



**HAL**  
open science

## Les feuillets de l'autonu. Journal de bord, été 1995

Richard Conte

► **To cite this version:**

Richard Conte. Les feuillets de l'autonu. Journal de bord, été 1995. Recherches poïétiques, 1996.  
hal-01503781

**HAL Id: hal-01503781**

**<https://hal.science/hal-01503781>**

Submitted on 11 Apr 2017

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

### DOSSIER

René PASSERON *Éditorial*

Paul VALÉRY

*Cours de Poétique au Collège de France*

*Leçons 2 à 16, notées par Georges Le Breton*

Richard CONTE

*La poétique de Paul Valéry*

Dominique CHATEAU

*Poétique et esthétique : Paul Valéry*

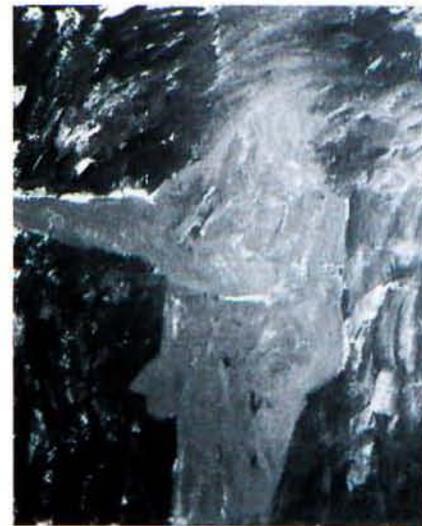
Régine PIETRA

*La poétique avant et par la lettre*

Luigi PAREYSON : *Deux essais sur la poétique de Valéry*

Inédit en français (traduction Gilles A. Tiberghien)

## Dossier **Paul VALÉRY** l'artiste en philosophe



### Peinture

Richard CONTE

*Les feuillets de l'auton  
Journal de bord, etc 1995*

### Musique

Danielle COHEN-LEVINAS

*La poétique du ton musical*

### Poésie

Gabrielle ALTHEN

*Franche consolation,  
vaillant mensonge et poésie*

### Étude critique

Leszek BROGOWSKI

*Ad Reinhardt :  
la peinture et l'écrit*

Dominique CHATEAU

*Les enfants de Prométhée :  
histoire du mot "arts plastiques".  
(Quatrième moment)*

Anne-Françoise PENDERS

*Passaic après Smithson. Mes monuments.*

Sandrine MORSILLO

*Patrick Lipski : Le fragment oblige*

Gérard DUCHÊNE

*Écrits*

Gilles MEZADE

*Les chemins de marges*

**Publications récentes, notes de lecture,  
manifestations, expositions**

# Recherches POÏÉTIQUES

Revue de la Société Internationale de Poïétique  
Association créée par la loi de 1901  
162, rue Saint-Charles - 75015 Paris

Administration/rédaction

## Siège social

Institut Culturel, Université de Valenciennes  
et du Hainaut-Cambrésis,  
Le Mont Houy - B. P. 311 - F 59304 Valenciennes Cedex  
Contact : Gaëlle Keribin, 03 27 14 76 35  
Télécopie : (33) 03 27 14 13 40 Telex : UNIVHC 810 270 F

## Coordination/rédaction

18, rue Danielle Casanova - 91330 Yerres - France  
Téléphone : 01 69 48 69 48  
Télécopie : 01 69 49 23 13

## Conception/rédaction fabrication

16, rue des Néfliers, 78112 Fourqueux - France  
Téléphone : 01 34 51 86 50 - télécopie : 01 34 51 77 09

## Recherches POÏÉTIQUES

### Directeurs

René PASSERON  
Edmond NOGACKI

### Directeur de la rédaction

Richard CONTE

### Directeurs de la rédaction adjoints

Thierry LENAIN  
Jean-Pierre GIUSTO

### Comité de rédaction

Éric BONNET  
Jean-Yves BOSSEUR  
Mireille BUYDENS  
Dominique CHATEAU  
Nicole GÉBLESCO  
José Carlos HERRERAS  
Gilbert LUIGI  
Éric RONDEPIERRE  
Jacques SATO

### Direction artistique

Mohand SACI

### Conseiller de la rédaction

Jacques BILLARD

### Maquette / fabrication

Studio Peinture Fraîche

### Correction des épreuves

Éliane NOGACKI

### Coordination Valenciennes

Gaëlle KERIBIN

### Correspondants étrangers

Ales ERJAVEC (Slovenie)  
Anne-Françoise PENDERS (New York)  
Eric T. HASKEL (USA)  
Victor I. STOICHITA (Suisse)  
Akira TAMBA (Japon)  
Rachida TRIKI (Tunisie)

### Directeur de la publication

Jean-Pierre GIUSTO

Institut Culturel, Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis – Société Internationale de Poïétique

n° 5

Revue semestrielle  
Hiver 1996/1997

### Ont collaboré à ce numéro :

Gabrielle Althen, Leszek Brogowski,  
Dominique Chateau, Danielle Cohen-Levinas,  
Richard Conte, Gérard Duchêne, Nicole Géblesco,  
Gilles Mezade, Sandrine Morsillo, René Passeron,  
Anne-Françoise Penders, Régine Pietra,  
Gilles A. Tiberghien.

