

POUR UN PROGRAMME THEORIQUE PICTURAL

- Introduction critique à propos des mots : Ecole
Avant-garde
Récupération
Vente

- Pour un programme théorique pictural
Rappel

I.- Mise en évidence des articulations conceptuelles produites par (et dans) le logocentrisme dans le système pictural.

- 1) format
- 2) clair-obscur
- 3) surface/profondeur

- a) superposition/juxtaposition
- b) code perspectif
- c) traitement du support comme surface et doublure.

Généralités + Table récapitulative

II.- Vérification des effets du code linguistique à l'intérieur du système pictural.

III.- Localisation du mécanisme spécifique de l'appropriation de l'objet réel par le moyen de l'objet de connaissance.

- table de repérage des pratiques gestuelles et de leurs effets.

Pour une science des surfaces.

o-o-o-o-o-o-o-o-o-o-o

- Introduction critique à propos des mots Ecole
 Avant-garde
 Récupération
 Vente

ECOLE : Le mot école en Art est une création de la critique au service de l'idéologie dominante. Mais la nouveauté que renferme -- ou est censée renfermer -- une école n'est souvent que la multiplication sous des Aspects différents, d'un même schème idéaliste se répétant dans sa clôture (voir plus loin). La critique d'Art nomme ce mécanisme école et s'en assure le contrôle esthétique, historique et souvent financier. Aussi est-ce en dehors des appellations et du mot ECOLE que l'investigation des faits de production picturale doit se mener ; faits de production qui nous permettent de nous orienter vers l'objet spécifique à savoir "la peinture" comme objet de connaissance.

AVANT-GARDE : Trois remarques exemplaires sur l'avant-garde.

Première remarque : Cézanne expose pour la dernière fois avec les impressionnistes en 1877. Il va déconstruire systématiquement l'espace scénique institué par la perspective. Disparition par conséquent de la projection en profondeur, de la représentation théâtrale du "moi" et d'un certain effet "expressif". Début d'une restitution de la production des effets de surface (aplatissement, morcellement).

Deuxième remarque : L'avant-garde russe (suprématisme, rayonnisme, 1913-1917). Le suprématisme, rend la couleur à son fonctionnement signifiant. La fonction chromatique traditionnelle était : colorier, remplir des formes, formes qui elles-même installées dans la production picturale formaient une géométrie compacte, finie (euclidienne) enrayant l'infinité des combinaisons que ce code chromatique produit.

Troisième remarque : Dadaïsme et néoréalisme : disparition du format et du couple toile-châssis ; mais cette disparition nullement pensée aboutit au redoublement de l'effet idéologique : la mise sur socle, la mise en scène empiriste prennent le relais de la théâtralité renaissante, imposant un type de lecture, en fin de compte, classique.

Néanmoins comme activité de refus, ces deux "avant-gardes" posaient le problème des éléments idéologiques contenus dans le champ pictural. Mais faute d'une plateforme théorique cohérente, se destinaient aux jeux polémiques et esthétiques.

RECUPERATION : La récupération idéologique se déroule selon les lois du "Récit" et nous invite à répertorier les faits culturels acquis selon un schéma linéaire non dialectique (histoire de l'art). Il s'agit donc ici d'une histoire comptabilisée ("ses lois seront celles de la comptabilisation" - J. Schefer in Tel Quel - N° 41 "Notes sur les systèmes représentatifs").

Par ailleurs, le mécanisme général, de la récupération présente l'objet de connaissance qu'est la peinture comme objet réel (objet d'échange, "meuble possédé) c'est dans cette mesure là que la question vente peut se poser.

VENTE : Cette question ne peut être débattue qu'en restituant son niveau (économique) par rapport à la spécificité du niveau idéologique où la pratique picturale vient s'insérer. L'explication du prix de vente a pour fonction de manifester clairement les contradictions du système, en dehors de tout culpabilisme (conscience malheureuse) comme de tout "économisme" attitude mécaniste). C'est à ce titre que la mise en évidence systématique du réseau économique qui soustend la production, picturale doit être envisagée simultanément à la présentation de cette production picturale ; c'est à ce titre aussi que plusieurs expériences ont été faites dans ce sens là. (CANE - Galerie Givaudan 1968) et selon le modèle suivant : VENTE (description résumée).

