragmatique et psychanalyse	15
Le triptyque du Maître de Flémalle.....	17
Approche iconologique.....	17
L'analyse sémiologique	22
Deux énoncés	25
Les interprétations.....	25

CHAPITRE 2

LE MYSTÈRE DE <i>L'HEURE MAUVE</i> D'OZIAS LEDUC (1921)	31
Le niveau iconique	39
L'analyse syntaxique.....	42
Le réseau iconico-verbal.....	43
Interprétations émotives du verbal	44
A) Le réseau gestaltien.....	44
Mauvaises gestalts iconiques.....	45
B) Rapports topologiques.....	46
C) Énergisation du Plan originel.....	47
Les visées du producteur	48
D) Systèmes de perspectives.....	48
Espaces perceptuels évoqués.....	49
Les interprétations.....	50
ANNEXE – Examen préliminaire	53

CHAPITRE 3

« L'OBJET ET SON DOUBLE » SELON MAGRITTE ET <i>LES VACANCES DE HEGEL</i> (1958)	55
Signifiants, représentation et sens.....	61
Un manifeste sémiotique.....	63
Angélisme et libido.....	67
L'expérience vécue chez Magritte.....	71
L'analyse syntaxique (résumé).....	72
1. Opérateurs topologiques.....	73
2. Opérateurs gestaltiens.....	73
A) Pressions vers la reconnaissance iconique.....	73
B) Connotations émotives par l'iconique.....	74
C) Connotations iconico-psychanalytiques.....	75
3. Inscriptions dans le Plan originel.....	75
4. Systèmes de perspectives.....	76
A) Visées et distances du producteur.....	76
B) Espaces perceptuels évoqués.....	76
Synthèse des différents niveaux.....	77
A) Niveau des représentations de mot	77
B) Les représentants de chose.....	77
C) Signifiants d'affect.....	78
Les interprétations.....	78

CHAPITRE 4

L'UNIVERS « COSMIQUE » DE MONDRIAN

DANS <i>COMPOSITION EN ROUGE, JAUNE ET BLEU</i> (1939-1942)	81
Les géométries non euclidiennes	85
Le néo-plasticisme	89
L'analyse syntaxique	96
A) Les rapports gestaltiens iconico-verbaux	97
Les malaises perceptuels	101
B) Les rapports syntaxiques gestaltiens	103
C) Le niveau topologique	105
D) Implantation dans le Plan originel	106
E) Les systèmes de perspectives	106
Sens : dénotation + signifié	108
Les interprétations	109

CHAPITRE 5

LE « FAUX » MONDRIAN DE LICHTENSTEIN (1964)	113
De Mondrian à Lichtenstein	116
Ressemblances entre copie et « modèle »	121
Les différences du « modèle »	123

CHAPITRE 6

« L'AGONIE, L'EXTASE ET LES AUTRES ÉMOTIONS » CHEZ ROTHKO

DANS <i>SANS TITRE</i> (1951-1955)	127
La segmentation	134
Examen préliminaire	135
L'analyse syntaxique	136
A) Pressions vers une reconnaissance iconique	136
Connotations émotives de l'iconique	138
B) L'analyse « plastique » gestaltienne	140
C) Opérateurs topologiques	141
D) Inscription sur le Plan originel	142
E) Les systèmes perspectivistes	143
Les espaces perceptuels évoqués	145
Le sens ou signifié	145
Les interprétations	148

CHAPITRE 7

LA « BATAILLE DES QUATRE » DANS <i>TRIANGULAIRES</i> DE MOLINARI (1972).....	151
L'approche de <i>Triangulaires</i>	153
L'analyse syntaxique.....	156
Un ou deux tableaux?.....	156
Le niveau iconico-verbal.....	157
Connotations émotives du niveau iconique.....	159
A) Les relations gestaltiennes entre régions.....	160
Connotations émotives gestaltiennes.....	161
Connotations chromatiques naturelles.....	162
Les mutations de la couleur.....	164
B) Les opérateurs du Plan originel.....	165
C) Les facteurs topologiques.....	166
D) Les systèmes de perspectives.....	166
Une modification émotive et spatiale.....	171
Le sens et l'émotion expérimentale.....	172
Les interprétations.....	174
Deux espaces structurels et émotifs.....	175
Annexe – Note.....	178
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.....	181
RÉFÉRENCES DE PUBLICATIONS.....	187
INDEX ONOMASTIQUE.....	189



INTRODUCTION

Cet ouvrage propose l'interprétation de sept œuvres d'art, la première ayant été produite aux abords du XVI^e siècle, les autres au XX^e siècle. Il ne s'agit guère d'une « critique » des œuvres, mais d'une tentative de guider une expérience affective, qui peut seule donner sens aux œuvres visuelles.

Interpréter semble bien l'activité la plus commune des êtres humains, par laquelle ils lient quelques faits ou événements en un tout intelligible. Cette activité psychique donne l'impression de « comprendre » un état des choses, auparavant incohérent, et d'en saisir le

«sens». Cette nouvelle connaissance est toujours source de plaisir, quelle que soit la justesse de l'interprétation.

Mais, selon une certaine postmodernité, «le sens n'existe pas» ou, s'il existe, il est lié à un tel processus infini d'associations qu'il serait à jamais inaccessible. Cela viserait, en particulier, certains faits culturels, comme les produits des langages verbaux ou non verbaux – la peinture ou sculpture, la poésie, la musique, la danse, etc. Pourtant, aucun penseur ne se prive d'interpréter les échanges quotidiens de la conversation, les mille signes émanant de la nature ou les mots imprimés des journaux ou transmis par la télévision, etc., comme si, de fait, le sens existait, véhiculé par divers signes.

Ou l'on dira que le sens n'est que «projection» de soi dans le discours de l'autre. L'on s'en prémunirait, sans que cela suffise, en exigeant que l'interprétation se fonde, au minimum, sur des éléments inscrits dans la syntaxe d'une langue. Soit, pour le langage verbal, les fonctions du nom, verbe et compléments, les modes et les temps, les signes de ponctuation, d'interrogation, de négation, etc.

Aussi, l'absence d'une «syntaxe» du langage visuel a longtemps semblé autoriser toutes les «projections» imaginables, qui se réduisent le plus souvent à traiter des éléments verbaux qu'on pouvait accoler aux signes visuels.

Après de nombreuses années de critique, de muséologie et d'histoire de l'art, il nous est apparu que le langage visuel ne pouvait guère être appréhendé sans une théorie syntaxique qui rende compte de ses agencements si particuliers. D'où notre désir d'élaborer cette syntaxe et de la proposer aux chercheurs et au public, en des dizaines d'articles publiés dans de petites revues, au Québec, en France et en Espagne, mais peu accessibles aujourd'hui. Cette syntaxe fut synthétisée dans un ouvrage intitulé *Sémiologie du langage visuel* (1987).

Certains de ces articles, qui visaient un approfondissement de la théorie syntaxique, sont ici repris et approfondis en vue d'une élaboration proprement *sémantique*. Le choix des œuvres tenait peut-être à l'«aura de mystère» qui les entourait : l'*Annonciation* du Maître de Flémalle, évoquant de soi un mystère ; une œuvre de Magritte, qui voulait qu'un «mystère» soit au cœur de ses tableaux, et une autre d'Ozias Leduc, aussi tenue pour mystérieuse. La plupart des peintures abstraites, plutôt incomprises, conservent cette aura de mystère : nous en avons retenu des œuvres de Mondrian, Rothko, Lichtenstein et Molinari.

Comment procéder dans une recherche sur l'œuvre visuelle? Selon le sociologue de l'art P. Francastel : « la seule manière d'apporter à la connaissance des arts [me] paraît être l'analyse de quelques exemples précis » (1970, p. 47) et non les palabres sur des théories générales. Ce processus d'examen exhaustif d'œuvres individuelles – dont on sentira l'évolution – fut adopté, axé sur une longue immersion perceptive dans l'œuvre d'art.

Francastel ajoutait, en effet, que pour « voir un tableau », il faut le regarder longtemps, pendant « des heures – ou des jours » (1970, p. 70). Si le tableau exige une totale « immersion » du percepteur dans ses éléments, en retour, les éléments perçus par l'organisme regardeur, doivent être immergés à l'interne, afin que soit ressenti, dans la vie psychique interne, l'effet de ces stimuli.

Par là, la fonction de l'art se métamorphose. L'expérience de la peinture se différencie de la *catharsis* aristotélicienne, cette commotion soudaine, tardive et ambiguë résultant de l'embrouillamini de milliers de stimuli fugaces qui fonde encore la réception du théâtre, du roman ou de la musique, tant classique que populaire. On aborde une autre expérience, continue et réversible dans le temps, susceptible d'importants approfondissements.

Certes, à la condition de savoir « comment regarder les tableaux » ! Sinon, les dizaines de milliers d'œuvres existantes, cet « univers de la peinture » évoqué par Merleau-Ponty (1969, p. 112), seraient à jamais perdues, même si elles restent accessibles dans les musées ou par l'intermédiaire de reproductions de plus en plus fidèles.

RESSENTIR L'AUTRE EN SOI

Il y a plus d'un siècle, l'historien d'art H. Wölfflin écrivait que « les lois de l'esthétique formelle ne sont autre chose que les conditions de possibilité de notre bien-être organique » (1967, p. 25). Cet énoncé reste bizarre aujourd'hui !

La nouvelle valorisation de l'écologie rendra-t-elle un tel statut à l'art, battu en brèche par les technocraties triomphantes, imperméables au « bien-être » des êtres humains ? Car l'on sait mieux aujourd'hui que l'être humain ne se construit que par l'assimilation du « grand autre » du cosmos, si différent de lui, qui fournit lumière et chaleur, eau, oxygène, minéraux et végétaux, qui le forment et le développent.

Il apparaît aussi que, parmi les moyens d'assimilation de «l'autre», se distinguent les potentialités sensorielles. Le psychique, d'abord inchoatif, se forme par l'intermédiaire des organes sensoriels, qui lui révèlent le visuel, le thermique, le textural et le postural, l'odeur, le son, la motricité, la préhension, les sensations du vide, du plein et de la limite, soit le dedans et le dehors, la rythmique, etc. Pour autant cependant que les images sensorielles externes soient assimilées à l'interne et non pas exclues de la vie du corps.

Que la vie psychique naisse d'une assimilation des «nourritures terrestres» n'est pas une idée neuve. Mais le prestige du monde des «idées» a occulté l'apport essentiel et continu des «qualités sensibles» du réel à la vie de l'esprit, à travers une «faim sensorielle» qui fonde «l'écologie de l'esprit» (Bateson, 1980, p. 243). Les expériences neuro-physiologiques ont montré que sans cet apport sensoriel, l'orgueilleux organisme dépérit et, avec lui, l'esprit.

Parmi les sens, celui de la vue a servi, comme la langue d'Esopé, au meilleur et au pire. De cet instrument privilégié de contact avec le réel, il n'est souvent retenu que son pouvoir de «distanciation» des objets, loin de l'organisme, au lieu d'une proximité qui peut «déranger». Au point où la théorie du «réalisme organique», proposée il y a plus d'un siècle et demi par le savant A.N. Whitehead (1960), peut encore sembler «bizarre» à des esprits cartésiens, même si elle fut reprise par John Dewey, dans *Art as Experience* (1934) ou «*l'art en tant qu'expérience*». Comment l'art peut-il devenir une expérience vécue et non rester une simple «jouissance distraite»?

LE RÉALISME ORGANIQUE

Le «réalisme organique» rappelle que toute conception du psychisme doit se fonder sur son enracinement dans le corps, par la perception sensorielle d'un objet concret et externe. Cette perception est éprouvée par le corps sous la forme d'un «ressenti», d'un «*feeling*», réel même si peu conscient.

Le terme *feeling* – omniprésent en philosophie anglo-saxonne (Locke, Hume, Peirce, etc.) – se prête mal à une traduction française : «impression – sensation – émotion – affect – senti – ressenti», mais ce n'est pas un «sentiment». Au lieu d'une traduction inélégante, telle que «l'expérencié», peut-être faut-il, à l'instar du terme *Gestalt*, l'incorporer, tel quel, en français.

Ainsi, la perception sensorielle d'un objet externe par des sons, couleurs, formes, textures, saveurs, odeurs, températures, mouvements, localisations spatiales, etc. s'accompagne dans l'organisme d'un « *feeling* physique », soit d'un « ressenti » physique, provoqué par l'expérience silencieuse. À l'encontre de Ricoeur, selon qui « est une "chose" ce dont on parle » (1990, p. 44), une chose est d'abord ce qu'on perçoit en silence.

Les perceptions sensorielles sont sources, non seulement d'un monde agréable ou désagréable, mais de la constitution même du monde psychique interne : « Un *feeling* est l'appropriation de quelques éléments de l'univers, qui deviennent les composantes de la véritable constitution interne du sujet. » C'est la « nourriture » d'un sujet humain, qui « n'est ce qu'il est que par ses *feelings*, qui accompagnent la connaissance d'un objet » (Whitehead, 1960, p. 353).

Le percept silencieux exige une « acceptation en soi » d'un aspect de l'objet, par sa couleur certes, mais qui s'offre aussi dans une palpation texturale, une motricité, un postural, une orientation spécifique, etc. Ainsi, la perception de la forme « grise » ou « rouge » d'un objet est « un percept défini, limité, contrôlable », qui renvoie à un « ressenti » interne, agréable ou non, d'une existence concrète, à l'externe. La perception d'un « bleu » s'accompagne toujours d'un *feeling* ; on aime ou non un « certain ton de bleu », de jaune (Whitehead, p. 348). Comme on aimera ou non la forme d'un triangle ou d'un rectangle.

Comme une couleur n'existe que dans le contexte de couleurs multiples, le premier ressenti est complexifié par ses contrastes avec les couleurs ambiantes : « le contraste entre un bleu et un rouge ne peut être répété en tant que tel par d'autres paires de couleurs, ou entre des paires de sons ou entre une couleur et un son. C'est le contraste unique entre le bleu et le rouge, cela et rien d'autre » (Whitehead, p. 349). D'autres contrastes entre couleurs existent, mais ils sont justement « autres », produisant des « ressentis » différents.

Ajoutons que tout contraste senti entre deux objets-sources, selon l'une ou l'autre des variables visuelles, fait naître une courbe entre un proche et un plus lointain, une profondeur, soit la plus importante structure d'un espace où les éléments psychiques internes peuvent s'inter-relier.

Même logés aux confins de la conscience, ces ressentis sont expérimentés par tout l'organisme, comme l'avait rappelé Freud, pour qui toute perception est accompagnée d'une valorisation émotive, soit un

ressenti de satisfaction ou de déplaisir, qui met en jeu toute la corporéité : « L'organisme se comporte en présence d'une excitation comme un tout, et y répond par un processus total », commente Favez-Boutonnier (1963, p. 70).

Même non conscients, ces ressentis physiques sont « vécus » par le corps : « Etant donné le caractère vague d'une analyse consciente des "ressentis" complexes, peut-être ne pourrions-nous jamais isoler un simple *feeling* physique. Mais toutes nos relations sensorielles sont faites de ces simples *feelings* physiques, comme de leurs briques atomiques » (Whitehead, p. 362).

Ces « ressentis » se regroupent – par association, différenciation, contiguïté, complémentarité, etc. – donnant naissance à des « *feelings* conceptuels », toujours physiques, qui interagissent avec les premiers pour former des nœuds sensoriels plus complexes et, finalement, la pensée : « Les opérations mentales primitives sont les *feelings* conceptuels » (Whitehead, p. 366 et 369).

Ces « *feelings* conceptuels » confèrent plus de précision aux *feelings* physiques, en vue de connaître l'objet : « L'identité objective d'un objet requiert l'intégration des nombreux *feelings* qu'il a provoqués en un seul *feeling* vis-à-vis de l'objet » (p. 347). Ces *feelings* physiques et conceptuels se regroupent selon leur « forme subjective », modulée en qualités intensives différentes, produisant aussi satisfaction ou recul, expérimentés dans le corps.

Ces « ressentis conceptuels » ont peu à voir avec les catégories substantialistes héritées de l'aristotélisme. Ils ne sont pas des concepts abstraits, mais des « matrices d'idées », comme le précise Merleau-Ponty (1969, p. 126). Il s'agit de schèmes énergétiques d'action, liés à des affects : assembler, lier ou séparer, différencier, faire avancer ou reculer, envelopper, bloquer, s'opposer ou s'assimiler, transporter, contenir, superposer, être suspendu, inséré, etc.

La liaison entre plusieurs « ressentis » sensoriels physiques et conceptuels est le début de la pensée symbolique, « indépendamment de tout apport des mots » (Whitehead, p. 272, 275, 277 et 351). Toute « émotion » ultérieure sera fondée sur ces ressentis préalables, « produits par des sensoriels perçus » (p. 323-324).

C'est ce que reconnaissait l'un des premiers théoriciens d'une « pensée visuelle », R. Arnheim : « Les opérations cognitives que l'on

appelle la pensée ne sont pas le privilège de processus mentaux, se situant au-dessus ou au-delà de la perception, mais sont les ingrédients de la perception elle-même» (1969, p. 13).

L'attention doit se référer à ces ressentis, logés dans le corps, dans la «tête» ou le psychisme, sans utiliser de mots. Ils deviennent le premier niveau d'une référence, dont le sens global est lié à l'émotif. Déjà pour Freud, «la compréhension n'est nullement une activité purement intellectuelle, elle repose sur l'expérience "reproduite dans le corps" des effets induits par l'autre» (Green, 1988, p. VII). Ces effets produisent, à l'interne, «l'organisation ou la désorganisation de la vie psychique, en fonction des propriétés inhérentes à celle-ci» (p. XIII).

Cette excitation répond à l'organisation des qualités sensorielles, comme à des fusions ou discordances, des proximités, éloignements ou englobements, des rythmes et chaleurs, etc. à travers un rappel de toute l'expérience vécue. Elle se reproduit dans la rencontre avec l'œuvre visuelle, à la condition qu'après s'être immergés dans la perception de l'œuvre, les spectateurs réinscrivent ces expériences dans leur être profond, pour en sentir les réverbérations affectives.

Longtemps l'art visuel, qui est polysensoriel et nourrit l'être par l'afflux de stimuli les plus divers, s'offrit comme le lieu même où renouer avec la vie sensorielle et psychique, soit un ressourcement de la vie émotive intérieure, par un «étrangement» nourrissant, à même ce qui est autre que soi. Mais il exige aussi bien une «immersion» dans les stimuli externes que leur immersion dans le monde interne, où ils sont sources d'émois physiques et psychiques.

Certes, l'univers des affects est encore une *terra incognita* dans nos cultures, érigées sur une dichotomie entre l'esprit et le corps, qui minimise l'impact de la vie organique et affective sur la vie consciente. Cette ignorance ne justifie pas de les exclure de nos conceptions de la vie humaine.

La projection de l'artiste sur la toile a pour moteur dynamique les forces de sa vie intérieure, au sein d'expériences émotives innombrables. Les spectateurs doivent corrélativement, en «immerger» les ressentis en eux-mêmes. Pour être saisie et comprise à travers la perception, celle-ci doit acquiescer, dire «oui» à la préhension des stimuli offerts, à l'établissement de liens entre l'organisme et les éléments perçus et à leur intégration en soi, c'est-à-dire dans son expérience.

Le « non », soit le recul devant les stimuli estimés désagréables et le refus de prolonger la perception, interdit toute organisation cognitive et émotive subséquente, qui mènerait à la construction du sens de l'œuvre. Il est, en même temps, un arrêt dans le développement du psychisme du perceuteur.

Souvent la « personne qui regarde » une œuvre ignore qu'elle doit, non pas occulter ses ressentis émotifs, qui seraient peu objectifs ou insignifiants, mais y prêter attention, les saisir, multiplier et associer, dans les multiples allers-retours entre l'œuvre et soi. Soit accepter de ressentir les émotions, faibles ou fortes, que provoquent les constituants du champ pictural, leur étrangeté ou multiplicité, leurs morcellement, fusions ou discordances, etc., pour ensuite en joindre des éléments importants et sentir, en un éclair : « Tout d'un coup, j'ai compris. »

Les mots n'y contribuent pas. L'association libre dans la cure psychanalytique, poursuivie parfois pendant des années, aura démontré qu'accumuler des mots ne suffit pas à livrer le sens d'un discours ; il y faut une écoute particulière.

Ainsi pour comprendre une représentation visuelle, il s'agit non d'évoquer des pensées ou émotions déjà codées culturellement, mais bien d'intégrer en soi les effets personnels des « percepts » recueillis et les laisser s'interrelier dans son monde intérieur avec son expérience passée.

Toute expérience « sentie » devant une œuvre est véridique pour le spectateur ou la spectatrice et source de transformations internes. Qu'elle se prolonge en un jugement : « cela est beau, intéressant ou non », n'est pertinent « pour les autres » que si la perception a prélevé les éléments vraiment « structuraux » de l'œuvre. Il y faut certes une stratégie, qui se modèle sur les bases de l'organisation visuelle.

Si, après un bref coup d'œil sur l'œuvre d'art, la plupart des spectateurs pensent avoir tout vu et ne savent plus « quoi » ou « comment » regarder, la sémiologie syntaxique s'offre à colmater ce manque (Saint-Martin, 1987). Elle révèle les modalités de « lecture » du visuel, opposées certes à celles qui fondent « le déchiffrement des langages verbaux », comme le notait Francastel (1970, p. 30).

« LES REGARDS QUI BUTENT SUR LE CORPS » DANS L'ANNONCIATION DU MAÎTRE DE FLÉMALLE (1430-1500)



Le relativisme et le disparate des jugements esthétiques et des discours sur l'art – souvent observés et ironiquement commentés – ne sont pas des phénomènes nouveaux, mais ils se sont accentués en cette ère du postmodernisme. Si l'on considère caduc l'héritage de l'esthétique classique, il faut surtout rappeler qu'en son temps, cette esthétique resta fort indécise à préciser les fondements de la valeur ou de l'interprétation qu'elle attribuait aux œuvres d'art.

Comment expliquer, par exemple, que des experts en histoire de l'art, baignant dans une même tradition, aient tenu des propos si divergents sur une

œuvre à thème religieux, le triptyque de Mérode, l'*Annonciation* de Robert Campin, le Maître de Flemalle, dont nous traitons ici ? Panofsky en a souligné les maladroites (1976, p. 165, n. 51) et d'autres la tiennent pour une œuvre fruste et maladroite. Alors que, selon Francastel, « nous avons ici sous les yeux un parfait chef d'œuvre », présentant une « technique de projection spatiale » proprement « magistrale » (1967, p. 247).

S'agit-il d'idiosyncrasies personnelles ? Ou peut-être faut-il se demander plutôt si les experts ont vu une « même » œuvre, en regardant le même tableau ? Ont-ils prélevé, dans leur perception, les « mêmes » éléments ou des différents, menant pour chacun à des conclusions dissemblables ? Un œil peut, en effet, prélever dans le champ visuel nombre d'éléments qu'un autre œil n'arrive pas à en dégager, organisant ainsi le tout bien différemment !

L'historien d'art R. Arnheim avait observé que souvent « le spectateur ne voit pas ce qu'il lui est proposé de voir ». Et qu'il s'agit là, non d'une différence dans l'interprétation d'une même image, perçue par tous, mais bien de la perception « d'un tableau différent » par chacun (Arnheim, 1986, p. 299).

L'histoire de l'art prolongerait ainsi un dialogue, non de sourds mais d'aveugles, aussi longtemps qu'elle présume que les commentateurs parlent de la même chose quand ils parlent d'une même œuvre. Elle devrait exiger une explicitation des fondements perceptuels conditionnant leurs réactions, ce qui présuppose l'existence d'outils sémiotiques qui permettent la description du champ visuel et les étapes du processus perceptuel en cours.

Il est bien acquis que la perception est un mécanisme complexe relevant d'un système nerveux encore mal connu, qui doit aussi résoudre le paradoxe d'un processus se déroulant en succession pour aboutir à une interprétation du simultané. Le langage verbal, linéaire et morcelé, ne peut y aider : « Les mécanismes de la pensée qui rendent possible l'appréhension de l'image figurative ne sont pas ceux qui commandent la fonction linguistique » (Francastel, 1967, p. 15).

L'organisation spatiale résulte des interrelations entre les éléments plastiques, de leurs mouvements, intensités et tensions, proches du mode d'organisation des espaces perceptuels organiques. Elle ne se révèle que par l'analyse syntaxique de l'espace pictural, établissant des relations de profondeurs, de points de vue et perspectives, à partir des jonctions/disjonctions qu'observe la perception.

À la différence du médium verbal, dont les signes sont discontinus et arbitraires, le langage visuel est *spatial*, se déployant dans les trois dimensions : hauteur, largeur et profondeur. Il est en outre *motivé*, comme l'observait Saussure, par une ressemblance existant entre les signifiants et les référents. Cet « iconisme » a d'abord fondé une interprétation guidée par la ressemblance entre un agrégat visuel et le percept mémorisé d'un objet connu. Mais le réel n'est pas constitué que de seuls objets bien circonscrits, mais aussi de plages sensorielles : la mer, le ciel, l'herbe, la lumière, la chaleur, le mouvement et de localisations texturales à l'intérieur des objets, etc. Ces richesses innombrables et concrètes sont devenues les matériaux de l'art « abstrait ».

Mais Peirce a aussi déterminé un *iconisme analogique*, où la ressemblance ne repose plus sur l'image d'un objet isolé, mais sur la similitude entre les structures du plan d'expression et du plan du contenu (Saint-Martin, 1994). Dans le langage spatial et tridimensionnel de la peinture, cette similitude s'établit entre la structure spatiale recrée illusoirement sur une surface plane et la structure du contenu cognitif et affectif qu'on lui prête.

Les structures d'une surface visuelle sont difficilement descriptibles en mots, telle celle de l'empreinte d'une patte de lièvre, dont parlait Eco, qui n'en existe pas moins pour autant ! Ce sont des problèmes qu'a tardé à confronter, il y a quelques décennies, en Europe, la nouvelle discipline de la sémiologie visuelle, cherchant un modèle plus rigoureux d'analyse de la complexité des œuvres visuelles. Son postulat voulait cependant que l'art visuel soit une forme de représentation véhiculant un contenu semi-symbolique, de type conceptuel comme le verbal. Nous pensons plutôt que ces structures « sémantiques » relèvent d'hypothèses sur l'organisation de l'être humain et sur les fonctions premières de la pulsion symbolique (Saint-Martin, 2007, p. 137-254).

La sémiologie, héritière de Saussure, reconnaît une différence de nature entre le plan des signifiants et des signifiés. Dans les signifiants sensibles et concrets, elle reconnaît deux fonctions : a) la référence ou dénotation (« ce dont on parle », la maison, la femme, etc.) et b) le signifié (« ce qu'on en pense, sent ou dit »).

Les signifiants doivent nécessairement se présenter sur un mode matériel et sensible, accessible à l'un ou l'autre des sens, alors que les signifiés restent imperceptibles aux sens. Mais le plan du contenu, structuré mentalement, doit être apparié « analogiquement » à la structure des signifiants perçus.

On a mis du temps à saisir que le langage visuel ne se construit pas et ne connote pas à la façon du langage verbal, lequel n'est pourtant plus tenu pour le modèle ultime, déclassé en sciences par les langages mathématiques, plus souples et efficaces, permettant de concevoir précisément des ensembles d'éléments extrêmement multiples.

C'est d'ailleurs par un recours à des notions « géométriques » que s'est développée la sémiologie topologique, au Québec, depuis plus de 25 ans (Saint-Martin, Carani, Paquin, Lupien, etc.), cherchant à pallier l'étroitesse de l'approche logocentrique. Axée sur le phénomène incontournable du rôle de la perception dans la construction du texte visuel, elle a aussi voulu corriger la faute méthodologique – souvent reprochée à l'école greimassienne – de n'avoir pas mis, à la base de sa théorie du langage, les éléments d'une sémantique qui tiennent compte du perceptif, de l'émotif ou de l'affect.

Cette exigence implique une redéfinition de la vie psychologique du sujet humain, de ses besoins, désirs et motivations, qui fondent la représentation symbolique. D'où la difficulté d'ignorer les acquis de la psychanalyse, dans sa théorie de la dynamique des affects, où ils sont déjà en jonction avec la linguistique et la sémiotique (Saint-Martin, 2007).

L'apport crucial de la sémiologie psychanalytique (Gear et Liendo, 1975) en art visuel réside en l'importance qu'elle accorde à la « représentation de chose », ou factuelle, dans ses rapports tumultueux avec la « représentation de mot ». Elle a aussi innové en reconnaissant l'existence de signifiants d'affects, définis en termes perceptuels et spatiaux de contenance et d'étroite fusion.

Les définitions communes de la perception confondent une perception par les sens et une autre qui serait le fait d'un « œil de l'esprit » : « La perception est l'action de connaître, de *percevoir par l'esprit* et par les sens ; le résultat de cette action, la perception des couleurs, des odeurs » (*Larousse*). Pourtant l'esprit ne pourrait jamais percevoir le concret sans l'intermédiaire des sens.

L'on a depuis fait état d'une opposition radicale entre les modes d'activité des sens et ceux de cette entité mystérieuse, qu'on appelle l'esprit ou facultés dites supérieures (Fodor, 1986). Considéré comme une entité autonome, l'esprit serait en son lieu central, « lent et abstrait », enclin aux généralisations substantialistes, alors que les organes sensoriels sont sans cesse assaillis par d'innombrables stimuli, en continuels mouvements et transformations.



Figure 1 – L'Annonciation, triptyque du Maître de Flémalle (c. 1500).

Selon les hypothèses de Fodor, l'esprit serait tout à fait désorienté devant l'afflux accéléré des stimuli sensoriels qu'il serait inapte à traiter intégralement (Saint-Martin, 1992). L'esprit préfère commodément « abstraire » une fraction de la masse d'informations sensorielles qu'il ne peut structurer selon ses propres potentialités. Mais il trahit ainsi l'œuvre visuelle.

C'est à une expérience concrète que renvoie la perception des éléments d'une œuvre visuelle, toujours agencés dans un ensemble spatial. L'on ne peut guère percevoir ou se représenter visuellement une personne ou une maison, sans que des indices les situent dans un contexte spatial de distance et position, de formes, couleurs, dimensions, vectorialités ou texturalités, en constante transformation. C'est le sens de la remarque de Cassirer : « Par l'art, nous ne conceptualisons pas le monde, nous le perceptualisons » (1995, p. 164) ; c'est une tâche qu'il faut non seulement poursuivre, mais largement développer.

Certes, les systèmes de représentation visuelle rendent compte d'un nombre beaucoup plus grand d'aspects concrets du réel que ne le fait le langage verbal. Si des termes verbaux permettent de déduire, d'imaginer « dans sa tête », les variations qu'offrirait des points de vue différents sur l'objet, ces expériences mentales ne sont pas concrétisées et ne se « lisent » pas sur les signifiants sensoriels de mots, qui ne sont que des ensembles linéaires de lettres sonorisées.

LE MULTIPLE POLYSENSORIEL

Les stimuli visuels mettent en jeu, par le canal de la vision, des organisations de « signifiants » liés aussi aux autres organes sensoriels, tels la tactilité (mou-dur, lisse-rugueux, continu-discontinu, limité-ouvert, etc.), le thermique, le postural, le kinesthésique, la rythmique sonore, etc.

La malléabilité et la diversité de l'organisation des variables visuelles, relevant d'une polysensorialité, font de chacune des régions du champ de représentation une occurrence spécifique, qui ne renvoie pas à un concept prédéfini, mais à des modes d'interrelations sensorielles variées, toujours spatialisées, mettant en jeu des cognitions, des intensités sensorielles et des émotions multiples.

La Gestalttheorie a généralisé à tous les organes sensoriels les mécanismes de perception fondamentaux de la vue : figure sur fond, formes fermées/ouvertes, superposition, pression de la bonne forme, dis-

jonctions texturales, interactions des couleurs, etc. (Saint-Martin, 1990). Mais la Gestalttheorie n'a jamais fait de la saisie d'un objet global, en saillance ou prégnance, la condition *sine qua non* de la perception sensorielle. Comme l'a tardivement concédé Arnheim (1986, p. 267), elle a substitué à la notion d'un objet isolé celle d'un «champ de forces», en continues interactions.

La tâche perceptuelle concrète, déjà difficile dans le monde visuel externe, est décuplée dans l'appréhension, à même une surface plane, d'une représentation visuelle évoquant des espaces fictifs dans la profondeur. Au sein d'une représentation picturale, la sémiologie visuelle (Saint-Martin, 1980, 1987) reconnaît l'existence d'hypothèses spatiales multiples, depuis le topologique, impliquant des masses de peu de profondeur, mobiles et d'une grande cohésion, jusqu'à l'illusion de vastes étendues dans la profondeur.

Ces champs de profondeur ont été décrits par l'ethnologue E.T. Hall (1966), selon diverses distances : proxémiques, personnelles, sociales et publiques, véhiculant des effets sémantiques liés à leur expérimentation dans le réel, qui peut varier dans différentes cultures. Elles mettent en jeu tout le sensoriel.

Les distances intimes et personnelles, expérimentées «sous» ou sur, proche de l'épiderme, offrent un maximum d'excitations et d'interactions avec tous les sens, soit de la corporéité totale. À l'inverse, les distances sociales et publiques, tributaires de la seule vision, où les autres sens sont peu impliqués, seraient corrélatives d'un respect, d'une peur ou d'un rejet. D'où un «sens» différent lié à la spatialité.

PRAGMATIQUE ET PSYCHANALYSE

Pour la sémiotique visuelle, le niveau de la dénotation ou de la référence est constitué par la reconnaissance des espaces sensoriels externes évoqués par les interrelations entre variables visuelles ; alors que le «sens» ou signifié (parfois confondu avec la connotation) résulte de la mise en relation des regroupements topologiques, gestaltiens et perspectivistes. L'interprétation verbale qui peut suivre résulte de certaines hypothèses empruntées aux sciences humaines.

Nous avons déjà fait état (Saint-Martin, 1992b) des éclairages fondamentaux apportés par la pragmatique d'Austin (1970) et de Searle (1980) à la théorie sémantique des énoncés, en y incorporant les «buts

illocutoires» du locuteur, largement affectifs, qui spécifient la signification. Les actes de parole (*speech acts*) sont ainsi liés à des «états intentionnels», couvrant l'ensemble des états émotifs qui animent le locuteur (croyances, désirs, aversions, espoirs, etc.).

Cette pragmatique se prolonge dans la sémiologie psychanalytique (Gear et Liendo, 1975), qui postule un conflit permanent, scindant le sujet humain entre ses désirs de satisfaction et les interdits. Elle détermine, par suite, dans tout discours, verbal ou visuel, deux niveaux de représentation : *a*) le niveau verbal (ou iconique), où le sujet en conflit se masque, à lui et aux autres, l'état des choses, et *b*) le niveau factuel de la représentation de chose, où il tente de ressentir sur un mode symbolique la réalisation du désir.

Ces deux niveaux répondent à des pulsions contradictoires à caractère libidinal, recherchant la liaison avec l'objet du désir, autant qu'une apparence de conformité à des instances morales devenues internes. Le niveau verbal se constitue dans la représentation visuelle de l'ensemble des formes iconiques «reconnaissables», c'est-à-dire «nommables», dotées d'un poids sémantique particulier. Comme le définissaient Greimas et Courtès (1979, p. 329), l'iconisation achevée d'une image s'accompagne de l'attribution de mots. Ceux-ci miment le discontinu linéaire et stéréotypé de la syntaxe verbale, mais instaurent une reconnaissance facile et harmonieuse, gage d'une pseudo-sérénité non conflictuelle avec le surmoi.

Selon les psychanalystes Gear et Liendo, dans sa représentation verbale, le sujet prétend «qu'il ne fait pas ce qu'il fait» dans sa vie réelle et «qu'il fait ce qu'en réalité il ne fait pas». Ce dialogisme, qui reflète le «*double-bind*» inhérent au sujet (Bateson, 1977, p. 270), lui permet de satisfaire partiellement les interdits, tout en prétendant à une bonne conscience.

Par contre, le niveau de la représentation factuelle, qui peut seule faire état de la fusion avec l'objet du désir par un continu topologique, rend compte de ce qui est actuellement expérimenté sur le plan sensori-émotif par l'énonciateur. S'y jouent donc aussi des agressions et disjonctions, attaques aux liens, barrages et séparations, accumulation d'obstacles à la satisfaction, etc.

Les diverses distances illusoires, produites sur une surface plane par les variables visuelles, réfèrent aux espaces perceptuels et organiques expérimentés par les sujets humains, qu'a décrits Piaget (1948), soit des représentations de chose du réel spatial, donc des énoncés «sans parole».

La sémiologie psychanalytique offre, en outre, un instrument précieux à l'interprétation esthétique, en définissant une structure des signifiants d'affects, soit des représentants sensori-perceptuels d'expériences plaisantes ou déplaisantes, sur le plan même du discours de l'énonciateur.

LE TRIPTYQUE DU MAÎTRE DE FLÉMALLE

Revenons à une approche du triptyque de l'*Annonciation*, aussi appelé le «retable de Mérode», destiné à un maître autel et attribué au Belge Robert Campin, le «Maître de Flémalle». Nous l'avons vu au Cloisters du Musée Métropolitain de New York, puis étudié à travers des diapositives et une reproduction sur papier, émanant de l'institution.

Celle-ci date l'œuvre aux environs des années 1500-1505, alors que Francastel la situe entre 1420 et 1430 (1967, p. 243). Cette date serait confirmée par le *Larousse encyclopédique* (1977), qui décrit la vie de Robert Campin comme s'étendant de 1380 à 1444. Pourtant, son style naturaliste ne l'apparente guère à un contemporain de Masaccio et à «l'artificialité» de sa *Trinité*, en 1425.

Le panneau central du triptyque, un quasi-carré, mesure 64,1 cm × 63,2 cm et les panneaux latéraux, de même hauteur, sont larges d'un peu moins de la moitié (25,25 cm et 24,875 cm). Ceux-ci peuvent donc se replier sur le panneau central, avec un effet de symétrie et de contenance virtuelles.

APPROCHE ICONOLOGIQUE

Francastel a toujours nié «la connaissance du thème anecdotique d'une œuvre d'art comme fournissa[n]t une indication suffisante pour la décrire et la comprendre». Il regrettait aussi que les caractères spécifiques de l'image figurative aient été «jusqu'ici insuffisamment étudiés» (1967, p. 54), alors qu'ils ne peuvent être négligés. Schapiro se demande toujours : «De quoi parle le retable de Mérode ?» (1982, en 4^e de couverture).

Refaisons pourtant le trajet décrit par Panofsky. Au niveau pré-iconographique, le spectateur reconnaît des images typiques de «*percepts*» retenus de son expérience du monde. Soit des images d'hommes et de femmes, debout, à genoux ou assis, dans des décors d'intérieur et d'extérieur.

Tous les âges de la vie y comparaissent, depuis le minuscule bébé flottant sur des rayons au jeune ange ailé et à la jeune fille, au centre. À gauche, un homme et sa compagne, d'âge moyen, sont agenouillés ; derrière eux, un homme barbu, adossé à un pan de mur, à côté d'un couloir ouvert sur la ville. À l'extrême droite, un vieillard-artisan travaille à son établi.

L'iconologie proprement dite pourrait suggérer une représentation du « temps » par différentes générations, même si la suite des scènes n'est pas chronologique, la jeunesse figurant entre l'âge moyen et la vieillesse. Un postfreudien opérerait plutôt pour un problème de « génération », au singulier cette fois, soit la naissance miraculeuse évoquée par l'anecdote biblique.

Même sans se référer au titre, l'amateur reconnaît, par connaissances acquises, la légende « mythique », selon l'expression de Francastel (1967, p. 248), de l'Annonciation faite à Marie de l'incarnation de Jésus, soit une grossesse survenant à une jeune fille vierge. Le tout installé, au centre, dans le décor familial d'une pièce de séjour, au mobilier modeste haute-renaissance, en dépit de la présence de deux livres, sans doute rares à l'époque. Donc, un événement antérieur au temps de l'artiste et au décor de la représentation.

Selon une coutume récurrente dans le discours sur la peinture, un enchaînement se formerait entre les regards, depuis le premier volet, d'un homme barbu, en retrait, qui semble observer le couple agenouillé. Si chez celui-ci, la femme a les yeux baissés, le personnage masculin regarde la scène centrale avec gravité. Et l'ange regarde avec componction en direction de la jeune fille, alors que le regard du bébé-divin la vise aussi. La Vierge gardant les paupières baissées, la chaîne des regards se brise. Faut-il faire sens de cette convergence de regards sur la Vierge, qui pourrait du moins nous inciter à mieux observer celle-ci ?

La *doxa* iconologique voulait que les artistes recevant commande soient instruits du moment précis de la scène évangélique à illustrer. Mais les informations manquent, les évangélistes Matthieu, Marc et Jean ne mentionnant même pas cette scène. Seul Luc la rapporte, en soulignant l'incompréhension et le trouble de la Vierge, puis sa joie. Il fait aussi état de ce qu'elle « était déjà fiancée à un homme du nom de Joseph », lequel pensa d'abord la répudier, jusqu'à ce qu'un « rêve » le rassure ! (Bible des Gédéons, p. 863).

On présuma que l'*Annonciation* fut scandée en divers moments : l'arrivée de l'ange, la confusion de Marie, son étonnement, sa soumission, sa joie, etc. Le Maître de Flémalle en déroge, sans doute pour communiquer autre chose. Il est difficile, en effet, de préciser à quel moment particulier du récit biblique cette scène renvoie. Peu d'émotion se reflète sur le visage de la Vierge, qui reste absorbée dans sa lecture, apparemment indifférente à la nouvelle.

Ce retrait est-il témoin d'une pudeur ou d'une trop grande plénitude, au sein d'une réalisation d'un désir, étranger à l'ange comme aux autres figurants ? Ou est-il le réflexe d'un malaise, d'un désagrément quelconque ?

Le corps de la Vierge offre, de fait, une mauvaise «gestalt», soit une distorsion entre le bas du corps proche et le buste et la tête, plus éloignés. Ce désaccord rend sa posture problématique : est-elle assise ou à demi couchée, a-t-elle chu de son siège sur le rebord du banc, les genoux écartés, mais illuminés de rayons qui amplifient la somptuosité de sa robe ? Elle trahirait ainsi un malaise, en dépit de la plénitude euphorique du continu topologique de sa robe.

L'absence de réactions de la Vierge à l'irruption angélique renverrait, soit à un moment antérieur à l'annonciation – le bébé flottant n'ayant pas encore atteint sa cible – ou légèrement postérieur à son acceptation du message, car l'ange est encore présent. La Vierge semble se dissimuler métaphoriquement derrière son livre, plutôt que de consentir à communiquer avec d'autres. L'Incarnation a-t-elle déjà eu lieu ou se réalise-t-elle devant nos yeux, avec ses incidences particulières ? Une psychanalyste précisera, de façon naturaliste : «À la parole de l'ange, il se produit dans le corps de la Vierge un conglomérat de cellules nouvelles [...] une chair embryonnaire unique» (Rabant, 1976, p. 95).

Certes l'ange, par le geste un peu hésitant d'une main quasi irréaliste – qui salue, bénit ou s'interdit de toucher – semble en train de livrer son message. Son visage est indécis, mais sa forte stature évoque le sexe masculin. D'autres artistes, de Simone Martini à Guido Reni, lui donnèrent les traits d'une jeune femme, eu égard à la pudeur naturelle d'une jeune vierge devant cette intrusion. Sa proximité le situe à l'avant-plan de l'œuvre, en en faisant plus qu'un simple comparse. Son apparition ne s'entoure d'aucun phénomène miraculeux (ombre ou lumière), sauf pour ses ailes d'or, de feu et d'une bordure noire d'une sombre intensité.

D'autre part, Schapiro souligna que, dans cette *Annonciation*, la représentation de la divinité par un enfant «tout fait», avant même l'insémination (p. 152) est «exceptionnelle», tout comme la présence de Joseph, «tout à fait inhabituelle» (p. 147). Il s'étonne que l'activité de charpentier de Joseph soit illustrée par l'activité «secondaire» de fabriquer une «souricière», soit un piège pour capturer les souris. Cet objet fut à ce point idiosyncratique de l'œuvre de Campin, qu'on avait surnommé le Maître de Flémalle, le «Maître à la souricière» (p. 147).

De nombreux documents anciens ont fait état d'une «signification sexuelle» de la souricière (p. 160) ; ce «sens sexuel latent» (p. 161) étonne dans un contexte de chasteté, les souris étant tenues comme symboles de «lascivité». L'artiste pensait-il à une «prise au piège» de la Vierge, par le fait de son insémination, ou celle d'un mari, voué à la chasteté ? Schapiro verra dans la fabrication de ce piège une «sorte de congruence» ou de relation secrète du vieillard avec la jeune fille «symbolisée dans cette activité» (p. 160).

On s'est étonné aussi de la vieillesse souvent imputée au fiancé, Joseph, à l'encontre de l'ordre naturel des choses. Peut-être voulait-on assurer les fidèles de «son incapacité à engendrer un enfant» (p. 157), de la virginité de Marie et de la continence régnant sur ce mariage (p. 158-159).

La jeune fille qui lit et, à droite, le Vieux qui manipule sa perceuse (!), de stature quasi égale, ne tiennent pas compte des autres présences, illustrant avant la lettre cet «absorbement», dont a parlé Michael Fried (1990), au sujet d'un art postérieur, préoccupé d'expériences intenses et subjectives. De quoi s'agit-il ici ?

Selon la tradition, Francastel associe le couple agenouillé, à gauche, à des «donateurs» (1967, p. 247), les excluant ainsi du «sens» de la scène centrale et d'extrême-droite, une interprétation qui désintègre certes le triptyque. Elle a aussi pour effet de faire sentir davantage la «fermeture» de chaque région dans son cadre de bois, soit un effet de contrainte et de séparation pouvant être senti comme désagréable (Panofsky, 1976, p. 165). Mais la proximité et la dimension de ce couple pourraient aussi bien les faire associer à un «couple parental», soit une figure paternelle et maternelle, ce qui les intégrerait mieux dans le récit.

Ce couple ne serait-il pas Anne et Joachim, les «parents» de la Vierge, selon la légende, s'interrogeant sur ce qui advient à leur fille,

dans cette pièce de séjour qui pourrait plus être la leur, que «la maison de Joseph», comme l'assure Panofsky (1976, p. 165), où ne devait pas loger la Vierge ! Les yeux baissés de cette «mère» – dont la grossesse fut accompagnée du miracle de l'Immaculée Conception – et ses cordelettes rouges font écho à la Vierge et à sa robe, alors que le regard du «père» lui donne la posture d'un «voyeur» ou d'un «juge» de la scène centrale, mi-spirituelle, mi-charnelle.

Les connotations naturalistes se prolongent sur le Vieux à barbe blanche, à l'extrême-droite, dont la vieillesse évoque, en notre siècle, plus une image de grand-père (le père d'Anne ?) qu'un fiancé ou un Joseph de mari ! Ainsi la droite ferait retour sur la gauche, non pas «dans un ensemble cohérent» (Panofsky, 1976), mais dans un contraste de profondeurs qui reste à expliquer.

À gauche, la région du «couple» présente un malaise perceptif, car un panneau à la verticale, figurant une porte, est ajusté à la marche inférieure de l'escalier. Cette porte est-elle ouverte ou fermée ? Francastel a aussi reconnu de nombreux malaises de la perception, soit une «distorsion des échelles de grandeur entre les personnages», un «manque d'unification illusionniste des lieux», une simple «juxtaposition» d'éléments les uns aux autres où «toute idée de vision instantanée et unifiante est absente» (1967, p. 248).

La raison en serait que «les donateurs sont dehors, à la porte du lieu imaginaire où se concrétise non une vision observable, mais la mise en ordre d'une croyance» (Francastel, p. 247). Pourtant, ce lieu dit imaginaire est ici bien «observable» et présenté de façon réaliste. Et quelle «mise en ordre d'une croyance» serait effectuée par la simple répétition d'une scène déjà culturellement codée ?

Francastel note aussi l'absence de la «perspective linéaire», laquelle serait réservée à «toute évocation de monde sensible», alors que «d'autres lois [sont] valables pour le monde spirituel» (p. 247). Pourtant, plusieurs panneaux offrent des indices de lignes convergentes (le couloir menant à la ville, à gauche, les obliques du plafond et du banc, au centre, et dans l'atelier, à droite, la table et le haut banc de l'artisan). Le sociologue ne précise pas quelle autre sorte de perspective pourrait mieux rendre compte d'un «monde spirituel».

Tous ces détails laissent l'iconologie perplexe, justifiant certaines réticences à reconnaître la cohérence ou la «perfection» de l'œuvre !

L'ANALYSE SÉMIOLOGIQUE

L'analyse sémiologique accentue cette perplexité. Elle reconnaît que la bordure en bois qui enveloppe les trois panneaux, l'emploi généralisé d'une perspective frontale, le raccord d'un même fond de ciel diurne aux trois volets, etc., accentuent une rythmique horizontale et des effets de symétrie, pour produire un puissant effet de succession et d'enveloppement topologique.

Mais plusieurs facteurs internes brisent cette continuité globale. À une première division préliminaire inévitable de l'œuvre en trois panneaux, la vision périphérique ajoute une scission vers la moitié du panneau central, due à un décalage dans la visée, à gauche, de bas en haut (normale pour un œuvre destinée à un maître-autel), mais du haut vers le bas, plus à droite. De même, la proximité où sont situées les zones du couple et de l'ange fait contraste avec celle où logent une partie de la Vierge et le Vieux, plus lointaine.

Cette scission est marquée, au centre, par la verticale de l'imposante serviette blanche, en relief sur le mur du fond, qui renforce le brouhaha de la scène centrale. Les deux zones du panneau central sont aussi séparées par la table centrale, présentée dans une énigmatique perspective cavalière, qui est répétée pour la table de l'atelier de Joseph.

Cette perspective cavalière, où le rebord plus lointain d'un objet se relève vers le bord plus rapproché (souvent utilisée par Cézanne), souligne toujours une proximité émotive de l'artiste-producteur vis-à-vis de l'objet. Sa surface polygonale, en aplat brun, prend appui sur une pièce en bois frustement découpée, témoignant de sa fabrication artisanale, qui crée un lien avec l'artisan du panneau de droite. Elle supporte le lys, d'ordinaire tenu par l'ange, un deuxième livre, une bougie, un encrier, une serviette, etc. L'unique main droite de l'ange y semble ou superposée ou insérée, lien fragile avec la Vierge.

Sur le plan plastique, l'analyse aura donc affaire non à trois, mais à quatre sous-régions, qui présentent de fortes disjonctions dans la profondeur. À l'extrême gauche, une distance *publique* est induite par la muraille de la ville. Une distance qualifiée de *personnelle* par Hall (1965) est évoquée pour le couple, dans une visée légèrement ascendante, du bas vers le haut, alors qu'au centre, l'ange semble vu de très proche, à l'extrême de la distance personnelle, où sa haute silhouette est vue tout entière. Il est le plus imposant par sa dimension et les vifs

contrastes de sa jupe enveloppante, peut-être à genoux, dans une visée à la fois perpendiculaire et du bas vers le haut. En dépit du contraste chromatique du chaud-froid (rouge et blanc), l'analogie texturale des plis de sa robe avec ceux de la robe de la Vierge les relierait comme deux êtres appartenant à une même réalité supérieure.

Mais le mouvement kinesthésique du corps de la Vierge, d'abord proche, puis s'éloignant dans sa portion supérieure dans une distance sociale, offre un effet qui devait s'accroître par la position du triptyque sur un maître-autel. Cette «contraction» du corps virginal, du *proxémique* au *social*, répondrait à la fois à un attrait et une distanciation, à un respect ou une vénération, au sein pourtant d'une visée du haut sur le bas, qui marque une espèce de dominance.

La visée sur le Vieux, à droite, aussi d'un haut vers le bas, s'associe à la distance éloignée de la tête de la Vierge. Par là, les deux semblent appartenir au même univers, pour peu que des éléments se lient lorsqu'ils sont posés à une même profondeur, comme le veut la sémiologie topologique.

Les distances où sont posés les personnages, rapprochés à gauche, s'enfoncent dans la profondeur, vers la droite. Ce mouvement oblique d'un éloignement progressif du premier volet vers le dernier évoque une perspective baroque inversée, qui unifie différemment ses divers éléments.

Les personnages sont aussi reliés par une perspective frontale, qui fait toujours problème, en ce qu'elle implique illusoirement une locomotion du producteur, lui permettant de conserver la perpendicularité de sa visée sur des objets éloignés les uns des autres dans le champ visuel. Ce recours à une perspective frontale, sur un champ étendu, serait une «sortie» de l'expérience perceptuelle, au profit d'une fiction plus conceptuelle, de type verbal.

La perspective frontale instaure ainsi une narrativité, d'où le locuteur concret s'abstrait, en déniait le fait de la spécificité de son inscription existentielle dans un seul point de vue. On n'est plus dans le domaine du senti et perçu, mais dans celui, plus anonyme, du «je ne fais que narrer». Elle laisse croire que le sujet locuteur raconte une histoire qui ne le concerne pas, pour autant qu'il n'y participe pas par une expérience perceptuelle qui engage tout le corps.

Pourtant, le sujet du discours se réincarne sans cesse dans cette œuvre, à travers la variation de ses distances et visées sur ses objets de représentation, l'emploi de la perspective cavalière, etc. Il y aurait donc une implication émotive en dépit d'un prétendu détachement, c'est-à-dire un conflit.

De fait, les deux sous-régions du panneau central, où serait évoqué le mystère de l'Incarnation, sont perceptuellement les plus disparates et ambiguës. Et le rétrécissement induit par un effet de perspective convergente, sur le plafond et les côtés, instaure un tohu-bohu de formes et d'objets qui heurte l'œil.

