LIRE L'IMAGE

Gilbert	LASCAULT
Bernard	LAMARCHE-VADEL
Claude-Henri	ROCQUET
Yves	MICHAUD
Wilem	FLUSSER
Marc	LE BOT
Jean-Clarence	LAMBERT
Gilles	PLAZY
Marc	PARTOUCHE
Christian	GAILLARD
Gisèle	FREUND
Philippe	BRACHET
Jean	DEMELIER
Jean-Claude	SILBERMANN
Guido	BIASI
Joan	RABASCALL
Hervé	TELEMAQUE
Hugh	WEISS
Michel	PARRE

Inspection générale de l'Enseignement artistique

Ministère de la Culture et de la Communication

SOMMAIRE : 3-4

. Préface - JEANNE GATARD. 5

. GILBERT LASCAULT 7
A propos de quelques séries picturales

. BERNARD LAMARCHE-VADEL 15
Du monochrome à l'induction.
L'exemple de Pino Pinelli.

. CLAUDE-HENRI ROCQUET 31
L'expression "lecture de l'image" prise au pied de la lettre.

. YVES MICHAUD 45
A propos de la transformation de l'image en texte.

. WILEM FLUSSER 57
L'Iconoclastie.

. MARC LE BOT 71
La lecture formelle de l'image.

. JEAN-CLARENCE LAMBERT 81
Une lecture de l'anthropologie de l'image.

. GILLES PLAZY 87
A propos de la peinture abstraite aujourd'hui.

. MARC PARTOUCHE 99
La révolution c'est déplacer le sens,
l'image est limite du sens.

. CHRISTIAN GAILLARD 107
Apostrophe et déchirure.

. GISELE FREUND 133
Photographie et société.

- PHILIPPE BRACHET 141
  Vue et vision.
- JEAN DEMELIER 147
  Romans : Le Rêve de Job . Le Sourire de Jonas .
  Le Miroir de Janus .
- JEAN-CLAUDE SILBERMANN 159
  De l'amateurisme.
- GUIDO BIASI 165
  Mémoires de peinture.
- JOAN RABASCALL 173
- HERVE TELEMAQUE 179
- HUGH WEISS 187
- MICHEL PARRE 193

GILBERT LASCAULT

A PROPOS DE QUELQUES SERIES PICTURALES

La réflexion théorique sur la peinture traverserait peut-être aujourd'hui une période d'incertitude. Elle ne sera pas même sûre de ses irrésolutions. Elle ne serait pas fière de ses perplexités. Elle ne trouverait pas dans le doute un mol oreiller. Il n'y aurait pas pour elle de sécurité dans une hypothétique forteresse du scepticisme. Mais confronté à ce malaise des théories, fatigué des affirmations et des négations également dogmatiques, ennuyé par les radotages sectaires, chacun de nous penserait au conditionnel et construirait (à partir d'oeuvres précises et qui continuent à nous fasciner) des fragments de discours, situés à mi-chemin entre la réflexion et la fiction.
Ici même, sur l'idée de séries picturales, le discours se voudrait donc dispersé, sans synthèse triomphaliste. Eparpillé, il n'insisterait pas sur les noms propres, mais nommerait les artistes par leurs initiales(1). Car il ne s'agirait pas de mettre en évidence telle ou telle oeuvre, mais plutôt de réfléchir sur la pluralité, la diversité des démarches qui aboutissent à la création de séries picturales.

LA SERIE COMME PIS-ALLER

Selon F.B., l'acte de produire des séries serait pour un peintre un pis-aller. Il préférerait peindre une oeuvre unique, absolument indispensable. Il rêverait toujours de peindre le tableau unique qui annulera tous les autres".Les variations autour d'un thème(par exemple la série des Papes,à partir du Portrait du pape Innocent X, 1650,par Vélasquez.) constitueraient en quelque sorte la monnaie d'un absolu impossible, les succédanés d'une perfection absente, rêvée et non peinte. En l'absence d'une oeuvre parfaite, le peintre accepterait, en un acquiescement mêlé de regrets, l'idée de série. Il espérerait même renforcer l'effet d'un tableau, en le plaçant à côté d'autres de la même série.
"Dans la série, chaque tableau se reflète sur l'autre continuellement et quelquefois ils sont meilleurs en série que

---

(1) Pour éviter un inutile jeu de devinettes, cette note précise les identités, mais en les séparant du texte même.F.B. est Francis Bacon; J.B. Jean Dubuffet;G.T-C Gérard Titus-Carmel; T. Tidouflet.

séparément parce que, malheureusement, je n'ai jamais encore pu faire l'image unique qui résumerait toutes les autres". Chaque oeuvre de la série aurait donc fonction de miroir par rapport aux autres: de miroir perpétuel. Et dans cet acte de réverbération, il y aurait pour chaque image gain d'intensité. Mais la perfection serait ailleurs: du côté d'un unique désiré et absent, du côté d'une totalisation. Car, pour F.B., la plus belle oeuvre possible résumerait les effets des autres. Elle les récapitulerait...

