

Laure Blanc-Benon

Le temps de la description et le lieu des images

« Décrire est ce qu'il y a de plus facile » dit François Rouan. Est-ce dire ce que l'on voit? On ne voit jamais tout le tableau, tout d'un tableau et l'on ne voit jamais un tableau deux fois de la même manière. En outre, si l'on part du principe qu'on ne peut véritablement décrire que ce que l'on a actuellement sous les yeux, il semble que la description soit un exercice d'une grande rareté. En visitant une galerie, un musée, une exposition, on a certes la toile sous les yeux, mais la décrit-on vraiment, ne serait-ce que mentalement? Ne se contente-t-on pas souvent de remarques à son sujet — des remarques relevant la plupart du temps du jugement de goût plus que de la description proprement dite? On songe aux membres de l'académie royale de peinture qui, eux, parlaient des tableaux en présence de ces derniers, donnant ainsi de véritables descriptions qui furent transcrites dans les conférences. Mais si la toile n'est pas là quand nous décrivons, que décrit-on? Un souvenir qui rend difficile la découverte d'autres effets de la peinture que ceux qu'on a effectivement perçus ou bien une reproduction photographique qui fige (plus ou moins bien) le tableau en une image plate qui ne dévoile plus la matérialité de la peinture. Qu'est-ce donc que décrire? Un exercice difficile sans doute, voué à l'échec peut-être.

Toute description commence par un exercice du regard, qui peut donner lieu à une forme orale et éphémère de description. Dire ce que l'on voit. Mais voit-on l'image ou bien le médium? La peinture de François Rouan, qui cherche à représenter ce qui (se) passe dans l'interstice entre image et matière picturale, soumet le spectateur à rude épreuve. On sait d'emblée que le souvenir qu'on gardera d'une de ses toiles sera nécessairement réducteur. Il en va de même pour la plupart des toiles qu'on aime. Car aimer une peinture, c'est avant tout souhaiter passer du temps à la regarder. Qu'il s'agisse d'une toile figurative ou abstraite, ou bien de toiles peintes par-delà abstraction et figuration comme le sont celles de Giorgio Morandi, Francis Bacon ou François Rouan, le souvenir qu'on en garde est par définition une image. Même celui qui refuse qu'on voie des images dans ses toiles ne peut empêcher que celles-ci deviennent des images mentales dans le souvenir du spectateur.

Dans *Pour une anthropologie des images*, Hans Belting établit une distinction conceptuelle entre l'image, le corps et le médium. Cette triade permet de rendre compte de tous les types d'images, qu'il s'agisse de tableaux, de photographies, de tatouages, de masques, ou d'images en mouvement. Les images sont comme des nomades qui trouvent à s'incarner provisoirement

dans un médium qu'un corps regarde et perçoit comme médium². Regarder un tableau, c'est se l'incorporer, au sens propre du terme. C'est le transformer en image mentale, c'est extraire l'image qu'il véhicule en tant que médium (qu'il s'agisse d'une toile abstraite ou figurative, peu importe) pour que cette image se réincarne dans un autre médium: notre propre corps qui est le lieu du souvenir. Ainsi l'image n'a pas besoin d'être figurative. On désigne simplement par « image » ce qui se détache du support et que le spectateur peut s'incorporer, emmener partout avec lui. Décrire est donc un exercice égoïste qui consiste à faire un effort soutenu d'attention qui facilite l'incorporation de l'image: un tableau que l'on aura décrit résistera plus longtemps en nous à la fuite du temps et à l'érosion de la mémoire. De même qu'un rêve n'existe et ne perdure qu'à travers le récit qu'on en fait, un tableau ne survit en nous que grâce à la description qu'on en donne.

Comment s'opère cette forme d'incorporation? Des rapprochements s'opèrent qui aident à mémoriser, à classer le tableau dans sa mémoire, en un lieu où on saura l'y retrouver. Aimer une toile, c'est décider de s'en souvenir, d'entrer en elle pour se l'incorporer. Il s'agit d'une expérience muette tout autant que d'un exercice du discours. Si le lieu des images est flottant et si décrire consiste à arracher une image à son médium pour l'incorporer au médium par excellence qu'est le corps humain, en l'occurrence, celui du spectateur, il va de soi que cette opération n'est pas instantanée. Décrire une reproduction, décrire en présence de l'œuvre, décrire un souvenir: quel que soit l'ordre dans lequel se succèdent ces différentes étapes, elles constituent les trois temps de la description. Avant, pendant, après: une toile n'est jamais la même aux yeux de celui qui la regarde et l'exercice de la description consiste souvent en une confrontation de ces différentes facettes.