Fabrication :

Achat du drap	30 F	(moyenne de prix)
Fournitures diverses	30 F	(encre - tampon etc)
Travail manuel	240 F	(8h à 30 F/heure en exemple)
Travail intellectuel	1700 F	
T.V.A. 20 % du prix de vente ...	800 F	
Pourcentage galerie, 30 % du prix de vente	1200 F	

Total	4000 F	

Les 1700 F doivent logiquement rétribuer le travail nécessaire à une production de connaissance (la peinture étant objet de connaissance) et non la production issue d'une métaphysique historique (dons esthétiques, génie, inspiration créatrice.)

POUR UN PROGRAMME THEORIQUE PICTURAL

Une des conséquences du langage artistique traditionnel est la dissimulation de l'objet de connaissance "peinture" derrière la phraséologie esthétique-spiritualiste se mouvant dans le cercle clos de l'idéologie. L'élaboration d'une théorie matérialiste et dialectique demande de déconstruire et d'analyser dans l'objet toute l'idéologie du système politique et économique en vigueur qui, sous-tendant la trame culturelle, a pour effet, de dénaturer l'objet tableau dans le fonctionnement historique de sa définition (l'objet "tableau" appréhendé comme objet réel, et non comme objet de connaissance).

.../...

RAPPEL :

Le logocentrisme caractérise le système de la culture occidentale : le logos et le sens y sont affirmés comme principe, origine, réserve, réservoir auxquels correspondent un "telos" (au cours de cette analyse et de cette déconstruction nous utilisons le concept de logocentrisme tel que J. Derrida (De la grammatologie - p. 11/12) l'établit : nous nous appuyons par ailleurs sur les travaux de M. Pleyne dans Art International). Ce système ne permet guère l'appréhension des simultanités, ni la coupe synchronique de la "structure d'organisation des concepts dans la totalité de pensée au système" (Althusser Lire le Capital - T.I - P. 83) réprimant par là même le matérialisme dialectique comme dispositif de ces approches. Dans le système logocentrique le sens pré-existe à l'acte et l'on peut comprendre que la peinture se soit attachée, au travers des théories de l'imitation et de la représentation à déchiffrer ce sens dans le monde et de soumettre sa "batterie signifiante" à une réalité jugée comme vérité souveraine. Au travers des critiques, des rejets, des coupures articulés à d'autres pratiques (politiques : coupure de 1871, la Commune, Cézanne) la peinture parvient à rendre au fonctionnement signifiant sa productivité.

L'économie de la pensée idéaliste n'en est pas pour cela arrêtée mais se trouve en position de répétition, de clôture sinon de fin.

.../...

Les symptômes de cette clôture se manifestent dans la prodigieuse accumulation des "oeuvres" d'art, (cette accumulation correspondant aux crises de surproduction qui caractérisent le système capitaliste), ou dans ce toujours-nouveau d'une avant-garde condamnée à ruminer sa propre problématique (idéaliste).

Les "coupures épistémologiques" produites par l'investissement sans précédent des sciences humaines par les sciences objectives, signalent par ailleurs l'émergence du matérialisme historique comme clôture des pratiques empiriques, comme science de ces idéologies et / ou comme science à se constituer. Nombreuses sont les illusions dans le champ pictural de scientificité : l'art technologique voulant se donner un statut de science simule une coupure qu'il ne peut en fait assumer, car en réduisant radicalement la dialectique de l'histoire en dialectique génératrice des modes de production successifs et plus encore des différentes techniques de production (cf. Mac Luhan), il devient lui-même pure technicité et lieu clos du discours technologique.

