

L'écran, à travers la peinture

Éric Brunier

La peinture, et singulièrement le tableau, semblent aujourd'hui dominés par une orientation mélancolique. On affirme sa disparition ; surtout même les peintres épousent des motifs qui en proclament l'impasse. Le jeune Gerhard Richter réalise, par exemple, dans les années 60 des tableaux dans lesquels l'illusion de la peinture est montrée comme clôture, platitude. Ainsi le tableau nommé *Umgeschlagenes Blatt*, 1965 (fig. 1) appartient à une série dans laquelle la réalité fictive que réalise un tableau disparaît au profit d'une fiction qui se donne comme le réel du tableau : une feuille accrochée à un mur. Face à une telle œuvre, notre expérience est double. Dans un premier temps, l'on n'est plus dans la convention picturale mais dans celle du monde empirique, on n'est plus dans l'enchantement mais dans la désillusion. Certes, dans un second temps, on peut s'extasier devant la prouesse. Ce que l'on avait pris pour une feuille était l'image peinte d'une feuille sur un tableau. Mais peut-on vraiment s'enchanter de pareille prouesse ? Ce tableau semble nous dire : l'illusion picturale qui m'enchantait ne vaut pas plus qu'une feuille de papier accrochée à un mur. Je suis finalement aussi prompt à m'illusionner pour une feuille presque volante que les oiseaux de Zeuxis le sont pour le raisin. Richter d'ailleurs semble ironiser à partir de la seconde partie de l'histoire que raconte Pline, quand Zeuxis lui-même est trompé par un rideau peint par Parrhasios¹, car dans les deux cas se trouve peinte et mise en figure la surface sur laquelle se fait la peinture. Ceci semble confirmer qu'en matière de tromperie le mieux, qui peut aussi être le plus désagréable pour celui qui s'y laisse prendre, est de peindre le support de la peinture. Voici donc mis en abîme l'écran pictural dans sa capacité à créer de l'illusion et à la décevoir. Toutefois, ma réflexion voudrait ici suivre une autre orientation dans laquelle le tableau est toujours désirable et toujours un possible enchantement.

De quoi s'agit-il quand on parle d'écran ? Quel rapport peut-il y avoir entre une « pensée de l'écran » et la peinture² ? On dira l'image. L'écran, chez Anne-Marie

¹ Sur cette histoire rapportée par Pline l'Ancien dans l'*Histoire naturelle*, XXXV, 64, voir Adolphe Reinach, *La Peinture ancienne. Textes grecs et latins*, éd. Macula, 1985, p. 213.

² Anne-Marie Christin, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Flammarion, 1995 : « Il apparaît alors que l'écriture est née de l'image dans la mesure où l'image elle-même était née auparavant de la découverte – c'est-à-dire de l'invention – de la *surface* : elle est le produit direct de la *pensée de l'écran* », p. 6.



Fig. 1: Gerhard Richter, [Umgeschlagenes Blatt], Page retournée, 1965, 24 x 18 cm, huile sur toile, © museum Kurhaus, Kleve.

Christin, c'est l'écriture faite image, l'écriture comprise et appréhendée sous l'angle de la visibilité. C'est même l'imaginaire qui a permis à l'écriture d'avoir lieu, de se former. Ainsi, la « pensée de l'écran » serait mieux appelée une imagination de l'écran :

La création des images est la conséquence d'une invention aussi prodigieuse sans doute que celle de l'outil ou du langage et qui les ignore l'une et l'autre : celle de l'écran. Espace abstrait, prélevé arbitrairement sur l'apparence du réel, que détermine la double convention d'une étendue continue et d'observateurs situés tous à une distance égale de sa surface. C'est de l'imaginaire de l'écran que sont nés l'astronomie et la géométrie³.

Toutefois, s'il est possible de concevoir que l'écran, pour celui qui écrit, soit imaginaire, que la formation d'une lettre ou d'une figure écrite puisse, pour celui qui l'effectue, s'opérer sur un support inexistant ou transformé de manière imaginaire, et, pour finir, que le langage écrit suppose, c'est-à-dire rend plausible voire même nécessaire l'hypothèse de l'écran, d'une fonction imaginaire de l'écran, en va-t-il de même pour celui qui peint – ou même dessine, grave – aux sens traditionnels de ces termes ? N'y aurait-il pas là un leurre ? Ce leurre, il se peut que la peinture en joue. Il est probable aussi qu'il se fonde en partie sur l'origine commune de la peinture et de l'écriture que dit le mot grec de *graphein*. Mais ce leurre ne doit pas nous tromper sur la différence radicale qu'il y aurait entre peindre et écrire dans le sens où s'entendent aujourd'hui ces deux activités. Je voudrais, pour montrer cette différence, m'appuyer sur des exemples tirés de la peinture de Klee. Autour des années 1936, ce dernier va développer une peinture qui, dit-on, emploie des signes, ces signes s'apparentant à des idéogrammes ou même à des lettres alphabétiques. Qui regarde attentivement *Alphabets II*, 1938 (fig. 2) s'aperçoit qu'il manque la lettre « J » et que le « S » est peint de manière inversée. Ces deux irrégularités dans l'écriture de l'alphabet, dans ce qui pourrait être son balbutiement, entrent en écho avec le cloisonne-

³ *Ibid.* p. 17-18.

ment des encarts publicitaires. La page de journal qui sert de fond est une mosaïque de différentes typographies sans ordre. Il n'empêche que les encarts sont lisibles alors qu'il n'en est rien des lettres isolées de l'alphabet. D'un côté, le tableau fait voir les lettres du journal et le rapport des lettres entre elles. D'un autre côté, les lettres peintes viennent transformer le support dont la matérialité s'impose. Celui-ci n'est plus traité comme un fond sur lequel une figure se détache et il est bien loin d'être imaginaire. Selon moi, l'enjeu de cette peinture d'alphabet sur une feuille de journal est de vérifier la capacité des lettres à être des points de focalisation sur une surface. Il s'agit moins de savoir si l'on peut lier les lettres entre elles, de comparer des modalités différentes du lien linguistique et du lien pictural, que de maintenir la localité des lettres sur la feuille. En fait, je crois que Klee vérifie qu'une lettre peinte n'est pas une lettre écrite et que les lettres qu'il emploie sont autant d'atomes, figuratifs en un certain sens, qui stabilisent le regard, l'amènent à être convergent quand la superficie peinte produit l'effet inverse, son flottement. Klee fait coexister sur cette toile deux modalités du regard pictural, un regard dynamique et étoilé et un regard étale et large, en opposant les lettres peintes en noir comme autant d'atomes figuratifs, et l'impression qui trame ici une texture lumineuse. Le tableau trouve sa puissance et sa dialectique par ce jeu qu'il impose à notre regard entre lettres peintes, picturalement figurées, à voir, et lettres imprimées, à lire. Les deux entorses faites à l'alphabet tendent par ailleurs à traiter celui-ci comme une série discrète, une suite d'unités locales où le regard saute de l'une à l'autre par bonds successifs sans totalisation possible. Pour finir, dans le système, il y a un manque à lire.

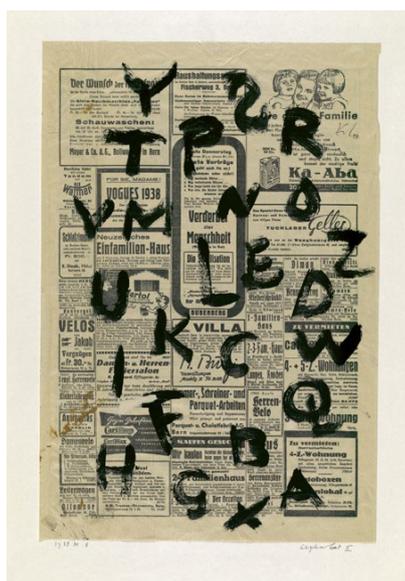


Fig. 2 : Paul Klee, Alphabet II, 1937, 49 x 33 cm, couleur à la colle sur papier sur carton, © Zentrum Paul Klee, Berne.