Pourquoi les toiles de François Rouan se prêtent-elles tout particulièrement à cet exercice incessant de description? L'ambivalence entre image et médium est constitutive de l'expérience esthétique du spectateur de tableaux. Le regard ne peut qu'osciller entre l'attention à la surface marquée et l'image qui surgit de l'illusion spatiale. Qu'une toile soit figurative ou

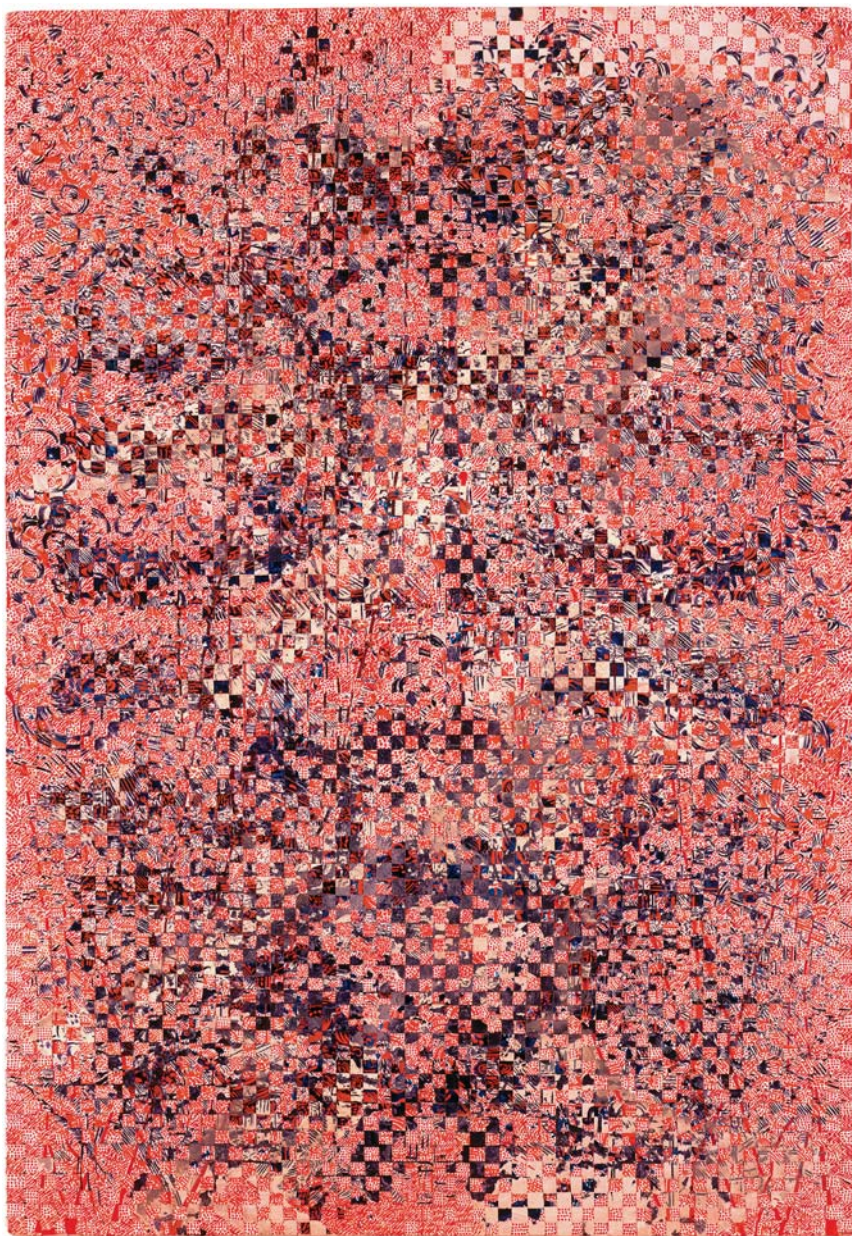
2. « Peut-être pourrait-on dire que les images ressemblent à des nomades qui auraient changé de mode de vie au gré des cultures traversées dans leur histoire, en utilisant les médiums des diverses époques comme des étapes dans le temps. Dans la succession des médiums, le théâtre des images n'a jamais cessé d'être réaménagé, en obligeant les spectateurs à développer de nouvelles techniques de perception pour réagir à de nouvelles techniques de représentation. Ainsi la surproduction visuelle contemporaine tant décriée stimule-t-elle nos organes sensoriels tout autant qu'elle les paralyse ou les immunise avantageusement. Le rythme accéléré auquel les images nous assaillent est aussitôt compensé par la rapidité avec laquelle elles disparaissent à nouveau. Les images que nous chargeons d'un sens symbolique dans notre mémoire corporelle ne sont pas celles que nous consommons et oublions. Si l'on nous accorde de pouvoir définir le sujet humain comme ce « lieu des images » que constitue le corps de chaque individu, nous soutiendrons que le corps demeure une *pièce de résistance* contre la fuite précipitée des médiums et que, dans l'embaras actuel provoqué par le déluge d'images, il sait se dissimuler avec beaucoup de ruse », Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004, p. 46-47.

