

LA PEINTURE S'EXPRIME-T-ELLE, COMME LA MUSIQUE, EN UST ?

Jacques Mandelbrojt

Bachelard, qui était avant tout épistémologiste, a souligné comment la fascination qu'exercent sur le subconscient les 4 éléments de l'alchimie, le feu, l'eau, l'air, la terre, était un obstacle pour le développement de la science et en particulier la chimie. Mais il a montré également comment cette même fascination conduisait à un classement naturel des images poétiques suivant ces quatre éléments en fonction de leur dynamisme : « *Ainsi, écrit-il, le caractère sacrifié par une psychologie de l'imagination qui ne s'occupe que de la constitution des images est un caractère essentiel, évident, connu de tous : c'est la mobilité des images. Il y a opposition -dans le règne de l'imagination comme dans tant d'autres domaines- entre la constitution et la mobilité. Et comme la description des formes est plus facile que la description des mouvements, on s'explique que la psychologie s'occupe d'abord de la première tâche. C'est pourtant la seconde qui est la plus importante. L'imagination, pour une psychologie complète, est, avant tout, un type de mobilité spirituelle, le type de mobilité spirituelle la plus grande, la plus vive, la plus vivante. Il faut donc ajouter systématiquement à l'étude d'une image particulière, l'étude de sa mobilité, de sa fécondité, de sa vie. Cette étude est possible parce que la mobilité d'une image n'est pas indéterminée. Souvent la mobilité d'une image particulière est une mobilité spécifique. Une psychologie de l'imagination du mouvement devrait alors déterminer directement la mobilité des images. Elle devrait conduire à tracer, pour chaque image, un véritable holographe qui résumerait son cinétisme.* »(1). Il est évidemment tentant d'appliquer ces considérations également aux arts plastiques.

Le MIM (Laboratoire Musique et Informatique de Marseille) a, pour sa part, étudié et décrit les plus courts éléments de musique susceptibles de transmettre une signification par leur manière de se déployer dans le temps. Il a ainsi défini 19 UST (unités sémiotiques temporelles) :

chute, trajectoire inexorable, contracté-étendu, élan, étirement, en flottement, sans direction par divergence d'information, lourdeur, freinage, obsessionnel, qui avance, qui tourne, qui veut démarrer, sans direction par excès d'information, suspension-interrogation, en suspension, par vagues, stationnaire, sur l'erre.

Nombre de ces UST correspondent à une sensation musculaire, à une image musculaire. Je n'en citerai que quatre qui ont pour particularité que la correspondance avec les quatre éléments de Bachelard et avec l'œuvre de certains peintres est évidente : l'UST « avec lourdeur » peut être mis en parallèle avec l'élément terre, et la peinture de Dubuffet correspond à « avec lourdeur » et à cet élément terre. De même l'UST «élan» correspond à l'élément feu de Bachelard et correspond bien à la touche du Gréco ou aux peintures de Hartung. L'UST «qui tourne» correspond à l'élément eau et est bien adaptée à la peinture de Rubens. Enfin l'UST « en suspension » correspond à l'élément air et fournit une bonne description des peintures de Turner ou encore de Tiepolo.

On voit donc que ces UST fournissent l'ébauche d'un langage commun entre la musique, pour lesquelles elles ont été conçues, et la peinture ou encore la poésie .

La peinture peut schématiquement être considérée comme constituée de signes assemblés selon un certain ordre, comme le langage est constitué de mots assemblés suivant une grammaire . Or la création de signes chez un artiste se fait par une identification musculaire intériorisée à l'objet qu'il représente. Ainsi Matisse écrit : « *J'ai exécuté ma sculpture Jaguar dévorant un lièvre, d'après Barye, m'identifiant à la passion du fauve exprimée par le rythme des masses* »(2); ou encore : « *C'est en rentrant dans l'objet qu'on rentre dans sa propre peau. J'avais à faire cette perruche avec du papier de couleur. Eh bien! Je suis devenu perruche. Et je me suis retrouvé dans l'œuvre* »(2) Et enfin : « *Après m'être identifié à lui, il me faut créer un objet qui ressemble à l'arbre, le signe de l'arbre* » (2). On ne peut s'empêcher de rapprocher ceci de la célèbre citation de Su- Tung P'o le peintre et poète chinois du 11^{ème} siècle : « *Avant de peindre un bambou, il faut que le bambou pousse en votre for intérieur.*

C'est alors que, le pinceau en main, le regard concentré, la vision surgit devant vous. Cette vision saisissez-la aussitôt par les traits du pinceau, car elle peut disparaître aussi subitement que le lièvre à l'approche du chasseur. »

Les images mentales sont, elles aussi, essentiellement des images musculaires intériorisées. Voici, par exemple, ce qu'écrivit Piaget « *l'image mentale est copie active ou imitation intérieure* » (3). Le sens qu'il convient de donner au mot « *imitation* » est éclairé par cette citation de Bachelard : « *La poésie de Lautréamont est une poésie de l'imitation de l'impulsion musculaire, et en particulier elle n'est en rien une poésie visuelle des formes et des couleurs... Lautréamont place la poésie dans les centres nerveux, il présente sans intermédiaire la poésie.* »(4), et encore « *Les formes animales ne sont pas reproduites, elles sont vraiment produites. Une action crée sa forme comme un bon ouvrier crée son outil.* »(4).

