

Laurent Jenny

Le *Désir* de
VOIR

L'ATELIER CONTEMPORAIN
François-Marie Deyrolle éditeur
MMXX

Sommaire

I • Le Désir de voir	7
II • Voir dans le noir	35
<i>Écrire, dessiner</i>	36
<i>L'affirmation de l'arbre</i>	38
<i>Blanc sur noir</i>	40
<i>Noir sur blanc</i>	49
<i>Le noir est une couleur</i>	51
<i>Le monde en « négatif »</i>	56
<i>L'écriture de la lumière</i>	62
<i>« Protographies »</i>	67
III • L'Instant de voir	75
<i>L'instant Tintoret</i>	77
<i>« Le peintre n'a qu'un instant »</i>	86
<i>Le temps rompu d'Hubert Robert</i>	92
<i>Sur une photographie de Degas</i>	101
<i>Un matin à Phnom Penh</i>	110

IV • Voir en rêve	117
<i>Vues de l'esprit</i>	118
<i>La vision monomane</i>	121
<i>L'évanescence des images</i>	125
<i>Images indicibles</i>	129
<i>Images allégoriques</i>	130
<i>Les « moi » du rêve</i>	135
<i>Voir comme on rêve</i>	138
V • Manières de voir	141
<i>« Le vieillissement du vitré »</i>	141
<i>L'image-texture</i>	143
<i>Le désarrimage de l'espace</i>	145
<i>La peinture noyée dans l'image</i>	149
<i>Voir avec les yeux d'un autre</i>	152
<i>Matisse à Rome</i>	157
<i>Voir ce qui se dérobe</i>	158

LES YEUX ÉCARQUILLÉS DES BÉBÉS, iris bleu faïence ou noir profond, vers trois mois, ou six mois, avant la marche à quatre pattes ! Qu'est-ce qui fait cette ouverture qu'on ne reverra jamais plus tard dans aucun regard adulte ? Pas ou peu de mise au point, juste de l'ouvert happé par le mouvement diffus, le brillant diffus dans le champ, regard prenant tout, et tentant même de s'ouvrir au-delà. Regard intense et intensifié encore par tous les impouvoirs, la motricité impossible, le mutisme. La passion du dehors tout entière réfugiée, condensée, dans ce regard, essentiellement vacant, que n'embrigadent pas encore les synergies du geste, les calculs de l'anticipation, ou alors de façon seulement embryonnaire. Regard qui s'attache aux contours, aux lumières, ne s'obnubile pas sur un centre d'attention, se donne le loisir d'errer un peu avant l'utile. Il a déjà surmonté le flou premier, fait monter les couleurs, triées une par une : rouge, puis vert, puis bleu. Déjà tendu vers le visage proche, happé par lui, mais sans projet, en état de désintéressement qui est une forme de sur-intéressement, d'intéressement à tout. Plus tard viendront les choix, les goûts, les dégoûts, les parcours du regard esthète, ce pâturage de l'œil qui accélère ou ralentit à plaisir. Plus tard viendra l'« écouter-voir », les mots entendus qui, en nommant, reclosent les objets, les font « connaître » et reconnaître, associent mots et images dans le même, « comme lorsqu'on dit : celui-là, c'est lui » (écrit sobrement Aristote pour désigner cette magie d'une chose qu'on « retrouve » dans son signe).

dans chaque musée et site touristique italien) se sont égaillés sur les galets, se bousculent joyeusement, font des «selfies», dos au panorama. Il y a là devant moi ce qu'il faut à la *sténopè*: un espace grandiose, comme si le chapelet volcanique traçait un pointillé vers l'infini dans l'eau bouillante de lumière. Mais beaucoup d'obstacles à écarter qui rendent l'entreprise douteuse: cette foule juvénile partout répandue, le soleil à contre-jour, l'impossibilité d'installer commodément un tripode dans le relief accidenté de la plage. J'essaye tout de même, crapahutant péniblement avec mon matériel entre flaques et rochers jusqu'à un point plus désert, cherchant un angle que bien sûr je ne vois pas parce qu'il est trop large pour mes yeux. Navigant mentalement entre cette immense ouverture lumineuse barrée d'ilôts sombres et l'imagination de l'image, de son cadre panoramique, de ce que deviendront sur le papier ce contre-jour aveuglant, cette eau floutée par trois secondes d'exposition, ces noires levées de lave. Dans cette oscillation, cette attente, il me semble enfin voir, pleinement voir...

•

Désir de voir inséparable du désir de dire, pas seulement le «sujet», le «disegno», le dessin, ce qui d'emblée vient à la rencontre du langage, est «de la même famille». Mais aussi ce qui lui résiste en lumière, en matière, en couleur, étalement, débordement. Cela s'est noué ainsi dans la «culture», bien avant moi, bien avant que je m'y découvre pris, pris à ma façon singulière, avec mes propres obsessions, mes zones de cécité, de dévoilement. «Écoute-voir» dit le langage familier. «Regarde-dire» me semble aussi un bon chemin. Essayons...

Voir dans le noir II •

FACE AU NOIR ET BLANC (estampes à l'encre, dessins au fusain, peinture à l'acrylique, épreuves argentiques), tout de suite, sans bien me l'expliquer, le sentiment d'un retour aux «fondamentaux», une gravité et une joie d'une nature particulière. Je me sens saisi par une forme de beauté liée aux surgissements de lumière que seul le contraste du noir est capable de faire émerger des papiers, par une métamorphose magique de leur matière neutre. Soudain, il n'y a plus ni fond ni texture mais un flot lumineux né de la réserve du blanc. Cette création de clarté, à partir des seuls massifs de noirs et de gris, me fait toujours l'effet d'une sorte de miracle pictural. J'ai encore ressenti cela, l'autre été, passant de la chaleur écrasante de la rue à la fraîcheur du musée Goya de Castres. On y exposait les très grandes estampes du graveur catalan Joan Barbarà, notamment ses «Paysages méditerranéens». Jamais, je crois, je n'avais vu d'eaux-fortes de telles dimensions: des paysages de près de deux mètres de large, des chutes d'eau et d'encre de la hauteur d'un homme.

Barbarà, en homme de l'encre, a une prédilection pour les éclairages crépusculaires. Dans les «Itea des Delfos», la mer n'est aperçue que comme un miroir lointain et pâle, cerné par le vaste panorama montagneux de Delphes. Un ciel chargé de stratus sombres pèse sur les versants et les fonds de vallée déjà gagnés par la nuit. Mais à l'extrême gauche un reste de clarté lutte encore et auréole un mont de sa blancheur. Et tout se passe

comme ces soirs d'orage où le ciel devenu anthracite s'ouvre à l'horizon sur des déchirures presque aveuglantes. Au sortir de l'exposition, revenu à la touffeur de juillet, malgré et grâce sans doute à la parcimonie avec laquelle Barbarà ménage dans l'obscurité ses zones de clarté, il me semblait porter avec moi des glaciers de lumière.

