

Francis Bérezné

L'accident et le hasard
dans la figuration du xx^e siècle.
Francis Bacon, Jean Dubuffet, Henri Michaux.

Mémoire de DEA de littérature française
sous la direction de monsieur René DEMORIS

Université de Paris III Sorbonne Nouvelle
septembre 1993

AVERTISSEMENT

Dans le chapitre THÉORIES les citations de Francis Bacon, Jean Dubuffet et Henri Michaux sont exclusivement extraites de trois textes : Francis Bacon, *L'art de l'impossible, entretiens avec David Sylvester* (tome I et II) ; Jean Dubuffet, *Prospectus* et tous écrits suivants (tome I et II) ; Henri Michaux, *Émergences-Résurgences*. Les références sont donc notées comme suit :

Francis Bacon : (AI, p, T.)

Jean Dubuffet : (PES, p, T)

Henri Michaux : (E-R, p)

les autres références sont données en bas de page.

Par ailleurs dans le cours du texte nous avons parfois mis entre parenthèses les initiales des noms des peintres en relation avec un commentaire les concernant. Ainsi Francis Bacon est noté : FB, Jean Dubuffet : JD, et Henri Michaux : HM.

Enfin, nous remercions monsieur René Démoris qui a dirigé notre recherche.

En Chine vers le milieu du XIXe siècle, il arrive que l'artiste choisisse une plaque de marbre dont lui plaisent les taches ou les veines : il la délimite ou l'encadre, l'intitule et y grave son nom. De cette manière il en prend possession et la transforme en œuvre d'art dont il assume désormais la responsabilité.

Roger Caillois

*Comme un feu croît d'autant s'il est des vents battu,
ainsi toute vertu exaltée par le Ciel resplendit d'autant plus qu'elle est plus combattue.*

Michel-Ange.

TABLE DES MATIÈRES

AVERTISSEMENT	3
INTRODUCTION	7
I THÉORIES	9
Le concept de hasard.	9
Accident et hasard pictural	10
Matériau et instrument	12
II DE L'ACCIDENT ET DU HASARD	15
Hystérie de peindre	15
Francis Bacon.	17
Jean Dubuffet	17
Henri Michaux	19
III ANALOGIES	21
Cournot	21
Poincaré	21
Prigogine et «La nouvelle alliance»	23
IV DE-ILLUSTRATIONS	25
Jean Dubuffet : <i>Jardin nacré</i> 1955.	25
Description	25
Interprétation	26
Henri Michaux : dessin sous influence de la mescaline (<i>Misérable miracle</i> , pp. 120-121)	28
Francis Bacon : <i>Sand dune</i> 1981.	30
CONCLUSION	33

BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES QUI ONT SERVI À LA RÉDACTION DE CE TRAVAIL	35
BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE	37
ANNEXE	39T

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Jean Dubuffet : <i>Jardin nacré</i>	27
Henrid Michuax : dessin sous influence de la mescaline (<i>Misérable miracle</i>)	29
Francis Bacon : <i>Sand dune</i> 1981.	32
Jean Dubuffet ; paysage de 1952	40-41-42

INTRODUCTION

Depuis Cézanne la peinture figurative a cessé d'employer les moyens de l'imitation, de la simple mimésis. Il n'est plus dès lors possible de Figurer sans passer par d'autres voies. Celle de l'utilisation de l'accident et du hasard que nous étudions chez trois peintres du xx^e siècle, à peu près contemporains, est une solution parmi d'autres. Les peintres cubistes qui les avaient précédés avaient choisi celle de la géométrisation et de la simplification des formes. Historiquement l'utilisation du hasard et la manipulation picturale des accidents apparaissent comme une réaction aux peintres du début du siècle, qui découvrant l'abstraction, donnent dans leurs écrits théoriques l'impression qu'ils décident de chaque forme, de chaque trait, de chaque point. Mais c'est, pensent-ils, pour mieux mimer « *la nature naturante* ». À l'extrême opposé certains peintres, pas nécessairement figuratifs, pratiquent aujourd'hui une peinture dite aléatoire qui consiste à produire des formes ou des couleurs au seul moyen du hasard. Les figures du hasard que nous tenterons d'étudier se situent apparemment dans un lieu intermédiaire à ces deux conceptions de la peinture. Elles sont le fait de trois peintres, aux productions très différentes, mais qui tous les trois exploitent le hasard « à la main », de façon artisanale, avec les moyens du bord. Chacun s'en explique dans des écrits ou entretiens. Malgré leur différence de ton, ils mettent l'accent sur le contrôle qu'ils peuvent exercer sur le hasard. Hasard qui s'impose violemment à Henri Michaux et qui le somme de décider à l'instant, hasard que guette et chasse Jean Dubuffet, et qu'il piège, hasard d'une forme ou d'un prolongement que les formes, sur la toile, suggèrent à Francis Bacon. Le peintre apparaît dans ces trois exemples comme le manipulateur du hasard, plus sensible à des problèmes picturaux qu'à des conceptions scientifiques, même si celles-ci le traversent ou l'intéressent. Le hasard semble alors pour eux le moteur de la création picturale.

L'utilisation du hasard chez ces trois peintres commence avec la peinture de têtes et des portraits. Ou du moins c'est pour ce genre de peinture qu'ils y font d'abord explicitement référence. Comme si l'expression d'une tête, la ressemblance recherchée appelait l'intervention d'une force extérieure au peintre, qu'il s'agissait pour lui de dominer, de canaliser, de maîtriser, de faire surgir de l'inconscient. Le peintre allant au hasard des traits du visage. C'est en utilisant le hasard que le peintre provoque soit la ressemblance, soit l'expression, en dehors de toute tentative de copier, d'imiter la réalité. Et qui la provoque d'autant plus fortement qu'on s'efforcera tout simplement de tout laisser aller (HM), ou bien d'empêcher la ressemblance pour mieux la provoquer (JD), ou d'introduire la déformation (FB). Nous montrerons pourquoi chez ces peintres, le langage, lorsqu'il évoque le hasard, le fait à propos du portrait, lieu par excellence où se déploie ouvertement la diversité naturelle, la figure même d'Autrui, alors qu'elle est présente dans bien d'autres figures picturales de ces peintres, et quelle place tient ce discours sur le hasard pour chacun de ces trois peintres.

Comment justifier un tel choix : ce qui court de l'un à l'autre, ce qui les relie est anecdotique en apparence. Jean Dubuffet peint dans les années 1946 le portrait d'Henri Michaux, au moment même où celui-ci peignant la série des têtes fait appel à un hasard que nous nommerons « gestuel », et Francis Bacon fait l'éloge d'Henri Michaux, parce qu'il nous donne à voir à partir de marques libres une nouvelle image de la figure humaine. Au-delà, une réflexion commune à Francis Bacon et Jean Dubuffet sur le hasard et ce qu'en peut faire le peintre pour aller là où il dit juste ce qu'il veut dire sans passer par les voies qu'il récuse de l'imitation, de la facile figuration ou de l'illustration.

Le risque encouru à mettre en place cette « polyphonie critique » est quelque part entre un clivage irréversible des trois discours et la fiction d'un peintre tricéphale. Tandis qu'on pourrait

très aisément faire un montage de texte avec les propos de Francis Bacon et les écrits de Jean Dubuffet sur le hasard et l'accident en peinture, organisé comme en perspective pour donner au lecteur l'illusion d'un réel dialogue, dans cette polyphonie, Henri Michaux tiendrait la place que tient dans certains tableaux, le témoin, l'admoniteur, celui qui à la fois désigne ce qu'il faut voir, n'est pas vraiment dans le tableau parce que confiné à une marge du tableau et se trouve être aussi celui qui voit (dit) ce qui n'est pas organisé dans le tableau, son désordre inapparent au regard du spectateur. On y verrait Jean Dubuffet parler de logique insolite et Francis Bacon de méthode illogique de fabrication ; l'un de surgissement de la figuration et d'un regard nouveau, d'impressions, l'autre de suggestions et de fait vivant à capter, d'images et de sensations ; on y entendrait la voix singulière d'Henri Michaux, plus attentif à dialoguer avec lui-même, qu'à exprimer des théories.

L'intérêt de ce dialogue serait certainement de faire entendre sans commentaire comment ces trois peintres ont en commun d'utiliser le hasard, et à partir de quelles idées ils produisent cependant des œuvres radicalement différentes.

I THÉORIES

La peinture a toujours été, dans ses grandes époques liée à la réflexion des poètes, des écrivains, des philosophes, à une réflexion critique et esthétique et, même si le peintre dans son atelier est confronté à tant d'autres problèmes, il ne manque pas de réfléchir par lui-même sur ces problèmes, à sa façon. Il nous a donc paru utile d'exposer dans ses grandes lignes les différentes conceptions du hasard, suivies des théories des peintres sur leur propre peinture quant au hasard et à l'accident.

Le concept de hasard.

Le hasard est étymologiquement issu d'un mot arabe du XII^e siècle qui signifie « dé ». Mais le concept de hasard a fait son apparition bien auparavant, et la philosophie a toujours réfléchi sur ce phénomène, sur le fait que certains événements sont imprévisibles, et n'obéissent à aucune régularité. Elle s'est naturellement penchée sur cette question parce que c'est une notion de sens commun. La figure la plus immédiate du hasard au sens commun est celle du destin ; c'est quelque chose qui arrive et vous conduit quelque part à votre insu. Ensuite il y a le hasard considéré comme une atténuation de notre responsabilité ; on a fait un choix par hasard. Enfin il y a l'idée du chaos, du désordre ; le hasard apparaît comme un trouble, le dérangement d'un ordre dont on ne connaît pas la cause. Deux traditions philosophiques se sont opposées, deux positions ont été tenues : le hasard n'est que le voile de la nécessité, c'est-à-dire qu'il est l'expression du fait que nous ne savons pas pourquoi tel événement se produit tel qu'il se produit. C'est l'idée de Démocrite auquel on attribue faussement l'aphorisme : « *Toutes choses dans la nature sont le fruit du hasard et de la nécessité* » (en réalité on trouve chez un pré-socratique, Leucipe : *Rien dans la nature ne vient par soi-même, mais tout est le fruit d'une loi et de la nécessité.*) C'est une attitude déterministe, et les matérialistes anciens et modernes sont dans cette tradition. Pour eux, le hasard est l'effet de notre ignorance. Il y a une autre position qui veut que le hasard soit une des données de la réalité. Plutôt qu'un hasard fondamental, qui invaliderait toute réflexion, un hasard objectif. Le premier qui a posé le hasard comme quelque chose d'objectif, c'est Aristote dans le livre II de *La Physique*. Aristote a bien vu que le problème du hasard se posait dans l'examen de la causalité, puisqu'il existe des faits qui se produisent par exception, et qu'il y a souvent dans le monde humain comme dans le monde naturel une sorte de rupture entre l'ordre des causes efficientes, celles qui produisent un effet, et l'ordre des causes finales. Il prend l'exemple d'un créancier qui se rend à l'agora pour entendre un discours et rencontre son débiteur.

C'est une bonne occasion pour lui de réclamer son argent, mais ce n'est pas pour cette raison qu'il est venu. Aristote pensait que c'est cette interférence qui caractérisait le hasard... Il insistait sur le fait qu'il fallait que cette interférence ait un sens, c'est-à-dire, qu'elle importe à l'agent. Il disait en particulier qu'on parle d'automaton, c'est-à-dire de processus automatique, lorsque c'est avantageux pour un être qui ne peut pas réfléchir (par exemple un animal ou un rocher), tandis qu'on parle de tuché pour quelqu'un qui aurait pu imaginer un tel but, qui aurait pu imaginer, par exemple, que c'était sur l'agora qu'il allait trouver quelqu'un qui lui devait de l'argent. Dans les deux cas, on insiste sur le fait que l'occasion de hasard importe à l'individu par rapport auquel on parle de hasard.¹

Dans le livre XI de son Séminaire, Jacques Lacan interprète *l'automaton*, comme le réseau des signifiants et la *tuché* comme la rencontre avec le réel. Dans sa révision du rapport Aristotélien de la *tuché* à *l'automaton*, Jacques Lacan écrit :

1 Hervé Barreau : *Entretien avec Émile Noël* : p. 210

«Le réel est au-delà de l'automaton, du retour, de la revenue, de l'insistance des signes à quoi nous nous voyons commandés par le principe du plaisir. Le réel est cela qui gît toujours derrière l'automaton».¹

Il semble dès lors que la rencontre avec le réel en passe par la répétition.

Au XIX^e siècle Cournot, philosophe et mathématicien, pense le concept de hasard également comme une rencontre, mais en laissant de côté l'aspect heureux ou malheureux de l'événement. Il se contente de dire que le hasard est l'entrecroisement de deux séries causales indépendantes. Le hasard ainsi entendu n'est pas du tout une négation du déterminisme. On peut décrire les lois qui déterminent les deux séries, mais c'est la rencontre qui est imprévisible.