Design graphique et conception Mohand Saci

Couverture, photographies © Richard Conte

Crédits photographiques :

D. Cohen-Levinas, G. Duchêne, P. Lipski, Gilles Mezade,  
A.-F. Penders.

Édition/Distribution/Abonnements : ae2cg Éditions, 16, rue des Néfliers, 78112 Fourqueux - France - tél. 01 34 51 86 50. fax 01 34 51 77 09

Recherches POÏÉTIQUES est  
édité par ae2cg Éditions  
Directeur : Mohand SACI  
Sarl au capital de 50000 F  
Siret 402 061 280 000 12 - ape 740B

2 numéros par an - © Copyright S.I. de Poïétique 1997. Tous droits réservés pour tous pays.  
Recherches Poïétiques n'est pas responsable des documents qui lui sont remis. Leur envoi implique l'accord de l'auteur pour leur libre publication. Les manuscrits ne sont pas retournés. Les textes et illustrations publiés par Recherches Poïétiques engagent la responsabilité de leurs seuls auteurs.  
Photogravure SCG - Impression : Polycolor - 10, Villa Roger, 94230 Cachan. Dépôt légal : fév. 1997- ISSN : 1261-4025



# Sommaire

---

DOSSIER

Traduction  
Etude critique  
Manifestation  
Expositions  
Notes de lecture  
Publications

<b>Éditorial</b>	René PASSERON	4
<b>DOSSIER : PAUL VALÉRY</b>		
<i>Dossier préparé par Richard Conte</i>		
<i>Cours de Poétique au Collège de France Leçons 2 à 16, notées par Georges Le Breton</i>	Paul VALÉRY	6
<i>La poétique de Paul Valéry</i>	Richard CONTE	34
<i>Poétique et esthétique : Paul Valéry</i>	Dominique CHATEAU	44
<i>La poétique avant et par la lettre Remarques sur la genèse de la pensée et de l'œuvre valéryenne à travers la Correspondance Gide-Valéry</i>	Régine PIETRA	54
<b>Traduction</b>		
<i>Deux essais sur la poétique de Valéry (Traduit de l'italien par G. A. Tiberghien)</i>	Luigi PAREYSON	64
<b>Peinture</b>		
<i>Les feuillets de l'autonou Journal de bord, été 1995</i>	Richard CONTE	70
<b>Musique</b>		
<i>La poétique du Ion musical</i>	Danielle COHEN-LEVINAS	88
<b>Études critiques</b>		
<i>Franche consolation, vaillant mensonge et poésie</i>	Gabrielle ALTHEN	100
<i>Ad Reinhardt : la peinture et l'écrit</i>	Leszek BROGOWSKI	106
<i>Les enfants de Prométhée: histoire du mot "arts plastiques". Quatrième moment : l'avant-garde, le plasticisme et le retour à l'ordre (d'Apollinaire à Jean Lhote, plus une surprise...)</i>	Dominique CHATEAU	130
<b>Carnet de voyage</b>		
<i>Passaic après Smithson. Mes monuments.</i>	Anne-Françoise PENDERS	154
<b>Atelier / Exposition</b>		
<i>Patrick Lipski : Le fragment obligé</i>	Sandrine MORSILLO	160
<b>Écrits</b>		
<i>Les chemins de marges</i>	Gérard DUCHÊNE	164
<b>Notes de lecture</b>	Gilles MEZADE	168
		170

*Les feuillets de l'autonu* constitue une suite à *En attendant que ça sèche*, Journal extime, 1989/1993, P. Weider-Musée du Berry, 1994.

Expositions prévues en 1997 :  
Anzin, Château Dampierre, du 28 février au 8 mars :  
"Les années rondes, 1996-1986",  
Paris, Galerie Nicole Ferry, du 15 mai au 12 juin.  
Bagneux, Galerie Sud, novembre 97.

## Écrire le corps créateur

J'ai pris depuis longtemps l'habitude d'avoir un cahier sous la main pour griffonner ce qui me vient à l'esprit quand je peins et que je cherche à retenir. Je veux parler de ces idées qui fusent du travail même, et qui, non capturées par les mots, se perdent comme on oublie un rêve, le matin venu.

"Les feuillets de l'autonu" montrent ainsi, sur une courte période de peinture, comment se sont élaborés mes autoportraits nus, dans la chaleur de l'été 95, et comment se sont écrits ainsi au jour le jour, les mots venus de la peinture.

Plus précisément, ce texte dit qu'un peintre "se nourrit sur la bête" et que son corps est un filtre qui ne laisse passer que l'infime, gardant en lui-même les plus gros caillots d'affect. Le corps qui crée aura ses hoquets et ses dérèglements, il devra conquérir sa propre économie contre les trois autres corps – celui de nos sensations, celui aperçu dans le miroir et celui des anatomistes – et composer avec leurs appétits, leurs régressions et leurs excréments. Le "désir" ne suffit pas, encore faut-il se jeter en pâture à son propre jugement et s'engager dans cette compromission de soi-même, qui n'est autre que le prêt de son propre corps, recyclé en appareil créateur.