Si une activité théorique ne peut s'articuler qu'à partir d'une rupture qui marque la mutation d'une activité pré-scientifique en théorie/pratique scientifique, ce bond qualitatif ne peut être produit que par un retour sur les activités picturales traditionnelles afin que celles-ci puissent éventuellement rendre compte de la nature des formations théoriques de leur histoire, et de leur condition/constitution conceptuelle spécifique à travers cette histoire que l'idéalisme tend justement à ensevelir par l'histoire de l'art, les circuits de distribution culturelle, où les attitudes d'un anti-art rejetant toute histoire et aboutissant à un "non lieu" dont le vide est immédiatement comblé par l'idéologie dominante).

.../...

I.- MISE EN EVIDENCE DES ARTICULATIONS CONCEPTUELLES PRODUITES
PAR LE LOGOCENTRISME DANS LE SYSTEME PICTURAL.

1) Format

Première tentative rationnelle pour légiférer et réduire le monde des signifiants, l'institution des formats agit comme une mise en catégories grammaticales de type aristotélicien (logocentrique) : paysage, figure, marine ordonnent dorénavant la mise en scène du code signifiant, soumettant ce dernier au décret d'une raison qui pose son sens à priori. Le cadre, l'encadrement, redoublent cet effet catégoriel fenêtre/grille en même temps qu'ils bouclent l'entité microcosmique où l'immanence (inspiration) renvoie à la transcendance d'un logos.

La disposition muséographique comptabilise cet état de fait, et accentue la théâtralité d'une vision spéculaire du monde où le tableau/fenêtre n'est que lieu de médiation.

Faute d'une claire rationalisation, la question du format réapparaît dans les activités avant-gardistes qui veulent la dépasser : l'art conceptuel ou le "Earth art" comme volonté d'une non-limite, retourne aux limites du document photographique pour ne pas avoir pensé les limites (la spécificité) où s'inscrivent leurs pratiques.

2) Clair-Obscur

Les valeurs et le dégradé hiérarchisaient "le combat" (théologique) entre l'ombre et la lumière.

Le clair-obscur est l'accentuation d'un envers/endroit d'un monde où seul l'endroit est reconnu. Le volume devient ainsi producteur de ces deux catégories : clair/obscur endroit/envers). La position syntaxique du point lumineux comme verbe renvoie à une hiérarchie de tons et d'intensités, à la présence/absence d'un foyer central lumineux.

Plus proche de nous le cinétisme produit par sa ma-

.../...

chinerie les mêmes effets idéologiques, à savoir : présence d'un foyer central lumineux qui ne peut être annulé par l'infinité corpusculaire des points lumineux ; la lumière, ici, à nouveau, traitée comme verbe, est issue d'un foyer en coulisses, renvoyant à un centre irradiant.

3) Surface/profondeur

a) superposition/juxtaposition

Le métier du peintre classique se déroulait selon les lois de la superposition (apprêt, imprimure, enduits, pâtes et vernis) considérées comme lois des hiérarchies des couches qui nous désignent un type de profondeur dans le sens d'une sédimentation, allant du "maigre" au "gras", des "jus" aux empâtements. La juxtaposition, qui est recherche d'effets de surface est un phénomène récent (fin XIXème siècle), se systématisant avec le collage. Si ce dernier se construit suivant des superpositions, il renoue avec les pratiques anciennes (Rauschenberg : collage/montage/supersposition), et se trouve en position régressive. Tout "renouveau du collage" devrait donc ici penser ses effets de surface dans cette spécificité.

b) code perspectif.

La déconstruction du code perspectif issu de la géométrie de la Renaissance a été largement commentée. Le point de fuite renvoie à l'au-delà téléologique et institutionnalise symétriquement l'oeil d'un Sujet dans une relation spéculaire évidente.

Le code perspectif s'oppose à la production des surfaces, à leur multiplication et à leur consolidation. La déconstruction de ce code n'est pas abolition de toute profondeur, mais abolition de la seule profondeur à caractère théologique.

c) traitement du support comme surface et doublure.