Les portraits de F.B. constitueraient également des séries. Il y aurait plusieurs figurations de F.B. lui-même et de ses amis: Isabel Rawsthorne, Lucian Freud ou Georges Dyer. Souvent ces portraits seraient groupés en triptyques. La répétition de l'approche peinte d'une même personne résulterait de plusieurs causes. Tout d'abord, le peintre ne pourrait faire le portrait que de personnes connues, d'amis. Il tracerait leur figure à partir de sa mémoire, aidé d'une ou plusieurs photographies: "Je ne pourrais pas essayer de faire d'après des photographies le portrait de quelqu'un que je ne connaitrais pas. Mais si je les connais et ai en même temps des photographies d'eux je trouve plus facile de travailler ainsi que s'ils sont effectivement présents dans la pièce." Or le peintre connaîtrait trop peu de gens pour faire leurs portraits, sans les répéter. Il lui arriverait même dirait-il d'être contraint aux autoportraits par solitude, par manque d'amis: "J'ai fait beaucoup d'autoportraits, c'est vrai, parce qu'autour de moi les gens sont morts comme des souches et qu'il ne me restait personne d'autre à peindre que moi (...) Je déteste mon propre visage, mais je continue à le peindre, du fait seulement que je n'ai pas d'autres gens à peindre". La répétition des autoportraits serait le signe d'une disette affective, d'une rareté d'amis.

En même temps, la multiplication des portraits d'une même personne aurait pour effet d'effacer l'identité de cette personne. Dans la plupart des tryptiques de F.B., chaque image viendrait brouiller les autres images, bouleverser l'identité de celui qui serait censé avoir été "portraituré". F. B. peindrait Lucian Freud pour nous égarer, pour nous interdire de le reconnaitre, pour marquer comment chacun de nous serait à tout moment infidèle à lui-même. Il n'y aurait

pas de sujet unique, fermé sur lui même, différent des autres, constant. Chaque portrait serait négation des autres portraits et contestation de l'idée même d'identité. La série picturale serait alors mise en question de toute psychologie.

SERIE DU PLURIEL

La position de J.D. se situerait aux antipodes de celles qui verraient dans la pratique de la série un pis-aller. La pluralité, pour lui, ne serait jamais un malheur, mais un bonheur. Il ne rêverait nullement d'une image unique, capable de résumer toutes les autres. D'ailleurs il aurait en horreur les résumés et n'aimerait pas ce qui se laisse réduire, récapituler.

Le résumé lui semblerait exercice scolaire, fait pour économiser la mémoire. Et il détesterait à la fois l'école et l'économie. Plutôt que d'économiser la mémoire, il voudrait la voir se disperser, se dilapider dans ce qu'il a récemment nommé (pour désigner une série commencée à la fin de 1975) les théâtres de mémoire: théâtres hétérogènes, parfois joyeusement contradictoires.

A chaque moment, J.D. se serait refusé à travailler dans le rare, dans la parcimonie. Il préférerait que ça foisonne, que ça fasse nombre, que ça grouille. Il passerait d'une toile à l'autre, ou d'un papier à l'autre. Avec un intense goût du pluriel, il accumulerait les travaux.

Chaque série (par exemple les Portraits, 1947; ou les Corps de Dames, 1950; ou les Sols et terrains, 1951-52; ou l'Hourloupe, 1962-75) serait formée d'explorations en tous sens, généreusement multipliées. Cette générosité favoriserait, selon J.D., l'horizontale contre les verticales dirigistes: "C'est la forme de l'église d'autrefois si bien hiérarchisée, qu'entend donner à la culture le dirigisme d'Etat: en pyramide bien structurée, en verticale. C'est, au contraire de cela, en forme de prolifération horizontale, en foisonnement infiniment diversifié, que la pensée créative prendrait force et santé". La culture haïe par J.D, la culture contraignante pourrait peut-être être combattue par des oeuvres nombreuses: "Peut-être tient-il là un bon moyen de régler son compte à la culture: gavons-là(...) Mettons-lui le nez sur des productions en grand nombre. Tuons-la par le nombre!".

En tout cas, même si cet assassinat de la culture par le mul-

tiple s'avérait impossible, les séries nombreuses s'opposeraient à une économie de la rareté artistique, à un malthusianisme artistique. Chaque série serait multiplicité.
Mais il faudrait aussi penser simultanément la différence entre les séries, les écarts qui creusent des béances dans les temps de la création de J.D.Parce que les séries seraient disparates, le discours pictural de J.D. serait volontairement interrompu, morcelé.Il serait gaiement discontinu.Les séries surgiraient, tels les morceaux étranges d'un continent perdu et incompréhensible. La succession scandaleuse,injustifiée des séries rendrait impossible la construction par les historiens d'art ou les critiques) d'un système général des travaux de J.D.. Le goût des séries hétérogènes s'opposerait à la manie des systèmes et classifications.