Enfin Henri Poincaré, dont la redécouverte ne date que des années soixante, en s'appuyant sur les mathématiques, formule de nouvelles idées sur le hasard dans un livre devenu aujourd'hui un grand classique, *Science et Méthode* (1908) : *Une cause très petite, qui nous échappe, détermine un effet considérable que nous ne pouvons ne pas voir, et alors nous disons que cet effet est dû au hasard. Si nous connaissions exactement les lois de la nature et la situation de l'univers à l'instant initial, nous pourrions prédire exactement la situation de ce même Univers à un instant ultérieur. [...] Mais il n'en est pas toujours ainsi, Il peut arriver que de petites différences dans les conditions initiales en engendrent de très grandes dans les phénomènes finaux : une petite erreur sur les premières produirait une erreur énorme sur les derniers. La prédiction devient impossible et nous avons le phénomène fortuit.*²

Cette conception du hasard est à l'origine de toutes les recherches scientifiques actuelles sur les systèmes dynamiques qui évoluent vers des systèmes chaotiques, par exemple les systèmes turbulents. Aujourd'hui pour les philosophes les questions se posent de la même façon. Certains pensent qu'il existe un hasard fondamental, et d'autres que le hasard n'est que l'expression des limites du déterminisme. Dans le domaine scientifique, chaque discipline donne au mot hasard des sens différents : les uns parlent de contingence, les autres acceptent le mot de hasard, mais pensent qu'il ne fait pas partie du monde physique, qu'il est seulement utile pour décrire le monde physique. La conviction de presque tous les scientifiques est que le hasard n'existe pas. Pour eux les théories du chaos n'ont pas remis en cause le déterminisme. Quelques rares théoriciens voient une rupture se faire aujourd'hui avec la science classique et pensent que le déterminisme et le réversible ne sont que des cas particuliers, alors que l'aléatoire et l'irréversible sont la règle générale. Dès lors pour notre propos, ce qui importe c'est de montrer dans les peintures où leurs auteurs ont voulu faire intervenir le hasard, de quelle sorte de hasard il est question de leur point de vue, qu'on peut le mettre en parallèle avec ces diverses conceptions philosophiques et scientifique et que ce hasard apparaît au spectateur, qu'il est une part évidente de la réalité picturale.

Accident et hasard pictural

La réaction aux théories du Bauhaus se fait au lendemain de la guerre, dans les années 46-47, lorsque presque au même moment Henri Michaux et Jean Dubuffet peignent, l'un des têtes à l'encre et à l'aquarelle, l'autre des portraits de ses amis, Artaud, Paulhan, Dhotel, Michaux etc. À Londres, Francis Bacon présente un grand triptyque, *Crucifixion*, inspiré de Picasso, que le public ne peut s'empêcher de voir comme une image des horreurs de la guerre. Inspiration qu'il abandonne vite pour peindre en 1946 un tableau *qui fait penser à l'intérieur d'une bouche-rie* – (qui) *m'est venu comme par accident* (AE, 30, I). Il est probable que l'intention de faire intervenir le hasard et l'accident succède comme un écho à la catastrophe (la guerre de 39-45)

1 Jacques Lacan, Séminaire XI, pp. 53-54

2 Henri Poincaré : *Science et méthode*, cité par Jean-Luc Chabert et Amy Dahan Dalmedico, dans *Chaos et déterminisme*, p. 274.

qui vient de s'achever. C'est également à propos de portraits des années soixante que Francis Bacon, dans les entretiens avec David Sylvester, commence à développer ses idées, non sur le hasard, mais sur l'accident. Leur préoccupation commune est de lutter contre la représentation traditionnelle, tout en évitant de suivre les voies qu'ils jugent trop faciles de l'abstraction.

Comme le dit Gilles Deleuze dans « *Logique de la sensation* » : « *On ne peut lutter contre le cliché qu'avec beaucoup de ruse* ». Ce que le peintre a (JD, FB) ou n'a pas (HM) dans la tête avant de peindre c'est une idée plus ou moins précise de ce qu'il veut faire :

FB *Je cherche à faire des choses très particularisées, telles que des portraits, et ce seront les portraits des gens mais — quand vous viendrez à les analyser, vous ne saurez pas du tout — ou il vous sera très difficile de voir comment l'image est faite [...] Par exemple l'autre jour j'ai peint la tête de quelqu'un, et ce qui faisait les orbites, le nez, la bouche, c'étaient — si vous les analysez — juste des formes qui n'ont rien à voir avec des yeux, un nez ou une bouche. (AI, 33-34,1)*

HM *Je ne délibère pas ; jamais de retouches, de correction. Je ne cherche pas à faire ceci ou cela ; je pars au hasard dans la feuille de papier, et ne sais pas ce qui viendra. Seulement après en avoir fait quatre ou cinq à la suite, parfois je m'attends à voir venir par exemple des visages. Il y a des visages dans l'air. De quel genre ? Aucune idée. (ER, 41)*

Que le peintre ait ou n'ait pas d'idée préalable à son travail n'empêche pas l'insistance du cliché avant de peindre ; soit que sa connaissance de la peinture qui le précède l'y invite, soit, en l'absence de projet, que ses travaux antérieurs l'inclinent à les reproduire. Toute peinture antérieure, celle du peintre, celles des autres peintres, fait écran à la figure à venir, à « l'inconnu » comme le dit Michaux. C'est donc à chaque nouvelle peinture que le peintre lutte contre le cliché. Dans le portrait comment faire que le peintre qui est tout entier dans la toile donne une vivante image de l'Autre qu'il portraiture et qui lui oppose ses traits et son regard.

JD. *J'ai remarqué que pour qu'un portrait me soit de bon usage ce qu'il faut surtout c'est qu'il soit comme doué de vie, d'une petite vie propre de tableau, comme un arbre, comme un petit chien. (PES, 71, II)*

FB. *il vit de sa vie propre, comme l'image que l'on essaye de prendre au piège ; il vit de sa vie propre, et donc il convoie de façon plus poignante l'essence de l'image. De sorte que l'artiste est capable d'ouvrir ou, dirai-je plutôt, de desserrer les valves de la sensation et ainsi de renvoyer plus violemment le spectateur à la vie. (AI, 41-42, I)*

HM. *Je me dégage de ce que j'ai haï le plus, le statique, le figé, le quotidien, le « prévu », le fatal, le satisfait. (ER, 39)*

Ce n'est pas la méthode picturale qui est en cause, au contraire tout l'acte de peindre est d'employer une méthode pour faire obstacle à une mauvaise figuration, à une fausse image, pour que surgisse « *la grande image* » (FB), « *la figuration désirée* » (JD), « *la surprise* » (HM). Il lui faudra *recréer* les conditions de ce face à face du peintre et de son modèle (même si le modèle est absent et que s'y substitue la photographie, la mémoire), de ce heurt, avec ses moyens techniques propres pour que le portrait soit ressemblant ou sympathique, au sens fort, et que pourtant l'on ne cesse d'y voir un Dubuffet, un Bacon ou un Michaux. Car si cela n'était pas, alors, c'est là que l'on aurait cliché. Donc sitôt la première figuration posée sur la toile ou le papier, il se doit de lui opposer une force contraire, soit au moyens de marques libres (FB), soit par le passage d'une couleur arbitraire sur un préalable polychromage (JD), soit en jetant au hasard de l'eau sur les couleurs (HM).

JD. *Il s'agit, en somme, toujours de donner à qui regarde le tableau une frappante impression qu'une logique de nature insolite commande à la peinture, logique à laquelle toute figuration est soumise, voire sacrifiée, dans une telle manière impérative qu'elle oblige curieusement*

à des solutions imprévues pour que la figuration désirée se fasse jour malgré les obstacles qu'elle y oppose. (PES, 91, II)

HM. *Je n'ai rien à faire, je n'ai qu'à défaire. D'un monde de choses confuses, contradictoires, j'ai à me défaire.* (ER, 31-32)

FB. *Il y a des idées reçues quant à ce qu'est ou devrait être l'apparence, mais sans doute les moyens par lesquels l'apparence peut être rendue sont des moyens très mystérieux, car on sait que quelques coups de pinceau accidentels font soudain surgir l'apparence avec une vigueur qu'aucun moyen admis de la produire n'aurait permis d'atteindre. J'essaye toujours, à travers le hasard ou l'accident, de trouver un moyen tel que l'apparence puisse être là, mais refaite à partir d'autres formes.* (AI, 76, II)

On voit bien pourquoi le portrait, lorsqu'il se veut ressemblant, renouvelle la manière de peindre en réaction aux recherches des peintres du Bauhaus pour lesquelles la figuration n'est qu'une affaire de codage et de décodage. C'est que le peintre et après lui le spectateur va à la rencontre du réel qui s'exhibe dans les traits apparents et que c'est affaire, non de code, mais d'événement, voire de traumatisme.

HM. *Papier troublé, visages en sortent, sans savoir ce qu'ils viennent faire là, sans que moi je le sache. Ils se sont exprimés avant moi, rendu d'une impression que je ne reconnais pas, dont je ne saurais jamais si j'en ai été précédemment traversé. Ce sont les plus vrais.* (ER, 44)

Peu importe que le choix de Jean Dubuffet, par exemple, ait été de prendre le contre-pied des arts de peindre du XVIII^e siècle, et qu'il ait saisi une ressemblance que ses détracteurs ont vu comme grossière : sa visée n'était pas de flatter ses amis, ni d'adoucir leurs traits, mais de témoigner du réel à sa façon. Que Francis Bacon ait cruellement déformé les traits de ses modèles : son travail consiste à faire ressemblant avec des moyens non ressemblants. Qu'Henri Michaux ait réduit à quelques linéaments l'expression de ses têtes. Plus profondément qu'une simple image ressemblante, ils peignent ce jeu de forces contraires, cette tension entre le peintre et son modèle, voire la résistance du modèle au peintre. Leur moyen, leur allié dans cette entreprise est le hasard, entendu précisément comme une force qui vient heureusement contrecarrer le cliché.

Matériau et instrument

Le hasard, l'accident, l'irrationnel est à la fois instrument et matériau. Matériau lorsque l'accident commande la suite du tableau, instrument lorsque le peintre fait délibérément appel au hasard pour brouiller les pistes et prendre un nouveau départ. Matériau lorsque le peintre « piège » le hasard, se laisse mener par l'accident, et le mène.

FB. *Vous savez dans mon cas – et plus je vieillis, plus il en est ainsi – toute peinture est accident. Aussi je vois d'avance la chose dans mon esprit, je la vois d'avance, et pourtant je ne la réalise presque jamais comme je la prévois. Elle est transformée du fait même qu'il y a peinture.* (AI, 40, I)

HM. *Peinture-étape. Peinture pour l'aventure, pour que dure l'aventure de l'incertain, de l'inattendu.* (ER, 68)

FB. *L'une des raisons est que j'emploie de très gros pinceaux et, de la façon dont je travaille, je ne sais pas en vérité ce que va faire la peinture, et elle fait beaucoup de choses qui sont bien meilleures que ce que je pourrais lui faire faire. Est-ce que c'est un accident ?* (AI, 40, I)

JD. *Accidents qui sont dus au hasard. [...] Tous ces accidents sont en nombre infini dans une peinture. Ils sont de grande importance pour le charme qu'offre l'image [...] Peu importe aussi que le pinceau dans sa course ait entraîné un grain noir qui ne se trouvait pas sec : ce sera une moustache, ce sera donc au lieu d'une effigie de femme, [...] un portrait d'homme.* (PES, 62, I)

Le hasard est instrument lorsque le peintre le provoque délibérément :

FB. *Je travaille maintenant en usant du hasard beaucoup plus que je ne le faisais étant jeune. Par exemple, je jette sur les œuvres pas mal de peinture, et je ne sais pas ce qui va lui arriver [...] je la jette à la main. Je la presse simplement dans ma main et je la jette. [...] Je me sers de n'importe quoi. Je me sers de brosses de chiendent et de balayettes, et de n'importe laquelle de ces choses dont, je pense, les peintres se sont servis. Ils se sont toujours servis de tout. Je ne sais pas, mais je suis certain que Rembrandt s'est servi d'un nombre énorme de choses. (AI, 48, II)*

JD. *Dans tous mes travaux antérieurs j'avais toujours eu un goût persistant à des manières de peindre osées, hasardeuses, et dans l'esprit d'y provoquer toutes sorte d'accidents plus ou moins délibérés non bien contrôlables. Mais usant de tels moyens dans un tableau j'avais toujours à prendre des précautions pour en respecter le dessin ou du moins le sujet. [...] Mon projet nouveau (les travaux d'assemblages d'empreintes) allait me permettre de faire toutes sortes d'essais sans être tenu à aucun soin. (PES, 116-117, II)*

Dans les deux cas le peintre est l'instance qui rend le hasard favorable à ses desseins, qui sont de déconstruction (HM), de désorganisation (JD), de déformation (FB), en vue d'un langage immédiat (HM), d'une fête (JD) ou de la vérité (FB). Mettant de son côté et à profit tout ce qui est susceptible de déranger accidentellement une intention initiale dont toujours il se méfie, la logique de l'imitation et de l'illustration qu'il récuse, il choisit et sélectionne et s'ingénie à faire travailler la peinture pour lui, parfois contre lui. Le hasard piégé ou délibérément provoqué est ce qui va donner vie au tableau. L'attention du peintre est toute à ces accidents que lui propose la peinture, surtout avec la peinture à l'huile, toujours nuancée, imprévisible dans ses effets ; le piège dont il dispose est l'acte du choix, un certain type d'acte et de choix parmi tous les accidents qui lui sont proposés.