En premier lieu, la juxtaposition serrée et problématique de « bonnes formes » différentes : les corniches blanchâtres du foyer, le long banc oblique à dossier, peut-être trop rapproché du pare-étincelles, la table en perspective cavalière, l'étonnante fenêtre en damier, creusée dans le mur qu'elle scinde en deux, ses énormes volets à la fois plats et obliques, aux carreaux vides et pleins, s'ouvrant sur deux rectangles inégaux de ciel blanc, garni de petits nuages, etc. S'y juxtaposent une niche ogivée, des serviettes en relief oblique, mais à effet de verticalité, éblouissantes en blanc et rouge, une marmite ventrue, etc., soit un méli-mélo de formes.

On observe aussi de « mauvaises gestalts », sur le mur gauche, dans ces œils-de-bœuf qui oscillent entre le plat et le relief, évoquant un regard borgne par leur dessin perspectiviste inadéquat et flanqués de corniches trop saillantes. De ces orbites distorsionnées coulent de faibles rayons lumineux et un enfant pâle qui devrait représenter la divinité. Un éclairage un peu cru ignore les plafond et plancher, noirâtres, etc.

Le tumulte est amplifié par l'incorporation de la table en perspective cavalière, sous une visée en hauteur et frontale, à la fois barrière et jonction entre les régions de gauche et droite. À quel titre ce polygone occupe-t-il une position aussi centrale et cruciale dans la composition ? Serait-il le véritable lieu révélant le « mystère » du tableau ?

Cette table, au contour artisanal, qui parle d'un passé où une bougie s'est consumée, est peut-être destinée à rappeler une autre « génération ». Elle fut sans doute produite, comme le banc où la Vierge s'est blottie – et la Vierge elle-même – par le vieux menuisier, ce « fabricant », qui en a déjà construit une autre dans son atelier, au même plan relevé et un banc au côté analogue à celui de Marie. Serait-il donc, non pas le fiancé, mais le grand-père de Marie ?

DEUX ÉNONCÉS

Les facteurs de jonctions / disjonctions dans des profondeurs différentes entraînent la distinction, dans cette œuvre, de deux énoncés différents, spatialement opposés. Le premier énoncé – ou super-région A – unit les zones rapprochées du couple «parental» et de l'ange, soit une liaison entre ceux que l'on peut qualifier de «regardeurs», participants d'une problématique commune.

Le deuxième énoncé – la super-région B – à partir de la serviette en relief – relie dans un plus grand éloignement, l'autre couple absorbé en eux-mêmes que forment la Vierge et le Vieux. À quoi correspondent les relations plastiques entre ces deux derniers personnages, qui les opposent aux autres ?

Selon la psychanalyse, l'artiste tente toujours d'inscrire dans une œuvre un lieu de l'accomplissement du désir, qui serait le but de toute représentation symbolique, en même temps que se traduisent les tensions que cette tentative implique. Ce lieu de la satisfaction est ici réalisé dans l'étalement topologique de contenance, de voisinage et succession, des plis de la somptueuse robe de flamme de la Vierge, si largement étalée, reflétant une éblouissante lumière, quasi indiscreète, auxquels font écho ceux plus crispés de la robe de l'Ange, alors que le trouble se trahit dans les disjonctions ambiantes.

Ainsi serait confirmée l'antithèse sémantique établie par la sémiologie psychanalytique dans tout discours (Gear et Liendo), entre le niveau iconico-verbal «édifiant» et un niveau factuel «tumultueux», expressif du désir. C'est-à-dire que le plan du réseau verbal, «édifiant et innocent» (le récit biblique), devant incarner une exaltante jubilation, s'oppose à un réseau plastique rempli de contradictions et de malaises.

LES INTERPRÉTATIONS

Face à cette œuvre, un siècle laïc comme le nôtre ne peut véhiculer les mêmes interprétations qu'un XV^e siècle chrétien. Il niera moins volontiers les échos sexuels véhiculés par une scène d'engendrement. Nous avons fait état, dans une étude sur la place de l'érotisme dans l'œuvre de Magritte (ci-inclus, chapitre 3), de l'influence néfaste d'un certain angélisme, qui interdit à la critique d'art de prendre en compte la sexualité, même dans l'évidence de «nus» dans un tableau ou en présence d'éléments symboliques narratifs manifestes.

Si l'on accepte aujourd'hui de tenir pour masochiste la réaction positive devant les représentations des martyrs suppliciés, ne peut-on recevoir comme agréable l'allusion à des joies érotiques, en acceptant de prendre conscience d'un « ressenti », même confus ? Ou cette Annonciation se résumera-t-elle au récit banal d'un déjà connu, connoté d'être un mystère « incompréhensible » ?

Sous le texte biblique se révèlent, dans l'œuvre, des lieux de tensions et de trouble, où l'événement sacré d'une Incarnation divine dans une femme humaine rappelle de vieux mythes, souvent violents. Et l'anecdote de l'Incarnation ne peut manquer d'évoquer aussi l'incontournable « scène primitive », dysphorique et fascinante, où chacun a méconnu son engendrement charnel et la sexualité.

Certes, l'artiste producteur de ce triptyque n'est pas l'énonciateur du discours évangélique, qu'il ne fait que répéter, et il n'est pas responsable du contenu suggestif de cette narration iconico-verbale. Mais la prééminence de l'ange (ses dimensions, sa proximité, son éclat) peut suggérer une identification de l'artiste avec l'Ange, tous deux intermédiaires dans la divulgation du mystère.

L'artiste peut-il ne pas réagir à la situation d'un engendrement, qui convoque l'érotique pour le sexe masculin, peut-être moins pour le féminin, tout en feignant de dire tout autre chose sur le plan iconique ? Et les spectateurs peuvent-ils être confrontés à cette scène sans y faire affleurer des composantes de leur propre expérience, soit une possibilité de jouir d'une évocation, non seulement érotique, mais affective et primordiale ?

Outre une évocation de l'union charnelle, l'artiste a-t-il offert, dans une sorte d'ambiguïté d'ailleurs, une interrogation sur l'éternel mystère du plaisir de la femme (d'ailleurs inutile dans la procréation charnelle), apparemment absent dans cette représentation ? Des spectateurs masculins y sont-ils confrontés à cette « irréprésentable » jouissance de la femme, dont ont parlé Freud et Lacan ?

Pour Freud, la suprême extase physique de la femme résulterait de la production d'un enfant mâle, ce qui est en phase de se réaliser ici. Mais Freud conserve des doutes : « Que veut la femme ? », se demandait-il. D'où, outre une jouissance vicariante, une envie et une perplexité pour des spectateurs masculins.

Lacan amplifiera la proposition freudienne, jusqu'au délire ! La femme n'obtiendrait jouissance et complétude symbolique que par

fusion avec l'Autre (avec un grand A), l'Absolu, représenté chez les mystiques par la divinité, aussi évoquée ici. Ainsi, ces regards masculins – du bébé, de l'Ange ou de l'homme mûr – butent sur l'extase énigmatique de la femme, s'appropriant le Grand Signifiant, soit le Phallus divin, qui s'incarne dans l'enfant mâle.

Par contre, cette jouissance féminine – un au-delà de la jouissance masculine – ne se réaliserait qu'à travers l'épreuve d'un désir déçu vis-à-vis du Père réel, mort : «Le père symbolique, c'est le père mort», écrit Lacan (1994). Ce père «mort», qu'il faut reculer dans le temps, de père à grand-père, est un père légendaire, finalement identifiable à la divinité. La Vierge se sent-elle unie à la fois au dieu et au Vieux qui besogne, à droite, qui fut l'objet de désir de sa mère ?

Ou selon une autre option psychanalytique – qui les recouvre en les délestant de leur phallocentrisme – ces «regardeurs» seraient-ils plutôt confrontés, comme le soulignerait Melanie Klein (1952), à la richesse mythique rattachée à l'image de la Mère et à l'inévitable envie qu'elle suscite ? D'où distorsions et confusions dans la représentation.

Comment d'ailleurs exclure du sens l'autre figure de mère, à gauche, si renfermée sur elle-même ? L'épouse du «couple parental» – que nous avons postulé – ne regarde pas la scène centrale et semble apparemment hors jeu. Peut-être parce qu'elle la connaît fort bien ! La légende veut qu'Anne – la mère de Marie – ait aussi connu une procréation marquée de l'intervention de l'Esprit-Saint, lors de l'immaculée conception de la Vierge. Peut-être se souvient-elle de la munificence d'une fusion «mystique», semblable à celle que connaît la Vierge, sur laquelle elle demeure aussi discrète et secrète que sa fille.

Fallait-il l'avènement de la psychanalyse pour comprendre cet énoncé visuel et symbolique et l'expérience embarrassée de Robert Campin ? Il importait certes de construire une théorie du sujet humain, incorporant les notions de désir, de jouissance et d'interdit, qui puisse rendre compte de l'expérience de la Vierge, au moment de l'Annonciation incarnatrice. Et de la question qu'elle pose aux comparses masculins ?

Une spectatrice du XXI^e siècle éprouverait peut-être des émotions différentes, menant à une autre signification. Elle serait plus sensible au «retrait» de la tête de la Vierge et au spectacle d'un «viol opéré par un dieu sur une mortelle», comme le commente Anne Hébert, dans son poème *L'Annonciation*, qui évoque le «viol par l'Oiseau – Paraclet en rut» (1960, p. 98) !

Ce « retrait » de la figure de la Vierge renverrait aussi au placide masochisme millénaire féminin, face à des mâles qui sont bien loin d'être des dieux ! Cette maternité imposée – à ce qu'on sache, non désirée ! – pouvait aussi entraîner maintes difficultés : imposition d'un mode de vie, humiliation de la fiancée, clandestinité et mensonge, tensions affectives entre époux, car quelles réactions aura un futur mari de se trouver voué à la chasteté, destin dont une vierge s'accommoderait mieux ?

Est-ce par manque de foi en Dieu (ou de foi en elle-même) que Marie s'est abstenue de manifester publiquement sa maternité divine ? Et quelle fut sa relation à ce Fils, qui reste au temple trois jours sans la prévenir ? Ou qui aurait répondu à l'une de ses demandes, à Cana : « Femme, qu'y a-t-il de commun entre vous et moi ? » « Pauvre Marie ! », notait déjà Nerval (1950, p. 409).

La scène rappelle aussi la violence faite à la femme, dès la Genèse, dans son asservissement à « l'autorité de l'homme » et à « sa » sexualité, au « commandement de la procréation », doté d'une condamnation à « l'enfantement dans la douleur ». Ce qui fait dire à un commentateur : « La femme se mit donc à craindre le sexe et la reproduction », en sorte « que la capacité d'amour de la femme commença à être ressentie comme une malédiction infligée par la divinité » (Bateson, 1980, p. 192-193).

Certes, chaque spectateur réagit aux aspects de cette représentation qui interpellent son propre monde affectif et conceptuel. Mais tout dépend de ce qu'il « perçoit » dans le tableau, à travers les bribes de ses centrations. Tel Francastel, parlant d'un « pur chef-d'œuvre », en soulignait ses multiples « imperfections », ayant sans doute retenu les intensités proxémiques et les liens formels établis par les cadres de bois, tissant une belle symétrie rythmique.

D'autres, à l'inverse, s'objecteront aux multiples disjonctions plastiques et tensions perçues, négligeant les pseudo-sécurités de l'enrobage iconique. Ces réactions différentes, provenant d'accentuations perceptives diverses, ne mènent à aucun nihilisme cognitif ou esthétique, car elles sont issues des possibilités mêmes de la perception des phénomènes plastiques, toujours liés à des expériences significatives. Une synthèse y verrait sans doute s'affronter plaisirs et aversions, reflétant les tensions que nous avons évoquées – et bien d'autres – qui composent le fonds affectif du sujet humain.

Il semble paradoxal de proposer qu'une œuvre d'art présente des significations différentes selon le sexe des «regardeurs». Mais il semble bien que la psychanalyse freudienne a erré en occultant la «différence des sexes», pourtant posée comme exigence de normalité, en instaurant le modèle d'une sexualité unique, celle de l'homme. La sexualité féminine renvoie à une tout autre expérience, qui devrait se prolonger dans une affectivité et conceptualité différentes.

Ce qui devient manifeste devant une *Annonciation* doit aussi jouer devant toute représentation visuelle. Mais aucune théorie ne donne les moyens de l'analyser devant un paysage ou une nature morte. Disons que le féminisme n'a pas encore fait tous ses devoirs !

Le beau esthétique ne peut plus être lié à une pseudo-perfection objective, mais à la capacité de la «personne qui regarde» d'intégrer et de lier les affects suscités par les représentations plastiques, agissant comme des ouvertures à une révélation sur soi. À la condition que les éléments objectifs, couleurs, formes et organisations spatiales observées dans l'œuvre, soient immergés en soi, pour que leurs «sens» deviennent concrets et intensément vécus. À côté des tensions rappelées, l'énergie psychique, qui a fait naître l'œuvre, éveillera aussi des lieux de plaisir et de joie, ce qui était le but même de la «fabrication» du tableau.

LE MYSTÈRE DE *L'HEURE MAUVE* D'OZIAS LEDUC (1921)



Le terme de « mystère », attaché aux paysages et natures mortes d'Ozias Leduc (1864-1955), a été aussi bien appliqué à la personnalité même de l'artiste. M^{gr} O. Maurault le décrit comme un mystique (1954), alors qu'un critique d'art, Jean Chauvin, en fait un bohème. Il serait un ermite et un reclus, tout en fréquentant l'intelligentsia de Saint-Hilaire, étonnamment nombreuse à l'époque, en particulier les écrivains rebelles groupés autour de la revue *Nigog*. Puis, à travers Borduas, ses amis et disciples, Leduc accueillera toute une génération d'artistes et d'intellectuels de Montréal, parfois considérés comme des bohèmes.

Ozias Leduc a réussi ce tour de force d'être loué à la fois comme traditionnaliste et peintre du terroir et pionnier de l'art ultramoderne au Québec. Les écrits et poèmes de ce peintre « religieux » – dont seulement quelques bribes ont été publiées – étonnent par leurs styles contradictoires, d'un ton pieux et convenu à des formules flamboyantes qui pourraient figurer dans le manifeste automatiste du *Refus global*.

Pour Leduc, l'art est cœur et jouissance : « L'être humain [...] a d'autres *nécessités* que celles conditionnées par la valeur matérielle. Étant doué d'intelligence il connaît l'ordre et la beauté comme des *biens*, dont il aspire à *jouir*. Son cœur a des *exigences* qu'il faut satisfaire : ces *exigences*, ces *aspirations*, l'art est justement ordonné pour les rencontrer » (cité dans Lacroix, 1978).

Le classique admirateur de Puvis de Chavannes revendique liberté et inventivité pour l'art : « Le véritable idéaliste a la liberté de tenter l'expression de l'inexprimable, de tenter une image de l'absolu, de son habitat dans l'espace. Il lui faut donc des signes particuliers comme moyens d'expression, qui soient bien à lui, un vocabulaire résultant de son ingéniosité d'inventeur, un « alphabet mystérieux, instinctif, ou raison » (Fonds O. Leduc, M-73-14).

Aussi, les commentateurs parlent de ses œuvres comme d'une « énigme ». Le critique d'art Rodolphe de Repentigny considère son tableau *L'Heure mauve* (1921) comme quasi « abstrait ». Et un collectionneur, Gérard Lortie, attribue à ses natures mortes, produites au début du siècle, un « réalisme hypnotique proche du surréalisme » et à ses paysages « imaginaires » des « recherches d'ombre et de lumière presque informelles » (cité dans Éthier-Blais, 1973, p. 36).

Les interprétations de ses œuvres sont contradictoires et l'iconologie, mystifiée. Qu'en est-il de la piété de l'artiste, devant l'impertinence anticléricale d'une nature morte, mettant en évidence la phrénologie, discipline interdite par l'Église ? Ou pire encore, la représentation d'un « homme à l'agonie » à l'effigie de Voltaire, plutôt qu'à celle, plus « symboliquement correcte », d'un Christ agonisant, celui-là même que Voltaire interpellait comme « l'Infâme » à écraser ?

Faut-il s'ancrer dans un angélisme trompeur devant ces études offrant une profusion de nudités ? Qui oserait évoquer aussi crûment aujourd'hui Marie, Joseph et le prêtre qui officie à leur mariage, en costume d'Adam ? Ou les disciples d'Emmaüs attablés devant un Christ, dans le même attirail, ou encore le corps dénudé de « Joseph mourant » offert aux regards d'une jeune fille également nue ! Si ces études servent

à la définition posturale du corps pour être ensuite rhabillés, elles ne suscitent guère le pieux climat qui devrait entourer la production de représentations religieuses !

D'autres énigmes surgissent dans la réception actuelle de l'œuvre. Si l'on a emprunté à Borduas le titre de la rétrospective du Musée des beaux-arts de Montréal, soit *Ozias Leduc, une œuvre de rêve et d'amour* – et qu'on aime répéter que l'importance de Leduc se mesure aussi à son influence sur Borduas –, pourquoi avoir escamoté le témoignage terrible de Borduas sur Leduc, dans une lettre à Robert Élie, en 1948 ?

Loin des images d'Épinal convenues et des stéréotypes historiques, les propos de Borduas situent Leduc à mille lieues de l'image du mystique et généreux sage de la Montagne Saint-Hilaire. Est-ce offenser l'histoire que de rappeler des textes qui ont déjà été rendus publics ? Borduas écrivait :

Leduc sent (très) bien ce qui est (le plus) sain, (le plus) courageux (le plus) / héroïque, mais préfère au prix de son « salut » et à celui de ses amis, sa douce quiétude, ses aimables inquiétudes, la fine joie de détruire ses passions, ses ardeurs, ses enthousiasmes, dans la (grandiose illusion), la griserie d'atteindre ainsi à la perfection, à la générosité, la mansuétude, à l'indulgence, à la bonté, à la vérité.

Déjà une image de superficialité et de mascarade. Mais le ton va monter :

J'ai la certitude morale que Leduc est un être empoisonné. Le charme de sa peinture (nature morte) est d'atteindre à force d'illusion au Sentiment du néant [...] La forme si pleine qu'elle semble est intouchable, irréaliste comme le refus, (– comme la mort [...]) Sa maison est une caverne d'apostats et de larves [qui flatte] flattant sa diabolique vanité [...] Leduc est la tentation du refus de vivre dans le mirage souriant –) de toutes les fausses vertus (Leduc à qui je dois le plus). Leduc réalise par sa peur unique l'accord avec la société. Accouplement dans un tombeau. Sans lui [...] la route opposée n'aurait pas été aussi évidente (Borduas, 1948).

Un être empoisonné, des apostats et larves, fausses vertus, peur, mort, etc. Qu'est-ce à dire ? Sans doute sommes-nous au début de l'année 1948 et Borduas pourrait être vexé de la réaction mitigée de son vieux maître aux premières ébauches du manuscrit du *Refus global*. Mais Lyman était dans le même cas, dont Borduas dira plutôt : « Si Leduc atteint la joie pestilentielle de la satisfaction, Lyman la renie d'autant plus violemment que sa victoire est plus complète. L'orgueilleux Lyman que j'aime » (Borduas, 1948, p. 137).

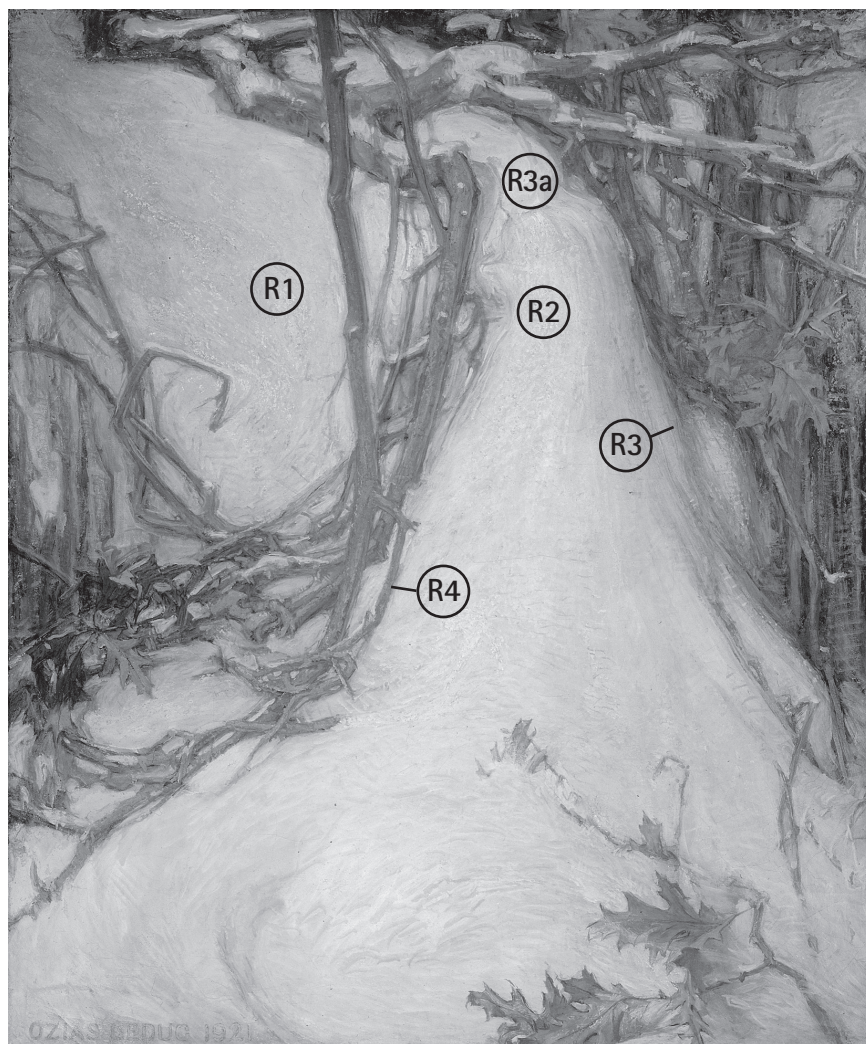


Figure 2a – Segmentation de *L'Heure mauve* en quatre régions.

Figure 2 ►

L'Heure mauve, Ozias Leduc (1921),
huile sur papier montée sur toile, 92,4 cm × 76,8 cm,
collection du Musée des beaux-arts de Montréal.



Quel diagnostic sévère encore : « joie pestilentielle de la satisfaction de soi », plutôt qu'un vrai et acceptable orgueil. À partir de sa lecture de Freud et de la psychanalyse, Borduas semble percevoir la personnalité et l'œuvre plastique de Leduc comme un exercice d'idéalisation narcissique et *doucereuse* (les fausses vertus), qui correspond à un déni du réel, de la souffrance vraie et de la réalité. Véritable contradiction avec l'image officielle du « sage ermite » !

A-t-on le droit, à l'exemple de Borduas, de parler de « fausseté » chez un artiste ou dans une œuvre picturale ? Ou les artistes et leurs œuvres devraient-ils être toujours reçus comme des parangons de vertu ? Sont-ils intouchables ? Faudrait-il renoncer à savoir dans quel univers loge le « vrai » Leduc ?

Est-il légitime de parler de l'artiste en tant qu'être humain, de ses croyances et conduites, dans l'horizon de ce que nous connaissons de la nature humaine, au lieu de s'en tenir à identifier les modèles, les honoraires reçus, les voyages et les amis ? A-t-on le droit de voir un lien entre la vie d'un artiste et son œuvre ?

L'actuelle rétrospective au Musée des beaux-arts de Montréal (1996) n'arrange pas les choses. Le parti pris thématique et chronologique de la présentation – sous prétexte de belle objectivité – nous confronte à un méli-mélo assez incompréhensible de genres, formats et styles divers (fusains, portraits, scènes religieuses, académies, ex-libris, panneaux décoratifs, paysages, natures mortes, etc.). Et, suggère-t-on, toutes les œuvres posséderaient un niveau égal de mysticisme et de qualité : « Qu'il s'agisse de peinture religieuse ou d'œuvres paysagistes, celles-ci traduisent de la même façon le sens mystique qui habitait le peintre Ozias Leduc » (C.G., 1996, p. 3).

Leduc lui-même a déclaré le contraire, reconnaissant que dans les œuvres de commande : « L'artiste se soumet, mais sa liberté d'entièrement s'exprimer est gênée, et souvent annihilée totalement. C'est pourquoi les œuvres commandées sont la plupart du temps inférieures, sinon manquées » (citée dans Lacroix, 1978, p. 130). Mais personne ne semble, cette fois, croire le Maître !

On ne relève pas les pénétrantes observations de Jean Éthier-Blais, qui fréquenta l'artiste, sur l'œuvre de Leduc. Il soulignait les deux « tendances » qui « s'affrontent dans son œuvre », comme le reconnaissait Leduc lui-même. Soit « une peinture religieuse tout extérieure, qui reproduit en la transcendant la sclérose doctrinale et esthétique de l'époque et du milieu et une autre peinture où rêve et réalité se haussent au niveau

interprétatif des vérités enfouies dans ce même milieu et cette même époque, à leur insu» (Éthier-Blais, 1973, p. 13 et 30).

Éthier-Blais distingue radicalement le plan d'une production religieuse, marquée par «l'abus répétitif» et «le carcan social», d'une production «profane», témoignant des «régions mystérieuses de la douleur canadienne» (Éthier-Blais, 1973, p. 48). Donc une soumission à l'oppression sociale, face à une douleur et une souffrance profondes.

Éthier-Blais ira plus loin. Rejetant la vision hagiographique du «mystique», il décrit ainsi Leduc : «cet homme doux et malicieux vivait dans un univers intérieur paradoxal où l'homme, trahi par sa propre nature, aspire au bien et court, de toute nécessité, vers le mal» (p. 49). Voilà d'étranges propos, qui convergent avec ceux de Borduas et qu'aucun commentateur de l'œuvre de Leduc n'oserait reprendre aujourd'hui. Mais quel est donc ce mal, ce «maléfique», qui serait aussi contenu dans l'œuvre ?

Au catalogue de l'exposition, les œuvres seront commentées par une variété de discours (biographique, iconographique, formel, historique, sociologique ou d'histoire culturelle, etc.) plus ou moins proches ou éloignés des œuvres. Car n'est-ce pas déplacer les enjeux que de supposer que la peinture de Leduc ait été imprégnée d'une opposition «entre nationalisme et symbolisme»? C'est au mieux un anachronisme, ou une projection sur Leduc de querelles qui ont davantage absorbé, à l'époque, ses amis écrivains.

Nous croyons plutôt que le climat étouffant du Québec clérical d'alors, contre lequel Borduas s'est élevé avec véhémence, pouvait aussi indisposer le peintre «religieux» qu'était Ozias Leduc, qui devait s'y associer pour gagner sa vie, comme l'avait fait aussi le jeune Borduas, son apprenti.

Mais il ne serait pas facile de parler des liens de l'œuvre de Leduc avec sa vie, qui s'abriteraient sous le même mystère, si l'on se fie à ce qu'écrivait Guy Viau : «On a souvent affirmé, et non sans raison, que *la vie et l'œuvre* de Leduc ne font qu'un» (Viau, 1964, p. 14-15). Mais «la vie et l'œuvre d'Ozias Leduc (1854-1955) sont marqués au coin du secret et du mystère» (p. 12).

En quoi consisterait le secret et mystère de cette vie, qui semble si simple, limpide et linéaire? Faudrait-il songer à un «*mystery*», qui exigerait les talents d'un Sherlock Holmes pour être éclairé, tel que le suggérerait plaisamment, dans un autre contexte, G. Didi-Huberman (1990, p. 49)?

Voici un premier indice. Le commissaire de l'exposition a identifié le modèle d'un voluptueux *Nu assis* (1898) comme étant « Marie-Louise Lebrun, épouse de Luigi Cappello ». Il est peint au moment où le couple Cappello se sépare « pour des raisons inconnues », à la fin des années 1890 (Laurier, 1996, p. 162), soit quatre ou cinq ans après le début de l'apprentissage d'Ozias Leduc chez Cappello. Le mariage n'aura duré que sept ou huit ans et Cappello retourne seul à Paris, où il mourra en 1902. Mais comment imaginer que l'épouse de Cappello pose, virtuellement nue, dans l'atelier de son mari, au bénéfice du jeune apprenti ?

Cappello est reconnu comme le maître le plus important de Leduc, qui devint son apprenti en 1886, vers l'âge de 22 ans. Cinq ans plus tôt, Cappello avait épousé Marie-Louise Lebrun, alors âgée de 21 ans. C'était la cousine germaine d'Ozias, leurs mères respectives étant deux sœurs, et ils se connaissaient sans doute fort bien. De plus, la sœur d'Ozias, Adelia, a épousé Ernest Lebrun, le frère de Marie-Louise, donc aussi son cousin. C'est ce qu'on a appelé au Québec un tissu social « tricoté serré » !

Deuxième indice. L'on sait aussi que Marie-Louise Lebrun (qui se qualifie de veuve, alors que son mari n'est pas encore mort) et Ozias Leduc logent à la même adresse, de 1891 à 1896, sur les rues Saint-Martin, Saint-Antoine, Saint-Jacques, etc., à Montréal. Et au retour de Leduc de Paris en 1904, précise le commissaire, il alla très probablement loger chez Marie-Louise.

Si Leduc commença à construire, avec l'aide de son père, son atelier à Saint-Hilaire, en 1890, après le départ de Cappello, il donne encore son adresse à Montréal, comme identique à celle de M^{me} Cappello. Ils s'épouseront en 1906. Que doit-on conclure ? Et comment le couple aurait-il échappé à la répression sociale, infligée aux « unions irrégulières » par le cléricalisme triomphant de l'époque, au Québec ?

Qui est donc cette Marie-Louise Lebrun, à la fois la femme du Maître et la cousine, la belle-sœur, le modèle, la maîtresse et la future épouse d'Ozias Leduc ? Sauf pour quelques photographies, nous ne connaissons d'elle que la mention faite par Olivier Maurault (1954) de « natures mortes qu'exécute Madame Leduc », vers 1916-1919. Tiens donc, c'est aussi une artiste qui ne cesse de produire !

Ainsi, à notre frustration de ne pas connaître la production artistique de Cappello, le maître qui a sans doute influencé Leduc, s'ajoute celle de tout ignorer des « natures mortes » que peignait son épouse et leurs possibles interrelations avec celles, « énigmatiques », du peintre de Saint-Hilaire. Sans doute a-t-elle été aussi formée, comme Ozias,

dans l'atelier de Cappello, ne serait-ce que pour assister celui-ci dans son travail, comme elle le fera pour son second mari, Ozias Leduc, qui a reconnu en elle «une précieuse collaboratrice».

Il est difficile de ne pas reconnaître dans ces événements une problématique à saveur œdipienne, où le fils s'approprie symboliquement l'épouse du «père», par personnes interposées. Soit le «maître» tenant lieu de père et la nièce de la mère, celle d'une mère ravie au père.

Selon la psychanalyse, cette «victoire» sur le père apparaît comme le triomphe ultime pour l'enfant, qui en nourrit un sentiment d'omnipotence. Mais elle génère aussi la culpabilité d'avoir souhaité la «mort du père» et d'avoir commis symboliquement l'inceste. Cette culpabilité serait d'autant plus lourde que survient la mort réelle de celui qu'on ne voulait expulser que sur le plan fantasmatique. Cappello meurt, en effet, peu après son retour en Europe.

Cette expérience est-elle le secret et le mystère de la vie d'Ozias Leduc, la source de cette souffrance énigmatique, de cet «univers intérieur paradoxal», de cette mélancolie qui hante ses paysages, ses autoportraits, ses natures mortes? Soit les entrelacs d'un inceste, où l'appropriation de la mère induit l'identification à un père «tué» symboliquement, que l'on n'a pas cessé d'aimer, pour autant.

À des fins d'analyse, l'œuvre est segmentée par vision périphérique en quatre grandes régions, qui seront nommées R1, R2, R3 et R4 (voir la figure 2a). Quelques sous-régions peuvent être distinguées par l'ajout d'une lettre minuscule. Cette désignation permet d'esquiver toutes les connotations incontrôlables, plus ou moins préjudiciables, que véhiculent des mots. Surtout, elle permet de nommer ce qui paraît «innommable», ce qui est souvent le cas dans *L'Heure mauve* (voir la figure 2).

LE NIVEAU ICONIQUE

Comme première étape à une analyse syntaxique, nous résumerons quelques commentaires verbaux qui en ont été faits, constituant un niveau iconico-verbal dans cette œuvre. Non seulement ils sont contradictoires, mais les critiques sont amenés à se contredire eux-mêmes, face à une œuvre à la fois calme et tumultueuse. Cela tient certes à une analyse trop rapide, mais aussi à un certain «angélisme», plus pré-occupé de doctrine chrétienne que d'assumer une expérience charnelle humaine et concrète.

Au niveau icono-verbal, et même s'ils en viennent à des interprétations différentes, les critiques s'accordent à dégager de *L'Heure mauve* une impression de malaise, une tension douloureuse, une « chute » mêlée d'expiation, couronnée d'« épines », mais marquée aussi d'une plénitude, le tout dans le contexte d'une hypothétique croyance chrétienne. Cette œuvre, que l'on tient pour majeure dans la production d'Ozias Leduc, continue de paraître contradictoire et mystifiante.

D'abord, Jean Éthier-Blais, sensible au caractère tragique de cette œuvre, qu'il considère comme le « leitmotiv » de la peinture de Leduc, y voit comme « une coulée de neige-lave qui s'est frayé un chemin à travers des branches-ronces », qui figurent ici, génialement, dit-il, une « couronne d'épines » (1973, p. 46). Cette allusion christique ne restera pas lettre morte. Éthier-Blais saisit aussi une sorte d'oppression dans cette « coulée de neige de glace qu'agrippent, comme pour la retenir ou l'emprisonner, des branches mortes » (p. 37). On y sentirait donc un climat de lutte assez vive contre une oppression.

Une autre critique, Louise Beaudry (1996), en parle d'abord comme d'une « scène de désolation » : « l'hiver, le noir du crépuscule, l'absence de vie » (p. 46), « la mort par le gel » (p. 47), sans pourtant vouloir y reconnaître quelque tension que ce soit : rien « ne s'affronte » (p. 46). Elle souligne la présence positive du chêne comme « roi de la forêt » et le fait que l'artiste « fait corps » avec l'image, qu'il « parvient à s'intégrer pleinement à la scène », mais sans préciser où et comment.

M^{me} Beaudry souligne aussi la présence d'un lavis tardif qui « voile » toute l'œuvre et la met à distance et même la dissimulation chromatique de la signature (p. 47). Ce qui lui permettra sans doute de se contredire et de conclure que l'image « révèle au spectateur l'union du Christ avec Dieu [...] La scène n'en est pas une de désolation, mais d'espérance » (p. 48). Que sont devenus la mort, le noir et le gel dans cette union christique et divine, dont on n'indique pas les fondements picturaux ?

Pour sa part, Laurier Lacroix insiste sur le caractère *troublant* « de l'échelle et du point de vue adoptés par le peintre », qui lui fait présenter « un détail grandeur nature, qui occupe tout le plan du tableau ». Il souligne « le traitement monumental de ce détail, qui fait coexister les notions de macrocosme et de microcosme » (1996, p. 220). Comme Éthier-Blais, il reconnaît l'espèce de « mouvement énergétique », au centre, qui projette, comme d'un goulet, une masse liquide. Pourrait-on y ajouter la chute d'une lave liquide « blanchâtre » ?

Le critique est donc «troublé» de devoir réconcilier des contradictions perspectivistes, des paradoxes visuels, des sentiments positifs et négatifs, dans une œuvre tenue pour importante. Mais il s'abstient de retenir le «trouble» produit par ces éléments, comme produisant une atmosphère tragique. À l'instar de Louise Beaudry, il propose que bien «que le mouvement de chute prédomine et qu'il soit isolé dans l'espace», le sens en serait d'élévation de l'âme : «l'homme [et non plus le Christ évoqué par Éthier-Blais !] est ici uni à des moyens d'ordre moral (l'amour de Dieu, la connaissance) qui lui assureront le salut auquel il aspire». Mais où s'inscrivent, dans cette «chute» liquide et ces branches tronquées, les «moyens d'ordre moral», l'amour de Dieu et la connaissance ?

Nous avons ajouté plusieurs termes à ces descriptions : textures et couleurs de peau, de chair, de Moi-peau (R1-R2), donc fragments de corps reliés dans les courbures de R1 et R2, brins de laine emmêlés, grande main squelettique, effets de racines à découvert (R4), bord d'une falaise et palissade le long de R2.

Les divers commentaires font donc appel à de brefs éléments de construction syntaxique (Lacroix) et iconographique (Lacroix, Beaudry) et à des réactions émotives (Éthier-Blais, Lacroix, Beaudry). Mais, plusieurs projections, dont on ne trouve pas de fondements dans l'œuvre, laissent subsister tout son mystère.

C'est à un examen plus complet, une analyse et une synthèse de tous les facteurs que convie une nouvelle discipline en histoire de l'art, la sémiologie psychanalytique (Saint-Martin, 2007). Empruntant aux courants de la linguistique contemporaine, la sémiologie voit dans la production d'une représentation visuelle un *acte*, un «acte de parole» (*speech act*) expressif, destiné à transformer «la relation du sujet au réel». Elle servirait non seulement à faire état de conflits, mais à réaliser, sur un plan symbolique, ses désirs actuels profonds.

Ainsi, pour le producteur, le tableau constitue une véritable expérience émotive, destinée à lui procurer des satisfactions symboliques et un équilibre au sein des tensions que les interdits au désir suscitent. *Mutatis mutandis*, le spectateur ou la spectatrice y observe une configuration, un «modèle spatial» conjoignant ses états internes, lui permettant d'équilibrer ses propres désirs et tensions (Saint-Martin, 1989).

Dans tout discours et production artistique, symbolique par définition, la psychanalyse reconnaît deux modes de représentation, l'un par des mots et l'autre par des «choses». Dans un tableau, le réseau des

mots est établi par les éléments du niveau iconique, qui conserve la fixité et le discontinu des éléments du langage verbal, mimant ainsi le Surmoi, toujours fragmentaire, fixe et verbal.

Par contre, la représentation de choses, factuelles ou plastiques, qui ne désignent pas des « choses isolées et nommées », mais les relations non verbales à des « aspects des choses », permet de représenter la mouvance des pulsions, en vue d'accéder à la satisfaction par une réalisation symbolique du désir. Elle est aussi plus apte à figurer les contradictions internes du sujet locuteur.

En outre, la sémiologie psychanalytique reconnaît dans tout discours verbal ou visuel l'existence de « signifiants d'affects » dans tout discours verbal ou visuel, c'est-à-dire la possibilité de reconnaître dans une œuvre les régions qui témoignent d'une satisfaction du désir pour le producteur et celles qui marquent tensions et souffrances.

L'analyse sémiologique qui détermine la structure spatiale d'une œuvre est tout aussi technique que peut l'être l'analyse syntaxique d'un texte verbal. La perception d'un tableau prend aussi du temps, « des heures – ou des jours », assurait Francastel (1970). Du moins, le profane est-il appelé à se réserver un peu de ce temps de « musement », que Peirce recommande, consacré chaque jour à une « considération mentale », sans but préalable. Cette forme de méditation semble indispensable, face à une représentation picturale, pour en saisir les divers aspects et y répondre par des ressentis.

Nous résumons l'analyse de *L'Heure mauve*, pour en dégager des hypothèses interprétatives. C'est une huile sur papier, marouflée sur toile, de 1921, mesurant 92,4 cm × 76,8 cm, qui appartient à la collection du Musée des beaux-arts de Montréal.

L'ANALYSE SYNTAXIQUE

L'art pictural consiste essentiellement dans la construction d'espaces « fictifs », de profondeurs diverses, à même la planéité de son support. L'analyse syntaxique aura pour but d'établir la nature des espaces évoqués, renvoyant à la concrétude des stimuli de la liaison sensorielle, déjà expérimentée et « sentie », auprès des éléments de la réalité naturelle. Ces espaces forment le référent, premier niveau constitutif de la signification.

L'analyse syntaxique se propose donc, avant tout, de reconnaître le type de profondeurs évoquées par l'artiste, imitant les espaces naturels, soit proxémiques, «sur ou sous l'épiderme», ou à des distances intermédiaires et lointaines (Saint-Martin, 1987). Tout contraste entre variables visuelles (couleur-tonalité, forme, texture, dimension, vectorialité) qui interdit la jonction des éléments résulte en une différenciation dans la profondeur, variant de quelques millimètres à des distances à l'infini.

Cette analyse syntaxique fait état d'observations dictées par quatre types d'opérateurs dans le champ visuel : a) les relations topologiques ; b) les relations gestaltiennes, y compris l'iconique ; c) l'imbrication des éléments dans la profondeur du plan ; d) les systèmes de perspectives.

Afin de permettre le plus grand nombre d'allers-retours de l'œil sur le tableau, de même qu'une prise de conscience générale de la «testiture» de l'espace construit, une analyse exploratoire est effectuée, décrivant les jonctions et disjonctions entre grandes régions, selon leurs variables visuelles prévalentes. L'on sait que les fonctions de liaison-déliation sont à la base de la vie émotive et cognitive.

Cet examen (reporté en annexe) offre le bilan suivant : 6 relations de jonction et 30 de disjonction. Soit un espace plein de heurts et de chocs, quelle que soit l'impression qu'une perception fragmentaire puisse avoir suggérée.

Le réseau iconico-verbal

L'analyse débute par le constat des *reconnaissances iconico-verbales*, déjà évoquées ci-dessus, et des affects qu'elles convoquent. Toujours premières à émerger, par pression gestaltienne, elles rappellent surtout l'espace macroscopique, avec ses objets isolés, plus ou moins statiques.

Nous résumons le réseau iconico-verbal établi par quelques percepteurs. Ces mentions sont parfois *globales* : paysage de neige, surface / pente de neige, l'hiver et le printemps (par lave-coulée de neige), sombre luminosité crépusculaire (ou peut-être de l'aube?), d'où le titre : *L'Heure mauve*, voile/lavis (Beaudry) ou effet de «fresque» (Lacroix, cat. p. 220).

Ou locales : branches de chêne, feuilles rouges, goulet et cascade liquide, le chêne comme «roi de la forêt», pente de neige, ronces, griffes, branches tordues, gelées ou mortes, couronne d'épines, tronc vertical lisse, échelle, pente, mouvement de chute, aplatissement (R1) et linéarités angulaires (Beaudry, p. 47), «détail qui occupe tout le plan du tableau», ou «détail devenu monumental» (Lacroix, cat., p. 220).

Elles suscitent une variété d'équivalences symboliques/anagogiques : le Christ et sa couronne d'épines, la fusion avec Dieu, la Crucifixion, la lumière et le noir équivalents au bien et au mal, etc.

Interprétations émotives du verbal

Le réseau des mots qui s'inscrivent dans *L'Heure mauve* font surtout état d'une situation de souffrance et de tristesse, d'adversité, d'oppression et de déréliction (l'heure crépusculaire, la neige froide, les branches mortes qui « s'agrippent comme pour emprisonner » la neige (p. 37), la lave froide, etc.). Ce réseau iconique souligne donc l'impact de forces antagonistes qui tentent d'envahir des lieux « d'innocence », les blancs en R1 et R2.

Les percepteurs ont aussi « senti » des sources euphoriques de paix, de fusion, de réjuvenation et de jouissance, sans pouvoir les fonder dans le détail de l'œuvre, faute d'identifier le *continu topologique*. D'une part, certes, une scène de désolation, crépusculaire, où sévissent l'absence de vie, le froid, le gel et la mort, mais les mots « manquent » pour décrire les lieux de satisfaction.

On évoquera une « peinture religieuse » (Beaudry, 1996, p. 46), des impressions de fusion de l'artiste lui-même « dans la scène », « l'union du Christ avec Dieu » (p. 47), des « ombres chaudes, douces lumières », espérance, etc. Au point où l'on a pu dire que, dans ce tableau « rien ne s'affronte » !

L'auteur du présent ouvrage a aussi vu ces lieux d'agression, d'oppression, de dissolution (R4), de désolation, d'arrachement, etc., mais aussi les lieux de plénitude et de fusion en R1 et R2, leur pouvoir de repousser vers l'arrière les plus gros obstacles et de « gruger » leurs prolongements en R4, sur et sous la neige.

A) LE RÉSEAU GESTALTIEN

L'analyse des relations entre régions, selon les variables visuelles (voir l'annexe), offrait un bilan de 30 disjonctions pour 6 jonctions, donc une représentation extrêmement disjointe, difficile à percevoir et à unifier.

De façon générale, les superpositions constituent des indices de représentation figurative et naturaliste qu'évite une peinture abstraite. Elles sont nombreuses dans l'œuvre, créant des effets de profondeur plus ou moins accentués. Ainsi : a) la superposition du « jeune tronc » sur R1 et R4 ; b) celle de R4 sur R1 et R2 ; c) celle de R2 sur le côté de R3 ;

d) celle de R3 sur R4, etc. Les distances dans la profondeur, appréciées selon l'échelle proposée par Hall (1966), renvoient le plus souvent au proxémique, très proche.

Les *effets kinesthésiques* sont prépondérants dans toutes les représentations de branches noirâtres. En outre, R2 se gonfle à partir d'une surface plane et d'un pseudo-goulet et s'épanouit dans l'ombre douce d'une ample base inférieure. De même, les entrelacs contenant R1 sur trois côtés lui impriment aussi un léger gonflement, soit une zone doucement bombée (un sein?), à la fois semblable et différente de R2, par sa couleur et sa texture. Sous la superposition de R4, R1 apparaît unie à R2, dans une liaison pourtant tumultueuse.

La volumétrie différente de R2 s'impose, par l'arrondi de son jaillissement, en haut, et son écoulement sans frein vers le bas. Mais ce R2, central et prépondérant, est contenu sur le côté droit par un enchevêtrement de troncs verticaux, obliques et horizontaux. On a souligné la force de ce jet liquide, hors d'une source quasi invisible, sans oser lui accoler les associations, pourtant naturelles, de jet urétral ou d'éjaculation séminale.

Par ailleurs, le jeune tronc, rond, lisse et vertical, qui surplombe R1, dresse sa vectorialité phallique, comme dans un autre espace, qui ignorerait hiver, branches cassées ou mort. Mais il reste isolé et dénudé, depuis son jaillissement bizarre de quelques branches, au-dessus de R3a et des angularités de R4. Il est doublé, plus haut, d'un autre jeune tronc superposé, évoquant aussi de plus hautes distances.

Mauvaises gestalts iconiques

Quelle que soit l'aura qui entoure la réputation d'un artiste, les réactions des spectateurs devant une œuvre ne peuvent faire l'économie de reconnaître les « mauvaises gestalts » iconiques qu'ils perçoivent et qui sont, pour eux, sources de malaise. Nous les avons précisées :

- Les « branches » en R3a, par leur horizontalité, suggèrent qu'elles sont encore attachées à un arbre. Mais cet arbre hypothétique serait énorme et propulserait R1 et R2 dans un effet de « sol » détruisant l'effet de « pente ».
- Les « branches » de R4, traitées minutieusement, semblent démesurément grandes et proches, irréconciliables avec les habitudes communes de la vision, leur partie « éloignée » étant traitée avec autant de précision que la plus proche.

- Les « feuilles rouges », accentuant le coin formateur inférieur droit, sont encore plus proches, rendant « irréaliste » la proximité tactile présentée en R4.
- Les « branches et barrières » en R3 et R4 sont embrouillées, difficiles à percevoir distinctement, en dépit de leur poids chromatique et kinesthésique.
- R2 est-elle de la « neige gelée », une « lave-coulée de neige » ou un jet d'eau ?
- Le « jeune » tronc, droit, lisse et long, qui prend son envol au centre gauche, semble jaillir de nulle part.

B) RAPPORTS TOPOLOGIQUES

Les zones R1 et R2 sont semi-emboîtées par les zones frontières de R3 et R4, ce qui fait paraître, de façon alternante, ces régions « blanchâtres » comme étant à la fois unies et continues ou séparées. La similitude de couleur, de tonalité et de texture crée un effet de continu, une cohésion douce de R1 et R2, zones de plénitude et de lumière, illustrant la relation de fusion et de contenance dans laquelle la sémiologie psychanalytique perçoit un lieu de la réalisation du désir.

Cet effet de continu est renforcé par l'attribution du terme iconique « neige », par définition un continu topologique. Mais non sans hésitations, étant donné, en R4, les « branches mortes » qui font office de frontières-barrières semi-intriquées ou incrustées.

Le lavis posé sur toute la surface crée un effet de voilage flou, soit d'un continu *topologique*, ou de contenance euphorique, en dépit des enveloppements dysphoriques de R3 et ses prolongements en R4.

En outre, la similitude de couleur/tonalité/texteure dans R3 et R4 produit des effets d'entrelacs et de torsions, dans une alternance d'intérieur-extérieur (branches sur ou dans la neige, insérées ou jaillissant hors d'elle), soit un effet de rythmique et de succession même dans ces régions supposément hostiles. On croirait à un attachement ou à un plaisir liés à l'oppresseur.

Spécifiquement, les réseaux noirs (R4) réfèrent à des entrelacs successifs, sous ou sur la neige, soit une rythmique topologique, en en faisant des lieux de souffrances et de satisfactions entremêlés, à la frontière entre R1 et R2. Leurs brèches ne sont pas seulement des séparations, à tonalités dysphoriques, car s'y effectuent des liaisons et

communications. Paradoxalement, des éléments désignés par des allusions iconiques comme dysphoriques (R4) entourent, comme d'un écran, des zones euphoriques (A1 et A2).

De même, les pseudo-emboîtements de R4 dans R1 et R2 cèdent à une superposition gestaltienne, entrecoupée de vides, d'où une sorte d'ambivalence affective. Une plus forte exclusion semble s'opérer par les « troncs » accumulés dans R3 au-dessus et sur les côtés de R2.

Cette coexistence d'objets environnants dysphoriques (R3) et la possible désintégration de leurs prolongements entre des régions plus euphoriques (R1 et R2) semblent fondamentales dans ce tableau. Elles impliquent la représentation d'un conflit à demi solutionné, mais dont les suites restent pénibles.

C) ÉNERGISATION DU PLAN ORIGINEL

Le plan pictural (ou surface peinte) est ici ancré sur les quatre côtés formateurs du Plan originel, ce qui non seulement fait avancer vers l'avant les R3, R3a et R4, mais génère un effet de grande proximité du producteur sur son champ de représentation. Cette construction, usuelle en art abstrait, est peu familière aux spectateurs.

On observe ainsi :

- une ponctuation des coins supérieurs gauche et droit et inférieur droit ;
- un fort redoublement du côté formateur supérieur (R3) ;
- des accentuations de trois côtés formateurs (par R3 et R4) ;
- un redoublement, en décalage, de l'axe vertical (« jeune tronc ») ;
- des ponctuations des coins supérieurs gauche et droit et inférieur droit ;
- un redoublement des diagonales harmonique et dysharmonique ;
- une réitération du coin supérieur droit (R3) ;
- une ponctuation du côté inférieur (par les petites branches feuillues).

Ces fortes énergisations du Plan originel propulsent le plan pictural vers l'avant, en un *feeling* de proximité généralisée, accentuée par la précision des lignes et contours de R4, typique de la vision fovéale dans le proche.

Les visées du producteur

- a) Par l'horizontalité et la frontalité des éléments en R3, la visée semble se situer à la hauteur du côté supérieur, en regardant du haut vers le bas, dans une distance sociale qui évolue, dans le bas, vers une proxémique.
- b) Par l'iconique cependant, on sent une visée du bas vers le haut d'une « pente », et l'angularité des lignes convergentes dans la partie supérieure de R2 crée un effet d'éloignement, dénié par un traitement semblable à celui des « branches » proches (R4).
- c) L'uniformité des textures/couleurs de R1 et R2 suggère une visée frontale et perpendiculaire, sur des plans-surfaces qui se relèvent à la verticale. Il en sera de même en R4, en un défi aux lois de la perception naturelle.

D) SYSTÈMES DE PERSPECTIVES

Comme l'a rappelé Panofsky (1975), chacune des perspectives constitue une « forme symbolique », qui véhicule des effets de sens différents, leur perception s'accompagnant toujours d'un « ressenti » spécifique. Elles sont dites antagonistes ou même « problématiques » quand, dans un même tableau, elles font coexister de trop grandes distances différentes entre des groupes d'éléments.

Au premier abord, *L'Heure mauve* témoigne de l'utilisation de la *perspective frontale*, dans des distances proches et intermédiaires. Cette perspective, utilisée face à un vaste champ visuel, contredit l'évidence du seul point de vue perceptuel de tout observateur, pour maintenir une perpendicularité « impossible » sur tous les éléments. Plus conceptuelle que perceptuelle, cette perspective trahit une ambivalence vis-à-vis des données perceptuelles, par l'hypothèse d'une pluralité de positions accessibles en même temps au producteur de la représentation.

On y observe aussi la *perspective projective*, par l'ouverture des éléments sur le pourtour de l'œuvre. Toujours proxémique, elle fait que R1 paraît aussi bien proche qu'éloignée, dans un lieu indéfini, ce qui contredit l'évocation naturaliste tridimensionnelle d'un paysage.

Nous explicitons, plus loin (ch. 4), les composantes de cette perspective projective, issue des géométries non euclidiennes et disséminée par la théosophie du début du siècle (M^{me} Blavatsky et R. Steiner). Elle s'associera étroitement à l'art abstrait (Kandinsky, Malevitch, Mondrian,

Lissitzky, Pollock, Newman, Rothko, etc.), en vue de représenter la spatialité du monde « interne ». La majorité des écrits de Leduc n'étant pas publiés – et même s'il a parlé de « l'habitat de l'homme dans l'espace » – l'on ne peut confirmer, à ce stade, une influence du théosophisme sur ce curieux « mystique ».

