

DOI 10.4267/2042/44371

**CULTURE****Le beau-bizarre dans la peinture abstraite ou les pérégrinations d'une petite tache rouge***Jean-Marie André*

36, avenue Carpentier, F-62152 Hardelot Plage

andrejeanmarie67@gmail.com

*« Tout le monde conçoit sans peine que, si les hommes chargés d'exprimer le beau se conformaient aux règles des professeurs, le beau lui-même disparaîtrait de la terre, puisque tous les types, toutes les idées, toutes les sensations se confondraient dans une vaste unité monotone et impersonnelle, immense comme l'ennui et le néant. La variété, condition sine qua non de la vie, serait effacée de la vie, comme le serait l'étonnement, source de jouissance née de la peinture... le beau est toujours bizarre, il y a dans le beau toujours un peu de bizarrerie inconsciente et naïve et c'est cette bizarrerie qui fait que le beau est beau ».*  
Ainsi parlait Charles Baudelaire en 1855 dans ses Ecrits sur l'art [1].

Ces propos sur le beau-bizarre, restent à ce jour, toujours pertinents. Quant aux pérégrinations de la petite tache rouge d'Abstraction n°1 à la tache rouge, elles ont commencé quand celle-ci est entrée brutalement et inopinément, dans le champ de ma conscience comme le dit l'esthétique phénoménologique.



Anonyme Abstraction n°1 à la tache rouge. ©Jean-Marie André

Pour illustrer mon propos j'ai choisi d'une part, une seule et unique œuvre peinte et d'autre part, une œuvre abstraite et anonyme. J'ai fait ce choix de l'unicité en n'ayant aucunement le souci d'être exhaustif et objectif. Le diaporama traditionnel permet en effet de découvrir une succession de peintures bien rangées en différentes écoles mais ne permet pas de mieux comprendre l'art en général et l'art abstrait en particulier. J'ai choisi, dans un art connu depuis bientôt 6000 ans, de limiter mon champ de réflexion à la seule peinture abstraite. Ce choix évidemment est totalement subjectif. Il paraîtra paradoxal à certains ; il semblera risqué à d'autres. En effet, n'a-t-on pas dit un jour que "les tableaux modernes nous séduisent au premier coup d'œil mais le charme s'évanouit assez vite, tandis que dans les tableaux les plus anciens nous ne cessons de les admirer, précisément pour leur caractère sombre et archaïque". Il n'est pas inutile de rappeler que l'auteur de ces lignes, en 46 avant JC, est Cicéron et que celles-ci sont passées à la postérité sous le nom de *Loi de Cicéron*, Loi dont les "décrets d'application" n'ont pas manqué d'être spontanément remis à jour au gré des générations de leurs engouements et/ou conformismes ! L'œuvre choisie, enfin, est volontairement "anonyme". Dès qu'une toile est signée, le jugement est en effet modifié. *Ovale Rouge, Tache rouge n°3, Paysage romantique à la tache rouge* ou *Pression 1926* de Vassily Kandinsky par exemple, auraient pu entraîner chez les uns un sentiment de rejet, chez d'autres, une propension à l'adulation. Ces réactions sont toutes aussi excessives les unes que les autres. Il suffit d'évoquer les dégustations de vins ou les écoutes musicales à l'aveugle pour nous en convaincre car les résultats en sont toujours étonnants voire surprenants !

Mais que se passe-t-il donc de si différent dans le cerveau du spectateur quand il perçoit cette tache rouge et dans celui de l'artiste quand il la peint ? Toutefois, avant de suivre plus en détails les pérégrinations de cette tache rouge, je souhaiterais préciser les notions de *Beau*, de *Bizarre*, de *l'Abstraction* et de *la Perception*.

### **Mais qu'est-ce que le Beau, ici et maintenant, au sens esthétique du terme ?**

Je ne m'arrêterai pas à la théorie du Beau unique éternel et absolu de Platon, développée dans l'*Hippias majeur*, le *Philèbe*, le *Phèdre* et le *Banquet*, pour évoquer plus longuement le Beau et le sublime de Kant dans sa *Critique du jugement*. Pour lui, une œuvre digne de ce nom ne relève pas seulement du beau mais aussi du sublime. Le sublime est pour Kant au-delà du beau, il n'est pas au-dessus ni avant lui. Le Beau relève d'une belle forme, de l'harmonie de l'ensemble et de la possibilité d'une calme contemplation. Dans le sublime, une violence s'exerce sur celui qui juge. Son imagination semble alors confrontée à ses propres limites face à la grandeur, à la démesure et face à la puissance et à la violence de la nature. Nous sommes en effet bien petits, physiquement insignifiants et dépassés face à cette violence.