FB. *Je pense que l'accident – ce que j'appellerais la chance – [...] est un des aspects les plus importants et les plus fertiles, parce que si quelque chose marche pour moi, je sens que ce n'est rien que j'aie fait moi-même, mais quelque chose que le hasard a été à même de me donner. Mais il est vrai que depuis un grand nombre d'années j'ai réfléchi sur le hasard et les possibilités d'utiliser ce que le hasard peut donner, et je ne sais jamais dans quelle mesure il s'agit d'un pur hasard et dans quelle mesure d'une manipulation du hasard. (AI, 104, I)*

JD. *À force et l'ouvrier devenant plus habile, il arrive que les accidents favorables accourent de plus en plus nombreux ; l'artiste acquiert – et sans qu'il sache trop exactement par quels moyens – un certain pouvoir de les faire naître et, simultanément, il se familiarise avec eux, apprend à mieux en tirer parti, à se laisser plus souplement entraîner par eux. (PES, 63, I)*

FB. *Peut-être manipule-t-on de mieux en mieux les marques qui ont été faites par hasard, c'est-à-dire les marques qu'on a fait tout à fait irrationnellement. À mesure qu'avec le temps et en travaillant selon ce qui advient l'on se conditionne, on réagit avec plus de vivacité à ce que l'accident a proposé. Et quant à moi, je sens que ce qu'il m'est arrivé d'aimer un tant soit peu était le résultat d'un accident sur lequel j'avais été capable de travailler. Parce que cet accident m'avait donné une vision désorientée d'un fait que je tentais de capter. Et je pouvais alors commencer à élaborer et à essayer d'exploiter une chose qui n'était pas illustrative. (AI, 107, I)*

HM. *Dans tous les inachèvements, je trouve des têtes. Têtes rendez-vous des moments, des recherches, des inquiétudes, des désirs, de ce qui fait tout avancer et tout combine et apprécie. Tout ce qui est fluide une fois arrêté devient tête. (ER, 18)*

Si le peintre s'éloigne de l'illustration, de la mauvaise figuration, de l'imitation, s'il s'en remet en partie au hasard pour arriver à ses fins, c'est que son travail est un jeu, également un moyen de connaissance du monde naturel. Aussi bien Jean Dubuffet, que Francis Bacon et Henri Michaux ont la conviction que le réel ne va pas sans une zone d'obscurité, que les lois qui régissent l'apparence sont cachées. C'est pour approcher ces lois qu'ils introduisent le hasard

et l'accident dans leur travail, qu'ils confrontent l'apparence photographique à un système de formes qui lui est étranger.

JD *J'ai le sentiment très fort – je l'ai toujours eu – que les clefs des choses ne doivent pas ressembler à ce que nous imaginons d'elles ; que les commandes du monde doivent consister en systèmes singuliers dont nous n'avons pas le moindre soupçon.*

FB *Voyez vous, tout l'art est maintenant devenu un jeu avec lequel l'homme se distrait, et l'on aura beau dire qu'il en a toujours été ainsi, ce qu'il est maintenant c'est absolument un jeu. Et je pense que dans ce sens-là les choses ont changé, et que ce qui est maintenant fascinant, c'est que cela va devenir beaucoup plus difficile pour l'artiste puisqu'il lui faut vraiment approfondir le jeu pour aboutir à quoi que ce soit de bon.* (AI, 64-65, I)

HM *L'art est ce qui aide à tirer de l'inertie.* (E12,60)

FB *J'essaye toujours à travers le hasard ou l'accident de trouver un moyen tel que l'apparence puisse être là, mais refaite à partir d'autres formes. [...] C'est capital. Parce que, si la chose semble s'accomplir un tant soit peu, elle s'accomplit à cause d'une sorte d'obscurité que lui communique la nature autre de la forme pour ainsi dire inconnue.* (AI, T 11,76)

HM *Obscurité, antre d'où tout peut surgir, où il faut tout chercher.* (ER, 24)

Moyen de connaissance d'un objet qui résiste à la connaissance, qui nous est et ne nous est pas étranger. Objet ou Figure que le peintre fait surgir, mais par un travail d'arrachement, par une volonté de conduire par le moyen du hasard et des accidents la figure hors du cliché, par de perpétuelles réactions et interactions entre ce que le peintre veut faire et ce que la peinture peut faire. De sorte que peindre est affaire d'interactions entre les accidents qui surgissent à l'improviste ou délibérément et la volonté du peintre de couper court à une trop facile figuration ou illustration, mais aussi, c'est comme le déroulement d'un programme imprévisible que le peintre tacherait de réaliser à partir de marques libres, d'assemblages hétérogènes, de gestes spontanés, pour aboutir à un résultat qui le surprenne lui-même (JD et HM), qui enregistre l'apparence à différents niveaux de sensations (FB)

Dans ce programme la pratique de la copie est le repère dont se détourne le peintre. En contre-référence à la copie, théoriquement impossible, puisqu'il faudrait pouvoir recréer les conditions mêmes dans lesquelles se produit l'accident, le peintre sélectionne les marques faites au hasard (non représentatives, parce qu'elles ne concernent ni la représentation ni l'image visuelle, mais seulement la main du peintre) pour les réinjecter dans l'ensemble visuel, et rendre la figuration à la nécessité, puisqu'elle dépend alors d'un système qui lui est étranger. En elles-mêmes ces marques ne valent que pour être utilisées, réutilisées, et l'acte de peindre est de produire ces marques non représentatives et, les sélectionnant, de les contraindre à représenter, à figurer.

L'acte de peindre, c'est l'unité de ces traits manuels libres et de leur réaction, de leur réinjection dans l'ensemble visuel. Passant par ces traits, la figuration retrouvée, recrée, ne ressemble pas à la figuration de départ [...] Si bien que l'acte de peindre est toujours décalé, ne cesse d'osciller entre un avant-coup et un après-coup : hystérie de peindre... Tout est déjà sur la toile, et le peintre lui-même, avant que la peinture commence. Du coup le travail du peintre est décalé et ne peut venir qu'après, après-coup : travail manuel dont va surgir à vue la Figure.¹

C'est bien parce que la Figuration en passe par ces traits manuels libres qu'elle opère comme mise en scène du hasard et de la nécessité, et si tout un chacun est capable de produire un tel hasard, il ne lui est pas possible de le faire servir à Figurer, selon un système ou une sémiotique.

1 Gilles Deleuze : *Logique de la sensation*, p. 63.

II DE L'ACCIDENT ET DU HASARD

Hystérie de peindre

Gilles Deleuze pense qu'il y a un rapport spécial de l'hystérie avec la peinture. Il est vrai, dit-il, qu'il y a tant de dangers à faire une clinique esthétique du peintre lui-même, en l'occurrence de Francis Bacon, du peintre ou de la peinture en général (*avec toutefois l'avantage que ce ne soit pas une psychanalyse*). Il met en relation l'œil libéré par la peinture de son caractère d'organe fixe et qualifié, polyvalent, libéré de son appartenance à l'organisme, pour voir la Figure comme pure présence. La peinture nous met des yeux partout : dans l'oreille, dans le ventre, dans les poumons. Et ce que la peinture dresse devant cet œil polyvalent et transitoire, c'est la réalité d'un corps, lignes et couleurs libérées de la représentation organique. Le système des couleurs est un système d'action directe sur le système nerveux. L'utilisation des marques libres (hasard et accident) et leur manipulation perturbent assurément cette représentation organique, mais aussi elle l'exalte, créant des surfaces saturées d'organes : hystérie de la peinture. Comment prendre dans notre travail le risque de la psychanalyse, travail d'où, d'une certaine façon, l'artiste comme sujet et son histoire sont à peu près absents, où nous ne nous interrogeons guère sur les fantasmatiques sexuelles qui travaillent les œuvres, les associations qu'elles peuvent susciter, non que dénions qu'en dehors du divan, dans un texte ou un tableau il n'y ait de l'inconscient, et que son décryptage puisse en dire beaucoup sur son fonctionnement. Une telle démarche exige une longue fréquentation des concepts et notions de la pensée psychanalytique, d'un maniement délicat. Notre propos finalement n'est pas là. C'est l'événement, l'avènement de l'accident et du hasard dans la peinture à une époque donnée, envisagés plus du point de vue de la production des œuvres, du « comment faire » qui prévaut ici, à l'écoute des peintres eux-mêmes. Quant au « comment c'est fait », au fonctionnement des tableaux, les associations et analogies que nous faisons empruntent d'autres voies, celles des sciences exactes. Nous y voyons aussi une autre raison. Étudiant l'utilisation de l'accident et du hasard chez trois peintres, c'est sinon à une psychanalyse de groupe qu'il faudrait procéder, mais à un travail de décryptage considérable.

Toutefois puisque Gilles Deleuze parle d'hystérie de la peinture, une notion analytique étroitement liée à cette psychose fait image : celle d'abréaction. L'abréaction dans son sens strict est *une décharge émotionnelle par laquelle un sujet se libère d'un affect attaché au souvenir d'un événement traumatique (Vocabulaire de la psychanalyse)* L'abréaction peut produire un effet de catharsis, réaction de libération d'affects longtemps refoulés. Elle fait image en ce qu'aussi bien Francis Bacon que Jean Dubuffet, moins Henri Michaux, manifestent dans leurs entretiens, écrits et peinture, un emploi de l'accident et du hasard, extrême chez Bacon, virulent chez Jean Dubuffet, à la fois comme faisant retour vers certaines œuvres du passé admirées avec lesquelles les peintres semblent vouloir renouer et également dirigé contre un certain type de figuration et de peinture. Double mouvement où il est bien difficile de faire la part de l'inconscient et celle de la volonté consciente de créer un autre type de peinture, ou d'apporter à des problèmes picturaux déjà traités d'autres types de solutions. Or ce concept d'abréaction pour s'appliquer au champ de la peinture se doit d'être quelque peu détaché de son origine clinique où il ne survient que rarement dans la cure, provoquant parfois l'effet cathartique souhaité par le thérapeute, même si d'autres refoulements secondaires sont ensuite mis à jour. Or c'est à chaque nouvelle peinture, pour chaque nouvelle recherche qu'intervient l'accident. Il faut donc considérer l'abréaction, manifestation extériorisée et incontrôlée qui vient en lieu et place d'un événement passé comme lié à la compulsion de répétition. D'autre part l'abréaction libère

du souvenir d'un traumatisme, ou répète inconsciemment un événement traumatique. Jacques Lacan nous rappelle que la *Tuché*, le hasard pour Aristote, la rencontre du réel pour Lacan, se présente dans l'histoire de la psychanalyse sous la forme du traumatisme, lequel insiste dans le rêve, porteur du désir du sujet, à resurgir à répétition, *sinon sa figure même, du moins l'écran qui nous l'indique encore derrière*. Répétition de l'accident, de la manipulation de l'accident comme écran derrière lequel se cache un traumatisme, mais lequel ? Plutôt qu'un traumatisme, l'accident, chez Francis Bacon surtout, chez Jean Dubuffet également, abrégirait au complexe «traumatogène» d'un modèle *de* représentation passé et comme fondateur pour le peintre, enfoui par des siècles d'admiration improductive (la grande peinture classique chez FB), ou d'oubli et d'inintérêt (une peinture branchée directement sur la vie chez JD). Il ne s'agit pas de dire hors du divan ce qui laisse le peintre (du moins pour JD, FB, HM, qui mène leur œuvre comme une fuite en avant) à tout le moins, et à tout jamais, inconscient *de* ce qui se trouve à l'origine de son œuvre, mais de rappeler que ces modèles de représentation se sont imposés avec une force exceptionnelle, et que pour y faire retour et en même temps s'en libérer et aller au-delà afin de créer une œuvre qui se veut d'une égale force et intensité le peintre a dû en passer par ces moments imprévisibles, surprenants, chaotiques, accidentels, «abréactifs», que le peintre dissimule sous un discours théorique, rationnel, ou au contraire sur lesquelles tout simplement il s'interroge :

FB- *Eh bien, l'un des tableaux que j'ai peint en 1946 – celui qui fait penser à l'intérieur d'une boucherie – m'est venu comme par accident. J'essayais de faire un oiseau en train de se poser dans un champ. Et c'était peut-être lié en quelque manière avec les trois formes survenues auparavant (le triptyque *Crucifixion*), mais soudain les lignes que j'avais tracées suggérèrent quelque chose de tout à fait différent et de cette suggestion a surgi le tableau. Je n'avais pas l'intention de faire ce tableau-là, je n'ai jamais pensé qu'il serait comme ça : c'était continuellement comme un accident montant sur la tête d'un autre.* (AE, 30, I)

Ce tableau contient d'une façon particulièrement confuse tous les éléments, Figure, structure enfermant la Figure, aplats colorés du fond, et matière picturale accidentelle qui seront ensuite repensés et réorganisés dans les œuvres ultérieures. La description de Francis Bacon de la genèse de ce tableau fait bien analogie avec le phénomène d'abréaction, qui survient on ne sait exactement quand, est lié de près ou de loin à un événement passé et se produit sur un mode tout à fait inconscient.

Toutefois nous nous sentons plus proche d'un autre terme que celui d'abréaction pour traduire l'émotion, voire l'intérêt que provoquent en nous les œuvres de ces trois peintres, dominées par l'utilisation du hasard et de l'accident. Il s'agit de la notion d'«événement» entendu comme un moment dans un procès historique lui-même pris dans un passé et un futur, connectable à d'autres événements, pour former des rapports extrinsèques et intrinsèques de compatibilité et d'incompatibilité, de conjonction et de disjonction, qui libèrent selon l'expression de Gilles Deleuze *un pur exprimé*.

Pour nous, ce pur exprimé de l'événement a l'avantage sur la notion d'abréaction d'être comme elle pris dans le réseau du langage (entretiens, écrits) mais de rendre compte aussi de la part indicible du langage pictural sans tenir trop compte du peintre en tant que sujet. Nous ne saurions rien dire de définitif, mais en étudiant les sens des mots accident et hasard que privilégient selon nous chacun des trois peintres, en précisant les références (compatibilité et conjonction) et contre-références (incompatibilité et disjonction) sur lesquelles s'élaborent leurs œuvres, et sans procéder à une critique psychanalytique, nous pensons simplement situer le rôle de l'accident et du hasard pour chacun des trois peintres étudiés.

Francis Bacon.