Plusieurs autres perspectives agissent, de façon globale ou locale :

- une *perspective en trompe-l'œil*, ou grossissement à effet de loupe, qui grossit et rapproche certains éléments dans des distances proxémiques (R4) ;
- une *perspective optique et réversible* entre R1 et R2, tous deux à la fois planes ou dotées d'une courbure ;
- une *perspective focale* en R2, qui suggère de voir cette région comme un lieu de projection de l'artiste ;
- une *perspective convergente*, à distance intermédiaire, dont le lointain est nié par le grossissement proxime des éléments périphériques ;
- une *perspective kinesthésique* de chute « gravitationnelle » (R2) en distances proche et sociale ;
- une *perspective atmosphérique*, par une lumière floue et tamisée, de distances plus lointaines, suggérées par des taches dans les zones supérieures de R1 et de côté de R2.

ESPACES PERCEPTUELS ÉVOQUÉS

Les fortes énergisations du Plan originel, les facteurs topologiques et les effets de perspective et de trompe-l'œil contribuent à la production d'espaces proxémiques. Seule l'angularité locale des convergentes dans R2 fait reculer le champ dans le haut, mais celui-ci redevient proxémique dans le bas. Les renversements quasi simultanés entre le proche et le plus lointain expliquent, en grande partie, la difficulté ressentie d'appréhension de l'œuvre, mais aussi sa richesse sensorielle.

En effet, tous les espaces sensoriels proxémiques sont évoqués :

- l'espace buccal (courbure de R1) ;
- l'espace postural (courbes de peau, coulée de chevelure, surgissement et étalement de R2) ; verticalité « isolée » du tronc lisse qui ne se fond pas dans les branches ;

- l'espace thermique (luminosité), neige froide, radiation poreuse du lavis ;
- l'espace tactile (aplat et voluminosité, le lisse et l'embrouillamini des branches ;
- l'espace kinesthésique (chute, emboîtement, entremêlements, lutte et obstructions, brisures, agrippements, etc.) ;
- l'espace visuel proche (indécision chromatique et ambiguïté spatiale, effet de voilage, etc.). Seul l'espace public, lointain, manque, lequel se marque par la quasi-absence d'activités des autres sens.

L'importance des espaces proxémiques évoqués par de nombreuses perspectives de *L'Heure mauve* mène à conclure qu'Ozias Leduc cherche avant tout à représenter son « espace intérieur », fait de mouvances, de tensions, de résistances et de joies, qui trouvent leur meilleure représentation dans des espaces topologiques. Ne contredirait cette conclusion que l'évocation fugace des perspectives atmosphérique et convergente, faisant allusion à des distances plus éloignées.

LES INTERPRÉTATIONS

Le monde intérieur, selon la sémiologie psychanalytique, est toujours constitué d'un sujet clivé et en conflit, à travers les oppositions entre les pulsions du Ça vers la satisfaction et les interdits du Surmoi. Et les représentations de mot et de chose sont utilisées pour circonvenir ces conflits internes, dans une synthèse toujours bancale.

Le niveau iconico-verbal s'élabore d'éléments facilement assimilables et harmonieux, évoquant une soumission au Surmoi social ou individuel. Mais, par là, il peut aussi bien figurer la position d'une victime d'agresseurs externes, qui souffre injustement, ou encore celle de quelqu'un qui expie dans la souffrance les « crimes » qui lui ont été imputés. À quoi correspond la souffrance représentée dans *L'Heure mauve*, si l'on veut bien concéder que ce n'est pas celle du Christ, mais bien celle de l'individu qui a produit l'œuvre ?

Le niveau iconique fait état de « froid, gel et mort », d'obstacles et de brisures, représentant certes un sujet « victimisé », dans un état de souffrance, mais qui peut être vu comme en état d'« expiation » continue. Il pointerait aussi vers une plainte agressive et une possibilité de « vaincre » l'oppression et de retrouver paix, innocence et satisfaction.

Le niveau factuel ou plastique inscrit plus librement la visée d'une satisfaction des désirs. Il fait état ici d'un voile continu et topologique qui recouvre les éléments. Il établit la force topologique du flot de R2 et d'une union maintenue entre R1 et R2, dans une résistance aux obstacles externes qui les circonscrivent, mais ne les envahissent que partiellement.

La perspective réversible, en hauteur, entre les éléments centraux (R1 et R2), qui relève de la perspective optique proxémique, signale que ces régions sont fondamentalement proches et partiellement fusionnées. Elle les désigne comme les lieux d'une satisfaction, d'une réalisation symbolique locale du désir, qui se prolonge dans la perspective focale d'un «jet» puissant, s'étendant presque aux pieds du spectateur ! La symbolique phallique, manifeste, est présentée dans toute sa puissance, comme réalisation du désir.

Soit, une expérience de jouissance, en dépit des éléments oppositionnels, décrits comme environnement externe. Les bribes négatives transportées en R4, plutôt en surface qu'ancrées dans R1-R2 ne les séparent pas vraiment et sembleraient en phase d'amenuisement. Soit un négatif en voie d'être dissous ou «surplombé» par la positivité des régions R1 et R2.

Ce tableau reste intensément dramatique, par l'opposition maintenue de forces sombres et «mauvaises», qui cherchent à englober, tout en s'y insinuant, dans les relations proximales entre les deux éléments blancs et lumineux, R1 et R2. L'œuvre cherche certes à témoigner de l'hostilité et des antagonismes qui entourent les lieux de satisfaction, de leur caractère agressif et de la souffrance qu'ils engendrent.

Mais, comme nous avons vu, les régions à connotation dysphorique (R3, R4) sont imbriquées dans des entrelacements qui évoquent force et brutalité, mais aussi dans des rythmiques qui les insèrent partiellement en R4 dans le continu de R1-R2. Donc, des souffrances retenues comme partiellement «bénéfiques» dans la constellation générale du sujet.

L'interprétation qui constituerait la souffrance, provenant des forces antagonistes, comme sujet principal de l'œuvre renvoie à une démarche masochiste, qui valorise le dysphorique plutôt que les lieux de fusion et de défoulement (R1-R2). Mais son autre face, la valorisation d'une lutte victorieuse contre «l'encerclement» des forces hostiles, est plus proche de la paranoïa ; soit, dans les deux cas, un discours

revendicateur, amplifiant luttes et obstacles, mais susceptible d'engendrer un « ressassement » indéfini de la plainte, en dépit des satisfactions réelles déjà obtenues.

Car une fusion « charnelle » est bel et bien représentée, deux fois plutôt qu'une, dans la communion entre R2 avec R1 d'abord, puis dans sa suite dans le jet « spermique » de R2, où se marque un triomphe « ironique » sur les facteurs négatifs qui entourent et menacent. Cette « incarnation » serait la source du charme, à la fois discret et envoûtant, qu'exerce cette œuvre sur la plupart de ses spectateurs. Et la branche feuillue, aux chromatismes rouges, au bas de l'œuvre, témoignerait d'une croyance positive en la vie et la plénitude à venir.

L'on peut observer que cette tentative de représenter des états émotifs par des objets « réels » (troncs, branches d'arbre et flot liquide), telles l'agressivité subie du milieu ambiant et la joie de la fusion, ne peut qu'être approximative et ambiguë. Si elle pointe vers des obstacles externes et sociaux, elle peut aussi traiter d'une élaboration subjective, soit la projection d'un conflit au sein du sujet lui-même, entre ses propres instances affectives internes.

On y verrait peut-être un vif témoignage contre l'opposition de la société cléricale de l'époque à la longue liaison d'Ozias et Marie-Louise, mais aussi les effets perpétués des tourments d'une culpabilité interne, liée à la réalisation symbolique de l'inceste. Jouisseur et victimisé, le sujet semble y maintenir vivaces les souvenirs ou les possibilités de l'atteinte d'une union, même précaire, avec l'objet du désir.

L'analyse syntaxique redécouvre certaines intuitions de Borduas et d'Éthier-Blais sur la personnalité complexe d'Ozias Leduc. Mais elle n'avait besoin, pour le fond, d'aucun apport biographique pour se constituer. Sauf que cet apport a peut-être facilité la compréhension de *L'Heure mauve* par un public peu familier avec les nouvelles ouvertures apportées par la psychanalyse sur le destin humain.

ANNEXE – EXAMEN PRÉLIMINAIRE

Procédures : Les opérateurs gestaltiens et topologiques sont observés, de façon à révéler les forces de jonction/disjonction entre les régions, selon les liens entre cinq des variables visuelles. La sixième variable, l'implantation dans la profondeur, sera établie à la fin du processus d'analyse. Le signe = = indique une jonction et != une disjonction.

Opérateurs gestaltiens		Rapports topologiques
R1-R2	= = couleur, tonalité, texture != forme, vectorialité, dimension	Continu intra et inter
R1-R3	!= aucune jonction	
R1-R4	!= aucune jonction	
R2-R3	!= aucune jonction	
R2-R4	!= aucune jonction	
R3-R4	= = couleur, tonalité, texture != forme, dimension, vectorialité	Encerclement de R1 par R4 Effets de limite/frontière alternant avec superpositions de R4 entre R1 et R2 et de R2 par R3
Bilan	couleur : 2+ et 4-	texture : 2+ et 4
	forme : 6-	vectorialité : 6-
	tonalité : 2+ et 4-	dimension : 6-

Soit le bilan de 6 tensions de jonction et 30 tensions de disjonction.

L'analyse a conclu, à partir des systèmes de perspectives utilisés et des effets topologiques, à l'établissement prévalent de distances proxémiques dans la profondeur, en dépit de quelques allusions naturalistes à des espaces plus lointains. Mais cette juxtaposition d'espaces différents contribue aux difficultés de la perception de l'œuvre, protégeant peut-être son « mystère ».

« L'OBJET ET SON DOUBLE »
SELON MAGRITTE ET
LES VACANCES DE HEGEL
(1958)



On s'étonne que la claironnante inscription de Magritte « Ceci n'est pas une pipe » ne soit pas devenue la devise de toute la sémiotique visuelle, qui se développa, plusieurs décennies plus tard, en France, en Belgique et au Québec, à partir d'une semblable impatience vis-à-vis des limites de l'interprétation iconologique traditionnelle.

L'ensemble des observations de Magritte sur la peinture, regroupées dans « Les mots et les images » – et illustrées en 1930 dans *La Clef des songes* – posait directement la question de la représentation, quand elle est effectuée

par des signifiants visuels ou verbaux, et de leurs interrelations avec les référents et les signifiés (Magritte, 1929, p. 34). Leur caractère sémiotique est indéniable, même s'il fut qualifié de « pauvre sémiologie » (Roque, 1983, p. 56).

Sauf pour Foucault (1975) ou Noël (1976), l'aspect « philosophique » de ces théories passa inaperçu. Certes, Magritte n'était pas un philosophe « professionnel ». Et l'ensemble de ses propos relève sans doute plus du déni, de la polémique, de la dérision et du refus de la non-contradiction que d'une démonstration rationnelle. Et la présente étude est consciente qu'à la plupart des citations prélevées chez l'artiste, on pourrait en apparier de contradictoires.

Mais la postérité est imprévisible. Et c'est un cognitiviste américain qui a évoqué plus récemment, à la façon d'un argument d'autorité, une pensée de ce peintre surréaliste. En effet, le linguiste et philosophe Ray Jackendoff a mis en exergue à un chapitre de son ouvrage *Languages of the Mind* (1995, p. 157) – qui tente d'établir que les modes de représentation linguistiques sont pluriels et non substituables les uns aux autres – une citation de René Magritte, dont nous donnons l'original :

C'est ainsi que nous voyons le monde, nous le voyons à l'extérieur de nous-mêmes et cependant nous n'en avons qu'une représentation en nous [...] Le temps et l'espace perdent alors ce sens grossier dont l'expérience quotidienne tient seule compte (cité dans Scutenaire, 1977, p. 90).

Les échos surréalistes de la dernière phrase sont manifestes, comme le seraient mille autres citations des écrits de Magritte. Ils obligent à relativiser ses protestations – et celles de certains commentateurs (Ottinger, 1996) – sur sa non-appartenance au surréalisme. L'originalité de Magritte loge plutôt dans la première phrase de la citation, qui souligne particulièrement la cognition et la représentation mentale. Ces notions n'ont pas caractérisé le discours manifeste de Breton et de ses disciples, même si elles y furent sous-jacentes.

Philosophie, logique, psychanalyse et linguistique ont noué les fils touffus de la pensée surréaliste, agissant diversement sur Masson, Matta, Dalí, Borduas ou Magritte. Ce n'est pas le lieu ici de faire le tour de cet immense domaine. Nous nous contenterons d'observer comment Magritte a soulevé la question sémiotique et quels liens il établit entre la pensée, l'affect, la représentation et l'objet, lesquels sont aujourd'hui au cœur des sciences cognitives.

Nous avons déjà fait l'hypothèse (Saint-Martin, 1958) que l'essentiel de l'entreprise surréaliste était de type linguistico-sémiotique, axée sur les nouveaux rapports syntaxiques et sémantiques, émergeant de la révélation de l'inconscient, comme de l'arbitraire du signe saussurien. Elle ouvrait un questionnement épistémologique sur les possibilités de représentation offertes par les structures du langage verbal que les linguistes s'obstinent à occulter et, par suite, sur les fondements de la représentation mentale, qu'elle soit verbale ou visuelle.

À la suite de nombreux philosophes, les artistes futuristes, dadaïstes et surréalistes, ont soulevé la question du «monde comme représentation». Ou corrélativement, de ce que Jackendoff appelle «le problème de la réalité» et Breton, le problème du «peu de réalité» de cette pseudo-réalité. Ce sera, chez Magritte, la question de «l'objet et son double». La sémiotique a intérêt à examiner cette révolte ouverte de nombreux poètes et artistes, face aux propositions de la linguistique classique, de la philosophie du langage et des théories conventionnalistes du sens.

C'est à partir de son séjour à Paris que Magritte a réalisé les travaux, très originaux, qui ont été regroupés sous l'appellation *Les usages de la parole*, entre 1927 et 1936. Il y avait sans doute été préparé de longue date par l'accueil enthousiaste fait à l'œuvre de Mallarmé en Belgique, décrit comme une sorte de culte dans les milieux d'avant-garde belges (Waldberg, 1965) et pour lequel on ne connaît pas d'équivalences en France.

C'est sans doute la transposition sur le visuel de la réflexion mallarméenne sur le langage verbal qui assurera un fondement au développement propre de l'œuvre de Magritte. Dans les notions qu'il met en jeu, l'on retrouve les termes mêmes qui articulent la position de Mallarmé, quant aux potentialités de la représentation verbale et du lien entre signifiant et signifié.

Et Magritte a peut-être aussi trouvé chez Mallarmé la justification de son maintien de la figuration en peinture, qui était aussi le fait du surréalisme. Dans une entrevue publiée dans *L'Écho de Paris*, en juillet 1891, Mallarmé avait défendu le maintien de l'alexandrin traditionnel en poésie, mais, disait-il, dans les seuls «mouvements graves de l'âme». Ceux-ci deviendront, chez Magritte, la recherche d'un «objet» quasi absolu, un objet doté d'un «double» essentiel avec lequel il fusionne, mais qui n'est pas facilement discernable.

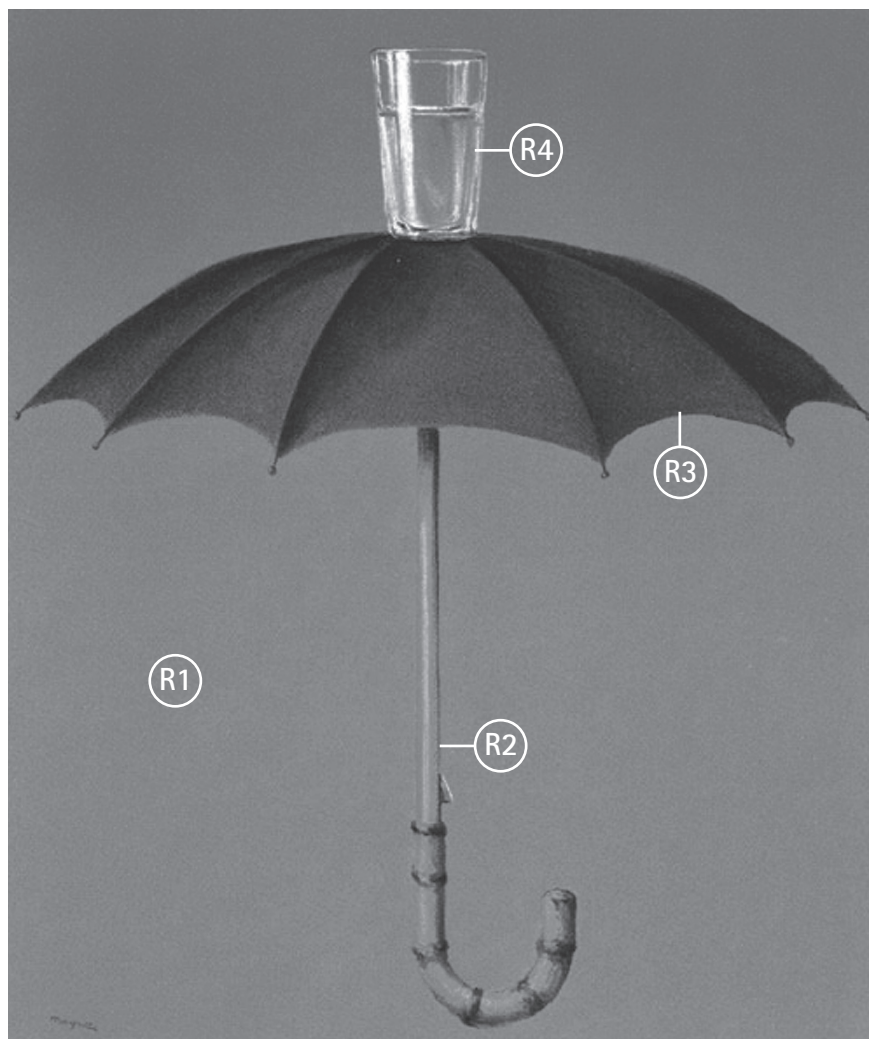


Figure 3a – Segmentation de *Les Vacances de Hegel* en quatre régions.

Figure 3 ►

Les Vacances de Hegel, René Magritte (1958),
huile sur toile, 68 cm × 59 cm, collection privée.



L'on sait que Mallarmé effectue une sévère critique des limites du langage verbal commun dans l'exploration de l'expérience humaine, au sein d'une théorie du symbolisme et du «mystère». Ce dernier terme est apparu comme un mot clé dans la pensée de Magritte (Noël, 1976, p. 40). Mallarmé expliquait :

«Nommer» un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu : le «suggérer», voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements (cité dans Schwarz, 1995, p. 30-31).

De même, Magritte appuiera toute sa démarche sur «une série de déchiffrements» des mots et des images d'objets.

En termes plus bretonniens, Magritte réitère, en 1950, un égal scepticisme vis-à-vis de l'efficacité de la représentation par le langage verbal :

Les mots ne sont pas des moyens qui peuvent nous servir. Ils sont des «mots d'ordre» qui nous obligent en les employant à penser dans un certain ordre établi d'avance (cité dans Roque, 1983, p. 61).

On reconnaît là la structure syntaxique : sujet, verbe, complément. Magritte partagera, en outre, avec Mallarmé, son parti pris réaliste et une conception ouverte et relationnelle de la signification. Mallarmé écrivait :

les choses existent, nous n'avons pas à les créer ; nous n'avons qu'à en saisir les rapports ; et ce sont les fils de ces rapports qui forment les vers et les orchestrent (cité dans Schwarz, 1995, p. 35).

En d'autres mots, la cognition et la représentation ont affaire à la découverte des «rapports» entre des choses déjà existantes, qui demeureraient obscures si on les emprisonnait dans les cadres identitaires du langage verbal. Étrangère au dynamisme du réel, la syntaxe verbale ne rendrait pas compte non plus du fonctionnement de la pensée ; comme le répétait Breton, elle la fausserait et l'empêcherait de se développer.

S'ensuivra, dans la démarche de Magritte, le désir d'utiliser plutôt le langage visuel pour «penser» une «vraie» pensée, au point de proposer que la pensée utilise le ressort même du langage visuel, soit la ressemblance iconique :

La ressemblance s'identifie à l'acte essentiel de la pensée : celui de ressembler. La pensée ressemble en devenant ce que le monde lui offre [...] L'inspiration est l'événement où surgit la ressemblance. La pensée n'est ressemblante qu'en étant inspirée (cité dans Noël, 1976, p. 34).

On est donc renvoyé à une autre « syntaxe » que celle de la proposition verbale, à un autre mode de liaison, lié à la similitude mimétique entre la pensée et les choses.

Ce processus de « pensée », lié à du « visible » et relativement inconscient, n'est pas du même ordre que la production des idées. Si Magritte a d'abord décrit son expérience décisive d'une œuvre de Chirico, comme la possibilité de « voir une idée », il corrigera plus tard : « une idée ne saurait être vue par les yeux, les idées n'ont aucune apparence visuelle, donc aucune image ne peut représenter une idée » (cité dans Noël, 1976, p. 34).

Cette disjonction entre les notions de pensée et d'idée permettra à Magritte de rejeter toute hypothèse d'interprétation psychanalytique de ses œuvres, car celle-ci relève, dit-il, d'un « système d'idées » et non pas de la « pensée » elle-même.

Cette pensée a affaire à deux types d'objet visuel, visible ou non. Dans une lettre, Magritte explique, à propos de *La Grande Guerre* (1964), que ses tableaux

doivent leur intérêt à l'existence devenue consciente pour nous du visible apparent et du visible caché – qui ne sont jamais séparés dans la nature. Quelque chose de visible cache toujours autre chose de visible (Waldberg, 1965, p. 248).

L'analogie est frappante avec le vocabulaire psychanalytique, qui parle de niveaux manifeste et latent, ici transcrits en termes de visibilité, là où Freud parle de « figurabilité », dans le rêve. Non seulement, chez Magritte, le passage du visible apparent au visible caché est prévu, mais en chemin, certains phénomènes d'inhibition sont reconnus, dans la difficulté pour le sujet humain de découvrir sans effort ce que la nature accomplit de soi, l'union du visible et du caché.

SIGNIFIANTS, REPRÉSENTATION ET SENS

Rappelons quelques moments de la démarche de Magritte en peinture. Après quelques expérimentations abstraites, cubistes, futuristes ou puristes, Magritte rejettera, à l'exemple du Breton des années 1930,

les hypothèses de l'art abstrait, qui voulaient qu'on puisse faire sens avec des signifiants non iconiques : matières, mouvements, formes et couleurs, etc. Mais dans ce « retour à l'ordre » traditionnel, Magritte ne devient pas totalement conformiste.

Il a pris en effet le contre-pied, à quelques contradictions épisodiques près, de presque toutes les idées courantes dans le domaine de l'art : « la peinture n'exprime pas, ne représente pas, ne véhicule pas d'émotion, n'utilise pas de symboles et ne peut avoir de sens » (cité dans Noël, 1976, p. 34-35). Magritte met en question la possibilité même du sens, en des termes qui évoquent ceux de Lacan plus tard : « Pour la pensée possible, le Sens, c'est l'Impossible » (Scutenaire, 1977, p. 71). Le sens serait impossible, car il correspondrait à « l'horrible » d'un réel inacceptable.

Comme les courants gauchistes – auxquels il se ralliera encore en 1945-1946 –, Magritte rangera toute préoccupation « formaliste » dans une esthétique décadente qu'il récuse (Waldberg, p. 257). Il se libère en même temps du souci d'un « faire beau » et de la production de la « prime de plaisir » évoquée par l'esthétique freudienne. Il en paiera chèrement le prix. Tout au long de sa vie, en effet, ses œuvres ont paru « rebutantes » au public profane ou critique. Il ne se privera pas de répéter lui-même, un peu injustement : « Je peins des chromos. »

Mais le retour à l'utilisation de la ressemblance iconique précipitera Magritte dans une foule de contradictions intimes. Non seulement ce processus est utilisé par une multitude de peintures qui « l'ennuient », mais l'iconique dissout le sens de l'art, en facilitant les interprétations superficielles de la peinture. Le message de la peinture y est si peu compris que certains font de la simple « reconnaissance iconique » – c'est-à-dire de la liaison d'une forme picturale à des percepts mémorisés d'objets du réel externe – l'essentiel de la jouissance esthétique !

Pour éviter ce malentendu, Magritte veut peindre des motifs marqués de la plus grande « banalité », c'est-à-dire qui sont si connus et aisément reconnaissables qu'on ne fera pas merveille à les déchiffrer ! Sauf en sa période « vache », Magritte minimise, en effet, la variété de ses motifs iconiques, pour aboutir à une véritable stéréotypie répétitive de personnages, maisons, arbres, nuages, rochers, etc. En dépit des simplifications manifestes apportées à la reconstruction de ces images mimétiques, Magritte se convainc qu'il transcrit si fidèlement les apparences sensibles des choses que ces choses elles-mêmes en seraient par là interpellées :

Par la suite, j'introduis dans mes tableaux des éléments avec tous les détails qu'ils nous montrent dans la réalité et je vis bientôt que ces éléments représentés de cette façon, mettaient directement en cause leurs répondeurs du monde réel (cité dans Pierre, 1984, p. 19).

Cela ressemblerait à une manipulation quasi magique des éléments du réel à travers la reproduction picturale, relevant d'une forme d'occultisme que Magritte récuse. Surtout, cela semble contredire le message du : « Ceci n'est pas une pipe », quant à un lien « existentiel » entre un objet et sa représentation picturale.

UN MANIFESTE SÉMIOTIQUE

Un imbroglio se fera vite sentir dans la réflexion présentée dans « Les mots et les images », qui ressemble à un manifeste sémiotique. Au début, on affirme qu'un objet est « indifférent au mot avec lequel on le désigne », soit l'arbitraire saussurien du lien entre le signifiant verbal et son référent, sauf que cet arbitraire implique un accord de convention entre les locuteurs que Magritte passe sous silence. Il admet ensuite qu'il existe sans doute des objets qui n'ont pas de nom ou que des signifiés potentiels n'ont pas encore été nommés.

Le troisième énoncé de Magritte est plus problématique, affirmant que le mot « ciel » écrit au centre d'un cercle, « ne sert qu'à se désigner soi-même », c'est-à-dire qu'il ne réfère plus au dôme qui se déploie sur nos têtes. Mais il n'indique pas par quel processus un signifiant dûment codé et reconnu peut être ainsi vidé de sa référence bien connue. Un signe peut-il devenir seulement autoréférentiel, quand même un échantillon ne renvoie pas à lui-même, mais à une classe d'unités culturellement connues ? Un signifiant qui ne renverrait qu'à lui-même consacrerait la mort, non seulement de la sémiotique, mais du langage lui-même.

Dans la sémiotique classique, le signifiant renvoie à un référent différent de sa propre matérialité et si le dessin d'une pipe n'« est » pas une pipe, il « réfère » à cet objet. Selon Mallarmé, en poésie, le référent n'est plus un objet dit réel, mais des sensations ; pour Magritte, ce sera un complexe fait d'idées et d'émotions.

Le sixième postulat de Magritte fleure aussi l'hérésie : « Un mot peut prendre la place d'un objet dans la réalité. » Cet énoncé s'accompagne du dessin d'une tête de femme, dont la bouche émet le mot écrit « le soleil ». Ce mot prendrait dans la réalité la place de l'astre lui-même.

Pourtant, on l'a répété, le mot « chien » n'aboie ni ne mord et le mot « soleil » ne cause pas de cancer de la peau ! Et l'image d'une femme « cachée dans la forêt » ne saurait équivaloir à une « vraie » femme dans une forêt réelle, mais ne produit qu'un mixage de signifiants verbaux et visuels.

C'est d'ailleurs ce qui est évoqué dans le huitième énoncé, qui élargit au visuel la première observation, en niant le fondement mimétique de ce langage : « Tout tend à faire penser qu'il y a peu de relation entre un objet et ce qui le représente. » Ce qui lui apparaît inacceptable. Et la recherche d'une « vraie » relation entre l'objet et une image deviendra le ressort de sa peinture. Magritte anticipe ici le procès mené plus tard par U. Eco (1978) aux supposées propriétés de ressemblance que le signe iconique partagerait avec son objet, mais qui ne sont que des approximations lointaines.

Quant aux limites du verbal, Magritte déplore aussi que « les mots qui servent à désigner des objets différents ne montrent pas ce qui peut séparer ces objets l'un de l'autre », alors que le langage pictural exhibe ce qui relie les objets dans un contexte concret et ainsi, fait état de leurs interrelations.

Dans son dernier énoncé, Magritte propose qu'on « voit autrement les images et les mots dans un tableau », semblant contredire ce qu'il affirmait plus haut, à savoir que « dans un tableau, les mots sont de la même substance que les images ». Le terme de « substance » prête certes à toutes les équivoques. Si le mot « peint » possède un support plastique, comme tout élément pictural, il renvoie sur le plan symbolique à la « substance » d'une image sonore plus qu'à celle d'une image visuelle.

Plus important, en dotant la « pensée » d'une structure mimétique apparentée à la représentation visuelle, Magritte néglige la distinction entre sa représentation par le verbal, linéaire et discontinu, et une autre, spatiale, tridimensionnelle et continue, tel le langage visuel. La rencontre d'un dessin et d'un mot se prêterait, selon Magritte, à de délicates interliaisons, du fait d'une identité supposée entre ces deux codes de représentation. Pourtant, si un dessin visuel peut évoquer le mot qui dénote ce même objet ou un mot renvoyer à l'image de l'objet qu'il dénomme, chacun de ces signes véhicule des informations différentes : couleur, texture, dimension, orientation, poids, etc.

« Les mots et les images » ajoute une observation mi-sémiotique, mi-ontologique, sur les « objets », dont les conséquences seront décisives dans l'œuvre de Magritte. Elle se lit ainsi : « Un objet fait supposer qu'il

y en a d'autres derrière lui», qui lui sont liés «par une parenté première dissimulée» et qu'il faut révéler. Lorsque Magritte se propose de peindre un objet «avec génie», il cherche, de façon un peu obsessive, un autre objet qui servirait à faire ressortir la «vérité» de ce premier objet (lettre à Suzi Gablik, 19 mai 1958).

Sauf pour le niveau «latent» évoqué par la psychanalyse, les sources de cette théorie de l'image restent obscures. La croyance à des «objets apparentés», mais cachés, ne correspond pas à la définition de l'image poétique, devenue classique, proposée par Reverdy (1918), qui rapproche seulement deux «réalités plus ou moins éloignées», dont «les rapports sont lointains et justes». Magritte propose plutôt que l'hétérogénéité de deux éléments distants se dissout, par le concours d'un troisième objet, cette fois poétique, qui révèle le sens des deux premiers.

Les objets «éloignés» de Reverdy ne sont pas obtenus sous «la dictée de l'inconscient», comme le voudra Breton, même si nous savons aujourd'hui que les premiers textes, en 1919, des *Champs magnétiques*, dits automatiques, de Breton et Soupault (1988, p. 64) ont connu maintes ratures et corrections, issues d'une «attention» plutôt consciente !

Magritte récusera l'option de l'écriture automatiste surréaliste, d'une dictée de l'inconscient, à partir des procédures de l'association libre de la psychanalyse. Mais il empruntera malgré tout aux processus d'analyse des rêves et de la cure psychanalytique, sa méthode de traitement du «problème de l'objet». Elle consiste à produire d'interminables séries de dessins et d'associations verbales autour d'un même objet – comme les cent cinquante dessins de «verres», précédant la réalisation des *Vacances de Hegel* (Noël, 1976, p. 22) – afin d'en «déchiffrer» les «composantes» profondes et d'en découvrir, soudain, le «double» caché.

En 1937, Magritte précise que cette recherche associative «d'affinités électives» ne doit aboutir qu'à un seul objet et qu'elle n'est en rien «arbitraire» (cité dans Sylvester, 1994, t. II, p. 16). Il précisera :

Cet élément à découvrir, cette chose entre toutes attachée obscurément à chaque objet, j'acquis au cours de mes recherches la certitude que je la connaissais d'avance, mais que cette connaissance était comme perdue au fond de ma pensée. Comme ces recherches ne pouvaient donner pour chaque objet qu'une seule réponse exacte, mes investigations ressemblaient à la poursuite de la solution d'un problème dont j'avais trois données : l'objet, la chose attachée à lui dans l'ombre de la conscience, et la lumière où cette chose devait parvenir (cité dans Scutenaire, 1977, p. 62).

Tout en se dissociant de l'associationnisme surréaliste à la Lautréamont, qui fait se rencontrer un parapluie et une machine à coudre, il y opposera cependant la rencontre d'un autre parapluie avec un verre d'eau. Ces deux parapluies, à l'axialité phallique caractéristique, retrouveraient peut-être leur « mystère », une fois reliés au contexte libidinal de leur jonction avec des « contenants », assez rébarbatifs d'ailleurs, dans les deux cas.

Ce questionnement de Magritte sur le « double » caché a été caractérisé de « passionnel et existentiel », en même temps que métaphysique : « car notre regard veut toujours aller plus loin et voir enfin l'objet, la raison de notre existence » (Scutenaire, 1977, p. 36). Le commentateur poursuit : « Magritte est hanté par la préoccupation de restituer à la réalité sa valeur émotionnelle et, par conséquent, de renforcer sa signification » (p. 60). Cette « chose » essentielle, recherchée dans l'ombre, n'est pas sans évoquer « l'obscur objet du désir » dont a parlé Freud, où la satisfaction est liée à l'actualisation d'une imagerie perceptuelle.

Il serait plaisant, mais anachronique, de rapprocher cette recherche d'un second signe latent de la définition triadique du signe chez Peirce (1978), où un autre signe ou interprétant « égal ou plus élaboré » est toujours impliqué dans la constitution d'un premier signe. Chez Peirce, le danger de l'arbitraire dans l'émergence continue de nouveaux signes interprétants serait conjuré par le processus de la sémiose infinie, une hypothèse, par contre, largement utopique. Pour Magritte, cet « interprétant » serait trouvé par un « long déchiffrement », conceptuel et émotif, mais qui connaît une fin.

On est un peu mystifié cependant, en parcourant les longues listes de formules verbales pouvant évoquer l'objet-double, produites par Magritte ou son groupe d'amies (Pierre, 1984, p. 115), qui héritent de l'arbitraire de la meilleure tradition surréaliste. Et qu'est-ce qui justifiera qu'on les interrompe ?

La désinvolture affichée par Magritte vis-à-vis du « manque de sens » de ses œuvres autorise peut-être à noter que le labeur éperdu effectué pour unir un parapluie à un verre d'eau, dans *Les Vacances de Hegel*, accouche d'une souris sémantique. Soit la contradiction, somme toute anodine et banale, qui existerait entre ce qui contient de l'eau et ce qui l'écarte. Si le signifiant doit être banal, selon Magritte, il ne devrait pas en être ainsi du signifié, soit l'évocation existentielle recherchée.

L'espace manque pour commenter les titres verbaux attribués à ses tableaux par Magritte ou ses amis. Apparemment erratiques, ces titres n'ont pas que la fonction d'égarer les sécurités banales de l'interprétation iconologique des images, ce que Magritte ne refuserait pas. Ces mots seraient plutôt unis à l'objet premier et à son double, pour constituer un autre objet synthétique, à triples composantes.

ANGÉLISME ET LIBIDO

L'angélisme séculaire des historiens et critiques d'art, confrontés à des images manifestement érotiques, constitue peut-être le nœud de ce que Magritte a appelé le «mystère» de l'art, un aveuglement peu troublé par l'émergence de la psychanalyse, il y a plus d'un siècle. Comme dirait Magritte, il semble que dans un tableau, un nu «n'est jamais un nu» ! Et qu'il serait inconvenant de relier l'art à la libido, l'une des instances si importantes pourtant de la vie biologique et psychologique humaine.

Après les travaux de bénédictin effectués par Meyer Schapiro (1982b) sur des textes, correspondances et poèmes de jeunesse de Cézanne, pour s'autoriser à insinuer que «les pommes» ou les fruits d'innombrables natures mortes renvoient à un substitut libidinal des nus féminins de la période couillarde, personne n'a mis en parallèle les pommes de Magritte, emprisonnées dans une chambre ou qui semblent si difficiles à avaler par les protagonistes masculins.

Pourtant la présence d'une dimension érotique quasi permanente dans l'art de Magritte n'est pas récusée. Le dossier serait long de tous ceux qui ont souligné le caractère érotique de telle ou telle période de sa production : «L'érotisme de nombreuses toiles de la période 1920-1925 [...] est peu contestable» (Pierre, 1984, p. 17). De même pour les périodes subséquentes, où pullulent dans l'imagerie les nus et les symboles phalliques. Les titres sont tout aussi évocateurs : *Le Viol*, *Les Cornes du désir*, *L'Évidence éternelle*, *Les Liaisons dangereuses*, *La Belle de nuit*, *Le Principe du plaisir*, *Le Séducteur*, etc.

Quand Magritte réclame qu'on écarte l'interprétation d'un «grelot suspendu» comme étant l'enseigne d'un fabricant de grelots (!), d'autres ont cru préserver le «mystère» en évoquant des ovnis (Roque, 1983, p. 63) ! Au moment de la rétrospective de Montréal (1996), on s'est avisé

que le «grelot», offrant cloche et battant, renverrait à la copulation de «l'homme dans la femme». Pourquoi pas? Et peut-être à la «jubilation rythmique» de l'enfant dans le giron de la mère!

Magritte a maintes fois reconnu l'importance de l'érotisme dans sa démarche artistique. Dans ses premières œuvres, affirme-t-il dans *La ligne de vie* (1938):

Je peignis dans une véritable ivresse toute une série de tableaux futuristes. Cependant, je ne crois pas avoir été un futuriste bien orthodoxe, car le lyrisme que je voulais conquérir avait un centre invariable, sans rapport avec le futurisme artistique. C'était un sentiment pur et puissant: l'érotisme, la petite fille connue dans le vieux cimetière était l'objet de mes rêveries... (cité dans Gablik, 1978, p. 184).

Il renchérit, pour protester contre la réputation d'«angélisme» faite à Raphaël:

Pour conclure, rappelons que Nietzsche pense que, sans un système sexuel surchauffé, Raphaël n'eût pas peint cette foule de madones [...] Ceci nous éloigne singulièrement des mobiles que l'on prête d'habitude à ce peintre vénérable: les curés, l'ardeur de la foi chrétienne, les esthètes, les besoins d'une pure beauté, etc. Mais nous ramène à une plus saine interprétation des phénomènes picturaux (cité dans Scutenaire, 1977, p. 92).

La leçon, valable pour Magritte autant que pour Raphaël, n'a pas été retenue par la critique d'art. L'on se retrouve plutôt devant une vacuité complète d'hypothèses en ce domaine, où l'on répugne encore à faire appel à la seule discipline, la psychanalyse, qui traite des actualisations diverses des pulsions libidinales.

En dépit de protestations épisodiques, il semble que Magritte avait compris et se ralliait aux thèses générales de la psychanalyse. Dans *L'art bourgeois* (1979), il joint l'éloge de Freud à ceux qu'il adresse à Hegel et Nietzsche:

Freud enfin, dont les travaux psychologiques ont une importance capitale, qui a tenté de démontrer que l'activité artistique n'est autre qu'une activité de substitution à l'activité sexuelle, parfois aussi une préparation à celle-ci et souvent même un exhibitionnisme déguisé (cité dans Pierre, 1984, p. 100).

Que selon l'anecdote (Pierre, p. 100), Magritte ait été vexé que des psychanalystes aient proposé publiquement que le *Modèle rouge* évoque un «cas de castration», on comprend sa réaction, qui lui fera dire: «La psychanalyse ne permet d'interpréter que ce qui est interprétable [...] L'art, tel que je le conçois, est réfractaire à la psychanalyse» (cité dans Torczyner, 1992, p. 218).

Mais l'apport de la libido dans son œuvre visuelle persiste, même si l'on cherche à l'occulter. Ainsi, le catalogue de l'exposition, à Montréal, intitule une section : « Les exercices spirituels de René Magritte » (Ottinger, 1996). Mais un feuillet, accompagnant la même exposition, se demande plutôt, en caractères plus petits : « Au contact de ces épidermes que Magritte semble peindre avec un trouble apparent, la "chose mentale" céderait-elle le pas devant le plaisir sensible ? » (Lamarche, 1996, p. 17). Et voilà pour les « exercices spirituels » !

Un commentateur propose plutôt que la multiplicité manifeste de symboles « psychanalytiques » dans l'œuvre de Magritte ferait la preuve que, ou bien ces signes « s'annulent » ou qu'ils ne signifient rien :

les connotations sexuelles omniprésentes dans son œuvre s'annulent les unes les autres, ou à tout le moins, se neutralisent et se banalisent au point que l'analyse psychanalytique devient en effet aussi vaine qu'inopportune. Pourrait-on faire plus et mieux de ces symboles explicites que l'œuvre ne le fait déjà ? (Cueff, 1996, p. 64).

En quoi la répétition de signes à connotation sexuelle constituerait-elle leur annulation ou neutralisation ? D'autre part, la simple mention d'un référent à un symbole (femme, chapeau, phallus, pied-bottine coupée, etc.) n'informe pas sur son signifié et sa fonction dans un contexte particulier. Comment ignorer la variabilité des signifiés de symboles sexuels, reconnue tant par Freud que par Jung ?

Certes, l'utilisation « excessive », chez Magritte, de symbolismes sexuels pourrait confiner au ridicule, tant elle est simpliste, répétitive et obsessive. On croirait se retrouver devant un canular d'étudiant, visant à ridiculiser un pansexualisme ! Magritte affirme connaître Freud, sans doute l'*Introduction à la psychanalyse* (1975), où il est montré, à partir de travaux ethnologiques, qu'il existe un symbolisme constant et banal de la sexuation, quasi universel, dans toutes les cultures. S'il est maintenant mieux connu, il importe de le rappeler brièvement, en rapport avec les tableaux de Magritte :

- a) Il existe des symboles représentant la personne humaine (la maison, l'arbre), la naissance (l'eau), la mort (le chemin de fer), etc. ;
- b) L'organe sexuel masculin est représenté par une multitude d'objets vectorialisés (canne, tige, arbre, couteau, rocher, canon, fusil, robinet, poteau, cigare, sources jaillissantes, lampadaire, crayon, plume, dirigeable, ballon, poisson, oiseau, fruit, chapeau, manteau, pied, main, etc.). Nous ajouterions un « parapluie ».

- c) Les organes sexuels féminins sont représentables par toute cavité (fosse, mine, caverne, vase, bouteille, boîte, caisse, bateau, chambre, bouche, porte, portail, mer, coquillage, escargot, fenêtre, trombone, nappe pliée, etc. Aussi un « verre d'eau » ? On ajoute tout ce qui est fait de bois et de papier (table, livre), les fruits (pomme, pêche), les fleurs, etc. Les seins sont évoqués par draperies, collines et montagnes, etc. La région pubienne, par des paysages (mer, forêt, bosquet, feuillage, etc.).
- d) Et le plaisir érotique, par le feu et les flammes, l'envol, le mouvement en auto, bateau ou avion, l'ascension ou la descente d'un escalier, l'entrée dans une maison ou un magasin, etc.

Mais les symboles peuvent inverser leur sens, comme l'arbre et le serpent, etc.

Et Magritte ébranle bien des certitudes symboliques, quand le corps de la femme tient lieu de phallus (*L'Océan*) ! Et que dire de cet objet protéiforme, parfois nommé « pieu, colonne, balustre, bilboquet, pièce du jeu d'échecs (pion, fou ou reine) », mais jamais « phallus » ! Ce même objet y évoque aussi l'humain des deux sexes ou la triade familiale (père, mère, enfant) dans *La Rencontre* (1929) et *L'Art de la conversation* (1961). Plié aux contours du corps féminin ou masculin (*Les Droits de l'homme*, 1947), il joue un rôle de corrélat phallique (*La Statue volante*, 1927).

L'existence de ces métaphores sexuelles en art va de soi. Il importe cependant de rappeler que, pour Freud, lorsque de tels stéréotypes « banals » sont utilisés dans la figuration du rêve, ils sont considérés comme des masques, des mécanismes de défense, des instruments de dénégation ou de censure, prévenant une véritable prise de conscience des éléments refoulés. En est-il ainsi chez Magritte ?

Si l'on convient que la structure patriarcale de nos cultures engendre aisément un conflit œdipien, d'où émergent pour l'enfant des sentiments de rejet, d'agression, d'impuissance et de culpabilité, formant le nœud d'un « complexe de castration », qui serait un lot quasi universel, ce sentiment serait représenté visuellement par tout objet ou organisme tronqués, auxquels manque une partie (tête, main, pied, œil, etc.). Mais il reste encore à l'interpréter, selon l'évolution de l'individu, dans chacun des cas.

Ce qui importe dans le traitement du symbole, c'est de voir comment chaque individu élabore, à la suite de « son » drame œdipien, ses propres trajets existentiels de frustration ou satisfaction, en liaison avec les processus secondaires de sublimation (art, science, philosophie, etc.), et comment il les représente.

L'EXPÉRIENCE VÉCUE CHEZ MAGRITTE

Personne ne nie, chez Magritte, l'allusion répétée au drame du suicide de sa mère, par noyade. Elle fut retrouvée, quinze jours plus tard, le visage recouvert d'un voile (un tablier, une jupe ?). D'innombrables œuvres semblent s'y référer : *Les Rêveries d'un promeneur solitaire*, 1926 ; *L'Invention de la vie*, 1928 ; *Les Amants*, 1928, etc. À l'anecdotique de corps féminins sans visage ou au visage voilé et blessé, aux membres décolorés, s'ajoutent les « pommes », emprisonnées dans *La Chambre d'écoute* (1952) ou qui frappent l'homme de plein front (*La Grande Guerre*, 1964). Tout semble renvoyer à une permanence de ce drame.

Magritte dira de cet événement qu'il lui a conféré un destin particulier, qui le « distinguait » des autres êtres : « Le seul sentiment à propos de cet événement, dont Magritte se souviennent – ou imagine se souvenir – est celui d'une vive fierté à la pensée d'être le centre pitoyable d'un drame... d'être le fils de la morte » (Scutenaire, 1977, p. 70). Cette « fierté » recouvre un nœud complexe d'émotions. Car le « fils de la morte », comme le précise André Green (1983), c'est bien le fils dont la « mère est morte », qui en éprouve forcément une expérience de perte radicale, s'aggravant toujours d'une culpabilité issue de l'agressivité œdipienne.

Car, au premier rejet œdipien, inévitable, cette mère avait ajouté la « trahison » d'avoir engendré deux autres enfants d'un père qui affirme ainsi sa pérennité auprès d'elle, même s'il ne sait pas l'aimer. Et si la mère, malheureuse, a tenté plusieurs fois de se suicider et dut être enfermée de nuit dans une chambre, elle y resta la veille de sa mort avec le dernier né et non avec le « premier né », René.

Qui est responsable de ce désastre ? Ou plutôt, qui a le plus souhaité cette mort, le père ou le fils ? Dans *La Promesse salutaire* (1927), à qui appartient cette main masculine qui précipite dans l'abîme une boule à l'effigie de la mère ? Aux figures paternelles, impassibles et muettes, qui tournent obstinément le dos (*L'Homme au chapeau melon*), Magritte ajoutera le « double » d'un autre possible coupable. Ce jeune *Assassin menacé* (1926-1927), est-il coupable ou complice involontaire de ces figures paternelles posées, en ligne de jury, sur le bord de la fenêtre, pour le juger ?

L'on rétorquera que ces commentaires ne relèvent que d'une lecture au niveau manifeste, encore iconique, des œuvres de Magritte. Il faut certes aller plus loin, car de Freud à Klein et Bion, le but de toute activité symbolique est décrit comme la production de « substituts », qui permettent la satisfaction des pulsions positives ou négatives, en dépit des conflits et anxiétés engendrés par les interdits.

C'est l'originalité de la sémiologie psychanalytique (Gear et Liendo, 1975), non seulement d'avoir reconnu l'existence de deux niveaux de signifiants dans tout discours, les représentations de mot et les représentations de chose, mais de postuler la fonction dialectique contradictoire de ces niveaux narratifs et factuels.

Le niveau de la figuration iconico-verbale, en peinture, constitue un réseau de signifiants verbaux, qui a pour fonction de maintenir une couverture d'innocence et de soumission du Moi aux divers interdits du Surmoi, alors que le niveau factuel ou plastique sous-jacent, sur un plan non verbal, marque l'effort continu de l'organisme de satisfaire à ses pulsions (Saint-Martin, 2007).

La dimension sémantique émergera de la mise en rapport de l'iconico-verbal avec la structure factuelle, cette dernière s'éprouvant dans la reconnaissance, par l'analyse syntaxique, des divers espaces organiques et perceptuels convoqués, qui font office de référence. En outre, la sémiologie psychanalytique reconnaît la présence de signifiants d'affects, euphoriques et dysphoriques, qui sont liés à l'un et l'autre des deux réseaux fondamentaux de signifiants. Nous avons déjà eu l'occasion d'exposer le détail de ces propositions (Saint-Martin, 1991).

L'ANALYSE SYNTAXIQUE (RÉSUMÉ)

Pour l'étude de l'œuvre de Magritte, intitulée *Les Vacances de Hegel*, un résumé est présenté d'une analyse syntaxique déjà faite (Saint-Martin, 1996), en vue d'aborder sa dimension *sémantique*. Il s'agit d'une huile sur toile (68 cm × 59 cm) de 1958, d'une collection privée (figure 3).

L'analyse syntaxique se fonde sur l'examen : 1) des rapports topologiques ; 2) des rapports gestaltiens ; 3) des implantations dans le Plan original 4) des systèmes de perspectives, en vue de reconnaître les espaces sensoriels construits.

Pour faciliter l'analyse, l'œuvre est segmentée, par vision périphérique, en quatre grandes régions contrastées, appelées R1 (le fond), R2 (la tige du parapluie, R3 (sa voilure) et R4 (le verre d'eau) (figure 3a).

Un examen préliminaire des liens entre ces régions, selon les variables visuelles (forme, couleur, tonalité, texture, dimension, vectorialité) fait état de forts contrastes et disjonctions, soit 26 facteurs de disjonction, pour 3 de liaison et 7 de liaison mitigée. Les liaisons s'éta-

blissent surtout par les tonalités lumineuses (fond, verre d'eau, lumières sur la tige), etc. Les disjonctions, par contrastes de couleurs-tonalités, vectorialités, dimensions, textures, etc. L'étude de la sixième variable visuelle, la profondeur, s'effectue au terme de l'analyse.

1. Opérateurs topologiques

La R1 offre un continu topologique dans sa couleur et sa texture. De petites portions en émergent en R4, lui insufflant une qualité de contenance et d'un certain continu.

Un rythme de succession s'établit en R3, par les pans et baleines et un certain effet de continu dans ses pans. Plus faiblement, un rythme parcourt le bas de R2.

2. Opérateurs gestaltiens

A) PRESSIONS VERS LA RECONNAISSANCE ICONIQUE

Le *niveau iconique* est aisément établi. Soit le fond-ciel (R1), qui va d'un saumon chaud dans le bas à un rose plus froid dans le haut ; la poignée et la tige d'un parapluie (R2), dont la pointe est absente ; la voilure noirâtre du parapluie (R3) et ses baleines ; un verre d'eau (R4).

La première organisation visuelle offre la superposition d'une figure sur un fond lointain, qui offrirait la *Gestalt* d'une croix irrégulière, rappelant peut-être la «croix de Georgette», qui fit exclure Magritte du cercle de Breton ? Mais le contraste est vif, faisant scission, entre ses deux zones très différenciées, le verre et le parapluie.

On y observe aussi :

- un fond atmosphérique uni, qui va du chaud au froid ;
- un parapluie, assez « masculin » par sa dimension, sa couleur et la solidité du manche, à la poignée de bois recourbée ;
- sa « voilure » sombre, aux baleines ou cerceaux nets, asymétrique, aplaniée à son sommet. Elle évoque aussi une jupe féminine déployée, noire et assez rigide ;
- l'extrémité de ses « baleines » est pourvue d'une petite boule, semblable à une goutte d'eau retenue et maîtrisée (allusion ironique à l'expérience de la mère ?) ;
- on note l'absence de la pointe du parapluie, normalement longue dans ce type d'objet ;

- un verre contenant de l'eau, non pas incolore, mais légèrement rosée comme le fond, avec des reflets lumineux ;
- une problématique de la gravitation est esquissée, dans un équilibre du verre sur le parapluie, d'où sensations posturales et kinesthésiques de tenue et de mise en équilibre, etc. ;
- l'instauration d'un haut plus lointain sur le verre vu de face et d'un bas plus proche (la poignée du parapluie) qui distorsionne l'image ;
- une forte disjonction entre le fond pâle et la « voilure » noire ;
- à inscrire dans l'iconico-verbal, le titre et les propos connus de l'artiste sur cette œuvre (soit la contradiction entre ce qui contient de l'eau et ce qui l'écarte), qui serait une représentation de la synthèse entre thèse et antithèse de Hegel, qui permettrait à celui-ci de prendre des « vacances ».

Les *mauvaises gestalts*, qui génèrent des *feelings* dysphoriques, sont nombreuses :

- a) La voilure du parapluie (R3) semble trop petite pour ce qu'on attendrait d'un manche aussi robuste.
- b) Le modelé appliqué à cette voilure fait alterner ses sections entre le concave et le convexe ; ce qui l'apparente aux ailes déployées d'oiseau de nuit (chauve-souris).
- c) Une bonne gestalt de parapluie de ce type le pourvoit d'une pointe externe appréciable. Son absence et l'effet (phantasmé) de son écrasement sous le verre d'eau créent une tension dysphorique. La voilure semble avoir été aplanie à son sommet, pour « simuler » un plan de soutien, assez instable, pour le verre.
- d) Pour ce parapluie ouvert, à la voilure gonflée, une distance à la limite externe de la distance personnelle (cf. Hall, 1966) est exigée pour en voir tout le contour. Mais alors, la « poignée » recourbée apparaît beaucoup trop proche.

B) CONNOTATIONS ÉMOTIVES PAR L'ICONIQUE

- Le fond est euphorique, chaud et lumineux.
- Une impression de force, d'énergie et de jeunesse se dégage de la tige et de la poignée du parapluie.
- La poignée évoque une agréable préhension tactile et kinesthésique.
- Il y a une dysphorie dans la voilure (étroitesse, asymétrie, ailes d'oiseau nocturne), trop petite pour appartenir à ce parapluie.

