

Le hasard dans l'élaboration du tableau

Dans le colloque qui se tient sur la question de la « Créativité Scientifique et Création Artistique », mon intervention sera celle d'un peintre. Elle sera menée à partir de ma réflexion sur mon expérience de peintre dans la pratique de l'atelier et l'élaboration de mon œuvre.

La question dont je parlerai est le hasard et l'aléatoire dans la construction de mon œuvre peinte et les diverses problématiques vers lesquelles cette pratique me conduisent.

Pour cela je partirai de l'expérience du travail dans mon atelier. Je décrirai les méthodes de travail qui sont les miennes et les divers stratagèmes mis en place pour tenter d'organiser, de systématiser la place du hasard dans l'élaboration du tableau.

Cordes, ficelles posées sur le sol de l'atelier au hasard sous la toile – Travail d'empreintes – Travail à « l'aveugle » – Vu et non-vu – Le pochoir – Les gabarits – Le geste – Le toucher – La main.

Le travail dans l'atelier

« J'ai beaucoup travaillé sur de petites choses en tâtonnant, sans savoir précisément où j'allais. Je ne sais par quel hasard je me suis trouvée à travailler avec des bouts de ficelle qui traînaient là... J'ai commencé à les imprégner de pigments pour les appliquer sur un papier avec la main ou l'aide d'une presse, et sont apparues tout à coup des sortes de courbes qui m'ont intéressée dans la mesure où ça n'était plus mon geste qui faisait la ligne, mais quelque chose d'extérieur à moi-même. Ce à quoi je n'avais encore jamais eu recours – J'ai alors décidé, simplement pour éduquer différemment ma main, de poursuivre cette expérience de la ligne extérieure au tableau, extérieure à ma propre pulsion dont je me méfiais, de l'approfondir et de l'organiser. Me procurant des cordes de toutes sortes, je les installais, de façon complètement aléatoire sur le sol de mon atelier, et posant la toile bien humidifiée dessus. J'en faisais le relevé à l'aide de fusains ou de pastels en blocs. Les lignes qui se dessinaient me préoccupaient peu. Je n'y voyais pas des formes-, mais j'ai peu à peu pris le temps d'expérimenter toutes les subtilités que je pouvais dégager de ce processus, selon la façon dont j'écrasais le fusain, dont à certains endroits, j'effectuais le relevé, dont je travaillais ensuite avec les brosses sur ce qui avait pu venir du dessin sur la toile... »ⁱ

J'ai systématiquement reconduit ce travail, conservant la part du hasard et reproduisant chaque étape.

La surprise

Donc, j'organise des stratégies, comme s'il fallait déjouer quelque chose, comme si une main prenait acte du hasard et une autre en valorisait ce qui est important.

À quoi sert ce dispositif de retardement ? À la surprise ? Comme si retenu le premier jet d'une créativité trop spontanée permettrait par le détour, la venue d'une création plus subtile, plus secrète.

La boucle d'un temps retrouvé.

La répétition d'un même processus de travail ne crée pas le même, mais fait revenir ce qui m'est propre en tant que moi comme sujet peintre et incomparable à aucun peintre.

Le dessin

« Au départ de cette série, *les dames de nage*, je désirais surtout, d'une part, réintroduire la ligne, une ligne qui me surprenne et qui enrichisse mon travail ainsi que mon lien à la

peinture. Et je tenais, d'autre part, à m'éloigner de tout aspect gestuel et pulsionnel, car le dessin est la trace de la pulsion du corps du peintre, et je méfie de mon geste. Or je voulais un dessin qui ne vienne pas de moi-même, je voulais là simplement le relevé d'une ligne, sans aucune pulsion, justement. J'ai trouvé un stratagème : je me suis servie de bouts de ficelle qui traînaient à l'atelier, dont j'ai relevé la trace, d'abord sur des papiers et ensuite sur les toiles. Ma tête était complètement libérée de tout souci de faire sens, et je me suis trouvée en présence de traits, de lignes, de courbes qui revenaient et se déliaient et que je me suis appliquée à suivre en toute liberté. Sans me poser, à ce moment-là, la question de la représentation d'une figure, d'un corps ou de toute autre chose. »^I

Je voulais donc composer avec l'aléatoire

C'était un désir d'introduire du hasard et surtout quelque chose de complètement extérieur à moi, en rusant avec mes propres automatismes. Ce qui m'a complètement perturbée et beaucoup questionnée, c'est qu'au fur et à mesure que ce travail d'expérimentation avançait, je me suis rendu compte que ce qui sortait de cette ligne, sous ma main, malgré mes subterfuges, relevait d'un langage très privé, très secret, en disait beaucoup plus, faisait retour et pouvait effectivement faire figure. D'où cette question qui me passionne, et me semble un des points essentiels aujourd'hui : qu'est-ce qui fait lien dans le corps de la peinture elle-même, entre ce qui peut être le sujet de la peinture, le peintre, l'histoire de la peinture et le lien au monde ? Quel langage se réinvente donc là une fois encore ?