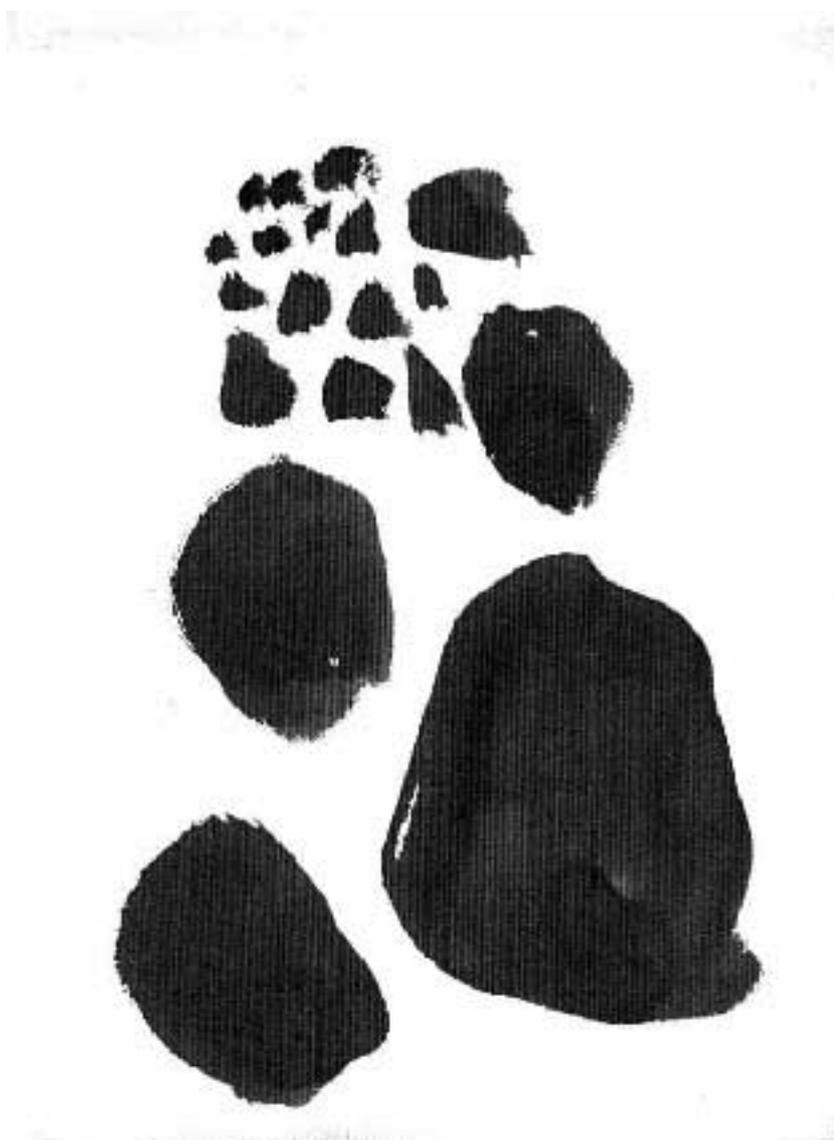
De même Sartre écrit : « *Ces déterminations de l'espace psychologique ne sont rien d'autre... que des impressions de mouvement appréhendées sous forme imagée* » (5). C'est cet aspect d'impulsion musculaire que possède l'image mentale qui permet d'en tracer par le geste un équivalent sur la toile, malgré le fait que selon Sartre « *l'image mentale se donne comme dépourvue de localisation dans l'espace... l'objet de l'image diffère de l'objet de perception en ce qu'il a son espace propre, au lieu qu'il existe un espace commun à tous les objets perçus.* » (5). On conçoit dès lors l'importance du trait, trace du geste du peintre, pour exprimer l'image mentale. Il ne s'agit pas exclusivement, bien entendu, du trait contour, mais également du trait qui peut lacérer la forme, la creuser, ou au contraire la construire. Dans une peinture, le trait reproduit moins l'objet que le mouvement physique ou spirituel par lequel le peintre en prend connaissance.

Il n'est pas étonnant dès lors que ces images où la sensation de mouvement et donc de temps joue un rôle essentiel, puissent être analysées en UST.

Voici, à titre d'exemple, l'interprétation en UST de quelques encres, réalisées en 1966, illustrant le « *Voyage au Contre de la Terre* » de Jules Verne(6). Il s'agit d'équivalents d'images mentales nées du souvenir du texte de Jules Verne, lu et relu maintes fois. L'interprétation en UST de ces encres est évidemment parfois facilitée par le recours au récit .

**SOUVENIR DU VOYAGE
AU CENTRE DE LA TERRE DE JULES VERNE**

Jacques Mandelbrojt



Avec lourdeur

1-Frontispice



suspension-interrogation

2-L'oncle d'Axel trouve le manuscrit d'Arne Saknussemm »Voyageur audacieux, descend...et tu arriveras au centre de la terre, ce que j'ai fait, moi Arne Saknussemm »