Notre imagination, dépassée, fait place à une raison qui se révolte et tente de faire face à cette violence dans le sublime. Le sublime naturel que Kant plaçait au-dessus du sublime artistique reste subjectif car "l'océan déchaîné est hideux" alors que "la rose est un bel objet". Dans l'art, le beau et le sublime ne sont plus séparés comme ils le sont dans la nature mais se retrouvent réunis. Contrairement à l'aspect informe ou difforme du sublime, une peinture est toujours liée à une forme et à une belle forme. Le beau est toujours présent dans les œuvres sublimes et permet de donner une belle description des choses "qui dans la nature pourraient être laides et déplaisantes".

## **"Le Beau a une composition double, bien que l'impression produite soit une"**

Baudelaire a lu et bien lu *L'Esthétique* d'Hegel même s'il en a contesté l'art philosophique qui en découlait parce que suscitant plus les raisonnements que les rêves. Pour Baudelaire, le Beau a une composition double, bien que l'impression produite soit une. Le Beau est fait "d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est difficile à discerner et d'un élément relatif et circonstanciel". La perfection artisanale est ce noyau d'éternité mais bien peindre n'est plus suffisant du fait du risque de déboucher sur le beau banal. Quant à l'élément relatif, il repose sur ce que le peintre propose et qui ne peut plus être fidélité au déjà vu à moins de le déformer au point de le nier. Le "donné" a épuisé son prestige. L'imaginaire du peintre doit offrir à notre imaginaire de nouvelles images, de nouveaux mystères possibles et plausibles qui au niveau de nos sens et de notre esprit échappent au réalisme de la vérité scientifique pour rejoindre celui de la vérité poétique. "Sans ce second élément qui est comme l'enveloppe apéritive d'un divin gâteau, le premier élément serait indigeste, non adapté ou approprié à la nature humaine". Ainsi, la dualité de l'art est la conséquence de celle de l'homme. "La partie éternellement subsistante est comme son âme et l'élément variable comme son corps". Alors me direz-vous, nous allons pouvoir reconnaître un chef d'œuvre au terme de ce travail ? Avec quels arguments faits de subjectivité personnelle et d'objectivité esthétique voire scientifique allons-nous pouvoir opérer ? Je crains que l'important ne soit pas de savoir si le choix est juste et définitif mais s'il peut nous aider à mieux voir cette peinture ou une autre et par la même occasion, pourquoi pas, à mieux vivre. Avec "Les œuvres d'art sont d'une infinie solitude. Rien n'est pire que la critique pour les aborder. Seul l'amour peut les saisir, les garder et être juste envers elles" Rainer Maria Rilke dans ses *Lettres à un jeune poète* avait dit l'essentiel. Mais parfois un peintre ou un "initié" d'un mot, d'un geste, pourront nous montrer, avec toute la simplicité acquise après des années de lutte, leur propre rapport à une œuvre d'art et de façon fulgurante, tout devient clair.

## **La dose du Bizarre varie à l'infini car dépendante de multiples facteurs**

La dose de *bizarrierie* pour Baudelaire varie à l'infini car elle est dépendante du pays, de la race, du climat, du milieu social et culturel, des mœurs de l'époque, de la religion, de la mode et du tempérament de l'artiste. Cette dose de *bizarrierie* qui définit et constitue l'individualité, sans laquelle il n'y pas de beau, joue dans l'art le "rôle du goût ou de l'assaisonnement des mets par l'idée qu'ils révèlent à la langue en les rendant différents". L'*idée* est prise ici au sens de la chose que l'on entend, que l'on voit et qui agit sur tous nos sens. Comment cette *bizarrierie* pourra-t-elle ne jamais tomber sous la coupe de règles utopiques sans danger de mort pour l'art ? Le premier danger serait que l'art soit "froidement bizarre pour être à tout prix *bizarre* car il serait un monstre sorti des rails". L'autre danger serait de "renverser la proposition et de concevoir un *beau-banal*". Eviter ces deux écueils est essentiel car le *bizarre* est le sel de la création visuelle, littéraire mais aussi sonore pour rester dans la métaphore culinaire et gustative chère à Baudelaire. Avec lui la notion de *bizarre* doit être rapprochée de celle de *modernité*. Celle-ci est née au XIX<sup>e</sup> siècle avec Baudelaire mais aussi Hölderlin avant lui et Rimbaud après lui. Tous trois nous ont dit dans des tessitures différentes que la modernité est une manière, une exigence et non une date, une époque précise dans l'histoire humaine. Pour lui, il faut non seulement se tourner vers l'époque dans laquelle nous vivons "ici et maintenant" mais aussi ne pas en être dupe en pensant que la modernité réside

uniquement dans le progrès technique. Ces deux exigences sont indissociables. La beauté de notre époque coexiste avec son insupportable monstruosité. Refuser la modernité c'est peut-être vouloir refuser de se confronter au vertige de cette coexistence et vouloir rester dans un passé sécurisant tout en dénonçant le temps présent.