Écrire, dessiner

Peut-être aussi que mon attrait pour le noir et blanc tient à ce qui s'y noue d'indémêlable avec l'écriture. Vis-à-vis de tous les rapports de couleurs, le noir et blanc offre le contraste maximum de clarté et d'obscurité, c'est-à-dire, dans l'ordre du visible, la figuration la plus nette de l'affirmation et de la négation, et quelque chose comme la possibilité d'un langage. Mais il n'est pas aisé de distribuer les rôles au sein de ce contraste. Bien sûr, le « premier trait » dans le blanc peut passer pour une affirmation. Il l'est, en imposant une forme à la simple virtualité d'une surface blanche. Mais, par cette décision, il nie des possibles, il restreint l'infinie virtualité de la lumière réfléchie. Il menace de « gâcher » le blanc, – ainsi que l'éprouve souvent un peintre comme Michaux, en lutte avec ce gâchis et, si l'on peut dire, peignant du sein de ce gâchis, avec et contre lui. L'affirmation a quelque chose d'irréremédiablement destructeur. L'angoisse de la page blanche n'est pas qu'une affaire d'écrivain. Pierre Soulages cite quelqu'un de l'entourage de Picasso qui disait: « Avant de commencer, la toile est tellement impressionnante que le mieux est de la salir un peu avec la main, de faire un peu n'importe quoi et, là-dessus, on démarre. » Et Bazaine d'affirmer que seule la première touche est libre. Libre, si l'on veut, et donc absolument arbitraire, encore que secrètement pré-déterminée par un



ensemble de souvenirs, d'habitudes, d'impulsions, de conditionnements sur lesquels cette liberté s'aveugle. Mais quoi qu'il en soit, dès que cette liberté est réalisée, tous les traits qui suivent s'« enchaînent », répondant à une proposition première et irréversible. D'où la gravité du premier trait qui implique tous les autres sans qu'aucun soit encore visible. La simplicité de certaines encres ou calligraphies chinoises me rapproche de ce « premier trait » (peu importe ici que je me contente de le voir ou que je me sois risqué à le tracer). Je m'y sens suspendu, non pas du tout comme à une forme qui m'« exprimerait » (il n'y a pas de commune mesure entre la dispersion que je me sens être à chaque instant et cette forme simple) mais comme à un coup de dés où se déciderait une individuation qui pourrait être aussi bien la mienne, à tel moment.

L'affirmation de l'arbre

Rien d'étonnant si des peintres « fondamentaux », et qui se destinaient à des formes d'abstraction (Mondrian ou Soulages par exemple), ont d'abord été retenus dans la nature par le motif de l'arbre. Parce que l'arbre est au plus près d'une affirmation simple. Lui aussi, à partir d'une poussée première, s'affirme en faisant obstacle à une lumière qu'il absorbe, et complexifie son dessin de branches par une succession d'équilibrages et d'ajustements réactifs qui le définissent progressivement comme être individuel. Parmi les peintres qui ont ainsi abordé les arbres comme un alphabet premier, il en est un qui ne les a jamais quittés, c'est Alexandre Hollan.

Dans ses *Notes sur la peinture et le dessin* (1975-2015), A.H. ne consacre qu'une page au noir, lui dont l'œuvre est presque pour moitié consacrée au fusain et au noir acrylique. Mais ses quelques mots, économes et précis, me semblent infiniment riches de suggestion et d'expérience. Et d'abord ceci : « Entre noir et blanc, tout prend naissance : la lumière, la rupture, l'espace, les nuances. » On ne saurait mieux formuler l'effet d'ouverture (d'espacement) dont est porteuse cette confrontation élémentaire. En s'affirmant, le noir active le blanc. L'événement est dans l'intervalle qui se crée entre eux. Il se déploie en conséquences apparemment contradictoires (la rupture et les nuances). Tout le visible en sort, tel qu'il va se construire différenciellement et donc spatialement. Entre noir et blanc, s'ouvre un espace germinatif. C'est parce qu'il y est sensible qu'A.H. parvient à le figurer à travers ce matériau brûlé qu'est le fusain et qui semble si éloigné de la nature vivante. Chez personne comme chez lui, cependant, je n'ai vu fleurir le fusain, un printemps de cerisier éclos du carbone.



A.H. écrit aussi : « Le soir les arbres noircissent, ramènent tout, se concentrent. Concentration terrienne. » On pourrait le formuler en termes baudelairiens : le blanc *vaporise* l'espace (dans la lumière illimitée) et le noir le *concentre* (dans la forme). A.H. aime saisir cette dynamique aux heures où elle s'exerce le plus furtivement, le plus discrètement, à la tombée du jour. Le noir de l'arbre attire à lui l'obscurité qui vient. Mais il agit aussi sur le spectateur, lui offre un repos, une habitation, là où il errait dans le plein jour : « Le noir, le saturé (gris très foncé ou couleur) absorbent le

regard et permettent d'être dans ce que je regarde.» Effet vespéral: le noir offre un lieu où être, où se tenir, se rassembler.

Les heures crépusculaires dédramatisent la confrontation si essentielle du noir et du blanc. Car, dans sa brutalité, le contraste comporte le risque d'annihiler le regard. «Le "noir et blanc", en aplats sonne et disparaît immédiatement. Le noir, quand il passe au blanc, est plein de dangers. Il fascine, attire, engloutit. Il tue l'attention.» C'est pourquoi A.H. est attentif à conduire au noir par transitions: «Pourquoi ces fondus, ces plongées vers le noir? Elles amènent une matière vivante, elles adoucissent la violence qu'elles accompagnent, la violence du premier instant. Cette violence de la chute, de l'affirmation, du cri, est rattrapée, déviée, détournée, tempérée par les gris profonds, les gris forts.» Les mots évoquent une sorte de cri primal du noir, une violence originaire dans l'apparition de ce «réservoir de vie», violence qu'il faut tempérer, nuancer pour y accéder plus sûrement, pour y durer et s'y tenir au-delà du coup d'éclat.

Entre éclosion et concentration, ce que capte A.H. c'est, en-deçà du cri, le souffle du noir et du blanc, sa respiration, si visiblement incarnée par ces arbres poussant leurs branches dans le crépuscule venté, souffle qu'il recrée sur ses grands vélins aux tracés du fusain.

Blanc sur noir

Tout change radicalement et s'inverse (c'est le jour et la nuit!), lorsque les peintres partent d'un fond noir pour y dégager des traits de blanc. C'est à la fois que l'élément premier nocturne fonde une réactivité tout autre que le blanc (il impose à présent de *voir dans le noir*) et que le geste vient contredire des siècles de technique picturale: là où peintres et graveurs,

pour figurer, ajoutaient, déposaient de la matière sur un fond préparé, ils doivent prélever et soustraire. C'est à la fois une révolution du regard et de la main. Il me semble qu'elle ne peut prendre son véritable essor que dans des circonstances où la culture de la lumière et de la nuit connaît elle-même de grands bouleversements.