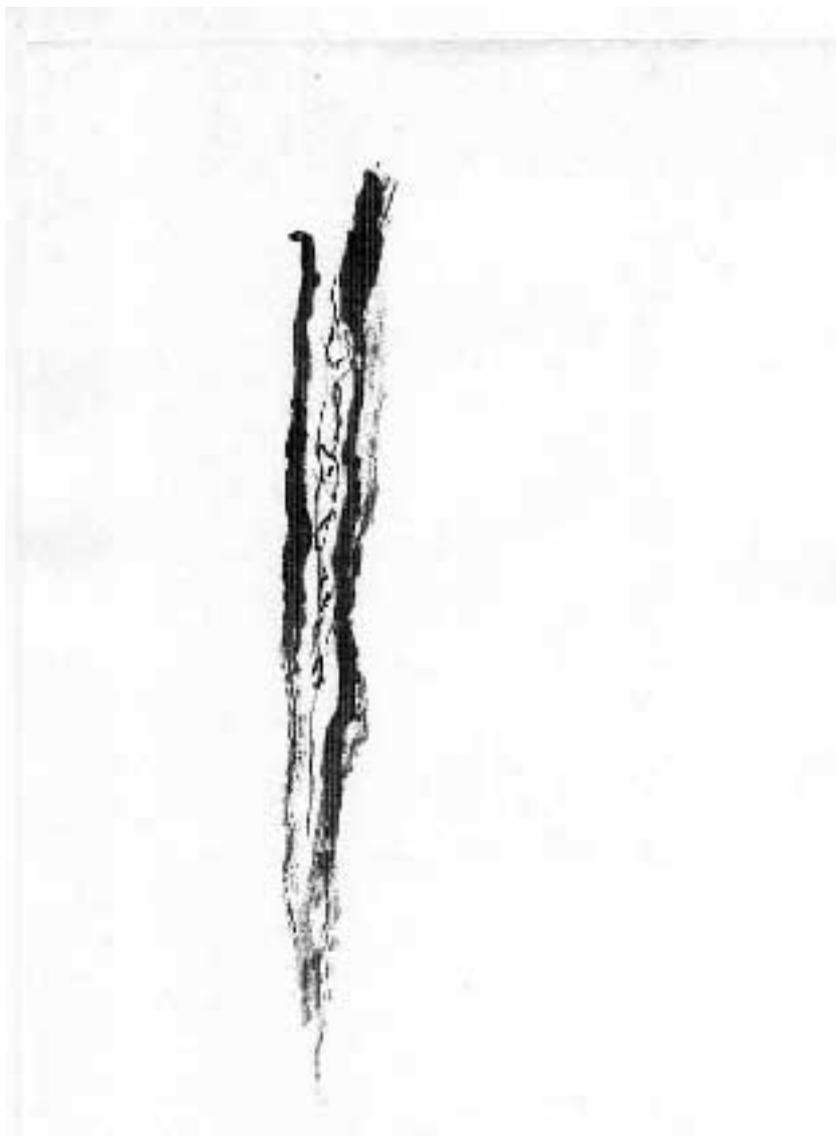
qui veut démarrer

3-Si Arne Saknussemm y est allé, moi aussi, j'irai !