## **Rester dans le déjà connu ou faire le saut dans le présent et le Bizarre**

Pour Baudelaire nous ne pouvons rester au "déjà connu" et "bien connu". Il nous faut faire le saut dans le présent, l'inattendu, le provocant, en un mot le bizarre, qui tous mettent en faillite nos points de repères. L'artiste moderne, par sa perfection technique, n'a pas à seulement enregistrer son temps mais il se doit d'en extraire la "beauté mystérieuse" qui ne se montre pas d'elle-même pour que le spectateur puisse avoir le sentiment de pouvoir accéder à une vérité fugace qui toujours sera proche et toujours s'esquivera sans qu'on réussisse jamais à mettre ni la main ni la logique sur elle. Il nous offre ainsi des situations qui peuvent nous amener à les considérer comme bizarres dans notre quotidien. Un survol métaphysique nous amènera rapidement à considérer notre monde "préhensible" comme une donnée parmi les milliards de données qui nous échappent pour admettre le monde de l'artiste. En bref, s'engager dans la modernité implique pour l'artiste de témoigner de son propre rapport au monde au risque de vivre dans l'incompréhension, la solitude, à la différence du monde passé où chacun était soumis à une règle fixe à laquelle se soumettaient ses perceptions et son imagination. L'horizon de la modernité est la mort. Il nous faut assumer d'être face à l'abîme, face à l'angoisse. L'angoisse est le "vertige de la liberté" quand l'être humain est confronté à sa propre liberté. R.M. Rilke ajoutait qu'une telle angoisse existentielle est là pour nous rappeler "que la vie ne nous a pas oublié, qu'elle nous tient dans sa main". Après avoir échappé à la barbarie nazie et fui la barbarie stalinienne en 1948, le romancier Sandor Marai dira la même chose dans les dernières lignes de *Mémoires de Hongrie* : "Pour la première fois de ma vie, j'éprouvai un terrible sentiment d'angoisse. Je venais de comprendre que j'étais libre. Je fus saisi de peur".

## **2 Janvier 1911 : Concert tragique à Munich. 2 morts : l'art figuratif et la musique tonale !**

Avec le refus de voir les formes nous renvoyer à une réalité immédiatement identifiable, est née les 3 et 4 Janvier 1911, l'Abstraction lyrique à Munich avec Kandinsky. Au sortir d'un concert houleux donné la veille le 2 janvier par Arnold Schönberg avec l'audition de ses premières pièces de musique dodécaphonique pour cordes et piano, Kandinsky va broser en 48 heures *Impression III* qui sera considérée comme l'œuvre fondatrice de l'Art abstrait.

Quelques jours plus tard, il écrira à Schönberg "Notre harmonie actuelle ne peut se trouver sur la voie géométrique mais au contraire sur celle des dissonances dans l'art". Cette naissance est restée fortuite et les chemins pour y arriver ont été, au même moment, très différents les uns des autres pour Mondrian et l'abstraction géométrique à Paris vers 1912, pour Malevitch et le suprématisme abstrait à Moscou en 1913 et plus tardivement, pour Rothko et l'expressionisme abstrait à New York. En bref, il n'y a pas eu une abstraction mais des abstractions qui ne sont cependant pas nées *ex nihilo*. Il est en effet intéressant d'en revenir à Kant dans ses remarques générales sur la position des jugements esthétiques réfléchissants. Il

nous annonce, avec un siècle d'avance, l'émergence de l'art abstrait comme l'avaient déjà fait le Greco dans ses embrasements gris, noirs et verts ou Turner dans ses geysers de particules d'eau, de feu et d'or. Kant prophétise qu'"il ne faut pas redouter que le sentiment du sublime ne soit perdu par un mode de représentation abstraite qui par rapport au sensible est tout à fait négatif. Car bien que l'imagination ne trouve rien au-delà du sensible à quoi elle puisse se rattacher, elle se sent toutefois illimitée en raison de la disparition de ses bornes. Cette abstraction est ainsi une représentation de l'infini qui précisément pour cette raison, ne peut jamais être qu'une simple présentation négative qui cependant élargit l'âme". Dit autrement, Kant pense que l'esprit humain pourrait aller un jour jusqu'à l'abstraction mais que cela ne serait pas souhaitable ! L'esprit humain ne suivra pas Kant et "l'artificialisation" des montagnes dans la tempête et des rivages battus par les vents fera du *locus horridus* le lit du sublime et de l'art abstrait. La peinture abstraite, à la différence de la peinture figurative, ne donne pas de motif peint à voir mais un jeu de couleurs, de lignes en mouvement, de figures géométriques donnant l'impression à tout moment de pouvoir glisser les unes sur les autres sur la toile voire de disparaître.