abstraite importe peu puisque c'est une question de peinture. Clément Greenberg faisait l'éloge de la *flatness*: le tableau devait s'affranchir de toute image pour ne donner à voir que le médium. Mais c'est oublier que le regard crée nécessairement l'image puisqu'il opère un transfert de médium. L'image n'a rien à voir avec la figuration. Elle a simplement à voir avec le regard et le souvenir: une image nomade que la description tente de saisir. Approchons-nous d'une première toile de François Rouan, *Mappe. Fleur de coing* qui appartient à son travail récent³. Qu'on soit face à la reproduction ou face au tableau lui-même, ce sont le rouge orangé, le noir marbré de bleus et violets et le blanc qui s'aperçoivent d'emblée. On remarque également aussitôt la taille des petits carreaux résultant du travail de tressage: d'un demi-pouce, ils sont relativement petits par rapport à la majorité des tressages de François Rouan⁴. Il en résulte une plus grande impression de marquetterie que dans d'autres tressages, impression que l'on peut corriger par un mouvement d'allée et venue devant la toile. Ce mouvement d'approche et de recul, celui-là même de Porbus et Poussin examinant la *Belle Noiseuse* de Frenhofer dans *Le Chef d'œuvre inconnu* de Balzac, permet de chercher d'où regarder la toile afin que ces carreaux ne soient ni invisibles ni trop visibles. Meyer Schapiro parle d'« échelle variable de correspondance » pour désigner le fait que selon la taille du signe et selon la distance à laquelle on le regarde, la même marque matérielle sur la surface de la toile apparaîtra tantôt comme tache tantôt comme signe, tantôt comme marque isolée, tantôt comme partie d'un ensemble⁵. Dessin, gravure, peinture posent la question de « l'échelle variable de correspondance ». De même que dans un portrait de Chuck Close, les éléments primitifs (les fameux *dots*) composant le visage ne le laissent véritablement surgir au regard qu'à une certaine distance, les petits carreaux tressés de *Mappe. Fleur de Coing* nous obligent à nous déplacer. Quelle frustration dès lors face à une reproduction

3. Le titre lui-même évoque la figuration et l'abstraction. La fleur de coing est une fleur (une figure) mais la « monnaie à fleur de coin » désigne une monnaie ou une médaille non encore usée, telle qu'elle apparaît en sortant de dessous le coin. Le coin désigne le poinçon qui sert à marquer la monnaie et le titre apparaît dès lors comme un terme technique évoquant le travail de la matérialité de la peinture (ce qui est le propre de l'abstraction) plus que la figure d'une fleur.

4. Rappelons que François Rouan appelle « tableau » le résultat du tressage de deux toiles peintes au préalable séparément, à plat, puis découpées en bandes de largeur variable, et assemblées de manière à ce que chaque toile constitue alternativement les dessous ou le dessus du tableau.