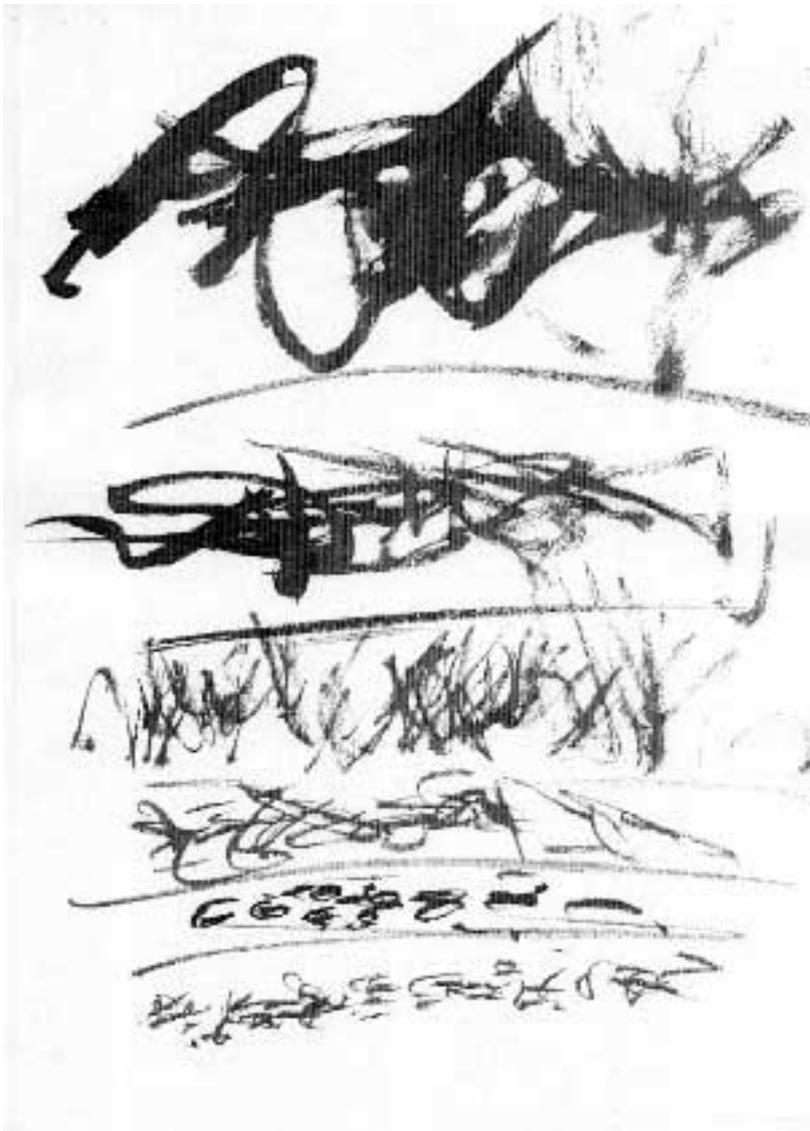
trajectoire inexorable

4-Axel, son oncle et le guide Hans descendent



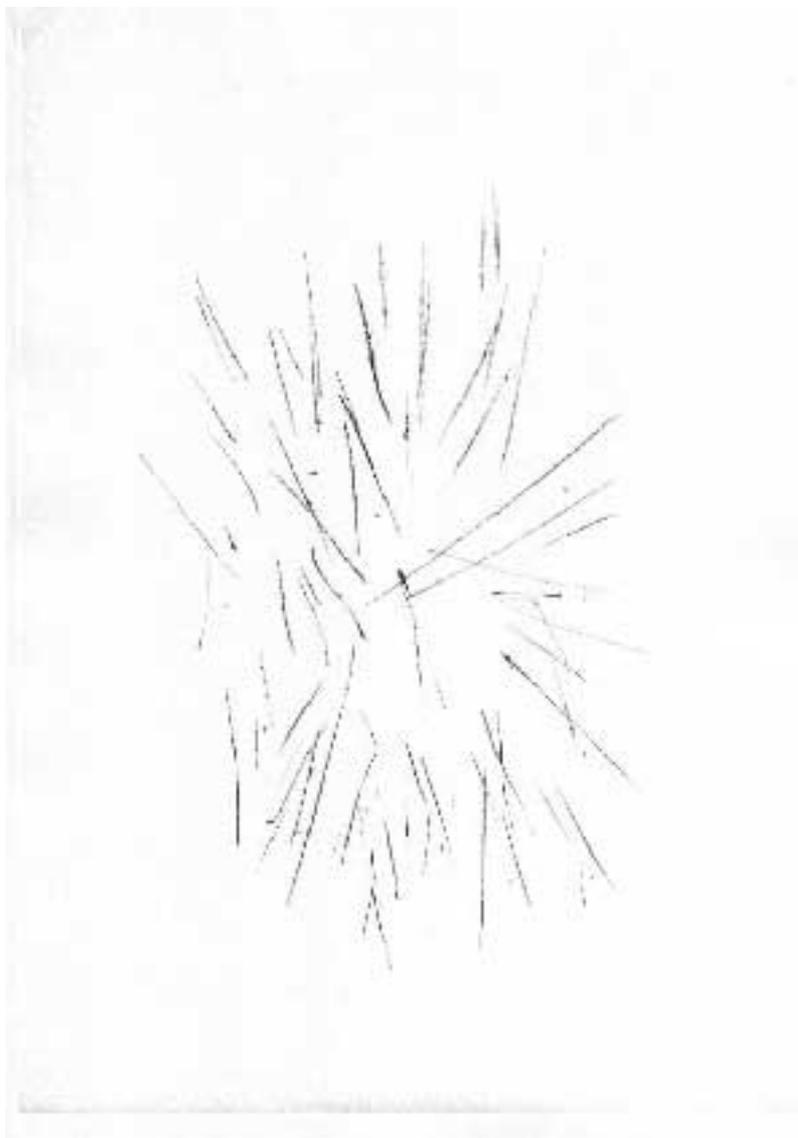
trajectoire inexorable

5-Ils descendent encore



De haut en bas : par vagues, par vagues, qui avance, par vagues, en flottement, sur l'erre

6-Toute l'histoire de la période houillère était écrite sur ces sombres parois



Sans direction par divergence d'informations

7-Les parois reflètent la lumière de leur lampe comme s'ils étaient à l'intérieur d'un diamant



avec lourdeur

8-Ils arrivent dans la couche granitique



avec lourdeur et sans direction par divergence d'information

9-Axel : « Je me sentais écrasé et je m'épuisais en efforts violents pour me retourner sur ma couche de granit. »



sur l'erre

10-L'eau manque. L'oncle d'Axel dit : « Tout est fini »