Francis Bacon insiste particulièrement sur ce qu'il y a à apprendre pour un peintre à étudier l'histoire la peinture. Il ne prétend inventer aucun nouveau procédé technique. Il s'inscrit dans une grande tradition picturale. «Accident» est le signifiant que Francis Bacon affecte particulièrement, c'est-à-dire ce qui survient, arrive au peintre et à sa peinture. Il l'oppose au terme illustratif, qui fait historiquement référence au texte. L'accident est ce qui convoie l'essence de l'image, en dehors de toute référence à un discours. Dans un entretien donné au journal *Libération*, un an avant sa mort, il se défend violemment d'être de quelque manière que ce soit un philosophe. Ce qui se comprend lorsque l'on sait que le sens philosophique de l'accident est ce qui s'ajoute à l'essence, peut être modifié ou supprimé sans en altérer la nature. Francis Bacon a une très grande admiration, voire une nostalgie, de la grande peinture classique, qu'il connaît et dont il parle bien, que ce soit celle de Velasquez, où il sent tout le temps passer l'ombre de la vie, dont il s'inspire dans la série des portraits de pape, de Cimabue dont il admire l'espace très particulier, et de Michel-Ange dont il se sent naturellement très proche, et dont il aime *énormément les dessins, la grandeur de ses dessins, l'ampleur des corps*. Trois peintres qui comme lui refusent la référence au texte, privilégient la vie immédiate sur une vision rhétorique, historique. Trois peintres qui n'ont pas non plus hésité à peindre des figures déformées. Le Christ en croix de Cimabue, la tête en bas, est animé d'un mouvement ondulant, Velasquez peint des naines dans Les Ménines, et les corps entremêlés de Michel-Ange sont à eux-mêmes leur propre espace, un espace déformé par le regroupement des corps et la technique du raccourci (technique dont s'inspirent visiblement les figures de Francis Bacon). Ce que l'accident et le hasard instaurent chez Bacon, ce sont des figures suspendues entre la vie et la mort (Francis Bacon dit bien de Velasquez, qu'il admire dans ses figures «l'ombre de la vie»), vidées de toute histoire. Ce qui leur tient lieu d'histoire c'est l'événement de ces marques manuelles et accidentelles, retravaillées, visibles, lisibles dans leur devenir, aussi lisibles que le modèle qu'elle représentent, et qu'elles libèrent de son histoire de sujet, pour le faire entrer dans l'histoire de la peinture.

Mais lorsque dans les entretiens qu'il a avec Michel Archimbaud l'interrogeant sur Poussin, peintre d'histoire par excellence, il répond :

«Quant à Poussin, je reconnais ses grandes qualités, en particulier son sens extraordinaire de la composition, mais tout chez lui est un peu trop mathématique, ce qui ne veut pas dire grand-chose pour moi, je l'avoue, en ce qui concerne la peinture.¹»

Faut-il voir dans «*ce qui ne veut pas dire grand-chose pour moi*», dans cette dénégation d'une peinture d'histoire liée à la rigueur mathématique et géométrique de la composition, une manifestation inconsciente de sa rupture avec son passé de décorateur, de designer de mobilier (qu'il affirme avoir détesté) d'une rigueur géométrique qu'il saura utiliser pour les fines structures environnant ses figures et dont il se défendra, en tout cas au début, qu'elles ne soient autre chose qu'une façon d'isoler la figure pour la mieux voir et mieux la peindre. Dans les œuvres plus tardives, cet environnement prendra de l'ampleur, deviendra un lieu, un topos en relation avec la Figure, peut-être lieu *de* mémoire, et trace de la géométrie et de l'histoire, tant décriée.

Jean Dubuffet

Le goût de Jean Dubuffet pour tous les mots simples et savoureux donne à ses écrits une élégance qui semble aller de pair avec un certain laisser-aller. Il n'en est rien. Son autre goût pour les termes techniques et précis, son sens de la rigueur lui fait employer au contraire de Francis Bacon le mot accident d'un point de vue philosophique, et le mot hasard dans le sens

1 Michel Archimbaud : entretien avec Francis Bacon, p. 38.

d'une démarche hasardeuse, risquée. En effet Jean Dubuffet ose dans les années 46 rompre avec toutes les productions dites culturelles, et se tourner vers celles auxquelles il donnera le nom d'Art Brut, toutes productions de marginaux, d'aliénés, « d'inspirés », dont l'esprit ne cessera d'animer ses travaux. L'expérience est périlleuse, et connaîtra de nombreux déboires ; mais la démarche du peintre restera soumise à des principes artistiques et intellectuels exigeants, à une réflexion très élaborée et culturelle. Son champ de recherche est l'exploration formelle des phénomènes de tous ordres de la nature et de la vie des hommes. Son dessein en peinture est de communiquer et d'élaborer la pensée. Il lui permet de transformer un portrait de femme en homme sans toucher à l'essence de cette pensée, même lorsque l'accident d'un trait de pinceau vient ajouter au portrait une moustache. L'accident n'en est pas moins le fruit du hasard, du risque, de la volonté audacieuse de rendre visible et lisible autrement que par des mots les choses et processus mentaux. En l'occurrence l'effet provoqué sur l'humeur, le psychisme, d'Un visage humain, sans référence à un sujet et même à un sexe particulier. Dans les travaux ultérieurs d'empreintes, il cesse de vouloir provoquer des accidents en tenant compte d'un sujet, d'un dessin, pour faire toutes sortes d'essais sans être tenu à aucun soin. Ces travaux expérimentaux éliminent tout effort pour obtenir ou éviter un quelconque résultat. Le terme d'empreintes convient bien à ces peintures à la fois provoquées et subies, comme directement imprimées sur le papier par la matrice de l'esprit.

Il y a donc chez Jean Dubuffet comme deux versants : celui d'une radicale contestation de toute peinture honorée, qui fait l'objet d'un consensus général et officiel, versant qui relève du hasard, et celui de l'accident recherché délibérément ou simplement accueilli, versant qui relève d'une réflexion logique et théorique, (dont il se défend qu'elle soit un système) tournée vers ce qu'est la raison et la déraison, pour voir et savoir *ce* que sont les effets sur l'esprit des relations réciproques de la peinture et du regard. L'accident et le hasard ont pour lui un effet cathartique intrinsèque de toute peinture ennuyeuse et prétentieuse, mais surtout permettent de ne jamais oublier et de diminuer le plus possible les conditions extérieures à l'observation et à la production des phénomènes de la pensée figurée ainsi que les interférences de l'observateur sur l'objet observé.

Sa nostalgie, ou du moins son absence de répulsion avouée, pour des productions telles qu'on en pouvait voir sur les marchés, genre biche dans les bois, ou panier de fleurs, ou encore chats et chiens, s'explique (outre par une certaine provocation), par le caractère anecdotique ou légèrement historiographié de ses travaux.

La conduite logique, inébranlable, méthodique, de Jean Dubuffet pour affirmer sous toutes ses formes que les différences entre les hommes sont à peu de choses près les mêmes qui se manifestent dans la disposition des branches d'un pommier par rapport à celles d'un autre pommier (le titre d'un ouvrage d'Alexandre Vialatte sur Jean Dubuffet est révélateur : *Le Grand Magma*), la conviction qu'il lui importe peu que le savoir-faire, le bon goût ait quelque importance, joints à un sens de la composition et de l'effet recherché (et trouvé) particulièrement exceptionnel interroge. Il ne serait pas bien venu de dresser de celui qui a sorti du ghetto des asiles des œuvres méconnues et de grande valeur (pour les enfermer toutefois dans un haut lieu culturel et muséographique, le Musée de l'Art Brut à Lausanne) le tableau clinique de ses contradictions de militant de l'Art Brut et de son activité socialement reconnue de peintre, mais sa rigoureuse conception de l'accident en peinture, c'est-à-dire de ce qui ne peut en aucune façon toucher à l'essence, n'est pas moins rigoureuse que certaine rigoureuse nature morte où tout semble pourtant avoir été placé là « comme au hasard », et qui peuvent être lues d'une manière qui touche aussi bien aux couches profondes du psychisme et à son fonctionnement, qu'aux relations de la peinture et du regard.

Nous ne prétendons pas affirmer que de telles peintures où le rôle de la mimésis, de l'imitation, est prépondérant aient joué un rôle primordial dans les choix qu'il a fait, nous constatons seulement sa virulence et sa colère à leur égard, et qu'elles ont toujours eu dans une certaine mesure le rôle répulsif de légitimer *ses* travaux. Le hasard et l'accident chez Jean Dubuffet sont superposition de couches d'événements très divers et inextricablement entremêlés.

Henri Michaux

Le poète qu'est Henri Michaux tient les mots au niveau de leur plus simple apparence. Lorsqu'il jette au hasard de l'eau sur des couleurs, on voit le travail du peintre, on comprend ses intentions (mélanger les couleurs pour perturber, quoi ? on ne sait, peut-être nous le dira-t-il) on est naturellement invité à en faire tout autant, certainement à en vivre intérieurement l'expérience. Michaux revient rarement dans *Émergences-Résurgences*, son autobiographie comme peintre, sur les manipulations qu'il fait du hasard. Il s'agit plus pour lui de se donner des surprises, d'expérimenter et de manipuler le monde, de prendre le risque de se livrer au hasard. Mais cet homme fasciné par l'Orient, la Chine surtout, dont la pensée et l'écriture ont nourri son œuvre peinte, relate dans *Émergences-Résurgences* une anecdote sur le Japon, d'où, nous dit-il, il est revenu infirme, car ne sachant pas avec des signes signifier (il essaiera à plusieurs reprises de dessiner des catalogues de gestes, des vocabulaires de formes, tentatives toujours déçues). Voici l'anecdote : Le Commodore Perry, à la fin du XVIII^e siècle, à la tête d'une petite escadre de quatre navires à voile et à vapeur se présenta à la baie d'Edo, afin d'être reçu et d'établir des relations. On leur répondit de revenir l'année suivante. En attendant l'entrevue l'escadre se trouva entourée d'embarcations pleines de petits hommes venus non pour du troc... mais pour dessiner. Et avant que l'escadre ne reparte des estampes circulaient déjà dans Tokio, proprement dessinées, montrant les étranges navires, les mâts et leurs vergues, les cheminées et les canots enfin les barbares eux-mêmes au long nez, les officiers chamarrés et les matelots roux et poileux. Et Henri Michaux conclut : *dans quel autre pays, pareille « réception » ?* Ce poète, secret, dit-on, réservé à l'extrême et qui ne recevait personne, a peut-être voulu comme ces dessinateurs japonais, illustrer ce que le monde dans son peu de réalité avait pour lui de singulier, d'exceptionnel, pour le faire circuler, pour que d'autres en prennent connaissance, et en l'absence d'un savoir-faire semblable à ces artisans, a pallié à son infirmité à signifier avec des signes en inventant des « signes » et des mouvements où le geste spontané et le hasard ont tenu lieu d'événement et d'un inimitable savoir-faire.

III ANALOGIES

Les précédentes remarques sur ce que le hasard et l'accident représentent pour chacun des trois peintres étudiés, ne doivent pas faire oublier les liens personnels qui les unissent (en tout cas pour deux d'entre eux, JD et HM) la communauté de recherche qui s'en est suivie, ni que Jean Dubuffet et Francis Bacon, sans s'être vraiment concertés, ont réfléchi d'une manière assez semblable sur les conditions techniques des manipulations du hasard et des accidents. Ce que ce chapitre veut rendre sensible au lecteur, c'est ce que leurs peintures doivent au hasard, envisagées du point de vue de la philosophie, mais aussi de la science. Il faut pour cela, à la question du «comment c'est fait», en passer par le «comment faire» des peintres, revenir au moment où le peintre commence à peindre, avant même l'acte de peindre.

Cournot

Les têtes d'Henri Michaux sont en lieu et place de la mort pour ne pas avoir à dire *que la Mort... mais ce nom ne sera jamais prononcé*. Mais aussi les portraits de Jean Dubuffet faits de mémoire où l'arbitraire parle aussi de la mort, et ceux de Francis Bacon peints de mémoire ou d'après des photographies parce qu'il ne veut pas opérer devant eux l'atteinte qu'il leur inflige dans son œuvre, atteinte semblable au travail de la mort. Tout se passe comme si, avant l'acte de peindre, devant le «comment faire», c'était déjà la mort : c'est le premier lieu commun, celui du portrait. Ce n'est pas ce que dit Gilles Deleuze : «*tout est déjà sur la toile, et le peintre lui-même, avant que la peinture commence*». Point d'achèvement et non point mort avant même de peindre. Car le peintre dans et par son travail se retourne vers la vie et le faire du portrait est une recherche de la vie et un détour de la mort. Détour par les déformations de l'apparence pour mieux enregistrer les apparences (FB), par un système de nécessité étranger à la figuration pour mieux figurer (JD), par le *désordre, la discordance, le gâchis, le mal et le sens dessus dessous, pour ne pas avoir à revenir en arrière* (ER, 35). Utilisation du hasard pour conjurer la mort : c'est là le premier lieu commun du hasard. C'est parce qu'il s'origine dans ce lieu commun du hasard, et dans le lieu commun du portrait comme objet de mort, que les premières peintures où s'utilise le hasard (1945-1946) ont rudement à voir avec la conception du hasard selon Cournot, la rencontre de deux séries causales indépendantes, ou plus trivialement avec la tuile qui tombe. Rencontre des couleurs et de l'eau chez Henri Michaux, d'une couleur imprévue sur un préalable polychromage chez Jean Dubuffet, d'un personnage sous un parapluie surmonté d'un oiseau décharné chez Francis Bacon. Michaux lance l'eau à l'assaut des pigments, Dubuffet passe grossièrement et arbitrairement une couleur uniforme et Bacon peint cette toile comme un accident montant sur la tête d'un autre. Mais chez Bacon tout tombe. Seulement c'est la main du peintre qui fait tomber la tuile, sans autre dommage que de scandaliser, d'horrifier, de susciter l'incompréhension. Le travail du peintre, dans ses premières tentatives pour utiliser le hasard est comme une mise au point, une façon d'insister sur cette origine. Il n'en sera plus ainsi par la suite. Même si ce type de hasard est utilisé dans les collages de Dubuffet, dans les gouaches de Michaux, dans certaines peintures de Bacon où apparaît quelque signe imprévu, flèche, croix gammée et autres signes, la rencontre se fait discrète, le hasard joue alors plus modestement et plus efficacement sa partie, et l'art ne va plus avec la mort.