Dès lors, chaque fois que "le peintre apporte son corps" (Valéry), ce qu'il gaspille, ce n'est pas le corps inexorablement fongible de son vieillissement naturel, mais bien celui qui fait de chacun un être qui se pense comme initial et auquel rien ne peut se substituer tout à fait. C'est bien cette ressource que j'essaie de siphonner quand je peins et quand j'écris.

"Nous sommes non ce que nous choisissons d'être une fois pour toutes, mais ce que nous choisissons de faire à chaque instant."

13 juillet 1995

Le tableau est là, sur le chevalet, commencé depuis des années. La toile a déjà beaucoup servi, suffisamment en tout cas pour s'incurver légèrement sous le poids de la peinture, aux endroits où le châssis ne la soutient pas, quand je la pose à plat sur le sol.

Ce tableau est générique ; il pourrait dérouler le ruban contradictoire des pratiques antérieures, et en même temps, ce que je fais ici et maintenant, pourrait à la fois faire office de synthèse et d'hypothèse. Tous les ingrédients de ma peinture s'y trouvent mais aussi tous les questionnements, tous les doutes.

Au sol, une de ces cartes de géographie des années cinquante, qui n'ont plus cours aujourd'hui dans les établissements scolaires à cause de l'évolution politique ou industrielle des pays concernés. J'ai ainsi pu récupérer de nombreuses cartes inutilisables de l'Afrique du Nord, de l'Afrique noire et de l'ex-Union soviétique. Quelques vieilles cartes de France aussi, cartes économiques qui ne correspondent pas aux données actuelles de la production ou des échanges. Ces cartes sont divisées en plusieurs compartiments hiérarchisés. Ceux de la périphérie indiquent les taux de production, l'échelle, grossissent des zones à forte urbanisation.... Ces cartes me serviront peut-être pour le tableau qui se trouve sur le chevalet comme cela s'est produit pour toute la série réalisée à Aix-en-Provence durant l'été 94.

Mais pour l'heure, c'est au couteau et à l'acryl que je



Atelier de Yerres, 1995

# LES FEUILLETS DE L'AUTONU

## Journal de bord, été 1995

Richard CONTE

commence à enduire une carte de l'Algérie en laissant lisibles quelques noms de lieux qu'enfant, j'ai beaucoup entendu prononcer, sans trop savoir où ils pouvaient exactement se trouver (Cap de fer, Djidgeli, Bougie...).

Maintenant, avec le couteau chargé de pâtes iridescentes – d'abord de l'argent, puis du cuivre et de l'or mixés par couches successives – une première carte est recouverte en respectant les partitions didactiques initiales. Il m'arrive de marcher sur toutes ces grandes cartes qui jonchent le sol. Celle que je peins commence à tuiler légèrement. Cet inconvénient sera peut-être un atout plus tard, si, comme cela m'est arrivé l'an dernier, les cartes sont déchirées et collées par fragments sur les toiles.

Pour remplir l'un des compartiments de la carte, je me sers d'un produit nommé *mortier noir micacé* qui permet d'obtenir des effets noirs métallisés.

Même recouverts, les contours et couleurs de la carte transparaissent au travers des rayures, des estafilades du couteau, des entailles....

Me voici pris dans la "course de vie" de la peinture, qui ne s'inscrit pas dans la même temporalité que l'écrit, et du coup, je ne parviens plus à noter le cours régulier du travail, à me détacher de la relation énergétique à la pâte colorée. Le couteau me rive et m'entraîne malgré moi dans sa danse. Ainsi il y aurait

à certains moments un oubli de l'outil *dans* le geste même et à d'autres un suspens du geste pour laisser au couteau son autonomie instrumentale. L'état de la pâte impulse cette alternance et les effets qui se produisent sous mes yeux, la guident.

Autonu, Acryl. sur toile, 162 x 130 cm., 1995



Les feuillets de l'automne

Richard CONTE

**14 juillet**

Sur quatre cartes disposées côte à côte sur le sol de l'atelier et occupant ainsi plus de 3 m<sup>2</sup>, je place des fragments de cartes peints, de l'été dernier. Ce sont de beaux restes qui n'ont jamais pu être intégrés à des œuvres, malgré un nombre considérable de tentatives. Ce sont mes irréductibles. Ainsi, une fois encore, je tente ma chance et immédiatement les larges plages monochromes d'hier, semblent adopter ces guenilles.

Je me méfie car je sais combien mon travail remue de l'intérieur, par ce qui fut d'abord délaissé ou mis à l'écart. Ou bien par des facéties d'atelier, des palettes occasionnelles, etc.

Les œillets métalliques, servant d'habitude à accrocher les cartes au tableau de la classe, et l'acryl trop liquide qui fait se gondoler le carton, font ressembler maintenant ces cartes qui recouvrent le sol à des bâches rapiécées. Cet aspect se trouve renforcé par le compartimentage didactique des cartes dont ma peinture a respecté pour l'instant les divisions, et par le renfort du solide ruban de toile adhésive, collé à cheval sur la bordure. Ce bord prend visuellement la souple fermeté d'un ourlet.