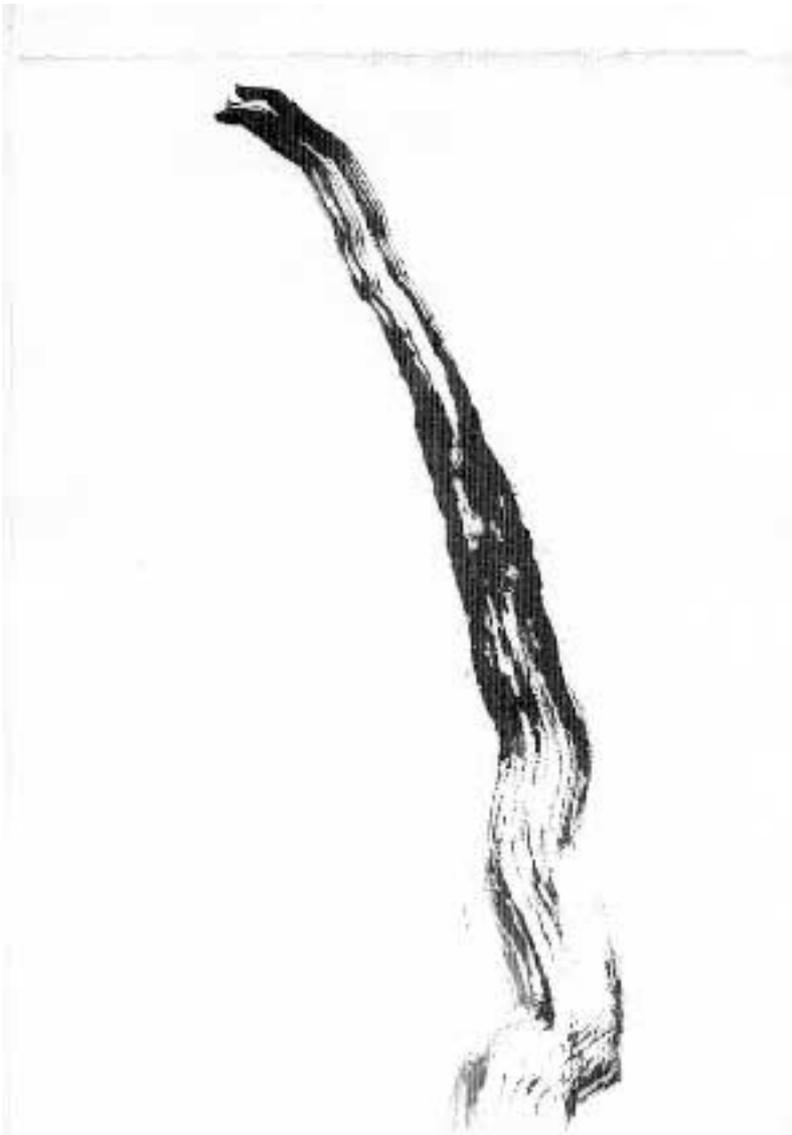
sur l'erre

11-Il prend Axel dans ses bras et lui donne les dernières gouttes d'eau



*USST :brassage**

12-Hans capte l'eau d'une rivière souterraine qui gronde tout autour d'eux



chute

13- La source captée accompagnera leur voyage



qui veut avancer

14-Axel se perd, le voici prisonnier du rocher



*USST:imprégnation**

15-Axel envahi par le noir



avec lourdeur

16-II s' imagine déjà fossilisé



sur l'erre

17-épuisé, il s'endort



suspension- interrogation

18-Le point de la situation : Axel et ses compagnons séparés par un labyrinthe de tunnels



chute

19-Axel en les rejoignant tombe au milieu des rochers et des cailloux qu'il entraîne



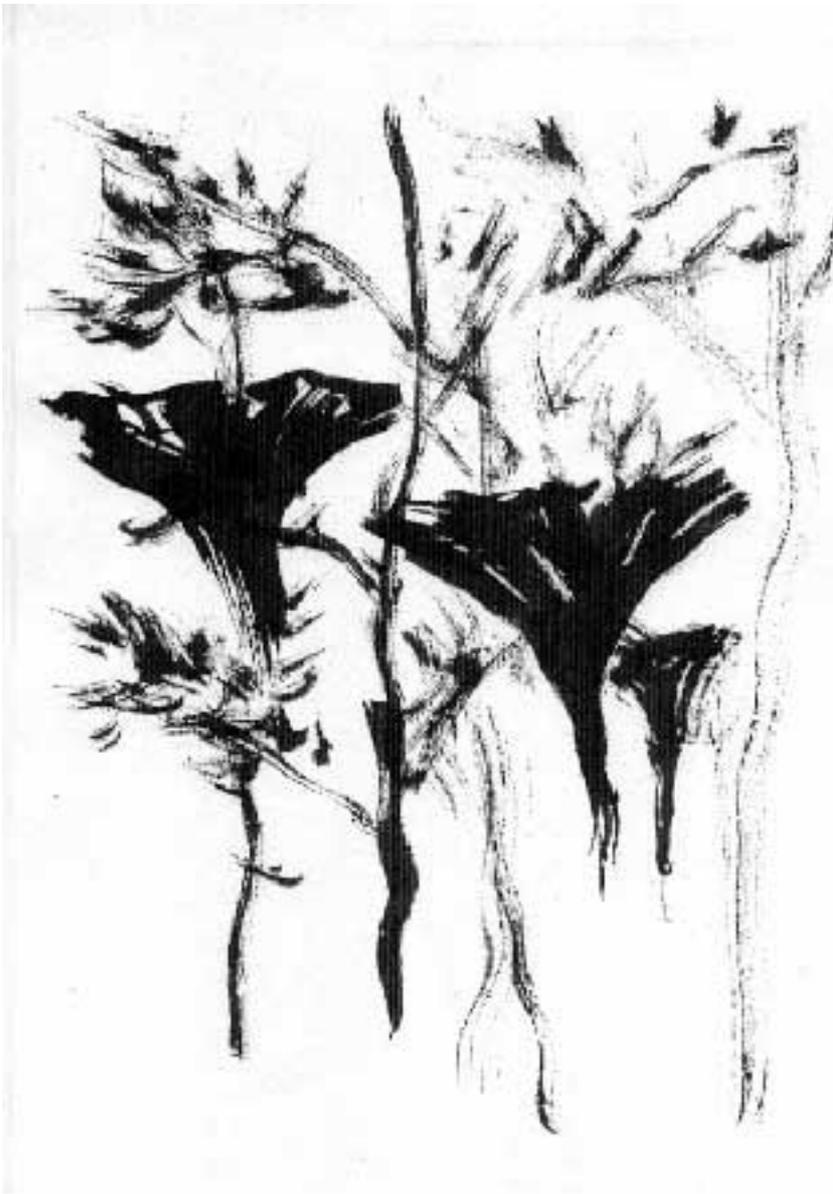
en suspension

20-Il est recueilli par Hans et son oncle



Suspension- interrogation

21 Ils se trouvent au bord d'une mer souterraine, le ciel est plein de présages dangereux



en flottement

22-Sur le rivage, une forêt de fougères et de champignons géants



élan

23-Ils s'embarquent sur un radeau, la tempête commence



par vagues (avec 26)