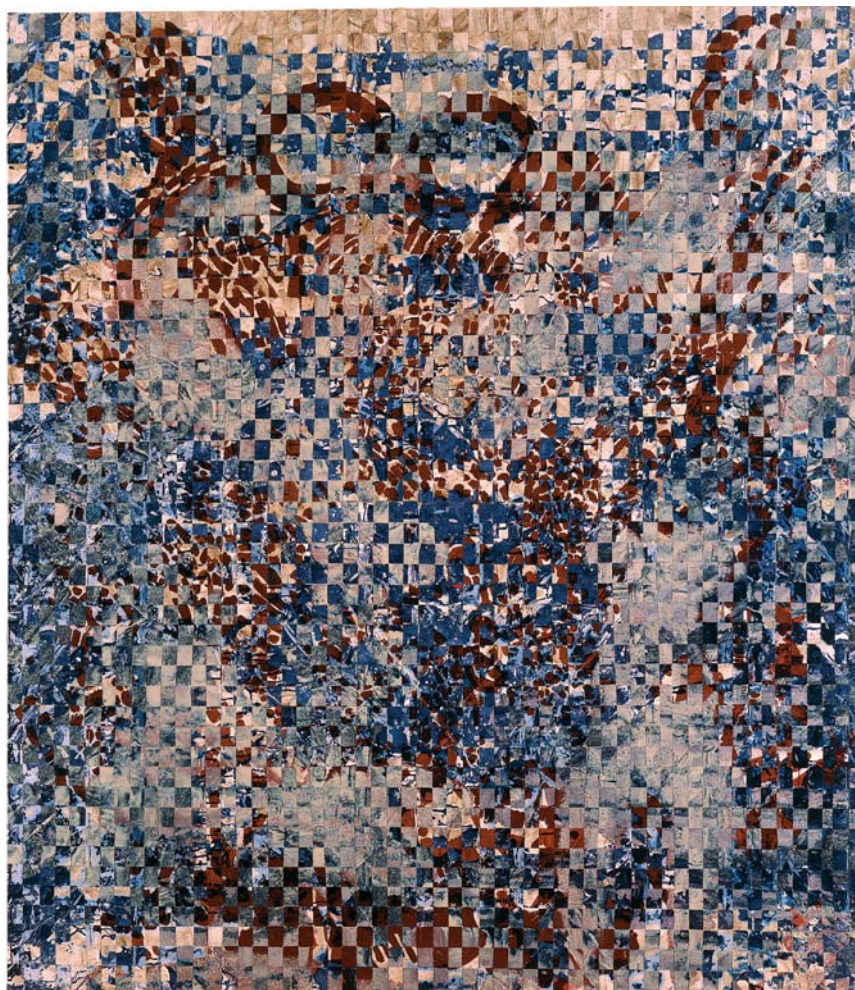
5. « On découvre dans [l]es éléments d'exécution un autre aspect de la taille dans les signes iconiques, l'échelle variable de correspondance. Tout comme une carte à petite échelle ne montre rien des irrégularités de terrain au-dessous d'une certaine taille, de même dans un tableau les moyens techniques-artistiques de suggérer le modelé et l'éclairage affectent l'échelle de correspondance. Il y a dans les hachures des unités de petite taille dont la forme en elle-même ne représente rien, mais qui, répétées en grand nombre dans un contexte approprié, évoquent de façon frappante une qualité particulière », Meyer Schapiro, *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, 1982, p. 30.



Mappe. Fleur de coing
Tressement, peinture à la cire, 187 x 126 cm
Metropolitan Museum of New-York, Collection Gelman
2006/2008