**15 juillet***L'écriture au tube.*

Aujourd'hui, pensant à l'époque des *Grimoires*, j'écris de chic au tube sur la toile, en pressant légèrement pour ne laisser sortir que ce qu'il faut de couleur pour ne pas boucher l'œil des lettres. Le tube est un réservoir de moelle grasse, cherchant à transcrire les griffonnis rythmiques ponctuellement associés à l'émission de radio que j'écoute en travaillant. Mais

toutes ces écritures au tube, je les broie, ou je les brouille ensuite avec le couteau.

**17 juillet**

Je commence un nouveau cahier, choisi assez grand pour y faire des croquis. Il sera de toutes façons un carnet transitoire, la chronique d'un été de crise, en quête de dénouement, où s'entremêlent aux problèmes de peinture, des questionnements plus généraux.

Pas de toile neuve. Repeindre sur des tableaux anciens, sur les miens et éventuellement, comme Soutine, sur ceux d'autres artistes. Ou encore travailler sur de vieux tableaux d'élocution et des cartes de géographie destinés aux écoles.

Couvrir vite – Remplir – Saturer – Comblir – J'ai horreur du vide.

Retrouver le chatoiement des couleurs, le plaisir de les juxtaposer en les choisissant.

Préparation de couleur avec différents types de pigments jaunes (citron, cadmium clair, ocre) et liant acrylique. Les pigments sont moyennement rebroyés et appliqués à la brosse sur la toile qui se trouve depuis le début sur le chevalet. Retour à un type de touche plus scriptural, dansant comme dans les *Grimoires*.

Les "nids d'angles" dont parlait G. Bénaily dans la préface du catalogue de Rennes, étaient une bonne trouvaille et pourraient aujourd'hui resurgir au détour de mes peintures car les coins des cartes de géographie, avec leur œillet, sont des fragments très stimulants.

Bénaily pensait-il au Bachelard de *La poétique de l'espace* pour qui : "La courbe aimée a des puissances de nid ; elle est un appel à la possession. Elle est un coin courbe. C'est une géométrie habitée." <sup>2</sup>

J'aime les coins et j'aime déplacer ces nids d'angles et aller de couche en couche en me servant de ces coins comme réserves.

Alin Avila dit à la radio : "À trop connaître les œuvres, on en perd la connaissance" (À propos des *Metalworks* de Wesselman, à la fondation Cartier). Il veut dire probablement que les œuvres trop reproduites, trop fréquentées nous deviennent opaques.

C'est vrai pour les œuvres faites mais aussi pour celles en train de se faire, à trop les travailler, on ne les voit plus.

J'ai fini par tout arracher : du tableau en cours et des collages de cartes, il ne reste que de grosses pastilles de papier blanc dédoublé.

Sur les jaunes, il faut semer de l'or.

#### *La punaise.*

L'outil le plus utile pour moi en ce moment, c'est la punaise. Elle me permet d'essayer à mon gré les positions des fragments de carton peint que j'introduis dans le tableau en évitant surtout de les intégrer. Je cherche leur placage, qu'ils gardent leurs distances étrangères, sans mimétisme, sans attache prononcée. Comment parvenir à des contrastes flottants ?

En haut, une sorte de feuille d'acanthé dans un bleu tourmenté infuse une énergie nouvelle à mon tableau. C'est en enlevant un papier collé que ce signe s'est dévoilé par hasard.

Faire des toiles avec des collages ouverts, c'est-à-dire partiellement décollés pour que s'y glissent des ombres-portées et qu'on puisse aussi être tenté d'aller regarder derrière le carton qui bâille....

Godard a utilisé des fauteuils pour personnes handicapées en guise de chariots de travelling. Rohmer l'a fait aussi en profitant de la contre-plongée.

#### *Fantôme d'œuvre*

J'ai eu envie de tourner ce tableau dans tous les sens pour le voir la tête en bas et les quatre *faïres* en l'air. Mais je ne l'ai pas fait car en y allant, entre mon fauteuil et la toile, j'ai pensé à autre chose, à des traces....

Cela est assez réussi avec une consonance matisienne mêlée d'une rudesse de facture à la manière de Sandro Chia !

Que faire (question lancinante) lorsque l'on se trouve devant l'évidence d'un fantôme d'œuvre, dans un tableau par ailleurs réussi. Est-il réussi justement parce que *hanté* ? Je prends le parti de laisser dormir tout ça car j'ai la fâcheuse habitude de mieux repérer les références que les différences.

Le fait d'écrire ce journal de bord à propos de

tableaux qui ne sont pas faits pour être vus, me donne une grande marge de manœuvre car ces toiles, du coup, ne sont nullement dépendantes d'un quelconque montage théorique. La réflexion ne les justifie pas, et elles ne justifient pas le texte non plus puisqu'elles doivent demeurer cachées. En revanche, le fait de repenser à mes grimoires me donne envie de peindre, le temps de quelques plages, *à la manière de moi-même*, il y a plusieurs années, autoplégat (Pincemin) comme révélateur et embrayeur d'une pratique en crise.

Mais on ne refait pas. Le re-faire n'existe que "sur le mode de la farce" (comme disait Marx de l'histoire). Au contraire, une pratique arrivée à un certain point de maturation ne revient pas en arrière. Elle ne peut être que d'aujourd'hui. On ne refait pas sans se faire refaire par la peinture.