Ainsi, s'il y a un écran dans l'écriture, écran lié à la pratique même de la lecture selon Anne-Marie Christin⁴, il est différent dans la peinture. Car, pour le peintre, l'écran ne relève pas de l'imaginaire mais de la réalité matérielle de son support, la surface plane – bois, toile, feuille, mur – sur laquelle il peint. L'écran de la peinture est un autre nom donné à la toile, le rectangle plat sur lequel la peinture se fait.

Cependant, pratiquer la peinture n'est pas laisser cette toile, cette superficie, pour ce qu'elle est. Il s'agit de la transformer. Plutôt que d'en faire un intermédiaire ou une interface imaginaire, le peintre l'amène par des opérations réglées et décidées à coopérer à son œuvre. Peindre oblige en partie à intégrer la surface aux opérations de mise en forme. Je crois que cette coopération est de trois natures dans l'histoire du tableau, d'abord ce qui s'est appelé le voile intersecteur, le *velo* en italien, ensuite le plan de projection ou le fond et enfin le plan moderne ou surface. Trois natures qui correspondent à trois positions dans l'espace : entre, au fond et devant. C'est à partir de ces positions que je vais faire l'éloge de l'écran en peinture.

Faire l'éloge de l'écran en peinture, c'est tenter d'expliquer comment la peinture a pu faire œuvre à partir d'une fonction de l'écran, montrer ce que la peinture a fait de l'écran pour son propre compte. Comme je l'ai indiqué, l'écran pour la peinture, Alberti l'appelait *velo* dans le traité *De Pictura* (1436). Il apparaît quand il s'agit de maintenir une circonscription parfaite, c'est-à-dire une délimitation parfaite des contours :

On ne peut rien trouver de plus approprié que ce voile que j'ai moi-même l'habitude avec mes proches d'appeler 'intersecteur'. Il est ainsi fait : un voile de fils très fins au tissage lâche, teint d'une couleur quelconque, divisé par des fils plus gros en autant de carrés alignés que tu voudras, et tendu sur un cadre. Je le place entre le corps à représenter et l'œil, en sorte que la pyramide visuelle pénètre par les jours du voile⁵.

Il s'agit donc d'un plan quadrillé placé de manière équidistante entre l'œil qui voit et le modèle à dessiner. Ce voile est la base de la pyramide visuelle selon les termes de l'époque. C'est un plan symétrique qui s'intercale d'un côté entre la pyramide dont la pointe part de l'œil et va au plan et, de l'autre, qui part du plan et conduit, par la convergence des lignes qui lui sont perpendiculaires jusqu'au point de fuite. Ou encore, plus simplement, c'est le plan qui traite comme symétrique le point de vue situé du côté de l'œil, et le point de fuite situé du côté du modèle. Dürer proposera deux gravures montrant un dessinateur au travail, avec un nu pour la première et un luth pour la seconde. Celles-ci indiquent bien

⁴ A.-M. Christin, « Le sujet de l'écriture ne saurait être un locuteur mais un lecteur », *ibid.* p. 6.

⁵ Leon Battista Alberti, *La Peinture*, trad. Thomas Golsenne et Bertrand Prévost, Seuil, 2004, p. 119.

que l'enjeu de l'écran est de fixer l'œil afin que d'une séance à l'autre le dessin puisse s'effectuer selon les mêmes paramètres de perspective. Dans la gravure du portillon au modèle féminin (fig. 3) le quadrillage identique du voile intersecteur et du subjectile permet de situer les points saillants du modèle en trois dimensions dans les deux dimensions du plan. Il paramètre à la fois les coordonnées verticales et horizontales d'un point et les raccourcis. L'écran vient donc aider la mise en perspective du modèle⁶.



Fig. 3 : Albrecht Dürer, Homme dessinant une femme couchée, gravure sur bois, 8 x 22 cm extraite de *Underweysung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit*, 2^{nde} édition posthume, 1538.

Je voudrais soutenir que certaines peintures, par la suite, n'ont cessé de thématiser cette idée que l'image sur le tableau procède de l'interposition d'un écran transparent entre l'œil et sa visée. Je vais donner deux séries d'exemples qui vont nous aider à mieux définir ce qu'est l'écran ici. On voit dans un dessin de Dürer (fig. 4) qu'il fait de la feuille ce qui voile et dévoile puisque le corps de la femme nue du recto est repris au verso mais cette fois sans le voile qui normalement déroberait son sexe à notre regard. La pensée de l'écran ici à l'œuvre est double : c'est d'une part un processus d'idéalisation puisque du recto au verso le trait s'est affiné et donc l'écran est ce qui permet le trait de contour le plus fin, le plus idéal, et d'autre part c'est un écran réel et retourner la feuille c'est aussi retourner la femme. Dans ce dessin, l'assimilation de la feuille à un écran-voile est tel qu'alors que la femme présentée de dos a un drapé qui cache son corps de face, retournée et présentée de face, le drapé qui aurait dû en masquer la nudité, demeure comme accroché à la feuille et la dévoile. On peut y voir un imaginaire lié à l'érotisation de l'œil. Ainsi, l'écran en peinture, c'est un voile qui fait voir ou donne à voir.

⁶ Sur la gravure de Dürer, voir le commentaire de Hubert Damisch, *L'Origine de la perspective*, 1993, Paris, Champs-Flammarion, p. 58-60.

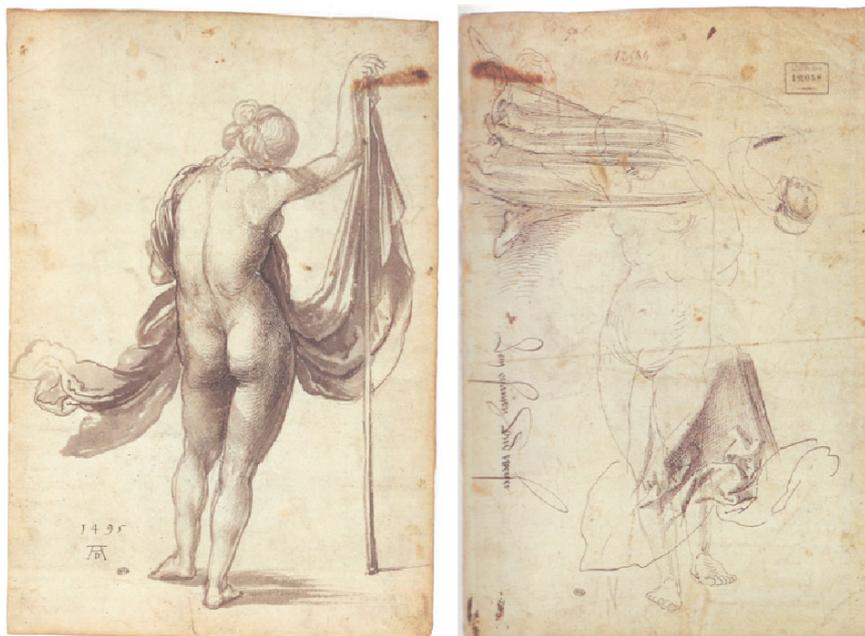


Fig. 4 : Albrecht Dürer, recto à gauche : Femme nue, de dos, avec une draperie, verso à droite : étude de femme nue, de face, 1495, lavis gris, encre noire et plume, 31,8 x 21,1 cm, Paris, © musée du Louvre.