C'est bien ce qui s'est produit à l'époque où Degas a exploré la technique du monotype, soit durant une quinzaine d'années, de 1876 à 1890. La technique (soustractive) du monotype consiste à encreur une plaque métallique et, partant du noir complet, à l'éclaircir et à y «dessiner» par brossage, essuyage au chiffon ou au doigt. La plaque est ensuite pressée sur papier pour une première épreuve assez sombre. Le plus souvent Degas a réutilisé cette première épreuve encore fraîche pour l'obtention d'une contre-épreuve nettement plus claire, qu'il a «colorisée» par un rehaussement de pastel et parfois de craie. Le procédé, pratiqué en Italie au XVII^e siècle par Benedetto Castiglione, a été réinventé dans les années 1860-1870 par Adolphe Appian et Ludovic-Napoléon Lepic. Comme Degas, Lepic était un habitué des coulisses de l'opéra, et le premier monotype de Degas, *Le Maître de ballet* (1876) est signé de leur deux noms. En 1879, Degas et d'autres avaient vivement soutenu un projet de revue impressionniste destinée à la publication d'estampes, revue qui se serait intitulée *Le Jour et la nuit*. Le titre disait bien qu'il fallait revoir leurs rapports. L'invention du procédé photographique positif-négatif avait enseigné que «sous» toute image photographique, se dissimulait une autre image aux valeurs inverses (il arrivait même que l'on tire des épreuves négatives, notamment de paysages, comme pour s'habituer à une vision nocturne du monde). Mais c'est surtout la vie moderne, avec sa généralisation de l'éclairage artificiel dans les rues, les cafés, les théâtres et les intérieurs domestiques, qui proposait

une autre habitation du nocturne, inversant sa fatalité obscure pour y faire briller un monde de plaisirs brillants. À la lumière zénithale du soleil se substituait la lumière basse de la rampe, redessinant les visages et les corps dans un éclairage inquiétant. Le jour et la nuit cessaient de s'opposer pour se révéler étroitement imbriqués, mais aussi le positif et le négatif, l'idéalisation esthétique et le matérialisme grossier qui les sous-tendaient.

Ce serait donc une erreur de croire que, chez Degas, les premières épreuves des monotypes font seulement fonction d'esquisses préparatoires en vue de contre-épreuves rehaussées de couleur. Même si les premières épreuves sont suivies de variantes plus claires et colorées, elles explorent un monde propre et autonome. Elles rencontrent un goût du nocturne et de la négativité brute que Degas a poussé très loin dans certains sujets. Pour m'en tenir à ces premiers états du monotype, purement noirs et blancs, je m'attarderai à deux d'entre eux qui me semblent en définir les pôles extrêmes.

Soit d'abord *Trois danseuses* (c. 1878)

C'est une vue très singulière de trois danseuses en tutus, éblouissants de lumière blanche. L'étrangeté tient d'abord à la perspective adoptée : les trois figures sont vues en plongée depuis ce qui pourrait être le surplomb d'une loge. Leurs bustes apparaissent raccourcis et comme écrasés dans un rayonnement du tulle. L'éclairage par la rampe de gaz, à leurs pieds, crée un effet inverse de contre-plongée. La lumière vient d'en-dessous, se prend dans le bord des tutus, devenus presque mousseux de clarté, et le bas des bustiers. Elle spectralise les visages : seuls le cou, le menton, le dessous du nez, les arcades sourcilières, sont éclairés. À gauche une danseuse a un genou au sol et ouvre les bras vers le plafond, la tête renversée dans une



pose extatique où l'éclairage ne porte que sur son cou et le bas de son menton, le reste du visage disparaissant dans l'ombre. Les physionomies des deux autres figures sont déformées par de forts contrastes d'ombre et de lumière qui occultent les yeux et rendent l'expression indéchiffrable. Elles ont l'étrangeté des négatifs photographiques. La tension entre effets spatiaux de plongée et lumineux de contre-plongée semble avoir libéré de la pesanteur les corps des deux danseuses hissées sur leurs pointes, les bras en arceaux. Elles flottent, voire s'envolent sur fond de nuit, comme soutenues par la corolle de leurs tutus, méduses aspirées par un ciel d'encre. Ce dynamisme est accentué par la figuration du plancher de la scène, réduit à un brosseage de traits obliques très sombres montant depuis l'angle droit du bas jusqu'à une clarté en haut à gauche qui indique peut-être un fond de scène et qui renforce l'effet ascensionnel de l'ensemble.

Derrière les danseuses un motif à ramages anime l'ombre sans qu'on sache s'il s'agit d'un décor végétal ou du mouvement flou d'autres danseuses.

Degas a tiré d'une épreuve beaucoup plus claire de ce même monotype une version pastélisée (*Scène de ballet*) qui édulcore considérablement la dureté de l'épreuve à l'encre. Dans ce «développement» colorisé, les contrastes de lumière et les reliefs étranges qu'ils induisaient sont atténués par la clarté de l'ensemble. Le corps et les costumes des danseuses sont rehaussés de rose et d'un peu de jaune, ce qui adoucit leur luminosité. Et l'effet d'éclairage de la rampe apparaît beaucoup plus diffus. Les physionomies ont été redessinées afin de devenir «lisibles» (même si les visages renversés gardent une certaine opacité). Le rainurage oblique de la scène n'apparaît plus qu'à droite en sorte que l'effet de fuite du sol vers un fond lumineux disparaît. Le centre de la scène est d'un gris bleuté nettement plus doux et statique. Le mouvement ascensionnel des danseuses sur leurs pointes est beaucoup plus discret. Et au lieu de s'ouvrir sur une caverne d'ombres indistinctes, le fond est maintenant bouché par ce qui semble être un décor végétal vert clair dont la couleur mousseuse vient dialoguer complémentirement avec les tutus roses. De violente et nocturne qu'elle était, l'image est devenue douce, «jolie» et presque voluptueuse. Comme si le pastel avait recouvert sans les occulter complètement les miasmes d'une vision spectrale.

Le monotype à l'encre est pour Degas une forme évolutive en constant développement. Selon le tirage, il a deux fonctions différenciées et qui ne s'excluent pas: la première épreuve, la plus sombre, présente un monde primitif et nocturne éclairé par des lumières artificielles; les épreuves les plus claires servent d'esquisses préliminaires, de détermination de valeurs, pour des pastels adoucis, «euphémisés» par la couleur. Il n'est pas indifférent que l'une de ces visions soit sous-jacente à l'autre et lui serve

de fondement. Tout se passe comme si Degas déniaisait implicitement la douceur vaporeuse des pastels par son arrière-fond nocturne. Derrière la grâce affectée des «petits rats» saluant gracieusement dans la lumière de l'avant-scène, il y a de sombres coulisses où les corps se relâchent et où rôde la prostitution. Du tutu au bordel, il n'y a qu'un pas chez Degas. Il avait d'ailleurs songé à illustrer le roman de Ludovic Halévy, *Madame Cardinal*, chronique désinvolte des manœuvres d'une mère entremetteuse qui cherche pour ses filles danseuses de riches protecteurs. Mais la radicalité de ses monotypes convenait mal à l'illustration de ce genre léger.

Degas a souvent manifesté son goût pour l'éclairage artificiel et les faibles lumières. Lorsqu'il s'est mis à la photographie en 1895, au lieu d'utiliser les possibilités des appareils instantanés désormais au point, il a préféré se servir d'un matériel dépassé exigeant des temps de pose très longs pour saisir des ambiances d'intérieur. Son goût de l'obscur vaut par lui-même. Vers 1880-1885, après les scènes d'opéra, il a réalisé ses monotypes les plus «nocturnes»: beaucoup de nus féminins aux silhouettes déformées, disgracieuses et parfois simiesques, saisies dans des poses dégradantes ou obscènes, s'arrachant difficilement à la noirceur des fonds. On a ici le sentiment d'une plongée résolue dans les bas-fonds de la sexualité féminine et de la nuit, excluant toute sublimation, en même temps que d'une immersion dans la matérialité grasse et collante de l'encre. De fait, les monotypes les plus plastiquement bruts de cette période (ainsi *La Liseuse* et *Le Sommeil*) ne semblent avoir connu aucune version pastélisée édulcorante. Dans sa belle étude *Degas in the dark*, Carole Armstrong a lié ces thèmes du sommeil, de la cécité nocturne, à une physicalité animale, tactile, infra-optique, presque antérieure à toute formation d'image. Elle a relevé dans ces images l'opacité des miroirs entièrement obturés par le noir. Elle a fait le lien entre la réflexivité charnelle de ces corps se touchant,

s'essuyant, et la gestualité même de l'artiste dont on perçoit les traces de doigts et de chiffon à même les corps qu'il esquisse dans l'encre. Le noir nous reconduit ainsi à un monde de chair aveugle et de matérialité sourde rebelle à toute idéalisation visuelle.