#### **18 juillet**

Je laisse de côté la première toile pour en poser une autre, de format identique sur le chevalet. Elle est déjà peinte et formait naguère un diptyque avec celle d'hier. J'avais montré cet ensemble à l'expo de Bourges et le voilà détruit !

Pour l'instant, cette peinture est devenue un salmigondis de traces d'or et de cuivre au couteau et d'images de petits lapins (tirés des tableaux d'élocution) détalant aux quatre coins du tableau. J'essaie maintenant d'arracher ces papiers collés, mais il en subsiste des morceaux collés dont je pourrai tirer parti comme réserves.

Je ne suis pas vraiment satisfait du travail d'hier, mais il faut bien renouer avec la pratique, trop lacunaire ces derniers mois, à cause du temps consacré à la revue <sup>3</sup> notamment et d'un sentiment d'inutilité que je dois maintenant surmonter. Il s'agit avant tout de retrouver des sensations perdues.

Foisonnement.

#### *Après-midi*

Quelque chose d'important vient peut-être de se produire. En lavant mes cuvettes servant à broyer et lier les pigments à l'acryl, je suis parvenu assez facilement à démouler la couche épaisse de peinture séchée à l'intérieur.

Il en résulte de faux cache-pot de peinture où l'on voit les couches dans leur ordre de passage et la première se retrouve maintenant la plus visible. Cela

Les feuillets de l'autonou

Richard CONTE

donne des objets-peintures très beaux, dont je ne sais que faire pour l'instant mais cette petite trouvaille pourrait engendrer une de ces pratiques satellites dont ma peinture s'abreuve pour mieux les expulser ensuite.

J'ai bien envie d'approfondir cette histoire de moule. Au fond, pourquoi ne pas essayer de mouler avec la peinture d'autres objets ? Il faut même parler de surmoulage : mouler dans un moule obtenu par moulage (ici cuvette en plastique)

#### Micro-pratiques

Il y a des œuvres qui ne sont ni des expériences ni des recherches, mais des œuvres à part entière, ayant pour particularité d'être très ramassées dans le temps et d'épuiser en quelques jours leurs possibilités de développement. Ceci ne veut pas dire que le résultat soit mineur. On pourrait les considérer, au plan poétique, comme des œuvres à ondes courtes. Il faut les distinguer des restes, des facéties, etc.

Cependant, elles ne parviennent pas à trouver une place cohérente dans la continuité d'une pratique plastique et artistique à côté des œuvres au long cours. On pourrait rétorquer : peu importe, ce n'est là qu'une affaire d'"image"... Certes mais c'est aussi bien l'image que l'artiste se fait de son propre travail, et pas seulement l'image sociale ou marchande ; dans la distinction entre celui qui fait et celui qui se regarde faire, chez le même sujet, il y a justement place pour le spectateur qui est en moi, le premier, celui qui détient ce privilège du moment créateur mais qui va devoir ensuite laisser la place, sans néanmoins passer la main.

Ces micro-pratiques ne sont pas faites sur le mode

mineur. Quand je les produis, je ne sais pas encore qu'elles seront brèves. Elles bénéficient donc de la même considération, de la même ambition que les autres.

Ce phénomène s'inscrit dans ma pratique depuis très longtemps et manifeste souvent un état de crise et d'intense questionnement (par exemple les *Tenues de soirée*, les stores, "Ceci n'est pas une pipe", etc.).

D'autres pratiques sont *en attente*. Il faut les différencier des micro-pratiques. Citons le cas de ces plaques de métal rouillé sur lesquelles j'ai peint ces temps derniers et dont je n'imagine pas le devenir. Vont-elles, dans quelque temps, supplanter une pratique dominante ? Pour l'heure, il ne s'agit que d'un suspens de pratique.

En quel sens y a-t-il création chez le *praticien* du sculpteur, le nègre de l'écrivain, ou encore le *tireur* du photographe.

Distraction : "Une *pratique* est un petit instrument de métal, généralement en fer blanc, que le marionnettiste met dans sa bouche pour donner à sa voix plus d'ampleur et un timbre criard ; l'usage de la pratique caractérise certains personnages traditionnels du jeu de marionnettes comme Polichinelle." <sup>4</sup>

#### 19 juillet

Il faudra approfondir la notion de *Kairos*, "instant propice", "temps opportun", très éclairante pour la poétique. <sup>5</sup>

En pensant à mes cache-pot d'hier, se pose la question de *l'installation*, dont on se sert beaucoup aujourd'hui. Ne s'agit-il pas de restaurer à travers l'installation, la notion de composition ? Je pense que l'installation oblige à anticiper et à hiérarchiser les effets à produire ; elle met en œuvre un type d'invention liée plus à une stratégie signifiante qu'à une pratique autorégulée de la peinture. Sous les auspices d'une invention projective se remet en place un mode de création où la conception reprend le pas sur la manœuvrabilité.

J'aime, dans *La Belle Noiseuse* de Rivette, le moment de pudeur où Dufour-Piccoli-Frenhofer, range fébrilement ses crayons, taille ses plumes, met en ordre sa table avant d'entreprendre la moindre trace. Puis, on entend la plume gratter le papier sans que rien ne se marque....

À vide.