Donner à voir pour Dürer, mais globalement pour toute la peinture classique, c'est fixer un contour aussi fin, précis et linéaire que possible, un contour continu et dénudé. En effet, cette feuille de dessin, par la relation qu'elle installe entre ses deux faces, rend visible une certaine équivalence du trait et du nu, crée une forme qui établit une relation symbolique entre la finesse du contour et la nudité du corps féminin. La femme est nue à mesure de la fermeté du trait, laquelle se renforce de la disparition imaginaire de l'écran. Au contraire, de l'autre côté, le support s'impose. Entre le recto et le verso, le support, la feuille n'ont plus la même qualité sensible. Au recto qui nous montre la femme vue de dos, la feuille supporte aussi un relief par l'écart entre le trait, le fond crème et les hachures alors qu'au verso le corps devient plus plat, il n'est qu'un contour, à peine un relief. Quand la feuille se creuse sous l'aspect du trait et du corps, alors l'écran apparaît comme un voile. Il est doté d'une épaisseur. Au contraire, l'écran peut réduire son support à la superficie d'une feuille de laquelle affleure le regard acéré d'un contour idéal.

Le tableau, ou le dessin, fait du support une réalité matérielle dans l'opération même de la peinture. Loin de nier le support, le tableau classique intègre la matérialité de celui-ci et le transforme en écran, soit en jouant sur la transparence comme dans le dessin de Dürer, soit en s'appuyant au contraire sur sa qualité de surface opaque (et le dessin de Dürer aussi intègre l'opacité du support notamment le grain de la feuille pour créer du relief). Le tableau d'Ingres, appelé *Angélique* (fig. 5) exhibe parfaitement ce rapport du corps à la surface colorée.

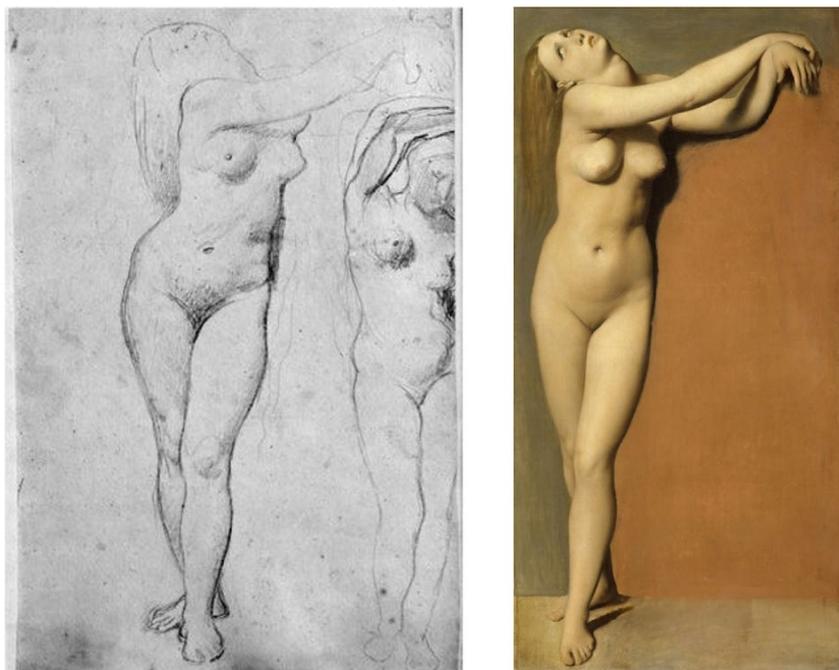


Fig. 5 : Jean-Auguste-Dominique Ingres, à gauche Angélique, deux études, 1819, 25,3 x 16,1 cm, mine de plomb sur calque, Montauban, © musée Ingres, à droite Angélique (étude), 1819, 84,5 x 42,5, cm, huile sur toile, Paris, © musée du Louvre.

Dans le tableau final, Angélique est accrochée à un rocher émergeant des flots démontés et attend que Roger au premier plan tue le monstre marin. La toile préparatoire au tableau se concentre sur la figure d'Angélique. L'anecdote est effacée, le rocher est remplacé par une surface rectangulaire sur la gauche d'Angélique. Pour Ingres, l'enjeu serait de faire exister le corps féminin indépendamment du rocher, de lui donner la même corporéité. L'écran dans cette peinture s'est déplacé uniquement du côté du fond du tableau, notamment dans le rectangle orangé qui aide à créer le sentiment du relief du corps féminin. Ainsi, celui-ci provient moins du jeu des ombres sur le corps que de l'écart, de l'intervalle, de l'effet de distance produit entre les surfaces colorées et le contour du corps peint. On peut d'ailleurs remarquer une variation entre la droite et la gauche, selon que le corps se démarque sur un fond gris ou orangé. Par rapport à un dessin qui montre que la pause de la jeune femme provoque une saillie du bassin du côté de la jambe avancée, la peinture par la tension avec les couleurs permet de gommer cet effet et de nous faire croire que le corps est présenté de face. Ingres, pour ainsi dire, déplacerait l'écran sur le côté du motif même si, dans la perception globale de l'œuvre, l'écran est toujours un intermédiaire entre la chose vue et l'œil qui perçoit. Dans cette peinture, la surface orangée coexiste, comme écran, avec le corps d'Angélique. Ingres ne peint pas un fond sur lequel le corps se détache mais une surface qui renforce l'effet de relief de la peinture.



Fig. 6 : Pablo Picasso, Peintre et modèle, 1953, 26 x 21 cm, plume et pinceau, encre sur papier, Bâle, La vignette ici reproduite est indicative. Consulter l'image.

Ce thème de l'écran, à la fois comme voile entre l'œil du peintre et la chose à peindre, le motif ou le modèle pour parler comme les peintres, à la fois donc comme voile et comme surface rectangulaire, la peinture va le poursuivre, le varier jusque dans la modernité. C'est même l'un des thèmes les plus productifs dans l'œuvre de Picasso. Je commencerai par *Le Peintre et son modèle* (fig. 6) de la Fondation Beyerler. Si l'on regarde le dispositif représenté, la toile s'interpose entre le modèle et le peintre, un peu comme dans la gravure de Dürer. Mais l'écran, dans ce dessin à l'encre est aussi la feuille qui nous fait face et qui va se concrétiser ou se figurer comme la chair d'un corps de femme, la tranche d'un tableau, la surface d'une palette et même l'air du dehors dans le rectangle d'une fenêtre. Picasso, comme Dürer, dévoile dans ce dessin de manière latérale la profondeur de la perspective. Toutefois, ce ne sont plus les problèmes de raccourci et de relief, que Dürer traitait par les hachures, qui importent à Picasso. Ce dernier montre l'écran comme une opacité frontale entre le peintre et le modèle, comme une allégorie de ce qui sépare le peintre de son modèle, qui le déroberait au regard. La proximité du peintre, accentuée par le pinceau, ligne horizontale pointée vers la surface verticale du tableau, amène aussi à penser à une dialectique du toucher et du voir. Pour le peintre, toucher au modèle serait renoncer à le peindre. C'est l'écran qui acquiert ici l'aspect tactile par l'activité picturale. Finalement, la construction en transparence de Dürer est une illusion et l'écran qu'est le tableau divise le regard entre le modèle et la surface. On peut aussi remarquer que, comme Dürer, Picasso peint la surface frontale d'une fenêtre ouverte sur un paysage et qui comporte une nature morte sur son appui. Mais alors que les fenêtres de Dürer montrent aussi la transparence de l'écran en profondeur, le dessin de Picasso s'attache à en énoncer l'aspect de surface opaque, identique au papier qui sert de fond. Dans une version précédente datée de 1926 (fig. 7), on trouve déjà tous les éléments du thème mais assemblés et combinés différemment. Le peintre est assis dans un fauteuil sur le côté droit. Il tient une palette. Cinq points alignés verticalement indiquent la tranche du tableau. Mais le modèle féminin couché, semble-t-il, face au peintre, cette fois se répand aussi sur toute la surface. La division stricte, réglée par l'écran intersecteur, des espaces de la vision et du toucher, cède la place à un réseau intriqué qui mêle mobilité de l'œil et tracé. Le corps du modèle est devenu contour, tracé qui envahit l'ensemble de la toile, la parcourt afin de bien en souligner la qualité