- Cette voilure, bien que relativement non usée, donne l'impression d'être «vieillotte».
- Il y a une dysphorie dans l'absence mystérieuse de la pointe.
- Le verre d'eau apparaît à la fois lumineux, en ostension dans le haut, mais aussi «misérabiliste», par une grisaille transparente.
- Le parapluie semble ici un instrument de jeu, car cet objet n'est utile qu'en temps de pluie, ce qui n'est pas le cas ici. Une légende populaire veut que son déploiement par beau temps non seulement soit incongru, mais invite l'orage !

C) CONNOTATIONS ICONICO-PSYCHANALYTIQUES

- La tige rigide renvoie au phallus, qui «pénètre» la voilure et voudrait rejoindre le verre d'eau, pour le stabiliser.
- La volumétrie et la rotondité rythmique de la poignée sollicitent une saisie kinesthésique, proche d'un phantasme masturbatoire.
- L'imposante voilure noire, ressemblant à une jupe déployée, dans une rythmique saccadée de convexes et concaves, renvoie à une image féminine dysphorique (la mauvaise mère?). Elle contiendrait, cachée, la pointe repliée.
- Cette pointe «absente» du parapluie, nonobstant toute objection de Magritte, renvoie à la castration. Le phantasme de cette pointe «absente» ou recourbée sous la voilure suggère la jonction bizarre d'un phallus à une mère «noire» ou mauvaise (R2, R3).
- La jonction désirée avec le verre qui contient de l'eau, soit une image de contenance féminine, est ici idéalisée par hauteur, distance et luminosité.

Seraient conjointes ici les images d'une bonne et mauvaise mère, l'une idéalisée, par le verre d'eau «contenant», l'autre concrète, la voilure. Par le contexte anecdotique, le verre représenterait une inversion heureuse, mais ironique, d'une image de mère qui «sait contenir l'eau», au lieu de s'y perdre ! Mais le moindre vent ou orage ferait basculer ce verre, l'assimilant à la mère noyée.

3. Inscriptions dans le Plan original

- L'axe vertical est très accentué.
- L'axe horizontal est décalé vers le haut (voilure).
- Un cruciforme inorthodoxe surmonte le point focal du tableau.

- La forte inscription de la région inférieure (poignée recourbée) la fait avancer, en suscitant un mouvement oblique et creusant vers le haut.
- Les baleines, dans la voilure (R3), ponctuent des diagonales vers le bas, qui s'opposent au mouvement orienté vers le haut du tableau.
- Seule une petite « goutte », à l'extrême-droite, touche à un côté formateur.

4. Systèmes de perspectives

On observe :

- une perspective frontale ;
- des perspectives perpendiculaires (sur la « poignée », la « tige » et le « verre d'eau ») ;
- une perspective focale (R2) ;
- une perspective par étagement ou empilement des éléments ;
- des effets de perspective axiale, en arête de poisson (dans R3) ;
- une perspective atmosphérique (R1).

A) VISÉES ET DISTANCES DU PRODUCTEUR

- Une visée a une distance indéfinie (R1).
- La visée frontale de l'objet est à distance personnelle.
- Des visées obliques vont du haut sur le bas (R2 et R3) et du bas vers le haut (R4).
- R2, R3 et R4 suggèrent une proximité de l'objet, par vision fovéale.
- Par sa porosité et ses reflets lumineux, R4 se lie au fond atmosphérique, loin du producteur et disjoint de R2 et R3.

B) ESPACES PERCEPTUELS ÉVOQUÉS

L'ensemble évoque :

- des espaces organiques proxémiques, personnels et sociaux ;
- des espaces thermique, postural et textural, buccal (la jupe) ;
- des espaces de tactilité lisse (R2-R3) et de préhension kinesthésique (poignée) ;
- un espace visuel lointain, où logent le fond et en partie la R4, par l'ambiguïté dans la position du « verre », à la fois proche, élevé et lointain.

SYNTHÈSE DES DIFFÉRENTS NIVEAUX

A) NIVEAU DES REPRÉSENTATIONS DE MOT

Le réseau des *représentations de mot*, établi par les signes mimétiques (parapluie et verre d'eau, etc.), est caractérisé par la banalité et le schématisme des éléments. Il renverrait à un exercice impersonnel d'équilibre entre des objets et à une apparente stabilité, ici impossible, soit une pulsion de jonction mal aboutie.

Le titre lui-même semble prendre un souhait pour une réalité, afin de véhiculer un effet euphorique. Dans des «vacances», «Hegel» observerait avec plaisir une synthèse entre des contradictoires (ce qui peut contenir de l'eau et ce qui peut l'écarter), fusion qui ne se réalise pas du fait de l'inadéquation du «parapluie», auquel «manque» sa pointe, mais le projet même était absurde ! Et les concepts philosophiques serviraient à accepter, à travers une fiction «impossible», des éléments de la vie inacceptables, pour apaiser la douleur en soi.

Diverses connotations verbales, iconiques et d'affects, parlent de luminosité et d'idéalisation (R4), de robustesse/jeunesse/tactilité (R2), mais la masse dysphorique de R3 prévaut contre toute prétention d'un équilibre illusoire ou d'une jonction entre R4 et R2.

B) LES REPRÉSENTANTS DE CHOSE

Les faits plastiques inscrivent cette expérience symbolique dans des espaces perceptuels à la fois proxémiques, personnels et lointains, d'où la disjonction entre les éléments. La perspective perpendiculaire maintenue vis-à-vis d'éléments distanciés en hauteur, souligne le caractère utopique de cette tentative de jonction. La perspective d'empilement (manche, voilure, verre) souligne une précarité dans la jonction entre éléments.

Seule la perspective focale sur le manche du parapluie, très appuyée, livre le fort coefficient affectif qui accompagne cette élaboration, à l'issue incertaine. La préhension kinesthésique, la tactilité jeune et forte de la «poignée», son oscillation rythmique et son élan vectoriel s'affirment dans l'objet focal (R2). Mais ils s'effacent sous la disjonction dysphorique de la voilure (R3) sans pouvoir stabiliser l'objet idéalisé (R4) ou s'en rapprocher.

C) SIGNIFIANTS D'AFFECT

Selon la sémiologie psychanalytique, l'expérience euphorique se réalise dans une relation de contenance et de jonction continue. Elle est ici mise en échec par la non-jonction entre les éléments, maintenus en leur stricte opposition, en dépit d'efforts « philosophiques » pour les joindre.

Au niveau factuel, une mince jonction entre le « ciel » et le verre d'eau offre un lieu topologique de satisfaction, par le continu et la chaleur caractéristiques du fond, pénétrant légèrement le verre d'eau. Ces éléments témoignent d'une assurance affective, par le contexte chromatique, le continu et le thermique du R1 enveloppant, même sentis à distance.

Les deux potentialités d'une contenance plus « proche » (sous la « jupe » et dans le « verre ») sont relativement faibles. L'on aboutit à une suprématie de disjonctions dysphoriques entre les éléments, en dépit de la jonction épisodique du verre d'eau avec le fond. De même, si la succession rythmique des six baleines courbées de R3 suggère une évocation euphorique, l'effet est amoindri par ses connotations dysphoriques.

Seuls les objets focaux, manche et poignée du parapluie, conservent leur éclat et leur « robustesse », à partir d'une rythmique initiale.

LES INTERPRÉTATIONS

L'on pourrait, en conformité avec Magritte, qui concevait l'œuvre d'art, disait-il, comme « une activité de substitution à une activité sexuelle », voir dans cette représentation une expérimentation symbolique d'une tentative de jonction avec un symbole de la mère, qui s'est trop éloignée du sujet, soit une fusion avec l'objet du désir. Cette image de mère tend cependant à être évoquée sous un mode ironique, plus dysphorique que satisfaisant. On pourrait plutôt conclure aux résultats d'un onanisme qui rate son but de satisfaction.

La disjonction entre les objets représentés convainc de l'échec de la tentative narrée : le parapluie ne « rejoint pas » le verre d'eau et ne le supporterait qu'au prix d'une cime « aplanie », illusoire. D'où un vain effort à s'introduire ou s'unir symboliquement au verre d'eau, à la mère. Donc, échec, deuil et souffrance.

Si, dans le fond, il y a évocation d'une ambiance chaleureuse de base, ailleurs le contexte œdipien et sa castration, l'impuissance et l'agressivité, sont marqués. On peut y voir un refus d'accepter la séparation d'avec la mère et une tentative de reconstituer l'image symbolique de la «bonne mère» contenante, mais seulement idéalisée par son éloignement et sa position (R4).

En même temps, est affirmée la «mauvaise mère castratrice» (R3), noire et liée au «phallus absent» (la pointe). Les objets qui devaient se joindre (tige et verre) illustrent un trajet émotif plein de rancœur vis-à-vis de l'objet ultime, une mère qui «contiendrait l'eau maléfique au lieu d'en être la victime».

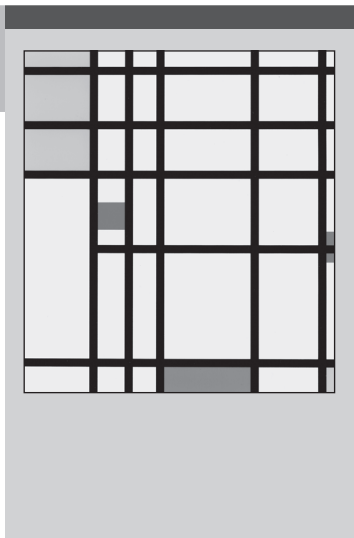
Par recours à l'ironie, l'artiste semble se complaire à montrer des objets qui ne peuvent être joints, comme pour prouver que ses disjonctions internes sont «naturelles» et doivent être maintenues.

Ce tableau a toutes les chances d'apparaître désagréable (dysphorique) à ses spectateurs ou spectatrices par les disjonctions établies entre ses éléments.

D'autre part, son ironie peut sembler déplaisante, et cette plaisanterie peu amusante, sauf à se sentir à l'aise devant un commentaire si amer, voire macabre, du destin de la mère ! Qui serait enclin à y retrouver les échos de ses propres aigreurs, agressivités et culpabilités, ce qui mènerait à réfléchir à d'autres moyens de reconstruire la «mère morte» que l'ironie et la rancœur vindicative.

Selon la psychanalyse, cette reconstruction n'est possible que par une acceptation de la perte et de la tristesse qui y est associée, ce qui implique d'accorder un «pardon» à la mère, involontairement coupable envers soi. Un pardon que Magritte, apparemment, ne semblait pas vouloir accorder, nous imposant de le suivre dans une souffrance continue, qui ne s'avoue que sous le masque d'une pseudo puissance.

L'UNIVERS « COSMIQUE »
DE MONDRIAN
DANS *COMPOSITION*
EN ROUGE, JAUNE ET BLEU
(1939-1942)¹



Il faut situer Mondrian dans son époque. En bref, face à « l'horreur » de la guerre de 1914, témoignant de la « faillite » de notre civilisation, les mouvements Dada voulurent accentuer ce désastre par la « destruction de l'art » (Huelsenbeck, 1951), que notre ère de consommation de masse est en passe d'achever.

À l'opposé, Mondrian plaide pour une transformation et de l'homme et des arts, en vue d'atteindre à un nouvel *équilibre* au sein de contradictions :

1. Sauf indication contraire, les citations de Mondrian proviennent de ses *Collected Writings* (1993) ; traduction de l'auteure.

« Aussi longtemps que l'ancienne mentalité est l'influence décisive, les nations devront continuer à se détruire les unes les autres » (cité dans Jaffé, 1967, p. 79).

On attend de tout « nouvel art » qu'il explique le sens général de sa démarche. Comme le Cézanne tardif, auquel il réfère souvent (1993, p. 37, 38 et 63), Mondrian fut soucieux de l'éclairer, en des centaines de pages ! Il fait état de multiples influences artistiques, scientifiques et philosophiques, se référant aussi bien à Aristote (p. 35 et 48) qu'à Schopenhauer (p. 42 et 89), Hegel (p. 48) et Spinoza (p. 41) ou à des philosophes hollandais contemporains, H. Schoenmakers (p. 37 et 142) et J.P. Bolland, auteur, indique Mondrian, d'un traité sur la *Raison pure* (p. 44, 48, 51 et 71).

Ces explications n'assurent pas une compréhension des œuvres, mais l'entourent d'un climat qui les éclaire : « C'est pourquoi l'artiste contemporain les fournit, "autour de" et non "de" son travail. » Si « cette clarification exige de difficiles efforts », écrit Mondrian, « en même temps, elle expand notre propre développement [...] Une explication de l'expression plastique la rend indirectement plus profonde et précise » (Mondrian, 1993, p. 41).

Mondrian se méfie surtout des incursions des « littéraires » dans le domaine de l'art visuel : « Il est fatal pour la pure conception de la peinture que des artistes littéraires y interfèrent, en se faisant critiques de l'art purement plastique » (p. 234). Il précise que le tableau n'est pas appelé à « dire quelque chose », car il se réduirait alors au domaine de la littérature. Le « pur art plastique demande que le rythme des formes, lignes et couleurs parle de lui-même » (p. 313). Et ailleurs : « Nous répétons que le contenu (de l'art) ne peut être décrit », mais devient apparent dans le purement plastique de l'œuvre (p. 298). Si seul le « plastique » offre les moyens de le saisir et non « les mots » (p. 40), l'artiste est le mieux placé pour y contribuer.

Ainsi, selon Mondrian, le tableau ne signifie que par l'évidence perceptuelle de ses agencements plastiques : « une réelle compréhension de l'art plastique ne peut être obtenue qu'à travers une compréhension technique », car la caractéristique essentielle de l'expression en art « réside dans la transformation des moyens plastiques » (1931, p. 30-31) et dans « l'émotion que celle-ci produit » (1964, p. 140).

Ces « problèmes techniques » ne peuvent être solutionnés *a priori* par des théories : « l'action et l'expérience produisent seules la conscience

des lois que la réalité nous impose» (1993, p. 350). Il insiste : «Explorer l'art est une activité technique. Ce que celle-ci produit peut être une science. Elle peut remplacer à la fois la philosophie et la religion» (p. 377), puisque les «explications techniques» dérivent d'intuitions philosophiques et «scientifiques». C'est-à-dire de «la théorie de la relativité du temps et de l'espace» (p. 39 et 178) et des nouvelles géométries.

Mondrian reconnaît que «l'expression plastique dépend de l'époque, c'est son produit, la mentalité de l'époque requérant toujours une plastique particulière». Au sein d'une époque, les diverses mentalités étant «de caractères différents» (1931, p. 41), la «plastique» est plurielle et évolue avec les sociétés. Mais «elle est nécessaire en peinture, parce qu'elle crée *l'espace*. *Parce que la peinture exprime l'espace sur une surface plane, elle requiert une plastique différente de celle de la nature qui n'est pas perçue sur un plan*» (p. 38, souligné par Mondrian).

S'il évoque, comme Kandinsky, un «spirituel dans l'art» (1969, p. 53), il le définit comme «l'intériorisation de l'universel dans l'individuel» (1993, p. 108). Et l'émotion vient d'une «interaction de l'intérieur avec l'extérieur». Au début d'une culture, «le naturel, bien qu'imparfait, domine l'esprit et [...] le spirituel reste inconscient», mais «il doit devenir conscient» (1993, p. 220). Si la formule rappelle Freud, souvent Mondrian écrit que le tableau néo-plasticien exprime «l'inconscient» (1931, p. 134, 135 et 152).

Son esthétique, dit-il, est proche de celle des artistes de tous les temps, issue «du désir de liberté et d'équilibre (harmonie) qui est inhérent en l'homme, étant donné la part d'universel qui est déjà en lui» (1993, p. 52). Mais l'art, qui dans le passé était l'expression de l'individu, doit maintenant devenir universel : «L'individualité ne devient réelle que lorsqu'elle est transformée en universalité» (p. 62). Or, une vérité «universelle» sur le réel ne peut être qu'une abstraction, regroupant «l'essentiel» de tous les phénomènes.

L'esthétique s'est donc transformée dans le temps : «L'évolution de la conscience a fait que la beauté a évolué vers la vérité. On peut dire que la beauté est la vérité perçue subjectivement comme esthétique» (p. 51). Cette «vérité du réel» – qui semble parfois «cruelle» (p. 95) – n'est atteinte qu'à partir d'événements particuliers, changeants et évanescents (p. 108) que «la vie de l'âme» doit intégrer dans une harmonie (p. 59 et 96). Et seule «l'abstraction (c'est-à-dire la conscience) permet d'unifier l'interne et l'externe» (p. 50 et 89), en effectuant des «relations» entre ces deux mondes.

Cette «vérité» ne serait atteinte, en art comme en sciences, que par une conscience accrue des *relations* entre les êtres et les choses. Ces relations sont des entités abstraites établies entre les choses, qui ne doivent pas être interprétées comme des «symboles» figés (p. 39). C'est ce que Mondrian appelle le «réel-abstrait», correspondant à la seule forme authentique de connaissance.

Si «l'artiste moderne perçoit le caractère abstrait de l'émotion procurée par la beauté, il reconnaît consciemment l'émotion esthétique comme étant cosmique, universelle» (1993, p. 28). Aussi : «Bien que l'homme de la véritable culture moderne vive dans la réalité concrète, son esprit transforme cette réalité en des abstractions et il prolonge sa propre vie dans l'abstrait» (p. 43). Et l'art doit aussi devenir abstrait, «comme les sciences et la philosophie contemporaines» (p. 23). Telle la science, Mondrian parle «d'événements» mobiles plutôt que de «faits», dans le monde (p. 98).

L'homme moderne, celui des grandes villes, «se détourne du naturel et devient de plus en plus abstrait», non pas parce qu'il rejette la nature, «mais qu'il veut la comprendre» (p. 24). Et les créations abstraites, comme l'art, «*sont autant de moyens pour réaliser une vie concrète*» (1981, p. 23). Il s'agit de «déterminer» les formes universelles qui, dans la nature, restent «voilées», vagues et confuses (1993, p. 95). Dorénavant, «la structure produit les moyens plastiques et en retour ceux-ci produisent la structure» (p. 350). Ce trajet a toujours existé : «Même les œuvres du passé n'ont pu être comprises qu'à partir de leur "composition", qu'il a fallu "abstraire" de l'œuvre» (p. 39).

Ces abstractions se fondent sur une relation perçue entre le monde externe et interne : «La visée de la conscience est transférée de l'externe vers l'interne» (1969, p. 70). Mais «voir l'interne» est différent de «voir l'externe» (1993, p. 100). Si «anciennement le sujet (figuratif) a été une aide, aujourd'hui il devient de plus en plus un obstacle à voir le Contenu-Réel de l'art» (p. 370). Quand l'objet domine, «il limite toujours l'émotion de beauté. C'est pourquoi l'objet a dû être éliminé du plastique» (p. 100), termes qui ne sont pas sans évoquer ceux de Malevitch.

Mondrian conclut que l'art ancien est «un art pour enfant, le néoplasticisme pour l'adulte» (p. 105), car la vision dite «naturelle» est «immature» (p. 92). Et il y aurait «une certaine façon de tenir à la tradition qui est criminelle» (p. 107). De fait, si l'art moderne continue l'art ancien, ce sera «en accentuant sa planéité» (p. 37). De par la planéité du support, «en peinture, l'espace tridimensionnel doit être réduit à une

apparence bidimensionnelle» (p. 347). Cette «apparence» n'abolit pas l'expérience de la profondeur, mais la fractionne en niveaux plus réduits.

Selon lui, la vie humaine dépend tout entière de la *perception* et «ce qui est perceptible aux sens est expérimenté à travers les *feelings*» (p. 59), pour s'approfondir par l'esprit. Le développement des «consciencess individuelles», partielles et partiales, a entraîné «une dysharmonie entre les hommes et entre eux et la nature», comme en fait état sa citation de R. Steiner (p. 49). Il s'ensuit un sentiment du tragique face à nos limites et impuissances et à une «domination du naturel en nous», c'est-à-dire du substrat de forces purement «animales» (p. 381).

Se contenter de «reproduire en peinture les apparences de la nature», au lieu d'en chercher la structure (p. 92), «ne fait qu'accentuer le désarroi de l'homme actuel».

Si l'abolition du tragique est «le but de la vie» (p. 55), elle ne peut se réaliser qu'à travers l'expérience de l'art. Un certain sentiment du tragique demeure dans la nouvelle peinture, mais «il est intégré dans le rythme de la composition plastique» (p. 53). De fait, «l'acceptation du changement annihile le tragique de la vie» (p. 375).

L'homme adulte se doit de lutter contre toutes les «oppressions», internes et externes, qu'il rencontre, «ce qui implique une destruction et une reconstruction» (p. 94-95) difficiles : «Lorsque tout est basé sur les masses, le progrès ne peut se réaliser. Car les masses sont toujours retardataires» (p. 378). L'oppression des masses et celle du sens commun sont aussi dangereuses l'une que l'autre. Le spectacle du monde ambiant montre «que le tragique est encore désiré» (guerres, meurtres ou exécutions) : «Cette recherche d'une excitation inhumaine est exploitée même en littérature» (p. 374). L'art visuel ne doit pas s'y prêter.

LES GÉOMÉTRIES NON EUCLIDIENNES

Un modèle d'harmonisation des relations entre l'individu et ce qui l'entoure est emprunté par Mondrian à la Théosophie, diffusée par Hélène P. Blavatsky, un mouvement dont Mondrian est membre dès 1909 (p. 14). Il écrit à Van Doesburg que cette femme était «la plus importante influence qu'il ait eue dans sa vie». Il a conservé l'un de ses ouvrages jusqu'à sa mort à New York et même une photographie de lui-même, en instance de «méditation» (1993, n° 15). Nous insisterons sur l'influence relayée par un disciple, R. Steiner (1998), dont Mondrian commente une conférence en 1908 (p. 394, n° 8).

Mondrian cite le témoignage de Kandinsky à l'effet que «la théosophie (dans *son vrai sens* et non comme il apparaît communément) est une autre expression du mouvement spirituel dont nous sommes témoins en peinture» (p. 44, souligné par Mondrian). Kandinsky avait insisté pour que l'*Almanach du Cavalier bleu*, paru en 1912, «mentionne des théosophes, brièvement, mais avec vigueur (et si possible avec des statistiques)» (N. Kandinsky, 1978, p. 69).

La peinture, qui a pour objet l'organisation d'espaces fictionnels sur une surface plane, entretient des relations avec les diverses géométries, sciences de l'espace. R. Steiner, éditeur des ouvrages scientifiques de Goethe, se fit le vulgarisateur de la *géométrie et perspective projective* (Saint-Martin, 1987, p. 177), au sein de 6 000 conférences, prononcées dans toutes les grandes villes d'Europe, au début du ^{xx}^e siècle.

Cette théorie peut se résumer comme suit. Sur Terre, l'on existe grâce aux forces qui nous viennent de l'extérieur de la Terre. En effet, le corps de l'être humain se constitue par des éléments venus de l'externe (oxygène, chaleur, eau, minéraux et végétaux, etc.). Cette dépendance manifeste de l'être humain du monde externe, pour sa vie et sa survie, rend néfaste le sentiment d'être «séparé» du cosmos. Et «le contenu de l'art» devient «l'unification de l'homme et de l'univers» (Mondrian, 1993, p. 345), déjà inaugurée par la valorisation de la «lumière solaire» par les Impressionnistes, soit une première forme «d'écologie cosmique».

Ces conceptions théosophiques rejoignent la pensée orientale qui vise à dissoudre le sentiment d'étrangeté de l'homme dans l'univers, par une conscience accrue des liens essentiels unissant l'homme au cosmos. Ce système de pensée, assure Mondrian, offre «une base scientifique à l'art» (cité dans Welsh, 1969, p. 13), car ces connaissances sur le monde se sont révélées vraies : «la science moderne a confirmé la doctrine de la théosophie à l'effet que matière et énergie (esprit) sont un» (p. 66). Ou, selon Einstein, «matière égale énergie». Et «moins il y a de matière, plus il y a de force» (p. 70). Mondrian soulignera l'influence de la «théorie de la relativité» sur la vie actuelle, les esprits et l'art (1993, p. 178).

Ces propositions exigent l'abandon des conceptions anciennes sur l'espace et l'adoption d'une nouvelle «géométrie», issue des géométries non euclidiennes du ^{xix}^e siècle. Le point y est vu comme la rencontre d'une infinité de lignes, une ligne d'une infinité de plans et un plan, de lignes et volumes (p. 387-388). Pour expliquer le cubisme, en 1912, Gleizes et Metzinger (1980, p. 49), que Mondrian a lus (p. 63), se référaient à H. Riemann, considéré comme «le créateur de la topologie» (Bourbaki, 1984, p. 175).

La topologie étudie la «représentation géométrique de tout objet susceptible de variation continue» (Bourbaki, 1984, p. 176), sans se briser. Tel s'offrira le «plan» chez Mondrian, toute grandeur s'y avérant aussi «un élément susceptible de différentes déterminations», surtout par la «position» (p. 177).

Lissitzky y joindra les noms de Gauss et Lobatchevsky (Lissitzky, 1925, p. 353), qui ont contesté le postulat d'Euclide sur la parallèle menée à une droite, lequel ignorait le statut courbe de l'espace. Schapiro a souligné, dès 1937, que «les défenseurs de l'art abstrait» ont «souvent fait appel à la géométrie non euclidienne», confirmant un lien historique entre les deux (1978, p. 186).

Selon la *géométrie projective* non euclidienne de R. Steiner, une ligne-plan entoure le cosmos, à une distance infinie, contenant des points, lignes et plans vectoriels en perpétuels mouvements et expansions, dont les trajets s'imbriquent les uns les autres, générant par leur «actualisation» toutes les formes existantes (cf. l'illustré dans Whicher 1971, p. 68, 69 et 73): «la forme naît, quand l'expansion s'arrête», écrit Mondrian (1993, p. 38). Si certains de ces trajets sont observables, la plupart restent virtuels et sont seulement «sentis», comme la gravitation ou l'électromagnétisme. Ces énergies génératrices de formes afflueront au pourtour du cadre du tableau, source de trajets «virtuels» ou actualisés (p. 366 et 384).

Mondrian fait souvent appel à cette «représentation projective» ou «perspective projective» qui, à la suite du cubisme (p. 98), a «aboli la perspective traditionnelle» (p. 170). Elle ne doit donc pas être confondue avec la perspective, du même nom, caractérisant un stade de l'évolution des dessins d'enfant, qui n'est qu'une ébauche de la projection convergente classique (Piaget, 1948).

Si Mondrian affirme que le néo-plasticisme «n'est pas géométrique», c'est au sens euclidien du mot (1993, p. 237). Il reconnaît que les formes euclidiennes sont de «profondes abstractions», mais encore trop naturelles. Seule une forte intensification peut les «dématérialiser» et les «énergiser» (1964, p. 116). Il répétera que son propre placement des «lignes» dans le tableau procède de la seule intuition et non d'un calcul mathématique: «le hasard doit être évité autant que le calcul» (cité dans Schapiro, 1978, p. 250).

La géométrie euclidienne conçoit l'espace cosmique comme un «vide», meublé de formes compactes, limitées, séparées, immobiles et surtout immuables, alors que les non euclidiennes décrivent l'espace

comme un «plein», animé de mouvements. L'artiste doit donc rechercher les rapports qui rompent «l'aspect statique que la réalité nous impose» (1993, p. 136), dans la description euclidienne. L'espace naturel qui nous semble une conjugaison de «vides» et de pleins (p. 316) offre des relations de base «non déterminées, «à cause du caprice des apparences» (p. 45), qui nous «abandonn[e]nt, isolés dans nos pensées et nos émotions» (p. 351).

Ainsi, l'espace cosmique «n'est pas un vide, mais un champ de forces», que la dialectique propre de chaque artiste modulera. Mondrian compare même l'artiste à un instrument comme «le télescope par lequel des objets lointains deviennent visibles» (p. 42). Il ne parle pas du microscope, bien qu'il mentionne que «selon les Sages, la structure du microcosme ressemble à celle du macrocosme» (p. 86).

Ces notions sous-tendent les éléments dans les tableaux de Mondrian, permettant de saisir ce qu'il appelle les «moyens techniques». En particulier, «la ligne est toujours une droite, car elle est partie du plan» (Whicher, 1971, p. 112), même si les mouvements de lignes engendrent les courbes «naturelles» (Mondrian, 1993, p. 91). Mais seule la droite se prête à des oscillations engendrant des plans «locaux» qui «planent», «flottent», se plient et se replient, «comme une onde» produisant la variété des formes (Whicher, 1971, p. 202 et 258-259), alors que les courbes se prolongent dans la forme fermée des objets statiques.

De la théosophie, Mondrian retient aussi que «l'être se manifeste ou est connu seulement par son contraire» (1993, p. 65) et que «rien ne peut être connu dans le monde en lui-même ou par lui-même ; tout est jugé en comparaison avec son opposé». D'où la définition de «la réalisation plastique par l'unité de l'interaction mutuelle des opposés» (p. 67). Ainsi, «toute forme est de fait le résultat de l'union et interaction des opposés» ou des polarités opposées (Whicher, 1971, p. 92). Mondrian voit l'universel comme «un parfait équilibre» entre des contraires, ce qui n'exclut pas les dissonances (1993, p. 134). Il peut exister «une équivalence, mais non pas une égalité entre les contraires» (p. 329), qu'il appelle «une dualité équivalente» (p. 97) ou encore un «équilibre asymétrique».

Cette représentation de l'universel comme «la relation équilibrée des contraires» serait non seulement «justifiée, mais requise» (p. 48). Pour Mondrian, les opposés ne se dissolvent pas en une synthèse, à la Hegel, mais ils doivent être maintenus en équilibre dynamique, grâce à des «équivalences» qui les «annihilent», produisant cette «unité» à laquelle aspire l'être humain. D'où les oppositions entre verticale-

horizontale, masculin (intellect) et féminin (spirituel-émotif), individuel et universel, dont la rencontre-choc produit «une émotion» (1964, p. 115-116). Ces oppositions seront subsumées sous celle, «absolue», de l'angle droit, soit le produit de la rencontre des droites horizontale et verticale.

Dans l'être humain, les interactions entre les oppositions sont continues, même graduées différemment dans le temps. On y verrait certes une analogie avec le «sujet en conflit», élaboré par la psychanalyse, qui spécifie l'ambivalence entre haine et tendresse dans la relation à l'objet. La psychanalyse reconnaît aussi la «grande jouissance» inhérente à la tension elle-même, car le plaisir s'accroît de répéter les tensions, jusqu'au «sentiment tant désiré de la surtension» (Freud, 1974, p. 64), notions qui semblent proches de l'esthétique de Mondrian.

L'art résultera donc d'une «équation réelle entre l'universel et l'individuel», qui constituent la dualité interne de l'être humain (Mondrian, 1964, p. 116). Cette équation ne repose pas sur des similitudes de quantités ou des symétries statiques, mais sur l'énergétique des *relations de dimension, position et proportion entre les plans et la composition globale*. Si la tragédie naît du déséquilibre, la relation d'équivalence mène «au bonheur physique et spirituel, pré-requis à la santé» (p. 209).

Déjà, le «plan rectangulaire» du tableau (1993, p. 110) offre l'opposition entre quatre angles droits, source des axes orthogonaux qui les dédoublent et des diagonales qui les joignent. Mondrian a souvent indiqué, dans des esquisses préparatoires à ses tableaux abstraits, la constance des diagonales en X dans le plan (Welsh, 1966, p. 92 et 183 ; Mondrian, 1994, p. 297-298, 303-305 et 311). Ces diagonales sont explicitées dans l'œuvre-clé, *Losange avec lignes grises* (1918), que nous avons commentée (Saint-Martin, 1968, p. 109).

LE NÉO-PLASTICISME

La théorie du néo-plasticisme reprend nombre des intuitions de la géométrie projective, incarnant la vision de l'univers cosmique en expansion, où les forces actives cosmiques primaires créent la morphogenèse des formes locales, par croissance, annexion, construction, interconnexion, etc.

L'espace cosmique est ainsi conçu comme une sorte de «hors-champ» générateur, toujours présent et actif, au sein du réel comme dans un tableau : «L'art doit déterminer aussi bien cet espace que le

former et créer une équivalence de ces deux facteurs» (Mondrian, 1993, p. 339). Cette détermination exige l'ouverture des éléments du tableau sur la périphérie, où affluent les forces cosmiques : «Un plan n'est exactement déterminé que lorsque les lignes qui forment les plans rejoignent la périphérie» et «cela n'existe que dans le néo-plasticisme» (p. 117).

Si l'espace préexiste, il exige d'être déterminé (partiellement actualisé) pour être connu. L'action de l'art plastique «n'est pas d'exprimer l'espace, mais de le déterminer complètement» (p. 348 et 386). «Tout est espace» et l'espace est un plenum, même «celui qui nous semble vide» (p. 339), car «la science a prouvé que la vraie manifestation de la réalité ne réside pas dans des formes particulières, ni dans un espace vide» (p. 351), mais «dans un espace dynamique en continuelle transformation». Le tableau se constituera de «l'action mutuelle et réciproque entre les plans» (p. 316), qui sont des «énergies» en perpétuel mouvement.

Le terme de *détermination* reste le mot-clé de la théorie de Mondrian, «non pas un concept intellectuel, mais dérivant de l'expérience» (p. 70). Cette «détermination» de l'espace – qui correspond à une actualisation face à des virtualités – est «le» problème technique en peinture, où «la réalité peut être élaborée dans un espace déterminé dans l'extension du canevas» (p. 353-354). À l'inverse, «en peinture, le canevas vide est l'expression de l'espace naturaliste, déterminé par le pourtour» (p. 385), où Kandinsky reconnaîtra l'infrastructure du Plan originel, que nous avons commenté et intégré à la syntaxe visuelle (Saint-Martin, 1987).

Seules la couleur et la ligne droite, portées à leur maximum d'intensité, peuvent déterminer l'espace. Par sa tension, «la ligne droite est une expression plus forte et plus profonde que la ligne courbe» (Mondrian, 1993, p. 194), d'où une visée expressionniste. En outre, «la forme détermine la couleur, plus la forme est sous tension, plus la couleur est déterminée» (p. 73), ce qui a été confirmé par les recherches de la Gestalttheorie (Saint-Martin, 1990). Les lignes dans la nature apparaissent comme «ramollies», dans «une relaxation de la forme», en comparaison de ce que produisent les trajets des forces primaires (Mondrian, cité dans Sweeney, 1948).

Même si elle semble close dans le réel, «la forme ne doit pas être fermée», car elle participe de la mouvance de la totalité virtuelle (Mondrian, 1993, p. 57). La forme fermée – que Kandinsky et le cubisme avaient en partie éliminée, note Mondrian (p. 64) – est celle dont le contour revient à son point de départ. En art, «la forme fermée est nar-

native, symbolique [...] L'oppression de la forme fermée est terminée» (1931, p. 30 ; 1993, p. 223), la forme fermée étant toujours analogue à un objet naturel.

D'où la conception par Mondrian du plan «expansif» (1993, p. 385-387) – qui semble fermé à un regard euclidien – dont les contours ne relèvent plus de mesures fixes, mais s'épandent dans le tableau, fondant son énergétique. Il ne s'agit plus de «plans rectangulaires l'un à côté de l'autre – comme des pierres» (1971, p. 74). La forme «apparente» du rectangle ne résultant que «de la pluralité de la ligne droite en opposition rectangulaire» (1993, p. 231), ces lignes «s'entrecroisent, se touchent en tangence, ne cessent pas de continuer» (p. 138).

Lignes, plans et couleurs «peuvent être mutuellement équivalents», en dépit de leurs différences (p. 223). Même inégaux, selon des mensurations euclidiennes, les plans peuvent exister en équivalence les uns avec les autres. Comme le redira Lissitzky, dans le nouvel espace, «les distances sont mesurées seulement par l'intensité et la position des régions de couleur strictement définies» (1925, p. 354).

Ainsi, un équilibre dynamique et asymétrique peut s'établir entre des plans de «grandeurs» euclidiennes diverses, entre un petit élément de couleur et de grands plans de non-couleur (Mondrian, 1993, p. 209 et 214).

Il doit exister «une totale équivalence entre les plans et le fond» (p. 386), de sorte que l'ancien «fond», en peinture «ne devrait plus exister», car il a été figé en un plan stable, qui n'est plus un milieu malléable et indifférencié. Si la relation de position «est la plus équilibrée, exprimant l'extrême opposition dans une complète harmonie et qu'elle inclut toutes les autres relations» (p. 30), Mondrian observe que celle de dimension, qui fonde la rythmique et accentue «l'expressivité de la couleur» (p. 86), «présente à l'artiste l'un de ses plus difficiles problèmes» (p. 294).

Il faut substituer aux formes euclidiennes, stables et fermées, des masses énergétiques, planaires, topologiques et polymorphes, «emboîtées» dans le plan du tableau. Les «plans de couleur expriment seulement des relations et non des formes» (p. 137) et subissent les effets «déformants» des vecteurs et interactions de couleur : «Ce sont précisément les rapports propres et mutuels des éléments qui déterminent l'ensemble» (Mondrian, 1993, p. 136). Cette visée est proche de la description du Baroque par Wölfflin (1952), où les plans perdent leur autonomie, deviennent mouvants et ne s'unifient qu'à travers la totalité.

Mondrian s'élève certes contre la survalorisation de la pression gestaltienne de la « bonne forme » (Saint-Martin, 1990), soit l'obsession de trouver une « bonne forme fermée » et connue dans le tableau, évoquant des objets externes. Ces « objets » modifient la structure spatiale de l'œuvre, en y introduisant la fixité et la discontinuité de l'objet naturel, à l'encontre des transformations perceptuelles produites par les forces vectorielles agissant dans le champ. Mais Mondrian n'a pas retenu la prolixité de formes prévues par la géométrie projective, au contraire d'artistes qu'il estimait : Gabo, Pevsner ou Barbara Hepworth (Whicher, 1971, p. 260), qui auraient « oublié » la base de la contradiction.

Les perspectives convergente et atmosphérique doivent donc être éliminées, dont les raccourcis (Mondrian, 1993, p. 38-39). Si la profondeur, « la troisième dimension visuelle disparaît dans la nouvelle peinture, elle est malgré tout exprimée par les valeurs et la couleur dans le plan » (p. 203 et 38). Soit la « profondeur optique » – à deux dimensions et demie (2,5), comme l'exprimera Lissitzky (1925) – résultant de la « position des plans dans la profondeur du champ » (Mondrian, 1993, p. 38), que Goethe avait déjà décrite.

De même, les vecteurs sombres (les « lignes ») ne sont pas de simples facteurs de démarcation ou de séparation, mais constituent des segments de plans dynamiques, possédant un centre et une périphérie. Ainsi, les fameuses lignes droites, au lieu de former une « grille » rigide et stable, sont des masses tubulaires souples, des ondes, des conducteurs ou convoyeurs d'énergie sur toute la surface qui se gonflent ou se resserrent, modifient leur couleur, etc.

Ces « lignes ou plans noirs » sont « affectés » par les plans de couleur adjacents : « en peinture, les lignes sont absorbées par les plans de couleur » (p. 356). Elles oscillent et varient en largeur et couleur-tonalité, traversent donc de pseudo-rectangles ou carrés, dont les membranes sont susceptibles de se courber ou se rétracter sous l'effet de diverses pressions, pour devenir des formes instables, losanges ou ellipses, etc. Notons que ces observations ont aussi été corroborées par la Gestalttheorie, à partir des processus perceptuels de la vie courante.

Mais elles impliquent une transformation de la perception du tableau, exigeant un minimum de « savoirs ». Mondrian écrit : « Percevoir clairement, c'est *savoir* ». Si « *la vision plastique* [est] une pure vision, car elle ne tient compte que de *ce qui est purement plastique* et n'est influencée par rien d'autre » (p. 61), il rappelle que « la nouvelle vision

ne part pas d'un seul point de vue donné, mais prend ses points de vue de partout, d'aucune place fixe» et cela «en accord avec la théorie de la relativité» (1956, p. 339 ; 1993, p. 171 et 178).

Pourtant, à l'inverse de Lissitzsky qui, tout en reprenant les notions de Mondrian (1925, p. 358, n. 5), a concrétisé une «multiplication» des points de vue et visées, Mondrian a fait état de son désir de situer sa position d'énonciateur à un «point de vue devant le plan», correspondant à la visée perpendiculaire de la perspective frontale : «la perpendicularité délimite la couleur sans la fermer». Soit la confrontation, en face à face, avec un champ d'aplats également éclairés, ce qu'il qualifie de «la plus extrême possibilité d'intensification plastique» (1956, p. 339).

À ses débuts, Mondrian voyait la répétition des lignes comme un fait de nature et d'individuation (1993, p. 40), pour en faire plus tard un principe de destruction du plan : «la pluralité de formes variées et similaires annihile l'existence des formes comme entités». Ainsi, à la suite de l'homogénéité et du rythme qui s'établit dans le tableau, les plans rectangulaires sont dissous et ne sont «rien» (p. 381). Par le rythme, l'équilibre dynamique des relations dissout l'individualité des éléments.

Contre le cubisme et sa volumétrie (p. 390), Mondrian affirme que «le centre du tableau ne doit pas être seulement déplacé, mais éliminé, enlevé», pour être situé à l'externe, car «lorsque le centre est situé hors du tableau», celui-ci «devient alors un morceau d'un plus large canevas, n'est-ce pas?», écrit-il à Van Doesburg.

Comme celle d'Euclide, la «géométrie projective» (Whicher, 1971) ne traite pas de la couleur, dont Mondrian se méfiait comme trop liée à l'externe, à des «*feelings* individuels», naturels et capricieux (1993, p. 85 et 16). Il choisira de «transformer les couleurs naturelles en quelques couleurs fondamentales» (p. 15), soit les trois couleurs primaires de l'époque, le rouge, le bleu et le jaune, portées à leur «maximum d'intensité». Mais ces termes recouvrent plutôt des catégories de teintes composées, comme dans la science moderne (Kay et McDaniel, 1997, p. 397-442). Soit dans son œuvre, la variété de rouges vénitiens ou orangés, de jaunes citron ou dorés, de bleus cyans, violacés ou verdâtres, et des gris de toutes nuances.

Tout l'art est là, écrit-il : «Ce n'est pas suffisant de mettre côte à côte, un rouge, un bleu, un jaune et un gris, etc., ce qui ne serait que décoratif. Il faut que ce soit *le bon rouge*, bleu, jaune ou gris : chacun

doit être juste en lui-même et juste en relation avec les autres.» Et tout dépend de leur position, dimension, etc. (Mondrian, 1993, p. 112). Si Mondrian écarte le vert, trop «mimétique» de la nature, sa formation lui a certes appris que la loi du contraste simultané fait que la vue d'un rouge produit toujours un vert dans le champ ambiant ; du moins restera-t-il virtuel !

En 1917, Mondrian appelait encore les blancs et noirs des «couleurs» (p. 36). Il expliqua son changement d'appellation par une analogie avec le vocabulaire futuriste de Russolo, opposant en musique, les «sons» et les «bruits», ces derniers appelés des «non-sons» (p. 154-155).

La nouvelle nomenclature introduit donc un autre principe d'opposition : «couleur et non-couleur» (p. 179), où la non-couleur n'est pas un vide ou un vague, mais est aussi «résonnante» que la couleur. Pour Mondrian, les «non-couleurs» renvoient à des «espaces déterminés», remplis des dynamismes issus de la structure et des relations des formes entre elles.

Mondrian était conscient qu'en optique, le blanc résulte de «la somme de toutes les couleurs» (p. 38) et le noir, de leur absence, et qu'ils se prêtent tous deux à d'infinies gradations. S'il dit que «l'espace devint blanc, noir ou gris, les formes devinrent rouge, bleue ou jaune» (p. 339), il tient le blanc pour le lieu de la plus grande intensité chromatique, car «les couleurs primaires peuvent être pensées comme réductibles à la non-couleur» (le blanc) (p. 38). Ainsi «les trois couleurs primaires se neutralisent dans une unité, de sorte qu'elles expriment la lumière d'une autre façon que dans la peinture traditionnelle» (p. 37).

Comme la couleur, la texture garde de fortes attaches au matériel et au tragique, mais sans texture, pas de couleur. Pour «l'artiste spirituel, la couleur et les traces du pinceau suffisent à représenter la matière» (1969, p. 71), sans que soit détruite la souplesse du plan. Les propriétés d'une «couleur» se modifient selon leur dimension et les contextes différents. Il rappelle que Kandinsky avait «justement observé qu'une couleur froide peut devenir chaude et une chaude, froide» (1993, p. 240).

Mondrian conçoit aussi les couleurs comme plus matérielles ou spirituelles, plus intérieures ou extérieures. Déjà la *Théorie des couleurs* de Goethe, qu'il connaît (p. 36), décrit la couleur comme résultant de l'interaction entre la lumière et les matériaux, qui en absorbent et réfléchissent différemment les radiations. Se référant plutôt à Schoenmakers, Mondrian pose que «le bleu et le jaune sont les plus intériorisés» et le «rouge (l'ex-

clusion du bleu et du jaune) la plus extériorisée» (p. 36). Mondrian en conclut que les rouges, dans le tableau, peuvent sembler plus «réels» et les bleus et jaunes, plus «spirituels» (Mondrian et Roth, 1994, p. 43). Et qu'une «peinture en jaune et bleu seulement est plus intériorisée que si elle comporte les trois couleurs primaires» (Mondrian, 1993, p. 36).

Il écrit que «ligne et couleur [sont] des moyens plastiques en eux-mêmes, c'est-à-dire libres de toute signification particulière» (p. 62). Mais il admet que «l'émotion causée par les couleurs est liée au *feeling*» (p. 937) et que «chaque forme, chaque ligne, chaque couleur possèdent un caractère et une signification uniques» (p. 220). Mais cette signification variant pour chaque observateur, «l'expression subjective (psychologique) n'est plus art plastique, mais art littéraire» (p. 366).

Certes les écrits de Mondrian, qui font même appel à une «vision interne», n'expliquent pas comment «regarder» ses tableaux, pour y voir et sentir les relations dont il fait état. Aussi notre démarche interpelle les acquis d'une syntaxe visuelle, qui semble corroborer nombre des avancées de Mondrian. Elle tente de conjuguer les facteurs «techniques» de l'expression plastique, qui permettent d'en expérimenter le sens (Saint-Martin, 1987, 2007).

Nous pensons qu'un barème fiable pour la perception d'un tableau découle des constats posés par les recherches scientifiques de la Gestalttheorie et de ses continuateurs (Saint-Martin, 1990). Mondrian n'y fait pas allusion, sauf à contester la pseudo-loi de la figure-sur-fond dans un espace devenu «non euclidien». Il se fondait plutôt sur les acquis de la pratique artistique, depuis *La Loi du contraste simultané des couleurs* (1839) de Chevreul, de Cézanne et du post-impressionnisme, jusqu'à la révolution du cubisme.

La Gestalttheorie a confirmé : a) l'hypothèse de Mondrian que le pourtour d'une forte *gestalt* (carré ou rectangle) offre le maximum de force énergétique, donc de proximité visuelle, suivi par ses infrastructures axiales et diagonales virtuelles ; b) que par la loi de la «bonne continuité», toute droite se prolonge virtuellement dans le champ ; c) le fait de l'interaction des couleurs (De Valois et De Valois, 1997, p. 126-136) et que le tableau résulte de l'espace actualisé par les énergies des éléments.

Il serait déraisonnable de tenter de «voir» un tableau de Mondrian, sans tenir compte du substrat qu'offrent les principes néo-plasticiens qui l'ont fait naître et l'ont accompagné. Fondamentales apparaissent les notions : a) d'espaces non euclidiens ; b) d'une perspective projective

et de son énergétisme propre dans le tableau, menant à une mouvance des formes et couleurs ; c) d'une relativisation du processus de figure-sur-fond ; d) de la nécessité de l'examen des « moyens techniques » dans l'art pictural, qui rend possible la saisie du sens.

En vue d'une approche sémantique, nous remanions l'analyse syntaxique déjà présentée (Saint-Martin, 1992, p. 225-238) d'une œuvre sur toile de Mondrian, intitulée *Composition en rouge, jaune et bleu*, 1936-1943, une huile sur toile (59 cm × 54 cm) (figure 4). Les étapes de cette production ne sont pas connues, sauf pour la probable adjonction des petits éléments de couleur en périphérie, à son arrivée à New York. Vue au Moderna Museet de Stockholm, cette œuvre a ensuite été étudiée sur reproductions en diapositive et sur papier.

L'ANALYSE SYNTAXIQUE

L'analyse sémiologique a considérablement augmenté et précisé les « détails techniques » ou plastiques qui régissent la structure d'un tableau, pourtant déjà nombreux chez Mondrian. Car la syntaxe est le lieu où s'élabore l'expérience perceptuelle et émotive de l'œuvre, qui déterminera son sens. Pour y arriver, il importe de multiplier, au maximum, les allées et venues du regard sur l'entière du tableau, à partir d'hypothèses sur son organisation syntaxique.

En vue d'une analyse, une première segmentation est effectuée, par vision périphérique, et non maculaire ou fovéale, résultant en la reconnaissance de quatre grandes régions, désignées par les nombres 1, 2, 3, 4. Chacune d'elles est ensuite différenciée en sous-régions, par vision maculaire ou fovéale, identifiées par l'ajout de lettres minuscules (R1a, 1b, 1c, R2a, etc.). Étant donné l'impact des horizontales et verticales, elles ont été identifiées par des lettres majuscules : A, B, C, D, E, etc. (figure 4a).

Une analyse exploratoire préliminaire, par une grille *ad hoc*, fait état des jonctions et disjonctions entre grandes régions, par leurs mises en relation selon cinq des six types de variables visuelles : couleur-tonalité, forme, dimension, texture, vectorialité. L'espace manque pour reproduire cette analyse, dont le bilan établit 27 disjonctions et 10 jonctions entre régions (Saint-Martin, 1992, p. 228). Cette suprématie des

disjonctions, surtout de contrastes de dimensions, certes prévue par Mondrian, révèle une tessiture heurtée de l'espace construit. Les liaisons tiennent surtout aux similitudes des textures, des «non-couleurs» et des «vecteurs orientés» (les «lignes»).

La sixième variable visuelle, la profondeur, sera estimée au terme de l'analyse syntaxique, où les perspectives jouent un rôle majeur. Comme l'ont montré les théories de la Gestalt (Saint-Martin, 1990) et celles de la complexité (Atlan, 1991), des éléments disjoints dans des séries qui semblent aléatoires offrent des regroupements spontanés ou autogénérés, de plus ou moins grande amplitude, saisissables en peinture sous forme de perspectives de profondeurs diverses.

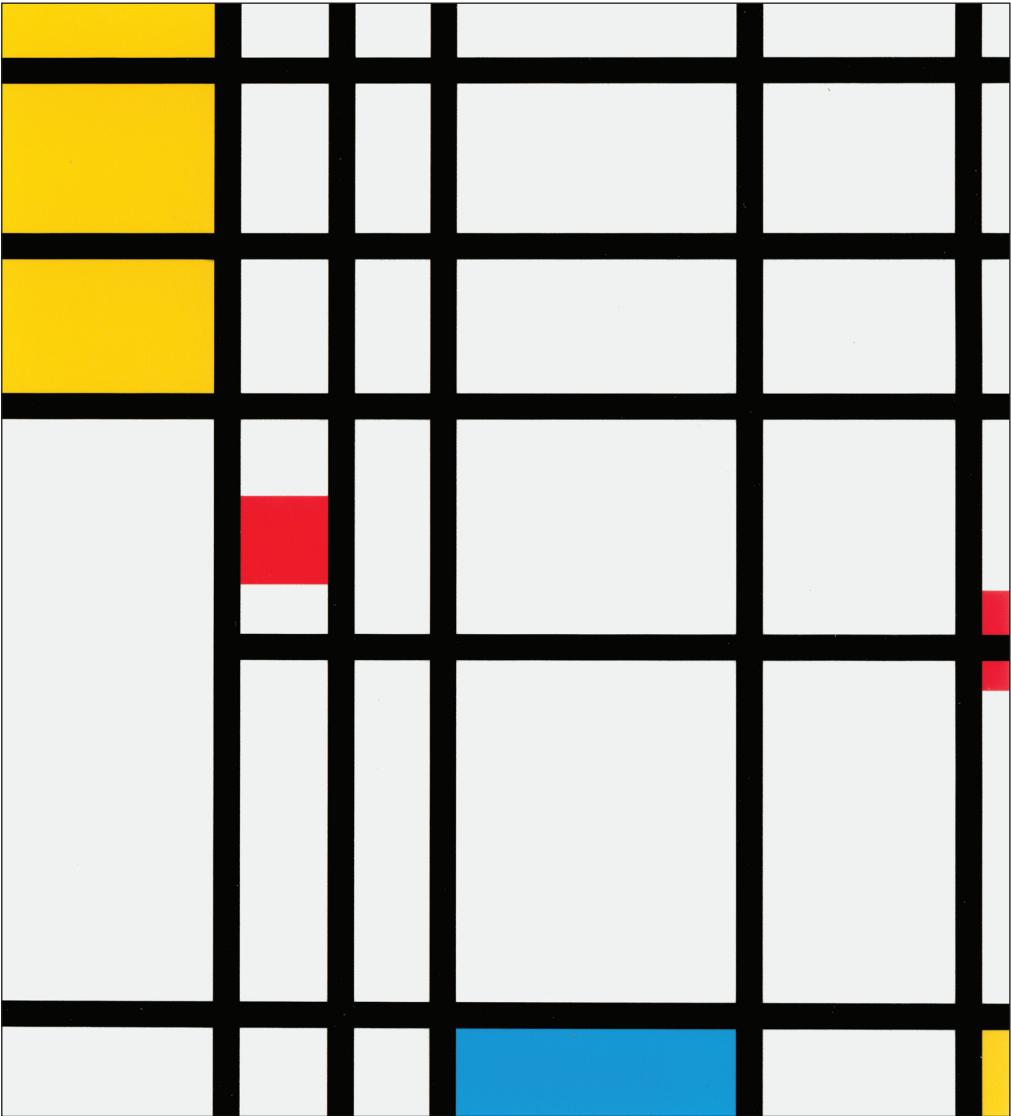
Les quatre types d'opérateurs syntaxiques utilisés, qui structurent l'espace d'une œuvre plastique, sont définis comme *a) les opérateurs gestaltiens*, qui recouvrent les associations icono-verbales ; *b) les opérateurs topologiques* ; *c) les interactions des éléments avec l'énergie du Plan originel* ; *d) les modalités perspectivistes* (Saint-Martin, 1987, 1990).