Le couple toile-châssis confirme la relation enver/endroit, tension, dé-tension (mollesse/dureté). La relation

.../...

envers/endroit, perpétue la présence/absence d'une machinerie et d'une lecture renvoyant aux entités mystérieuses (profondeur) Tendre une toile est produire un effet de surface ; actions exercées pour l'accroître : étirement, fragmentation, sécheresse, mouillure, absorption, imprégnation, extension, compression etc...

Le pop-art et le minimal Art semblent converger vers la même erreur, à savoir l'utilisation de matériaux n'ayant ni envers ni endroit (plastic, acier, etc ...) qu'ils présentent comme ayant un envers et un endroit, dehors et un dedans. Les effets de surface qu'ils veulent produire sont ainsi compromis.

GENERALITES

La peinture n'est pas envisagée comme système signifiant spécifique (dans notre système occidental) mais comme médiation entre l'homme et le réel, comme institutionnalisation du rapport sujet/objet et de sa problématique particulière à la pensée idéaliste. La mise en catégories sous forme de format, de clair-obscur, de superposition, de juxtaposition et du code perspectif sont autant de catégories grammaticales issues d'une logique spéculaire et d'un projet téléologique, comme d'une projection spéculaire qui caractérise l'Esthétique de l'Expression. La présence d'un logos et d'un sens comme origine, principe, réserve et réservoir oblitère la production signifiante des codes picturaux.

TABLE RECAPITULATIVE

Conceptualisation logocentrique	! effets idéologiques !	! rejets historiques !
Perspective	! Institutionnalisation ! ! de la profondeur ! ! théologique !	! Cézanne !
Clair-obscur	! "lutte" théologique ! ! entre l'ombre et la ! ! lumière. La couleur ! ! comme supplément. !	! Avant-garde russe ! ! (Malévitch) !
Support (format)	! Format : surface à ! ! "remplir", écran ré- ! ! cepteur non productif. ! ! Mise en scène d'un ! ! Logos. !	! Pollock ! ! Fontana ! ! Hantai !

II.- VERIFICATION DES EFFETS DU CODE LINGUISTIQUE A L'INTERIEUR
DU SYSTEME PICTURAL.

Nous devons souligner la différence entre l'espace réel statique qui est la donnée matérielle, et l'espace sémantique dynamique qui, dans "la matière première", "c'est-à-dire une matière déjà élaborée, déjà transformée par l'imposition de la structure complexe-sensible, technique, idéologique qui la constitue comme objet de connaissance même le plus fruste" (Althusser Lire le Capital - T I), produit des effets de connaissance. C'est ici que l'on peut parler d'un procès de transformation qui dépasse la structure statique close de la surface concrète et sa "vérité première", pour fonctionner comme mécanisme de production de sens (travail). Autour de la notion de répétitif a pu se désarticuler, à une époque, l'imposition des catégories conceptuelles issues du logocentrisme. Se donnant

.../...

Comme une mathématique sérielle, elle a permis un décentrement hors de tout "point chaud" ("point chaud" au sens du terme de métier) et de sa hiérarchisation conséquente. Pour ne pas s'être pensé dans la différence, le répétitif reste un concept limité ; mais on peut évoquer à son endroit la tentative d'une "disparition vibratoire" de l'objet ainsi que du sujet et du sens, la mise sur pied (empirique) d'une systématisation signifiante allant dans le sens d'une infinitisation du code pictural et l'approche de "ce signifiant irrigué par un signifié distinct de celui du discours effectif; (qui) est le lieu où s'éclipse tout sujet, ou plutôt, apparaît comme une des structures possibles dans le jeu illimité des signifiants, dans ce "trésor des signifiants" qui lie le point fixe de la structure (du sens et du sujet) et la diachronie des structures possibles dans l'histoire des systèmes signifiants (J. Kristeva in Promesse n° 27).