de surface. Le relief ici a disparu, mais avec sa disparition est apparu le risque de l'abstraction. En fait, Picasso, en reprenant le thème classique hérité de Dürer du peintre et de son modèle séparés par un écran, transforme la transparence qui l'accompagne en une dualité de la toile, surface quasi abstraite, et lieu de l'œil curvilinéaire qui parcourt la surface. La « pensée de l'écran » est ici divisée entre l'opacité du voile intersecteur qui impose son abstraction et la superficie à parcourir. Elle exacerbe dans la peinture la recherche de l'arabesque, transformant les figures en lettrines.



Fig. 7 : Pablo Picasso, *Le Peintre et son modèle*, 1926, 172 x 256 cm, huile sur toile, Paris. La vignette ici reproduite est indicative. Consulter l'image.

Pour penser l'écran, mon cheminement part d'un modèle classique où la toile est confondue à un écran qui est en même temps voile, transparence et support et je regarde comment il a été transformé par la modernité. Je vais maintenant suivre le même cheminement mais, cette fois-ci, l'écran est la surface de projection située au fond de la *camera obscura*. Plutôt qu'un voile, il s'agit d'une surface au fond d'une boîte sur laquelle vient se projeter le spectacle du monde. Dans ce modèle, le peintre est placé entre le monde auquel il tourne le dos et l'écran sur lequel il peint.

Pour en saisir l'enjeu, je me référerai à Rousseau qui écrit dans le préambule dit de Neuchâtel des *Confessions* : « Si je veux faire un ouvrage écrit avec soin comme les autres, je ne me peindrai pas, je me fardrai. C'est ici de mon portrait qu'il s'agit, et non pas d'un livre. Je vais travailler pour ainsi dire dans la chambre obscure ; il n'y faut point d'autre art que de suivre exactement les traits que j'y vois marqués⁷ ». Il semble nécessaire de faire quelques remarques à partir de cette orientation de Rousseau. D'abord, l'enjeu : Rousseau oppose à la fausseté du fard la vérité dont est capable la peinture, c'est-à-dire que la comparaison avec la peinture permet d'affirmer la vérité des *Confessions*. Ensuite, la méthode : la vérité dont est capable la peinture repose sur l'utilisation de la *camera obscura*. Celle-ci sélectionne, dans le spectacle du monde, le contour des choses. La vérité est donc celle du tracé par opposition à la fausseté des couleurs. Il n'y a, au fond, rien là que de très classique. Je fais donc l'hypothèse que ce qu'écrit Rousseau, que son analogie, dit aussi la vérité de la peinture. Au XVIII^e siècle, on voit la vérité de la peinture dans le contour qu'elle trace des choses du monde,

⁷ Rousseau, *Les Confessions*, vers 1768, éd. Flammarion, 2011, p. 790.

toutefois cette vérité n'est plus celle de l'*idea* de la Renaissance. Enfin, troisième remarque qui concerne le monde sensible : il est à la fois présent ici, dans ce que je regarde et présent là, au fond de moi, comme gravé dans mon cœur ou ma mémoire. Travailler dans la chambre obscure, pour Rousseau, cela revient à se livrer avec la même sensibilité aux choses et à leurs souvenirs : « je peindrai doublement l'état de mon âme, écrit-il, savoir où l'événement m'est arrivé et au moment où je l'ai décrit⁸ ». Ainsi donc, la vérité d'un souvenir que l'on confesse est en relation avec la sensibilité qui nous le fait énoncer. Je propose de traduire ainsi pour le peintre : la vérité du regard est dans la correspondance entre la réalité de la peinture et l'œil sensible, l'impression que fait naître sur l'œil le contour est la même pour le spectateur que l'impression que fait naître le spectacle du monde pour le peintre. On peut encore le dire autrement : l'œil est saisi, déterminé, par la réalité du tableau dans la mesure où la vérité du monde est dans le contour des choses. Je pense que cette orientation que Rousseau dégage de l'utilisation de la *camera obscura* ne convient pas à la conception de la peinture qui précède (essentiellement son utilisation au XVII^e siècle dans la peinture flamande). Elle anticipe par contre l'orientation que développera le romantisme. Ainsi, il me semble que Runge va réaliser ce programme d'une peinture qui établit la continuité sensible entre le monde et l'œil, notamment dans la série de papiers découpés qui montrent des plantes (fig. 8). Certainement, ces papiers découpés ont été réalisés à la chambre obscure, à partir du relevé exact des traits projetés sur l'écran du fond. Les fleurs sont découpées dans du papier puis collées sur un papier de couleur gris-bleu. Par endroit, pour créer le sentiment du relief, un pli est visible formant ainsi la courbure d'une feuille.

La première impression est l'opposition entre le positif et le négatif. On pourrait croire être face à une empreinte, une sorte de fossile d'un narcisse. On peut aussi penser à une silhouette. Mais à y regarder de plus près, les croisements de lignes, les plis, les changements de direction créent un effet de relief absent des silhouettes. Le fond sombre accroit ce sentiment de saillie puisqu'il est, quant à lui, totalement plat à cause de l'absence de lumière. L'écran, comme surface de projection du monde, ne se confond plus avec le fond du dessin. Au contraire, ce sont les fleurs, les pétales et les tiges qui viennent en avant, dans une sorte d'épaisseur, dans laquelle le motif est venu s'imprimer. L'écran se laisse alors décrire comme ce qui vient créer le relief sur un tableau, ce qui apparente le tableau à la sculpture en bas-relief, au moins au niveau de l'effet optique. Toutefois, en comparant cette série de végétaux de Runge à celle que fera Kelly tout au long de sa vie, il apparaît que Runge recherche un effet spécifique, qui n'est pas inhérent au motif. Ainsi, Kelly, dans cette *Jonquille* de 1978 (fig. 9) produit l'effet inverse de mise à plat. Même si, à un niveau visuel, le blanc dans lequel des

⁸ *Ibid.*, p. 791.

ciseaux ou un trait viennent découper une feuille, demeure un fond uni, la découpe chez Runge crée une qualité, une sorte de coloration de ce blanc, alors que Kelly s'attache à lui laisser la neutralité ou la transparence du support ce qui lui permet d'atténuer l'effet de relief. Le contour chez Runge enferme plus que la silhouette. Il enferme un relief, la vibration de la lumière sur les feuilles et la fleur. Cela provient à la fois des plis visibles et de la configuration dynamique de l'ensemble. L'œil est amené à parcourir cette vaste découpe blanche et voit se lever, en substance, le narcisse. Dans la *Jonquille* de Kelly, le contour ramène la tige, les feuilles et la corolle à un ensemble à-plat, alors même que le trait est visible, qu'il a de légères différences d'épaisseur et d'intensité, que vitesse et pesée du tracé sur la feuille sont sensibles. Ce dessin de fleur est comme un aplat abstrait sans relief et sans fond⁹. Ainsi l'écran, quand il est la surface de projection au fond de la *camera obscura*, acquiert-il, grâce au travail de découpe, une épaisseur dans laquelle viennent s'imprimer le monde et ses reflets et tout l'effort de Runge vise à en manifester la puissance. Il faut, au contraire, un minutieux travail du trait pour ramener cet écran à une surface inerte, quasi indifférente à ce qui lui arrive. Kelly dans son œuvre, qui n'utilise pas une chambre obscure, établit plutôt une équivalence entre la perception et le plan du tableau.