A) LES RAPPORTS GESTALTIENS ICONICO-VERBAUX

Les rapports iconico-verbaux sont les premiers à surgir. Si la Gestalttheorie a décrit les processus de liaison-déliaison les plus fondamentaux dans la perception visuelle, fondés sur des contrastes et agissant à des niveaux non verbaux (Saint-Martin, 1990), elle a aussi fait état de la «pression» de la «bonne forme», par laquelle chacun cherche à reconnaître, dans un champ visuel, des objets connus et à les «nommer».

Ce niveau *iconico-verbal*, dans un tableau, qui s'établit de façon plus ou moins semblable chez plusieurs personnes, produit des réactions immédiates, cognitives et émotives, que la sémiologie mettra en relation avec celles du niveau proprement plastique. À cet égard, les théories verbales connues chez Mondrian, qui contredisent la vision commune, ne peuvent manquer de jouer un rôle.

L'on reconnaît dans cette œuvre l'utilisation exclusive des couleurs primaires, en dimensions différentes, sans s'attarder au fait qu'elles sont teintées : un jaune doré et sa complémentaire un bleu foncé, un rouge clair légèrement orangé. Le bleu apparaît une fois, le jaune doré quatre fois et le rouge, trois fois. Et le blanc, 36 fois, les segments de noir, environ 57 fois !



On aura aussi aisément identifié plusieurs « rectangles » blancs inégaux, trois rectangles jaunes, dans le coin supérieur gauche et un autre, étroit, dans le coin inférieur droit. Et sur le côté inférieur, un long rectangle bleu, encastré ou « suspendu » entre trois vecteurs « noirs ». Plus, un « carré » rouge (R1h) à gauche, entre de petits carré et rectangle blancs (R1g et R1i), et en périphérie droite, de petits rectangle et carré rouges (R2m – R3e). Des liaisons s'établissent entre les complémentaires (jaune-bleu) et les rouges similaires.

L'œuvre présente les rectangles « blancs » en différentes dimensions et vectorialités qui les opposent les uns aux autres. Les parallèles rapprochées F-G-H, qui enserrent des rectangles blancs dédoublés, accentuent leur luminosité et les font avancer. À leur droite, des rectangles blancs « s'empilent », de bas en haut, de plus grands à plus petits, lesquels par manque de convergence ne miment pas la vision d'un lointain. Les plus grands (R3a et R3c) forment une éclaircie, qui rejoint à travers R4d et R4f le haut rectangle de gauche (R4a-R4b).

Les carrés sont rares et petits, formant exception dans ce champ. D'abord, le carré R1h, dont la couleur « rouge » était considérée par Mondrian comme la « plus réelle ». Un peu en hauteur, il est isolé, « emboîté » ou « suspendu » entre des lignes foncées et un carré et un rectangle blancs. Un carré (R3e) et un rectangle rouges (R2m), plus petits, lui font écho, « enserrant » l'horizontale tronquée (D).

Ces figures primaires euclidiennes « nommées » instaurent, sur le plan verbal, l'impression d'être en face d'un tableau « géométrique », relevant de la logique rigide de la géométrie euclidienne, que Mondrian rejette. De fait, seules les régions jaunes pourraient être senties comme un champ unifié « sous » les fragments noirs de A, B, C, produisant ainsi l'effet euphorique d'une « normalité » perceptive. Mais les interactions de couleur avec les plans noirs (entre A1a, A1b, B1b, B1c et C) font revenir ces « jaunes » vers l'avant.

De par leur position dans le coin supérieur et la tradition paysagiste, ces jaunes (R1a, R1b, R1c), pourraient connoter un « ciel doré », à la fin du jour. D'où, pour les plans blancs adjacents, une possible connotation de « cieux blancs » (ou d'hiver). Mais leur effet d'un lointain est démenti par la précision des « lignes » qui les enserrent et les traversent, relevant d'une vision fovéale du proche.

Les malaises perceptuels

Face aux tableaux des années 1920 et 1930 de Mondrian, les percepteurs se sont trouvés devant du «jamais vu». Le plus grand malaise perceptuel se produira de la difficulté d'établir, comme dans la vision naturaliste, des figures sur fond dans un espace tridimensionnel. Il faut y substituer la profondeur optique (Saint-Martin, 1987, p. 168), commune à l'art abstrait, la peinture médiévale ou byzantine.

Une autre difficulté dans la perception de cette œuvre découle de la pseudo-apparence de distances lointaines, «à l'infini», évoquées par le verbal et celles, très rapprochées, du perceptuel plastique, affirmées par la précision fovéale des lignes et couleurs. Une contradiction semble aussi exister entre un champ global estimé vaste et lointain et les petits éléments rouges, en périphérie (R2m et R3e), qui renvoient à la vision fovéale, dans le proche.

Pour la perception commune, les «blancs», conçus par Mondrian comme la plus grande plénitude de lumière, modulée par les interactions tonales, sont perçus comme des «vides», où rien n'est donné à percevoir, d'où le sentiment d'être «floué», par manque de stimuli. L'absence d'un centre «géométrique» désoriente aussi la vision qui voudrait toujours s'y accrocher.

Les «formes», saisies globalement, semblent trop semblables et banales. La perception commune ignore que les «bonnes gestalts» formelles (soit les figures géométriques) donnent toujours à «sentir» à l'œil les énergies de leurs «infrastructures», qui les dynamisent (Saint-Martin, 1990). Soit, dans le carré, le cruciforme, les diagonales plus longues que les orthogonales qui font osciller la forme externe vers l'ellipse ou le losange. Dans le rectangle, l'inégalité des axes cruciformes infléchit davantage son aspect formel vers un autre parallélogramme, dont les vecteurs continués bouleversent les champs ambiants.

Chez les experts, les interprétations verbales sur le néo-plasticisme sont plutôt rares. On peut certes imputer ce fait à l'occultation de l'œuvre de Mondrian, en France, où a «perduré une invraisemblable opposition à l'abstraction géométrique» (Milhau, 1986, p. 53), un retard de «trente ans», signalait M. Ragon (1956, p. 25). Même aux États-Unis, en dépit de l'exposition, en 1936, de *Cubism and Abstract Art*, au MOMA, le critique influent, C. Greenberg, niait encore, en 1965, l'apport de Mondrian à la théorie de la «bidimensionnalité» ! (1965, p. 36-37).

On a tôt fait d'associer la « grille » des tableaux néo-plasticiens à des structures de contention, de contrainte (prison, couvent, etc.), pour en faire le « symbole de la modernité » abhorrée (Krauss, 1986, p. 9). D'où froideur, austérité calviniste, rigidité, monotonie ou vacuité de stimuli, etc. La grille deviendra ensuite la matrice incontournable des images numérisées. Dans son *Triologue*, Mondrian rapporte plusieurs jugements négatifs vis-à-vis du néo-plasticisme, qui serait « sans émotion, incompréhensible, stérile, antiseptique, mort » (1993, p. 115, 123 et 228).

Mais il a lui-même assimilé sa « planéité » à « l'intériorité » des Byzantins, toujours « non décorative » (p. 87 et 252). D'autres ont parlé de paix et d'harmonie, de majesté hiératique et de fascination, de la « sensation d'une profondeur infinie parce que inévaluable » (Borduas, 1987, p. 294), d'un espace architectural, d'une harmonie cosmique, d'intense luminosité, etc.

Parmi des articles généraux, retenons, dans les années 1970, celui du Russe A.B. Nakov sur « La relation déterminante » (1974). Il souligne « l'autorité des lignes », leur « hiératisme » qui rappelle l'art byzantin, la « distribution rythmée de l'espace », la « précision autoritaire des énoncés », un regard « à la loupe », une « logique immatérielle », une « richesse prodigieuse », la « perfection du système », la « force coloriste des nuances », de « fascinantes aventures combinatoires », etc. Face à une œuvre de 1921, Welsh évoque la « grande délicatesse de l'équilibre de la structure et des couleurs et le sens prévalant de repos et quiétude » (1966, p. 180).

Si l'étude de M. Schapiro « Sur l'humanité de l'art abstrait » (1978) fut pionnière, il innovera aussi en esquissant, en 1978, des analyses d'un tableau « sur le point » de 1924, des tableaux en « plus et moins » et de *Broadway Boogie Woogie*, faisant ressortir les liens entre ces derniers. S'il reconnaît chez Mondrian la présence d'une théorie sur « l'espace ambiant » au tableau, il crut pouvoir intégrer des éléments « non peints » à sa structure (1978, p. 238).

Schapiro insiste aussi sur « la nécessité d'un examen minutieux » des œuvres (p. 235), que nous avons fait nôtre. Il évoquera un « fond lumineux », un « ordre équilibré », « l'harmonie d'un temple grec », une « mystérieuse et fascinante unité », « l'ardente recherche de variation », etc. (p. 234, 238 et 249). À sa suite, H. Damisch rappellera la nécessité d'une « lecture technique » des tableaux, de l'élaboration de nouveaux

« modèles » de perception (1984, p. 69 et 72) et surtout de « ne pas prétendre [les] comprendre mieux que ne fait le peintre ! » (p. 288).

Sur un plan émotif, on pourrait souligner le caractère idéaliste de la *perspective projective*, induisant une objectivité cosmique toujours positive et bienveillante, quasi « maternelle », se prolongeant dans le déploiement du tableau. Mais ce serait oublier la constance des oppositions et contradictions, affirmées comme telles, que génèrent les énergies chromatiques et linéaires.

À l'opposé, on pourrait souligner que le discours de Mondrian semble nourrir une « culture » de l'affrontement, pouvant être estimée paranoïde. Mais elle est circonscrite, en multipliant les possibilités d'interrelations et d'équilibre. Selon l'artiste, à trop atténuer les antagonismes, on aboutit à une indécision chaotique ou une « mollesse » texturale, qui ne reflètent que le particulier et non l'universel.

B) LES RAPPORTS SYNTAXIQUES GESTALTIENS

L'analyse des rapports plastiques gestaltiens est essentielle pour livrer les facteurs qui jouent dans la structure interne. Ces effets gestaltiens sont innombrables, dans *Composition en rouge, jaune et bleu*, révélant sa mobilité extrême. Nous ne pouvons qu'en résumer l'action, moins perceptible sur une photographie.

En premier lieu, les contrastes successifs et simultanés reportent les « lignes » et contours des plans sur les zones avoisinantes, en transformant leur aspect. Cet effet est encore accentué dans les rectangles plus étroits (R1e et R1k, R1f, R1l, R4d et R4f). Les parallèles verticales-horizontales semblent de même largeur, sauf qu'elles varient perceptuellement, par tonalité, quand elles sont adjacentes à des blancs de diverses dimensions ou, chromatiquement, à des plans colorés.

Ainsi la F plus poreuse et « brunissante » le long de R1a-c s'épaissit davantage le long de R4a et R4b, par interaction de tonalité. Et l'extrémité « violettisante » de H et I semble plus ténue dans l'interaction avec R3b. Les interactions de tonalité continues s'effectuant le long des régions blanches adjacentes aux plans-lignes noirs multiplient le surgissement de points lumineux à leurs intersections.

En deuxième lieu, les axes et diagonales virtuels des rectangles se prolongent sur tout le champ, de par la loi gestaltienne de la « bonne continuité », qui veut qu'une droite, même limitée ou virtuelle,

se prolonge sur tout le champ visuel. L'intérêt de Mondrian pour l'action des diagonales s'est manifesté dans ses « losanges » ou « carrés sur la pointe », où prévaut la plus grande longueur des diagonales (1993, p. 357). Ces deux facteurs contribuent à la mouvance et à la polymorphie des plans.

En contraste, les vecteurs « noirs » rejoignent les côtés périphériques, sauf pour D qui s'arrête abruptement sur la R4, accentuant la luminosité des blancs R4a et R4b. Les parallèles rapprochées (F-G-H) augmentent la luminosité des blancs qu'elles enserrent (R1e, R1f ou R4d) par rapport aux blancs ambiants, produisant un effet de « colonne », qui suscite une pliure ou un rabattement asymétrique de la droite sur la gauche, appuyé par le différent écartement des parallèles I et J.

De même, le caractère tronqué et abrupt de D suscite une division binaire du tableau, sous l'horizontale virtuelle. En outre, la région centrale supérieure, qui regroupe trois horizontales en parallèle, formant bloc (A, B, C), s'oppose aux régions inférieures, appuyant un effet de rabattement du haut sur le bas.

Aussi, on observe une différence d'intensité lumineuse entre tous les plans blancs liés par la diagonale dysharmonique, qui va des jaunes du côté supérieur gauche à celui du côté inférieur droit (R3f). Les liens de complémentarité entre les jaunes, en haut, et le côté bleu inférieur suscitent un trapèze virtuel irrégulier.

Le carré rouge, logé entre les parallèles « étroites » (F-G-H), se lie en oblique aux deux petits rectangle et carré rouges (R2m, R3e), dans une triangulation précaire et un rappel problématique du rouge. La proximité de ce carré rouge du vecteur tronqué D constitue leur zone comme la plus dynamique et peut-être la plus « expressive » de l'œuvre. Ce plan rouge teinte aussi de sa complémentaire les « blancs » de R4a-R4b et R1e-R1f-R4d, pour les unifier davantage. En particulier, ce carré rouge (R1h), qui se distingue fortement par ses dimensions et son chroma, semble « inséré », sinon « rajouté », entre ses enveloppeurs et jaillit vers l'avant.

Le plan bleu foncé (R3b), à l'horizon inférieur, mime par son poids et sa couleur un effet d'opposition, en dépit de son interprétation par Mondrian comme « spirituel ». Il nous semble un élément qui reste séparé, tragique ou « menaçant », qu'il n'est pas facile de lier aux autres éléments, sauf par sa coloration des lignes noires qui l'enserrent, qui se répercute dans l'œuvre.

De plus, les fameuses «étincelles», qui surgissent aux croisements des horizontales-verticales, ponctuent en *staccato* tout le champ, le liant plus intensément, car ces «*after-images*» tonales produisent un chatolement/brouillage des aplats adjacents.

Ces variations tonales et chromatiques dans les plans-lignes diversifient leurs modes d'insertion dans les blancs, les projetant différemment vers l'avant, en apposition ou en suspension, d'ordre postural et kinesthésique.

Finalement, il faut ranger sous un effet gestaltien propre au producteur le fait d'une différence majeure entre les parties gauche et droite, une asymétrie que l'on attribuerait aujourd'hui aux fonctions dissemblables des deux lobes du cerveau (MacNeilage *et al.*, 2009, p. 60-67). Le lobe gauche contrôle, à droite, des stimuli routiniers, alors que le lobe droit s'intéresse, à gauche, à des stimuli nouveaux, de type émotif, intégrés «spatialement». La scission est ici manifeste entre le côté droit, plus simple et répétitif, avec un minimum de couleurs, et le côté gauche, où se distribue une concentration chromatique, dont le «rouge», l'émergence des parallèles rapprochées et l'hétérogénéité du haut rectangle blanc (R4a-R4b).

Ce qui semblait un champ quadrillé statique devient un champ énergétique vibrant, ondulatoire, où interagissent les énergies actuelles et virtuelles des plans. Pour ne pas trop brouiller l'image (figure 4a), nous n'esquissont cette dynamique que pour le seul champ de la R3a. Elle fut davantage explicitée dans l'analyse d'un tableau géométrique de Fernand Leduc (Saint-Martin, 1990b, p. 121).

C) LE NIVEAU TOPOLOGIQUE

L'aspect topologique est prépondérant, menant à un effet de continu dans les blancs de même texture, à luminosité graduée, qui instaure des *voisinages* entre les plans, même «séparés». On observe aussi : a) une prévalence de l'*ordre de succession* rythmique des verticales et horizontales et des plans blancs ; b) une *succession* des rectangles, du haut vers le bas, formant des progressions «oscillatoires», du plus petit vers le plus grand et de la gauche vers la droite ; c) la rythmique des staccatos ponctuant la périphérie ; d) le *staccato* des «étincelles», aux croisements des «lignes».

Il y a aussi *emboîtement* d'une multitude de plans, « encastrés » ou suspendus dans le champ, notamment la R3B bleue et ses petits blancs adjacents. Il y a *enveloppement* des sous-régions centrales « fermées » par celles qui sont « ouvertes » sur la périphérie et un effet de recouvrement enveloppant, du côté droit sur le gauche (H-I-J sur F-G-H). De même, par une relation de proportion, les horizontales de la partie supérieure (A-B-C) se regroupent pour occasionner un mouvement de pliure du haut sur le bas, soit un *rabattement* topologique de R1b et R1c sur les zones inférieures.

D) IMPLANTATION DANS LE PLAN ORIGINEL

Tous les plans périphériques sont inscrits sur les côtés et coins formateurs, qui sont aussi repris, en décalage, par les horizontales et verticales. D'où un renforcement du proche dans tous les plans mouvants et « élastiques ».

Les diagonales formatrices sont répliquées virtuellement dans les vecteurs issus du croisement des « lignes » formant les plans, accentuant leur fluence et leur métamorphose. La diagonale dysharmonique relie les deux régions jaunes (R1a-b-c et R3f) et l'harmonique, le coin inférieur E4c à R2e et R2i.

Les plans locaux sont différemment « emboîtés » dans le plan global. Les plans jaunes R1a, R1b et R1c semblent insérés/juxtaposés dans les angles formés par A, B, C et F. Alors que le R3b est suspendu ou semi-emboîté entre E, H et I, le plan rouge R1h semble aussi inséré/suspendu entre R1g, R1j, F et G, comme le petit R2n entre R2m et R3e, et ce R3e, suspendu à D. Toutes ces « suspensions » appuient leur caractère de mobilité.

Les multiples insertions ou dédoublements des éléments sur les côtés et axes du Plan originel multiplient leurs énergies et ramènent l'œuvre dans une très grande proximité.

E) LES SYSTÈMES DE PERSPECTIVES

Les perspectives constituent des rassemblements d'éléments effectués par le producteur-percepteur, découlant des divers points de vue et distances pris sur son champ de représentation, comme des distances élaborées entre les éléments eux-mêmes. Selon Panofsky (1975), chaque système de perspective constitue une forme symbolique possédant son sémantisme propre. Chacun est lié à un état « intentionnel » différent,

chez le locuteur, comme l'a proposé la linguistique pragmatique (Saint-Martin, 2007, p. 124).

La position des régions périphériques, ouvertes sur les quatre côtés, évoque en premier lieu une perspective projective, où se concrétisent des portions de forces cosmiques dans le champ interne. Elle inclut une perspective parallèle, aux lignes le plus souvent d'égale longueur (Whicher, 1971, p. 223) qui intensifie ses contenus.

Dans son orthogonalité, l'œuvre renvoie aussi à une perspective en damier, dans une distance proche, où certains éléments sont actualisés ou virtualisés, particulièrement dans la ligne tronquée en D. Par suite, la vivacité du rouge du carré R1h, déjà «plus réel» que les autres chromas, selon Mondrian, engendre la projection d'une *perspective focale*.

La perspective frontale et perpendiculaire, «revendiquée» par Mondrian, se réalise dans une distance proche, à l'encontre de la vue «à vol d'oiseau» de la cartographie aérienne, qui ne peut être retenue ici, de par la proximité fovéale de beaucoup d'éléments. Les visées du producteur sont perpendiculaires, «de face», vers le haut et le bas, dans les distances rapprochées de la vision fovéale.

Le paradoxe de la perspective frontale, dont nous avons déjà traité au chapitre 2, trouve solution dans le recours à la perspective microscopique. En effet, par la précision des lignes et l'illumination uniforme, on est renvoyé à la perspective microscopique (ou à «effet de loupe»), impliquant un fort grossissement qui rapproche des objets, autrement peu visibles. Cette perspective appuie l'hypothèse de l'artiste, d'un essai de représentation du monde interne. Ce contexte met aussi en jeu une perspective optique et réversible, et le *feeling* d'une perspective du «*all-over*», plus appropriée à l'expérience d'un monde interne, aux frontières peu définies.

À droite, des empilements gradués du bas vers le haut suggèrent aussi des perspectives inversées, mais dans le proche, étant donné l'absence de convergence des lignes. L'interprétation verbale des R1a, b et c, comme des «cieux du soir», suggérait une perspective atmosphérique qu'aucun autre indice ne corrobore.

Dans une distance proche, la perspective frontale engendre ici, par jeux symétriques, des perspectives en rabattement. Cet effet gestaltien et topologique reporte l'une sur l'autre des régions éloignées, pour les intégrer «émotivement» les unes aux autres. Soit le rabattement du haut

sur le bas et de la droite sur la gauche, décrit plus haut. Cette perspective est utilisée par l'art enfantin et les arts orientaux pour offrir un *feeling* de proximité affective entre éléments distants.

À l'encontre des projections iconiques, les espaces perceptuels évoqués sont avant tout proxémiques, marqués par le tactile et le kinesthésique, dans un espace plus ou moins déterminé, sauf pour l'irrationalité persistante des couleurs. Les différentes perspectives dans un tableau peuvent aussi modéliser les interrelations entre les multiples instances du monde interne du producteur ou du percepteur.

SENS : DÉNOTATION + SIGNIFIÉ

La perception d'un tableau est une *expérience vécue* par la totalité d'un organisme humain, qui y réagit à l'interne par des *feelings*, plus ou moins conscients, aux niveaux organique, affectif et conceptuel. Certes, «à l'intérieur de soi, on voit très différemment qu'avec les yeux», rappelait Mondrian (1993, p. 100). Si, selon lui, «percevoir clairement, c'est savoir» ce qu'on perçoit, *le sens* d'un tableau découle d'une conscience, même diffuse, des réactions «senties» qui accompagnent la saisie des «moyens techniques».

Le *sens* sera donc produit par une synthèse inclusive des points les plus importants «ressentis» et retenus d'une «lecture» adéquate de l'œuvre. Nous définissons, en effet, le sens comme l'union de la dénotation perceptuelle à un «signifié» non verbal, une synthèse dont la structure sera «analogue» à celle du niveau plastique.

La dénotation renvoie à la structure des espaces perceptuels construits, rappelant les potentialités polysensorielles de l'œil, apte à toucher, lisser, sauter, s'étendre, creuser dans le proche et le lointain. Selon l'analyse, la structure du tableau relève d'espaces perceptuels très proches et «sous l'épiderme», toutes les perspectives concourant à une proxémique topologique. La dénotation évoque tous les espaces sensoriels du proche : kinesthésiques, posturaux, thermiques, et d'un visuel fovéal.

Le *signifié* sera l'ensemble des *feelings*, des sensations, émotions et cognitions, générés par l'immersion dans les organisations plastiques. Il est certes impossible de traduire en mots ces «ressentis» éprouvés face au tableau, sauf à évoquer un monde grouillant de dynamismes internes-externes, en interrelations constantes.

La prolifération des vecteurs virtuels des plans et les interactions de tonalité et de couleur constituent ce champ comme «infiniment» multiple, tissé d'énergies contrastantes, aux contours mouvants. Si ce champ de forces reflète le monde humain interne, il le ferait aussi, selon Mondrian, des structures du monde physico-cosmique, traduisant l'unité entre soi et le cosmos.

LES INTERPRÉTATIONS

L'*interprétation* est une adjonction à l'expérience perceptuelle vécue, sentie et non verbale, de concepts «verbaux», issus des diverses disciplines de sciences humaines.

Nous faisons appel à la psychanalyse, car ce tableau du «monde interne» est proche de l'intuition de Freud, décrivant le pulsionnel «comme une sorte d'élasticité du vivant» (1975, p. 72). Soit une mouvance d'énergies, plus ou moins antagonistes, qui se diffusent et interagissent, du passé au présent, de l'inconscient au conscient.

L'analyse confirme la justesse des observations de la sémiologie psychanalytique (Gear et Liendo, 1975), quant au sémantisme contradictoire entre les signifiants verbo-iconiques et plastiques non verbaux. En effet, le niveau iconico-verbal a évoqué une «grille», suggérant un réseau de régularités et de stabilités, menant à une stéréotypie des formes, typique de ce niveau iconique. Ce niveau induit ici un effet de «conformité» à des «lois» (ou à un Surmoi?), comme source d'assurance.

À l'opposé, le niveau factuel s'ingénie à distinguer et à animer des «champs» d'expériences actuelles, polymorphes et ondoyants, en interaction continue dans l'entourage dynamique virtualisé. Ce niveau plastique renvoie à des poussées et réverbérations d'instances énergétiques différenciées, de «formes» aux frontières changeantes, où les «blancs», conçus comme maximum de luminosité, sont soumis aux interactions tonales et chromatiques. En témoigne aussi la surabondance des virtualités, qui modifient formes et couleurs par des effets d'insertion, d'extension, d'interactions, de tangences, etc. S'impose le *feeling* que ces régions sont toutes susceptibles de changements, à un moment ultérieur.

Par l'équilibre lumineux des «blancs», ce tableau apparaîtrait globalement «euphorique», même si certains antagonismes lui conservent un aspect tragique. Notamment : a) la disparité asymétrique entre ses

côtés gauche et droit ; b) le subjectivisme lié aux couleurs, que Mondrian n'a pas pu ou voulu intégrer à son « système » ; c) le rôle du plan « bleu », que l'iconique voit comme dysphorique.

La disparité entre la gauche et la droite du tableau est manifeste. À gauche, de plus grands champs de couleur, des parallèles rapprochées qui intensifient les blancs insérés, l'arrêt de l'horizontale D à l'encontre de la « théorie », etc. Et l'action exclusive du « pan » rouge. À droite, de vastes champs « blancs », aux structures virtuelles, soumis aux seules interactions tonales, sauf pour l'hétérogénéité des petits plans rouges périphériques, évoquant une expansion de ce plus grand carré rouge.

La perspective focale, qui investit le carré rouge (R1h), « plus réel », le désignerait comme une projection idéalisée d'un « Moi triomphant », au sein des turbulences ambiantes plus égalitaires. Ce « pan » peut être senti comme l'idiosyncrasie d'une affirmation narcissique, peut-être survalorisée dans cet univers émotif vibratoire, soit une instance d'hétérogénéité et de fragilité. Mais ses réverbérations lumineuses confirment l'effet euphorique du tableau.

Sur un plan global, le tableau semble répondre à la problématique humaine, telle que décrite par W.R. Bion (1974). Le sujet humain est confronté à la double ignorance du « grand univers inconnu » à l'externe, et de l'inconnu de son univers interne. Il projette, par symbolisation, des « objets » pour meubler ces grands vides, d'abord un point, qui le représente lui-même, se déployant en lignes, plans, surfaces et volumes, parfois valorisés au point « d'oublier » l'existence des deux infinis inassimilables.

Ces représentations ou « pensées » ne sont pas des « choses », tels les objets ambiants et elles occupent des espaces différents. Ce sont des entités mobiles, évanescences, qui s'interpénètrent, non traduisibles en mots, dont la seule validité serait de « mimer », au mieux, l'organisation du réel, sa syntaxe ou sa « grammaire » (Bion, 1980, p. 91), que la science suggère comme basée sur des phénomènes énergétiques.

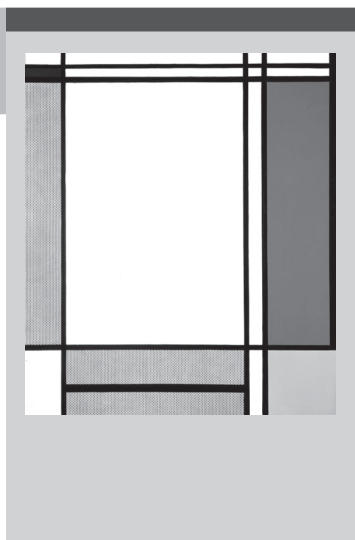
Ainsi, cette *Composition* représente à la fois le monde externe et interne, leurs deux structures confondues, soit des univers dotés d'énergies interactives, en équilibre souple et mouvant. S'y concrétise un moment émotif, la plénitude du Moi (focal), rayonnant virtuellement sur une totalité conviviale, où chaque élément est senti, même confusément, comme siège de motions incessantes. On parlera d'un Moi « frémissant »,

baignant convivialement dans un univers énergétique, asymétrique et plein d'oppositions, qu'il accueille avec joie, tout en «sentant» la prochaine émergence d'éléments nouveaux.

Si un tableau est un moment de l'espace-de-vie du producteur, et par suite du spectateur, ce dernier aime et «trouvera beau» le tableau qui conforte la façon dont il a construit ou «se plaît à imaginer» son univers interne. C'est souvent un monde marqué de disjonctions inéluctables, tel que l'illustrent les trois dimensions de l'art figuratif, dans un univers global qui n'est pas encore «pensé».

Le spectateur peut aussi chercher dans un tableau des structures qui lui offrent un modèle permettant de guider la transformation de ses états intimes, avec leurs contradictions, en apprenant à reconnaître que loin d'être figés, ils sont sans cesse sujets à des mouvements et transformations. D'où la possibilité entrevue d'une plus grande cohésion interne, c'est-à-dire d'un plus grand bien-être. C'était là l'ambition de l'art de Mondrian !

LE « FAUX » MONDRIAN DE LICHTENSTEIN (1964)



Mondrian a souvent parlé de styles et d'évolution des styles en art, dont l'étude dit-il, «est très difficile» (1993, p. 293). Le terme «style», très répandu à son époque – et encore aujourd'hui – avait peut-être acquis sa notoriété de l'ouvrage majeur de l'historien G. Semper, intitulé *Der Stil*, en 1858, qui avait fait du tressage de matériaux végétaux, l'origine formelle de l'art.

On a donc parlé d'un «style néo-plasticien». Et dans la foulée de l'art pop, qui s'est axé sur l'utilisation d'images préfabriquées, provenant de la publicité, des bandes dessinées, du cinéma et même

de l'art, Roy Lichtenstein s'est plu à «imiter» ce style dans une œuvre, intitulée *Non-Objective I* (1964), que nous examinons ci-après.

La notion de «style», hautement problématique en histoire de l'art, a été l'objet de contestations qui menèrent à son abandon sur le plan scientifique, mais non dans son usage populaire. Déjà, Francastel soulignait le caractère inadéquat, en sociologie de l'art, des notions de périodisation, de genres ou de styles, cherchant à y substituer celles de structures et de matrices (1965). Ni la théorie littéraire, ni l'histoire de l'art n'ont, à ce jour, réussi à identifier les éléments qui décriraient adéquatement un style ou des styles différents, dans leur utilisation par divers producteurs. Encore moins leurs effets sémantiques.

Dans une étude sur «La notion de style», Meyer Schapiro (1982c) concluait à l'extrême difficulté de produire une «stylistique visuelle», apte à analyser l'organisation des diverses propositions artistiques et leurs possibles effets de sens. Il rappelait que la description d'un style «fait en général référence à trois aspects de l'art : les éléments formels ou motifs, les relations formelles et les qualités (y compris une qualité d'ensemble que l'on peut appeler l'expression)». Or, précise Schapiro, cette analyse n'a pu être faite «sans recourir au *langage vague* des qualités dans la description des styles» (1982, p. 39-40).

Incapable de décrire une œuvre individuelle ou un style propre à un artiste, on tentera d'appliquer la notion de style à des *ensembles illimités et flous* de formes d'activités individuelles ou sociales, qu'on appellera «styles de vie» ou «styles d'une civilisation». Par suite, au lieu d'étudier la structure des œuvres visuelles, précise Schapiro, on leur applique les valeurs ou éléments de sens que les théoriciens d'art dégagent «de systèmes philosophiques et métaphysiques d'une époque, ou de sa théologie, de sa littérature et même de sa science», ajoutant que «la méthode engendre des spéculations par analogies qui ne résistent pas à une critique détaillée» (1982, p. 71-72).

Comment d'ailleurs identifier des éléments propres à un artiste dans le monde complexe du visuel, quand même le verbal, déjà morcelé en unités, ne peut opérer une distinction entre des mots répétés, en dépit de leurs sens manifestement différents? Ainsi d'un mot, par exemple, «Messieurs» répété deux fois, comme le rappelait Godel (1957, p. 157), ou la pratique de Stanislavsky de faire dire 40 fois le mot «Bonsoir», doté de sens différents !

L'on se souviendra, par ailleurs, des protestations de l'artiste Donald Judd, soulignant «l'incompétence des critiques d'art», visant

aussi bien Greenberg que Michael Fried ou Jack Burnham et de nombreux muséologues (Judd, 1991, p. 32-35). Au sujet des « styles », il écrivait : « La plupart des mouvements se réduisent le plus souvent à un individu, parfois deux, dont les œuvres sont liées de façon lointaine » (p. 36). Que déduire des noms de styles, poursuivait-il, lesquels au lieu de traduire l'esprit des œuvres, ont souvent été affublés par dérision, tels le fauvisme, l'impressionnisme ou le cubisme ou qui, aussitôt créés, deviennent réducteurs et négatifs, tel le « minimalisme » (1991, p. 22).

Si le nombre d'artistes appartenant à un « style » peut varier de deux ou trois à des centaines, sa longévité est aussi incertaine, de quatre ou cinq ans pour les Fauves, une dizaine pour le cubisme ou trois siècles pour le Baroque. Plus important, comment Monet et Manet, si différents, peuvent-ils être rangés sous le même terme d'Impressionnistes ? Et si l'Expressionnisme abstrait est un style, comment y regrouper Pollock et Kline, Newman et Rothko ?

Tout producteur peut d'ailleurs emprunter des « effets de style » plus ou moins importants, en les détournant de leur contexte et de leur sens et en leur imprimant sa propre dialectique. Après plusieurs années de prélèvements de petits motifs dans les « bandes dessinées » ou des images publicitaires, pour les agrandir, Lichtenstein décide, en 1963-1964, d'imiter des images d'art reconnues ou des « styles plastiques ».

Nous reprenons, pour l'approfondir, une analyse de ce « faux Mondrian », comme Lichtenstein avait présenté cette œuvre au public, en 1964, dédoublant le titre officiel : *Non-Objective I* (Coplans, 1972, p. 101). Cette œuvre, faite de magna sur toile (142,2 × 121,9 cm), appartient à une collection privée (figure 5). On pourrait noter déjà que Mondrian, à la différence de Malevitch et son « monde sans objet », donnait plutôt à ses œuvres des titres tels que *Composition*, avec ajout de noms de couleurs.

Lichtenstein qui, comme Monet, travaille en série (Hoog, 1994), y ajoutera la même année un *Non-Objective II* et un *Non-Objective III*, que selon une critique, on pourrait plus difficilement prendre pour des Mondrian. Ainsi, le *Non-Objective II* « emploie les schèmes d'un Mondrian à des fins qui ignorent les buts du néo-plasticisme » (Rosenblum, 1972, p. 154). Il ajoutait qu'un canevas large de sept pieds serait absurdement estimé « une adaptation d'une peinture de Mondrian », au format toujours plus réduit. Aussi, ce critique déplorait « des versions brutalisées des accents utilisés » par Mondrian « en vue de parvenir à une abstraction qui dépeint un intense et spécifique objet » (p. 157).

DE MONDRIAN À LICHTENSTEIN

La peinture antérieure de Lichtenstein avait déjà adopté plusieurs « styles » dont, vers 1946, celui du néo-plasticisme lui-même, pendant trois ans (cité dans Glaser, 1972, p. 56). Et devenu professeur d'art, en 1957, le peintre emprunte le « style » de l'expressionnisme abstrait. Après la rencontre d'Allan Kaprow et ses « *happenings* », il côtoie Oldenburg, Jim Dine et George Segal, qui « ravivent son intérêt pour l'imagerie "pop" », dit-il. Pour faire du Pop Art, en 1961, précise-t-il, il dut oublier beaucoup de ce qu'il avait appris dans les « grandes » écoles. Qu'a-t-il oublié particulièrement du « style » de Mondrian ?

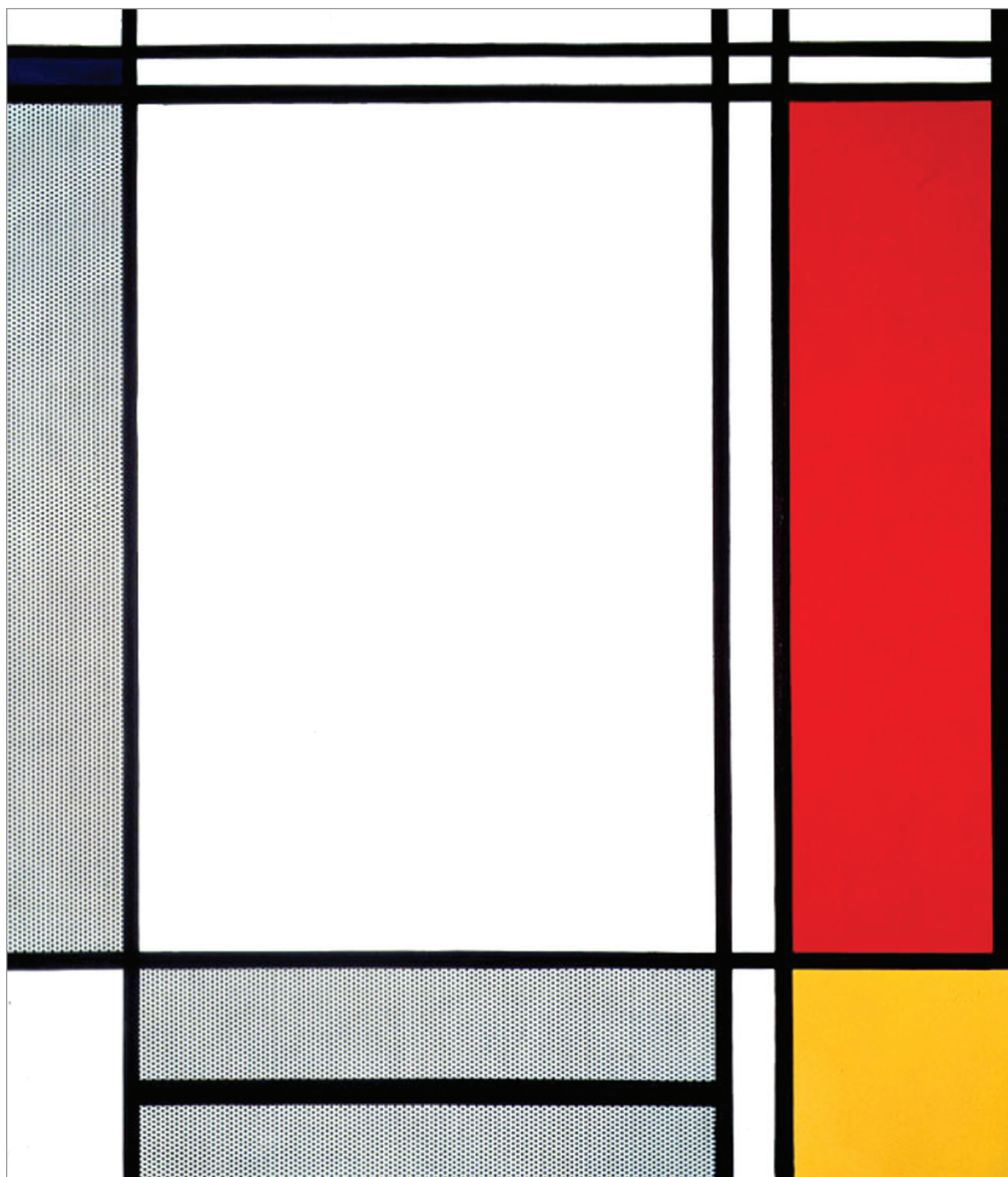
Le Pop Art se voulait moins « créateur d'images » que production axée sur l'emprunt et le traitement d'images visuelles préexistantes, véhiculées surtout par l'imprimé (livres illustrés, journaux, catalogues, affiches publicitaires, bandes dessinées, photos de vedettes de la politique ou du cinéma, etc.), pour les transposer dans le domaine « artistique » proprement dit. Soit un rehaussement vers un contexte plus « noble » ! Même les pointillés, empruntés aux points d'imprimerie (*benday dots*), qu'il utilisa partout, seraient « anoblis », dira Lichtenstein, par le « rappel » fait à la technique de Seurat !

Quand Lichtenstein fera des emprunts à des artistes renommés, tel Monet, Cézanne, Picasso, Matisse ou Mondrian, il semblerait plutôt les « rabaisser » au niveau de la culture de masse ! Il réalisait ces tableaux, qui s'offrent comme des rappels ou des « paraphrases » d'œuvres de maîtres reconnus, à partir de reproductions provenant de livres ou de catalogues d'expositions.

On s'est interrogé, en particulier, sur les buts de son « imitation » de Mondrian, qui s'avouait comme une « déformation », toute déformation d'éléments ou structures d'une œuvre entraînant un changement de sens. Est-ce ironie ou parodie, se demande un critique, qui avoue ne pas « comprendre » tout à fait le sens du « faux » Mondrian, comme sans doute de « vrais » Mondrian !

Plus l'imagerie est abstraite, plus est faible la charge iconographique (de commentaire social) [...] La composition est problématique quand aucun sens de l'ironie ne la parcourt (Coplans, 1970, p. 28).

Lichtenstein protestera que, loin de faire de l'ironie, il veut ainsi rendre hommage à des artistes qu'il admire. Mais il y reconnaît une certaine parodie : « la parodie implique quelque chose de pervers et je sens cet effet dans mes œuvres sans que je l'aie voulu, car je ne déteste



**Figure 5 – *Non-Objective I*, Roy Lichtenstein (1964),
magna sur toile, 142,2 cm × 121,9 cm, collection privée.**

pas les œuvres que je parodie. Ces œuvres que j'ai apparemment parodiées, je les admire en fait» (cité dans Glaser, 1972, p. 64). Il aime, dit-il, faire des analogies avec les «styles» des autres peintres, pour attirer l'attention sur les «modifications» qu'il leur apporte. Encore faut-il que le public puisse les reconnaître !

Mais cette sensibilité à la différence, déplore Lichtenstein, est plus développée chez l'amateur de musique que chez le spectateur de peinture :

Il existe une croyance chez certaines personnes à savoir que des choses semblables sont identiques... (En musique, on voit toujours les différences quand on change de contexte, ou qu'on change légèrement la forme) (cité dans Glaser, 1964, p. 63).

Lichtenstein se plaint de ce «manque de sensibilité, manque de raffinement, une sorte de réponse immédiate, mais non contemplative, que la société nous offre sans cesse» (Solomon, 1972, p. 67), à nous, c'est-à-dire aux peintres. Pourtant, sauf pour la banalité d'une mélodie linéaire facilement mémorisable, seuls des experts peuvent saisir la différence produite par une légère modification dans la «forme» d'un quatuor ou d'une symphonie.

De même, un tableau est un ensemble complexe dont seul un connaisseur peut habituellement saisir les différences provoquées par une légère modification. Selon Lichtenstein, le tableau *Non-Objective I*, comme celui fait d'après Picasso, «ne ressemblent vraiment pas à aucun de ces deux artistes» (cité dans Coplans, 1972, p. 100). Mais il souligne lui-même une ressemblance en empruntant souvent leur titre : *Soleil levant* (Turner), *Meules de foin* et *Cathédrales* (Monet), *l'Atelier de l'artiste* (Courbet), *Femme au chapeau fleuri* (Picasso), etc.

Lichtenstein a précisé : «Un Mondrian avec un ensemble de points est manifestement un faux». Ou encore : «Les pointillés que j'utilise font de l'image un *ersatz*» (cité dans Coplans, 1972, p. 101). Ce dernier terme désigne, en français, «un produit qui en remplace un autre de qualité supérieure devenu rare» (*Le Petit Robert*). L'artiste croit-il que *Non-Objective I*, en tant qu'*ersatz*, est inférieur à une œuvre de Mondrian ?

Mais pourquoi faire un «faux» tableau ? Et à quel moment une copie est-elle un «faux» ? Dans quelle intention est-elle produite ? Nous excluons l'intérêt pécuniaire du faussaire professionnel ou les besoins de formation d'apprentis-peintres, faisant copie de tableaux de maîtres

dans les musées. Et nous abandonnons à une psychologie spécialisée le soin d'expliquer cette habitude, sinon cette « manie », de supposés créateurs, de « copier » ou de « s'approprier » les idiosyncrasies d'autres créateurs, à des niveaux superficiels ou structurels.

À première vue, le public de Lichtenstein pouvait voir dans cette production le désir d'une réclame accrue, du fait de la renommée du peintre imité. Ou encore, un clin d'œil à un public « d'élite », plus familier du néo-plasticisme. Mais sa transgression a produit un effet comique et un éclat de rire, si grande est la disparité entre Mondrian et le pop-art. De ce rire, on a conclu, non à un pastiche, mais à l'ironie et à la parodie, avec un grain d'agressivité, et même à une satire de tout l'art en général.

Nul n'ose mentionner « l'envie » à l'égard de maîtres reconnus. Certaines y verraient le plaidoyer d'un artiste – que la revue *Life* considérait comme « le plus mauvais artiste des États-Unis » (*the worst artist in the US*), comme le rappelle L. Lippard (1966, p. 82) – pour faire reconnaître qu'il est capable de peindre comme « les maîtres » et qu'un pop-artiste peut être leur égal.

Un autre critique a prétendu qu'il n'y avait là, non pas le désir d'imiter Mondrian, mais celui de révéler « son caractère idiomatique », tout en demeurant ironique :

En parodiant ce style, Lichtenstein expurge toute référence spécifique à l'œuvre d'un artiste en particulier et le reconstruit d'une façon générale avec l'intention de révéler son caractère idiomatique [...] Bien que les images aient été absorbées et converties, elles apparaissent ironiquement comme étant plus caractéristiques du style des années 30 qu'une œuvre authentique de cette époque (Coplans, 1972).

Ainsi, l'œuvre « parodiée » des années 1930 par Lichtenstein serait plus « caractéristique » de cette époque que les œuvres mêmes de Mondrian ou d'autres artistes ! Cela évoque ce verbiage de la critique d'art contre lequel Judd s'était élevé ! Mais s'agit-il bien des années 1930 ou des années 1920, ou d'un peu des deux ?

Pourquoi l'artiste parle-t-il d'un « faux » Mondrian et en quoi l'œuvre ne « ressemble pas vraiment », selon lui, à une œuvre de cet artiste ? Si « inculte » que soit le grand public, il ne se trompe certes pas, en trouvant une ressemblance iconique entre cette copie et une œuvre « hypothétique » de Mondrian. Si les « pointillés » produisent une modification à laquelle l'artiste a voulu rendre le public sensible, sans l'expliquer davantage, comment le public peut-il en saisir les conséquences ?

Lichtenstein a beaucoup parlé de sa production dans des entretiens ou colloques avec d'autres artistes. Si ces discours n'aident pas à comprendre ses tableaux – il en est ainsi de tous les discours d'artistes –, ils peuvent aider à saisir certaines particularités de la démarche.

Lichtenstein déclare que, dans ses imitations, il est «très préoccupé de faire de [s]on travail une œuvre d'art, de sorte qu'il comporte une sorte de réarrangement [...] L'œuvre devient commercialisée, parce que le style que je lui infuse en est un de commercialisation [...] L'œuvre qui en découle est une œuvre de création qui a d'autres qualités qu'un Picasso, un Mondrian, etc.» (cité dans Rosenblum, 1972, p. 157). Mais il ne précise guère ces «qualités».

Même «commercialisées», ces œuvres ne seraient pas «vulgarisées», comme l'art réaliste le fait de la réalité, prétend Lichtenstein. Son intention veut que ses «images soient aussi critiques, aussi menaçantes et insistantes que possible». Il y parviendrait curieusement : «Et plus mon œuvre est proche de l'original, plus son contenu est menaçant et critique» (cité dans Coplans, 1972, p. 106, 175 et 52). Par quoi une œuvre «plus proche de son modèle» serait-elle plus «menaçante et critique» et en quoi critique-t-elle ou menace-t-elle une œuvre de Mondrian ?

L'artiste nie avoir fait une synthèse de l'œuvre global de Mondrian ou du «style» néo-plasticien, comme ce fut le cas dans un tableau dont il avait dit que «le cubisme est le sujet» ou d'un autre intitulé *Modern Style*. De façon générale, la critique y verra parodie ou hommage, sans chercher plus loin. Sauf un critique qui y voit un trajet vers un «approfondissement de la connaissance» du modèle par l'artiste pop, devenu soudain un chercheur soucieux d'épistémologie ou de sémiologie visuelle !

Mais Lichtenstein ne se reconnaît aucune mission : «Je ne crois pas vraiment que cela m'intéresse de faire un commentaire social» (cité dans Solomon, 1972, p. 67). Ou encore : «Je ne m'intéresse pas à un sujet qui voudrait enseigner quoi que ce soit à la société ou à améliorer le monde de quelque façon» (cité dans Glaser, 1972, p. 67).

Il se distingue certes ainsi de Mondrian, qui se proposait justement la mission de changer l'être humain, en transformant ses espaces de représentation. À cet égard, Mondrian a souvent posé son désir de transcender l'espace *naturaliste*, ensuite de vouloir détruire l'espace *cubiste*. Or Lichtenstein, qui admet avoir «joué» avec une composition

cubiste, refuse de considérer comme pertinente toute question d'espace dans la peinture : « Je ne crois pas que mon espace soit autre chose que traditionnel, mais aussi je vois tout espace comme traditionnel. Je ne m'arrête pas aux différences dans la vision de l'espace que fait l'histoire de l'art » (cité dans Coplans, 1972, p. 99).

Il a certes constaté « la différence manifeste entre une peinture de la Renaissance et une œuvre cubiste, mais je ne crois pas que cela soit important ». Et la perspective de la Renaissance « est malgré tout bidimensionnelle [...] Je m'intéresse à produire une peinture traditionnelle, mais pas de façon académique » (cité dans Glaser, 1972, p. 60). Il dira aussi que dans une « bonne peinture », ce qui importe est « l'unité de la vision à l'intérieur de l'artiste lui-même » (Coplans, 1972, p. 51), négligeant le fait que le public ne voit pas « l'intérieur » de l'artiste, mais seulement ses tableaux !

De fait, Lichtenstein insiste pour dire que toutes ses œuvres (et non seulement le faux Mondrian) sont bidimensionnelles, qu'elles ont toutes une « platitude » (*flatness*). Il a « le *feeling* que ces images "plates" se conforment mieux à ce qui se passe dans nos têtes que toutes ces fausses profondeurs qu'on essaie d'introduire en peinture, au nom de l'abstraction » (Schwartz et Robbe-Grillet, 1972, p. 164). Il dénie ainsi les profondeurs qu'il serait malaisé de ne pas voir dans ses œuvres, qui multiplient les contrastes, les superpositions, les « gros plans », les lignes d'horizon, etc.

RESSEMBLANCES ENTRE COPIE ET « MODÈLE »

Même s'il peut sembler « absurde » de vouloir comparer « un » tableau, en partie copié, à des centaines d'œuvres d'un autre peintre, on peut tenter, pour répondre au vœu de Lichtenstein, de chercher quelles « modifications » *Non-Objective I* instaure vis-à-vis des œuvres de Mondrian, sans pourtant s'engager dans une analyse syntaxique élaborée.

Au *niveau iconique*, de nombreux éléments de l'œuvre ressemblent à ceux de Mondrian (voir le chapitre 4) et sont reconnaissables par tous, en dépit de la dénégation de Lichtenstein. Ces ressemblances se lisent, entre autres, dans :

- une « grille » orthogonale noire sur blanc, rejoignant le plus souvent les bords ;
- un respect général de l'orthogonalité, une absence de courbe ou d'oblique ;

- l'emploi des couleurs primaires intenses (bleu, rouge, jaune), en aplat et des « non-couleurs » (blanc, noir) et un gris « pointillé », noir sur blanc, donc uniquement tonal, inconnu chez Mondrian ;
- la multiplicité de formes semblables : des rectangles de dimensions différentes, un carré et des « lignes » noires ;
- la position de dix formes ouvertes sur la périphérie et de sept fermées plus au centre, typiques de la production des années 1920 de Mondrian ;
- une variation dans l'épaisseur des « lignes noires » ;
- des contrastes de dimensions, produisant un effet d'asymétrie latérale et du haut et bas ;
- l'arrêt d'une horizontale entre deux verticales, en bas, et d'une verticale, à la périphérie du côté droit ;
- deux « doubles lignes », en parallèle rapprochée, horizontale et verticale, qui situent l'œuvre imitée dans les années 1930, puisque Mondrian ne les a utilisées qu'à partir de 1932. Mais l'imagerie de l'œuvre renvoie aussi aux années 1920.

De façon plus *syntaxique*, on observe facilement les ressemblances suivantes :

- des perspectives semblables : frontale, optique, réversible, microscopique ou à effet de loupe dans le grossissement des pointillés (*benday dots*), suggérant le très proche, en même temps que la précision fovéale des lignes ;
- l'ouverture de nombreux éléments sur la périphérie et la multiplicité de « minces » éléments, sur le côté supérieur. Sauf pour l'étroit blanc qui le surplombe, le haut plan rouge, à droite, est la seule forme fermée juxtaposée à la périphérie ;
- un continu « topologique » dans les plans en aplat ;
- l'accentuation des côtés et des coins formateurs du Plan originel ;
- l'insertion « fusionnante » d'un bleu foncé « ouvert », entre trois fragments noirs ;
- la production de la diagonale dysharmonique entre les plans complémentaires des coins (bleu et jaune), fréquente chez Mondrian ;
- par ailleurs, la formation d'une perspective focale, par l'énergie du plan rouge.