Poincaré

D'autres peintures suivent les premières, à quelque dix années de distance, où le hasard exploité s'apparente aux théories de Poincaré. Rappelons là : de petites causes produisent *de* grands effets. Rappelons aussi qu'elle est à l'origine des théories scientifiques pour étudier les systèmes chaotiques. Il s'agit des peintures à l'encre de Chine d'Henri Michaux et des dessins

à l'encre de Chine de Jean Dubuffet faits dans les années cinquante-soixante, à peu près au moment où les scientifiques redécouvrent l'œuvre d'Henri Poincaré. Henri Michaux couvre toute sa surface de la feuille de papier de « signes » noirs tracés vivement, rageusement, animés d'un intense mouvement. Ils prolifèrent dans un espace ambigu, où l'on ne distingue plus le haut du bas, la droite de la gauche. Des peintures qui s'apparentent à une page d'écriture : chaque « signe » est en relation d'opposition, de similarité et de contiguïté avec le plus proche et le plus lointain. Leur organisation est chaotique, en ce sens qu'on ne peut dire ni prédire quel type de nouvelle organisation de l'ensemble entraînerait la moindre modification d'un de ces « signes ». Devant ces peintures ou dessins le regard appréhende globalement quelque chose comme le mouvement dynamique et chaotique d'insectes ou d'images humaines dispersées. Mais en se promenant dans la page, en isolant quelques-uns de ces êtres picturaux, on découvre des relations qu'il est alors facile de décrire. Nombre et orientation des branches des « signes » les uns par rapport aux autres, mouvement ascendant ou descendant, transversal, de chacun d'entre eux. D'où, le sentiment qu'un ordre préside à ce désordre.

Il n'en va pas tout à fait de même des encres de Jean Dubuffet où de petites cellules s'imbriquent les unes dans les autres, en une sorte de libre puzzle qui se dessine jusqu'à un horizon noir très haut placé. Là aussi une cellule avec un angle un peu plus accentué, une courbe un peu plus tendue, détermine en partie la configuration de celle qui lui est contiguë, et dans l'ensemble de ce puzzle de petits effets produisent de grandes causes. Mais ce qui est surprenant, c'est que l'on peut recadrer ce dessin, sans qu'il y ait grand dommage pour la composition, à la seule condition de garder une portion de ce noir horizon. Le dessin de cet horizon n'est pas sans rappeler les déchirures d'une côte maritime et il est tentant d'y voir une image fractale, où (très sommairement) une portion de la côte est comme l'ensemble de son contour. C'est-à-dire que son aspect chaotique peut-être ramené à une figure géométrique, que les degrés d'irrégularité que l'on rencontre aux diverses échelles sont en gros égaux, et que les sous-sous-baies et sous-sous-péninsules ont les mêmes traits génériques. *une telle côte sera dite posséder une homothétie interne, ou être self-similaire*. Benoît Mandelbrot, mathématicien et géomètre, qui a élaboré la théorie des objets fractals s'exprime ainsi sur le rôle du hasard :

Nous savons que le hasard peut engendrer l'irrégularité, mais est-il capable d'engendrer une irrégularité aussi intense que celles des côtes, dont nous cherchons un modèle? Il se trouve, non seulement qu'il le peut, mais qu'il est bien difficile, dans maints cas, d'empêcher le hasard d'aller au-delà de ce qu'on désire... Tout au contraire (du concept de hasard du physicien modelé par la thermodynamique, où le hasard intervient au niveau microscopique et où il est « bénin » au niveau macroscopique) le hasard doit avoir la même importance à toutes les échelles, ce qui implique qu'il n'y a aucun sens à parler de niveau microscopique et de niveau macroscopique.¹

Le *Paysage à l'encre de Chine* de Jean Dubuffet, qui date de 1952, (reproduit en annexe et dont on a par des caches redécoupé la composition), présente ce caractère d'accident et de hasard indifférent aux échelles. Approche et limite du chaos par une image fractale, c'est une problématique qui n'est pas sans faire analogie avec ce que les scientifiques savent des relations entre fractales et chaos : bien que ce soit deux choses différentes les systèmes chaotiques sont souvent représentés par des images fractales.

Ce qui est commun aux peintures de Jean Dubuffet et d'Henri Michaux c'est qu'elles sont construites de proche en proche, sans composition préalable. À partir de ce principe, c'est chaque signe et l'ensemble de ces signes, chaque cellule et l'ensemble du puzzle qui est peint au hasard, un hasard qui peut-être bien va au-delà de ce que le peintre lui-même désire.

1 B. MANDELBROT : *Les objets fractals*, pp. 44-45.

Certes la distance est grande entre les courbes et modèles mathématiques sur lesquels travaillent des scientifiques comme Mandelbrot, mais à la fois leurs recherches permettent de mieux décrire ces peintures et ces peintures de donner à voir les relations entre l'intuition du créateur et les travaux du scientifique.

Ces deux façons d'exploiter le hasard, selon Cournot et selon Poincaré, seront employées par Jean Dubuffet tour à tour et à des époques différentes. Les portraits, les assemblages d'empreintes font se rencontrer des matériaux qui *a priori* ne devaient pas se rencontrer, ou bien il procède dans les sols et terrains, les texturologies par association d'éléments hétérogènes. Mais c'est toujours le hasard au sens où l'entend Cournot qui joue ici sa partie. Par contre dans les dessins à l'encre de Chine, dans les collages d'ailes de papillon, dans le cycle de l'hourloupe, et finalement dans les Mires, c'est bien le hasard tel que l'entend la science aujourd'hui qui est manipulé, expérimenté. Le tableau se construit de proche en proche, et à partir de formes initiales volontairement maladroites ou hasardeuses (sensibilité aux conditions initiales) il se produit un ensemble très différent qu'il est impossible au peintre lui-même de prédire. En même temps une entreprise éminemment conduite au hasard et parfaitement déterminée : une image du Chaos, une représentation intelligible des irrégularités des formes naturelles.

Prigogine et «La nouvelle alliance»

Mais il y a une autre façon (non contradictoire) d'envisager les choses ; Michel Thévoz analysant le fonctionnement de subversion des Mires de Jean Dubuffet (1984) (subversion de la distinction des catégories de l'intelligible et du visible, de celle de l'objectivité et de la subjectivité) de Jean Dubuffet conclut :

Bien sûr, il ne s'agit pas de réduire la peinture de Dubuffet à une illustration ou à une visualisation des nouvelles théories scientifiques [...] Sans se concerter, et en travaillant dans des registres apparemment distincts, savants et artistes ont contribué au «rénchantment» d'un univers qu'ils ont libéré des schémas académiques et déterministes. La nouvelle alliance dont il est question pourrait bien trouver une illustration dans l'analogie qu'on ne manquera pas de relever entre d'une part la théorie des «structures dissipatives» que Prigogine a développée dans la thermodynamique de non-équilibre, et d'autre part le décentrement aléatoire et expansif des Mires.¹

Dans ce livre d'une très grande complexité, qui tend vers une étude de la dialectique du régulier et de l'aléatoire, Prigogine et Stengers mènent en parallèle une réflexion sur l'histoire des sciences et celle des modèles philosophiques qui dominent la pensée occidentale. Dans la conclusion qu'il intitule *Le réenchancement du monde*, il écrit :

Nous avons maintenant découvert la violence de l'Univers, nous savons que les étoiles explosent et que les galaxies naissent et meurent. Nous savons que nous ne pouvons même plus garantir la stabilité du mouvement planétaire. Et cette instabilité des trajectoires, ce sont les bifurcations où nous retrouvons les fluctuations de notre activité cérébrale, qui nous sont aujourd'hui source d'inspiration.²

On ne peut s'empêcher non plus de jeter un regard nouveau sur les Dessins mescaliniens d'Henri Michaux à la vive lumière des autres propos de Michel Thévoz toujours sur les Mires. Rappelant la façon dont Jean Dubuffet a travaillé (à partir d'une position fixe, rivé à sa feuille, par nécessité, il a dû pratiquer par l'adjonction successive de modules et procéder ainsi de proche en proche, de l'intérieur, sans distance projective), il écrit :

1 Michel Thévoz : *Structure dissipative*. Non paginé.

2 Prigogine et Stengers : *La nouvelle alliance*, p. 358.

Tout se passe comme si ces images captieuses issues de nos accommodations inconscientes, au lieu de se donner pour la réalité même, réfléchissaient désormais le dispositif optique dont elles procèdent- réfléchissaient notre propre focalisation mentale.¹

Avec des moyens tout à fait différents, et en aboutissant à des résultats tout aussi différents, Henri Michaux et Jean Dubuffet se dessaisissent de toute maîtrise consciente et se délogent et nous délogent d'une position d'observateur privilégié. La distinction du fond et de la forme se défait dans les Dessins mescaliniens, parce que la forme se confond avec un réseau de lignes qui la contient et la déborde, se défait aussi la distinction des processus optiques et des processus du sens.

La triangulation peintre, tableau, spectateur, où le peintre par un mécanisme d'identification se met dans la toile, qui est regardée par le spectateur avec le même mécanisme d'identification, se trouve du coup perturbée, sinon abolie, par l'intervention délibérée du hasard. Le peintre pas plus que le spectateur ne peut s'identifier avec les marques faites au hasard. Le regard du spectateur, habituellement contraint par des mécanismes d'identification qui viennent de la petite enfance, se trouve placé devant un tableau dont la présence et ce qu'il apparaît encore de ces marques faites au hasard excèdent les possibilités d'identification.

L'évolution de la peinture de Francis Bacon est moins spectaculaire que celle d'Henri Michaux et de Jean Dubuffet et, qui sitôt une trouvaille explorée l'abandonnent pour passer à une autre recherche. Le hasard, la chance, l'accident semblent tenir toujours la même place dans son travail. Mais entre les premières et les dernières peintures un contraste se précise entre la figure et son environnement. Des fines structures des débuts dans lesquelles il enferme ses figures aux dernières toiles où se joue dans des architectures intérieures rectilignes et peintes en aplat un drame humain, l'écart se creuse entre l'espace de la décision et de la précision et la figure du corps humain soumis aux accidents. Figures distordues qui semblent se fuir ou s'échapper d'elles-mêmes, espaces finis et définis, le hasard de la rencontre de ces deux registres semble au maximum d'intensité, saisi dans son immédiateté. Le hasard suspendu, retenu par les aplats déferle sur la figure et le corps humain. De simple indication, ou plutôt de simple moyen de focalisation sur l'expression de la figure humaine, l'environnement devient le territoire repoussé aux limites de la toile où se jouent les données du hasard, telles que nous les a fait entendre Francis Bacon. Ces horizons courbes qui se déploient et se répètent dans certains des derniers triptyques, rapprochent et éloignent infiniment les figures humaines, ces grands aplats de couleur qui les cernent, isolent pour rendre toujours plus manifeste la part faite par le peintre à la matière picturale et à l'accident. Mais en retour les figures s'échappent dans les aplats de couleur, se dissolvent dans l'environnement, exercent leur pression sur la courbure de l'horizon, les figures du hasard s'achoppent à des embrasures de porte, devant des murs nus et monochromes, sous des ampoules électriques suspendues.

On peut imaginer que les réflexions et les analogies qui travaillent l'œuvre de Francis Bacon doivent plus aux idées diffusées en Angleterre, qu'aux philosophes français, à un philosophe sensualiste comme Locke, qu'à Condillac (toutefois notre propos n'est pas de remonter aussi loin). Même si l'on peut sans peine imaginer aujourd'hui que les théories sur le hasard sont sensiblement les mêmes d'un côté et de l'autre de la Manche nous ne tenterons toutefois pas *de* faire ces rapprochements, comme nous l'avons fait pour Jean Dubuffet et Henri Michaux, et qui nous ont paru être justifiés. En outre le rôle de l'irrationnel, de l'inconscient, voire du « non-sens » dans la peinture de Francis Bacon empêche toute simplification, toute réduction schématique.

1 Michel Thévoz : *Structure dissipative*. Non paginé.

IV DE-ILLUSTRATIONS

Quelque chose en elles est peut-être dérision, mais pour notre propos, c'est en vérité hasard de l'illustration. Il faut se confier au hasard pour choisir parmi l'in vraisemblable quantité de travaux de Jean Dubuffet, les productions en nombre important de Francis Bacon et Henri Michaux, ce qui va faire figure d'exemple et de démonstration, ou bien choisir délibérément ce qui est apparemment le plus hors de propos, le plus étrange.

Jean Dubuffet : *Jardin nacré* 1955.

Parmi les collages de Jean Dubuffet, ceux d'ailes de papillon, fabriqués sur le mode des paysages à l'encre racontées précédemment, et à peu près à la même époque, sont les plus interpellant.

Description

Un paysage, un jardin, un parterre botanique se donne à voir jusqu'à un horizon noir mouvementé, et très haut placé, sans toutefois qu'à aucun moment on ne cesse d'y voir un assemblage d'ailes de papillons de plusieurs espèces. Il a fallu d'abord chasser le papillon, et le hasard en l'affaire est déterminant. Il y a donc un matériau pictural qui est aléatoire dans ses unités, et une organisation globale dont la complexité ne l'est pas moins. Comme le montrent les lignes de force du transparent, le collage a une construction pyramidale complètement déportée vers le coin supérieur droit, sommet de l'horizon noir et qui accentue son mouvement légèrement ascendant en ce sens (l'orientation vers la droite est privilégiée dans presque tous les organismes vivants). Des groupes en forme de fleurs sont disposés le long de ces lignes de force. Groupes visiblement concertés, volontairement figuratifs. Le contour de certaines ailes a été redessiné à l'encre de Chine noire. L'artiste a également dessiné à l'encre dans certaines parties interstitielles, gravier (points noirs), et terre craquelée (réseau de lignes en triangle). Dans les espaces entre les groupes figuratifs, des ailes de papillons isolées et diversement orientées semblent ou bien occuper au hasard une place vide, ou bien s'accoler par affinité à un groupe organisé. Ici la richesse, la beauté, la régularité des ailes (toutes les ailes sont presque de forme semblables, sinon de couleur,) évoque plus qu'un simple parterre botanique, une colonie de vivants végétaux où quelques groupes sont comme dans une colonie d'insecte (ou de coquillages qui justifierait le titre : jardin nacré) regroupées selon des orientations et mouvements définis, paraissant jouer un rôle précis, stable, animés par un dessein, tandis que les autres dans les intervalles qui leur sont accordés s'agitent selon des mouvements désordonnés, qui heurtent et semblent déranger les premiers, mouvements apparemment incompréhensibles à l'observateur.