Fig. 8 : Philipp Otto Runge, Narcisse, s. d., 26 x 13 cm, papier blanc découpé sur papier bleu gris, Hambourg, © Kunsthalle.

⁹ Au sujet du rapprochement des dessins de plantes de Kelly avec ses tableaux abstraits, voir le texte d'Éric de Chassey « Aller avec » publié dans le catalogue d'exposition *Henri Matisse, Ellsworth Kelly, dessins de plantes*, Paris, éd. Centre Pompidou, 2002, p. 51-79.

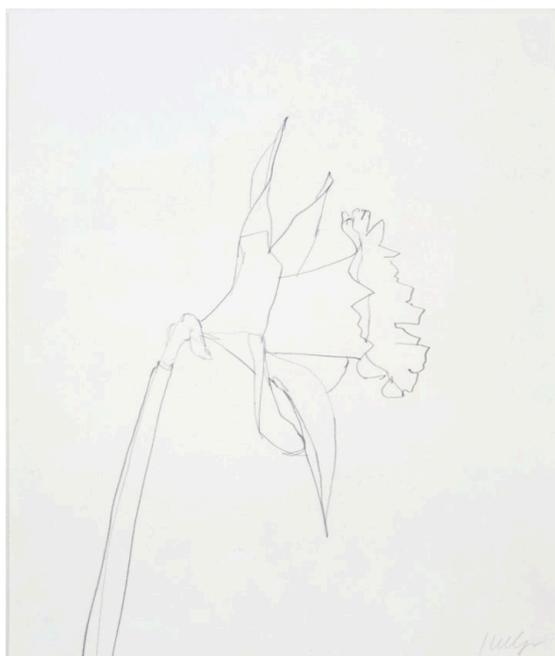


Fig. 9 : Ellsworth Kelly, Jonquille, 1978, 37,5 x 31,75 cm, mine de plomb sur papier, © coll. privée.

Il me semble qu'entre ces deux conceptions que j'ai données de l'écran, celle du voile et celle de la surface de projection, on peut noter plusieurs points communs : d'abord l'importance du contour, contour qui produirait le sentiment du relief, ensuite la transformation du support matériel du tableau (ou du dessin) en figure (en élément figuratif du tableau). Picasso, dans ses différentes séries du peintre et de son modèle, montrerait par les rectangles sans figure – rectangle que l'on appelle le miroir sans tain¹⁰ – les risques d'abstraction de cette figure matérielle. On a ainsi un parcours à trois termes de la pensée de l'écran en peinture : voile transparent et idéal chez Dürer, surface imaginaire de projection chez Runge et, enfin, écran matériel, opaque et réel chez Picasso. L'écran, en peinture, permettrait donc de circuler entre ces trois pôles du symbolique, de l'imaginaire et du réel. Il serait l'effet produit par la transformation de la toile ou de la surface sur laquelle le peintre travaille, sur laquelle il est bien obligé de travailler (sauf à renoncer à peindre), et qu'il doit intégrer d'une manière ou d'une autre à son œuvre. L'écran est donc transformé par la peinture, soit en voile, c'est-à-dire en vecteur de symbolisation, soit en surface de projection, écran imaginaire sur lequel les choses et leur sentiment se peignent, soit en support opaque, dense et résistant, indice de la matérialité de la réalisation d'une peinture.

Sauf qu'il s'agit là d'une dialectique du matériel visuel de la peinture et non d'un matérialisme pictural. Ces éléments semblent liés à l'apparition de la peinture mais non à celle de sa production. Ils ne sont pas tout à fait incorporés au travail

¹⁰ Voir Yve-Alain Bois, conférence du 8 avril 2016, consultée le 18/02/2018 : <<https://www.youtube.com/watch?v=kr1l3kaTnfY>>.

de la peinture. C'est le biais induit par la lecture : « le sujet de l'écriture [...] est un lecteur », dit Anne-Marie Christin. Le sujet du tableau, selon cette analyse, serait aussi un lecteur, et le peintre lui-même serait le lecteur de son œuvre, de son œuvre en cours, en train d'être faite, inscrite ici de manière latente sur l'écran et que le peintre, avec patience, viendrait mettre au jour. Parvenu ici, je crois qu'il faut séparer peinture et écriture, résister au mythe de l'origine commune, déclarer que l'activité picturale, ni pour le peintre, ni pour le spectateur, ne relèvent d'une lecture¹¹. Il faut donc passer d'un matérialisme visuel à un matérialisme pictural. Il se peut que des œuvres de peinture relèvent d'un matérialisme visuel, comme des œuvres musicales sont pensées, conçues et écoutées comme un matérialisme sonore. Mais cela ne signifie pas que l'œuvre picturale ou musicale relève, dans son existence propre, d'un tel matérialisme. Ce qu'il s'agit de faire maintenant est de penser l'écran dans le cadre d'un matérialisme pictural, c'est-à-dire selon des paramètres qui relèvent en propre de la peinture. L'enjeu est celui de l'autonomie relative de la peinture, notamment vis-à-vis de ses conditions d'exposition et de réception. L'autonomie relative de la peinture et le matérialisme pictural signifieraient que ces conditions sont prescrites par la peinture plus qu'elles ne sont définies par le lieu. Ce matérialisme pictural apparaît donc et se développe avec le tableau autonome. Il s'agit de comprendre comment les formes picturales ont assimilé et transformé à leur fin propre des éléments de leur condition matérielle d'existence, comment la peinture a inventé son système de symbolisation. Je me bornerai ici à la catégorie d'écran, c'est-à-dire à la surface d'inscription du geste pictural.

Avant d'en venir à deux transformations picturales qui montrent comment l'écran est mis au service de la peinture, j'insiste sur une difficulté inhérente à ce sujet. La notion d'écran est une notion en partage entre les différents domaines de l'écriture, de la peinture, du cinéma, de la télévision et plus récemment du numérique. L'écran est tantôt une surface matérielle d'inscription, aux qualités ductiles spécifiques, tantôt une surface, quasi immatérielle, aux qualités lumineuses cette fois, de projection. Par ailleurs ce terme, désigne tout à la fois une chose, une notion vague et parfois, une catégorie. Nous venons de voir comment la transformation de l'écran joue un rôle dans la perception de la peinture. Nous allons voir maintenant comment il est intégré dans les opérations de symbolisation propres à la peinture, comment il devient un opérateur de symbolisation. Ainsi, on peut comprendre que le modèle de l'écran gravé par Dürer est une transposition pratique de la perspective. L'essentiel, dans cette affaire, n'est pas

¹¹ A.-M. Christin écrit encore dans « De l'image à l'écriture » qui sert de présentation à *Histoire de l'écriture. De l'idéogramme au multimédia*, Paris, Flammarion, 2012, p. 9-14 : « La divination a joué un rôle déterminant dans la mutation de l'image en écriture » (citation p. 12).

tant l'écran visible sur la gravure, le voile, que l'opération de quadrillage géométrique de la surface et de stabilisation de l'œil qui l'accompagne.