Prétendre, en dépit de ces similitudes, que ce tableau « ne ressemble en rien » à des œuvres de Mondrian, comme le prétend bizarrement l'artiste, semble outrancier. Ces similitudes ne disparaissent pas sous les différences que révèle l'analyse.

LES DIFFÉRENCES DU « MODÈLE »

On peut noter deux différences notables, découlant de : a) l'effet des pointillés, de type tonal, dans la structure de l'œuvre ; b) l'insertion d'un haut plan fermé, rouge, le long du côté périphérique droit.

Nous négligerons l'association verbale, possible pour tout Américain, entre les mots *benday dots* et *Band-Aids* (signifiant des « pansements »), qui peuvent en effet faire sourire, appliquée à ce « pauvre Mondrian » ! Soulignons seulement que, sur le plan iconique, l'intégration par Lichtenstein de son « propre » signe idiosyncratique – les points d'impression typographique – dans une imitation de Mondrian, ressemble à un graffiti posé sur une œuvre d'art, comme la moustache sur la Mona Lisa, par Duchamp !

a) Certes, Mondrian n'a jamais utilisé de pointillés dans ses tableaux pour produire un effet de texture, mais seulement des traces du pinceau. Les pointillés noir-blanc de Lichtenstein se distinguent radicalement des plans « gris » de Mondrian, formés de blancs teintés de couleur, qui permettent des interactions de couleur en même temps que de tonalité avec les plans environnants.

Or, les pointillés noirs-blancs, de type tonal, interdisent les interactions de couleur entre eux et les grandes régions chromatiques (rouge et jaune). Ils brisent le tableau en deux parties, les deux tiers à gauche, où règne la tonalité, et une droite où agissent davantage les interactions de couleur.

Dans le *Tableau-poème* (1928), un décor conçu par Mondrian pour la pièce de Seuphor (*L'éphémère est éternel*), utilise une sorte de collage « cubiste », où des pans de journaux et de caractères dactylographiés, noir sur blanc, produisaient un effet de « grisaille », en périphérie gauche et droite (Seuphor, 1956, p. 194). Mais il s'agit d'architecture et de décor, que Mondrian a fortement distingués de la peinture (Mondrian, 1993, p. 114).

Seuphor a aussi publié, en 1953, soit après la mort de l'artiste, une lithographie inspirée d'une gouache de Mondrian (signée de 1928, mais qui serait plutôt postérieure à 1932, vu ses lignes parallèles), qui contient un « poème » en vers libres, imitant les caractères dactylographiques et intitulé, à la verticale, *TEXTUEL*. Le poème débute par les mots : « Îlot physique Seuphor sous l'aile de Mondrian ». Par l'inélégance de la disposition du texte, le tout renvoie aussi à l'effet d'un graffiti sur une œuvre d'art (voir l'illustration et la discussion dans Welsh, 1966, p. 96).

L'inscription de ces pointillés noir et blanc produit des effets *iconiques*, spécifiés par Lichtenstein. Ils renvoient à des « objets » matériels, connus et nommables au ^{xx}e siècle, soit les points d'impression typographique, participant d'un espace macroscopique, inconnu de l'espace abstrait de Mondrian. Ils contredisent la notion de plan chez Mondrian, qui « supprime la prédominance du matériel dont *l'expression absolue est tridimensionnelle* » (1993, p. 193 et 203).

En tant que références à des objets macroscopiques, comportant des formes sur un fond, ces pointillés sont dotés d'une localisation en des lieux fixes, à distance estimable, étrangers aux plans de Mondrian, toujours insituables dans l'espace commun. Ainsi, l'œuvre de Lichtenstein oppose à « l'espace cosmique » de Mondrian la représentation d'un espace en partie euclidien et macroscopique.

Ces régions pointillées possèdent, en outre, une compacité et un « poids » qui les font avancer vers l'avant du tableau, de façon stable, différente des plans mobiles et déformables de Mondrian. Par leur aspect iconique de matérialité, elles produisent un effet de support et de semi-encadrement fixe au grand carré blanc central, qui le fait reculer, comme un « vide » par rapport à leur concrétude.

D'autre part, les plans blancs, lorsqu'insérés entre les parallèles (en haut et à droite du carré blanc), deviennent plus intenses et semblent avancer au même niveau que les pointillés, pour fermer le « cadre » qui enserre le blanc central et le faire reculer.

Ce type d'écart dans la profondeur du carré blanc central évoque les *Fenêtres* de Matisse, où des pans de mur ou « montants » proches entourent une « fenêtre », où se profile une *veduta* (une vue) sur un plan plus lointain : le ciel, la mer ou un paysage. Dans ces *vedutas*, la distance en profondeur entre les « montants » proches et la vue d'un lointain est stable, relevant d'estimations euclidiennes, largement mesurables, étrangères à la réversibilité du néo-plasticisme.

Un critique suggérera, sans le démontrer, que chez Mondrian, « les lignes noires pourraient être des murs ou des fenêtres » (Rosenblum, 1972, p. 136), une interprétation « réaliste », que semble adopter Lichtenstein.

On peut voir que la diagonale dysharmonique liant les complémentaires (du coin supérieur bleu au coin inférieur jaune) divise le tableau en une partie gauche inférieure, appartenant à un espace plus stable et macroscopique, opposé à la partie droite, où loge un maximum de couleur et non-couleur. Au lieu d'un « équilibre asymétrique » entre plans homogènes et interreliés, comme chez Mondrian, on assiste à une rupture entre les éléments, formant des espaces étrangers et dissemblables.

b) La longue ligne noire superposée au côté formateur, à droite, est rare chez Mondrian, car elle s'oppose à la totale ouverture du tableau en périphérie, voulue par la perspective projective.

Par les lignes noires qui l'entourent, ce plan rouge devient un plan « fermé », intense et rapproché, lié seulement par la tonalité aux éléments de gauche. Propulsé à l'avant-plan, ce rouge se détache des blancs et gris adjacents.

Cette isolation le dote d'une fonction « focalisante », supportant un lieu privilégié stable, soit une projection triomphale du Moi. Répétons que la différence avec certains grands plans rouges, chez Mondrian, réside dans la « stabilité » de celui de Lichtenstein, qu'aucune interaction chromatique ne relie à la gauche du tableau.

Ce serait donc de l'indifférence de Lichtenstein, affirmée dans ses propos, à « sentir » les variations dans la profondeur des éléments picturaux et les espaces différents qu'ils construisent, que découlerait la différence primordiale entre la « copie » produite et son hypothétique modèle.

Par son affirmation d'une universelle bidimensionnalité, en peinture, Lichtenstein semble renchérir à la doxa promulguée par Clement Greenberg, qui régnait encore à époque, à savoir que la peinture « nouvelle » devait atteindre une totale « planéité », ce qui est une impossibilité perceptuelle ! Mais Greenberg n'a jamais dit ou cru que les tableaux anciens étaient déjà « plats » !

En dépit de son déni, Lichtenstein y marque un besoin contraire de reproduire des espaces euclidiens, où la notion des objets naturels demeure la base schématique de la représentation tridimensionnelle. À cet égard, il renvoie au « style Pop Art », pour autant que l'entreprise historique de ce mouvement fut de freiner les possibilités de

développements d'espaces nouveaux, comme l'avaient fait le néo-plasticisme et, plus récemment, l'Action Painting, au profit d'un retour à une représentation liée au naturalisme classique.

Le Pop Art ne prétendait pas proposer non plus une « expérience corporelle vécue », mais plutôt des « jeux optiques » entre des images connues, dotées de simples variations formelles de surface et de connotations sociales. Il repoussait ainsi une autre expérience visuelle qui résonne dans tout le corps et y trouve son sens affectif. Le discours personnel y a peu de traces, sauf à tenter un recours à un inconscient collectif « caché » par tous les emprunts possibles aux discours des autres.

D'autant plus que le discours de Lichtenstein reconnaît s'investir dans les valeurs et le « style » d'un autre, non pour le continuer et le développer, mais pour le railler et le travestir de projections personnelles. Seul un analyste pourrait débrouiller les éléments subjectifs qui président à cette entreprise bizarre.

D'autre part, on peut voir justifiée dans ce « faux » Mondrian la proposition de la sémiologie psychanalytique (Gear et Liendo, 1975) à l'effet que la structure iconique de surface, manipulant des éléments connus et stéréotypés (lignes droites, carrés, rectangles, pointillés, couleurs simples, etc.) qui facilitent la lecture, témoigne d'une soumission « harmonisante » à une notion externe d'ordre.

Alors qu'au plan plastique factuel, même une rapide analyse du Lichtenstein perçoit le conflit irréconciliable entre des organisations spatiales opposées, celle du monde des « choses » et celle du monde interne de l'esprit, dont les structures sont vraisemblablement différentes.

Sans être « savants », le spectateur/la spectatrice de ce « faux » tableau ont pu éprouver un malaise devant une toile où se joignent difficilement un espace lié au macroscopique et l'espace cosmique du néo-plasticisme.

« L'AGONIE, L'EXTASE ET
LES AUTRES ÉMOTIONS »
CHEZ ROTHKO DANS
SANS TITRE (1951-1955)



L'on a peu commenté la nouveauté, dans la théorie artistique des années 1950 et 1960, du rejet explicite, par de nombreux artistes américains, des discours sur l'art issus de la critique ou de l'histoire de l'art. Les textes de Reinhardt ou Clifford Still, la mise en question de l'icône par Newman, sont impitoyables ! C'est le début fracassant d'une « crise de la critique », qui a perduré.

Rothko ira loin dans cette voie : non seulement il considère les discours des critiques ou muséologues comme vains et nuisibles à la contemplation des œuvres (Breslin, 2003, p. 385), mais il affirme que les mots sont radicalement inaptes à expliciter le sens des tableaux.

Il ne s'épargne pas lui-même, avouant sa « honte » devant les discours verbaux dont il avait affublé ses œuvres antérieures. En 1950, il écrit à Newman qu'il ne veut plus faire de « *statements* » sur son art, comme la « mode » le requérait : « Je ne peux simplement plus me voir proférer une série de déclarations sans aucun sens, se modifiant les unes les autres et qui finalement n'ont plus la moindre signification » (Clearwater, 1996, p. 67).

Si Rothko répudie les discours mythologiques à la Jung dont il avait accompagné ses périodes anciennes, c'est peut-être qu'il avait pris le parti de Freud, dont il a annoté toute sa vie *L'interprétation des rêves* (1967) et la *Psychopathologie de la vie quotidienne* (1967b), de même que la *Correspondance avec Fliess*. Il a aussi recopié des portions de la *Psycho-analysis in the Service of Education* (1922) du correspondant de Freud, le pasteur et psychanalyste, J. Pfister (Breslin, 1993, p. 136). Il projeta d'écrire un livre sur l'enseignement de l'art aux enfants, dont les notes éparses qui nous sont parvenues commentent les vues psychanalytiques de F. Cizek (Breslin, 1993, p. 126, 171 et 361), fondées sur l'automatisme psychique.

Enseignant pendant près de vingt ans l'art aux enfants, Rothko note que l'art enfantin offre avant tout une « émotion d'espace » (*a space emotion*) et que ce « langage plastique » tend à « limiter l'espace autour d'un objet peint », de façon à lui conférer un caractère « héroïque », soit une amplitude et une importance, qui seront caractéristiques de sa propre production des années 1950 (cité dans Breslin, 1993, p. 134).

Au début, Rothko appelait tout tableau un « portrait », soit une « ressemblance » avec l'expérience « subjective », vécue, de l'artiste. De façon plus convenue, l'histoire de l'art attribue la notion de « portrait » à une œuvre à échelle humaine, d'un format vertical, qui imite l'image externe d'un être. Mais Rothko pose que le tableau est un « portrait » de son monde intérieur : « Quand je me reconnais dans une œuvre, je me rends compte qu'elle est achevée » (Breslin, 1993, p. 267). La sémiologie visuelle fera de cette « reconnaissance » d'une structure interne propre, dans l'organisation d'un tableau, la base de l'expérience esthétique du spectateur (Saint-Martin, 2007).

Pour Rothko, le sujet de la peinture (*the subject of painting*) – qui est au centre des réflexions des artistes de l'expressionnisme abstrait – est l'expérience de la subjectivité humaine. Il écrit sur les pionniers de

l'abstraction : « Si les premières abstractions ont été produites en parallèle aux préoccupations scientifiques et objectives de notre temps, les nôtres trouvent une équivalence picturale dans les nouvelles connaissances et consciences du plus complexe moi intérieur » (cité dans Breslin, 1993, p. 211). Dans une lettre parue dans le *New York Times*, cosignée avec Gottlieb, mais finalisée par Newman, il affirme : « une bonne peinture qui ne traite de rien, ça n'existe pas » (Clearwater, 1996, p. 69).

Ce changement dans le « sujet de la peinture », de l'externe à l'interne, impliquait « de grandes transformations formelles dans les moyens d'expression », comme Gottlieb l'expliqua plus tard (cité dans Compton, 1996, p. 46). Les configurations de ce monde interne relèvent d'un « espace inconnu » au monde externe et qu'il faut découvrir (Breslin, 1993, p. 242).

Rothko refuse nommément l'espace euclidien, conçu comme « une boîte dans laquelle se meuvent des objets ; je ne travaille pas avec cet espace. Il existe une forme qui n'est pas une boîte, possiblement une sorte de forme plus convaincante » (cité dans Breslin, 1993, p. 401). Et il affirme : « Un peintre s'engage – ou se livre (*commits himself*) selon la nature de l'espace qu'il utilise » (p. 247-248).

Rothko déplora le manque de présence et d'authenticité dans les œuvres qu'il avait vues dans les musées européens : « J'ai voyagé à travers toute l'Europe et regardé des centaines de madones, mais tout ce que j'ai vu était un symbole, jamais l'expression de la maternité. » Et s'il admet l'expression de la tragédie, il la distingue de la « cruauté », traduite dans les tableaux de la Renaissance par les « peintures de stigmates », de lapidations, d'exécutions, de décapitations, etc. (p. 285). Ces œuvres pouvaient pourtant évoquer l'expérience des Juifs, à l'époque de Rothko, à laquelle il était très sensible, comme à cette cruauté qu'il attribuait à la vie ordinaire elle-même.

S'il s'est déclaré un « maître de la dépression » – reprenant sans cesse la lecture de *La naissance de la tragédie* de Nietzsche, de *Crainte et tremblement* de Kierkegaard ou du *Procès* de Kafka – on s'étonne que Rothko n'ait pas davantage commenté ses propres œuvres, toujours trahies, selon lui, par le public qui les recevait comme des plénitudes affectives et rayonnantes : « J'aimerais dire à ceux qui pensent que mes peintures sont sereines, par amitié ou comme simple observation, que j'ai emprisonné la plus extrême violence sous chaque pouce de leur surface ! » (p. 358).

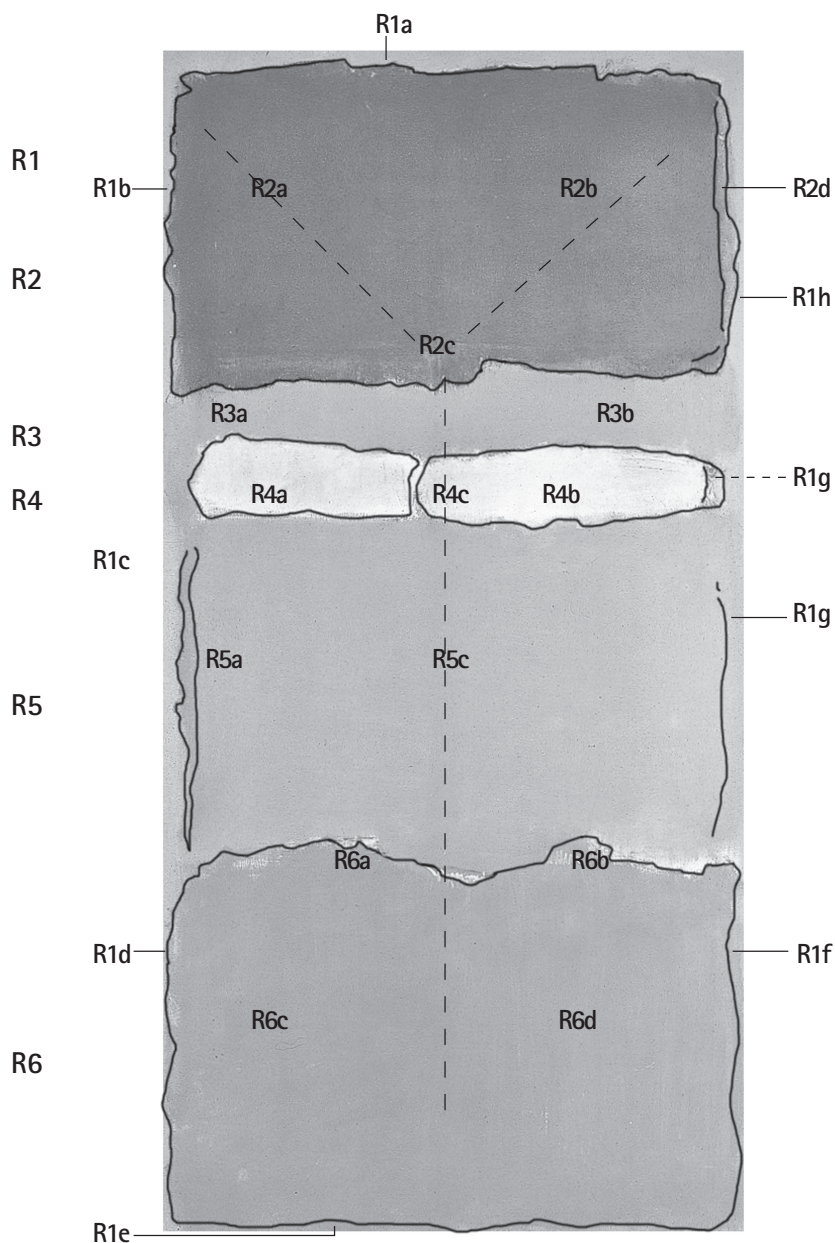


Figure 6a – Segmentation de *Sans titre* en six régions et plusieurs sous-régions.

Figure 6 ►

Sans titre, Mark Rothko (1951-1955), huile sur toile, 236,9 cm x 120,7 cm, collection du Musée d'art de Tel-Aviv.



Que faire des « interprétations » qui voient en Rothko un grand « coloriste » ou « un formaliste », ce qu'il dément avec insistance :

Je ne m'intéresse ni aux relations de couleurs et de formes ni à quoi que ce soit d'autre. Ce qui m'intéresse c'est seulement d'exprimer les émotions humaines de base – la tragédie, l'extase, ainsi de suite – et le fait que beaucoup de personnes sont déstabilisées (*break down*) et pleurent, lorsqu'elles sont confrontées à mes tableaux, montre que je communique ces émotions de base (cité dans Rodman, 1957, p. 93-94).

L'incompréhension culminerait lorsqu'un critique propose ironiquement que « la valeur » de la peinture de Rothko « réside dans le paradoxe qui le fait utiliser des couleurs séduisantes afin que l'on néglige cette séduction et un appareillage de sérénité pour atteindre la violence » (Sylvester, 1996, p. 37).

Un semblable paradoxe apparaît déjà lorsque, devant une toile de Van Gogh analysée selon une simple gestualité, l'historien d'art M. Schapiro la trouve remplie de tumulte et de confusion, alors que l'artiste la décrit comme « calme et sereine » (Schapiro, 1979, p. 90). Faisant appel à la psychanalyse, Schapiro dira que l'artiste ayant « projeté » ses tensions dans la fabrication de l'œuvre et s'en étant libéré, il projette son nouvel être dans ce même tableau. C'est là pourtant tenir pour rien les relations peut-être différentes d'un praticien aux faits plastiques et les subordonner aux réactions d'un profane. D'ailleurs, ce qui paraît agressif et trouble à l'un peut sembler calme et frais à l'autre !

Mais, devant un Rothko, à quoi reconnaître « la plus extrême violence dans chaque pouce » d'une toile, qui semble sereine à bien des spectateurs ? Faudrait-il se rallier simplement aux propos de H. Crehan, un ancien élève de Clifford Still – donc « un artiste » –, qui compare le « rayonnement immanent » aux œuvres de Rothko à celui d'une explosion nucléaire, « émanant d'une profondeur diabolique, remplie de colère » et d'une « puissante rage à peine contenue » (cité dans Breslin, 1993, p. 356) ? Où sont les structures plastiques qui appuient cette interprétation globale ?

Les contradictions entre les paroles d'un artiste et les réactions des spectateurs demeurent un phénomène à expliquer, sans doute par une meilleure compréhension du langage visuel. Puisque Rothko voyait ses éléments plastiques comme des « performateurs » (*ibid.*, p. 239), on peut rappeler des éléments de la linguistique pragmatique, qui a élaboré cette notion. Selon elle, la formulation verbale de projets, buts et intentions par des « performateurs », dont les artistes – où rien ne

garantit qu'ils seront réalisés dans les œuvres – s'accompagne d'intentionnalités diverses : espoir, désir, crainte, agressivité, etc. Ce sont des énoncés performatifs, expressifs ou promissifs, qui ne sont pas vrais ou faux, mais doivent être évalués par la réussite ou l'échec de la tentative d'expression ou, mieux, « d'ajustement du sujet au réel ou du réel au sujet » (Searle, 1980). Ainsi les déclarations de Van Gogh ou Rothko ne relèvent pas du vrai ou du faux, mais doivent être jugées par rapport aux œuvres, ce qui n'est pas le cas des discours de la critique, relevant de critères différents.

Mais comment les œuvres peuvent-elles être appréhendées ? Une piste paradoxale a proposé que les œuvres de Rothko font penser à « des Mondrian vus à travers un brouillard » (Compton, 1996, p. 49). La remarque semble se vérifier dans l'œuvre *Sans titre* de Rothko que nous voulons étudier (figure 6). On y observe, en effet : a) une asymétrie en hauteur, opposée à la symétrie latérale ; b) une perspective frontale et perpendiculaire ; c) l'importance d'une « bordure » qui renvoie à la perspective projective ; d) une forme d'orthogonalité des masses et de leur placement et l'absence d'oblique ; e) une intensité des chromatismes ; f) un effet d'« empilement » de masses ; g) une économie de couleurs composées : un rouge clair, des orangés-ocres et des non-couleurs : le noir et le blanc.

Les divergences d'avec un Mondrian sont tout aussi nombreuses, tant dans l'absence de lignes droites que dans la présence de courbes, de frontières floues et dégradées des plans, de masses informelles, oscillant entre superposition et emboîtement dans le plan, etc. Ces éléments peuvent plus facilement rappeler les structures de l'espace naturaliste, avec ses figures-sur-fond, ses paysages flous, que Mondrian rejetait.

Rothko a souvent souligné son opposition à Mondrian. Mais il enseignait à ses élèves que Mondrian était « l'un des plus grands sensualistes qui aient jamais vécu » et « qu'il était capable d'une attention caressante continue sur une surface blanche, un processus qui pouvait durer jusqu'à un an ! » (cité dans Breslin, 1993, p. 301). Nous ignorons comment Rothko « caressa » la surface de *Sans titre*, entre 1951 et 1955 !

Il serait illusoire de tenter d'appréhender un « texte visuel » sans se fonder sur des hypothèses syntaxiques, car le sens de tout discours se fonde d'abord sur la perception et l'expérience vécue (les *feelings*) des relations syntaxiques elles-mêmes entre ses éléments, produisant divers espaces.

On ne reprendra pas ici l'exposé de la sémiologie topologique (Saint-Martin, 1980, 1987, 2000, 2007), qui a fondé de premières analyses de cette œuvre de Rothko. Pour la bonne lecture de la suite, rappelons que l'analyse de la syntaxe visuelle syntaxe porte sur quatre types d'opérateurs, étrangers à la syntaxe verbale, en ce qu'ils construisent des spatialités, offrant des effets cognitifs et affectifs.

Ce sont : 1) l'action des *opérateurs topologiques* (voisinage, séparation, ordre de succession, enveloppement et emboîtement, rythme, etc.) sur des masses continues et extensibles ; 2) l'action de l'*inscription* des éléments dans le *Plan originel* et ses effets de profondeur ; 3) l'action des *opérateurs gestaltiens*, agissant sur les six variables visuelles, y compris leurs *effets iconiques* ; 4) les *systèmes de perspectives*, regroupant les positions, visées et distances du producteur face à son champ de représentation et les distances établies entre les éléments dans le champ.

Notre analyse a été effectuée à partir d'une reproduction de cette œuvre de Rothko, qui appartient au Musée d'art de Tel-Aviv. Les résultats d'une analyse sur reproduction, qui peuvent guider l'appréhension de l'œuvre concrète, doivent certes être confrontés à une vision de l'original. C'est le lot de l'histoire de l'art, que la modestie des budgets-voyage des chercheuses limite l'accès aux œuvres originales !

Cette reproduction, qui mesure 202,5 cm × 103,5 cm (45 po × 23 po), diffère du format de l'œuvre originale (236,9 cm × 120,7 cm), et aussi de sa polychromie, de la densité texturale des pigments, étant donné un support de papier plutôt que de toile, etc. Par commodité, nous appelons cette reproduction « l'œuvre de Rothko ».

LA SEGMENTATION

En vue de procéder à une analyse, une segmentation de l'œuvre est effectuée, par vision périphérique, soit par un balayage flou, reconnaissant la juxtaposition de quelques grandes masses. Les diverses régions perçues sont identifiées par des signes numériques, et non par des mots.

Il faut en effet éviter l'emploi de noms de couleurs, voués à être imprécis face aux milliers de teintes existantes et à la difficulté de percevoir les composantes des couleurs, même dans le blanc et le noir. En outre, et par définition, une couleur n'est jamais la même, située dans une position ou dimension différentes, du fait même des interactions de couleurs.

On a fait état (figure 6a) de six grandes régions, désignées R1, R2, R3, R4, R5 et R6. Pour faciliter la lecture, nous précisons que la R1 désigne une bordure orangée en périphérie de toute l'œuvre, dont les traces sont sensibles sur les côtés latéraux et inférieur de R6 et ses fusions locales en R3 et R5. La R2 désigne une grande masse noirâtre-bleuâtre, en haut ; la R3, un rectangle horizontal ocre-orangé, marqué de traits plus foncés, au centre et aux extrémités.

La R4 offre un étroit rectangle blanchâtre scindé, insufflé d'orangés à gauche et d'un bout gris-noirâtre à droite ; la R5 est un plus grand rectangle orangé pâle, aussi marqué aux extrémités de tons plus clairs ou foncés. Et la R6 désigne une grande masse d'un clair orangé, ancrée dans les coins et trois côtés formateurs inférieurs et dotée à sa frontière supérieure d'une frange ondulée de blancs.

En cours d'analyse, la fovéa ou la macula peuvent remarquer des sous-régions, plus petites, qui semblent importantes. Elles sont localisées par l'ajout d'une minuscule à la région à laquelle elles appartiennent (R1a, R1b..., R2a, etc.).

EXAMEN PRÉLIMINAIRE

La segmentation permet un examen des relations des régions entre elles, grâce à des allers-retours *extrêmement nombreux* sur la totalité de la surface, qui révèlent la «tessiture» de l'espace construit. Ainsi chaque grande région sera comparée à chacune des autres, en vue de détecter leurs liaisons et disjonctions, celles-ci étant la base de toute opération émotive et conceptuelle.

Ces liaisons-disjonctions entre les grandes masses sont vérifiées selon les principes gestaltiens de similitude-dissimilitude entre les concentrations majeures de cinq des six variables visuelles (couleur-tonalité, forme-frontière, texture, dimension et vectorialité). La sixième variable, l'implantation dans la profondeur, ne s'obtient qu'au terme de l'analyse, par l'adjonction des observations topologiques, du Plan originel et des systèmes de perspectives.

Les similitudes entre variables visuelles créent des effets de liaison. Alors que toute disjonction entre régions et sous-régions résulte en un effet de profondeur, soit ce *push and pull* que Hofmann tenait pour «essentiel à la création plastique» (1967, p. 44). Cet effet d'avance-recul dans la profondeur donne naissance à toutes les perspectives et, en art abstrait, à la perspective optique.

Les relations observées sont enregistrées, sur papier, par des indices découlant de la perception : soit un (+) pour la similarité, un (–) pour la non-similitude et un (+ –) pour les régions plus ou moins semblables ou différentes. Dans une œuvre comme ce Rothko, qui tend partiellement à un effet de monochromie, toute différenciation de teintes ou textures prend, par définition, une valeur accrue.

L'analyse préliminaire offre le bilan suivant : 17 liaisons entre régions, surtout par teintes, textures et vectorialités horizontales ; 43 disjonctions, par les formes et dimensions. Le grand nombre de disjonctions explique aisément la difficulté de la personne qui regarde à unifier ce champ dans une forme globale, familière ou non. De plus, les 15 indices de « plus ou moins » de liaisons-disjonctions, qui ont rapproché des régions par certaines variables et les ont éloignées par d'autres, contribuent à un effet déstabilisant pour la perception.

L'ANALYSE SYNTAXIQUE

L'analyse débute en faisant état des premières perceptions reliées à l'inévitable « pression gestaltienne » vers la reconnaissance de formes connues et nommables, dans une œuvre.

A) PRESSIONS VERS UNE RECONNAISSANCE ICONIQUE

Cette reconnaissance s'appuie sur une similitude entre des aspects des agrégats plastiques et certains percepts mnésiques retenus de l'expérience antérieure des objets du monde, qui peuvent être nommés. Constituant le fondement des lieux communs du discours sur Rothko, elle peut aussi puiser aux discours verbaux de l'artiste.

Les connotations iconiques – qui sont loin de faire l'unanimité dans les œuvres dites figuratives – doivent être manipulées avec une prudence accrue dans le cas d'œuvres plus abstraites. Mais si elles surgissent au cours du processus de perception, elles doivent être prises en compte, car elles modifient sensiblement les structures spatiales, non seulement des zones impliquées, mais de la totalité.

Si elles s'avèrent non justifiables plastiquement, un « honnête » effort doit être fait pour les éliminer de la synthèse finale du « signifié », où la sémiologie psychanalytique met en rapport l'iconique avec le niveau plastique non verbal.

Les connotations iconiques les plus répandues, appliquées aux œuvres dites «classiques» de Rothko, sont celles de «paysages idylliques», de «continuum atmosphérique» (Rose, 1975, p. 170), ou encore de «luminosité naturaliste», «nuées ou nuages flottants» (Chave, 1989), «séduisants et sensuels» et même «voluptueux» (Breslin, 1993, p. 227 et 355). On y a vu aussi des «nuages d'orage», des «déserts» ou des «sarcophages» (Sylvester, 1996, p. 36). D'autres lexèmes se veulent plus neutres : strates, blocs, pages, suspensions, flottaisons, empilements.

D'autre part, la connotation d'un possible «portrait» s'appuiera sur les linéarités de R5a et de R1g, pour dégager, au centre de l'œuvre, une forme de «torse», qui infléchit la signification de l'œuvre vers la représentation d'un «corps symbolique» ou d'une «topographie de dynamismes affectifs», imbriqués dans les particularités d'une corporéité évoquée. Si la position de R2 y situerait une «tête» plus ou moins endeuillée, la R6, en partie inférieure, manifesterait l'éclat d'une masse topologique dynamique, source de vie, «cœur et sang métaphoriques».

Un francophone aurait pu aussi parler, pour R2, du «soleil noir de la mélancolie», en se souvenant de l'aveu répété de Rothko de sa «profonde dépression».

La masse de R2, un rectangle aux coins arrondis, est dotée d'une couleur très foncée, composite, où affleurent des transparences orangées, vertes, rouges et bleues, qui la feront appelée noirâtre, brunâtre, bleuâtre, etc. Cette région «effleure» un point des côtés formateurs, en haut et à gauche, «par-dessus» l'orangé de R1, alors que son côté droit s'allège en un cerne violacé, que la R1 peut ou non contenir.

La dénomination de «classique», attribuée aux tableaux de cette époque de Rothko, est liée au discours de l'histoire de l'art. À ce titre, nous soulignons les étonnantes similarités de *Sans titre* avec les termes utilisés par Wölfflin (1967) pour décrire l'art du Baroque, qu'avait inauguré Michel-Ange.

Ainsi, Wölfflin mentionnait : «tendance à l'informel, mise en forme large et lourde, saveur molle et pleine, aversion pour l'angle droit, caractère compact et peu différencié, éléments pris dans la matière, masses fortes, lourdes et robustes, poussée vers le haut, succession rythmique et non métrique, ploiement de la surface, tensions dans les proportions, aspect irrégulier et inachevé, richesse grisante et magie de la lumière, espace tendu vers l'infini, dissonances ou fusion dans le tout, impression

du sublime, etc.» (p. 98, 103, 109-110, 119, 135, 141-143, 149, 151, 159, 190-191). Wölfflin y voyait aussi «un travail de libération incessant et inquiet» (p. 93). Nous hésitons cependant à reprendre son terme de «pathologique» (p. 118 et 191) pour l'octroyer à Rothko.

Connotations émotives de l'iconique

Les spectateurs ignorent les connotations émotives que Rothko attribuait à chacune de ces couleurs et régions, mais ils ne peuvent s'empêcher d'y attribuer leurs propres «ressentis», plus ou moins idiosyncratiques.

Nous abrégeons les connotations liées aux paysages, plus connues, pour en évoquer certaines liées aux couleurs, inévitables dans toute culture, même si elles varient d'un spectateur à l'autre. Elles se regroupent en «ressentis» euphoriques ou dysphoriques, positifs ou négatifs, à travers le chaud-froid, lumineux-sombre, saturé-désaturé, joyeux-terne, etc. Ainsi, le rouge-orangé de R6 apparaît plus vibrant, chaud et dynamique que les orangés-ocres de R3-R5.

Le caractère oppositionnel du blanc et du noir, culturellement codé, contamine l'aspect sombre de R2, pour le qualifier de dysphorique, hésitant entre souffrance ou dépression subjectives et une hostilité et agressivité, émanant de soi envers l'autre ou de l'autre envers soi. La frontière ferme et l'opacité relative de R2 peuvent en faire un «bloc» noirâtre, plus qu'un «nuage sombre».

L'interprétation iconique, peu courante, d'un «trou noir» creusant R2 dans l'orangé R1 renverrait à quelque métaphysique maléfique, sinon aux dangereux «trous noirs» cosmiques, que Rothko ne connaissait pas encore ! Elle s'affronte à la perception contraire d'une superposition, soit d'un nuage sombre ou d'un casque de poil ou «chapeau de cosaque», qui deviendrait sans doute euphorique, de par la rougeur «révolutionnaire» ambiante !

L'hésitation sera encore plus sensible face au blanc, qui renverrait à luminosité et rayonnement, mais qui confine ici au grisâtre. Ce blanc «cassé» ou crème de R4a – plus soutenu, lumineux et volumétrique en R4b – est apprécié comme faible, délavé, laiteux, peu épanoui.

Poursuivant l'option du portrait, qui a circulé à l'endroit d'œuvres semblables, si R2 est connoté en position de «tête», le R4 serait vu, par sa position en hauteur et sa scission en deux parties, comme une paire de «seins», un peu malmenés, soit un élément féminin, mais dysphorique. Si cet R4 offre des similitudes par ses transparences, à des

nuées «célestes», sa scission, ses textures, transparences et bords colorés rendent l'analogie moins convaincante. Mais R4 est-il encastré ou superposé aux orangés pâles, R3-R5 ?

Les chaudes radiations chromatiques de R1, R3, R5 et R6 évoquent des «cieux embrasés par un soleil couchant ou levant», mais c'est en l'absence de tout indice d'une construction mimétique creusant un espace dans le lointain. Cependant, dans R6, l'ondulation de la frontière supérieure, dotée de «lumières vaporeuses et ondoyantes», peut rappeler la représentation naturaliste de «flots et d'écumes de mer», activant la perception d'une grande profondeur dans cette zone, sans arriver pourtant à faire reconnaître en R5 l'arrière-fond d'une «voûte céleste».

Plus subtilement, la bordure R1, qui se dédouble en deux lignes légèrement plus sombres en R3a et R4d, et en R5a et R1g, entraîne une réduction en largeur qui tend à faire naître un effet de «torse» humain dans R3-R5, confortant pour le tout la qualification de «portrait».

Cependant, Rothko refusait toute assimilation de ses formes à des «objets statiques» du monde externe, modifiant ses toiles dès que des fragments semblaient trop s'en rapprocher (Breslin, 1993, p. 237). Serait-ce le trahir que de projeter ici la représentation d'un corps humain physique autant que psychique ?

En 1947-1948, Rothko voyait plutôt ses tableaux comme des «dramas» plus abstraits, où les formes seraient des «performateurs», des «groupes d'acteurs capables de se mouvoir dramatiquement, sans s'embarrasser les uns les autres et exécutant leurs gestes sans gêne» (*ibid.*, p. 239). Peu de spectateurs ou d'interprètes l'ont suivi dans cette voie qui «magnifie» l'isolement des éléments.

Le fait singulier que Rothko a souhaité que l'accrochage d'un groupe de ses tableaux soit réalisé selon leurs affinités chromatiques, et non dans l'ordre chronologique habituel, laisse à penser que ses couleurs possédaient, à ses yeux, un caractère de «substances» individualisées, de sorte que l'artiste pouvait suivre les aléas de leurs cheminements et confrontations avec des éléments diversifiés dans d'autres tableaux. Il leur octroierait ainsi des «signifiés» de caractère émotif et des interactions relevant de quelque type de psychologie.

Les connotations émotives évoquées par les discours de l'histoire de l'art, qui se voudraient plus objectifs que les discours communs – comme ceux de Wölfflin cités plus haut – parleraient de recherche et d'insatisfactions, de tensions, de massivité et disjonctions, etc. Elles

concorderaient avec le discours verbal de Rothko, quant à la violence qui y serait sous-tendue, par les tensions, isolations et oppositions entre masses, les dissonances, etc.

B) L'ANALYSE « PLASTIQUE » GESTALTIANNE

L'analyse gestaltienne propose que des régions plus informelles sont souvent subsumées dans la perception, sous la forme de rectangles horizontaux. Ces rectangles se succéderaient ici en hauteur, s'unissant par la symétrie horizontale des contours. Ces masses, qui se solidifient, ne regagnent un caractère topologique que par le grouillement de leurs sous-couleurs et leurs liens plus sentis avec la bordure.

Ces masses sont juxtaposées sans empiéter les unes sur les autres, dans un « espace de liberté », qui en souligne l'importance, sans fournir de méthodes de liaisons efficaces, sauf pour les zones intermédiaires, R3-R5. D'où un certain effet d'éparpillement, en dépit de la suggestion de continuité de R1, autour et sous les éléments. L'énergie propre, mais instable, de cette bordure R1 la propulse à l'avant, instaurant une « réversibilité optique » entre elle et R2, qui sera vu, en alternance, comme « nuage superposé » ou « trou noir », creusant dans R1.

L'inégal dégradé de la frontière inférieure ferme de R2 fait naître une verticale virtuelle, qui la sépare en deux parties (R2a et R2b), oscillant l'une sur l'autre, la droite semblant plus compacte. Cette frontière R2d est dotée d'une frange violacée qui accentue sa volumétrie ou une possible contenance par R1h. Une petite pointe noire (R2c) sur la frontière inférieure, est l'unique ponctuation de la verticale médiane ; elle se prolonge en oblique sombre vers le point de scission de R4. D'autres ombres, à gauche, plus pâles à droite, relient aussi R2 à R4.

Ces taches et ombres, sous la frontière de R2, contribuent à unir R2 et R4, les offrant en un effet mitigé de juxtaposition. Ce même effet de juxtaposition se fera sentir aussi entre R3 et R5, de teintes analogues, quand la R4 y semblera encadrée. Les liaisons de couleur-texture entre R3 et R5, ajoutées à l'effet de « parenthèses » (en R5a et R1g), font alterner les sensations de superposition et d'encastrement topologique de R4 en R3 et R5.

La R4 apparaît comme une étroite masse blanchâtre, à transparences plus distinctes et scindée en deux « rectangles » de longueurs inégales (R4a et R4b), qui s'abouchent l'un à l'autre. Celui de droite, plus lumineux et volumétrique en son centre, se termine en une zone

d'ombre et une «parenthèse» noirâtre, dotée d'une pointe floue, qui la lie à R2. D'autre part, la tonalité claire en R4b gonfle cette région pour en faire l'élément le plus «volumétrique» de l'œuvre, soit une sorte de cylindre mou et ovale, logé dans le contexte plus plane des R1, 3, 5 et 6.

Les frontières des formes intérieures à R1 sont floues et dégradées, en tons rompus : la R2 s'effiloche en R1b et R1h, tout en frôlant les côtés formateurs gauche et supérieur, et les R2 et R4 sont dotés d'une frange à effets atténués de volumétrie. La couleur de R5, proche de celle de la bordure R1, s'en distingue, à gauche, par un trait plus rouge et, à droite, par un rouge plus clair ou rosé.

Les densités relatives de R2 et R4 pourraient les constituer, en un premier temps, comme les deux seules «figures sur fond» dans l'œuvre. Mais cette propension de la perception à produire ce type de scission est contrecarrée par le fait que ces régions semblent aussi «encastrées» dans l'orangé ambiant. On se souvient que la superposition est la caractéristique principale de la représentation «naturaliste», que Rothko entendait exclure.

La jonction entre R3 et R5, incorporant R4, accentue la vectorialité de poussées des régions, alternant entre le haut ou le bas, appuyées par le mouvement vers le haut de R6, par sa frontière supérieure (R6a, R6b). Mais ces dernières «luminosités» font aussi l'effet d'un éclairage local, provenant d'une source en hauteur, externe à l'œuvre, qui la «fige» en un lieu, ce qui est typique de la peinture naturaliste.

C) OPÉRATEURS TOPOLOGIQUES

L'intuition topologique pose à la source de la connaissance du réel des notions perceptuelles et conceptuelles évoquant des «masses» dynamiques, c'est-à-dire mouvantes et de formes instables, aux frontières floues et à structures de participation. Les caractéristiques de ces organisations sont un effet de continu, au sein de rapports de voisinage, succession, enveloppements et emboîtements, etc.

L'effet de continu dans toutes les masses et leur succession rythmique semblent les phénomènes majeurs dans la perception de *Sans titre*, en dépit des séparations externes. En outre, il y a enveloppement global par la bordure R1 de R2 (en R1a, R1b et R1h), de R3 et R5 par ses modulations en R1c, R1g, finalement de R6, par R1d, R1f, R1e. Un rapport de succession rythmique des éléments, de R2 à R6, est ponctué par la vectorialité horizontale des régions.

Des relations de voisinage s'établissent entre R3 et R5 par similitudes de couleur ainsi que des relations d'emboîtement-encastrement de R2 et R4 dans R1. Du fait de l'homogénéité interne des régions, un fort quotient de masses topologiques s'impose, même en R4, en dépit de sa coupure interne qui ne la brise pas.

Ces effets topologiques accentuent une sorte d'autonomie ou de suffisance de chaque région, au sein de leur juxtaposition irrégulière.

D) INSCRIPTION SUR LE PLAN ORIGINEL

Pour autant qu'une représentation visuelle soit inscrite au sein de la «bonne gestalt» d'une forme géométrique primaire – ici un rectangle en hauteur –, elle subit l'effet de l'infrastructure énergétique du Plan originel, qui affleure toujours dans sa perception. Soit un maximum d'intensité énergétique sur les côtés et coins formateurs, qui les propulse vers l'avant et se réverbère de façon décroissante vers le centre, le long de l'infrastructure du plan : le cruciforme et les diagonales.

Lorsque les éléments du plan pictural se réinscrivent «sur» ceux du Plan originel, ou les dédoublent en totalité ou en partie, leur énergie propre s'en trouve décuplée, les propulsant vers l'avant par rapport à d'autres éléments. Cette prégnance de l'énergie du Plan Originel, un fait de perception et non une interprétation iconique, produit les plus importantes profondeurs spatiales d'une œuvre.

Il faut donc noter que la R1 est totalement inscrite dans la «forte gestalt» du rectangle, soit une forme ouverte sur toute la périphérie. Elle possède une fonction de bordure globale, en dépit d'un trajet parfois atténué le long de certaines régions adjacentes. Les traces de R1 se profilent sur les côtés latéraux, supérieur et inférieur, comme dans ses quasi-fusions locales dans R3 et R5, accentuant son caractère de contenance des autres éléments. Par le principe de «bonne continuité» gestaltienne, la R1 s'élargirait comme un «fond», où les éléments de l'œuvre sont ou «superposés» ou «encastés» topologiquement.

Forme ouverte, R1 contraste avec R2 et R4 qui sont des formes fermées, et même avec R6, mi-ouverte, qui est en partie fermée par sa frontière supérieure (R6a-R6b). La ressemblance entre les ocres-rouges de R3 et R5 et le rouge de la bordure peut induire, pour un regard distrait, une fonction de fond à R3-R5, qui sont plutôt «encastés» dans R1. La confusion entre ces deux «fonds» (R1 ou R3-R5) disparaît par l'observation de R1 de chaque côté des régions, mais demeure latente.

Les effets de contenance de R1 sont davantage masqués par les luminosités en R6a et R6b, qui assimilent cette frontière à des «écumes de mer», éclairées par un point en hauteur, à très grande distance, un «soleil» absent. Cet effet iconique, qui instaure un effet de perspective naturaliste, s'avère problématique pour l'union de R3 et R5 avec R6. De même, il semble difficile de lier R4 et R6, par une «chute» de fragments du blanc de R4 vers R6, étant donné la fermeté des frontières de R4.

Au plan de la dimension, les formes internes fermées contrastent avec la R1, qui rejoint le Plan originel. La réduction des régions R2, R3 et R5 à une même largeur tend à les regrouper au sein de la zone périphérique de R1, en contraste avec R4, plus petite, et R6, qui rejoint trois côtés formateurs.

Même virtualisé, l'axe vertical de ce rectangle en hauteur, seulement ponctué en R2c et R4c, se prolonge sur l'œuvre, soutenant une symétrie gauche-droite des régions R2, R3, R4, R5 et accessoirement de R6, qui fonde un effet de repli de la droite sur la gauche, soit un rabattement topologique à fort quotient affectif. De même, autour de la médiane horizontale virtuelle, un autre effet de rabattement moindre, de R2 sur R6, contribue à lier ces régions disparates. L'absence de renforcement des axes cruciformes et diagonaux explique l'instabilité perceptuelle de l'œuvre. L'énergie de l'axe horizontal ne se multiplie qu'en se dédoublant en décalage et les diagonales n'apparaissent que dans la masse R2, par la virtualité des triangles internes R2a et R2b, ou comme tangentes aux courbes de la frontière supérieure de R6. Peu de spectateurs sentiront les diagonales reliant les quatre coins des R3-R5 ou celles reliant les coins de R2 et R6.

E) LES SYSTÈMES PERSPECTIVISTES

Les systèmes de perspective rendent compte de la position, la visée et la distance du producteur du champ de représentation qu'il construit. Dès l'abord se présente une *perspective projective*, par l'incrustation du tout dans les côtés formateurs périphériques, par l'intermédiaire de la bordure R1, que nous avons signalée comme propre à l'art abstrait.

D'où une *perspective optique*, qui régit la production de profondeurs topologiques. En découle aussi une *perspective frontale* et perpendiculaire sur un vaste champ en hauteur. Cette frontalité ne relève de la perception que par le biais de la *perspective microscopique* (ou à «effets de loupe»), où des fragments sont rapprochés et grossis, sous un éclairage égal, pour les mieux connaître et sentir.

On y verrait aussi une *perspective tachiste*, laquelle, par la dimension des éléments, leur porosité et les détails des franges, renvoie aussi à du proche. Les profondeurs entre éléments, liées à ces perspectives, sont donc celles du proxémique et du topologique, où s'affirment les textures différenciées, le flou des limites et la vivacité des disjonctions.

Cependant, la perception spontanée hésite, pour les régions R2 et R4, entre un effet de « superposition » et celui « d'encastrement » dans le R1 sous-jacent. L'encastrement de R2, R4 et R6 dans R1 entraîne une *réversibilité optique* de l'ordre du proxémique, alors que leur superposition, issue d'un besoin de « normalité » perceptive et iconique (« nuages », « nuées », etc.), est plus aléatoire, sans que leur distance en profondeur soit facilement estimable.

Par ailleurs, une *perspective atmosphérique partielle* serait suggérée sur la bordure supérieure de R6, qui contredit la visée frontale des autres régions, qui renvoient plutôt à une luminosité « immanente », jaillissant du fond. Par des éclats de lumière produits à distance, la perspective atmosphérique instaure ici un effet de plongée, qui accentue une superposition naturaliste d'une partie de R6 (R6a et R6b) sur R5, ses autres parties se liant à la bordure topologique de R1.

Il n'est guère impossible que dans un tableau qui se présente comme abstrait, se glissent des facteurs d'espace naturaliste, comme des « ricochets » de l'inconscient. Mais on disait Rothko très méticuleux à ce sujet. Rejetterait-il la perception de cet effet comme intempestive et non fondée ? Ou expliquerait-il ces taches blanches sur R6 comme détachées de R4, une interprétation qui se justifierait mal ?

Semblent donc s'opposer dans cette organisation spatiale, de façon alternée : *a*) des perspectives proxémiques (projective, microscopique, optique ou réversible, tachiste, topologique (par emboîtement ou incrustation, succession et rabattement) etc. ; *b*) une perspective plus naturaliste, de formes sur fond ou distale, à fondements iconiques (« nuages » ou « écumes de mer » dans R6).

En tant que « formes symboliques », les perspectives proxémiques évoquent une liaison intime, rapprochée, sur ou sous l'épiderme, entre le producteur et son champ de représentation. Elles servent à modéliser différentes poussées énergétiques internes, leurs chocs et réverbérations, comme leur isolation et leurs contradictions, au sein d'un hypothétique équilibre, plus ou moins euphorique ou dysphorique.

Les perspectives lointaines, évoquées par un seul organe perceptuel, la vue, sont peu nombreuses («nuages» en R2 ou R4) et incertaines autour de la frontière de R6. Les perspectives intermédiaires (établissant un portrait : torse, tête, seins, etc.) ne sont pas perçues par la majorité des spectateurs et relèvent sans doute d'une projection iconique à bases effusives.

Les espaces perceptuels évoqués

Les perspectives proxémiques engagent l'expérience *dénotative* du texte vers les *espaces organiques* proches du corps ou sous l'épiderme (cf. Hall, 1966) :

- un espace buccal (R5 et R6), par «incrustation» de R4 dans R3-R5 ;
- un espace postural (R5) et analogique pour toutes les régions ;
- un espace de contenance et d'emboîtement (ou de *holding*) des régions dans R1 ;
- un espace tactile (toutes les régions par texture, coups de pinceau) ;
- un espace thermique par couleurs (R1, R3, R5, R6 – et l'agitation dans R2 et R4) ;
- un espace kinesthésique d'attractions entre régions (de R3 vers R5 et R6) ou de chocs et répulsions entre R2 et toutes les autres régions ;
- un espace vibratoire (textures) au sein et aux frontières des régions, etc. ;
- des espaces de rabattement, instaurant une fusion, entre gauche et droite, haut et bas.

S'y opposent l'espace visuel public ou lointain des sous-régions R6a et R6b.

LE SENS OU SIGNIFIÉ

Nous postulons, après Saussure, que le sens ou signifié est et reste toujours caché, car s'il était «dit» il s'identifierait à un «signifiant». Il se construit par le psychisme, étant connu et expérimenté au niveau non verbal, à travers les *feelings*, résultant de l'appréhension des signifiants sensoriels, fusionnant la dénotation des *espaces perceptuels* à leurs correspondances affectives dans l'expérience vécue.

Dans un tableau, la jonction entre les « dénotations » spatiales et les « signifiés », doit correspondre analogiquement à la structure syntaxique des signifiants (Saint-Martin, 2007).

L'analyse syntaxique a confirmé la proposition de la sémiologie psychanalytique (Gear et Liendo, 1975), à savoir que tout discours comporte deux niveaux de signifiés : un plan verbal, marqué dans le visuel par l'iconique, et un niveau factuel, explicité dans le plastique. Ces deux niveaux offrent des visées illocutoires et sémantiques opposées, qui se manifestent aisément dans le discours visuel.

Dans son activité symbolique, le Moi, médiateur entre le Ça et le Surmoi, prétend par la « représentation de mot » (iconique) satisfaire au Surmoi, mais par la « représentation de chose » (ou plastique), tente de réaliser la satisfaction désirée. Cette duplicité, face au *double-bind* éprouvé par le Moi, reproduit le clivage du sujet. Pour faire état de son « statut d'innocence », le Moi réalise ici, au niveau icono-verbal, une certaine uniformisation et un schématisme formel et chromatique, qui faciliteraient les « liaisons » perceptuelles, symboles d'harmonie, partiellement réalisées dans ce tableau.

Les signifiants d'affects dysphoriques se perçoivent à travers les disjonctions, chocs, exclusions et éloignements, etc. entre éléments ou groupes d'éléments. Ceux-ci apparaissent lorsque le Moi contrecarre les interdits d'un Surmoi subjectif, se privant par là d'effets indispensables d'approbation et de « contenance », à l'interne. Ils résultent aussi de pulsions négatives, antagonistes, où le Moi agresse l'extérieur ou se prétend agressé par lui.

On reconnaît dans le *Sans titre* de Rothko, au niveau iconique, une tendance simplificatrice à la monochromie et à l'économie des couleurs, l'opposition simple du noir et blanc, la stéréotypie des vagues rectangles, l'uniformisation des textures, etc. qui réduisent les disjonctions et feraient état d'une harmonie de surface. Les spectatrices et les spectateurs ont surtout fait ici allusion à des éléments à distance lointaine (nuages et nuées, paysage lumineux, etc.), le plus souvent euphoriques, qui accentuent leur effet de superposition naturaliste de formes-sur-fond.