photographique! Le support numérique compense peut-être aujourd'hui de manière ludique cette carence de l'impression papier. En effet, on peut agrandir et rétrécir à volonté l'image au point de faire apparaître ou disparaître les unités de base que constituent les carreaux. Ils se fondent alors en une impression colorée ou les trois tons dominants finissent eux aussi par se mélanger, ou bien ils surgissent au point de constituer des tableaux miniatures que l'on peut scruter à la loupe. Le spectateur face à son écran ne bouge pas mais parvient à reproduire artificiellement ce mouvement d'avancée et de recul. Il peut même faire surgir l'image d'un visage dans la toile s'il réduit suffisamment sa taille. Est-ce à dire que l'expérience est la même? Non. Tout d'abord parce qu'une photographie prise à une certaine distance, impose un certain nombre de pixels à l'image. On aura beau agrandir cette image sur son écran d'ordinateur, le nombre de pixels ne variera pas et quelle que soit la qualité de définition de l'image, on atteindra un seuil critique au-delà duquel le pixel apparaîtra clairement. Au contraire, l'œil du spectateur ne perd aucune quantité d'information lorsqu'il se rapproche d'une toile: il recadre de plus prêt, gagne en résolution. C'est pourquoi les photographies de détails de tableaux sont si importantes. Le mouvement d'avancée et de recul du spectateur ne peut donc être simulé que par un double processus: agrandir et rétrécir une image sur son écran (pour restituer l'impression de mouvement) *et* observer des photographies du tableau prises à des distances variables (pour obtenir un équivalent du phénomène de mise au point continue de l'œil). L'expérience d'avancée et de recul n'est pas non plus la même selon qu'on regarde le tableau ou un écran car à l'image photographique (qu'il s'agisse d'un support papier ou numérique) il manque tout simplement la peinture. Qu'est-ce que la peinture dans *Mappe. Fleur de Coing*? Tout ce qui passe dessus ou dessous, ainsi que l'interstice entre les bandes. On remarque sur la toile que les pointillés ont été rajoutés après tressage sur certains carreaux, en grande partie sur les fonds clairs. On distingue également des traces de giclures qui apparaissent en des lignes interrompues. Il s'agit de faux *drippings* qui ne sont donc pas des taches de peinture mais déjà des signes. Entrelacées, donc entrecoupées, les traces deviennent motif dans le tressage. Là encore la question de «l'échelle variable de correspondance» est intégrée à la toile elle-même sans que le spectateur ait besoin de se déplacer. Le travail de Rouan, portant sur la tension entre image et peinture, exploite nécessairement cette échelle de correspondance, ne serait-ce qu'à partir du moment où toute marque sur la première toile devient signe ou motif dans le tableau, par combinaison avec l'autre toile. Enfin, pour ce qui est de la peinture proprement dite, le format même du tableau (187 x 126 cm) engendre nécessairement une autre forme d'expérience que la vision d'une reproduction⁶. On ne peut se promener

6. Là encore le rapprochement avec Chuck Close est intéressant dans la mesure où la question du déplacement du spectateur et celle de l'agrandissement photographique constituent la matrice de son travail sur des grands formats.



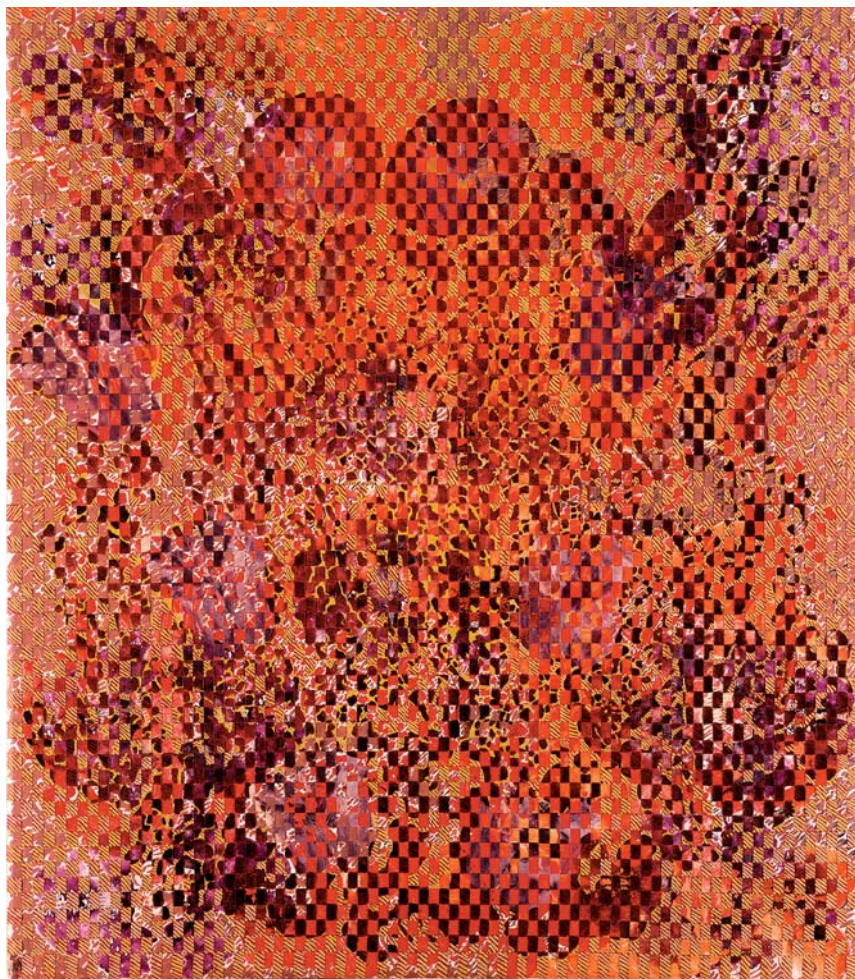
Fleur de coing n° 2
Tressements, peinture à la cire, 200 x 170 cm
2007/2008