### **L'œil pénètre la surface de la toile et il écoute**

L'œil par effet d'optique peut "pénétrer" la surface de la toile jusque à cerner le vide infini dans l'espace paradoxalement fini de la toile et de son cadre et jusqu'à rendre "visible l'invisible". La matière et le dessin ne font plus qu'un en contradiction complète avec ce que pensait Kant du caractère fondamental du dessin. La forme, le fond et le sens ne sont plus qu'un. La distinction classique platonicienne et religieuse de la forme et du fond, du signifié et du signifiant, représentait celle du sensible, de l'intelligible, du corps mortel et de l'âme immortelle. Avec la peinture abstraite, disparaissent le point de vue unique de l'observateur, la perspective, la hiérarchie des plans rappelant l'ordre religieux du monde dans le motif peint. Il n'y a plus rien à voir d'autre que ce qui est montré sur la toile. Ici le rouge éclate sous nos yeux. L'œil "écoute" et de cette écoute naît une profondeur insoupçonnée. La tonalité du rouge et son éclat changent "avec le poids, la vitesse et la direction du mouvement" comme le pensait Malevitch. Il n'y a pas un rouge mais une infinité de rouges selon la matière et le support. Un des sommets du rouge a peut-être été atteint par Bacon dans *Blood on pavement* qui, sans son titre, serait la plus abstraite des peintures abstraites. L'abstraction est à la fois à l'opposé de toute figuration et en même temps, sollicite à l'extrême notre attention à la matérialité la plus précise. L'abstraction n'est pas un jeu de l'art pour l'art et sa vérité ne réside pas ailleurs que dans la toile. Elle est son propre symbole. Bien entendu, l'*Abstraction* comme tous les mouvements artistiques sera confronté à l'académisme, à ses poncifs, comme l'aurait dit Baudelaire, et au kitsch, dans le but de vouloir plaire à tout prix au plus grand nombre en confirmant ce que tout le monde veut entendre et en étant au service des idées reçues. D'autres mouvements artistiques apparaîtront ensuite : l'expressionnisme abstrait, le post-modernisme et tous les mouvements de l'art contemporain mais l'*Abstraction* s'y intégrera toujours comme devenue partie prenante de la création picturale. Il semble utile de rappeler les noms de Mark Rothko, de Barnett Newman, de Jackson Pollock, de Sam Francis et plus près de nous, des peintres contemporains Richard Serra et Sean Scully, Olivier Debré qui ont laissé en peinture abstraite, une trace indélébile en n'oubliant pas que l'art abstrait n'est pas la fin de l'art.

## La perception et les deux consciences de Jean-Paul Sartre

La perception d'une œuvre d'art, abstraite ou non, est avant tout individuelle. L'abstraction, étant en rupture totale avec la figuration, le spectateur y voit ce qu'il veut. Il n'est pas passif car il arrive avec sa propre vie, ses propres émotions qu'il projette sur la toile et c'est tant mieux car chacune de ces œuvres abstraites est ouverte. Il va même jusqu'à attribuer des états mentaux, des émotions, des intentions aux formes de la composition, retrouvant peut-être par là, quelques bribes de la démarche du peintre.

Grâce à notre conscience réalisante, la perception de la peinture choisie dans le réel nous met en présence d'une surface rectangulaire de 74 cm sur 53 cm sur laquelle des aplats plus ou moins horizontaux et parallèles de couleur noire, grise, blanchâtre, verte baignent dans une atmosphère bleuâtre. Vous pouvez aussi prendre conscience de son cadre et même du mur sur lequel il est accroché ! Mais le détail, extraordinaire, inattendu car en rupture, surprenant car en décalage, en bref bizarre car attirant l'œil immédiatement, est cette tache rouge située juste au-dessous du milieu de la peinture. Le ressenti étant individuel et libre, nous quittons le domaine de la vérité scientifique pour celui de la vérité poétique. Qui d'autre que le spectateur peut en effet comprendre la sensation précise que lui procure telle nuance de rouge ! Située en haut et à gauche, cette tache aurait pu nous rappeler les trois gouttes de sang du petit coquelicot de la chanson de Mouloudji relookée par la chanteuse américano-belge Beverley Jo Scott. Dans le rectangle supérieur droit, ce sont les deux trous rouges du Dormeur du Val de Rimbaud qui nous seraient revenues en écho. Rimbaud peut même nous apporter une autre clef avec sa lecture bizarre des voyelles : A noir, E blanc, I rouge, O bleu, U vert. Mais de quelles paroles perdues sont-elles les voyelles ? Si la peinture est un langage et si le langage est une forme de peinture, l'essence de nos propres pensées n'est pas une chose dont on peut parler mais seulement une chose qui peut être montrée. Néanmoins, la situation réelle de cette tache intrigue car elle est située juste en dessous du milieu de la toile, au niveau de ce que les japonais appellent le hara. Le sang coule ou a coulé de cette toile. Comme aurait coulé ou coulerait le sang de celui ou de celle, cachés derrière elle, après s'être enfoncé un poignard dans un hara-kiri symbolique. Peut-être est-ce le spectateur lui-même qui a été transpercé par le poignard de l'artiste ? Peut-être cette tache rouge n'est-elle que "l'estre" de la toile, c'est-à-dire son foyer rougeoyant réchauffant l'environnement glacial d'une nuit d'angoisse ? Peut-être est-ce le noir qui est la source même de son incandescence ? Ainsi, de la profondeur inépuisable de cette image superficielle, plane, rectangulaire et abstraite, remonte une signification symbolique à la fois forte et mystérieuse. Cette image devient alors un visage sans visage. Elle devient son propre symbole. En quelques minutes, nous venons de passer de la conscience réalisante nous permettant de percevoir cette peinture dans le réel à la conscience imageante nous permettant d'en saisir la beauté irréelle et immatérielle sur un mode imaginaire car le réel n'est jamais beau disait Sartre. Pour lui, ces deux consciences, l'imageante et la réalisante, sont les deux rapports au monde qu'a notre conscience pour se donner ces objets.