La pratique picturale ne peut se développer que dans l'engendrement d'un code autonome, indériverable. C'est dans ce développement que l'instrumentation théorique apportée par la linguistique (et la psychanalyse) se révèle efficace. La condensation/métaphore peut se situer (en exemple) au niveau du volume, qui se présente comme métaphore de la surface, signifiant ce que la surface ne peut signifier, à savoir le relief. Quant aux plans (formes planes), ils se trouvent dans le système pictural en rapport métonymique avec le format (surface finie, bouclée sur elle-même) se trouve lui-même en relation métonymique avec la paroi qui l'inscrit dans sa surface comme redoublement pariétal. L'angle droit "peint" est métonymique par rapport à l'angle droit du format, du support institué (cf. Mondrian). En ce qui concerne la causalité métonymique (Marc Devade in Tel Quel N° 41). "L'absence de "cause" (sujet-vision auteur) dans la "causalité métonymique" (où la cause est l'effet) (voir Louis Althusser, Pour Marx" ed. Maspéro) dont est l'objet la structure picturale n'est donc pas le résultat de l'extériorité des éléments formels par rapport au format : c'est au contraire la forme même de la structure qui développe ses propres effets".

Mais le développement d'une approche selon les modèles linguistiques ne peut se mener à bien que sur des objets /

.../...

surface (tableaux) dont la fonction, si cet objet/surface n'est pas pensé comme tel, est de censurer justement comme objet/surface l'activité signifiante productive, productive à partir de son articulation sans cesse différée (articulation de la surface comme "matière première", trace.)

III.- LOCALISATION DU MECANISME SPECIFIQUE DE L'APPROPRIATION DE L'OBJET REEL PAR LE MOYEN DE L'OBJET DE CONNAISSANCE.

Cette constitution théorique de connaissance sur le fonctionnement et la rencontre de l'axe synchronique avec l'axe diachronique doit investir un champ de connaissance susceptible de nous désigner à son tour une pratique picturale dont la production serait coupure ou indication de coupure épistémologique. Laissant un champ d'action pour une pratique/production matérialiste et dialectique de l'Art-pratique/production de connaissance.

Il faut préciser dès maintenant qu'il n'y a pas d'échangeur décisif d'une "grammaire générative", donné comme définitif, comme loi ou permanence entre le système et la pratique picturale (succèsion des concepts dans le discours ordonné de la démonstration);

"Les formes d'ordre du discours de la démonstration n'étant que le développement de la "gliederung", de la combinaison hiérarchisée des concepts dans le système lui-même" (Althusser - Lire le Capital t. 1 - p. 83 petite collection Maspéro). Il semblerait plutôt que l'effet de connaissance soit produit par un moment dialectique entre différents éléments :

Surface (format/support)
Marquant (outil graphique + geste)
Medium (dont la couleur, qui en revenant sur elle-même démontre justement qu'elle n'est pas médium).

Ces différents éléments entrent en combinaisons multi-

.../...

ples, allant dans le sens d'une infinité. Nous ne pouvons aborder ici, dans cet écrit, que les combinaisons dont la problématique est historiquement close (cette clôture n'étant pas fin d'une Histoire). C'est à ce titre que nous pouvons traiter la question du geste esquissée dans le tableau suivant :

Table de repérage des pratiques gestuelles et de leurs effets.

A GESTE	B OUTIL	C MEDIUM	D SUPPORT
A1 geste digital	B1 pinceau	C1 eau	D1 papier
A2 geste du poignet	B2 pointe (clou, burin)	C2 huile	D2 toile
A3 geste du coude	B3 lame (cou- teau, ciseau, etc...)	C3 essence	D3 bois
A4 geste de l'épaule	B4 tampon (sceau, pres- se, etc...)	C4 encre	D4 plastic
A5 geste global du corps	B5 air compri- mé (vaporisa- teur, etc...)	C5 résine	D5 métal
		C6 jaune d'oeuf	D6 pierre
		C7 colle	D7 sol
		C8 acide	etc ...
		C9 cire	
		etc...	
		(la pigmen- tation n'est pas envisagée ici)	

E Pratiques Signifiantes en combinaison avec A, B, C, D, surdéterminées par A. le geste.

la tache	L'empreinte	Le trait	Le point	Le pli
E1 dripping	E4 imprégnation	E7 trait graphique	E12 point graphique	E15 plis-sures
E2 projection	E5 impres-sion	E8 trait gravé	E13 perforation gestuelle	E16 pliages
E3 vaporisation	E6 compres-sion	E9 fente	E14 perforation mécanique	E17 nouages
		E10 déchirure		
		E11 découpage		

A partir de cette table l'on peut tirer en équation la pratique des peintures dites "gestuelles".