Tout comme l'écran dans l'écriture sert chez Anne-Marie Christin à fabriquer l'intervalle – c'est la catégorie qui lui permet de penser l'intervalle entre les signes comme une figure – à le rendre visible dans la mesure où il est intégré « à la lettre » dans la syntaxe¹², il semble nécessaire d'intégrer l'écran au matérialisme pictural et d'en spécifier l'opération. Il y aurait donc un écran de l'écriture et un écran de la peinture. Dans les deux cas, l'écran nomme une opération syntaxique. Pourtant, pour la peinture, elle ne peut être d'espacement ou de blanc entre les figures. La catégorie d'écran en peinture donne à comprendre la prise en compte de son fond, de la toile, de son support. Revenons à la perspective, puisque c'est avec elle que la catégorie d'écran semble se spécifier de manière autonome en peinture, qu'en est-il du fond du tableau ? Il est intégré et transformé par la construction perspective de manière à conduire vers le point situé à l'infini. À propos du plan de projection – l'équivalent du *velo* albertien – Piero della Francesca parle d'ailleurs de « terme » : plan ou lieu déterminé de l'infini¹³. La perspective, même si c'est là un paradoxe, rend l'infini « figuré », le met pour ainsi dire à portée de main. On peut voir ce moment où coexistent encore deux systèmes, celui de l'icône et celui du tableau, dans *L'Annonciation* d'A. Lorenzetti de 1344 (fig. 10). Dans une annonciation, il s'agit de peindre le mystère de l'incarnation, c'est-à-dire le mystère par lequel l'infini est descendu dans le fini. En d'autres termes, le tableau d'une annonciation donne une mesure à la démesure. C'est là l'office de la perspective linéaire et singulièrement de la colonne¹⁴. Dans ce tableau de Lorenzetti, l'un des premiers exemples de perspective linéaire, la colonne non seulement dissimule le point de convergence des lignes du pavement au sol, c'est-à-dire qu'elle fait écran à la vue sur le point situé à l'infini mais elle figure aussi l'infini sémantiquement et graphiquement par la torsade inscrite à la surface qui détache la colonne du fond d'or. La colonne est une incarnation imagée du Christ, une icône. Elle est aussi ce qui assure le lien entre le haut du tableau dans lequel écriture et figure peinte se confondent et le bas qui relève à

¹² *Ibid.*, p. 12.

¹³ *De prospectiva pingendi*, vers 1470. Voir l'édition en français *De la Perspective en peinture*, Paris, In Medias Res, 1998, trad. Jean-Pierre Le Goff qui explique les difficultés de traduction du terme (*termine* en italien), qu'il rendra par « lieu déterminé », p. 33-34.

¹⁴ Sur la colonne dans les Annonciations italiennes, je renvoie à Daniel Arasse, « Annonciation/Énonciation. Remarques sur un énoncé pictural du Quattrocento », *Quaderni di studi semiotici*, 37, janv.-avril 1984, p. 3-17 ; Louis Marin, « Annonciations toscanes », *Opacités de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, Paris, Usher, 1989 ; Hubert Damisch, « Veronese virtuoso. Sur deux (ou trois) figures de l'Annonciation » dans *Nuovi studi su Paolo Veronese*, Venise, 1990, p. 266-276 ; Daniel Arasse, *L'Annonciation italienne*, Paris, Hazan, 1999. Rappelons que, pour Arasse, l'annonciation est le modèle dans lequel s'élabore le tableau : modèle à la fois discursif et architectural.

part entière du nouveau système perspectif. La colonne est à la fois un signe conventionnel, iconique, en haut, que l'on peut lire comme la représentation du mystère de l'incarnation et une figure créée par la perspective qui sert à nous situer dans l'espace du tableau. Cette ambivalence ou cette appartenance à un double système me semble marquée dans le dessin de la torsade qui inscrit la colonne à la surface du tableau. La colonne comporte une double articulation de l'infini qui renvoie à deux manières de le signifier. Sur le plan syntaxique, la colonne articule le fond d'or et le fait de masquer le point de fuite, deux manières de désigner l'infini par son absence dans les codes de la figuration picturale. Sur le plan sémantique, la colonne participe du fond d'or et de sa symbolique traditionnelle du Dieu infini dans les icônes et, grâce à la torsade qui enserme sa surface, qui la délimite et la détache du fond, elle porte l'arabesque en guise d'infini. En cet endroit du tableau, il apparaît que la colonne et le fond d'or relèvent de l'icône, quand le point de fuite et l'arabesque relèvent du tableau moderne. Le tableau de Lorenzetti appartient donc à deux systèmes symboliques qui co-existent.



Fig. 10 : Ambrogio Lorenzetti, Annonciation, 1344, 122 x 117,5 cm, détrempe sur bois, Sienne, © Pinacoteca nazionale.



Fig. 11 : Raphaël, Annonciation (prédelle du retable Oddi), 1502-03, 27 x 50 cm, Rome, © Pinacoteca Vaticana.

Une *Annonciation* que réalisa Raphaël (fig. 11) aide à mieux comprendre le rôle syntaxique de la colonne dans le nouveau système de la perspective linéaire. Le tableau est structuré par trois colonnades qui situent horizontalement l'ange Gabriel et Marie. Leur espacement et leur diminution créent aussi la profondeur du tableau et situent l'œil dans l'espace fictif du tableau. Les colonnes de la rangée centrale dissimulent le point situé à l'infini quand celles du côté en indiquent la distance. Ainsi, quand on se place du point de vue de la perspective linéaire – et peut-on faire autrement lorsque l'on regarde vraiment un tel tableau ? – le fond n'est pas l'arrière-plan ; il est, pour reprendre le mot de Piero della Francesca, le « terme », le lieu déterminé tant par la surface sur laquelle on peint que par la distance de l'œil à celle-ci. Ce que la gravure de Dürer montrait dans une frise, le regard du peintre séparé de son modèle par un écran, l'*Annonciation* de Raphaël le réalise en profondeur. Autrement dit, la construction perspective délimite ou définit à partir des dimensions d'une surface à peindre la distance de l'œil aux choses et la commensuration, la proportion des choses. Ou encore, à partir de la largeur de la surface peinte, se trouve définie la loi de réduction géométrique des choses et la distance de l'œil qui les perçoit. L'écran n'est plus tant un fond qu'un plan orthogonal et géométrique, un ensemble de proportions réglées, lesquelles déterminent l'œil qui les perçoit. Cela nous amène à comprendre que voir un tableau ne dépend pas de la visualité, de son apparence, mais de la visibilité qu'il crée, notamment grâce aux figures, lesquelles intègrent aussi la lumière et la couleur¹⁵. On peut aussi comprendre que dans le tableau,

¹⁵ La visibilité est affaire du tableau alors que la visualité est affaire de l'œil. Ainsi, quelles que soient les conditions d'éclairage d'un tableau, sa visibilité demeure la même. On pourrait aussi bien dire sa lumière.

l'infini n'est pas tant figuré par un point, invisible, situé sur un « horizon à l'infini » que par sa projection grâce aux colonnades et au pavement du sol. L'écran, réel, le dérobe au regard et permet de le projeter de manière imaginaire parce qu'il montre le pas réglé des diminutions à l'infini des colonnes.

Le point le plus intéressant pour nous est que, très vite, les peintres vont s'attacher à construire des figures qui créent une vision perspective la plus indépendante possible des surfaces sur lesquelles ils œuvrent, des figures qui comporteraient une réalisation en propre, quasiment purement picturale, de l'infini. Je ne développerai ici que quelques pistes.



Fig. 12 : Paolo Uccello, *Mazzocchio*, 16 x 23,3 cm, plume et encre brune, lavis brun et noir, Paris, © musée du Louvre.