J'en reviens à ma question initiale: mais que se passe-t-il donc de si différent dans le cerveau de l'artiste quand il peint une tache rouge et dans celui du spectateur quand il la perçoit ?

## **"La Toile peinte n'est que la cendre de l'acte de peindre"**

G.A. Goldschmidt [3] nous rappelle que pour l'artiste en général et le peintre en particulier, tout part d'une force intérieure qui se disperse dès qu'elle déborde les contours du vide insaisissable de son point de départ. La toile peinte n'est que la cendre de l'acte de peindre. Jamais rien ne permettra de saisir l'instant où tout bascule dans l'objet qui devient peinture.

L'objet est pris au sens propre du latin et de l'allemand : ce qui est jeté devant nous et qui est debout. Chaque peintre reconnaît cette plénitude, cette richesse qui s'écoule le plus souvent dans la banalité et l'échec, plus rarement dans le beau-bizarre baudelairien. La force intérieure qui a donné naissance à une mauvaise peinture est peut être aussi puissante que celle qui a donné naissance à un chef d'œuvre comme on a coutume de le dire. Cette force intérieure est même souvent incapable de trouver sa forme au point de ne plus être reconnaissable, voire même de disparaître sans laisser de trace.

## **"Le peintre fend l'ombrelle et à travers cette déchirure braque sa lumière sur le chaos entraperçu"**

G. Deleuze et F. Guattari [4] vont plus loin en nous faisant comprendre que rien n'est plus douloureux, plus angoissant pour le peintre, qu'une pensée qui s'échappe d'elle-même, que des idées en fuite que nous perdons sans cesse et qui disparaissent à peine ébauchées, déjà rongées par l'oubli. C'est pourquoi nous souhaitons mettre un peu d'ordre pour nous protéger de ce chaos et c'est pourquoi nous voulons tant nous accrocher à des opinions arrêtées. Nous aimerions que nos idées s'enchaînent en suivant un minimum de règles constantes. Les associations d'idées n'ont jamais eu d'autre finalité que de mettre de l'ordre dans nos pensées dans le temps et dans l'espace afin de nous protéger de ce chaos. G. Deleuze propose la métaphore de l'ombrelle pour nous faire comprendre la chose. La face interne de cette ombrelle ressemble à un firmament fait d'opinions de toutes origines, religieuses comprises.

Le peintre fend cette ombrelle et à travers cette déchirure braque sa lumière sur le chaos entraperçu, sur le néant aurait dit Pascal. De cet embrasement fugace, le peintre laissera sur la toile la trace du passage qui mène du chaos à la composition. Les imitateurs, les défenseurs du beau banal ou du bizarre pour le bizarre ravauderont toujours l'ombrelle pour obturer la fente avec des opinions prétendant ainsi nous protéger du chaos lui-même en attendant que d'autres peintres essaient de la refendre pour peindre de nouveau sur une toile nettoyée des clichés, des styles et des poncifs. Si le peintre se bat contre le chaos c'est pour le rendre sensible sur la surface plane de la toile et passer par le fini pour retrouver l'infini.

## **"Chacun juge des choses en suivant les dispositions de son cerveau". Ainsi parlait Spinoza !**

Pour Goldschmidt, Deleuze et Guattari, un tableau s'offre donc à notre regard. L'œil voit et l'expérience du tableau devient avant tout une expérience cérébrale. Spinoza, dans le premier chapitre de L'Éthique, prédisait la même chose en pensant que "chacun juge des choses en

suivant les dispositions de son cerveau". Je vais donc essayer d'aller plus avant dans le fonctionnement cérébral avec J.P Changeux (5) qui s'est appuyé sur la RMN à haute résolution et la Tomographie par Emission de Positons (TEP) pour étayer sa réflexion. Le cerveau est une formidable machine chimique avec ses différents neuro- transmetteurs.