Le Sommeil est l'un des monotypes les plus frappants de cette période, et d'abord par son thème qui peut apparaître comme une clé de lecture des distorsions de l'image.

Il s'agit d'un corps féminin nu, visage et dos épousant la courbe du dossier d'un canapé, jambes écartées sur la banquette, visage indistinct dans la pénombre mais tourné de côté vers nous sur le coussin. Le point de vue du spectateur est oblique, en légère contre-plongée et très proche du canapé. L'image est régie par un fort contraste entre le fond d'un noir absolument bouché (hormis quelques striures blanches s'élevant en oblique à partir de la tête de la dormeuse) et la blancheur de l'oreiller et du drap, qui occupe toute la partie droite du premier plan et semble vivre de sa vie propre, en mouvements descendant le long de la courbe du dossier pour remonter et s'épancher en montagne claire sous les fesses de la dormeuse inerte. Le corps affalé apparaît comme une lourde arabesque de chair sans muscles ni squelette. Tout se passe comme si les processus oniriques de déplacement et de condensation s'étaient évadés de la scène mentale du rêve pour remodeler à leur guise l'image physique de ce corps au mépris de toute anatomie réaliste. De fait, le bras gauche bien visible à l'arrière-plan se raccorde mal au buste et à la poitrine de la femme. Il s'achève par une main recroquevillée à l'allure de patte grossière posée sur le ventre, griffant peut-être la cuisse gauche. On hésite entre seins et épaules dans l'identification des deux monticules plus clairs qui prolongent le visage. Et la disparition du bras droit reste énigmatique. Pour s'expliquer l'étrangeté



de cette anatomie, on pourrait imaginer que la dormeuse a bougé dans son sommeil et que Degas n'a voulu renoncer à aucune des phases de son mouvement d'où l'effet de torsion de son attitude générale. D'ailleurs, si le corps manifeste un lourd affalement, il est en même temps animé par un dynamisme interne. De longues traces de brossage sinuent du cou jusqu'à la cuisse droite. Un flux de matière grise parcourt cette chair inerte, tandis que le jet lumineux de l'oreiller se courbe en sens inverse pour aller soutenir la tête. Pour ne rien dire des striures blanches qui partent en oblique du bonnet de la femme comme de fins éclairs électriques venant

raturer la nuit, ni de la masse grise au bout du lit, couvertures rejetées ou ectoplasme, flottant dans les formes incertaines du cauchemar.

À travers les thèmes de ses monotypes, Degas n'a cessé d'arpenter les diverses phases de l'image, lumière et obscurité, entre l'aspiration aérienne de ses danseuses, au bord de l'envol, et l'avachissement des corps prostitués dans une nuit abyssale. Le monotype démontre qu'il ne s'agit pas de postulations inverses, mais du développement d'une *même* image, saisie à différents moments de déclinaison du clair à l'obscur.

•

La réversibilité des papiers blancs ou noirs fait basculer le noir comme dans un jeu de *gestalt* entre fond et forme, espace d'apparitions nocturnes et flagelles d'inscription dans le blanc. Comme fond, il engendre des spectres. Comme forme, il fourmille de signes.

En 1937-38 et à nouveau durant les sombres heures de la guerre, Michaux a privilégié la gouache sur papier noir. Il n'était pas tout à fait sans prédécesseurs dans cette veine nocturne. En 1923, Max Ernst avait peint un *Paysage noir* à l'huile sur bois, ainsi que quelques autres tableaux de la même veine. Et le *Prince noir* de Klee en 1927 est évidemment père (et frère) du *Prince de la nuit* de Michaux (1938). Chez Klee, en revanche, on ne retrouve pas ce caractère «fantomal» et cette ambiance magique qui baignent les figures de Michaux. Fécondité du néant: la couleur posée sur du noir devient spectre, elle obture la nuit en même temps qu'elle s'en arrache. Fécondité du néant: l'apparition «naît» mais «pas du ventre d'une mère» dit Michaux. «De la nuit vient l'inexpliqué, le non détaillé, le non-rattaché à des causes visibles, l'attaque par surprise, le religieux, la peur... et les monstres.» La nuit engendre, mais seulement des larves, dotées de peu d'être.

Dans une gouache sur fond noir de Michaux (1938): le noir, moucheté de bleu et blanc, est devenu ciel étoilé. Sur un promontoire, une échelle trop courte, une échelle de guingois, une échelle qui ne touche ni au sol ni au ciel, une échelle où nul Jacob ne pourra monter, dresse ses courts montants vers cette nuit. Ce pourrait aussi bien être un masque cornu aux orbites vides. À côté, un angelot turquoise, réduit à une tête flanquée d'ailes, se tient suspendu dans la nuit; il nous fixe, tenant ses ailes piteuses, avec une tristesse résignée. L'échelle-masque et l'angelot approximatif, compagnons rapprochés par l'infortune d'être nés nocturnes, inaboutis, oubliés dans cette nuit. Les nuits de Michaux ont absorbé toute clarté. Le blanc n'y a aucune place. Aucune lumière ne les éclaire, si ce n'est une sorte de phosphorescence émanant des figures colorées. Mais cette lueur malsaine traîne avec elle un fond de nuit, auquel elle ne parvient pas à s'arracher.

Noir sur blanc

Tout change sur fond blanc. Le pinceau tire de l'encre des noirs actifs et volontaires. Les êtres qui s'y profilent sont en devenir. Des signes peut-être, une foule de signes, mais, précise Michaux, «sortant tous du type homme». Pas des larves. Des êtres en chemin vers l'humain: «En forme de racine? Homme tout de même, un homme qui compte sur l'aveugle souterrain pour plus tard aller au grand jour.» Ils veulent être, ils gesticulent, ils esquissent «une encyclopédie des gestes invisibles». Ces êtres «mécontents» ont concentré dans leur encre la négativité de la nuit et en ont fait une force d'affirmation. Ils sont «sans compromis» et d'«humeur coléreuse». Ils demandent, ils exigent. Plus de noir pour mieux

lutter avec le blanc. Michaux le leur cède. Il abandonne le pinceau, répand directement l'encre à partir de la bouteille. Et désormais, c'est colère contre colère. Ce n'est pas en vain que Michaux incite ailleurs à «se regarder dans le papier». Ces hommes se ruant vers on ne sait quoi, c'est lui-même. Ce saccage du blanc à contrer, c'est encore lui, lui contre lui: «Ce sale flot noir, qui se vautre, démolissant la page et son horizon, qu'il traverse aveuglément, stupidement, insupportablement, m'oblige à intervenir.

Aux mouvements de colère qu'il suscite en moi je me reprends, je le reprends, le divise, l'écartèle, l'envoie promener. La grosse tache naturellement baveuse je n'en veux pas, je la rejette, la défais, l'éparpille. À mon tour!»