24-La tempête continue



*USST: balayage**

25-Hans au milieu de la tempête, le visage fouetté par le vent



par vagues (avec 24)

26-Encore la tempête



suspension-interrogation

27-Axel rêve qu'il est attaqué par des animaux préhistoriques



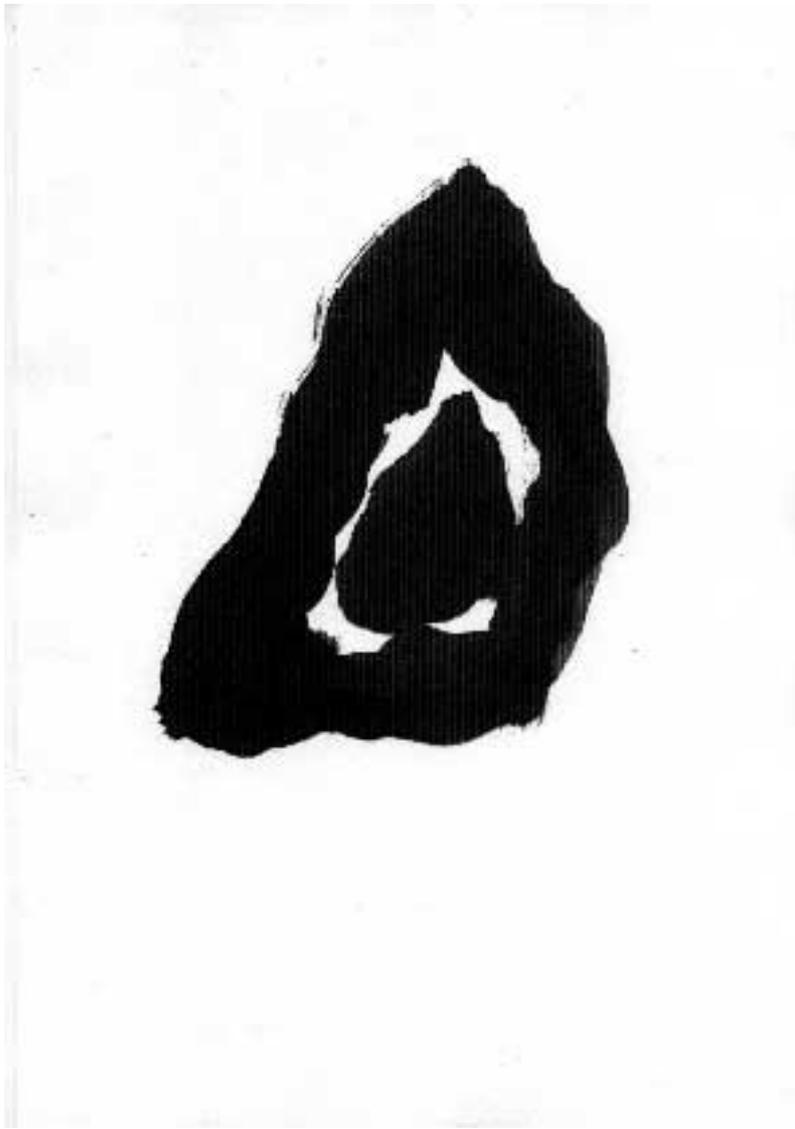
sans direction par divergence d'information

28-Et voici de véritables dinosaures surgis des profondeurs de la mer, qui se battent entre eux



avec lourdeur

29-Arrivés sur l'autre rivage, ils aperçoivent un homme préhistorique vivant



suspension-interrogation

30-Un rocher bloque le tunnel qui mène au centre de la terre



élan

31-Axel le fait sauter à la dynamite : « écroulez-vous montagne de granit »



suspension- interrogation

32-L'explosion soulève le radeau sur lequel ils s'étaient réfugiés



contracté-étendu (avec 34 et 35)

33-Une vague soulève le radeau



qui tourne

34-qui tournoie



suspension-interrogation

35,36-avant de se précipiter dans le gouffre ouvert par l'explosion



chute

35,36-avant de se précipiter dans le gouffre ouvert par l'explosion



chute

37-Ils descendent de plus en plus vite



qui veut démarrer

38-Ils commencent à remonter par saccades



contracté-étendu

39,40,41,42-Ils sont à l'intérieur d'un volcan en éruption et entourés de flammes et de fumée



qui tourne

39,40,41,42-Ils sont à l'intérieur d'un volcan en éruption et entourés de flammes et de fumée



élan et chute, ou contracté-étendu

43-Dans une dernière secousse du volcan, ils sont expulsés à la surface de la terre

**les USST brassage, balayage et imprégnation font intervenir l'espace et non plus seulement le temps*

Si l'analyse en UST de ces encres se fait assez naturellement, il y aurait cependant quelque chose d'artificiel à vouloir systématiquement retrouver dans toute peinture

l'équivalent des UST en musique, ces UST repérant diverse façon dont le temps s'écoule en musique. Le sens commun (qui n'a pas toujours tort) nous apprend, en effet, que la peinture est, au premier abord, un art de l'espace, en particulier de la surface, alors que la musique est un art du temps.