Dans les années 75 s'élabore parallèlement à la théorie des fractales la théorie des « attracteurs étranges » dont le nom est associé à celui de David Ruelle, dont les travaux scientifiques portent sur les systèmes dynamiques et chaotiques. Par exemple la fumée d'une cigarette, l'atmosphère de Jupiter, les populations d'insectes, sont autant de phénomènes qui peuvent être décrits par la théorie mathématique des attracteurs étranges.

*Les attracteurs étranges sont des objets mathématiques abstraits, auxquels les ordinateurs ont donné de la vie et un visage. Ils sont nés d'un désir très ancien : comprendre le comportement des systèmes naturels.*¹

Très sommairement il semble qu'il se forme dans l'espace des points où a lieu un mouvement instable et lacunaire, un ensemble appelé attracteur qui attire toutes les trajectoires voisines. Ce qui est troublant c'est que la forme de cette attracteur étrange, ensemble de points

1 David Ruelle : *Les attracteurs étranges*, *La Recherche*, N° 108, 1980, pp. 136-137.

enregistrant l'état du système chaotique à un moment donné n'a rien à voir avec l'apparence visuelle du système étudié. Par exemple celui que l'ordinateur dessinera à propos des turbulences consiste en une infinité de points, chacun d'eux représentant un état du système chaotique considéré. Mais dans le cas de la turbulence atmosphérique l'attracteur ressemble à des ailes de papillons. Rapprochement singulier de deux données : le vol léger et totalement imprévisible du papillon quasi « atmosphérique » et les mouvements de l'atmosphère. Rapprochement qui n'ouvre pas nécessairement des perspectives, peut même conduire à des erreurs. Ces groupes de fleurs disposées de loin en loin, avec des lacunes le long de lignes de construction et qui déterminent le mouvement général du tableau, semblent attirer vers eux les ailes voisines et isolées. Nous aimons y voir comme un moment donné d'un état d'organisation que le peintre n'a pas fixé, mais dans lequel il a intégré ses possibilités d'évolution et de transformation. Ce collage combine de toute façon l'aléatoire et le non-aléatoire, l'accident, le hasard et la composition, ou plus exactement donnerait à voir l'aléatoire du non-aléatoire. Ce collage qui date de 1955, évoque de façon intuitive des théories scientifiques qui commencent seulement à se définir. Ce rapprochement n'est possible que parce que Jean Dubuffet utilise sans les modifier des formes naturelles. Dans ce collage, l'intuition du peintre, de l'artiste, qui travaille sur la forme et le regard anticipe la recherche scientifique. L'inspire-t-elle ?

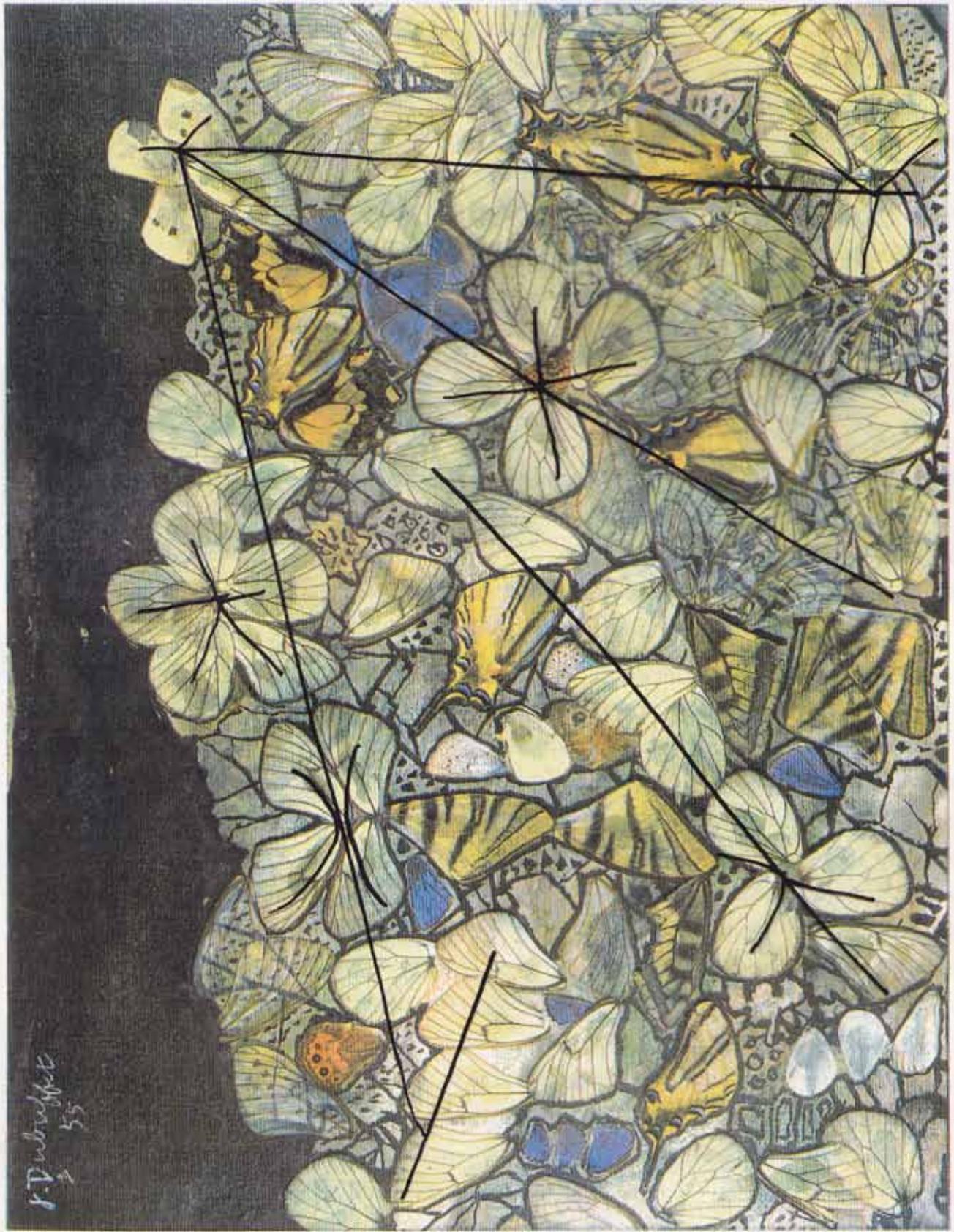
Interprétation

Cette « peinture », ce collage renvoie au rêve de Tchoang-tseu. Tchoang-tseu rêve qu'il est papillon, et quand il se réveille il se demande s'il n'est pas un papillon qui rêve qu'il est Tchoang-tseu. Jacques Lacan analysant ce rêve pense que c'est quand il était papillon qu'il se saisissait à quelque racine de son identité, parce qu'à son réveil il aura à témoigner qu'il était papillon, alors qu'au contraire c'est lorsqu'il est Tchoang-tseu, réveillé, qu'il est, pour les autres, fou parce que se prenant pour Tchoang-tseu, et pris dans leur filet à papillons. Au premier abord donc, ce collage est ce qui s'enracine le plus profondément dans le travail du peintre, là où il est au plus près de son identité. La genèse de ces collages est intéressante. Ils doivent beaucoup, dans leur principe, à Pierre Bettencourt. Le recueil de lettres de Jean Dubuffet à Pierre Bettencourt, sous le titre de « *Poirer le papillon* », nous apprend la dette que le premier reconnaît au second dans la fabrication de ces collages d'ailes de papillons. Ce serait donc en tant qu'il emprunte à un autre, qu'il peut, comme Tchoang-tseu rêvant qu'il est papillon, témoigner de son rêve, qui est ici faire des figures de botanique avec des éléments qui appartiennent à un autre règne. Et c'est en tant que Jean Dubuffet qu'il peut être pris dans les filets de la critique. La nôtre ne sera pas de lui reprocher cet emprunt, mais de voir dans ces ailes de papillon, comme Roger Caillois le défend dans *Méduse et Cie*, quelque chose qui a déjà à voir avec l'art, avant même l'intervention du peintre, une production artistique, instinctive, répétitive, d'un artiste totalement introverti, le papillon lui-même.

En somme, l'hypothèse revient à imaginer qu'il existe, chez les êtres vivants en général, une tendance à produire des dessins colorés et que cette « tendance » donne notamment, aux deux extrémités de l'évolution, les ailes de papillon et les tableaux des peintres.¹

Dans ce type de travaux, Jean Dubuffet rapproche ces deux extrémités, et quelque part les fait se confondre, comme il combine hasard et composition, instinct et dessin. L'œuvre que porte en lui-même le papillon et celle que le peintre crée, (sans, quelque part, en être totalement l'inventeur), donne un charme un peu irréel à ces collages d'ailes de papillon et nous fait rêver : de loin, le papillon, artiste introverti, est antérieur au peintre, l'œuvre de Jean Dubuffet connaît

1 Roger Caillois : *Méduse et Cie*, p. 38



Jean Dubuffet
(1901 - 1985)
Jardin macré, Juin 1955

aussi une antériorité, (celle de pierre Bettencourt) et ces collages sont-ils l'œuvre d'un peintre qui se rêve papillon, ou celle d'un papillon qui se rêve peintre.

On voit bien dans ce collage que le peintre sort de la figuration classique par quelque chose qui est cependant un emprunt direct à une beauté chargée de tant de clichés et de tant d'exégèse. Ces clichés et exégèses sont antérieurs à la fabrication, ce sont les données avant l'acte de peindre. Faire de la botanique avec des ailes de papillons, c'est la même démarche que celle de Francis Bacon qui réfléchit sur la texture d'une peau de rhinocéros, pour recréer dans sa peinture la texture de la peau humaine. C'est ce déplacement d'une aire à une autre, d'une matière à une autre, qui tient lieu ici d'obstacle à ce que la ressemblance, la figuration apparaisse, pour qu'elle s'impose d'autant plus.

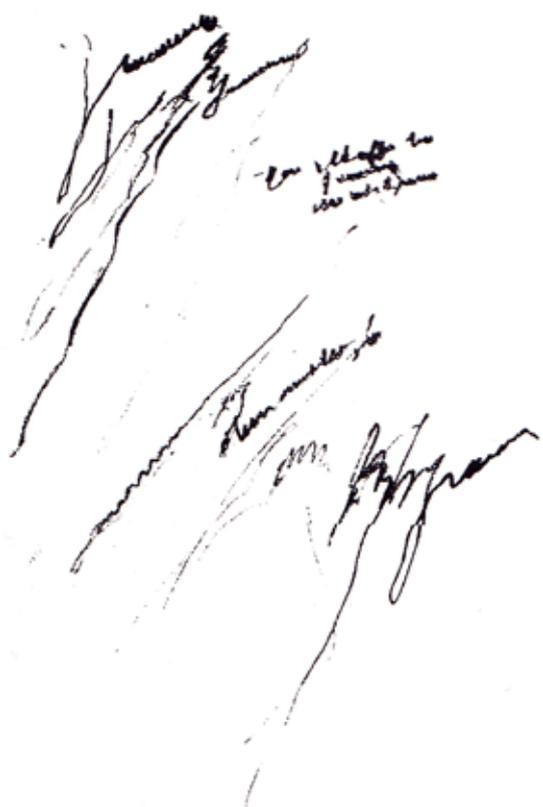
Henri Michaux : dessin sous influence de la mescaline (*Misérable miracle*, pp. 120-121)

Ce sont les conditions mêmes de l'expérience mescalinienne qui sont interrogées dans ce dessin hâtif, incertain, dans ces mots à peine lisibles. L'observateur, dans cette expérience fait intimement partie de ce qui est observé. Il est à soi-même son propre objet d'observation. Cette réflexivité, si prégnante dans toute l'œuvre d'Henri Michaux, écrite et peinte, est la condition maximale de l'intervention du hasard. Maximale parce que les effets de la drogue conduisent la main du dessinateur selon des principes aléatoires (on peut prévoir précisément ce que la drogue fera voir au sujet sous son influence, on peut difficilement prévoir quelles seront ses actions) et qu'elle impose ses tracés sans le contrôle du dessinateur.

Le caractère maladroit, gauche, pauvre et rare, que distingue Roland Barthes dans les peintures de CY Twombly, apparaît dans ceux d'Henri Michaux en premier lieu. En second lieu apparaissent le rythme, l'espacement, la confusion de l'écrit et du dessin, du visible et du lisible, et une violence, une agressivité qui ne sont pas chez Cy Twombly. C'est pour le lecteur une confrontation avec l'événement immédiat d'une conjonction de l'écrit et du dessin. Henri Michaux hallucine des visages au moment où il fait ce « dessin ». Des visages qui s'étirent, se tordent, semblables « à des têtes d'aviateurs soumis à une trop forte pression qui leur malaxent les joues, le front comme on ferait avec du caoutchouc ». Trois visages à peine distincts qui, si l'on n'était pas prévenu, ne seraient pas reconnaissables comme tels. Plutôt trois massifs de traits et d'écriture obliques, d'illisible paraphes qui sont la marque inimitable de leur auteur et qui seule peut donner toute son importance au document. La caractéristique picturale de ces tracés, reprise ensuite par d'autres peintres, est de donner au blanc du papier une importance au moins aussi grande que les « motifs » qui sont dessinés.