Le noir est actif et il suscite l'activité, une activité immédiate, car l'encre appelle la riposte. Il y a urgence? C'est une course de vitesse contre le gâchis, le gâchis du blanc.

«Il faut faire vite? Les sombres pseudopodes qui en quelques instants sortent des taches gonflées d'encre *me somment de voir clair tout de suite*, de décider à l'instant.»

Il y a donc une clairvoyance par le noir. Ce n'est pas seulement dans le papier que les hommes doivent se regarder, c'est dans le miroir de l'encre, qui oblige à «y voir clair». «Le noir fut ma boule de cristal», dit quelque part Michaux. Réactivité, transparence de la situation, action. Le noir oblige à lire instantanément en soi le destin de la tache.

S'arracher de la nuit, encore hirsute et informe. Trancher dans le blanc, diviser, rompre pour donner forme. Deux destins du noir chez Michaux et hors de lui.

Le noir est une couleur

Dans l'histoire de la peinture moderne, le noir ne cesse d'entrer et de sortir de la couleur, comme si sa négativité restait toujours en débat et susceptible de se renverser en positivité chromatique. Exclu par les théories de Chevreul, qui poussent certains impressionnistes à le bannir complètement de leur palette, il a en réalité conquis son autonomie avec Manet. Il n'est plus (seulement) mimétique des choses noires qui existent dans le monde (particulièrement l'habit noir, devenu la «livrée» du XIX^e siècle). Au positif, les noirs deviennent couleur et facteur d'intensification des couleurs environnantes, comme le ruban au cou d'Olympia; au négatif, «les noirs creusent un trou dans le tableau» selon l'appréciation contemporaine de Théophile Gautier. Il y a là les deux pôles extrêmes de l'appréhension du noir: tantôt une affirmation chromatique qui vient se ranger aux côtés du spectre des couleurs et veut dialoguer avec elles, tantôt la menace d'une trouée qui absorbe tout et emporte jusqu'à la surface du tableau.

Et au XX^e siècle cette tension se radicalise entre défenseurs d'une positivité du négatif et jusqu'au-boutistes de sa négativité, entre partisans du voir tout de même et abolitionnistes du visible. Pas de doute que je me range du côté des premiers, qui élargissent mon désir de voir, plutôt que des seconds qui l'obturent, avec une sorte d'orgueil théorique. Je n'arrive pas à dormir dans le noir complet, ni ne veux y vivre...

C'est pourquoi l'œuvre de Soulages me retient. Cela pourrait aussi tenir à un malentendu sur l'allure «graphique» de nombre de ses tableaux, particulièrement dans les années 1940, où la surface semble barrée de lourds signes «idéogrammatiques», tracés au brou de noix, à l'encre, ou à la gouache. Alors, encore l'écriture qui vient se nouer pour moi, par

projection, aux contrastes fondamentaux du clair ou de l'obscur? Soulages s'en est expliqué, donnant à la fois tort et raison à cette perception. Pour lui, il s'est surtout agi de rompre aussi bien avec la narrativité de la ligne qu'avec son expressivité lyrique. Le tracé ne « raconte » pas, fût-ce l'aventure d'une ligne. Il ne renvoie pas au geste du peintre (qu'il s'agit de faire oublier). Il n'exprime pas non plus ses états d'âme. Au signe idéogrammatique (ou à sa physionomie) Soulages cependant emprunte la stabilité, la frontalité instantanée d'une architecture. Le temps n'est plus inscrit dans tableau, comme une histoire racontée mais comme un moment abrupt. Il appartient entièrement au spectateur de le déployer dans une temporalité du regard qui sera sienne. Ce rassemblement a aussi valeur de concentration énergétique: « Dans ces signes faits de coups de brosse sommaires et directs, le mouvement n'est plus décrit, il devient tension, mouvement en puissance, c'est-à-dire dynamisme. »

Mais la relation de Soulages au noir s'est radicalisée d'une façon dramatique en 1979. Un *all over* fortuit a momentanément recouvert toutes les recherches de constructions en clair-obscur des années précédentes. Soulages a raconté de multiples fois cette épiphanie du noir: « Un jour de janvier 1979, je peignais et la couleur noire avait envahi la toile. Cela me paraissait sans issue, sans espoir. Depuis des heures, je peinais, je déposais une sorte de pâte noire, je la retirais, j'en ajoutais encore et je la retirais. J'étais perdu dans un marécage, j'y pataugeais. Cela s'organisait par moments et aussitôt m'échappait. Cela a duré des heures, mais je continuais, je me suis dit qu'il devait y avoir là quelque chose de particulier qui se produisait, dont je n'étais pas conscient, étant trop habitué par ce qu'était jusque-là le noir dans mes peintures précédentes. Cette chose nouvelle allait loin en moi pour que je continue ainsi jusqu'à l'épuisement. Je suis allé dormir. Et quand, deux heures plus tard, je suis allé interroger ce que

j'avais fait, j'ai vu un autre fonctionnement de la peinture; elle ne reposait plus sur des accords ou des contrastes fixes de couleur ou de noir et blanc. » L'immersion dans une boue originaire où le corps du peintre lui-même semble s'être enfoncé, l'exténuation des forces, la mort symbolique dans le sommeil et l'éveil lucide (« j'ai vu un autre fonctionnement de la peinture ») marquent autant d'étapes de cette initiation sans rituel, ni transcendance – même si Soulages citant Delteil évoque un « monothéisme » du noir. L'éveil paradoxal au noir, a pris la forme d'une sortie des problèmes picturaux « classiquement » posés à son propos: son contraste avec le blanc, son statut de couleur et sa relation aux couleurs du spectre. Soulages s'était, parmi d'autres, attelé à ces questions, dans une tradition remontant à Matisse et en-deçà (explorant par exemple les variations d'intensité du noir dans sa relation à la forme, jusqu'à le traiter comme une seule entité couleur-forme). Pour bien signifier qu'il accédait à un mode d'existence du noir entièrement nouveau, Soulages l'a baptisé *outré-noir*, terme qui a fait fortune mais qui pouvait prêter à une certaine équivoque par ses résonances avec l'*outré-mer*. Or, la découverte ne portait pas du tout sur une nouvelle qualité pigmentaire du noir mais bien sur un nouveau « fonctionnement » et un autre « champ mental ». Dans un premier temps, Soulages a d'ailleurs nommé ses peintures « Noir-Lumière », ce qui en constituait une description plus précise. Effectivement, son noir était indissociable d'une texture par sillons ayant pour effet de refléter la lumière sur leurs bords en relief, créant ainsi des effets de brillance et des nuances de gris plus ou moins foncé. Un vaste champ d'exploration s'ouvrait ainsi au peintre, en faisant varier l'éclat ou la matité du noir, sa transparence ou son opacité, son état de surface, lisse, strié ou rugueux, chaque état de la matière étant doté d'une potentialité lumineuse différente. Soulages a insisté sur le renversement ainsi opéré: bien loin d'être une fenêtre illusionniste, voire un simple plan, le tableau

projette sa lumière et son espace vers le spectateur et varie en fonction du déplacement de ce dernier. Du coup, les outre-noirs de Soulages se révèlent in-photographiables, ou, plus exactement, chaque photographie ne peut rendre compte que d'un seul instant-lumière du tableau et d'une seule position du spectateur, figeant la relation vivante au tableau.