J'ai posé les cache-pot sur les compartiments des cartes de géographie.

Acheté deux films noir et blanc 400 *asa* pour fixer certains états de mes travaux.

L'enjeu est moins de réussir un tableau que de penser les fonctionnements de mes pratiques, leur métabolisme. Valéry ne cherchait pas à faire des livres mais à étudier son propre esprit au travail. Cela me convient.

Panne de peinture. Aujourd'hui j'ai été actif mais n'ai rien fait de bien car j'ai du mal à risquer de détruire une toile sur laquelle j'ai beaucoup travaillé et dont je me suis lassé du résultat.

Il y a du mouvement dans cette pièce mais peu de maturité. C'est amusant, tonique mais sans densité comme dans les *Cercles de plumes*.

Il est assez facile avec de la vivacité et de la fraîcheur chromatique, avec surtout une bonne vitesse d'exécution, constante et rapide, de réussir une toile "qui tient le mur" et dont la qualité provient surtout de l'effet de saisie en vol que les traces alertes du couteau procurent aux formes.

De toute façon, ce tableau est gâté ; autant le recouvrir et ne plus y penser. C'est une erreur de vouloir à tout prix préserver un morceau de bravoure quand il a perdu tout lien organique avec l'ensemble. Ou bien doit-on exalter la fracture, les décrochements, laisser coexister des parties de corps étrangers inscrits dans des temporalités différentes. Il est vrai qu'aujourd'hui, le regard peut tout digérer. J'ai été à ce propos impressionné à Nîmes, l'été dernier par l'exposition *Sigmar Polke*. Quelle puissance ! quel humour ! Comme tout cela paraît dégagé ! (*Carré d'Art*, Musée d'Art contemporain, Nîmes, 7 juillet - 9 octobre 1994. *Catalogue*, RMN/Carré d'Art, 1994).

En écoutant une œuvre de Paganini à la radio : dans la jouissance *esthétique*, il doit entrer une part de frustration du faire.

L'exigence nous fait détruire mais aussi avancer. De quelle nature est cette exigence ? Que serait une pratique dont les œuvres se trouveraient à *hauteur* de l'exigence de leur auteur ?

En ce moment, je n'arrive plus à sentir qu'une toile est suffisamment forte pour m'être étrangère.

Voilà la suprême jouissance : devenir le spectateur étrangement étranger de son propre travail. Est-ce bien moi qui ai fait ce tableau ? Il me propulse en avant de moi-même et me découvre "ce que je ne savais pas contenir" dirait Valéry.

Pour me délier l'esprit, faut-il penser à Picasso ?

C'est à lui que je pense en effet, car pour la première fois, je me mets nu pour peindre. La porte-fenêtre de l'atelier réfléchit mon corps de profil, en train de peindre. Sans me poser plus de questions, je commence à effectuer une sorte d'autoportrait *sans tête* (souvenir d'un jeune garçon décapité vu à la télévision dont on juge en Russie l'assassin psychopathe).

Préparation des cuvettes de pigment et de liant acrylique (ocre jaune, vermillon, terre de Siègne et acryl en dosage grossier, au juger). Broyage directement avec les doigts, aussi pour la première fois.

J'ai la crainte que la nécessité impérieuse (de l'ordre de la commande !) d'avancer dans le présent travail, ne me pousse à des actes plus spectaculaires qu'à l'accoutumé, avec une espèce d'agitation, de précipitation. Mais après tout, pourquoi ne pas tenter une accélération *in vitro* et comme ça, en quelques semaines, tenir le pari de réamorcer la pompe de ma pratique en panne, tout en réfléchissant à ses mobiles, ce que je n'ai d'ailleurs jamais cessé de faire.

Peindre nu dans cette canicule est agréable. J'ai un sentiment d'abandon, de plénitude, de *livraison* plus que de liberté. Je suis emmailloté par l'air chaud de l'après-midi, sans protection ; il est étonnant de constater que même les mains semblent plus vulnérables quand on peint nu ; les outils, les pots, les chiffons sales, les punaises tombées au sol... mettent gentiment le corps en danger.

Je pense à Tal Coat qui écrivait le 13. 7. 71 à 21h05 :

"Il faut se livrer, emporté, agir ! agir ayant tout oublié qui était de bagage, sans accrochement, sans possible repos, les forces ne s'épuisant, se pourvoyant dans l'absence, en cet abandon qui est le rassemblement véritable." (*Libre regard*, Paris, Maeght Éditeur, p. 31)

J'ai maintenant fait un fond bleu à cet autoportrait nu et sans tête, d'allure un peu archaïque (*Kouros*). Le personnage semble légèrement déséquilibré vers

Les feuillets de l'autonu

**Richard CONTE**

l'arrière. C'est assez réconfortant d'imaginer que personne ne verra en principe ce tableau et de peindre soi-même comme dans un journal intime.... Tout ceci n'est peut-être qu'une mise en scène car je n'ai jamais pu résister au fait de montrer mes toiles, même les plus mauvaises.

Faut-il s'arrêter pour ce soir et laisser la nuit faire son "sommeil" ?

Au bout d'un moment, j'oublie ma nudité. Nous verrons.