LA SERIE COMME USURE

Parmi d'autres questions que pourrait susciter l'examen des séries de dessins de G.T-C-, l'une des plus complexes concernerait les rapports entre l'activité sérielle et la lassitude. Par exemple, de juin 1975 à juillet 1976, G.T-C. dessinerait 127 versions, 127 vues différentes du Pocket Size Tlingit Coffin(2).Lorsque,dans un texte bref, G.T-C définirait ce travail, il parlerait de "la lassitude considérée comme instrument de chirurgie". Avec la même logique paradoxale qui permet à Thomas de Quincey de considérer l'assassinat comme un des Beaux-Arts, le dessinateur déciderait de considérer la lassitude comme instrument chirurgical, comme outil mental pour fouiller les chairs, trancher dans le vif, poursuivre les secrets:ceux de l'objet perçu (le petit cercueil de poche), ceux des jeux du cerveau et de la main du dessinateur, ceux des rapports multiples entre le rayon et le papier comme surface d'inscription G.T-C.,pendant un an, en tous lieux, à toute heure, pourrait sortir de sa poche la petite boite qu'il a fait soigneusement construire(10x6,2x 2,4cm.).Pendant un an il choisirait la concentration

(2) On trouverait une analyse un peu différente, à coup sûr plus précise, de cette série dans le beau texte de Jacques Derrida: La vérité en peinture (Paris, Flammarion, 1978,p.211-290). On y apprendrait aussi à penser mieux l'idée même de série.

intense, la fascination obsédée par un objet minuscule. Il accepterait d'être étrangement enfermé par une boîte dont la pénétration est interdite:enfermé autour d'une prison. Il voudrait aller jusqu'au bout de l'ennui, jusqu'au dégoût, jusqu'à une fatigue, une exténuation. Il chercherait à user l'objet, à s'user lui même, à abuser de ses instruments et du papier. Par usage excessif, il viserait à pousser l'exploration(de soi-même, de sa technique, des apparences) plus loin. Il tournerait autour de ce qui semble demeurer identique à soi-même. Il danserait une ronde autour du même, pour le traverser, pour le faire exploser, l'abolir.
En juillet 1976, le charme serait brisé. Le dessinateur se libérerait à l'objet. Il penserait sans doute avoir suffisamment joué de sa propre lassitude. Il sortirait définitivement de sa poche le Pocket Size Tlingit Coffin, pour ne plus l'y remettre. Son travail se délivrerait du cercueil, comme un diable, il jaillirait hors de la boîte à la concentration succèderait la dispersion, l'éparpillement. De juillet 1976 à octobre 1977, 9 séries différentes de dessins, beaucoup plus courtes, prendraient la suite de la longue marche du Pocket Size Tlingit Coffin. La longueur de cette série rendrait plus intense, plus violent l'acte de délivrance.

UN ETRANGE JOURNAL INTIME

Chez d'autres peintres et dessinateurs, la pratique des séries pourrait revêtir bien d'autres formes, répondre à bien d'autres projets. Chez T., par exemple, de 1976 à 1978, il se serait agi, sans doute, d'écrire un étrange journal intime, pudique, secret. Pendant deux ans, T. n'aurait guère montré ce journal en dessins qu'à sa femme. Il commencerait à le laisser voir à d'autres, non sans réticences, en voulant aller vite, en craignant d'ennuyer celui qui regarde. Il dessinerait sur un papier assez mince, coupé en forme de faux carrés", larges de 16,5cm, hauts de 17,5cm. Ce seraient le plus souvent des dessins au crayon dur; parfois des aquarelles légères, blanches ou grises; plus rarement encore des lavis. La plus grande partie du papier serait laissée blanche. S'y inscriraient (pas toujours au centre) un nu, ou une bouteille(souvent), un ou deux bateaux à voile, très rarement un arbre ou une maison. T. se méfierait de toute abondance de biens. Il serait presque aveugle aux

couleurs. Il travaillerait (ici, comme dans ses tableaux précédents) dans les gris et les blancs. Il ne cesserait de revenir à la "copie" d'après nature ("sur le motif") d'un ou deux corps féminins, d'une bouteille d'eau et d'une bouteille de Bordeaux, des rares bateaux d'un petit port normand. Il ne s'agirait pas pour lui d'user le modèle, de s'user face au modèle. Il voudrait au contraire rendre son dessin fragile aussi présent (ou plus) que le modèle. Sans couleur, sans insistance du crayon, il tendrait à donner densité à une petite forme grise, presque perdue sur le papier blanc. La série serait le moyen d'aller vers cette paradoxale intensité. Elle formerait un journal volontairement discret presque anonyme et d'ailleurs non signé: journal de bord concernant des aventures presque imperceptibles, liées à des choses peu nombreuses et à des corps féminins.

PUBLICATIONS

"Le monstre dans l'art occidental"(Klincksieck, 1973)
"Figurées, défigurées: petit vocabulaire de la féminité représentée"(U.G.E. 10/18, 1977.)
"Ecrits timides sur le visible"(U.G.E., 10/18, 1979.)
"Alphabets d'Eros"(Galilée,en collaboration avec Baruchello)
"Enfances choisies"(Bourgois)
"Un monde miné " (Bourgois)
"Voyages d'automne et d'hiver." (Bourgois)