Soulages par la suite ne s'est pas cantonné à l'outre-noir, il lui est souvent arrivé de retrouver les dialogues du noir avec des écorchures de blanc et des coulures colorées. Mais l'outre-noir demeure comme un événement-limite de déplacement : la révélation paradoxale de la luminosité du noir et, en somme, de sa positivité picturale. Par là, Soulages s'est ostensiblement séparé de démarches qui pouvaient paraître ressemblantes dans leurs résultats mais qui poursuivaient un but strictement inverse : pousser le noir à l'absolu de l'absorption, le reclore dans sa radicale négativité (on peut penser par exemple aux « Peintures noires » d'Ad Reinhardt et à toute une tradition du monochrome noir).

«Le noir absolu n'existe pas», dit encore Soulages (en 2007). Mais dix ans après, force est de questionner cette déclaration de principe. L'artiste contemporain Anish Kapoor n'a-t-il pas acheté en 2016 les droits d'usage exclusifs d'un « noir absolu » (geste d'appropriation qui a suscité beaucoup de réprobation dans le monde de l'art)? Au-delà du « coup » commercial tenté à cette occasion, ce sont les propriétés de ce noir extrême qui méritent l'attention. Mis au point par la société Surrey Nano Systems, le *Vantablack* (*Vertically Aligned Nano Tube Array*) n'est pas une couleur pigmentaire mais physique. Il a pour caractéristique, avec sa composition de nanotubes verticaux extrêmement serrés, d'absorber 99,965 % des rayons lumineux. En conséquence, il rend indiscernable le relief des objets qu'il recouvre. Ses utilisations industrielles pourraient aller du camouflage des avions de guerre à l'élimination des reflets dans

les dispositifs optiques. On l'a présenté au public recouvrant une partie d'une feuille d'aluminium froissée : la zone traitée aplatit complètement le relief, créant un curieux « trou » dans la spatialité de la feuille. Ici donc, plus de « concentration » mais un effondrement de la spatialité et un véritable engloutissement dans la vision. Le « noir absolu » ne dialogue pas avec le relief ou la lumière de l'aluminium, il n'y établit pas de rapport « spatial » avec eux, pas même le contraste d'un à-plat, il y ouvre une lacune (il creuse le « trou » que Gautier décelait déjà dans les noirs de Manet). Démonstration *ad absurdum* qu'on peut tout tuer, même le noir.

Le noir absolu n'est pas destiné à créer des images mais à piéger le spectateur dans des illusions d'optiques. Une démonstration quelque peu dérisoire en a été faite cet été (2018) au Musée d'Art contemporain de Porto, où Anish Kapoor a créé une installation intitulée « Descent into Limbo ». Au centre d'une pièce faite d'un cube de béton était foré un trou recouvert de *Vantablack*. Pour l'œil humain, la superficialité ou la profondeur du trou noir étaient indécélables. Un touriste italien imprudent, voulant le vérifier, a fait une chute dans cet abîme qui n'était pas infini mais mesurait tout de même 2,5 m. Il s'en est tiré avec quelques contusions qui l'ont conduit à l'hôpital.

Encore faut-il remarquer que l'« absolu » promis n'est pas tout à fait réalisé. Aussi absorbant soit-il, ce noir reflète encore 0,035 % de rayons lumineux. Un regard, nanométrique lui aussi, y débusquerait d'infimes reflets de lumière. *A contrario* le « noir absolu » nous rappelle que tous les noirs « pigmentaires », ceux que depuis toujours nous fréquentons, sont « relatifs », vivent dans un monde de lumière avec lequel ils entretiennent des rapports complexes d'absorption et de reflet. À défaut de véritable « absolu », ce qu'on appelle « le » noir n'est pas une entité, c'est une direction, retenant et restituant plus ou moins de lumière sur une échelle de nuances.

Le monde en « négatif »

La photographie argentique, bientôt en voie de disparition, a accoutumé le regard pendant un siècle et demi à la vision sous-jacente d'un monde à l'envers où toutes les lumières deviennent des ombres et les ombres des lumières. Avant l'invention du numérique, compulsant les épreuves que nous avons données à « développer » chez le photographe, nous nous sommes tous attardés un instant à scruter ces visages familiers, parfois les nôtres, transfigurés par les négatifs en spectres aux orbites blanches et aux dents noires, proches de ces squelettes de sucre qu'on promène au Mexique lors de la fête des morts en une sorte de carnaval funèbre. Cette inversion du visible était sans équivalent dans le monde de l'estampe qui en fournissait pourtant le prototype. Certes les négatifs, conçus comme une phase technique dans un processus complexe, n'ont jamais été destinés à être regardés pour eux-mêmes. Il n'empêche qu'ils devaient être attentivement observés par les photographes et mentalement évalués dans leurs potentialités positives au cours du développement. Pour les non-spécialistes, ils transportaient aussi inévitablement avec eux une aura de magie dans le monde de la chimie moderne : saisis dans le secret d'une boîte noire, objets de précautions pour les soustraire à la lumière, développés grâce à un complexe rituel de gestes et de lavages dans le monde nocturne d'une chambre noire, les négatifs ont étendu dans le monde profane une ambiance de mystère et d'interdit qui n'était propre jusque-là qu'à l'approche du sacré. Rien d'étonnant, donc, si l'invention de la photographie s'est vue escortée à la fin du XIX^e siècle par un imaginaire de fabulations spiritiques et d'effluves psychiques, soi-disant avérés par de grossières retouches et surimpressions.

Dans cet ordre d'idée, mais loin de ces manipulations, il existe une série de clichés qui m'a beaucoup fait rêver sur ce « monde à l'envers » de



l'âge argentique. Il s'agit de négatifs sur verre, pris par Charles Hugo, à Jersey, en 1853. Après un bref emprisonnement en 1852, le fils a rejoint le clan familial en exil. Pour tuer l'ennui, il s'est initié à la photographie à Caen chez Edmond Bacot et il a rapidement maîtrisé la technique du négatif sur verre. Dès lors, et durant toute l'année 1853, il devient le photographe de la famille Hugo et de ses familiers, et plus particulièrement l'iconographe de la figure légendaire de son père en « mage » exilé. Mais

durant l'automne et l'été 1853, il se consacre à un travail visuellement plus intéressant : une campagne de prise de vues de paysages de Jersey. Or, au sein de la quarantaine de clichés qu'il a réalisés, une douzaine sont demeurés à l'état de négatifs sur verre. Charles les a retouchés à la peinture à l'aide de papiers découpés, parfois à l'encre, opérant ainsi un curieux mélange de photographies et de photogrammes, avec des gestes picturaux qui évoquent les manipulations des pictorialistes. Ce travail suppose donc qu'il anticipait mentalement l'image inverse de ce qu'il voyait. Pour qui contemple aujourd'hui ces négatifs restés à l'état de négatifs, il en ressort une étrange vision de Jersey, d'une minéralité lumineuse, falaises de marbre sur fond de ciels d'encre.

Rien là cependant qui nous dépayse des encres hugoliennes et de leurs forts contrastes.