Mais, le niveau iconique peut aussi situer des signifiants dysphoriques, qui posent le Moi comme « souffrant » et payant sa dette au Surmoi, ou d'une « victime » en butte à des forces hostiles, projetées à l'externe de façon un peu paranoïde. On les reconnaîtra surtout, ici,

dans l'opposition entre la force énergétique de la région noirâtre (R2), surgissant comme un « absolu néfaste », au-dessus du fléchissement seulement « péjoratif » de la région blanchâtre (R4), renvoyant peut-être à une opposition du masculin et féminin.

Le niveau plastique de *Sans titre* offre en outre de chaudes radiations chromatiques qui unissent la bordure R1 au R6 et au continu des R3-R5. Reliées par la connotation codée de leur relative achromie (noir-blanc), les R2 et R4 s'accompagnent d'une assez brutale opération d'isolement par rapport au reste du texte, appuyée par les connotations icono-verbales (force / faiblesse, assertion / hésitation, saturation / désaturation, résilience du noir / transparence du blanc, masculin / féminin, etc.).

Les régions R2 et R4 semblent monopoliser l'énergie picturale au détriment des zones centrales R3 et R5, moins investies chromatiquement, mais qui, par leur résonnance posturale et texturale, réalisent un rôle de médiation entre l'énergie de R2 et celle de R6. Elles affirment une certaine plénitude qui exclut cependant toute « affirmation » de contenance entre fond et formes ou entre éléments entre eux. La satisfaction factuelle, même ressentie par le locuteur, peut souvent être entourée d'une pénombre de déni, de méconnaissance ou de non-conscience, et peut céder à l'analyse du texte.

On assiste à une manifeste « attaque aux liens » (Bion, 1982) dans ce clivage entre un lieu fort, massif, dysphorique ou agressif (R2) et un autre, R4, faible, scindé, fragile et blanchâtre, ainsi qu'avec les autres régions (R3, R5, R6), plus gratifiantes. Ces phénomènes d'isolation des régions évoquent les discontinuités entre le soi et l'autre, coutumières d'une position paranoïde.

Il faut s'attarder à la zone frontière ambiguë entre R5 et R6, en R6a-R6b. Par effets iconiques (« reflets de lumière externe » ou « écumes de vagues »), la force « tellurique » de R6 est localement refoulée ou niée, par l'insertion d'effets de distance lointaine, qui amenuisent sa frontalité et sa proximité, au profit d'un pôle euphorique idéalisé, mais lointain et un peu flou.

Cet emprunt « limité » aux codes culturels de représentation paysagiste (perspectives lointaines, obliques, etc.) exacerbe les disjonctions entre les autres régions de l'œuvre, présentées en perspectives frontales, perpendiculaires et rapprochées. Il offre une barrière décisive à la potentialité d'une fusion entre R3, R5 et R6, face à l'assertion dysphorique de R2 et R4.

Le sens du tableau de Rothko fera donc état des effets du clivage entre une représentation de mot, qui instaure ici isolations, dominance et idéalisations, et une représentation de chose plus proche de l'expression de besoins affectifs dysphoriques.

Mais, dans le cas particulier du *Sans titre* de Rothko, l'analyse doit tenter de résoudre une autre opposition, indépendante des associations iconiques, qui est décelée dans la structure profonde de l'œuvre. Elle tente de conjoindre les distances inconciliables du très proche, pointant vers un interne mobile, et celles d'un très éloigné, embarrassé par ses objets figés dans leurs lieux.

LES INTERPRÉTATIONS

Les interprétations verbales d'une œuvre visuelle, qui tentent d'en expliciter le sens, sont incapables de reproduire les liens syntaxiques observés, qui leur sont étrangers. Mais elles doivent pointer vers un ressenti des effets sémantiques de la structure syntaxique, tout comme l'interprétation d'un texte verbal, qui ne peut faire l'économie des fonctions syntaxiques (les sujet, verbes et compléments divers, les genres, les modes temporels, etc.), mais doit s'adjoindre les « ressentis » affectifs et conceptuels des relations entre elles.

La sémiologie psychanalytique (Saint-Martin, 2007) assume l'hypothèse de Freud, qui veut que l'activité de symbolisation, comme toute activité vitale, soit motivée par la recherche d'états d'équilibre, de bien-être et de plaisir. Cette recherche, qui prend des voies multiples, est incessante et toujours à recommencer, de par la difficulté de réaliser ces buts, dans l'opposition entre les pulsions et les interdits.

Plus précisément, après Mélanie Klein (1952) et W.R. Bion (1982), nous postulons que la modélisation symbolique la plus susceptible de procurer cette satisfaction – conçue comme la fusion avec les objets de désir – est celle qui renvoie à l'expérience « éprouvée » des *feelings* de la *relation de contenance* : « Les déplacements effectués au cours de la recherche de *relations objectales contenant*, constituent, psychanalytiquement parlant, le processus de symbolisation » (Gear et Liendo, 1975, p. 58).

Cette contenance est dialectique, au sens qu'elle s'appuie aussi bien sur la capacité de se sentir contenu que sur celle de contenir des objets

internes. Les signifiants d'affect euphoriques font donc état de continu, de fusion, de contenance, d'enveloppements et emboîtements, de rythmiques, etc., typiques des modélisations topologiques. Cette contenance de soi dans l'autre et de l'autre en soi, garante de la satisfaction, semble absente dans cette œuvre, quelle que soit la qualité euphorique de certains signifiants d'affects.

Il s'agit du traitement de la bordure R1, à la fois affirmée et dissimulée, servant plutôt à éviter un dialogue direct avec les limites « objectives » du Plan originel. Ondulante et virant au gris-magenta dans la partie inférieure (R6) où elle est quasi oblitérée, elle apparaît et disparaît, fusionne à même d'autres régions (R3-R5). Elle est contestée par les jonctions entre ces deux « contenus », R3 et R5, qui jouent illusoirement un rôle de fond pour l'œuvre. Cette opposition entre deux « fonds » semble la problématique fondamentale de cette œuvre, qui reconnaissant plus volontiers ses antagonismes (R2-R6), est réfractaire à une fusion.

Si cette bordure réitère les côtés formateurs, elle en protège, se constituant comme une simple zone-tampon, qui « contiendrait » mieux la représentation symbolique que la périphérie du Plan originel. En d'autres mots, une périphérie « contenant » semble déniée ou occultée, comme l'a fait, à l'égal de la « planéité » du support, une grande partie de la peinture, depuis la Renaissance.

La contenance de R1 semble plus rhétorique et verbale que factuelle, si on considère les disjonctions de superposition qui affectent R2 et R4 et qui la nient. On verrait cette bordure comme une « prétention idéalisante » d'une assurance qui est loin d'être acquise. On interpréterait le traitement de R1 comme un exercice de déni, de mauvaise foi ou d'ambivalence vis-à-vis d'une possible « fusion avec l'objet de désir ». Mais R1 constitue malgré tout un lien entre les oppositions majeures du haut et du bas, car si diffus qu'ils soient, les liens de R3-R5-R6 avec la bordure R1 assurent une certaine continuité et « contenance » à l'œuvre.

L'opération révèle aussi une relative liberté vis-à-vis des exigences surmoïques, en revendiquant avec le ressentiment agressif (R2) une certaine « victimisation », qui déborde dans la zone « persécutée » (R4), cette « décoloration blafarde », associée au féminin ou au maternel. On ne peut occulter, en effet, la satisfaction « néfaste » inhérente à l'agressivité et à la victimisation.

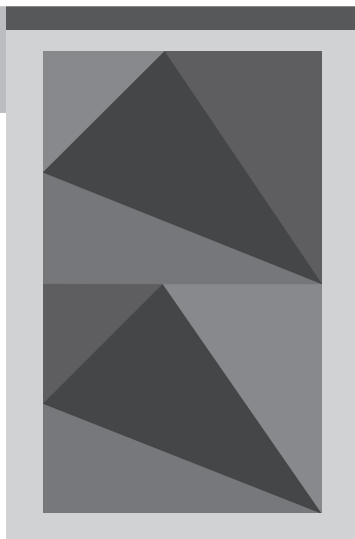
D'où le « portrait » d'un monde interne où alternent des affrontements agressifs (R2), des souffrances posturales (R4), des isolations kinesthésiques, un refus répété de jonctions, soit un champ de luttes virulentes, seulement atténuées par le traitement topologique de plusieurs régions.

L'œuvre peut ainsi être interprétée comme une modalisation des puissantes forces antagonistes en jeu, dans un certain moment-de-vie du producteur. Celui-ci aurait modulé les connotations spatiales du tableau de façon à évoquer, par analogie structurelle, des tensions internes, tel qu'il lui semble les « ressentir ». On ne peut que ressentir aussi la vivacité et la « fureur » de cette performance dysphorique, même en l'absence d'une satisfaction de fond.

On ne manquera pas cependant de noter la différence de l'œuvre de Rothko avec celle de Mondrian, analysée précédemment (chapitre 4), bien que toutes deux postulent la représentation d'un monde interne. Alors que Mondrian présente les mouvements énergétiques incessants, quasi imperceptibles, des forces intérieures, Rothko semble faire un « portrait » de lieux internes, dûment stabilisés, isolés et identifiés, où « domine » une région malheureuse, agressée ou agressive (R2), opposée à la force énergétique du rouge, en dépit des liens atténués offerts par les tissus orangés. En recréant ce « *mapping* » à travers sa perception, le spectateur ou la spectatrice peuvent l'« éprouver » comme apte à décrire leur propre monde intérieur et le ressentir, par quelques fragments chromatiques, comme évocateur de lieux de plénitude et de paix. Mais à un niveau plus profond, on y verra plutôt un rappel de conflits internes, de disjonctions, isolations, rancœurs, etc. toujours douloureux à éprouver.

Ces cheminements et séjours du percepteur dans l'œuvre de Rothko confirmeraient sa proposition, à savoir qu'en celle-ci transparaissent les potentialités d'une extase « à peine entrevue », aussi bien que la colère, l'agressivité, le ressentiment et le désespoir, toutes ces émotions qui fondent la tragédie humaine.

LA « BATAILLE
DES QUATRE »
DANS *TRIANGULAIRES*
DE MOLINARI (1972)



Guido Molinari s'est proposé, dans son art, d'élaborer de nouveaux espaces de représentation, visant à traduire des expériences émotives et cognitives plus concrètes que celles qui pouvaient être véhiculées par les codes de la « perspective artificielle » de la Renaissance. Depuis 1955, Molinari l'a répété à l'envi : « Il faut cesser de refaire le tableau déjà trop refait ! » (1976b, p. 17).

Ce besoin était en accord avec la définition de l'art par Hanna Segal : « La tâche de l'artiste réside dans la création d'un monde qui lui soit propre » (1987, p. 313). Chez Molinari, cette création se concentra sur les notions *d'espaces*

dynamiques, construits à partir de mutations de la couleur. Dans ces «espaces dynamiques», chaque élément du tableau interagit avec tous les autres, aboutissant à une mobilité et une réversibilité incessantes.

Ces notions découlaient, au xx^e siècle, du nouveau cosmos einsteinien, défini en termes d'énergies mobiles, de champs de forces, d'attractions et répulsions, etc. En particulier, cette physique engendre «une nouvelle conception du mouvement», qui n'est plus changement d'un lieu à un autre, mais transformations continues dans et entre les choses (Koyré, 1980, p. 224).

Déjà ses premiers tableaux, les *Blancs et Noirs* de 1955, à structure réversible – donc non euclidienne –, tranchent sur les anciennes représentations du réel. Molinari y maintenait pourtant les acquis des théories plastiques classiques, confirmés par la Gestalttheorie, en particulier la nécessité d'une fermeté des contours pour exacerber l'intensité et les interactions de couleur (1976b, p. 92), un problème semblable à celui de «l'attaque» d'une note musicale (Schaeffer, 1966, p. 217). D'où l'option de formes à frontières «nettes», appelées à l'anglaise *hard-edge*, qui le démarqua des frontières dégradées chez les automatistes.

Molinari visait à un expressionnisme non verbal, à travers la représentation d'expériences affectives liées à des aspects plus profonds de l'être, par les seuls moyens plastiques : «Ce qui demeure essentiel, c'est que la structure plastique puisse donner un sens symbolique à la couleur et au plan, en dehors de toutes références à un symbolisme littéraire ou philosophique» (Molinari, 1976, p. 19).

Ce «sens symbolique» de la peinture découle des valorisations octroyées par l'individu aux objets privilégiés de son expérience de vie, transposées en peinture : «Pour moi, la peinture a toujours été autobiographique» (cité dans Teyssède, 1974, p. 6), au sens de la vie psychique et émotive décrite par la psychanalyse.

Paradoxalement, cette même exploration d'une expérience non verbale a présidé à sa production de plusieurs centaines de poèmes, dont certains furent publiés dans les recueils *Nul Mot* et *Ça* (Montréal, Éditions l'Actuelle) et d'autres «exposés», lors de sa rétrospective, au Musée d'art contemporain, en 1994.

L'APPROCHE DE *TRIANGULAIRES*

L'œuvre que nous proposons d'analyser, *Triangulaires* (1972), diffère certes des *Blancs et Noirs* ou des « bandes parallèles » réversibles (*stripes*), qui ont établi sa réputation avant 1970. À l'encontre de Mondrian – auquel on l'a parfois relié –, l'artiste y introduit l'oblique, le vert et des angularités divergentes.

Molinari écartait aussi le rejet chromatique effectué par le Suprématisme, décrit par El Lissitzky : « Dans son degré ultime, le suprématisme s'est libéré de l'individualisme de l'orangé, du vert, du bleu, etc. et est parvenu au blanc et au noir » (1987, p. 328). Après sa première période, Molinari a recherché, à l'inverse, la plus grande individualité et une variété chromatique, résultat de mélanges de nuances, appliquées par dizaines de couches, les unes sur les autres.

Triangulaires marque un tournant dans l'œuvre de Molinari et donnera naissance à une série de diptyques. Il sera agrandi plus de dix fois, pour tenir lieu d'unité dans le diptyque *Bi-système triangulaire* (1972, collection Guy Molinari). Mais le chroma du bleu y sera modifié, passant d'un bleu très foncé à un bleu clair, réduisant ainsi le contraste dramatique.

Ce petit tableau, une huile sur carton (36,5 cm × 21,5 cm, signé à l'arrière), est formé de la juxtaposition en hauteur de deux régions de même dimension, coupées par une ligne médiane et offrant chacune quatre triangles en quatre chromas (vert, rouge, bleu foncé et orangé). Pour les besoins de l'analyse, on désignera les régions supérieure et inférieure par A et B. Une segmentation interne établit 8 sous-régions, désignées par la suite des nombres (A1 à A4, B5 à B8), dans l'hypothèse d'une continuité entre le haut et le bas, discutée ci-dessous.

Les triangles du haut et du bas, pris deux à deux, offrent les mêmes positions, formes, dimension et vectorialité, sauf pour les chromas vert et bleu foncé, qui intervertissent leur position et leur dimension. A1 et B5 sont des triangles rectangles égaux, comme A3 et B7, A4 et B8, mais aux côtés inégaux. Par contre, A2 et B6, rouges et égaux, sont des triangles scalènes aux côtés inégaux, donc plus « irréguliers ».

Nous présumons, par vraisemblance, que la région supérieure a été peinte avant celle du bas, soit une succession dans le temps de cette expérience picturale.

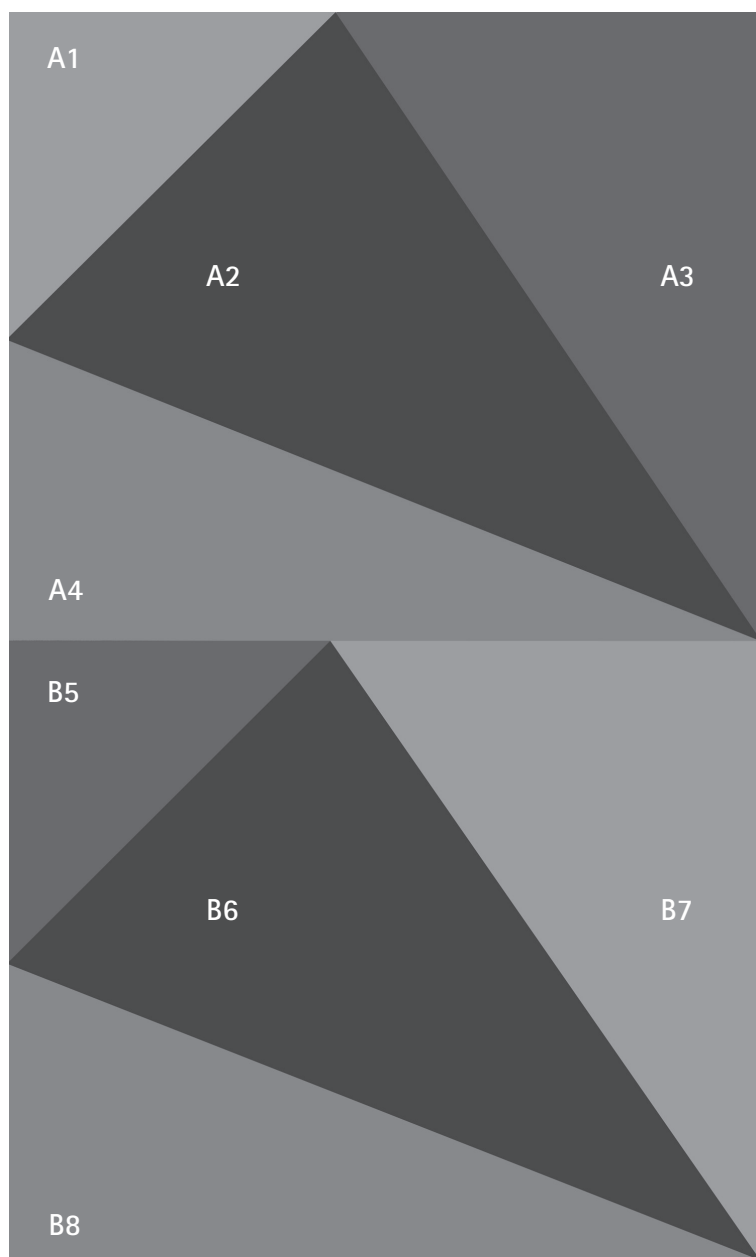
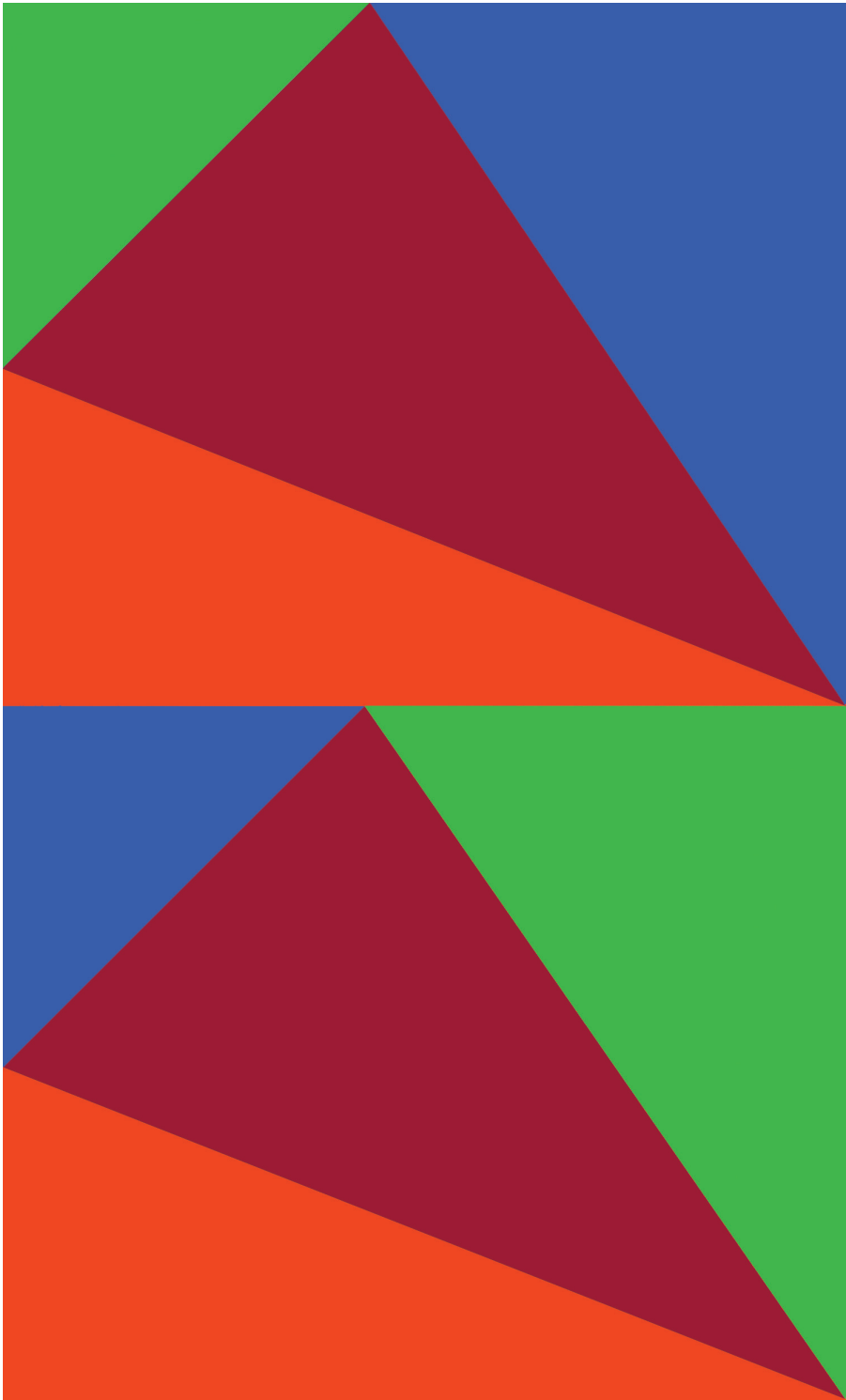


Figure 7a – Segmentation de *Triangulaires* en huit régions.

Figure 7 ►

Triangulaires, Guido Molinari (1972),
huile sur carton, 36,5 cm × 21,5 cm, collection privée.



L'ANALYSE SYNTAXIQUE

L'analyse syntaxique d'une œuvre non figurative semble le seul chemin qui permette une expérimentation factuelle et émotive, d'où le sens puisse s'élaborer. La nécessité de faire état des trajets de la perception, dans une analyse de type syntaxique, ne paraîtra « technique » qu'à condition d'oublier la multiplicité des observations « techniques » opérées inconsciemment pour identifier, dans le langage verbal, les temps, genres, modes, analepses, types de subordonnées, etc. La perception « syntaxique » d'un texte visuel devrait aussi devenir automatique.

Cette analyse syntaxique du visuel porte moins sur une identification des éléments que sur les relations qui les unissent ou les séparent. Celles-ci sont descriptibles selon *a)* les opérateurs gestaltiens, dont font partie les connotations iconiques ; *b)* les rapports topologiques ; *c)* l'implantation dans le Plan originel ; *d)* les perspectives.

Notons que l'emploi des termes de « supérieure et inférieure » pour désigner les régions serait peut-être fautif, véhiculant l'idée d'une « supériorité » d'un haut sur un bas. Il est vrai qu'un phénomène gestaltien veut que si deux formes, semblables et égales, sont placées l'une au-dessus de l'autre dans un même champ, celle du haut semble plus grande que celle du bas (Saint-Martin, 1990).

La région du haut (A1 à A4) semble en effet plus large et massive, plus intense et proche que celle du bas (B5 à B8), plus étroite, plane et lointaine. La région A adopte même un aspect semi-sphérique ou convexe en A2-A4, telle la perspective des Grecs décrite par Panofsky (1975), moins perceptible dans B. L'artiste ne semble pas s'en être soucié. Mais, en conservant identiques les dimensions physiques des deux régions, il maintient une certaine valorisation de la région A, en termes de concrétude sensorielle et, par suite, de signification.

UN OU DEUX TABLEAUX ?

La juxtaposition de ces deux régions fait naître une question préalable sur la nature de leur liaison. Font-elles partie d'une seule œuvre « unifiée » ? Ou s'agit-il de « deux » tableaux, quasi autonomes, une sorte de « diptyque », où les relations entre les unités dérivent de comparaisons plus arbitraires entre des éléments externes les uns aux autres ? Ou bien, en dépit et à cause des permutations effectuées, ces deux parties forment-elles un seul « tableau » ?

Molinari a écrit : « Changer un seul des éléments d'un tableau, c'est naturellement changer le tableau tout entier » (1976b, p. 99). Mais y a-t-il ici changements dans un tableau ou juxtaposition de deux tableaux ? La décision de maintenir un seul Plan originel pour les deux parties – soit le plan uni sur lequel sont apposés les pigments – plaide pour une unicité, tout comme leur lumière uniforme, la même position des formes, le même type d'aplats et de textures, ne mettant en relief que des changements dans deux couleurs. Le « sujet » de l'œuvre y deviendra *l'expérience affective des modifications spatiales* qui en résultent dans les deux régions et leurs effets de sens.

LE NIVEAU ICONICO-VERBAL

Nous décrivons d'abord le réseau iconico-verbal, toujours premier dans la perception, étant donné l'importance de la pression gestaltienne vers la reconnaissance de formes connues et nommables dans un champ visuel, liées à l'expérience du monde externe. Dans l'œuvre visuelle, un niveau verbal de l'expression se constitue par ces reconnaissances iconiques, et leurs connotations émotives, toujours liées à des *espaces perceptuels* particuliers, s'offriront comme les référents partiels du discours, c'est-à-dire « ce dont on parle ».

D'égales dimensions, les deux super-régions A et B se ressemblent par une distribution redoublée de leurs formes, deux à deux, en haut et en bas, soit quatre types différents de triangles, aux superficies inégales. On observe les mêmes quatre chromatismes, mais diversement situés et étendus. Ces couleurs semblent intenses, produisant des « ressentis » très individualisés (voir l'Introduction).

Chaque région offre donc quatre triangles semblables : un triangle rectangle aux côtés égaux (A1 et B5), deux triangles rectangles aux côtés inégaux (A3, A4 et B5, B7) et au centre, un triangle scalène irrégulier (A2 et B6). Six de ces huit triangles sont ouverts sur un ou deux côtés du Plan originel ; seuls A2 et B6 sont des formes fermées. Dotés d'une plus grande intensité énergétique, qui les fait avancer, les triangles ouverts s'opposent aux triangles fermés centraux, qui se prêtent davantage à des analogies aux objets de la réalité macroscopique.

Les deux régions offrent les quatre mêmes *pôles* de couleurs : un rouge vif, un orangé, un vert clair et un bleu foncé, en aplats denses et saturés. Soit deux couleurs composées, l'orangé et le vert, bien qu'on

sente aussi un mélange dans le bleu foncé et le rouge, mais difficile à identifier. On peut noter l'absence d'une couleur primaire, le jaune, seulement composante de l'orangé et du vert.

Ces couleurs sont « identiques », deux à deux, en haut et en bas, comme le confirme l'analyse sur écran cathodique d'une reproduction numérisée (Fournier, 2009). Seules les positions et dimensions des vert et bleu foncé (A1-A3 et B5-B7) varient de l'une à l'autre région, de chaque côté d'un semblable rouge (A2 et B6) appuyé sur un orangé (A4, B8).

Au niveau iconique, l'œuvre fortement encastrée dans son Plan originel évoque une « mortaise », soit, en typographie, l'incrustation d'éléments dans une forme plus grande, souvent géométrique. Cet effet de mortaise véhicule l'impression d'une coupure ou rupture dans la plus grande forme, en même temps que d'un « emboîtement topologique » d'éléments dans un même « cadre ». On y reconnaît la perspective projective, déjà présente chez Mondrian (voir le chapitre 4).

L'utilisation de quatre couleurs pourrait aussi évoquer le problème des cartographies géographiques, où la topologie a déterminé que l'utilisation d'un minimum de *quatre couleurs* sur un plan suffit pour distinguer tous les pays les uns des autres (Delachet, 1950, p. 94). Si cette recherche a éveillé la curiosité de Molinari, il n'a jamais revendiqué ou pratiqué une quadrichromie constante.

L'intensité des couleurs rend peu convaincante une association de l'œuvre à quelque découpe dans un tissu décoratif (tapis, rideau, etc.), qui ne mènerait d'ailleurs qu'à l'incompréhension de l'art ornemental, dénoncée par Gombrich (1979). D'autres suggéreront un lien à des niveaux symboliques ou mythiques inconnus, ou encore une approche plus scientifique sur on ne sait quoi !

Ces triangles différenciés se relient mal à des connotations verbales courantes (la Trinité, le triangle œdipien ou conjugal, le triangle des Bermudes, etc.). Seul A2 peut susciter l'analogie d'une « montagne rouge », d'un « volcan en feu », etc.

À une première perception, les disjonctions semblent moins fortes entre le rouge et l'orangé (A2-A4 et B6-B8) ou entre les complémentaires vert et rouge (A1-A2 et B6-B7), que celles, plus « violentes », entre le bleu foncé et le rouge dans les deux régions, ce qui provoque une ondulation ou distorsion spatiale.

Connotations émotives du niveau iconique

L'œuvre semble compacte, resserrée dans son cadre, évoquant en haut et en bas, aussi bien des plans rapprochés et limités que des configurations immenses et lointaines, une ambiguïté qui crée un malaise. Mais l'œil est sollicité à comparer ces deux régions, à la fois semblables et différentes.

Au premier abord, les *feelings* perceptifs hésitent entre symétrie « agréable » et asymétrie entre le haut et le bas, du fait des similitudes de position et de dimension des formes triangulaires et des quatre mêmes chromas, dont seulement deux sont distribués dans des positions et dimensions différentes. Cependant, les transformations de ces contextes modifieront ces « mêmes » couleurs, de par les interactions de couleur et de tonalité, provoquant un changement dans les structures spatiales de ces régions. Cette dissemblance « sentie » peut provoquer un malaise.

Le dédoublement chromatique dans les deux régions – sauf pour le vert et le bleu foncé – offre en même temps la satisfaction du semblable et « l'irritant » du différent, qui déstabilise la perception. La forte liaison entre A2 et A4, où l'orangé semble agir comme un « support » au rouge, serait sentie comme « agréable », alors qu'une moindre liaison entre B6 et B8 réduit cet effet.

Les disjonctions entre les autres régions peuvent aussi apparaître comme désagréables, faute d'un lien unificateur. On peut sentir, en haut, une sorte de « bousculade » entre le triangle fermé A2 et ceux qui l'entourent (A1 et A3), qui pressent sur lui, un effet moindre dans le bas, où B6 est lié à sa complémentaire verte. De même, A3 semble plus envahissant sur A2, alors que l'analogue B7 paraît plus « placide ». On peut aussi noter la différence d'impact des deux petits triangles (A1 et B5), en position et dimension analogues, où A1, vert, semble « calme et plein » et B5, bleu foncé, plus « violent et coupant ».

Mais le plus important malaise perceptuel résulte peut-être de la difficulté d'établir des « formes-sur-fond », habituelles dans la peinture figurative. La vaine tentative de situer les éléments rouges devant ou derrière les orangés et les verts, dessus ou dessous les éléments bleu foncé, peut « agacer » la perception. Ces réversibilités créent une « étrangeté », par rapport à la vision d'objets naturels, le plus souvent superposés.

A) LES RELATIONS GESTALTIENNES ENTRE RÉGIONS

L'importance des relations gestaltiennes est accrue, s'il se peut, dans une œuvre abstraite. Pour assurer un niveau minimal de perception de l'œuvre – et en conserver quelques bribes –, l'analyse requiert, en *phase préliminaire*, une observation des liaisons/disjonctions entre chaque région et les autres.

Cet examen vérifie les rapports gestaltiens entre régions, selon *cinq variables visuelles* : couleur/tonalité, forme, texture, dimension et vectorialité. La sixième variable visuelle, la profondeur, ne s'établit qu'au terme de l'étude syntaxique. C'est uniquement à travers ces innombrables allers-retours sur la surface des « plages » qu'une perception minimale de l'œuvre peut se réaliser. Ces liaisons et disjonctions, unissant ou opposant les « signifiants », puisent aux mécanismes les plus profonds de la vie émotive humaine, où la disjonction correspond à rejet, éloignement ou haine et la jonction, à accueil et croissance.

S'il est illusoire de penser pouvoir noter ou retenir tous les *feelings* qui émergent de la perception et se renouvellent sans fin, il importe d'en retenir une trace dans la synthèse finale, grâce à la notation partielle qui en est faite.

Ainsi, sur un support (cf. note 1, p. 178), une notation marque les jonctions par un « plus » (+), les disjonctions par un « moins » (–) et la difficulté de poser un jugement perceptif, par un « plus ou moins » (+ –). Cette observation exploratoire permet de construire une première « tessiture » de l'espace construit. En voici le bilan :

- facteurs de jonction entre régions : 47 ;
- facteurs de disjonction : 95 ;
- facteurs du « plus ou moins » de jonction/disjonction : 36.

Cette majorité de disjonctions corrobore l'effet de « heurts » ou chocs entre régions, ressenti dans une première appréhension de l'œuvre, auquel s'ajoutent les nombreuses indécisions perceptives (les + et –), aussi désagréables. La couleur fonde 24 disjonctions, la tonalité : 19, la forme et dimension : 17, la vectorialité : 18, etc. Les facteurs de jonction relèvent d'analogies dans les textures en aplat, plus ou moins pénétrables, qui renvoient à une porosité topologique.

Les triangles en pourtour de A et B sont des plans ouverts, ne possédant une frontière commune qu'avec un seul autre élément, sauf pour A4, B5 et B7, qui partagent en outre la frontière de la droite médiane.

Le A2 central, comme son analogue B6, présente une frontière commune avec trois autres triangles de sa région, ce qui le soumet à plus d'interactions et de « mutations » de la couleur.

La divergence entre les vectorialités (ou orientations) des régions contribue à des dynamismes fondamentaux, notamment les mouvements vers le bas de A2, A3, B6 et B7, antagonistes à ceux de A4 et B8, orientés à l'horizontale, ou de A2 et B6, pointant aussi vers le haut. Les verts divergeront aussi, A1 pointant vers le haut et B7 surtout vers le bas. Les différences dans les dimensions et orientations des plans contribuent au *tempo* de l'œuvre et à ses rythmiques particulières.

Connotations émotives gestaltiennes

La perception de jonctions qui lient des régions est éprouvée par l'organisme percepteur comme un « ressenti » agréable, soit une expérience relativement euphorique, alors que les heurts et disjonctions, issus de contrastes prononcés, sont éprouvés comme plus ou moins pénibles et désagréables, en même temps qu'ils « creusent » la profondeur.

Le processus d'analyse d'une œuvre se présente donc dans une alternance continue d'affects, de *feelings*, de plaisir et de déplaisir, selon les expériences affectives des couleurs, les kinesthésies de regroupement ou d'éloignement, de chocs ou fusions, de sensations de blocage, de coupure entre les éléments, etc.

Rappelons que, selon la Gestalttheorie, la juxtaposition de relatives « bonnes formes » géométriques, ici des triangles, analogues, mais différents par leurs dimensions et orientations, engendre un malaise perceptuel et un effet dysphorique (Saint-Martin, 1990). De fait, chacun de ces divers triangles, aux caractéristiques opposées, se prête à des « ressentis » différents, selon sa propre configuration. Même des géomètres croient utile de préciser que « tous les rectangles ne sont pas également plaisants à l'œil » (Ménard, 1972, p. 185), ce qui fonda la réputation de la « section d'or ».

Il en est de même pour les triangles, diversement reçus affectivement. Le triangle rectangle aux côtés égaux semble stable, calme, plus « agréable », que celui aux côtés inégaux, plus mouvant. La dissemblance entre les côtés du scalène (A2-B6) le rend plus informel et instable, se prêtant à des « torsions » et oscillations dans son environnement, qui sont diversement ressenties et appréciées.

Connotations chromatiques naturelles

La perception des couleurs s'accompagne toujours d'une appréciation de leur impact émotif, issue de l'expérience personnelle nourrie de traditions culturelles, qui varie donc entre individus. Mais il demeure difficile d'exclure de l'analyse ces connotations que l'expérience commune rattache à certaines couleurs.

Molinari, qui a consacré sa pratique à l'exploration de la couleur, reconnaît ces effets émotifs. Il a écrit : « les réactions affectives à certaines juxtapositions de couleurs sont la base de l'art de la peinture » (1976b, p. 87). Mais il nie qu'on puisse interpréter *a priori* une couleur isolée, car elle n'existe que dans un contexte. Il s'éleva contre tous les schémas dualistes, pseudo-universels, de dominance et de secondarité, d'harmonie et de discordance, de rayonnance centrifuge ou centripète, etc., qui lui semblent des résidus du verbalisme figuratif (p. 89).

Pour lui, des rouges et des noirs, aussi bien chauds que froids, avancent ou reculent dans le plan, seule l'expérience concrète en faisant foi. Si la couleur n'obtient une « fonction signifiante particulière que lorsqu'elle est considérée dans ses interactions avec les autres éléments chromatiques » (p. 94 et 92), celle-ci dépend, non d'un code lié à des « noms » de couleur, mais du résultat des interactions perçues dans l'œuvre concrète.

L'artiste s'est plu à dire que « la couleur n'existe pas » (p. 86), car en passant du tube à la toile, une couleur se modifie, par sa quantité et son mode d'application, de même que par sa position dans un environnement chromatique nouveau : « L'on ne peut jamais voir une couleur isolée qui ne serait pas reliée à d'autres couleurs [...] elle est toujours modifiée par l'environnement toujours changeant autour d'elle » (p. 92).

La difficulté d'interpréter *a priori* l'effet des couleurs tient aussi à l'absence d'une nomenclature qui permettrait de distinguer les unes des autres les « milliers de couleurs existantes ». Selon Molinari, « les noms de couleur repérés par le vocabulaire courant ne comptent que 40 mots pour désigner les couleurs en général ». Plus important, s'il « existe environ 50 sortes de rouge ou de blanc, les mots ne peuvent les caractériser concrètement » (p. 89). Lorsque des ethnologues (Berlin et Kay, 1969) relatent que les langues occidentales comptent de 11 à 13 termes autonomes pour désigner les couleurs, ces termes désignent des *pôles* ou des catégories chromatiques, recouvrant des dizaines de teintes,

aux effets différents qui exigent une bonne acuité visuelle. On range aujourd'hui les couleurs dans des « ensembles flous » (Kay et McDaniel, 1997, p. 411), topologiques et toujours en changement.

On parlera donc, dans *Triangulaires*, de quatre « pôles » de couleurs, contiguës dans chaque région, produisant un « tissu » compact. Si l'artiste s'éloigne de la répulsion de Mondrian au « vert », trop allusif à la nature végétale, il reste peut-être proche de sa conviction que les rouges dans un tableau sont plus « réels » (voir le chapitre 5), de par la position centrale accordée à A2 et B6.

Le percepteur est donc renvoyé à son expérience unique et « sentie ». Certes, une doxa qualifie l'orangé de chaud et plein ; le rouge de dynamique et fortement affectif (violence ou passion) ; le vert renverrait à une positivité calme et le bleu foncé à un dysphorique (la nuit, le sombre, l'obstacle). Ainsi, dans *Triangulaires*, sous un mode alterné, face aux régions sombres (A3 et B5), plus antagonistes, les régions rouges et orangées, plus liées, déploient leurs chromas chauds (A2-A4 et B6-B8), face aux verts, plus neutres et « reposants ».

La forme vectorielle fermée de A2 et son intensité chromatique pourraient évoquer, avons-nous noté, le schéma simplifié d'une « montagne » ou d'un « volcan rouge », dans un paysage plutôt « fauve » et un espace relativement lointain. Soit un espace plus « naturel », par l'effet du contraste entre A2 et A3, suggérant plus de profondeur.

Dans le haut, cet A2, typique de vie et d'énergie, appuyé sur un « support » orangé chaleureux (A4), est entouré à la fois d'un petit vert, lumineux et calme, et d'un imposant bleu foncé « orageux », qui le contamine d'un climat de « drame ».

Dans le bas, le caractère « conflictuel » s'atténue, du fait de la plus grande égalité entre les énergies des sous-régions. Le rouge (B6) y accueillant plus largement une complémentaire euphorique, les deux chromas deviennent plus intenses. L'orangé est plus poreux dans A que dans B, où il acquiert plus de fermeté et d'intensité, de par sa jonction avec le côté formateur inférieur. Ce chroma orangé (B8) y apparaît moins clair, froid et isolé, plus ferme devant l'opposition du petit triangle bleu foncé (B5). La liaison forte entre le rouge et l'orangé (A2 et A4), invariants dans leur position et dimension, se transforme, en B6-B8, en une plus grande séparation, du fait des interactions avec le « moins » de bleu foncé et le « plus » de vert, sur ses flancs.

D'où globalement l'impression que la région du haut se présente comme sombre, massive, « brutale », s'imposant avec force, mais peu d'harmonie, alors que le bas obéirait à une spatialité moins conflictuelle, plus autonomisée, mais moins familière, évoquant même les distributions de la structure en damier.

Des spectateurs ont commenté certains effets de ces couleurs : « qui dit couleur dit passion » ou « une promesse de bonheur » (Gagnon, 2006), mais elles sont aussi apparues « bruyantes, flamboyantes et saturées » (Beaupré, 2008).

Les mutations de la couleur

Les « mutations » de la couleur, résultant de ses interactions, ne sont pas des interprétations iconiques, mais résultent de phénomènes purement perceptuels.

Matisse aimait dire : « plus il y a de rouge dans un tableau, moins il y en a », du fait de l'émergence en son sein de la complémentaire verte. Subtiles, ces mutations jouent un rôle essentiel dans l'élaboration de l'espace pictural.

Molinari y est d'autant plus sensible que son enseignement statuait que tout plan de couleur est constitué d'un « centre » et d'une « périphérie » différents, du fait des interactions plus fortes s'exerçant aux frontières avec les couleurs environnantes. Ainsi la couleur du centre de chaque triangle est modifiée à ses frontières, par des contrastes simultanés et successifs de formes et couleurs, qui s'atténuent au centre.

Dans *Triangulaires*, de nombreuses interactions modifient les chromas, plus fortes dans les zones frontalières du bleu foncé et du rouge, qui deviennent partiellement plus foncées (A3 et A2). Les nombreuses interactions convergeant sur les rouges modifient leur forme, leur qualité et leur intensité chromatique et rendent plus instable leur position dans la profondeur. Ces interactions simultanées ou successives font, par exemple, que les formes-couleurs des triangles A1 ou B5 se rabattent sur A2 et A4, comme sur B6-B8, modifiant leur tonalité et leur chromatisme.

Les formes fermées centrales de A2 et B6, disjointes du Plan originel, sont par là sujettes à plus d'oscillations dans la profondeur, soit à une « fragilité structurelle », tout en offrant les uniques vectorialités d'un « pointu » vertical dynamique. D'où les aléas de ces figures centrales, immergées en A et B, dans l'environnement changeant du vert et du bleu foncé.

Ainsi dans les deux zones, le « même rouge » (A2 et B6) apparaît différent, plus clair en A et plus foncé dans la zone inférieure, par contraste tonal avec A3 et B7. Si A1 s'unit par complémentarité au rouge, il se « rabat » sur lui, par contrastes successifs, pour modifier sa couleur et en faire une masse fluctuante et oblique. De même, le petit triangle bleu foncé (B5) se dissocie plus fortement du rouge (B6), s'en éloigne ou rapproche selon les centrations, alors que son transport formel inversé sur l'orangé (B8) scinde celui-ci en zones de densités différentes.

Ces relations différentes entre le rouge et l'orangé, dans A, où ils semblent fusionner, et en B, où l'orangé semble plus distinct, constituent parfois B8 en un plan oblique, comme un « chemin » vers le rouge. Même peu verbalisables, ces impressions tactiles et kinesthésiques s'offrent comme des lieux importants de la dialectique du discours émotif et contribueront à l'élaboration du sens.

On peut certes tenir pour centre dynamique de l'œuvre, son « héros », pour ainsi dire, le destin du « triangle rouge », oscillant en haut et en bas, selon les divers entourages, produisant des espaces différents.

B) LES OPÉRATEURS DU PLAN ORIGINEL

La majorité des régions sont fortement incrustées sur un ou deux côtés du Plan originel, les recouvrant entièrement ou en grande partie (A3, B7, B8). Seul A2 ne fait que « pointer » sur trois côtés formateurs, comme son analogue B6. D'où l'énergie des régions périphériques qui les pousse à l'avant des plans centraux (A2 et B6), qui leur cèdent ou non dans une alternance de l'avant-arrière. Cette mobilité de A2 et B6 en font les « sujets dialectiques » du tableau.

L'horizontale serait absente, sans la droite médiane faisant office de côté formateur inférieur pour la région A et supérieur pour B, redoublant les « vrais » côtés formateurs supérieur et inférieur du Plan originel. Agissant dans un champ topologique (voir ci-dessous), cette coupure le scinde sans le briser, d'où notre hypothèse d'un tableau unique (Saint-Martin, 1980). L'incrustation de A4, B5 et B7 sur cette horizontale médiane décuple leur intensité et leur position vers l'avant.

La diagonale dysharmonique est équilibrée par l'empilement rythmique vers le haut de A4-A2-A3 et de leurs analogues dans B.

C) LES FACTEURS TOPOLOGIQUES

Toutes les régions sont des entités topologiques, de par leur effet de continu de texture et chromatisme, qui accueille des coupures sans se rompre et engendrer des vides. La profondeur entre leurs éléments y reste fortement proxémique. Elles possèdent en outre des frontières «élastiques», sujettes à des transformations, qui les opposent aux «grandeurs métriques» euclidiennes, qui consacrent une «immutabilité» des objets du monde, en dépit de leurs érosions constantes.

La qualité topologique des plans en aplat tolère des textures diverses, des porosités ou opacités, des transparences et des profondeurs internes changeantes. En haut, le bleu foncé (A3) semble poreux et pénétrable, alors que l'analogue B1 semble plus «impermeable et réfringent», impénétrable. De même, le rouge clair de A2 se densifie en B6, comme les deux orangés.

De même, les liaisons «réversibles» entre A1, A2 et A3, quand ils deviennent centres de la perception, hésitant entre l'avant et l'arrière, cèdent dans B à des coupures plus différenciées. Par sa plus grande fermeté, B5 s'éloigne de B6-B7 et passe à l'avant-plan. L'enveloppement des «rouges», partiel pour les «orangés», par d'autres triangles colorés ouverts modifie leur degré d'adhérence et leur position.

D) LES SYSTÈMES DE PERSPECTIVES

La représentation visuelle, se déployant dans un espace, renvoie nécessairement à une géométrie et à des perspectives particulières, symboliques par elles-mêmes et porteuses de sens, comme l'a soutenu Panofsky (1975). Les perspectives sont des configurations, résultant des relations, notamment de distance, établies par la perception entre les différentes régions de l'œuvre.

Les diverses distances dans la profondeur sont décrites comme proches, «à fleur de peau» ou sous l'épiderme, intermédiaires et lointaines (Saint-Martin, 1987). Toujours nombreuses dans une œuvre, elles sont dites conviviales si elles suggèrent des profondeurs d'un même registre, ou conflictuelles et problématiques si elles juxtaposent des suggestions de distances très contrastantes.

L'absence dans *Triangulaires* de la perspective euclidienne apparaît comme un obstacle à une perception de type macroscopique, figurative et convergente. Elle impose l'appel à d'autres types de perspectives, donc d'«intentionnalités» différentes :

1) Dans toute œuvre abstraite, les relations de position des éléments dans la profondeur sont régies par la *perspective optique*, qui détermine une différence minimale dans la profondeur entre deux plans. Elle est fondée sur le fait que les énergies de deux plans de couleurs adjacents diffèrent et s'épandent, au-dessus ou au-dessous l'un de l'autre. Ce *push and pull* confère aux plans un mouvement constant « d'avant-arrière » sur une surface. Ce léger décalage (1 mm ou 1 cm) dans la distance en profondeur établit une profondeur topologique dans la plus grande partie de la présente œuvre.

2) *Triangulaires* se présente aussi dans une *perspective frontale*, où le producteur se pose de façon perpendiculaire, face à son champ de représentation. Cette frontalité, commune à la perspective égyptienne ou byzantine, était apparue au cubo-futurisme russe comme fondamentale pour « le développement des fonctions expressives aux dépens des fonctions descriptives ou référentielles (Leclanche-Boulé, 1990, p. 137).

Cette perspective pose toujours la question de la « distance » prise par le producteur sur son champ de représentation, soit lointaine, dite perspective à vol d'oiseau, du haut sur le bas, ou très rapprochée, dans un effet de « loupe » grossissante, dans une *perspective microscopique*, qui grossit et rapproche des stimuli pour mieux les percevoir. Est-on face à une représentation d'éléments vus d'une grande hauteur, sur un champ horizontal plane, comme dans les cartes géographiques, dans une grande distance quantifiable entre le percevant et les objets perçus ? Ou est-on face à un plan vertical perpendiculaire, vu de près ou de très près ?

La réponse est fournie par la netteté des contours et l'intensité des couleurs qui renvoient au champ rapproché de la vision fovéale. Elles évoquent même des éléments figurant dans un autre espace que le macroscopique, soit un espace intime et « sous l'épiderme ».

3) L'on observe, en outre, une *perspective focale*, du fait des triangles fermés A2 et B6, au centre, opposés aux formes ouvertes de la périphérie, pouvant même susciter des effets temporaires de superposition. Typique de la peinture figurative, la perspective focale (ou trapézoïde) suggère un investissement particulier dans un objet central. Elle peut aussi générer une axialité verticale, source d'une symétrie idéale, peu sensible ici.

4) Comme dans toute l'œuvre de Molinari, l'organisation de *Triangulaires* renvoie aux modalités de la *perspective projective*, qui conçoit les formes locales comme générées par des forces énergétiques externes, affluant sur la périphérie de l'œuvre (voir le chapitre 5). La peinture

dite naturaliste suggère *a contrario* que les formes locales émergent d'un noyau interne propre, avec peu de relations, de dépendances ou d'interférences avec leur environnement.

Cette théorie, qui doit beaucoup à la relativité d'Einstein, a intéressé nombre d'artistes d'avant-garde (Malevitch, Mondrian, Lissitzky, Kandinsky) qui en ont conservé la dimension cosmique, en la délestant de croyances mystiques. En termes écologiques, les formes et couleurs des objets célestes ou terrestres y sont vues comme le produit d'échanges entre un cosmos externe énergisé et un champ terrestre, souvent spécifié en art abstrait, comme le « monde interne » de l'être humain.

Ses plus intenses effets, en peinture, se font sentir au pourtour de l'œuvre, pour peu qu'il présente des formes « ouvertes » et non « fermées ». On pourrait sentir cet apport global et constant comme lié symboliquement à un « maternel » euphorique, ou encore, avec Lacan, à « un cadre de désir », soit un lieu fantasmatique assumé, pouvant accueillir la projection des pulsions. De même, Winnicott a interprété la superficie de *la table* sur laquelle joue un enfant comme le champ autonome d'un « espace transitionnel », où affleurent, outre des figures bonnes ou mauvaises, les mécanismes de défense de l'individu (1990, p. 122). Il en serait de même des projections de l'artiste, qui sont « pleines de significations pour lui, mais n'ont d'abord aucun sens pour les autres » (p. 144), avant quelque analyse.

Cette perspective projective redouble le postulat gestaltien d'un maximum d'intensité énergétique le long des côtés formateurs d'une forme, prolongée dans l'infrastructure orthogonale et diagonale, que Kandinsky a partiellement théorisée, en 1922, sous le nom du Plan originel (Saint-Martin, 1987, p. 101-138)

5) Cette œuvre semblerait différente des œuvres antérieures de Molinari – depuis les *Blancs et Noirs* jusqu'aux « bandes parallèles verticales » – en ce qu'elle évoquerait moins la *perspective réversible* qui les caractérisait. Cette perspective multiplie des regroupements différents entre deux, trois ou plus d'éléments, qui échangent leurs positions de figures-sur-fond. Cette « ouverture » structurelle sans fin défie le besoin de stabilité du spectateur (Welsh, 1978, p. 6).

Mais cette réversibilité existe bien entre les régions de *Triangulaires*, où toute tentative d'estimation des rapports de profondeur se révèle changeante. Chaque centration de l'œil sur une région entraîne une surestimation qui la fait avancer par rapport à une autre, pour

ensuite changer de position, selon des centrations différentes. Ces positions des régions dans la profondeur diffèrent aussi sous l'effet des vectorialités, des interactions chromatiques, des changements dans la fermeté des surfaces et frontières, etc. Ainsi A2 semble, à un moment, plus loin de A3 dans la profondeur, pour revenir à l'avant, dans un effet de superposition.

Ces évaluations sont difficiles à établir ou retenir, et une vision fovéale ou maculaire doit conclure à une réversibilité constante entre les éléments. Seule la vision périphérique – qui élimine trop de facteurs chromatiques – peut tenter de stabiliser les positions dans la profondeur dans les deux régions. Ainsi, en A, les profondeurs pourraient s'établir à un triple niveau : les plans A2 et A4 seraient les plus proches du spectateur, A2 se situant au-dessus puis au-dessous de A1, alors que le fort contraste A2-A3 fait reculer A3 dans une plus grande profondeur, analogue à celle de la tridimensionnalité figurative.

Pourtant, le vert (A1) semble poreux, donc tactilement rapproché, quand il est lié au rouge (A2), mais redevient plus ferme, perçu en relation avec le bleu foncé (A3). La liaison des complémentaires rouge-vert (A1-A2) fait alterner A1 en avant ou en arrière du rouge A2, comme du bleu foncé A3. La liaison forte entre rouge et orangé (A2-A5), qui les conjoint dans une sorte de superforme dynamique à l'avant-plan, se dissout en bas (B2-B5) dans une césure plus ferme.

En B, les réversibilités abondent aussi. B5 peut être vu comme le plus à l'avant ou à un autre moment, le plus lointain. B8 se disjoint à l'avant de B6, et B7 s'éloigne dans un plus lointain. La complémentarité de B6-B7 les soude davantage, pour mieux les faire reculer derrière B8.