Certaines peintures comme celles de Mondrian éliminent d'ailleurs systématiquement tout ce qui pourrait rappeler le temps, comme par exemple la touche du pinceau. Elles rappellent à cet égard les formulations axiomatiques des mathématiques qui veulent éliminer les traces de l'intuition, par nature dynamique chez certains mathématiciens*.. Chez nombre de peintres le passage l'esquisse au tableau achevé coïncide avec l'élimination de la trace du temps (mouvement du pinceau etc.) dans l'œuvre tout comme en mathématique la démonstration devient abstraite.

Par ailleurs il y a des propriétés propres à la peinture dues au fait que, contrairement à la musique, une vision globale de l'œuvre est à tout moment possible. Ainsi l'œil a un parcours libre, quoique orienté par la composition du tableau, la lecture du tableau (contrairement à l'écoute de la musique) ne se fait pas dans un « ordre » déterminé. En fait un tableau est pour le spectateur une « œuvre ouverte », les parties peuvent être regardées dans des ordres différents.

Enfin, du fait de la présence à tout moment de l'ensemble de l'œuvre, la mémoire y joue un rôle différent de celui qu'elle joue en musique où souvent l'on rejoue un thème entendu précédemment dans l'œuvre.

Ce que nous chercherons pour analyser la peinture ce sont donc des éléments sémiotiques qui font intervenir non seulement le temps mais aussi l'espace, nous les appellerons des USST, unités sémiotiques spatio-temporelles. Elles sont parfois très semblables aux UST, comme dans l'exemple des encres que j'ai donné.

On pourrait penser qu'une peinture représentant, par exemple, un paysage s'analyserait facilement en plusieurs USST : le ciel correspondant à « en suspension » les rocher à « avec lourdeur », la mer à « qui tourne » ou bien « par vague »...

En fait comme le voulait Cézanne, l'homogénéité de la matière picturale ou de la touche est souvent essentielle dans la peinture : Cézanne peignait le ciel ou la montagne de façon identique dans ses dernières « Montagne Sainte Victoire ». Un tableau relèverait alors d'une seule USST

Certaines peintures cependant ne relèvent pas de cette homogénéité de la matière ou de la touche.

Pour préciser tout ceci, examinons les diverses façons dont le temps intervient dans un tableau tant dans son élaboration que dans sa lecture par le spectateur.

La surface du tableau

Le temps (réel) du geste du pinceau : En peinture, il y a le geste de la création, geste qui n'intervient concrètement en musique que lors de l'interprétation. « *La peinture c'est du temps devenu espace* » affirmait le peintre Olivier Debré.

(illustration "sans direction par divergence d'information" peinture en direct de "Déluge")

Le geste délibéré de de Staël correspond à « qui avance ». C'est sans doute ce qui l'incitera à peindre la série des footballeurs.... ainsi que l'orchestre de Sidney Bechet dont la musique correspond aussi à l'UST « qui avance ».

Il est intéressant de comparer la matière picturale d'épaisseur analogue chez de Staël et chez Dubuffet, l'une correspond à « qui avance », l'autre à « avec lourdeur ».

Les peintures de Léon Zack malgré leur densité de matière relèvent, par leur côté aléatoire, peint avec détachement, de l'UST « en suspension ».

Certaines œuvres sont particulièrement inhomogènes et relèvent ainsi de plusieurs USST. Leur inhomogénéité contribue à augmenter la quantité d'information que transmettent ces œuvres, c'est le cas des peintures de Klee ou de Miro.

L'inhomogénéité est particulièrement évidente dans les collages en général, mais aussi dans les peintures de Rauschenberg, ou chez Max Ernst ou encore dans certaines peintures de Dubuffet qui sont comme des patchworks. C'est le cas aussi de peintures où de petits éléments très variés sont « en suspension » sur un fond presque vide, comme chez Cy Twombly, ou bien encore sont brassés dans un large mouvement comme dans certaines aquarelles de Kandinsky. Enfin rappelons que le « contraste simultané » est un des principes qui préside aux peintures de Fernand Léger.

Dans « *l'Adoration des Mages* » de Léonard de Vinci la complexité de la composition

brasse dans un large mouvement divers espaces dont il serait certainement intéressant d'analyser les USST respectives.

Les couches successives (axe du temps perpendiculaire à la surface de la toile)

Il existe des peintures simplement constituées d'un graphisme ou d'une forme sur un fond. C'est le cas des peintures de Hartung. où un graphisme généralement constitué d'« élans » est tracé sur un fond « en suspension ».

De façon générale les tableaux se construisent souvent par couches successives, ces couches correspondent donc à un axe du temps perpendiculaire au plan du tableau. On peut alors suivre la succession des USST correspondant à chacune des couches, ou des étapes, successives (On pourrait ainsi analyser l'évolution d'une œuvre de Picasso dans le film de Clouzot « le Mystère Picasso »).