devant *Mappe. Fleur de Coing* sans que le fond clair et tout ce qui apparaît en noir, bleu, violet, creuse la toile en profondeur et fasse surgir l'image mentale ou le souvenir de tressages plus anciens, à l'encre ou à la mine de plomb, avec leurs jardins et éléments d'architecture.

Que l'on regarde maintenant *Fleur de coing n°2*, et l'on comprend encore pourquoi décrire en présence de l'œuvre n'est pas décrire une reproduction. Les bandes tressées sont plus larges que dans *Mappe. Fleur de coing*. On ne devine plus la forme ovale d'un *tondo* comme dans le premier tableau. Au contraire, ici, toute la surface est travaillée de la même manière jusqu'aux bords, évoquant plutôt la tendance de la peinture américaine après Pollock à utiliser toute la surface. Quatre figures blanchâtres créent un équilibre aux quatre angles, réminiscences des empreintes corporelles qui ont marqué les toiles antérieures de François Rouan, mais qui n'en sont pas. L'impression de dessin s'éloigne car les couleurs sont plus fondues les unes dans les autres: rouge foncé, différents bleus, du rose et surtout une espèce de couleur indéfinissable, qui se décrit mieux si l'on décrit la texture que la couleur. Ce qui frappe en effet la vue et invite immédiatement à s'approcher est une sorte d'opalescence aux reflets variés — tout dépend de la couleur qui se trouve à l'arrière plan. On croit souvent qu'une toile abstraite est comme un mur ou un plan et qu'une toile figurative au contraire creuse la toile en profondeur. Mais de nombreux peintres peignent par-delà abstraction et figuration, dans l'intervalle entre la platitude abstraite et la profondeur figurative. Face à *Fleur de coing n°2*, le regard du spectateur erre pour trouver la surface de la toile. Rien de surprenant à cela puisqu'en s'approchant il découvre que le support de la peinture est constitué de deux intissés de polyamide recouverts de cire, sortes de voiles opacifiées par la cire mais cependant encore transparents, plus légers à tresser qu'une toile de coton par exemple. Les deux toiles qui ont servi au tressage du tableau ont été travaillées à plat et n'ont pas été reprises une fois le tressage accompli. Dans l'épaisseur translucide de la préparation qui recouvre un dessin à la peinture rouge, on devine les effets du séchage. Par endroits, dans un carreau du tressage, on voit surgir comme des fossiles ou des rameaux couverts de givre, craquelures de la peinture dues à l'évaporation: l'eau s'en va, le motif se crée par contraction, et une forêt surgit dans quelques centimètres carrés. Le mélange de kaolin et de cire qui recouvre par endroits un dessin rouge donne une certaine épaisseur au tableau et empêche le regard du spectateur de se fixer en un lieu, en un plan. Si l'on touchait le tableau, on sentirait les grains de sable qui ont également été mélangés aux huiles. Mais il faut ressortir de la toile, reculer et ressaisir le tableau en une image mémorisable. On peut s'aider des deux cercles rouges qui apparaissent centrés en haut du tableau (si l'on peut parler de « haut »), des formes humaines que l'imagination projette dans les zones plus claires, de la répartition et de l'équilibrage des tons sur la surface. Mais l'on perd alors les impressions issues du voyage *dans* le tableau, de l'errance qui procure un



Fleur de coing n° 6
Tressements, peinture à la cire, 200 x 170 cm
2007/2008



Fleur de coing n° 3
Tressements, peinture à la cire, 200 x 170 cm
2007/2008

plaisir particulier que le souvenir ne parvient guère à réactualiser, figeant souvent la toile en strates distinctes (celle où j'ai vu ceci, celle où j'ai remarqué cela, etc.)