**20 juillet**

Ce matin, je découvre la toile travaillée cette nuit à la lumière électrique, et considérée comme un auto-portrait de mon corps, tête effacée. On peut penser en voyant cet état du travail que la tête a été coupée pour mettre le sexe en évidence. Je ne peux m'empêcher de songer à l'étymologie de *portrait*, assez vulgaire : du "verbe *po(u)rtraire* 'dessiner, représenter', disparu au XVIIIe, comp. de *pour* et de *traire* au sens de 'tirer', usuel au Moyen âge, cf. pour ce sens *tirer un portrait*". (D'après Bloch et Wartburg).

Ce tableau est plus solide, moins sophistiqué que

les précédents. C'est qu'il est le produit d'un seul acte, d'un principe unique. Il se déploie *d'une seule traite* avec une grande simplicité de moyens. Le précédent était composite, fait d'approximations. Celui-ci s'impose comme l'évidence d'un acte entier de peinture ; il n'y a plus à y revenir sous peine de rompre son être fragile. Sa qualité vient de la relation entre le léger déséquilibre-avant de la figure et de "l'inspiration" de la peinture au sens pneumatique, si elle expire, elle s'écroule, tout s'effondre.

*La tentation :*

1. Reprendre le tout à l'huile mais avec l'éventualité de tout ôter de sa belle matité actuelle.
2. Le laisser tel et s'engager dans une série. Exploiter le filon.
3. Le confronter aux cuvettes démolées et associer le tableau à ces pseudo-objets.

Comparaître devant ses propres œuvres ! C'est devant un succédané de moi-même que je comparais, peint en *rouge brique*.

Vais-je encore me déshabiller pour peindre ?

Je dispose d'une toile circulaire de 1992, bien menée techniquement mais dont le résultat aujourd'hui me déçoit. D'ailleurs, j'ai toujours su que cette toile ne valait rien mais je n'ai jamais pu me l'avouer. Elle est l'image de mon propre académisme.

Il me faut un cercle, celui-ci fera donc l'affaire.

J'ai rêvé d'un titre pour ma toile d'hier, en forme de définition de l'amour : "L'amour est un vieux chien avec de jeunes roubignolles."

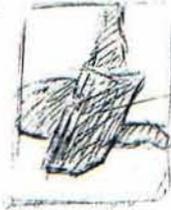
Mais j'ai aussi et simultanément rêvé cette phrase avec une inversion capitale : "L'amour est un jeune chien avec de vieilles roubignolles." Ces phrases étaient inscrites sur le fronton d'un Musée.... Croyant faire une bonne plaisanterie, j'ai raconté ce

Fig. 1



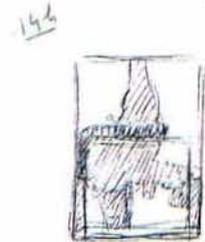
*Lévi-Strauss*

*2e tournement*



*ajouté  
 d'un papier  
 de couleur le  
 gris de l'an  
 dernier -  
 = marquée*

Fig. 2



rêve à une amie psychanalyste qui, très professionnelle tout à coup, m'a indiqué que je devais me trouver, en ce moment, devant un choix à effectuer.... Et comment !

Je suis ce que je fais  
Je fuis ce que je suis  
Je sais ce que je fuis : la panique de l'infécondité.  
Enseigner, écrire, animer une publication, etc. tout cela est *récréation* comparé à la peur qui m'assaille quand je viens de terminer une toile. C'est toujours comme si j'avais fait là mon dernier tableau.

Le troisième critère que propose René Passeron pour définir la création, celui de la compromission de l'auteur, me paraît en relation directe avec cette sorte de panique. Il faut donc chercher tout moyen de surmonter ce moment d'entre-deux, quand on vient de finir une toile sans savoir encore ce que sera la suivante.

La *comparution* devant l'œuvre faite, s'enchaîne à la *compromission* de l'œuvre à faire.

(En écrivant le rapport de l'agrégation d'arts plastiques, épreuve libre expression : "Porc"(...))

Le peintre est un porc sublime, dressé sur ses pattes de derrière, il accède à un mode de pensée qu'il ne peut atteindre tout à fait : le concept philosophique. Le peintre-cochon peut à la rigueur revendiquer une pensée sensible mais demeure rivé à son auge où les soies trempent, dégoulinantes de matière colorée dont le mélange abusif retourne vite à un brun-gris proche de l'excrément.

On repeint chez moi au minium (orangé) l'escalier extérieur.

Je me croque nu, remontant l'escalier intérieur, là justement où se trouve un grand miroir, puis je me peins sur une carte de géographie en orangé. À quoi tient ici la couleur d'une figure ! Peut-être à des travaux de rénovation.... Mais il n'y a pas en peinture de *cause* unique.

17h.30.

Faudra-t-il encore attendre le soir, la lampe, le reflet, pour que l'énergie de peindre revienne.

Tout à coup mes anciens tableaux ont l'air très vieux, coincés, presque scolaires, sauf les meilleurs.



Autonu n°2. Acryl. sur toile et carton, 162 x 114 cm., 1995.

Je fais toujours disparaître les plus médiocres en repeignant simplement dessus. J'essaie de tirer le meilleur parti possible des dessous. C'est beaucoup plus facile de peindre sur des vieilles toiles car il n'y a pas à commencer.