Je vais projeter quelques diapositives des tableaux *les dames de nage* [8 diapositives]. Je m'appuierai pour les commenter sur un extrait d'un texteⁱⁱ écrit par Christine Buci- Glucksmann [ici présente] sur ces tableaux.

Ces tableaux ont été exposés au Musée de Caen.

Les préceptes ou l'aventure des *Dames de nage*

« Les Dames » de nage fonctionnent d'emblée comme un dispositif pictural polysémique où le titre est déjà la fable des origines, palimpseste de corps. Les « Dames » comme la mémoire détournée d'une histoire de la peinture où pourraient comparaître les « dames » de Manet et Courbet, les grandes baigneuses de Cézanne, *les demoiselles d'Avignon* de Picasso ou la série de *Women* grinçantes de De Kooning. Mais toutes ces dames ne sont plus qu'effigies d'absence, tracés d'ombre. Et si De Kooning pouvait dire de manière provocatrice qu'il peignait la femme en lui, Monique Frydman nous en délivrerait l'ombre, le tracé fragile et l'image mentale du corps « en elle ». Car « nage » est un toponyme, le lieu même de sa naissance, et ces « dames de nage » semblent bien issues d'un même milieu aquatique de fluides et de flux. Celui de tous ces verts qui dominent la série « les dames de Nage », tableaux dilués, acidulés, légers ou profonds, ils nous font pénétrer dans une véritable physique des fluides où l'on nage et voyage. Car *la dame de nage* est aussi un terme de navigation (du *navigaxe* latin) puisqu'elle renvoie aux encoches des embarcations qui permettent de fixer les rames et de guadriller. Si bien que les « dames de nage » sont comme la marque d'un triple voyage : dans l'identité personnelle, dans les « corps » de femmes et dans l'élémentaire de l'eau (nager dans) et de la terre réunies (accoster à). Or ces « dames » sont à peine visibles et toujours le fruit du hasard. Car les corps fantomatiques des tableaux ne sont qu'indices et relevés de corps, vestiges immémoriaux d'une histoire advenue. À terre, sur une toile humide et préalablement imbibée de couleur, la main relève au pastel ou au fusain les « traces » de cordelettes distribuées au hasard. De la peinture comme un arpentage au sens de Kafka. Ou plutôt par un curieux détournement de la corde (pour suspendre ou pour se pendre) l'invention d'une distance, d'une seconde main qui évite tout corps

à corps féminin, toute pulsion et toute expressivité par un art des cordages anonymes, où tout peut être trait, signe, rythme et écoulement du temps. »

Pour poursuivre, je vais projeter d'autres toiles [projection de diapositives d'œuvres exposées au Musée Matisse].

Dans mon œuvre, il y a toujours une alternance entre les peintures claires et les peintures sombres. Christine Buci-Glucksmann dit – toujours dans ce texte « les dames de peinture » – « comme si l'ombre avait sa face claire ».

J'en veux pour preuve ces quelques tableaux [exposés au Musée Matisse] qui met le même processus de travail mais laisse éclater, pour reprendre encore un terme de Christine Buci-Glucksmann, « la couleur effet », selon une définition du pictural que proposaient Gilles Deleuze et Félix Guattari : « un composé de percepts et d'affects ».

Lacan dit : « Le réel est ici ce qui revient toujours à la même place, à cette place où le sujet en tant qu'il cogite ne le rencontre pas ».

Tout ce dispositif que je mets en place vise à laisser passer par la brèche qui est ouverte une faille non contrôlée où ce « réel » va s'inscrire.

Entre hasard et aléatoire

Bien sûr, le rôle de mon dispositif de travail est paradoxal. Paradoxe, en effet, pour que le hasard soit opérant, il faut qu'il soit pris dans les mailles d'un protocole qui pourrait apparaître comme un contrôle, or le dispositif du hasard dans ce cas est aléatoire ; cela peut ou ne peut pas advenir. C'est l'épreuve de l'aléatoire.