Livrons-nous pour terminer à une brève comparaison avec *Fleur de coing* n°6 et *Fleur de coing* n°3. La mémoire opère un travail involontaire qui repose sur des classifications. Comme l'écrit Pierre Francastel, « on ne voit que ce que l'on connaît, ou du moins ce que l'on peut intégrer à un système cohérent »⁷. *Fleur de coing* n°6 est un tondo rappelant le travail antérieur des *Saisons* (1975-1982). Le rouge, le bleu et le blanc ne dominent plus ici mais au contraire toutes les couleurs possibles se fondent en une harmonie qui a fait disparaître le blanc des dessous de la toile. C'est un tondo, comme celui qui apparaît sur le format rectangulaire de *Mappe. Fleur de coing*; toute la surface de la toile est donc occupée par le motif, comme dans *Fleur de coing* n°2, et le tressage des deux toiles n'a pas produit l'effet d'un cadre dans le cadre. Les bandes tressées sont relativement larges, comme dans *Fleur de coing* n°2, et la première impression n'est donc pas celle de pixellisation créée par des bandes moins larges. Quant à *Fleur de coing* n°3, il crée d'abord une excitation nerveuse grâce à ses rouges et violets. Les bandes sont plus étroites mais l'effet de ce tressage serré est moins un effet de dessin comme dans *Mappe. Fleur de coing*, qu'un effet de sidération colorée, sans doute parce que ce ne sont plus les bleus, violets et noirs contrastant avec le fond blanc qui percent sous le rouge, mais d'autres touches de couleurs fondues entre elles. On retrouve en haut du tableau les deux cercles aperçus dans *Fleur de coing* n°2, plus violacés cette fois-ci, qui évoquent le souvenir des séries d'empreintes, réelles ou feintes et suffisent à stimuler dans l'esprit l'image mentale des corps et des figures qui apparaissent plus nettement dans *Fleur de coing* n°2 sous forme blanchâtre.

Les tableaux ne sont pas comme des images qui apparaissent sur nos écrans. Il est souvent difficile de regarder une reproduction photographique immédiatement après avoir vu une toile. Avec le temps, cela devient plus supportable, par défaut. L'exercice de la description n'est peut-être finalement que le remède à la perte causée par la reproduction photographique: elle introduit du temps et du mouvement dans l'image photographique, rappelant par là que regarder un tableau, c'est se déplacer face à lui pour en extraire une image sensible qu'on puisse s'incorporer durablement.

Laure Blanc-Benon

7. Pierre Francastel, *Études de sociologie de l'art*, Paris, Denoël/Gonthier, 1970, p. 60.



Fleur de coing n° 5
Tressements, peinture à la cire, 200 x 170 cm
2007/2008

Illustration de couverture: Tête de vierge du maïs
d'après Don C. Talayesva, *Soleil Hopi*, Plon, 1959

SOMMAIRE

Jean Hélion		
Jed Perl	<i>Hélión's Freedom</i>	
Pierre Brullé	<i>Façons de peindre, façons de penser</i>	9
Māra Zālīte	« Le vent cherche son repaire » <i>et autres poèmes</i> traduit du letton et présenté par Rose-Marie François en collaboration avec Astra Shrābane	39
Rose-Marie François	<i>Petite suite pour un départ</i>	57
Benoît Houzé	<i>En profil laminé</i> sur trois dessins inédits de Tristan Corbière	67
Yves Elléouët	<i>La Proue de la table</i> Poèmes et peinture présenté par Jean-Michel Goutier	77
Augusto Lunel	<i>Un seul poème</i> présenté par Jean-Michel Goutier	91
Lytfa Kujawski	<i>L'atelier</i>	109
Aurélia Maillard	<i>D'un même sillon</i> <i>Gaëtan Picon, une voix à la rencontre des œuvres</i>	127
Makoto Asari	<i>Âmes sœurs</i> <i>L'Ange en décomposition</i> (Mishima) et <i>Les Chants de Maldoror</i> (Lautréamont)	147
Jérôme Mauche	<i>Une épreuve</i>	157
François Rouan		
Dominique Cordellier	<i>Vie de François Rouan</i>	
Laure Blanc-Benon	<i>Le temps de la description et le lieu des images</i>	163

ISSN 0295-1630



9 770295 163001

Éditions
Peeters – France
Boulevard Saint-Michel 52
75006 Paris

ISSN 0295-1630



9 770295 163001