La première est connue sous le nom de *mazzocchio*. Cette figure est, d'une part, un objet usuel dans la Toscane du quattrocento, souvent une structure en osier qui servait, enroulée de tissu, de couvre-chef, et une figure picturale (plus qu'une figure de géométrie). Sa projection sur un plan suscita l'intérêt des trois grands peintres passés maîtres dans cet art, Paolo Uccello, Piero della Francesca et Léonard de Vinci. L'intérêt de cette figure est de créer une profondeur, une vision perspective sans besoin d'un pavement au sol. Le premier à s'y intéresser est donc Paolo Uccello (fig. 12). Dans le dessin du Louvre, les facettes du *mazzocchio* clairement marquées par les traits convergent vers le centre de la figure. Celle-ci semble alors produire son propre point de fuite. Le *mazzocchio* se retrouve dans plusieurs fresques d'Uccello, notamment *Le Déluge* (fig. 13). Dans cette fresque, Uccello montre deux moments de l'histoire de Noé qu'il juxtapose sans les coordonner à un point de fuite unique. Les *mazzocchi* autour du cou de l'homme du premier plan et sur la tête de l'homme assis au centre constituent alors d'autres points de fuite au sein de la fresque. Ils renforcent l'isolement des hommes, signifient en peinture le chacun pour soi qui semble régner au moment

du Déluge. Ils sont un peu comme l'équivalent des lettres dans les tableaux de Klee : un élément de stabilité du regard, des points locaux de creusement à l'infini mais dont la somme est impossible.



Fig. 13 : Paolo Uccello, Scènes de la vie de Noé. Le déluge, 1446-48, fresque à rehauts de détrempe, transposée sur toile, Florence, Chostro Verde de Santa Maria Novella.

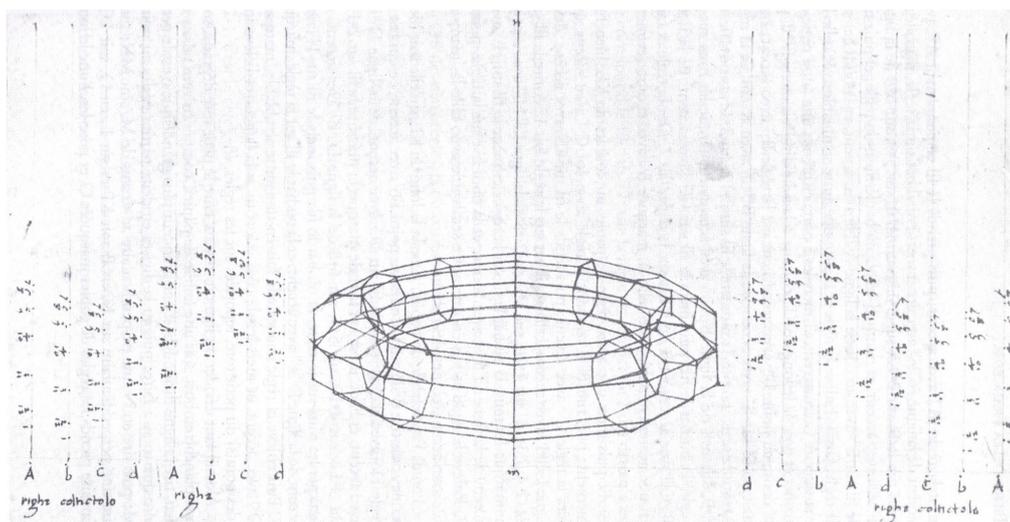


Fig. 14 : Piero della Francesca, [De prospectiva pingendi], *De la perspective en peinture*, vers 1470, illustration.

Piero della Francesca dans *De prospectiva pingendi*, dessinera ce qu'il nomme un *torculo*, un tore à facettes (fig. 14). Cette fois l'enjeu est de fixer grâce aux facettes transparentes et aux arceaux, la construction point par point de la perspective linéaire. Le peintre projette point par point une figure qu'il a dessinée en propre, en obéissant aux lois de la géométrie euclidienne, qui lui sert de modèle. Ensuite, il construit cette figure dans un plan ayant un point de fuite unique. La projection point par point est requise pour les figures complexes, notamment courbes comme le *torculo*. Elle intéresse particulièrement le corps humain qu'elle anticipe dans le traité du peintre. Le dessin du *mazzocho* est une étape

dans la construction selon les règles du système perspectif. La difficulté est de coordonner des volumes non géométriques avec un point de fuite unique, d'unifier modèle géométrique et modèle naturel. Le *torculo* est intermédiaire à ces deux réalités.

Ainsi le *mazzocchio* ou le *torculo* ont rapport avec le dessin de la ligne courbe, ce que Léonard, un peu plus tard, nommera la circonvolution. Léonard de Vinci va, au moins dans un dessin de 1490-1492, explicitement lier recherche de la construction perspective et dessin curviligne. Sur une feuille du *Codice Atlantico* (fig. 15) se trouvent réunis des projections classiques, un *mazzocchio* arrondi, juste à droite, un tore spiralé et, enfin, ce commentaire : « corpo nato della prospettiva / dj leonardo vinvi djssiepolo de / lla sperientia – sia fatto questo corpo senza / esemplo dalcun corpo (lo) Ma / solamente con semplici linee¹⁶ ». Le tore qui est dessiné est né de l'expérience de la perspective ; il a été fait sans exemple naturel, mais seulement avec de simples lignes. Ainsi, la pratique de la perspective est créatrice de formes, elle n'est pas qu'une technique de reproduction du visible. En bas de cette feuille de dessin, on voit un schéma de projection perspective d'une rangée de colonnes. Un arc de cercle figure entre le point de l'œil et la rangée de colonnes la forme concave de l'œil. Il faut comprendre que le peintre n'aura eu de cesse de résoudre la contradiction apparente entre la forme courbe de l'œil et la surface plane de projection. La peinture, selon lui, reproduit cette image courbe qui se forme dans l'œil sur une surface plane. La projection perspective intègre cette contradiction, qu'elle dépasse, par l'invention de formes courbes, par la création de courbes dans le plan. L'écran serait alors ce lieu de synthèse de l'aplat et du curvilinéaire. On peut rapprocher ce type de recherches de celles que faisait Léonard de Vinci pour des visages idéals : il cherchait dans la courbure du visage l'expression de la grâce. Ainsi, pas plus que le tore du peintre n'existe dans la réalité, ses visages, notamment ceux des anges, ne procèdent de l'imitation d'un visage réel. Le modèle dont procède le visage, peut en partie relever d'une observation empirique, mais il est aussi affaire d'un modèle pictural, né de la perspective, inexistant en dehors de cette réalité.

Je résume cette première piste : la perspective permet d'élaborer des figures qui, de manière propre, immanente en quelque sorte, portent en elles l'infini. Ces figures, notamment le tore, suggèrent que la ligne elle-même, comme circonvolution, est une figure de l'infini. Le point n'est plus, comme nous le faisait croire notre première interprétation du double dessin de nu de Dürer, d'obtenir une

¹⁶ Reproduction dans Pietro C. Marani, Marco Rossi et Alessandro Rovetta, *L'Ambrosiana e Leonardo*, Milan, Biblioteca Ambrosiana, 1998, p. 37. Voir aussi Daniel Arasse, *Vinci*, Paris, Hazan, 2005, p. 101. Le commentaire de Léonard peut être ainsi traduit : « un corps né de la perspective / de Léonard de Vinci, disciple de / l'expérience - - que ce corps soit fait sans / aucun exemple d'aucun corps. Mais / seulement de simples lignes ».

délinéation aussi fine que possible du contour. C'est une affaire de grâce, de contour comportant en lui-même l'infini. La grâce, présente dans l'attitude corporelle de la femme vue de dos, est intégrée, dans le dessin au verso, dans la grâce du trait. L'écran pictural est donc ici intégré, comme support, à mesure de la qualité du tracé qu'il rend possible, de la courbure qu'il permet.