C'est la durée du tracé qui est organisée dans l'espace, en une symbiose de l'espace et du temps. Un chaos de traits qui semblent faits au hasard, et soumis à des nécessités qui nous sont à déchiffrer. Nécessité des répétitions, du tremblement, du mouvement ascendant et descendant, mouvements induits par les principes chimiques des substances toxiques. Un dessin, enregistré sous influence de la mescaline, qui nous en dit plus sur ce qui précède à la structure de l'écrit et de la représentation, que sur la nature exacte des hallucinations. Au contraire, nous semble-t-il, les dessins mescaliniens reproduits dans *Émergences-Résurgences* qui sont des reconstructions des mouvements optiques dus aux hallucinations mescaliniennes nous renseignent davantage sur la vision passive sous l'influence de cette drogue.

Dans ce dessin, entre la main du dessinateur et du scripteur et la feuille sur laquelle vont comme se déposer ces tracés, il y a l'obstacle de la drogue. Henri Michaux dit bien combien ces dessins lui ont coûté d'effort. C'est donc par le filtre hasardeux des effets de la drogue que se donne à voir quelque figuration, qui est celle non vraiment d'un visage mais plutôt l'évidence même de l'obstacle opposé à ce qu'il apparaisse.



Anesthésié au monde jouisseur de mon corps et à tout ce qui, il y a une heure encore, le remplissait continuellement, je ne sens plus que l'en avant. Devenu proue.

De temps à autre, je rencontre un formidable carrefour d'énervements, terrasse aux insupportables vents de l'esprit, et je commence à écrire presque sans m'en douter, sans y réfléchir, occupé à la transmission, ces mots, pourtant bien significatifs, mais que je ne reconnais pas : « Trop! Trop! Vous m'en donnez trop! »

Les lignes se suivent presque sans arrêt. Des visages s'y glissent, des schémas de visages (plus souvent de profil) se prennent dans le tracé mouvant, s'y étirent, s'y tordent, semblables à ces têtes d'aviateurs soumis à une trop forte pression qui leur malaxe les joues, le front comme on ferait avec du caoutchouc. Bien plus linéaires celles-ci, moins horribles, simplement grotesques. Ce qui devient gênant, c'est leur dimension, dimension de falaises, et qui avec les lignes sinusoidales qui les emporte à l'air de croître encore.

Hormis ces visages grotesques riant dans le vague (ou était-ce un signe de la situation que je ne comprenais pas?), rien.

Étirage de visages.

visages dans les falaises.

Francis Bacon : *Sand dune* 1981.

Que nous ne connaissions encore que quelques cas, ne doit pas faire exclure qu'il s'agisse d'une période naissante : une « abstraction » qui lui serait propre, et n'aurait plus besoin de Figure. La Figure s'est dissipée en réalisant la prophétie : tu ne seras plus QUE SABLE, HERBE, POUSSIÈRE OU GOUTTE D'EAU... LE PAYSAGE COULE POUR LUI-MÊME HORS DU POLYGONE DE PRÉSENTATION, GARDANT LES ÉLÉMENTS DÉFIGURÉS D'UN SPHINX QUI SEMBLAIT DÉJÀ FAIT DE SABLE. MAIS MAINTENANT LE SABLE NE RETIEN PLUS AUCUNE FIGURE, PAS PLUS QUE L'HERBE, LE TERRE OU L'EAU. À LA CHARNIÈRE DES FIGURES ET DE CES NOUVEAUX ESPACES VIDES, UN USAGE RAYONNANT DU PASTEL. LE SABLE POURRA MÊME RECOMPOSER UN SPHINX, MAIS SI FRIABLE ET PASTELLISÉ QU'ON SENT LE MONDE DES FIGURES PROFONDEMENT MENACÉ PAR LA NOUVELLE PUISSANCE.¹

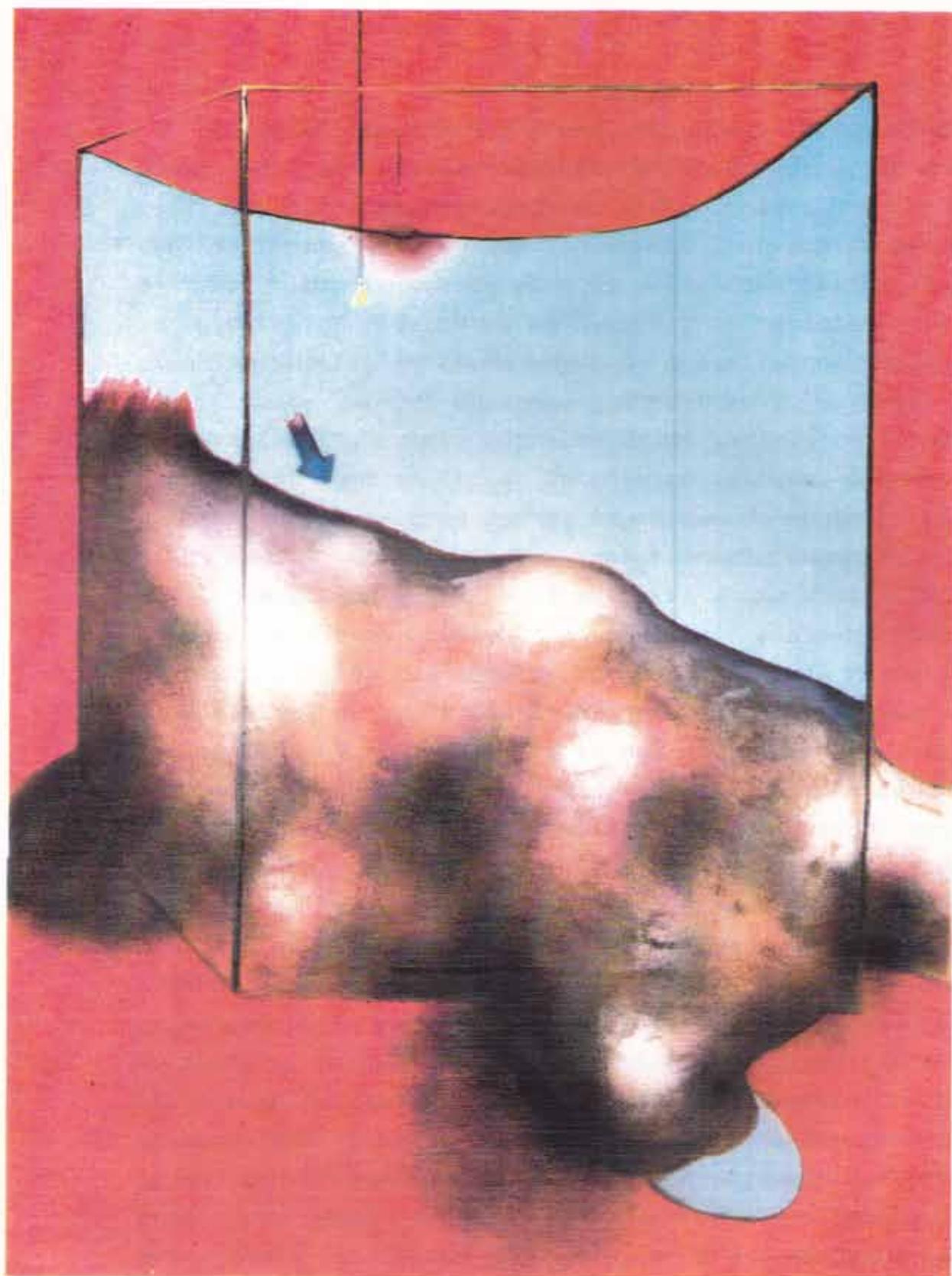
Quelque quatre ou cinq tableaux sont de cette facture, et sans doute *Sand dune* est celui où la Figure, comme le dit Gilles Deleuze, est la plus menacée. Menacée par les accidents qui n'ont pas été effacés, et semblent n'avoir été qu'à peine retravaillés. La Figure est comme une nébuleuse d'accidents, où l'on devine plutôt que l'on distingue une bouche à gauche à peine dessinée, et un sexe féminin aussi imprécis, à droite dans la Figure, assez bas placés, et qui flottent dans la Figure comme le sourire du chat de Lewis Carrol flotte en l'air en l'absence de son corps. Sexualité ou perversion d'un corps anatomiquement réduit à deux organes, deux zones érogènes formellement presque interchangeable, qui dynamisent l'espace autour de l'orifice figuré, jouent comme deux pôles distants et autonomes, et pourtant lient par le fantasme de leur raccordement la surface du corps comme un continuum. Une fine structure linéaire géométrique joue à la fois le rôle d'un cadre qui au premier plan enferme la Figure, et à l'arrière-plan découpe un ciel-écran bleu sur lequel vient se découper la Figure. Cette structure redouble le cadre du tableau : tableau dans le tableau. Un fil descend du sommet du tableau au bout duquel est accrochée une toute petite ampoule électrique jaune, qui ne semble rien éclairer, et dont pourtant le rayonnement rougit d'une auréole (d'une aréole) incandescente le sommet de l'écran bleu. Dispositif austère, très austère qui enferme une Figure pourtant d'une matière somptueuse et rayonnante. Ici, les rapports traditionnels chez Francis Bacon et que Gilles Deleuze a si bien analysés, entre la structure, le contour, la Figure et l'aplat qui rejoint les limites du tableau, sont redistribués tout autrement. La figure ou le corps (ou la dune) est limitée par la structure, coïncide en partie avec elle. La partie supérieure de la Figure (ou du corps), sorte d'horizon de dune ondulante et modelée se projette sur le bleu de l'écran et s'interrompt aux limites droite et gauche de la structure. À gauche de cet horizon s'élève une touffe d'herbe brûlée, une ébauche de chevelure. Une flèche bleue sur le bleu du ciel-écran indique le mouvement continu et descendant qui va de l'horizon de la dune à la masse du corps, et joue en quelque sorte le rôle du traditionnel témoin, admoniteur qui indique ce qu'il faut voir, et le sens du tableau. Sur les trois cotés visibles de la partie basse de la structure des éléments s'échappent de la Figure et la débordent, membres tronqués parce que limités immédiatement par les bords de la toile, cuisse, genou, à peine ébauchés, tache ronde et plus sombre, qui donnent à l'ensemble une dimension de sculpture et forme à la structure comme des éléments de socle. La masse instable de la Figure semble avoir besoin pour ne pas se déliter d'être contenue dans les limites de la structure, et son poids que l'on devine énorme, caché par une légèreté de matière trompeuse, nécessite d'être soutenue de contreforts qui assurent la stabilité de l'ensemble.

Le triangle peintre, tableau, spectateur, le fonctionnement d'identification du peintre au corps du tableau et du spectateur au corps du tableau, est ici perturbé par ce qui du corps projeté

1 Gilles Deleuze : *Logique de la sensation*. T. I, 25.

à l'extérieur de la structure (les membres-socles de la structure), s'exclut du tableau intérieur (le corps-dune) projeté sur le bleu de l'écran, rompt avec lui, change de plan, et à la limite devient hors cadre, hors du champ du tableau. Éléments-témoins, d'une certaine façon, mais qui désigne non le corps à voir, mais le champ du spectateur, l'extériorité du tableau : obstacle à l'identification. Que celle-ci fonctionne encore dans les limites de l'écran, que la flèche dans ces limites joue le rôle traditionnel du témoin, dit assez quel effort est et sera nécessaire pour que la peinture sorte de cette triangulation, si tant est qu'elle puisse en sortir.

Image dynamique et chaotique du corps, structure géométrique, rencontre étroite et liée de deux registres de forme différents, comme deux principes chimiques dans une seule molécule, le hasard, ici, joue à la fois de cette liaison et d'une matière picturale imprévisible. C'est une toile où se résument et se condensent les peintures précédentes, où Francis Bacon, comme tout peintre, sort du tableau pour le donner à voir, mais aussi peint cette sortie, laissant le spectateur menacé par la Figure qu'il regarde d'un inquiétant effet d'identification d'où le peintre serait comme résolument absent.



97. *Sand dune*, 1981.

CONCLUSION

Lorsque les chefs d'armée antiques interrogeaient les dieux par des moyens où intervenait le hasard, et que les résultats étaient défavorables, ils pensaient que les augures se trompaient, ou que l'obstacle à surmonter donnerait à leur victoire encore plus de poids dans les balances de la gloire. S'en remettre au hasard pour satisfaire la pulsion de savoir, et comme moyen de connaissance manipulable n'est donc pas une démarche qui naît au xx^e siècle. De la même manière le hasard comme moyen de satisfaire la pulsion de voir est fort ancienne. Un peintre antique, dit-on, produisit au moyen d'une éponge imprégnée de couleur l'image d'un cheval écumant (selon quel scénario donner un sens à cette sécrétion interne ?) au terme d'une course folle et auquel le cheval aurait pris un certain plaisir ? contraint à courir ? après une révolte fougueuse ?). À la Renaissance, la pulsion de voir est théorisée avec les réflexions de Léonard de Vinci sur les taches et les ombres. Ce qui a changé aujourd'hui, c'est que le hasard en peinture ne se contente pas de vagabonder, mais s'utilise suivant des scénarios et des procédures tout à fait concertées, analysées, voire très récemment informatisées. Pour le spectateur ce n'est plus tant un savoir historique ou anecdotique sur l'être représenté en peinture qui lui apportera un surplus de satisfaction esthétique, mais un savoir sur les procédés du peintre, et les analogies qu'il pourra établir entre les structures du tableau, et les structures découvertes par la science ; son mode de fonctionnement tend à déplacer l'analogie et l'icône à l'interprétation scientifique (Francis Bacon est sans doute le seul des trois à s'inscrire dans une grande tradition picturale, et d'une certaine façon à échapper à des schémas parfois réducteurs). Dans le sillage des recherches scientifiques qui commencent au début du siècle, certains peintres ont produit des images qui sans être une visualisation des théories scientifiques, participent de cet état d'esprit. Francis Bacon, Jean Dubuffet, Henri Michaux, chacun à leur façon ont reposé la question du fonctionnement triangulaire entre le peintre, le tableau et le spectateur. Ils nous ont proposé des images, des figurations, des tracés, qui se réfèrent aux moments de disfonctionnement de notre regard, disfonctionnement à entendre par rapport à nos habitudes de perception visuelle. Disfonctionnement évident dans l'expérience mescalinienne, ludique dans les collages d'ailes de papillons, énigmatique dans cette image de Francis Bacon où le sable est fait d'un corps, de la même manière que le corps est fait de sable. Cet état d'équilibre exceptionnel, cette réversibilité du sens entre l'objet figuré et les moyens détournés qui sont employés pour le figurer est l'horizon de recherche commun à Henri Michaux, Jean Dubuffet et Francis Bacon, au-delà de leurs grandes différences.