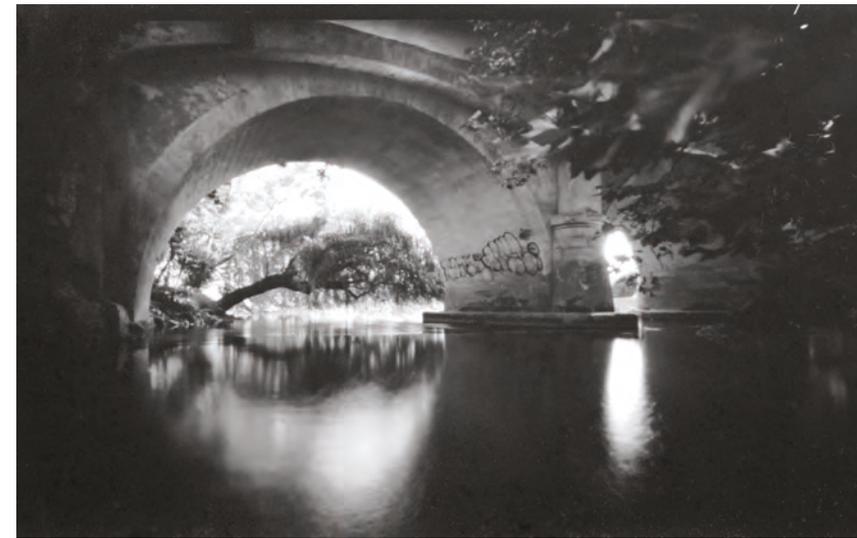
Un seul de ces négatifs, le « Rocher des Sorcières », a été tiré en positif sur papier salé, réunissant significativement les deux mondes, et s'offrant ainsi à une sorte de vision double. Et pour parachever leur convertibilité, il faut mentionner trois clichés du jardin de Marine-Terrace sous la neige pris la même année 1853 par Auguste Vacquerie, autre membre du club photographique hugolien. Bien qu'il s'agisse d'épreuves positives sur papier salé, elles ont exactement l'allure des paysages négatifs de Charles Hugo : le sol enneigé du jardin étend sa blancheur sous un ciel anthracite. Bien sûr ces clichés sont en résonance avec l'imaginaire hugolien, hanté par l'idée d'une communication quasi physique avec l'au-delà. Ils sont aussi une illustration de son univers poético-plastique halluciné, fait de contrastes dramatiques entre ténèbres et lumières. Il n'est d'ailleurs pas indifférent de savoir que Charles Hugo, l'auteur des clichés « négatifs »,



est aussi le *medium* des tables tournantes en cette même année 1853 et qu'il joue donc le rôle de truchement avec les illustres morts qui viennent discourir lors des séances spirites du clan.

Mais ces clichés m'inspirent une réflexion un peu éloignée de ce pittoresque contexte. En 1853, on en est encore à accoutumer l'œil à une vision du monde purgée de ses couleurs et réduite à des valeurs (qui ne sont pas celles du noir et blanc mais plutôt du sépia et blanc). Bien sûr, cela avait été le cas durant des siècles avec la gravure qui avait joué ce rôle, convertissant en nuances de gris les chefs d'œuvre de la peinture. Mais la réduction photographique aux valeurs a quelque chose de bien plus troublant parce qu'elle est aussi plus infiniment plus «réaliste»: elle est parfaitement fidèle aux modelés et elle est dépourvue de l'abstraction et du schématisme explicites dont est porteur le trait gravé. La résistance à la photographie dans les années 1850, la dénonciation de sa «laideur», marquent bien qu'elle heurte d'abord la vision naturelle, en imposant sa transmutation en purs rapports de contraste. Les pionniers de la photographie ont toutefois été confiants dans la possibilité d'éduquer le regard à cette convention jusqu'à la lui la faire presque oublier. Proposer au regard des clichés négatifs, et non positifs, ce n'était après tout qu'une exigence de plus dans le travail mental demandé au spectateur de photographies. Comme il avait su restituer un monde chromatique sous les contrastes de valeurs, il saurait inverser les clartés et les ombres des négatifs pour les voir en positifs. Mais il prendrait conscience qu'en une couche primitive et occulte le monde recèle une beauté inquiétante et spectrale, radicalement opposée à sa surface rassurante.

Cette magie du positif-négatif n'est pas pour rien dans le prestige des photographes du noir-blanc, maîtres de ces opérations quasi alchimiques susceptibles de changer le charbon en lumière. Sa fascination survit même



à son avatar numérique, à présent qu'on peut «développer» par scanner des négatifs argentiques. Peu confiant dans mon habileté à manipuler flacons chimiques et bains de développement, j'ai trouvé là un *ersatz* de maîtrise du mystère de cette conversion. Quelle émotion cela a été parfois de retravailler des clichés «ratés» sur les tirages contacts, quasiment noyés d'obscurité et dont les paramètres du scanner, soigneusement gradués, faisaient ressurgir les beautés.

Ainsi, en raison de la grande émotion visuelle qu'il m'avait procurée face à ce «trafic de clartés», je gardais le souvenir d'un cliché pris à contre-jour sous un pont, où la lumière pleuvait à travers un écran de feuilles

de saules. Malheureusement le tirage positif ne montrait qu'un brouillard sombre et confus, bon à jeter. Faire revenir cette lumière perdue, comme du fond des âges, à l'aide de quelques manipulations (qui faisaient aussi varier le relief de l'image), cela a été pour moi comme la tirer d'un Léthè – de cette nuit du négatif qui n'est jamais définitive, mais constitue plutôt une sorte de purgatoire de l'image d'où elle pourra revenir « en gloire ».

L'écriture de la lumière

Mon goût de la photographie argentique n'est pas une nostalgie de l'enfance. Il y avait certes dans les années 50-60 encore beaucoup de petites photos noir et blanc aux bords dentelés. Moi-même, il m'arrivait d'en prendre avec la boîte kodak « Brownie Flash » que m'avaient offerte mes grands-parents (plus fasciné par le grésillement consumant l'ampoule bleue du flash que par mes accomplissements photographiques). Mais ce qui émergeait dans ces années-là c'était plutôt le triomphe de la diapositive. Mon grand-père faisait tirer les siennes sur verre. On les regardait sur une visionneuse qui mettait en valeur leurs merveilleuses couleurs. Un peu plus tard, c'est devenu un rite social éphémère de projeter ses diapositives sur un grand écran gris perlé pour commenter à ses proches vacances en Grèce ou événements familiaux. Plus que de la photographie, que je ne connaissais guère, le goût du noir et blanc m'est venu du cinéma, à l'époque où je fréquentais presque quotidiennement la cinémathèque de Chaillot. Le bonheur de la lumière dans les films de Grémillon, l'usage dramatique des contrastes dans les films expressionnistes, l'éclairage sculptural des visages de stars hollywoodiennes auréolées de lumière, tout donnait sa vie au noir et blanc. Il y avait là comme l'essence visible

du manichéisme ou de l'idéalisation mais aussi le pur traitement de la lumière, saisie et glorifiée pour elle-même, hors des complexités de la couleur.