L'univers du cerveau est organisé en multiples réseaux faits de connexions plus nombreuses et plus diverses que celles de notre galaxie avec ses myriades d'étoiles. L'activité créatrice du peintre est encore difficile à comprendre sur le plan neurobiologique. Il semble toutefois que le peintre possède au départ une "intention", un cadre mental au sein duquel il élabore une première pensée, un premier schéma du tableau. En revanche le geste de la main est mieux expliqué que la genèse du tableau. Les mouvements des doigts tenant le pinceau ou la brosse sont commandés par des cellules sensorimotrices qui envoient leurs ordres aux muscles concernés. Le guidage visuel est lui sous la dépendance du cervelet. Quant à la programmation du geste de la main, elle s'élabore au niveau du lobe frontal où l'on suppose que la première pensée du créateur se construit.

### **Le rouge de la tache n'est pas dans la nature mais dans notre cerveau**

Depuis les années 1970-1980, nous savons que la couleur-lumière est le résultat de la rencontre des ondes électromagnétiques en provenance du soleil avec la matière. Mais ces ondes ne sont pas susceptibles de produire, par elles-mêmes, une vision colorée. Elles doivent au préalable entrer en contact avec la matière qui absorbera certaines de ces ondes et/ou en réfléchira d'autres. Les matières réfléchissant beaucoup provoquent une perception de couleur blanche, pour celles absorbant beaucoup, la perception sera de couleur noire. Au moment de l'impact, il y a une réaction entre les photons du rayonnement lumineux et les électrons de la matière qui vont être arrachés. Nos perceptions colorées vont alors naître de la seule partie réfléchie du flux photonique qui va activer les récepteurs de la rétine, porteurs de trois types de pigment. Ces récepteurs sont les cônes sensibles aux rayonnements de longueurs d'ondes élevées du rouge et les bâtonnets sensibles aux radiations de longueurs d'ondes plus courtes du bleu et du vert. Ces récepteurs, codés dans notre patrimoine génétique, permettent la perception du rouge, du vert et du bleu qui sont les trois couleurs primaires de la couleur-lumière dont les combinaisons déboucheront sur l'ensemble du spectre. Ces radiations lumineuses réfléchies vont être transformées en impulsions électriques qui vont remonter de la rétine au cortex cérébral via le thalamus. Ces signaux sont transmis à la partie postérieure et occipitale du cerveau et pour les accros du GPS très précisément à l'aire V4 où la symbolisation des couleurs va s'associer, en temps réel et en permanence, à celle des formes et des surfaces. Le cerveau va ainsi analyser les différents signaux puis reconstruire une représentation interne du tableau. Les mouvements, les formes, les couleurs dont le rouge en particulier vont être traités séparément au niveau du cortex cérébral. De nombreuses aires vont participer à cette analyse. Ici, des ensembles de neurones vont s'allumer, là vont s'éteindre.



## **A partir des énergies lumineuses réfléchies par les diverses surfaces colorées composant le tableau, le cerveau va reconstruire les couleurs de celui-ci**

Le cerveau va, à partir des énergies lumineuses réfléchies par les diverses surfaces colorées composant le tableau, reconstruire les couleurs de celui-ci. Pendant le temps où les neurones des aires occipitales spécialisées dans la perception des couleurs travaillent, sont mobilisées les parcelles voisines du cortex cérébral engagées dans l'analyse concomitante des formes, de la disposition dans l'espace, du mouvement et qui nous permettront de "voir" entre deux traits de pinceau ce que nous croyons être un regard, un sourire, un geste. Toutes ces aires sont connectées entre elles. Ainsi, l'objet mental du tableau s'échafaude par l'intermédiaire de niveaux d'organisation de plus en plus complexes. Il semble, à la lumière des connaissances actuelles que le cortex du lobe frontal soit la région la plus richement reliée au système limbique gérant nos émotions. C'est lui qui fait la synthèse et contribue à la compréhension d'ensemble du tableau et de ses différents niveaux de sens. Au total, le lobe frontal siège des émotions est le point de départ de la création chez le peintre mais aussi le point de départ de la perception chez le spectateur. Malheureusement, ces images capturées par la RMN à haute définition et la TEP, sont des signatures matérielles d'états mentaux du créateur et du spectateur, mais elles restent pour nous, comme le dit Jean Pierre Changeux, "des hiéroglyphes neuronaux attendant leur Champollion" [5]. Tout en concluant sur le fait que l'artiste comme le spectateur ont tous deux, par leurs récepteurs codés dans leur patrimoine génétique, des réactions strictement individuelles et aussi personnelles que leurs empreintes digitales. Les daltoniens verront du vert à la place du rouge, les achromatopsiques, ne symbolisant aucune couleur, ne verront que du gris et entre les deux il y a nous ! Le peintre, de ce fait, ne peut reproduire à l'identique les couleurs vues dans la nature car il ne peut exprimer que sa vision subjective des choses. Pour représenter des couleurs-lumière, il n'a à sa disposition que des couleurs-matière créées à partir de mélange de pigments d'origine naturelle absorbant une partie du rayonnement solaire. De plus, les associations et juxtapositions de couleurs-matières modifient notre perception de la couleur car le peintre, avec elles, apporte insidieusement sa couleur complémentaire qui fait parfois qu'une couleur n'existe que par une autre couleur juxtaposée. Il serait donc plus correct de dire "je vois cette tache comme rouge" que de dire "cette tache est rouge". Mais le mot "rouge" est ancré dans notre mémoire au plus profond de notre cerveau alors que seule la couleur s'y trouve réellement.