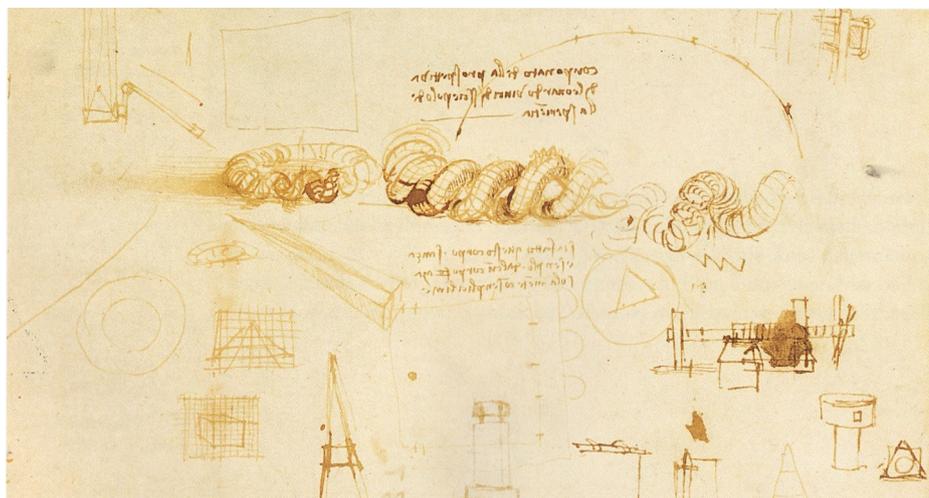


Fig. 15 : Léonard de Vinci, [Codice Atlantico], Codex Atlanticus, vol. VI, f. 520 recto, Milan, © Bibliothèque ambrosienne.

Une seconde piste d'intégration du support dans l'œuvre ne passe plus par la mise en place d'une perspective linéaire, ni même par le continu linéaire. Un exemple est fourni par la gravure intitulée *Coquille* de Rembrandt (fig. 16) dans lequel se retrouve la forme spiralée. L'œuvre de Rembrandt rompt, dans la Hollande classique de Vermeer, avec la pratique de la peinture et du dessin faits grâce à la *camera obscura*. Elle renoue, ce faisant, avec une production de l'infini immanente au tableau, ou plus précisément ici à la figure, par la lumière et le travail du clair-obscur. Évidemment, cette coquille est gravée sur une feuille qui lui sert de support. Le blanc de la feuille est transformé en point lumineux de la coquille. La sous-couche devient le dessus. Cette fois-ci, c'est le dégradé des lumières, les gris, qui assure la symbolisation. La *Coquille* montre la puissance symbolique du clair-obscur par le contraste point par point, mesuré, des lamelles du cône. Coquille et gravure contiennent ici l'infinie variation du dégradé des gris. La coquille figure l'infini à double titre. Cône, elle concentre en elle une forme réifiée de la perspective, son image organique et non construite. Ses écailles protubérantes montrent, quant à elles, le dégradé des gris. Toutefois, Rembrandt n'a pas insisté sur la diminution des écailles. Au contraire, celles-ci ne diminuent pas à mesure qu'elles vont vers la pointe, mais à mesure que la coquille se courbe vers l'intérieur, qu'elle s'invagine. La coquille est en partie vue dans la profondeur du plan, surtout elle donne figure à la profondeur. Ce serait

là l'office de la lumière. Là où la perspective linéaire créait de la profondeur par des lignes fuyantes, le clair-obscur la crée par l'involution du plan. L'écran devient alors un plan que la lumière creuse. Je donnerai un second exemple de Rembrandt. Il s'agit du *Calligraphe Lieven van Coppelol* (fig. 17). Cette feuille immaculée que le calligraphe tient dans ses mains, elle est un peu comme ce que je cherche à dire à partir de ces gravures : elle est un support que la gravure transforme en lumière. Le support du graveur et le support de la « feuille » gravée que tient le calligraphe sont les mêmes et ce support est une lumière (ou son reflet) et non pas un simple fond. La feuille blanche est déterminée par les hachures de la gravure sur son côté gauche, par la ligne ondulante qui court du bas au côté droit. Dans le système des figures nées du clair-obscur, l'écran ne peut être écrit car il deviendrait alors un fond. Ceci tendrait à montrer que la lumière est immanente à la gravure (au processus de création propre de la gravure), qu'elle en est une autre figure de l'infini. Là aussi, l'écran est transformé de support matériel de la gravure en figure de la lumière. Il est le lieu, le « terme », dans le vocabulaire de Piero della Francesca, de symbolisation par la variation lumineuse. Il établit toujours un rapport syntaxique et sémantique.



Fig. 16 : Rembrandt, Coquille, 1650, 9,7 x 13,2 cm, eau-forte, pointe sèche et burin, Paris, © Bibliothèque nationale de France.

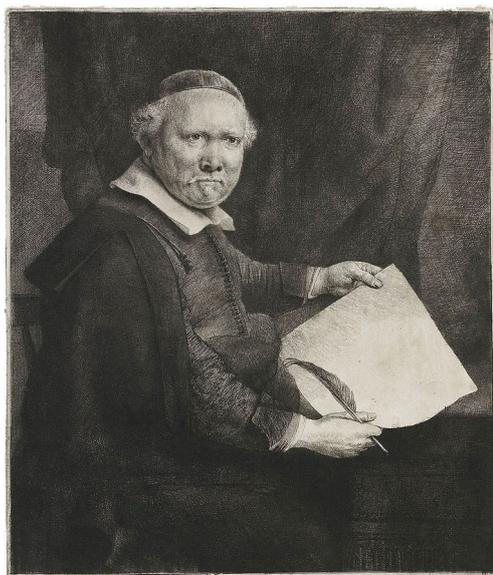


Fig. 17 : Rembrandt, [Calligraphe Lieven van Coppenol], 1657, 34,2 x 29 cm, eau-forte, pointe sèche, Paris, © Bibliothèque nationale de France.

La « pensée de l'écran », comme l'a montré Anne-Marie Christin relève d'un imaginaire de la lettre, peut-être d'un imaginaire de la lecture. Concernant ce dernier point, la peinture depuis la Renaissance n'a cessé de se démarquer de la lecture, sans pour autant renoncer à une « pensée de l'écran ». Elle opère avec le visible et son matérialisme – c'est-à-dire les matériaux avec lesquels elle a à travailler – est pictural. Ainsi, l'écran, pour elle, est une « lettre » picturale et non une « lettre » écrite. Son œuvre essentielle est celui de la figure et la peinture œuvre à donner figure à ce qu'elle peint. Avec l'écran, elle s'efforce de lier une forme imaginaire, un travail de symbolisation et une intégration de la réalité du support. Ainsi l'écran apparaît comme un opérateur dans la mise en forme de la peinture. J'ai montré deux cas de transformation où « la pensée de l'écran » opère : l'une qui dépend de la perspective linéaire et dont le nom est le voile, l'autre qui dépend de la lumière et dont le nom est le clair-obscur. Son office n'est pas la lecture, quand bien même l'écran en peinture articule syntaxe et sémantique. Il est figuratif. Finalement, quand la peinture s'occupe de la surface, c'est soit pour y imprimer ses arabesques, soit pour en faire surgir la lumière, toujours pour la transformer en figure du visible.