Reparcourant l'histoire à rebours, je suis remonté du cinéma à la photo argentique. J'y ai trouvé toutes les ressources chromatiques du noir dans son dialogue avec la lumière : les noirs de jais ou ailes de corbeau, les anthracites, les gris perlés ou veloutés, les tons d'ardoise, d'étain ou de plomb, les ivoires, les blancs de céruse, de craie ou d'albâtre, les blancs de neige ou de fleurs crues de cerisiers, tout cela restituant aussi bien les rues glacées de Wall Street tranchées par la lumière d'hiver que les nus de Ronis baignés de soleil provençal. Il n'est rien que l'argentique ne se soit montré capable de traduire avec une délicate exactitude : l'haleine des chevaux de fiacres new-yorkais, les fumées de locomotives, l'épiderme de vieilles mains qui pèlent des fruits, les ciels d'Arizona pommelés de nuages, le gras pavé parisien éclairé par des réverbères, les peaux d'esclaves sillonnées de rides, les visages de mineurs barbouillés de suie, les sombres coulées de lave de l'Etna... Cette douceur tient évidemment au fond granulaire de la réaction argentique et elle a complètement déserté le monde de l'image numérique, même dans ses imitations les plus appliquées de l'argentique : c'est que lorsqu'on grossit une image numérique, on bute sur les arêtes cristallines des pixels, un ultime socle géométrique du visible, tandis que l'argentique agrandi montre des essaims un peu flous de grains d'halogénure. Par son grain propre, l'argentique manifeste ainsi sa connivence avec le monde des papiers, il appelle leurs textures et leurs reliefs, qui viennent rehausser, nuancer la matière de ses fonds. On a beaucoup décrié et souvent à juste titre les excès des pictorialistes, qui dénaturaient le support photographique (négatif ou positif) en lui appliquant les techniques du graveur, du dessinateur ou du peintre. On leur a opposé la *straight photography*, respectant l'essence

sans le moindre bruit ni clapotis aux sources de son silence dans cette transparence verte et gazeuse), croisant libellules et demoiselles aux ailes bleues, brindilles et feuilles à la dérive, soudain une ride, soudain une onde, une onde sinueuse à quelques mètres devant moi qui traverse bord à bord, une onde qui se hâte comme dans l'urgence vitale de qui n'a pas de temps à perdre, de qui sait qu'il doit avoir pour survivre la rapidité d'un phosphène dans les miroitements de la rivière, soudain un petit serpent d'eau, soudain une petite couleuvre vipérine qui veut n'être qu'une ride verte dans l'eau verte et qui ne peut éviter des éclats de lumière sur l'unique ligne sinueuse et mobile qu'elle s'applique à être, mais qui déjà est dans les herbes de la rive, qui déjà est sauvée, déjà est devenue herbe, herbe invisible dans l'enchevêtrement des herbes.

Iconographie

Couverture : Pierre Bonnard, *Autoportrait*, c.1920, huile sur toile marouflée sur carton, 28 × 44,5 cm, collection privée, États-Unis.

p.23 : Laurent Jenny, *Encre hallucinogène*, 1982, 35 × 50 cm.

p.27-29 : Alexandre Hollan, dessins [fusains] extraits du livre *États d'arbre*, éditions Entente, 1984.

p.33 : Laurent Jenny, *Aci di Trezza*, 2018.

p.37 : Joan Barbarà, *Itea des Delfos*, 2004, eau-forte et mezzotinte, 66 × 156 cm.

p.39 : Alexandre Hollan, [sans titre], 2010, fusain sur papier, 24 × 31 cm.

p.43 : Edgar Degas, *Trois danseuses*, c. 1878-1880, monotype, 19,9 × 41,6 cm [plaque], Sterling and Francine Clark Institute, Williamstown, Massachusetts.

p.47 : Edgar Degas, *Le Sommeil*, c. 1883-1885, monotype, 19,9 × 41,6 cm, British Museum, London, © RMN/Grand Palais/The Trustees of the British Museum.

p.57 : Charles Hugo, *Murs et rochers, Jersey*, 1853, Paris, musée d'Orsay, Photo © RMN/Grand Palais (musée d'Orsay)/René-Gabriel Ojeda.

p.59 : Charles Hugo, *Le Rocher des sorcières à Saint-Clément*, c.1853, Paris, musée d'Orsay, Photo © RMN/Grand Palais (musée d'Orsay)/Hervé Lewandowski.

p.59 : Charles Hugo, *Le Rocher des sorcières à Saint-Clément*, c. 1853, Paris, musée d'Orsay, Photo © RMN/Grand Palais (musée d'Orsay)/René-Gabriel Ojeda.

p.59 : Charles Hugo, *Le jardin de Marine Terrace un jour de neige*, c. 1853, Paris, musée d'Orsay, Photo © RMN/Grand Palais (musée d'Orsay)/Hervé Lewandowski.

- p. 61 : Laurent Jenny, *Pont à Saint-Astier*, 2017.
- p. 65 : Laurent Jenny, *Trajet lumière*, 2018.
- p. 69 : Oscar Muñoz, *Re/trato*, 2004, projection vidéo 4/3.
- p. 71 : Oscar Muñoz, *Haber estado alli, série Impresiones débiles*, 2011, 73,5 × 85 cm.
- p. 79 : Tintoretto, *Judith et Holopherne*, c. 1552-1555, huile sur toile, 119 × 58 cm, Madrid, Musée du Prado.
- p. 81 : Tintoretto, *Lucrèce et Tarquin*, c. 1578-1580, huile sur toile, 157 × 146 cm, Chicago, The Art Institute.
- p. 83 : Tintoretto, *Mars, Vénus et Vucain*, c. 1555, huile sur toile, 135 × 198 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Alte Pinakothek München.
- p. 95 : Hubert Robert, *Le Pont triomphal*, c. 1782-1783, huile sur toile, 44,5 × 65 cm, Valence, musée des Beaux-arts, Photo © RMN/Michèle Bellot.
- p. 97 : Hubert Robert, *La galerie en ruine*, 1785, huile sur toile, 93 × 139 cm, Paris, musée Jacquemart-André.
- p. 99 : Hubert Robert, *Le Port de Ripetta*, 1766, huile sur toile, 119 × 145 cm, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Photo © Beaux-Arts de Paris, Dist. RMN/Grand Palais.
- p. 103 : Edgar Degas, *Après le bain, femme s'essuyant le dos*, 1896, photographie, 16,5 × 12 cm, Los Angeles, Paul Getty Museum.
- p. 113 : Laurent Jenny, *Matin à Phnom Penh*, 2019.
- p. 147 : Pierre Bonnard, *Nu dans la baignoire*, 1925, huile sur toile, 104,8 × 65,4 cm, London, Tate Gallery.
- p. 155 : Paul Cézanne, *[sans titre]*, 1892-1894, huile sur toile, 73 × 92 cm, Philadelphia, Barnes Foundation.
- p. 159 : Henri Matisse, *Zorah sur la terrasse*, 1913, huile sur toile, 115 × 100 cm, Moscou, musée Pouchkine.

Du même auteur

Essais

- La terreur et les signes*, Gallimard, 1983
- La Parole singulière*, Belin, 1990
- L'Expérience de la chute de Montaigne à Michaux*, PUF, 1997
- La Fin de l'intériorité : théories de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, PUF, 2002
- Je suis la révolution*, Belin, 2008
- La Vie esthétique*, Verdier, 2013
- Le Lieu et le moment*, Verdier, 2015
- La Brûlure de l'image*, Mimésis, 2019

Romans

- Une saison trouble*, Le Seuil, 1967
- Off*, Le Seuil, 1971

Conception graphique : Juliette Roussel
Impression : Jelgavas Tipografija

© L'Atelier contemporain, avril 2020
ISBN 978-2-85035-008-5
www.editionsateliercontemporain.net

Ouvrage publié avec le concours du
Centre national du livre