Aujourd'hui une autre génération de peintres figuratifs a abandonné les procédés et techniques aléatoires pour travailler sur la répétition et l'organisation non aléatoire de modules figuratifs. Certains se réclament ouvertement des théories dont leurs prédécesseurs n'avaient eu que l'audace de l'intuition. Michel Huelin dans un court texte intitulé *Bas étages* décrit ainsi une toile intitulée : *CHOU-FLEUR*.

Une peinture récente, dont le titre est *Canopée* – mot botanique décrivant la partie supérieure des arbres – représente une forêt vue de dessus. Cette peinture me fait penser au chou-fleur de Mandelbrot, mathématicien qui a élaboré une nouvelle théorie géométrique, celle des objets fractals, qui se base sur des notions de similarité interne. Une branche de chou-fleur regardée de près a exactement le même aspect que le légume entier, mais vu de loin, des motifs analogues se répètent à l'infini.

Les mêmes questions surgissent à nouveau, celles du point de vue et de la distance. La perception rétinienne est redimensionnée par la perception mentale. Que regarde-t-on, le détail ou l'ensemble ?¹

Le désir du peintre de créer des formes figuratives pour rendre compte du réel (mais aussi du symbolique et de l'imaginaire) et le plaisir esthétique de l'amateur et du critique à découvrir et à projeter dans ces mêmes formes qui lui sont offertes un savoir et une connaissance obligera toujours à de nouvelles solutions. Ces solutions nouvelles qui sont de près ou de moins près liées à la réflexion scientifique, redéfinissent autrement le rapport du peintre à sa production et celui du spectateur au tableau.

Enfin il est significatif que lorsque Francis Bacon explique son intérêt pour l'œuvre d'Henri Michaux, dans ses entretiens avec David Sylvester, œuvre qu'il juge supérieure à celle de Pollock pour l'utilisation qu'il a fait des marques libres, il se serve d'une métaphore empruntée au Crédo de l'artiste de Paul Klee. Il parle d'« *une image humaine qui chemine péniblement à travers un champ profondément labouré, ou quelque chose comme ça* », alors que Paul Klee proposait « à l'aide d'un plan topographique, un petit voyage au pays de Meilleur Connaissance » qui traversait « *un champ labouré* ». Le langage des artistes dans la nécessité parfois où ils se trouvent de commenter leur œuvre, et celle des autres, s'inscrit dans une sorte de tradition et de filiation qu'il serait certainement intéressant d'étudier et de voir quelle part de hasard y intervient.

1 Michel Huelin: *Bas Étages*, Paris, publication de la galerie Alain Veinstein, 1993.

BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES QUI ONT SERVI À LA RÉDACTION DE CE TRAVAIL

- ARISTOTE, *Physique II*, Paris, J. Vrin, 1972.
- BACON Francis, *L'art de l'impossible* (T. I et II), *Entretiens avec David Sylvester*, Genève, Skira, 1970.
- Entretiens avec Michel ARCHIMBAUD*, Paris, J-C. Lattes, 1992.
- L'ARC*, ouvrage collectif, Duponchelle, 1990.
- BARTHES Roland, *L'obvie et l'obtus*, Seuil, Paris, 1982. *Chaos et Déterminisme*, ouvrage collectif, Paris, Seuil, 1992.
- CAILLOIS Roger, *Méduse et Cie*, Gallimard, Paris, 1960. CONDILLAC, *Traité des sensations*, Fayard, Paris, 1989. DELEUZE Gilles, *Logique de la sensation* (T. I et II), La Différence, Paris, 1984.
- Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969
- DEMORIS René, *Chardin, la chair et l'objet*, Adam Biro, Paris, 1991.
- DUBUFFET Jean, *Prospectus et tous écrits suivants* (T. I et II), Gallimard, Paris, 1986. *Poirer le papillon, lettres à pierre BETTENCOURT*, Lettres Vives, Paris, 1987.
- HUELIN Michel, *Bas étages*, carnets de la galerie Alain Veinstein, Paris, 1993.
- LACAN Jacques, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Le séminaire Livre XI, Seuil, Paris, 1973. LEIRIS Michel, *Francis Bacon ou la vérité criante*, Fata Morgana, Paris, 1974.
- Le hasard aujourd'hui, entretiens collectifs avec Emile Noël*, Seuil, Paris, 1991.
- MANDELBROT Benoît, *Les objets fractals*, Flammarion, Paris, 1975, 1984, 1989.
- MICHAUX Henri, *Émergences-Résurgences*, Skira, Genève, 1972. *Misérable miracle*, Gallimard, Paris, 1972
- MICHEL-ANGE, *Poèmes*, Gallimard, Paris, 1983.
- PAULHAN Jean, *Lettre à Jean Dubuffet*, Caen, L'échoppe, 1987.
- PICON Gaetan, *Le travail de Jean Dubuffet*, Skira, Genève, 1973.
- PEYRE Yves, *L'espace de l'immédiat, Francis Bacon*, L'échoppe, Caen, 1989.
- PRIGOGINE Iliya et STENGERS Isabelle, *La nouvelle alliance, métamorphose de la science*, Folio, Paris, 1991.
- RUELLE David, *Les attracteurs étranges*, La Recherche, 1980, N° 108, pp. 132-144.
- THEVOZ Michel, *Structures dissipatives*, préface au catalogue de l'exposition des Mires de Jean Dubuffet à la galerie Jeanne Bucher, Paris, 1984. Salle d'actualité des Beaux-Arts de Paris. Cote 3 DU.
- FILMOGRAPHIE
- KORALINK Pierre, *Francis Bacon, peintre anglais*, 1964. Salle d'actualité des Beaux-Arts de Paris. REF : BACON 113 VHS
- VALLEE Jean-François, *Les fractales, Géométrie de la nature, Géométrie du chaos*. Diffusé par F3.

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

- BARTHES Roland, *L'empire des signes*, Genève, Skira, 1976. *La chambre claire*, Cahiers du cinéma, Paris, Gallimard, 1980.
- BECKETT Samuel, *Le monde et le pantalon*, Paris, Minuit, 1989.
- BOREL France, *Le Modèle*, Genève, Skira, 1990.
- CAHIER DE L'HERNE, *Henri Michaux*, HERNE, 1966.
- CAILLOIS Roger, *L'écriture des pierres*, Genève, Skira, 1970. *Esthétique généralisée*, Paris, Gallimard, 1962. *Obliques, précédé de Images, Images*, Paris, Gallimard, 1974.
- CREATION ET REPETITION, *ouvrage collectif*, sous la direction de René PASSERON, Paris, Glancier Guenault, 1991. COMMUNICATIONS, N° 4 et 15.
- DAMISCH Hubert, *Origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1987.
- Fenêtre jaune cadmium*, Paris, Seuil, 1984.
- DANCHIN Laurent, *Jean Dubuffet*, Lyon, La Manufacture, 1988.
- DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1989.
- DIDI-HUBERMANN, *Fra Angelico, Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1990.
- Devant l'image*, Paris, Minuit, 1990.
- Ce que nous voyons et qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992.
- DUBUFFET JEAN, *Asphixiante culture*, Paris, Minuit, 1986. — *Batons rompus*, Paris, Minuit, 1986. SEUIL, 1979.
- ECO Umberto, *L'œuvre ouverte*, collection points, Paris,
- La structure absente*, Paris, Mercure de France, 1988. ÉCRITURES, *Systèmes idéographiques et pratiques expressives, ouvrage collectif*, Paris, Le Sycomore, 1982.
- FAUTRIER Jean, *Lettre sur la virtuosité. lettre à Jean Paulhan*, Caen, L'échoppe, 1987.
- FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1988.
- FREUD Sigmund, *L'inquiétante étrangeté*, Paris, Gallimard, 1989. *Études sur l'hystérie*, Paris, Hatier, 1990. *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard, 1987.
- FRIED Michael, *La place du spectateur*, Paris, Gallimard, 1990.
- GIACOMETTI Alberto, *Écrits*, Paris, Hermann, 1990.
- GOMBRICH E. H, *L'art et l'illusion*, Paris, Gallimard, 1987. GROHMANN Will, *Paul Klee*, Gennevilliers, Ars Mundi, 1985. GUATTARI Felix, *Rhizome*, Paris, Minuit, 1974.
- KLEE Paul, *Écrits : T. I : La pensée créatrice*, Paris, Dessain et Tolra, 1973. T.II : *Histoire naturelle infinie*, Paris, Dessain et Tolra, 1977.
- Théorie de l'art moderne*, Paris, Denoël et Gonthier, 1973.
- KANDINSKY Wassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, IN FOLIO, Gallimard, 1989.
- Points et lignes sur plan*, IN FOLIO, Gallimard, 1991.
- LEONARD DE VINCI, *Les Carnets*, Paris, Gallimard, 1987. *Traité de la peinture*, Paris, Berger-levrault, 1987.
- LEIRIS Michel, *Bacon, Face et Profil*, Paris, Albin Michel, 1983.
- LHOTE André, *les invariants plastiques*, Paris, HERMANN, 1967.

- LYOTARD, Jean-Francois, *Discours figures*, Paris, Klincksieck, 1971. *Que peindre : Adami, Arakawa, Buren*, Paris, La Différence, 1987.
- MARIN Louis, *Études sémiologiques, écriture, peintures*, Paris, Klincksieck, 1971
- MATISSE Henri, *Écrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 1978.
- MERLEAU-PONTY, *L'oeil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1985. *Le visible et l'invisible*. Paris, Gallimard, 1979.
- PLEYNET Marcelin, *système de la peinture*, Paris, Seuil, 1977. *Art et littérature*, Paris, Seuil, 1977.
- PAULHAN Jean, *Fautrier l'enragé*, Paris, Gallimard, 1962 PHILOSTRATE, *La galerie de tableaux*, Paris, les belles lettres, 1991.
- ROGER DE PILES, *L'idée du peintre parfait*, Paris, Gallimard, 1993.
- POINCARÉ Henri, *La Science et L'hypothèse*, Paris, Flammarion, 1908.
- POUSSIN Nicolas, *Lettres et Propos sur l'art*, Paris, Hermann, 1989.
- RUELLE David, *Les attracteurs étranges*, La Recherche le 108, vol 11, 1980, p. 132-134.
- RUSSEL John, *Francis Bacon*, Chene, 1971.
- SERRES Michel, *Hermes III, La Traduction*, Paris, Minuit, 1974.
-*Hernies V, Le Passage du Nord-Ouest*, Paris, Minuit, 1980. SCHEFFER Jean-Louis, *Scénographie d'un tableau*, Paris, Seuil, 1969
- SPOERRI Daniel, *Topographie anecdotée du hasard*. Paris, Éditions du centre georges pompidou, 1990.
- STEVENS.P.S. *Les formes dans la nature*, Paris Seuil, 1978
- THEVOZ Michel, *L'art Brut*, Genève, Skira. *Art Brut, Psychose et Médiumnité*, Paris, La Différence, 1971.
- TRAVERSESES/23, *Le Hasard : Figures de la fortune*, Paris, Centre Georges Pompidou, *Revue du CCI*, 1981.
- TRAVERSESES/24, *Géométries du hasard*, Paris, 1982
- VIALATTE Alexandre, *Jean Dubuffet et le grand Magma*. Paris, Arlea, 1988.

ANNEXE

Le travail que nous présentons dans cette annexe est un redécoupage par caches du paysage de Jean Dubuffet qui date de 1952 et qui a été décrit dans le chapitre Analogies. Il tente de mettre en évidence son « aspect fractal » (indifférence relative aux échelles et à la composition, fragment semblable à l'image de l'ensemble), sinon sa nature rigoureusement scientifique d'objet fractal. Dans le film consacré au travail de Benoît Mandelbrot, celui explique qu'il fut tardivement scolarisé et qu'il passa une grande partie de son temps à regarder des cartes, des atlas, des images de formes naturelles, avant d'aborder les mathématiques et qu'il bénéficia ainsi d'une vision très particulière de la géométrie. Dans *Survol du langage fractal* qui suit l'édition *Des objets fractals*, nous trouvons à la fois l'origine de ses recherches, mais d'une certaine façon celle de notre travail.

Le miracle est que la géométrie fractale ait survécu aux maladies infantiles qui ravagent les initiatives intellectuelles, particulièrement celles qui ont un esprit de synthèse. Non seulement elle a survécu, mais elle a appris à maints savants, ingénieurs ou artistes – et à d'autres –, à voir le monde de façon nouvelle. Plus précisément, elle a fait revenir le verbe voir du sens figuratif et abstrait auquel il avait été réduit, pour lui faire retrouver son sens concret, dont l'instrument est l'oeil.