Entre les deux super-régions (A et B) se déploie une réversibilité due à leur dédoublement même, que la perception chercherait à maintenir, mais qui mène au contraste « ou bien... ou bien ». Au lieu de s'entremêler, l'alternance réalise une double hypothèse dans le haut et le bas, due aux valeurs différentes conférées au vert et au bleu foncé, en rapport avec le rouge et l'orangé. Ces transformations affectent ces derniers en les « logeant » dans deux « espaces » différents.

Au premier abord, la perspective réversible, représentant des relations changeantes entre des groupes d'éléments, semble fructueuse comme ouverture à d'autres possibles. Elle a été décrite d'ailleurs comme une fonction de base dans la pensée humaine, « favorable à la croissance mentale » (Bion, 1979, p. 49). Elle est expressive de l'ambivalence

« foncière de l'affectivité humaine » (Favez-Boutonnier, 1963, p. 269), mais elle atténue les refoulements par une conscience des alternatives. Bion a reconnu dans la perspective réversible « la coexistence non pacifique au sein d'un individu de deux attitudes opposées et complémentaires » (Pontalis, 1993, p. 56), soit d'amour et de haine vis-à-vis d'un même objet privilégié, d'où une persistance de la notion d'antagonisme.

Ces variations constituent une source de complexité dans la tentative de lier à l'interne les régions ou les deux parties de l'œuvre. Molinari les voyait comme présence de la durée et du « temps » dans l'œuvre visuelle, à ses yeux sa caractéristique principale, découlant de la perception même.

6) La multiplication et la contiguïté de triangles variés renvoient à l'amoncellement de formes analogues, tel « l'amasement » des éléments dans la *perspective fractale* (Mandelbrot, 1995), que Molinari connaissait bien.

Les fractales font état d'une collection « d'objets formant des amas distincts, groupés en superamas, puis super-super-amas, etc. » (Mandelbrot, 1995, p. 153), obtenue par la division toujours plus poussée d'un ensemble. Elles correspondent à l'idée que « certains aspects du monde ont la même structure de près et de loin, à toutes les échelles, que seuls des détails sans portée changent lorsqu'on les agrandit pour voir les choses de près » (Mandelbrot, 1997, p. 36). La perspective fractale, qui résulte d'un désir de mieux observer les objets naturels, est ici appliquée à des objets psychiques et symboliques, comme une structure possible des espaces proprioceptifs et kinesthésiques du monde interne.

La forme des fractales peut être régulière ou non, interrompue ou fragmentée, contenant des « éléments distinctifs », dont les échelles sont « très variées et couvrent une très large gamme » (Mandelbrot, 1995, p. 154). Elles structurent des ensembles « aussi bien cosmiques (les galaxies) que macroscopiques (les côtes maritimes ou les cartes de rues de grandes villes) » (p. 64), ou microscopiques, comme les éléments cellulaires qui se multiplient en se dédoublant, etc.

Les fractales laissent supposer qu'elles ont été extraites d'un environnement plus vaste : « Il reste vrai qu'il ne peut y avoir de fractale sans grands vides « imaginaires ambiants » (p. 132), ce qui la rapproche des perspectives projectives. Ses éléments, plus ou moins semblables, peuvent simuler des vides entre eux (les tamis), comme dans les *all-over*

de Pollock, ou les éliminer en vue d'une extrême contigüité (les trémas) (p. 141), comme dans *Triangulaires*, pour multiplier les échanges énergétiques et une rythmique dans le champ de forces qu'est le tableau.

Par division, on peut « bourrer » une configuration de petits éléments compacts, que l'on peut toujours re-diviser selon des unités de mesure plus fines, dans un processus théorique qui se déploie à l'infini (cf. certaines œuvres d'Escher). Si les structures naturalistes, cosmiques ou microscopiques, décrites par les fractales sont souvent présentées dans le cadre accidentel du carré ou du rectangle d'une photographie, ce cadre se transforme, dans le domaine plastique, en un Plan originel, qui influe sur les échanges entre les énergies périphériques et internes.

L'enseignement constant de Molinari fut d'appliquer un principe de « divisionnisme » à la perception des tableaux, obtenu aussi bien par l'action des « bonnes continuités » virtuelles des droites prolongées que par la réverbération des formes et couleurs, par contrastes successifs, qui les redupliquent sur les régions avoisinantes. Elles ont été décrites aussi bien par Chevreul que la Gestalttheorie. Cette « réduction fractale » culminera chez Molinari, vers 1998, dans la série des *Continuum* et des *Triomphe sur l'infini*.

Si certaines des perspectives utilisées dans cette œuvre semblent inconnues à des profanes, elles ont pourtant été popularisées par les imageries représentant des univers cosmiques lointains ou l'univers proxime du physiologique interne.

Nous ne pouvons rendre compte ici de toutes les « mutations » de couleur, qui opèrent par interactions simultanées et successives de formes et de couleurs, transformant les structures de l'espace. Elles renvoient à « la fantastique richesse de l'espace en informations structurées disponibles » (Ruyer, 1974, p. 156), contribuant à une représentation plus fine des structures des processus psychiques et émotifs.

UNE MODIFICATION ÉMOTIVE ET SPATIALE

Tous ces facteurs concourent dans ce tableau à représenter les composantes du monde interne comme étroitement interreliées et influant les unes sur les autres. Le cheminement du haut vers le bas impliquerait une « décision » de substituer à un fort élément hostile et dysphorique proche (A3) la valorisation d'un élément plus serein (B7), soit un

parcours menant d'une expérience plus dysphorique à une autre, plus euphorique, but de toute représentation symbolique. Cette transformation produit une diversité spatiale, où l'espace émotif se modèle de moins en moins sur l'espace naturel.

Par vision périphérique, et sous toute réserve, nous avons suggéré que l'espace construit en A, par le fort contraste entre A2 et A3, présente un effet transitoire de superposition de A2-A4 sur A1-A3, typique de la réalité naturelle. Alors que l'espace construit dans B offre une plus grande planéité, où les éléments coexistent de façon plus autonome, proche du déploiement d'une perspective en damier, soit l'équilibre sous-jacent à tout tableau (Saint-Martin, 1968, p. 91).

LE SENS ET L'ÉMOTION EXPÉRIMENTALE

Quelle peut être la signification de cette représentation de deux configurations émotives, dans des espaces différents? Si on ignore la nature des «objets» qui sont ici diversement valorisés par l'artiste, comme chez Rothko (voir le chapitre 6), les spectateurs peuvent aisément y projeter les leurs, par iconisme chromatique.

Le sens ou les signifiés d'une œuvre visuelle résultent d'une mise en relation «mentale», nécessairement spatialisée et non verbalisable, des éléments structuraux révélés par l'analyse et des affects concomitants. Le sens a donc affleuré tout au long de cette analyse syntaxique. La synthèse finale entre les phénomènes qui sont «sentis» comme plus importants fonde les hypothèses d'interprétation.

L'enseignement de Molinari voulait que, s'il y a «sens» dans un tableau, il ne peut être que non verbal. Il définissait ce «signifié», comme *l'émotion expérimentale*, soit la différence perçue par le spectateur entre ce que, de façon existentielle, il ressentait avant de regarder un tableau et l'état où il se trouve après l'avoir perçu. Cet intervalle ou durée recouvre donc un ressenti complexe, joignant aux perceptions actuelles des stimuli des produits émotifs passés et présents, de l'inconscient à un semi-conscient. Ce résultat nous paraît obtenu par l'analyse syntaxique du tableau.

Selon nous (Saint-Martin, 2007), le sens se constitue d'abord de la dénotation des «espaces organiques» évoqués. La saisie des «signifiés»

renvoie aux effets cognitifs et émotifs liés aux structures syntaxiques les plus importantes des « signifiants » du tableau (Peirce, 1978).

Les espaces organiques dénotés par cette œuvre, constituant leur référent, renvoient à du perceptuel très proche, proprioceptif, affirmé par les perspectives aussi bien que par l'intensité chromatique des quatre composantes, assimilées à des instances émotives du psychisme interne. Différemment valorisées dans les deux régions, celles-ci subissent une redistribution, un rééquilibrage des investissements énergétiques, créateurs de liaisons nouvelles.

Les « signifiés » renvoient à cette configuration globale de quatre éléments « internes », diversement investis émotivement dans les deux régions. Ils vont d'une agressivité prévalente (A3 sur A1-A2-A4) où A1 se voit pourvu d'un support à demi fusionnel, à une vision moins conflictuelle en B, mais dans un espace encore moins familier.

Avant de présenter des interprétations, nous rappelons la visée syntaxique de la sémiologie psychanalytique qui pose, en général, un double niveau dans tout discours, soit le niveau iconico-verbal et le niveau factuel ou plastique, tous deux sémantiquement antinomiques. Par sa structure disjointe, le niveau verbal est présumé simuler une posture de conformité avec le Surmoi (formé d'interdits sonores et verbaux épars), alors que le niveau factuel fait état des véritables conduites vécues par le sujet (Saint-Martin, 2007).

L'emploi généralisé ici d'une même famille de « bonnes formes », des triangles, l'intensité et la richesse chromatique, semblent conformes à des codes culturels, à la fois simples, stéréotypés et répétés, devant faciliter les liaisons. Ces facteurs généraux plaident pour l'évocation d'une soumission harmonieuse. Même l'emploi de plans en aplat, peu « populaires », relève de diktats un peu plus savants !

Le niveau factuel, dans A et B, regorge de turbulences, où les éléments sont clivés et morcelés, sujets à des juxtapositions et disjonctions discordantes par les contrastes de couleur et de vectorialité, les frontières nettes, etc., plus dysphoriques que conviviales. Soit l'expression d'un monde émotif intérieur bousculé, la seule plénitude provenant des aplats chromatiques, expressifs de l'intensité émotive de chaque facteur. Mais « l'agressivité » sera réduite dans la région inférieure.

LES INTERPRÉTATIONS

Nos avons déjà noté que les interprétations sont des commentaires ou projections verbaux, issus de divers discours culturels (scientifique, sociologique, ethnologique, psychologique, etc.), dont la pertinence est problématique sans un fondement sur la structure ou l'organisation propre des œuvres.

Nous postulons, avec la psychanalyse, que la « fonction symbolique », qui fait penser, parler ou produire des représentations visuelles, a pour but l'atteinte d'un état de « contenance », qui puisse englober et unifier le monde intérieur. Soit un investissement d'énergie dans les voies corticales, pour « supporter la tension d'une excitation vécue », par des frayages et décharges différés, créateurs de nouvelles liaisons. Leur but est d'atteindre à un possible continu, où les mouvements internes se lient dans des « espaces de contact » nouveaux, moins discordants.

Si la fréquentation des œuvres visuelles répond à une faim sensorielle, elle posséderait pour fin ultime la recherche de modèles structuraux, où puissent se lier et se regrouper les *feelings* de l'expérience émotive interne de l'artiste, aussi bien que de « la personne qui regarde ».

Comme tout autre tableau, *Triangulaires* vise à reconnaître, sentir, des éléments pulsionnels, en vue de les préciser, les revivre et les comprendre, dans une plus grande conscience de leurs position, forces et dimensions et de leurs liaisons et confrontations réciproques. Molinari écrivait que la façon de rejoindre « l'objectivité du réel », c'est « d'exprimer les relations multiples de l'individu avec ce qui l'entoure » (1976, p. 18). Ce qui peut impliquer une révision des affects liés aux « pôles » de la vie émotive, qui ne sont plus vus comme immuables.

La représentation symbolique tend donc à effectuer, à la fois, une reconnaissance des tensions, affects et conflits internes et leur diffraction dans les plages de divers regroupements spatiaux concrétisés. Par là, une « désintrication des pulsions » permet un retour à un apaisement, un « amenuisement » des souffrances liées aux contradictions. On songerait, face à A et B, à ces films ou romans offrant deux conclusions, pouvant satisfaire les pulsions diverses des amateurs.

Cette alternative est ici vécue par un même individu, pour peu que la perspective *focale* nous autorise à voir dans les rouges (A2 et B6) la projection d'un Moi, qui estime d'abord prépondérant son antagonisme avec A3, pour lui substituer, en bas, la complémentarité avec B7, soit une diminution de l'état de conflit.

On assiste à une projection alternée du « Moi » locuteur, immergé et confronté par divers contextes d'expériences émotives, où il peut redistribuer psychiquement des états émotifs internes fondamentaux. L'œuvre représenterait une réversibilité entre deux hypothèses émotives, avouées dans la « dualité » même de A et B, valorisant diversement des états du monde interne.

Cette représentation semble répondre à un « besoin épistémologique » de connaître les composantes de la vie émotive et ce qui arrive, lorsque *le sujet investit de valorisations différentes* ses composantes, menant à des configurations internes nouvelles. Soit l'organisation qui résulte d'une plus ou moins grande importance accordée au bleu foncé dysphorique (A3) – qui décuple le senti de la liaison rouge-orangé (A2, A4) – lorsque lui est substitué un vert plus euphorique (B7), diminuant le sentiment d'antagonisme et instaurant un plus grand « calme ».

Le rôle de « support » de l'orangé au rouge (B8-B7) est atténué, en bas, où il se prête à un équilibre plus égal avec les autres forces en jeu.

DEUX ESPACES STRUCTURELS ET ÉMOTIFS

Le sens global se joue donc dans les espaces qui surgissent, lorsqu'est modifié l'environnement « émotionnel » des deux figures centrales, A2 et B6. Le nouvel environnement induit un équilibrage entre les pôles chromatiques, par suite de la « décision » de substituer au pôle disjonctif (A3) un pôle plus apaisant (B7).

Certes, à tout moment de la vie affective, l'état décrit dans B peut se re-métamorphoser en A, en ré-accentuant le fort antagonisme, ce qui crée une profondeur ou éloignement accru entre éléments.

La présentation de ces deux options évoque le postulat kleinien (Klein, 1952) – avec lequel Molinari était familier – de deux états pulsionnels primaires, entre lesquels alterne sans cesse l'expérience humaine :

- a) la position *schizo-paranoïde*, où l'être réagit agressivement à un état de perte, en en rendant un autre coupable, soit un sentiment de « victimisation », entretenu par la valorisation d'un « agresseur », donnant naissance à un besoin de haïr et de se sentir haï, d'attaquer l'autre et de le contrôler, etc., soit paranoïa, clivage, mégalomanie, ressentiment, sentiments de persécution, défenses maniaques, etc. ;

b) la *position dépressive*, quand un Moi plus mûr accepte de faire le deuil de la perte de l'objet du désir, sans en rendre un autre responsable, et qu'il tente de réorganiser ses composantes internes «aimées», dans un espace moins antagoniste. Si elle entraîne culpabilité et dépression, cette position suscite un désir de réparation, une croissance mentale, une meilleure intégration permettant une ouverture au réel, «d'insuffler la vie dans les fragments morts, de recréer la vie» (Segal, 1987, p. 317). Mais ce sera dans un espace doté de moins de «reliefs», encore plus ou moins clivé, serein mais morne, étranger à l'espace naturaliste, etc.

Si l'amour atténue la haine dans cette dernière position, écrit M. Klein, «j'ai souvent fait remarquer que l'incapacité d'affronter la position dépressive entraînait une régression à la position paranoïde-schizoïde» (Klein, 1952, p. 256 et 397). D'où une alternance continue entre ces deux positions émotives dans l'expérience de chacun.

En général, l'être humain semble, en effet, préférer la régression vers «la position schizo-paranoïde», où l'investissement négatif d'un «autre» par la haine et la crainte confère au sujet un illusoire surcroît du sentiment d'existence, au lieu de la déréluction propre à la position dépressive. S'il navigue sans cesse entre «agressivité» et «dépression», l'être humain semble plus «à l'aise» dans une légère ou plus grave paranoïe, où sont naïvement identifiés divers ennemis, responsables de tout le mal et où il serait lui-même le seul «juste et innocent».

Il découle de ces deux positions émotives une organisation différente de leur espace-de-vie mental, où se déploient les pulsions. Dans la position «schizo-paranoïde» de la région A, surgit une surestimation du «Moi» isolé, qui recourt ici à un support de l'orangé, face à un antagonisme, qu'on veut éloigner dans la profondeur. On y reconnaît la structure familière d'un «espace figuratif», où sont multipliées à plaisir les disjonctions et oppositions dans la profondeur.

Dans la position «dépressive» qu'adopterait la région B, une plus grande égalité des forces entre éléments et la diminution des antagonismes produisent une moindre opposition dans la profondeur tridimensionnelle, soit un équilibre opposé à celui de la vision «naturaliste». Dans cette «bataille des quatre» éléments dans le tableau, pour actualiser leurs énergies, B offre une organisation qui est moins sous

la coupe d'un conflit agressif, soit une plus grande « égalité » dans un espace relativement nouveau, peut-être inconnu, mais connaissable par l'évolution de la peinture !

Par l'expérience que l'on peut avoir des « goûts » du public, en général, l'on peut présumer que la région du haut (A) plaira davantage, car elle est plus proche, par ses antagonismes, de la perspective renaissante standard, mais aussi par son côté « paranoïde », mieux accepté du sujet que la souffrance de la posture « dépressive ».

Certes, ces « deux tableaux en un » offrent par leur richesse chromatique une intense présence et assumption des réalités psychiques, soit « l'intégrité du corps libidinal du sujet » (Molinari, 1976b, p. 107). Il en résulte deux types d'espace, susceptibles de regrouper les éléments affectifs dans l'expérience donnée à percevoir à tout spectateur, mais d'abord au producteur lui-même.

Molinari écrivait, en effet, que « le peintre se retrouve devant son œuvre avec les mêmes problèmes de perception qui se posent à tout spectateur » (p. 75). Cependant, certaines difficultés dans la perception d'une œuvre abstraite se relieraient, selon Schapiro, « à une tendance à sous-estimer la vie intérieure » et au fait que l'art abstrait « a ouvert des domaines de *feelings* et de perceptions inconnus jusque là » (1978, p. 232).

Ces difficultés tiendraient donc dans le fait de sous-estimer la possibilité de modifier ses conflits internes, au lieu de les figer dans des investissements nuisibles, aussi bien au développement de la vie mentale qu'à l'atteinte d'un meilleur bien-être émotif. Mais ces changements, difficiles à effectuer, exigent de pouvoir s'inscrire et être évoqués dans de nouveaux modes de spatialisation, que s'attache justement à élaborer l'art pictural,

L'expérience de *Triangulaires* servira de base à Molinari pour la production ultérieure de francs diptyques, où se pose de nouveau la problématique de l'intégration de globalités hétérogènes. Le pôle de ses œuvres subséquentes tendra vers un équilibrage mouvant, dans le contexte entièrement différent des *Quantificateurs*, où les masses émotives dialoguent dans une très intense proximité.

Molinari a poursuivi, jusqu'à la fin, son projet d'élaborer de « nouveaux espaces de représentation » pour l'expérience psychique humaine.

ANNEXE – NOTE

(1) – *Relations entre régions* : Ce tableau établit la potentialité de jonctions (les +) et de disjonctions (les + -) entre chaque région, selon les similitudes ou les différences entre variables visuelles.

	Couleur	Tonalité	Forme	Texture	Dimension	Vectorialité	
A1-A2	-	-	-	+	-	-	(1+, 5-)
A1-A3	-	-	-	+	-	-	(1+, 4-, 1+ -)
A1-A4	-	-	-	+	-	-	(1+ -, 5-)
A1-B5	-	-	+	+	+	+	(4+, 2-)
A1-B6	-	-	-	+	-	-	(1+, 5-)
A1-B7	+	+	-	+	-	-	(3+, 3-)
A1-B8	-	+ -	-	+	-	-	(1+, 4-, 1+ -)
A2-A3	-	-	-	+	+ -	-	(1+, 4-, 1+ -)
A2-A4	-	-	-	+	-	-	(2+, 3-, 1+ -)
A2-B5	-	-	+	+	-	+	(3+, 4-)
A2-B6	+	+ -	+	+	+	+	(5+, 1-)
A2-B7	-	+ -	-	+ -	+ -	+ -	(2-, 4+ -)
A2-B8	-	-	+ -	+	-	-	(1+, 4-, 1+ -)
A3-A4	-	-	+ -	+	+ -	+ -	(1+, 2-, 3+ -)
A3-B5	+	+	+ -	+	-	-	(3+, 2-, 1+ -)
A3-B6	-	+ -	+ -	+	+	+ -	(2+, 1-, 3+ -)
A3-B7	-	-	+	+	+	+	(4+, 2-)
A3-B8	-	-	-	+	+ -	-	(1+, 4-, 1+ -)
A4-B5	-	-	-	+ -	-	-	(5-, 1+ -)
A4-B6	-	-	-	+	-	-	(1+, 5-)
A4-B7	-	-	-	+	-	-	(1+, 5-)
A4-B8	+	+ -	+	+	+	+	(5-, 1+ -)
B5-B6	-	-	-	+	-	-	(5-, 1+ -)
B5-B7	-	-	-	+ -	-	+	(5-, 1+)
B5-B8	-	-	+ -	+ -	-	-	(3-, 2+ -)
B6-B7	-	+ -	-	+	+ -	+	(1+, 2-, 3+ -)
B6-B8	-	-	-	+	-	-	(6-)
B7-B8	-	+ -	+ -	+	+ -	-	(1+, 2-, 3+ -)

Bilan des relations entre régions, par :

Couleur : 4+, 24-
Tonalité : 2+, 19-, 7+ -
Forme : 5+, 17-, 6+ -
Texture : 24+, 4+ -
Dimension : 5+, 17-, 6+ -
Vectorialité : 7+, 18-, 3+ -

Pour un total de :

facteurs de jonction : 47

facteurs de disjonction : 95

facteurs de « plus ou moins » de jonction : 36



RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALBERS, J. (1971). *Interactions of Colours*, New Haven, Yale University Press.
- ARNHEIM, R. (1969). *Visual Thinking*, Berkeley, University of California Press.
- ARNHEIM, R. (1981). «Style as a Gestalt Problem», *New Essays on the Psychology of Art*, Berkeley, University of California Press, p. 261-273.
- ARNHEIM, R. (1986). «Objective percepts, objective values», *New Essays on the Psychology of Art*, Berkeley, University of California Press, p. 297-326.
- ATLAN, H. (1991). «L'intuition du complexe et ses théorisations», *Les théories de la complexité*, Colloque de Cerisy, F. Soulié éd., Paris, Seuil, p. 9-42.
- AUSTIN, J.L. (1970). *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil.
- BATESON, G. (1977). *Vers une écologie de l'esprit*, t. 1, Paris, Seuil.
- BATESON, G. (1980). *Vers une écologie de l'esprit*, t. 2, Paris, Seuil.
- BEAUDRY, L. (1996). *Les paysages d'Ozias Leduc, lieux de méditation*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal.
- BEAUPRÉ, M.-E. (2008). *Catalogue Molinari*, Montréal, Galerie Simon Blais.
- BERLIN, B. et KAY, P. (1969). *Basic Color Terms*, Berkeley, University of California.
- BION, W.R. (1974). *L'attention et l'interprétation*, Paris, Payot.
- BION, W.R. (1979). *Aux sources de l'expérience*, Paris, Presses universitaires de France.

- BION, W.R. (1980). *Entretiens psychanalytiques*, Paris, Gallimard.
- BORDUAS, P.-É. (1948). «Lettre de Paul-Émile Borduas destinée à Robert Élie», 22 février 1948, dans J. Éthier-Blais, *Ozias Leduc et Paul-Émile Borduas*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, p. 136-138.
- BORDUAS, P.-É. (1987). *Écrits*, t. 1, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.
- BOURBAKI, N. (1984). *Éléments d'histoire des mathématiques*, Paris, Masson.
- BRESLIN, J.E.B. (1992). *Mark Rothko : A Biography*, Chicago, University of Chicago Press.
- BRETON, A. et P. SOUPAULT (1988). *Les champs magnétiques*, Paris, Lachenal, Ritter.
- C.G. (1996). «Hommage au précurseur de l'art moderne au Québec», *Collage*, Musée des beaux-arts de Montréal, mars-avril.
- CASSIRER, E. (1995). *Écrits sur l'art*, Paris, Cerf.
- CHAVE, A.-C. (1989). *Mark Rothko*, New Haven, Yale University Press.
- CLEARWATER, B. (1996). «Selected statements by Mark Rothko», dans A. Bowness (dir.), *Mark Rothko, 1903-1970*, New York, Stewart, Tabori and Chang.
- COMPTON, M. (1996). «Mark Rothko : The subjects of the artist», dans A. Bowness (dir.), *Mark Rothko, 1903-1970*, New York, Stewart, Tabori and Chang, p. 38-66.
- CONIO, G. (1987). *Le constructivisme russe*, t. 1, Lausanne, L'Âge d'Homme.
- COPLANS, J. (1970). «An interview with R. Lichtenstein», *Art Forum*, vol. 2, n° 4.
- COPLANS, J. (1972). «Interview : Roy Lichtenstein», *Roy Lichtenstein*, Washington, Praeger, p. 99-107.
- CUEFF, A. (1996). «Magritte sans attaches», *Catalogue Magritte*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, p. 59-65.
- DAMISCH, H. (1984). *Fenêtre jaune cadmium, ou Les dessous de la peinture*, Paris, Seuil.
- DELACHET, A. (1950). *La géométrie contemporaine*, Paris, Presses universitaires de France.
- DEWEY, J. (1934). *Art as Experience*, New York, Minton, Balch.
- DIDI-HUBERMAN, G. (1990). *Devant l'image*, Paris, Minuit.
- ECO, U. (1978). «Pour une reformulation du concept de signe iconique», *Communications*, n° 29, p. 141-191.
- ÉTHIER-BLAIS, J. (1973). «Ozias Leduc», dans J. Éthier-Blais, *Ozias Leduc et Paul-Émile Borduas*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, p. 15-56.
- FAVEZ-BOUTONNIER, J. (1963). *L'angoisse*, Paris, Presses universitaires de France.
- FODOR, J.A. (1986). *La modularité de l'esprit*, Paris, Minuit.
- FOUCAULT, M. (1975). «Ceci n'est pas une pipe», *Dits et écrits I*, Paris, Gallimard, p. 663-678.
- FOURNIER, G. (2009). *Système Sophie*, communication avec l'auteure.
- FRANCASTEL, P. (1965). *La réalité figurative*, Paris, Gonthier.
- FRANCASTEL, P. (1967). *La Figure et le Lieu*, Paris, Gallimard.
- FRANCASTEL, P. (1970). *Études de sociologie de l'art*, Paris, Denoël Gonthier.
- FRIED, M. (1990). *La place du spectateur, esthétiques et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard.
- FREUD, S. (1967). *L'interprétation des rêves*, Paris, Presses universitaires de France.
- FREUD, S. (1967b). *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Paris, Payot.

- FREUD, S. (1975). *Introduction à la psychanalyse*, Paris, Payot, p. 134-154.
- GAGNON, F.-M. (2006). *Catalogue Molinari*, Montréal, Maison de la culture Maisonneuve.
- GEAR, C.S. et E. LIENDO (1975). *Sémiologie psychanalytique*, Paris, Minuit.
- GLASER, B. (1972). «Oldenburg, Lichtenstein, Warhol : A discussion», dans B. Glaser, *Roy Lichtenstein*, Washington, Praeger, p. 55-65.
- GLEIZES, A. et J. METZINGER (1980). *Du cubisme (1912)*, St-Vincent-sur-Jabron, Présence.
- GODEL, R. (1957). *Sources manuscrites du Cours de linguistique de R. de Saussure*, Genève, Droz.
- GOMBRICH, E.H. (1979). *The Sense of Order*, Oxford, Phaidon.
- GREEN, A. (1983). *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, Paris, Minuit.
- GREEN, A. (1988). «Préface», dans Bernard Brusset, *Psychanalyse du lien*, Paris, Centurion, p. I-XX.
- GREENBERG, C. (1965). *Modernist Painting in Art and Literature*, n° 4.
- GREIMAS, A.J. et J. COURTÈS (1979). *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- HALL, E.T. (1966). *La Dimension cachée*, Paris, Seuil.
- HÉBERT, A. (1960). *Poèmes*, Paris, Seuil.
- HOFMANN, H. (1948). *The Search for the Real*, Andover, Addison Gallery.
- HOOG, M. (1994). «De Claude Monet à Lichtenstein», dans J. Tanguy, *Les Cathédrales de Monet*, Rouen, Musée des beaux-arts.
- HUELSENBECK, R. (1951). *Dada Manifesto 1949*, New York, Wittenborn, Schultz.
- JACKENDOFF, R. (1995). *Languages of the Mind*, Cambridge, M.I.T. Press.
- JAFFÉ, H.L.J. (1967). *De Stijl*, New York, Harry N. Adams.
- JUDD, D. (1991). *Écrits 1963-1990*, Paris, Daniel Lelong.
- KANDINSKY, N. (1978). *Kandinsky et moi*, Paris, Flammarion.
- KANDINSKY, W. (1970). «Point, ligne et plan», *Écrits complets*, t. 2, Paris, Denoël/Gonthier.
- KAY, P. et C.K. McDANIEL (1997). «The linguistic significance of the meanings of basic color terms», dans A. Byrne et D.R. Hilbert, *Readings on Color*, Vol. 2 : *The Science of Color*, Cambridge, The MIT Press, p. 399-441.
- KLEIN, M. (1952). *Développement en psychanalyse*, Paris, Presses universitaires de France.
- KOYRÉ, A. (1980). *Études galiléennes*, Paris, Hermann.
- KRAUSS, R. (1986). «Grids», *The Originality of the Avant-Garde*, Cambridge, M.I.T. Press.
- LACAN, J. (1994). *Le Séminaire, Livre IV, La relation d'objet*, Paris, Seuil.
- LACROIX, L. (1978). *Dessins inédits d'Ozias Leduc*, Montréal, Université Concordia.
- LACROIX, L. (1996). «Ozias Leduc, une œuvre de rêve et d'amour», *Catalogue*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal.
- LAMARCHE, H. (1996). «Magritte», *Catalogue*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal.
- LECLANCHE-BOULÉ, C. (1990). «Regard sur les stratégies typographiques des Futuristes russes», dans L. Lippard, *L'Avant-garde russe et la synthèse*, New York, Oxford University Press.

- LISSITZKY, E. (1925). « Art et pan-géométrie », dans *L. Lissitzky, Life*, S. Lissitzky-Kippers, Londres, Thames and Hudson.
- LISSITZKY, E. (1987). « Proun, 1920 », dans G. Conio, *Le Constructivisme russe*, Lausanne, L'Âge d'Homme.
- MACNEILAGE, P.F. et al. (2009). « Origins of the left and right brain », *Scientific American*, juillet, p. 60-67.
- MAGRITTE, R. (1929). « Les mots et les images », *La Révolution surréaliste*, n° 12.
- MAGRITTE, R. (1979). *Écrits complets*, Paris, Flammarion.
- MANDELBROT, B. (1995). *Les objets fractals*, Paris, Flammarion.
- MANDELBROT, B. (1997). *Fractales, hasard et finance*, Paris, Flammarion.
- MARINETTI, T. (1977). *Manifeste technique de la littérature futuriste*, Paris, Lista.
- MAURAUULT, O. (1954). « Leduc, homme-artiste », *Arts et Pensée*, juillet-août, n° 18.
- MÉNARD, J. (1972). *Géométrie*, La Prairie, Éditions F.I.C.
- MERLEAU-PONTY, M. (1969). *La prose du monde*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».
- MILHAU, D. (1986). « Cheminements théoriques et pratiques de l'abstraction en sculpture », *Abstractions I – La diffusion des Abstractions*, St-Étienne, Université de Saint-Étienne, vol. 48, p. 23-72.
- MOLINARI, G. (1976). « L'Espace tachiste ou Situation de l'automatisme », *Écrits sur l'art (1954-1975)*, Ottawa, Galerie nationale du Canada.
- MOLINARI, G. (1976b). « Colour in the Creative Arts », *Écrits sur l'art (1954-1975)*, Ottawa, Galerie nationale du Canada.
- MONDRIAN, P. (1912-1914). *Two Sketchbooks*, Amsterdam, Meulenhoff International.
- MONDRIAN, P. (1930). « L'art réaliste et l'art superréaliste », dans M. Seuphor (dir.), *Cercle et Carré*, Paris, Pierre Belfond, p. 69-80.
- MONDRIAN, P. (1930). « La morphoplastique et la néo-plastique », *Cercle et carré*, n° 2, Paris.
- MONDRIAN, P. (1931). « Le néo-plasticisme », *Cahiers d'art*, n° 1.
- MONDRIAN, P. (1956). « Réalité naturelle et réalité abstraite », dans M. Seuphor (dir.), *Piet Mondrian*, Paris, Flammarion.
- MONDRIAN, P. (1964). « Plastic art and pure plastic art », dans R.L. Herbert (dir.), *Modern Artists on Art*, Englewoods Cliffs, Prentice-Hall.
- MONDRIAN, P. (1969). *Sketchbooks 1912-1914*, traduits par R. P. Welsh et J.M. Joosten, Amsterdam, Meulenhof International.
- MONDRIAN, P. (1981). « Mondrian », *Catalogue Drawings and Watercolours*, New York, Baltimore Museum of Art, p. 29-33.
- MONDRIAN, P. (1993). *The Collected Writings of Piet Mondrian*, New York, Da Capo Press.
- MONDRIAN, P. (1994). *Catalogue*, Washington, National Gallery of Art.
- MONDRIAN, P. et A. ROTH (1994). *Correspondance*, Paris, Gallimard.
- NERVAL, G. DE (1950). *Œuvres*, Paris, Pléiade.
- NOËL, B. (1976). *Magritte*, Paris, Flammarion.
- OTTINGER, D. (1996). « Les exercices spirituels de Magritte », dans D. Ottinger, *Magritte*, Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, p. 13-30.
- PANOFSKY, E. (1975). *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Minuit.

- PANOFSKY, E. (1976). *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'Occident*, Paris, Flammarion.
- PEIRCE, C.S. (1978). *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil.
- PIAGET, J. (1948). *La représentation de l'espace chez l'enfant*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé.
- PIERRE, J. (1984). *Magritte*, Paris, Somogy.
- PONTALIS, J.B. (1993). *Après Freud*, Paris, Gallimard.
- RABANT, C. (1976). «Peinture et psychanalyse. Études de singularités», *Revue d'esthétique, Peindre*, Paris, UGE, p. 10-18.
- RAGON, M. (1956). *L'aventure de l'art abstrait*, Paris, Robert Laffont.
- RÉCANATI, F. (1981). *Les énoncés performatifs*, Paris, Minuit.
- REVERDY, P. (1918). «L'Image», *Nord-Sud*, mars.
- RICOEUR, P. (1990). *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil.
- RODMAN, S. (1957). *Conversations with Artists*, New York, Devin-Adair.
- ROQUE, G. (1983). *Ceci n'est pas un Magritte*, Paris, Flammarion.
- ROSE, B. (1975). *American Art since 1900*, New York, Praeger.
- ROSENBLUM, R. (1972). «Roy Lichtenstein and the Realist Revolt», *Roy Lichtenstein*, Washington, Praeger, p. 115-135.
- SAINT-MARTIN, F. (1958). *La littérature et le non-verbal*, Montréal, Orphée.
- SAINT-MARTIN, F. (1968). «P. Mondrian ou le nouvel espace abstrait», *Structures de l'espace pictural*, Montréal, HMH, p. 83-116.
- SAINT-MARTIN, F. (1980). *Les fondements topologiques de la peinture*, Montréal, HMH-Hurtubise.
- SAINT-MARTIN, F. (1987). *Sémiologie du langage visuel*, Québec, Presses de l'Université du Québec.
- SAINT-MARTIN, F. (1989). «L'inscription du sujet thymique dans l'énonciation thymique», *Discours social/Social Discourse*, n^{os} 1-2, p. 121-120.
- SAINT-MARTIN, F. (1990). *La théorie de la Gestalt et l'art visuel*, Québec, Presses de l'Université du Québec.
- SAINT-MARTIN, F. (1990b). «Gestalt et sémiologie visuelle», dans F. Saint-Martin, *La théorie de la Gestalt et l'art visuel*, Québec, Presses de l'Université du Québec, p. 112-134.
- SAINT-MARTIN, F. (1991). «Fondements sémantiques des grammaires spatiales», *Degrés*, automne, n^o 67, p. 1-24.
- SAINT-MARTIN, F. (1992). «Une modularité conflictuelle dans le discours symbolique visuel», *RS/SI*, vol. 12, n^{os} 1-2, p. 217-238.
- SAINT-MARTIN, F. (1994). «Topologie de la référence», *VISIO*, vol. 1, n^o 1, p. 95-109.
- SAINT-MARTIN, F. (1996). «La sémiotique de Magritte», *Degrés*, n^o 88, hiver, p. 1-24.
- SAINT-MARTIN, F. (2007). *Le sens du langage visuel*, Québec, Presses de l'Université du Québec.
- SCHAEFFER, P. (1966). *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil.
- SCHAPIRO, M. (1978). «Nature of Abstract Art», *Modern Art, 19th and 20th Centuries*, New York, Braziller, p. 185-211.

- SCHAPIRO, M. (1978b). «Mondrian, order and randomness», *Modern Art, 19th and 20th Centuries*, New York, Braziller, p. 233-261.
- SCHAPIRO, M. (1982). «Le symbolisme du retable de Mérode», *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, p. 147-170.
- SCHAPIRO, M. (1982b). «Les pommes de Cézanne : essai sur la signification de la nature morte», *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, p. 171-230.
- SCHAPIRO, M. (1982c). «La notion de style», *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, p. 35-85.
- SCHWARTZ, P. et A. ROBBE-GRILLET (1972), «Anti-Humanism in art», *Roy Lichtenstein*, Washington, Praeger, p. 164-166.
- SCHWARZ, D. (1995). *Les Interviews de Mallarmé*, Neuchâtel, Ides et calendes.
- SCUTENAIRE, L. (1977). *Avec Magritte*, Bruxelles, Lebeer Hossman.
- SEARLE, J.S. (1980). *Sens et expression*, Paris, Minuit.
- SEARLE, J.S. (1985). *L'intentionnalité : essai de philosophie des états mentaux*, Paris, Minuit.
- SEGAL, H. (1987). *Délire et créativité*, Paris, Éditions des Femmes.
- SEUPHOR, M. (1956). *Piet Mondrian*, Paris, Flammarion.
- SOLOMON, A. (1972). «Conversation with Lichtenstein», *Roy Lichtenstein*, Washington, Praeger, p. 66-85.
- STEINER, R. (1998). *La Mort et au-delà*, Paris, Triades.
- SWEENEY, J.J. (1948). *Piet Mondrian*, New York, Musée d'art moderne.
- SYLVESTER, D. (1994). *René Magritte : catalogue raisonné*, Londres, The Menil Foundation and Philip Wilson.
- SYLVESTER, D. (1996). «Rothko» (1961), dans A. Bowness (dir.), *Mark Rothko, 1903-1970*, New York, Tabori and Chang, 363 p.
- TEYSSÈDRE, B. (1974), *Guido Molinari : un point limite de l'abstraction chromatique*, Paris, Centre culturel canadien.
- TORCZYNER, H. (1992). *L'ami Magritte : correspondance et souvenirs*, Anvers, Bibliothèque des Amis du Fonds Mercator.
- VANTONGERLOO, G. (1948). *Paintings, Sculptures, Reflections*, New York, Wittenborn.
- VALOIS, R.L. DE et K.K. DE VALOIS (1997). «Neutral coding of color», dans A. Byrne et D.R. Hilbert, *Readings on Color*, Vol. 2 : *The Science of Color*, Cambridge, The MIT Press, p. 93-140.
- VIAU, G. (1964). *La peinture moderne au Canada français*, Québec, Ministère des Affaires culturelles.
- WALDBERG, P. (1965). *René Magritte*, Bruxelles, André de Rache.
- WELSH, R. (1966). *Mondrian, 1872-1944*, Catalogue, Toronto, Art Gallery of Toronto.
- WELSH, R. (1978). «Molinari and the science of colour and line», *RACAR*, vol. 1, p. 5-6.
- WHICHER, G. (1971). *Projective Geometry*, Londres, R. Steiner Press.
- WHITEHEAD, A.N. (1960). *Process and Reality : An Essay in Cosmology*, New York, Harper and Row.
- WINNICOTT, D.W. (1990). *La nature humaine*, Paris, Gallimard, N.R.F.
- WÖLFFLIN, H. (1952). *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Paris, Plon.
- WÖLFFLIN, H. (1967). *Renaissance et Baroque*, Paris, Le Livre de poche.



RÉFÉRENCES DE PUBLICATIONS

CHAPITRE 1

LES REGARDS QUI BUTENT SUR LE CORPS

Adapté de «Les regards qui butent sur le corps», paru dans *Artistes et donateurs*, Galerie Graff, Centre de conception graphique de Montréal, 1995.

Remanié sous le titre de «Le sens incarné dans les sens», *Visio*, vol. 3, n° 3, 1998-1999, p. 105-117.

CHAPITRE 2

LE MYSTÈRE DE *L'HEURE MAUVE*

Adapté de «Topologie de la référence», *Visio*, vol. 1, 1996, p. 95-109.

CHAPITRE 3

L'OBJET ET SON DOUBLE SELON MAGRITTE

Adapté de «La sémiotique de Magritte», *Degrés*, n° 88, hiver 1996, p. b1-b23.

CHAPITRE 4

LE « FAUX » MONDRIAN DE LICHTENSTEIN

Adapté de « Style et identité visuelle », *Eutopias*, Valence, 1994.

CHAPITRE 5

L'UNIVERS « COSMIQUE » DE MONDRIAN

Adapté de « Une modularité conflictuelle dans le discours symbolique visuel », *RS/SI*, vol. 12, n^{os} 1-2, 1992, p. 217-238.

CHAPITRE 6

L'AGONIE, L'EXTASE ET LES AUTRES ÉMOTIONS CHEZ ROTHKO

Adapté de « La tragédie, l'extase et les autres émotions », *Nouveaux actes sémiotiques*, n^{os} 34-35-36, 1994, p. 101-122, PULIM, Université de Limoges.

CHAPITRE 7

LA BATAILLE DES « QUATRE » DANS *TRIANGULAIRES* DE MOLINARI (1972)

Collection privée, article inédit, 2009.



INDEX ONOMASTIQUE

A

Albers, J., 181
Anne, mère de Marie, 20, 21, 27
Aristote, 82
Arnheim, R., 6, 10, 15, 181
Atlan, H, 97, 181
Austin, J.L., 15, 181

B

Bateson, G., 4, 16, 28, 181
Beaudry, L., 40, 41, 43, 44, 181
Beaupré, M.-E., 164, 181
Berlin, B., 162, 181
Bion, W.R, 71, 110, 147, 148, 169,
170, 181, 182
Blais, J.-E, 32, 36, 37, 40, 41, 52,
181, 182
Blavatsky, H.P., 48, 85
Bolland, J.P., 82

Borduas, P.-E., 31, 33, 36, 37, 52, 56,
102, 182
Bourbaki, N., 86, 87, 182
Breslin, J.E.B., 127-129, 132, 133, 137,
139, 182
Breton, A., 56, 57, 60, 61, 65, 73, 182
Burnham, J., 115
Byrne, A., 183, 186

C

C.G., 36, 183
Campin, R., 10, 17, 20, 27
Cappello, L., 38, 39
Carani, M., 12
Cassirer, E., 14, 182
Cézanne, P., 22, 67, 82, 95, 116, 186
Chauvin, P., 31
Chavannes, P. de, 32
Chave, A.-C., 137, 182

Chevreur, M.-E., 95, 171
 Chirico, G. de, 61
 Cizek, F., 128
 Clearwater, B., 128, 129, 182
 Compton, M., 129, 133, 182
 Conio, G., 182, 184
 Coplans, J., 115, 116, 118-121, 182
 Courbet, G., 118
 Courtès, J., 16, 183
 Cueff, A., 69, 182

D

Damisch, H., 102, 182
 Delachet, A., 158, 182
 Dewey, J., 4, 182
 Didi-Huberman, G., 37, 182
 Dine, J., 116
 Duchamp, M., 123

E

Eco, U., 11, 64, 182
 Einstein, A., 86, 168
 Escher, M.C., 171
 Éthier-Blais, J., 41, 45, 46, 49, 50, 61
 Euclide, 87, 93
 Favez-Boutonnier, J., 6, 182
 Fodor, J.A., 12, 14, 182
 Fournier, G., 158, 182
 Francastel, P., 3, 8, 10, 17, 18, 20, 21, 28, 42, 114, 182
 Freud, S., 5, 7, 26, 36, 61, 66, 68-71, 83, 89, 109, 128, 148, 182, 185
 Fried, M., 20, 115, 182

G

Gablik, S., 65, 68
 Gagnon, F.-M., 164, 183
 Gauss, C.F., 87
 Gear, C.S., 12, 16, 25, 72, 109, 126, 146, 148, 183
 Glaser, B., 116, 118, 120, 121, 183
 Gleizes, A., 86, 183
 Godel, K., 114, 183
 Goethe, J.W., 86, 92, 94
 Gombrich, E.H., 158, 183
 Gottlieb, A., 129
 Green, A., 7, 71, 183
 Greenberg, C., 101, 115, 125, 183
 Greimas, A.J., 16, 183

H

Hall, E.T., 184
 Hébert, A., 27, 183
 Hegel, G.W.F., viii, 55, 59, 65, 66, 68, 72, 74, 77, 82, 88, 188
 Hilbert, D.R., 183, 186
 Hofmann, H., 135, 183
 Hoog, M., 115, 183
 Huelsenbeck, R., 81, 183
 Hume, D., 4

J

Jackendoff, R., 56, 57, 183
 Jaffé, H.L.J., 82, 183
 Jean, saint, 18, 31, 36, 40
 Joachim, 20
 Joseph, 18, 20-22, 32
 Judd, D., 114, 115, 119, 183
 Jung, C.G., 69, 128

K

Kafka, F., 129
 Kandinsky, N., 86
 Kandinsky, W., 48, 83, 90, 94, 168, 183
 Kaprow, A., 116
 Kay, P., 93, 162, 163, 181, 183
 Kierkegaard, S., 129
 Klein, M., 27, 71, 148, 175, 176, 183
 Kline, F., 115
 Koyré, A., 152, 183
 Krauss, R., 102, 183

L

Lacan, J., 26, 27, 62, 168, 183
 Lacroix, L., 32, 36, 40, 41, 43, 183
 Lamarche, H., 69, 183
 Laurier, L., 38, 40
 Lebrun, E., 38
 Lebrun, M.-L., 38
 Leclanche-Boulé, C., 167, 183
 Leduc, O., viii, 2, 31-34, 36-40, 49, 50, 52, 181-184, 187
 Lichtenstein, R., ix, 2, 113-116, 118-121, 123-126, 130, 182, 183, 185, 186, 188
 Liendo, E., 12, 16, 25, 72, 109, 126, 146, 148, 183
 Lippard, L., 119, 183

Lissitzky, E., 58, 96, 100, 162
 Lobatchevsky, N., 87
 Locke, J., 4
 Lortie, G., 32
 Luc, 18
 Lupien, J., 12
 Lyman, J., 33

M

MacNeilage, P.F., 105, 184
 Magritte, R., viii, 2, 25, 55-57, 59-73,
 75, 78, 79, 182-186, 188
 Maître de Flémalle, vii, 2, 9, 13, 17,
 19, 20, 187
 Malevitch, K., 48, 84, 115, 168
 Mallarmé, S., 57, 60, 63, 186
 Mandelbrot, B., 170, 184
 Manet, E., 115
 Marc, saint, 18
 Marinetti, T., 184
 Martini, S., 19
 Masaccio, 17
 Masson, A., 56, 182
 Matisse, H., 116, 124, 164
 Matta, R., 56
 Maurault, O., 31, 38, 184
 McDaniel, C.K., 93, 163, 183
 Ménard, J., 161, 184
 Merleau-Ponty, M., 3, 6, 184
 Mérode, 10, 17, 186
 Metzinger, J., 86, 183
 Michel-Ange, 137
 Milhau, D., 101, 184
 Molinari, G., x, 2, 151-154, 157, 158,
 162, 164, 167, 168, 170-172, 174,
 175, 177, 181, 183, 184, 186, 188
 Mondrian, P., ix, 2, 48, 81-98, 100-104,
 107-111, 113, 115, 116, 118-126, 133,
 150, 153, 158, 163, 168, 184-186, 188
 Monet, C., 115, 116, 118, 183

N-O

Nakov, A.B., 102
 Nerval, G. de, 28, 184
 Newman, B., 49, 115, 127-129
 Nietzsche, F., 68, 129
 Noël, B., 56, 60-62, 65, 184
 Oldenburg, C., 116, 183
 Ottinger, D., 56, 69, 184

P

Panofsky, E., 10, 17, 20, 21, 48, 106,
 156, 166, 184, 185
 Paquin, N., 12
 Peirce, C.S., 4, 11, 42, 66, 173, 185
 Pfister, J., 128
 Piaget, J., 16, 87, 185
 Picasso, P., 116, 118, 120
 Pierre, J., 63, 66-68, 184, 185
 Pollock, J., 49, 115, 171
 Pontalis, J.B., 170, 185

R

Rabant, C., 19, 185
 Ragon, M., 101, 185
 Raphaël, 68
 Récanati, F., 185
 Reinhardt, D., 127
 Reni, G., 19
 Repentigny, R. de, 32
 Reverdy, P., 65, 185
 Ricoeur, P., 5, 185
 Riemann, H., 86
 Rodman, S., 132, 185
 Roque, G., 56, 60, 67, 185
 Rose, B., 137, 185
 Rosenblum, R., 115, 120, 125, 185
 Rothko, M., ix, 2, 49, 115, 117, 127-129,
 132-134, 136-141, 144, 146, 148,
 150, 172, 182, 186, 188
 Russolo, L., 94
 Ruyer, 171

S-T

Saint-Martin, F., 8, 11, 12, 14, 15, 38, 41,
 43, 57, 72, 86, 89, 90, 92, 95-97, 101,
 105, 107, 128, 134, 146, 148, 156, 161,
 165, 166, 168, 172, 173, 185
 Saussure, F. de, 11, 145, 183
 Schaeffer, P., 152, 185
 Schapiro, M., 17, 20, 67, 87, 102, 114,
 132, 177, 185, 186
 Schoenmakers, H., 82, 94
 Schopenhauer, A., 82
 Schwartz, P., 121, 186
 Schwarz, D.A., 60, 186
 Scutenaire, L., 56, 62, 65, 66, 68,
 71, 186
 Searle, J., 15, 133, 186

Segal, H., 116, 151, 176, 186
Semper, G., 113
Seuphor, M., 123, 124, 184, 186
Seurat, G., 116
Solomon, A., 118, 120, 186
Soupault, P., 65, 182
Spinoza, B., 82
Stanislavsky, 114
Steiner, R., 48, 85-87, 186
Still, C., 127, 132
Sweeney, J.J., 90, 186
Sylvester, D., 65, 132, 137, 186
Teyssède, B., 152, 186
Torczyner, H., 68, 186
Turner, W., 118

V

Valois, R.L. de, 95, 186
Valois, K.K. de, 95, 186
Van Doesburg, T., 85, 93
Van Gogh, V., 132, 133
Vantongerloo, G., 186
Viau, G., 37, 186
Voltaire, 32

W

Waldberg, P., 57, 61, 62, 186
Welsh, R., 86, 89, 102, 124, 168,
184, 186
Whicher, G., 87, 88, 92, 93, 107, 186
Whitehead, A.N., 4, 5, 6, 186
Winnicott, D.W., 168, 186
Wölfflin, H., 3, 91, 137-139, 186

Cet ouvrage illustre les processus par lesquels «on peut donner sens» à sept tableaux, tant figuratifs qu'abstraites, produits entre le XV^e et le XX^e siècle, qui ont conservé une aura de mystère. En guidant les regardeurs dans une riche appréhension sensorielle et émotive des œuvres, cet essai propose non pas des critiques mais plutôt des voies d'interprétation, où est sauvegardé le privilège d'aimer ou de ne pas aimer les œuvres.

Contre le nihilisme contemporain sont indiqués des chemins pour «réenchanter l'art», et un peu de la vie, par une expérience plus approfondie de toutes les passions humaines, comme le revendiquait Van Gogh pour le rouge et le vert, ou Rothko dans l'expression des émotions. Si un tableau peut éveiller une souffrance, il permet de la réintégrer dans un tout qui n'annihile pas la joie, à la condition que l'art ne reste pas une simple jouissance distraite.

Dans une forme d'*écologie de l'esprit*, l'ouvrage rappelle que l'expérience sensorielle constitue une nourriture nécessaire à la croissance des organismes humains, sans laquelle ils dépérissent. Et l'art visuel en constitue une source privilégiée, tant par la multiplicité et la vivacité de ses stimuli que par ses étonnantes organisations, convoquant tout l'être, du conscient à l'inconscient.

L'œuvre d'art permet de mieux connaître l'autre. Mais elle révèle d'abord à chacun son être profond, que les technologies ambiantes tendent à faire ignorer. Cette expérience n'est possible que lorsque la fréquentation de l'œuvre d'art devient une immersion de soi dans ses aspects multiples, prolongée par l'immersion de l'œuvre en soi, le seul lieu où elle puisse s'incarner.

FERNANDE SAINT-MARTIN, poète, essayiste et théoricienne de l'art, ex-directrice du Musée d'art contemporain, fut pionnière dans la découverte des lois d'organisation du langage visuel. Elle a publié de nombreux ouvrages : *Les fondements topologiques de la peinture* (1980), *Sémiologie du langage visuel* (1987), *La théorie de la Gestalt et l'art visuel* (1990). En 2007, ses recherches se concrétisent dans *Le sens du langage visuel*. Le présent ouvrage en illustre de nombreuses applications par l'interprétation d'œuvres d'art individuelles.

En couverture : *Triangulaires* (1972)
de Guido Molinari



www.puq.ca