Ces couches successives sont comme des tableaux superposés. : *« Je ne veux pas gâter la première fraîcheur de mon œuvre, écrit Picasso,...S'il m'était possible, je la laisserais telle quelle, quitte à recommencer et à l'amener à un état plus avancé sur une autre toile. Puis j'agis de même avec celle-ci...Il n'y aurait jamais une toile « achevée » mais des diverses « états » d'un même tableau, qui disparaissent d'habitude au cours du travail... » (7)*

Picasso réalise parfois, suivant ce même principe, des séries de tableaux-ou dessins ou gravures- sur un même thème, par exemple la série de gravures de taureaux . On pourrait alors suivre l'évolution des USST d'une œuvre de la série à la suivante.

La citation de Picasso peut aussi évoquer la notion de « work in progress » comme par exemple dans le Merzbau de Schwitters.

La lecture du tableau

Dans la réception, et non plus la création, de la peinture, l'espace du tableau redevient temps, le temps de l'œil du spectateur qui parcourt la toile, et celui de l'image musculaire du spectateur.

Voici ce qu'écrit Berenson : *« Je vois deux hommes lutter l'un contre l'autre ; si mes images visuelles ne deviennent pas immédiatement des images musculaires, ne pèsent*

sur ma chair, ne se répercutent dans tout mon corps, je n'en serai guère plus affecté que si j'entendais dire voilà deux hommes qui se battent.... A vrai dire Botticelli attache si peu d'importance au sujet même ou à sa représentation en général qu'il semble avoir été hanté par le désir d'exprimer les valeurs pures, les valeurs désincarnées du toucher et du mouvement. Or il existe un moyen de rendre les valeurs tactiles avec un minimum de matière, c'est de les transformer fidèlement en valeurs de mouvement... Valeurs tactiles et mouvement, voilà donc l'essentiel dans les arts du dessin et une peinture n'est vraie, elle ne vaut (en dehors de l'idée ou du sujet) qu'à la condition de déterminer en nous des idées sensorielles de toucher et de mouvement. »(8). On pense alors à ce qu'écrit encore Bachelard à propos de Lautréamont : « Nous nous imaginons répéter ces mouvements, y mettre la vigueur qu'ils exigent, et sous le pouvoir de cet enchantement il nous semble que l'épais fluide de nos veines s'est mué en un merveilleux élixir vital. » (4). Écoutons enfin Dubuffet : « Le tableau ne sera pas regardé passivement, embrassé simultanément d'un regard instantané par son usager, mais bien revécu dans son élaboration, refait par la pensée et si j'ose dire re-agi . La truëlle qui a creusé quelque ornière, il en revivra tout au long le mouvement, il se sentira labouré par le sillon de cette truëlle, écrasé ici par un paquet de pâte, égratigné là dans sa chair par un trait de grattoir acéré. Toute une mécanique interne doit se mettre en marche chez le regardeur. Il gratte où le peintre a gratté, frotte, creuse, mastique, appuie où le peintre l'a fait. Tous les gestes faits par le peintre il les sent se reproduire en lui. Où les coulures ont eu lieu, il éprouve le mouvement de la chute visqueuse de la pâte entraînée par la pesanteur; où les éclatements se sont produits, il éclate avec eux. Où la surface s'est plissée en séchant, le voilà qui sèche aussi, se contracte et se plisse, et si une cloque s'est formée ou quelque emposthume, il se sent aussitôt pousser au plus intime du ventre la boursoflure. »(9)

* Voici par exemple la description d'une telle intuition mathématique : *“Pour être intéressant, un fait mathématique doit, avant tout être beau. Un théorème peut être, et doit être, beau comme l'est, je m'imagine un poème...je sens des mouvements dans mon esprit: des faits mathématiques que je connais depuis longtemps, ceux que je suis en train de contempler -et ce mot correspond à la réalité- des faits vagues, même pas encore en vraie formation, s'entrechoquent, demandent à être comparés.... Donc, un beau théorème est celui qui est susceptible d'inspirer un mathématicien, celui qui peut engendrer de nouveaux théorèmes. Le fait mathématique intéressant crée un état d'esprit.”* (10).

BIBLIOGRAPHIE

- (1) Bachelard G., *L'Air et les songes*, Paris, Librairie José Corti 1943
- (2) Matisse H., *Ecrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 1974
- (3) Piaget J., *Biologie et connaissance*, Paris NRF, 1967
- (4) Bachelard G., *Lautréamont*, Paris, Lib José Corti, Paris 1941
- (5) Sartre J.P., *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1936
- (6) Mandelbrojt J. *Souvenir du Voyage au Centre de la Terre de Jules Verne*, Paris, édition l'Oeil du Griffon, 1993 (édition limitée à 100 exemplaires)
- (7) Picasso P., *Picasso, propos sur l'art*, édition de Marie-Laure Bernadac et Androula Michael, Paris Gallimard, collection Art et Artistes, 1998
- (8) Berenson B., *Les Peintres Italiens de la Renaissance*, Paris, NRF, 1953
- (9) Dubuffet J., *L'Homme du commun à l'ouvrage*, Paris, Gallimard, 1973
- (10) Mandelbrojt S. “Pourquoi je fais des mathématiques” *Revue de Métaphysique et Morale*, tome 57, quatrième cahier, p.422-429, Octobre-décembre 1952

Voir aussi de façon générale : Mandelbrojt J. *Les cheveux de la Réalité* Editions Alliage (avec le soutien de la Fondation de France) - Nice 1991