Par ce procédé de retardement, je crée un espace pictural à partir d'un balisage, qui se construit dans un rassemblement à l'aveugle.

Alors le mélange hasard et aléatoire se fait. Il y a une alchimie. Ce que je ne contrôle pas apparaît à mon propre regard.

Je commence à voir ce qu'il y a sur la toile.

Les gabarits ou pochoirs

Maintenant, je vais vous parler d'une autre série de tableaux, *Les sombres* (1999).

« Dans cette série, il apparaît clairement que le retour au trait, sinon au dessin, s'effectue par le biais d'une technique qui s'apparente à une ruse visant à déjouer les automatismes. J'ai découpé des pochoirs selon le tracé que forment des cordes chues sur le sol. Ces lignes se donnent des gabarits, virtuellement porteurs de tous les dessins possibles, à la manière des plaques de plastique ajourées qu'utilisent les enfants et qui permettent de tracer des droites, des courbes, des angles, des rosaces...

Elles constituent donc un registre formel limité qui fonctionne comme une grammaire plastique à l'origine de toutes les peintures de la série. Peut-être fonctionnent-elles alors comme « les racines sombres, enchevêtrées des choses » dont parle Cézanne.

Ces racines sont cependant tronquées, puisque les pochoirs ne reprennent que des portions des lignes « dessinées » par les cordes.

Sur la toile, ils forment donc des entrelacs, qui, paradoxalement, ne s'entrelacent pas, ou très peu.

Ces morceaux, ces silhouettes de traits, sont tracés au pastel ou au fusain, opérant ainsi un curieux renversement : le fond est masqué pendant l'acte de peindre, la forme est comblée comme un fond.

Le tracé de la ligne n'est donc plus une déambulation libre de la main sur une surface, c'est le remplissage d'un couloir ou d'un passage strictement délimité par les contours du pochoir. C'est le même paradoxe de la contrainte qui veut que ces peintures abstraites, donc censément libérées des impératifs de ressemblance, puisent leur origine, s'enracinent, dans un procédé de l'ordre de l'empreinte. »ⁱⁱⁱ

L'idée de déjouer l'inscription pulsionnelle m'a conduite à cette espèce de détour, de ruse à cette simulation ; les cordes posées sous la toile, les gabarits ou pochoirs feront le dessin. Mais quel dessin ? [projection de diapositives *Les sombres*]

Les sombres ne consacrent aucune couleur. Quelque écart de valeurs sans doute, mais diffus et comme noyés en une tour elliptique. C'est une suite (15 tableaux) qui forme explicitement un corpus.

C'est une série où je m'emploie à rehausser la texture du lin en tissage monumental de motifs vrillés, contradiction et détente contenues dans la forme-type ; raréfiant le geste pour mieux libérer les virtualités du médium pigments et hauts dispersés.

Ce dessaisissement de soi-même que l'œuvre requiert, pour le peintre comme pour le spectateur du tableau, est l'enjeu ascétique des *Sombres*.

La main

Comme l'analyse Jean-Louis Schefer dans son texte « Une poétique de la manière »^{iv} qu'il a écrit sur mon travail :

« Que serait donc maintenant cette économie de la main et le subterfuge d'une inscription de mouvements arrêtés de cordes qui la remplacerait ? C'est que dans cette invention du langage, le corps est un peu plus présent parce qu'il prend aussi la place du sujet.

Ou ici quelque chose que Valéry nommait le corps : « Le peintre de quelque façon apporte toujours son corps ». C'est cela, plus ou moins, et dans cette poétique de la manière, le sujet, je ne sais comment, s'est approché ; et le sujet, quelque précaution prise, ruse avec ses propres automatismes, craints surtout de décharges d'énergie *faute de toute méditation d'objet* : le sujet devient exactement celui qui peint.

Pourquoi Monique Frydman retient-elle sa main et au bord de quoi ? Que s'interdit cette main ? »

Et Jean-Louis Schefer en citant H. Focillon (éloge de la main) :

« ...Un conte, qui est sans doute vérité dans la vie d'un tel homme, nous apprend qu'Hokusai a cherché à peindre sans les mains. On dit qu'un jour, devant le Shogoun ayant déployé sur le sol son rouleau de papier, il y répandit un pot de couleur bleue ; puis, trempant les pattes d'un coq dans un pot de couleur rouge, il le fit courir sur sa peinture, où l'oiseau laissait ses empreintes. Et tous reconnurent les flots de la rivière Tatsouta, charriant des feuilles d'érable rougies par l'automne... Quelle main pourrait traduire ce qu'il y a de régulier et d'irrégulier, d'hasardeux et de logique dans cette suite de choses presque sans poids, mais non sans forme, sur une rivière de montagne ? La main d'Hokusai, précisément, et ce sont les souvenirs des longues expériences de ses mains sur les divers modes de suggérer la vie qui ont amené le magicien à tenter encore celle-ci. Elles y sont présentes sans se montrer, et, ne touchant rien, elles guident tout ».