## **En attendant ce nouveau Champollion, l'amour seul pourra-t-il nous aider à saisir une œuvre d'art?**

Alors, en attendant ce nouveau Champollion, peut-être faut-il en revenir à la poésie et à celle de Rainer Maria Rilke évoqué plus haut, quand il dit que seul l'amour peut nous aider à saisir une œuvre d'art. La question est donc de savoir selon quelle disposition de leur cerveau, les êtres humains apprécient une œuvre d'art au point d'en tomber amoureux ? "J'ai eu le coup de foudre pour cette toile, je suis tombé amoureux de telle autre" entendons-nous souvent dire. Il faut néanmoins constater qu'en matière de peinture, la succession des coups de foudre est possible et même recommandée car elle permet de réaliser ainsi une collection ! Dans la vie amoureuse, les choses sont moins simples. Ou alors elles peuvent culminer dans l'air du

Catalogue du Don Giovanni de Mozart ou suivant les cultures dans un harem ! La rencontre d'un être humain et d'une peinture est identique à celle qui peut survenir entre deux êtres. Ils se trouvent tous les deux face à face, mais pour établir une authentique relation, un effort est nécessaire. Cet effort ne peut se réduire à connaître de l'autre (qu'il soit l'artiste ou non) tout de son parcours familial, professionnel, amoureux ou de sa santé et de ses goûts. Pour entrer véritablement en rapport avec l'œuvre (ou avec l'autre), peut-être faut-il lever la "visière de son heaume" pour accepter de "voir et parler vrai". Le rapport à l'art et à l'autre est du même ordre.

### **"De la joie née du regard posé sur un tableau, se retrouver soi-même"?**

Pierre Bourdieu [4] va plus loin en disant que la joie née du regard posé sur le tableau qui un jour nous a subjugué, nous permet de "s'y retrouver tout entier, s'y reconnaître, s'y trouver bien, s'y sentir chez soi, y retrouver son monde et son rapport au monde dans le bien-être et le bonheur d'un accord immédiat avec le monde". Il ajoutait même que la description de l'expérience du tableau faisait appel "au lexique de la relation amoureuse voire sexuelle". Il y a en effet une véritable jouissance du regard du fait d'une liaison profonde entre le visuel et l'émotionnel. J.P. Changeux nous rappelle que le cerveau humain se développe de manière exceptionnellement longue après la naissance. L'essentiel des connexions nerveuses se met en place au niveau du cortex cérébral. Les langages parlés puis écrits, en compagnie d'un immense répertoire d'images y déposent leurs empreintes. Pour chacune de ces images, une tonalité de joie ou de tristesse lui est associée et vient s'agglomérer aux croyances, idéologies, opinions, traditions familiales culturelles. Cet enchaînement associatif et interactif enrichira le regard de l'adulte, lui donnera une tonalité affective agréable ou pénible, orientera ses goûts.

Cette liaison, à la fois innée et acquise, entre visuel et émotionnel se matérialisera dans l'hémisphère droit qui en prenant en charge la perception globale de l'image, sera le plus affectif. L'hémisphère gauche, détenant les aires du langage et du calcul, permettra à certains d'en parler voire d'en faire commerce !

### **La poésie, seule, pourra-t-elle sauvegarder l'essence sacrée de la parole ?**

A ce stade, puisqu'il n'est pas possible d'aller plus avant avec les mots de la science, je rappellerai que la parole est devenue technique et outil de communication. Elle ne parle plus et plus rien ne se dit. Seule la poésie pourra sauvegarder l'essence sacrée de cette parole. Hölderlin, Baudelaire et Rimbaud ont sur le sujet tout dit à savoir que l'importance de la méditation sur le sacré se niche dans la fracture située au cœur même de l'existence humaine. L'échec, inhérent à la nature humaine, que nous avons à assumer, doit l'être sans aucune promesse de consolation. La lucidité conduit la "modernité" à ne se "déployer qu'au sein de la dévastation et de l'effort sans fin" [6]. La peinture abstraite s'est détournée de l'image en abandonnant la distinction platonicienne du sensible, de l'intelligible, du corps et de l'esprit. Le sacré moderne ne peut plus recourir aux formes des religions connues. Il ne peut plus se comprendre par sa seule racine latine qui l'opposait au profane dans la transcendance.