Le dripping : $E1 = A5 + B1 + C2 + D2$

Prenons les empreintes de Klein : $A5 + C + D2 = E5$
ou le travail de Fontana : $A2 + B3 + D2 = E9$

Nous remarquons déjà là que "l'équation" a perdu un élément par rapport au dripping pollockien, mais B peut y être absent. L'outil (B) absent, la peinture est jetée sans intermédiaire : de la boîte de couleurs au support sans l'intermédiaire des pinceaux (là, le dripping devient projection = E2).

Le médium C peut être absent : Fontana laisse une marque (une perforation) sans avoir besoin de recourir au médium.

Le support D peut être absent : Klein jette des pigments dans l'air (le vide de Klein c'est l'absence de support, mais aussi l'absence d'outil).

Seul reste le geste d'autant plus évident que les autres termes (B,C ou D) de la combinaison sont absents.

La notion d'outil est étroitement liée à celle de geste, l'outil étant pour ainsi dire le prolongement et le révélateur de ce dernier, le pinceau se référant au poignet, la grande brosse à un mouvement plus général du corps.

Quant à la notion de médium, il faut ici l'examiner dans la perspective du geste, dans la mesure où la fluidité semble proportionnelle à la rapidité du tracé, à la spontanéité.

Comme la voix chez Aristote, productrice des premiers symboles, a un rapport de proximité essentielle et immédiate avec l'Ame (Cf les travaux de J. Derrida) le geste s'est ra-

.../...

pidement trouvé dans la même position, devenant l'expression d'un logos, d'une proximité à soi et d'une subjectivité infinie où l'inscription en tant que trace se trouve occultée. (action painting, gestualité "lyrique").

POUR UNE SCIENCE DES SURFACES

Dans les problématiques que pose en général, l'art moderne = geste, couleur, support, nous retrouvons une constante : la surface oeuvrée ; la surface comme objet de connaissance ; non pas la surface physique, mais la surface comme Matière première. (nous répétons) "c'est-à-dire une matière déjà élaborée, déjà transformée par l'imposition de la structure complexe-sensible - technique - idéologique, qui la constitue comme objet de connaissance même le plus fruste" (Althusser - Lire le Capital - T I)

Qui dit surface prononce la spécularité de la peinture occidentale, dans la mesure où cette surface fonde un sujet médiateur/projetant. La problématique du support réfute le mouvement appropriatif qui caractérise l'étalement spatial des arts plastiques en Occident (tableau, paroi, façade) et permet l'évacuation de la théâtralité qui produit l'effet de re-présentation, la mise en scène d'un Logos premier.

C'est dans la rationalisation de cette problématique (sur la métaphysique de la surface comme réceptrice d'un logos et comme expansion universalisée de celui-ci) que nous pouvons aboutir à une science des surfaces, qu'il faut fonder dans les rapports historiques (à la fois théoriques, idéologiques et sociaux) dans lesquels la peinture comme mode de production spécifique produit son travail.

.../...

Mais démontrer l'unicité d'une problématique est une façon de préjuger de sa solution, de poser une vérité établie.

"L'effet de connaissance est produit comme effet du discours scientifique, qui n'existe que comme discours du système, c'est-à-dire de l'objet pris dans la structure de sa composition complexe" (Althusser - Lire le Capital T I)

Daniel DEZEUZE

Louis CANE

Mai 1970

Pour une science des surfaces - A suivre