Le dessin, malgré la main « empêché » ou retenue par les divers stratagèmes (caches, pochoirs...) va ramener une ligne encore plus intime et paradoxalement plus privée de l'imaginaire du peintre. Comme si malgré la répétition par les séries, les multiplications des conduites mettant en place le hasard, revient non pas le même, mais une présence exacte, obstinée, identifiable, peut être celle du sujet-peintre lui-même, ce qui nous permettrait de conclure.

Comment par un procédé qui permet de détourner la stéréotypie d'un geste guidant la main à l'aveugle, retient malgré cela l'expression la plus exacte de la main du peintre.

Pour l'artiste, il reste à comprendre ce que le hasard libère et en quoi son identité revient avec encore plus d'exactitude dans l'espace pictural. La question se pose donc : y a-t-il un hasard ?

Freud dit : « Parlez du hasard messieurs, si cela vous chante, moi dans mon expérience, je ne constate aucun arbitraire, ça se recoupe de telle façon que ça échappe au hasard ».

Il n'y a pas de hasard et ce que moi je traque à travers toutes ces expériences de peintre c'est le sujet-peintre, c'est moi-même, en ce qui échappe à moi-même.

Pour conclure, je m'autorise ce plaisir de citer cet extrait d'un texte^v écrit par Edmond Jabès en 1981 pour la préface d'une de mes expositions :

« Je me suis souvent demandé à quel critère profond obéissait un artiste dans le choix du matériau qui lui permettra de s'exprimer. Le choisit-il ou est-il choisi par lui ? (l'écrivain n'a pas à se poser cette question)

On a vite fait, à mon sens, de conclure que ce choix est conditionné à l'avance ; car la question n'est pas de savoir qu'est-ce qui a précédé ce choix, qu'est-ce qui a conduit l'artiste à faire ce choix au détriment de tous ceux qui simultanément s'offraient à lui ? Choix qui modifiera, renouvellera de fond en comble son travail sans qu'il puisse en prévoir encore les conséquences ni en mesurer les risques.

Mais y a-t-il vraiment choix de sa part ou simplement rencontre attendue, espérée avec un matériau de circonstance sur lequel il se serait penché, mû par on ne sait quel désir pervers, secret, de s'attaquer à la fois au Rien et au Tout don est constitué sa matérialité soumise ?

En dernière analyse, la question reste celle-ci : s'exprime-t-on ou, conscient de cette impossibilité, accepte-t-on de prendre à son compte ce que l'œuvre seule exprime ?

Aux limites de l'artiste, le matériau ajoute les siennes qui ne sont pas forcément les mêmes. On créé contre. L'œuvre, à travers ce qu'elle est, c'est-à-dire à travers ce qu'elle réussit à être et qu'elle nous donne à contempler, à toucher, à penser, à vivre, témoigne de double affrontement. Avoir raison des limites, n'est-ce pas une ambition de tout artiste, de tout créateur ? (...) »

Monique Frydman.
Paris, le 30 mai 2000.

Le hasard dans l'élaboration du tableau, Colloque "Créativité scientifique et création artistique"
Tokyo, Japon, Juin 2000.

Œuvres citées

ⁱ André, Stéphane. *Bulletin de la galerie Sollertis*, n°67, juillet-août 1999.

ⁱⁱ Buci-Glucksmann, Christine. « Les dames de peinture », *Verso n°3*, juillet 1996.

Buci-Glucksmann, Christine. « De la couleur pensée », catalogue *Monique Frydman*, Bruxelles : Galerie Willy d'Huysser, 1993.

ⁱⁱⁱ Ghaddab, Kharim. *Art Press International*, n°244, 1999.

^{iv} Schefer, Jean-Louis. « Une poétique de la manière », catalogue *Monique Frydman*, Caen : Musée de Caen, 1995.

^v Jabès, Edmond. Catalogue *Monique Frydman*. Musée des Sables d'Olonne : *Cahiers de l'Abbaye St Croix*, n°33, 1987.