Hölderlin dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle nous propose d'affronter l'absence des dieux car "le père a détourné des hommes son visage" [6]. Il nous demande de faire face à ce retrait du divin sans pour autant nier la dimension du sacré. Hölderlin nous incite à regarder les traces de ces dieux enfouis, à écouter leurs paroles perdues comme mémoire de leur présence. Et ce, 80 ans avant le "Dieu est mort" de Frédéric Nietzsche nous assénant que Dieu est mort parce qu'en réalité il n'est plus le fondement de toute vérité, reprenant d'ailleurs en cela "l'Art est mort" d'Hegel. Le sang de ce Dieu, que nous aurions poignardé, a peut-être coulé sur notre toile au milieu du noir environnant, comme la nuit noire de la mort de Dieu... pourquoi pas !

Ce rouge nous ramène par sa profondeur à la force sacrée des séries Noires et Rouges de Rothko. Ce retrait divin peut prendre de nombreux visages avec la peinture abstraite dans un espace sans hiérarchie, sans arrière-plan, sans la perspective de l'ordre religieux ancien. La sacralité qui s'en dégage ne dépend plus d'une croyance. L'essence du religieux est le sacré mais celui-ci n'implique nullement l'existence d'une croyance en Dieu. Je paraphraserai Darwin en disant que même si la genèse de ce sens du sacré n'est pas facile à expliquer, on ne saurait en faire une preuve de l'existence de Dieu. Le noyau irréductible du sacré reste l'expérience d'une réalité et la source de notre conscience d'exister. Cette réalité est celle des premiers hommes qui, face au premier cadavre, découvraient un autre monde qui les dépassait, qui échappait à leur contrôle, un monde dangereux, fascinant car à la fois attirant et repoussant. Le sacré qui est de l'ordre de la conscience rejoint peut être la notion de "l'intime", développée par le peintre abstrait contemporain américain Richard Serra. Pour lui, il est une "émotion qui s'éprouve en relation avec le temps de la mémoire permettant de faire vivre le passé des souvenirs et d'aller vers ce que l'on aime. On peut retrouver ce sentiment en marchant dans la nature, en regardant une peinture abstraite ou non".

### **Si le sacré n'existait plus l'homme le réinventerait à son image**

La peinture abstraite née d'une pensée "sans image" affranchie de la ressemblance, de la représentation, nous donne paradoxalement une image plus proche du sacré que certaines représentations figuratives religieuses. La peinture conservant et se conservant en soi aussi longtemps que son support, chaque toile devient un bloc de sensations indépendant de son créateur et aussi de ses spectateurs. Elles deviennent des êtres de sensations. Chacune existe en soi et par son statut ontologique accède au sacré. En bref le sacré (comme la modernité) n'est pas une finalité figée mais un processus actif de notre conscience. Il ne faut donc pas s'étonner qu'il puisse y avoir du sacré dans notre profane quotidien. En bref si le sacré n'existait plus, l'être humain éprouverait le besoin et aurait aussi la capacité de le réinventer à son image. Certains reconnaîtront même dans cette approche du sacré la vision que nous offrent les "lunettes" du bouddhisme avec un monde sans dieu, où le sacré auquel il donne accès ne réside plus dans une "transcendance idéale" loin de toute matérialité mais dans un "ici et maintenant" le plus quotidien et le plus simple possible. En attendant l'interprétation des pérégrinations de notre petite tache rouge n'est donc pas terminée et le génie des créateurs gardera encore longtemps son "beau bizarre" mystère et chacun d'entre nous, à son niveau, devant toute œuvre d'art, aura la faculté d'ancrer ses analyses dans le vécu le plus immédiat, le plus simple de la perception de sa conscience. Alors face à la toile, le moi n'aura plus rien à dire, il n'aura qu'à se laisser envahir par l'émotion pour se fondre en elle et pour être elle.

### **Références (à dévorer sans modération !)**

- 1.°Baudelaire Ch. *Ecrits sur l'art*. Le livre de Poche. N°3921.p.253-280
- 2.°Sartre JP. *L'imaginaire*. Folio N° 47. p.343-373.
- 3.°Goldschmidt G.A *La matière de l'écriture*. Circé. p81-102.
- 4.°Deleuze G, Guattari F. *Qu'est-ce que la philosophie ?* Les éditions de Minuit.
- 5.°Changeux JP. *Raison et Plaisir*. Odile Jacob Poches.
- 6.°Midal F. *De la modernité dans l'art*. Agora Pocket.