J'ai peint toute la soirée mais j'échoue à me repeindre nu de profil en me regardant dans la vitre de la fenêtre, comme hier soir.

Il y aurait peut-être des *tableaux-incipit*, première toile d'une période dont on s'efforce de reproduire l'intensité. Mais faire le second tableau est une autre histoire car on peut être tenaillé par la peur de faire moins bien, d'être en régression. Il n'y a pas de progrès de l'Art en général, mais dans l'œuvre à faire existe la conscience nécessaire d'une progression.

Les feuillets de l'autonu

Richard CONTE

## 21 juillet

Est-ce qu'une nouvelle période commence pour moi par le spontané et le léger ? L'été dernier, à Aix, la série a commencé par une toile bleue dont j'ai tenté en vain par la suite de reproduire l'éclat et la fraîcheur.

Je reviens sur *Kairos* (Cf. J. P. Vernant, *Mythe et pensée chez les grecs*, Paris, Maspero, 1965, T.2, p. 59).

Il faut donc faire poïétiquement la distinction entre "l'instant propice" (*Kairos*) et l'instant critique (*Krisis*).

Pour tenter de re-provoquer l'instant propice, on a tendance à reproduire le réceptacle, l'œuvre déjà produite. Or cette attitude, quoique légitime, semble totalement étrangère au *Kairos* qui peut, en effet, encore se manifester mais ne peut être reproduit.

Pourtant la tentation est grande de trouver la formule magique à partir du tableau témoin (*tableau-incipit*), devant lequel je fais comparaître ce qui est en train de se faire.

Ce que je peins ce matin est lourd et sans valeur, maçonné, conventionnel. Les formes prennent la pose.

Pour juger une de mes toiles, je fais comme si elle était de quelqu'un d'autre, et que je sois prié de donner mon opinion. Cette mise à distance n'est qu'une ruse salutaire permettant d'échapper à l'adhésion affective qui parfois me lie à ce que je viens de peindre.

Retourner la toile est une façon de relancer les dés. (fig. 1)

14h. J'ai réussi tout à coup à combiner l'esquisse rapide orange de mon corps remontant l'escalier, avec le tableau passablement raté de ce matin ! Cela me plaît, je crois que je vais le garder (fig. 2).

Voilà comment je procède et je me demande comment l'addition de deux ratages peut faire un bon tableau ? Opportunité, œil à l'affût.

Je remarque que l'idée de l'instant propice est finalement peut-être trop liée à la vigilance, à l'attente guetteuse. Ce que je viens de réaliser en quelques instants par ce rapprochement, procède plutôt d'une espèce d'inconscience créatrice, d'un hoquet de la pensée déductive, ou encore d'un acte *inconsidéré* durant lequel "je" et "me" du "je me parle" fusionnent en vue de produire une illumination rapide, un *flash*.

Mais au plan poïétique, *l'instant propice*, le moment d'*inconscience créatrice* et le *flash esthétique*, ne sont pas chacun de même nature, même s'ils peuvent se produire presque en même temps, dans une même série d'actes.

C'est au moment où l'on désespère que le meilleur survient, car tous les risques peuvent être pris pour arracher la victoire sur le poteau, dans cette course contre le chaos dont le tableau procède quand il ne tend pas à y retourner.

*A propos du faux marouflage de la carte de géographie où j'ai peint mon corps nu sur la grande toile en cours :*

Il faut bien distinguer entre ce qui procède techniquement de la création (marouflage de la carte sur la toile) et ce qui ressortit à la décision créatrice (sensible et intellectuelle). Dans la mesure où il *doit* être mal fait pour convenir à mon tableau (je veux laisser bâiller les bords, ne pas tout coller...), le marouflage n'est plus une tâche technique à accomplir mais un réglage poïétique où tout compte. Il est donc impensable pour moi de déléguer ce travail.

On peut donc penser que ce qui est d'ordre strictement technique peut être délégué. Mais une autre situation peut se produire, c'est le gain d'un surplus de singularité par la délégation : le tireur du photographe quand il n'est pas le photographe lui-même, le fondeur du sculpteur. Dans *l'art du fondeur*, il y a de la création plastique (une singularité au service d'une singularité) qui dépasse la maîtrise technique.

## 22 juillet

Continuité/discontinuité d'une pratique.

La fréquentation et la fréquence du travail ont une grande importance dans le court terme quand il faut se rassembler pour faire advenir une œuvre et a long terme aussi bien, car au fil des années, cela finit pas se voir. Il y a une réelle différence entre un artiste qui travaille épisodiquement et celui qui peint chaque jour. Mais peut-être cela est-il surtout propre à la peinture au sens le plus précis du terme.

Le bas des cartes de géographie peut devenir une sorte de prédelle.

Créer est une approximation externe, une propension à vouloir convertir (au sens monétaire) ce que l'on ressent, ce que l'on apprend, ce que l'on rencontre, en un objet, qui en dehors de nous-mêmes sera notre porte-chair.

Une œuvre est un estomac qui digère dans son coin, hors du corps de l'artiste.

L'étude poétique est-elle aveugle à l'idéologie des œuvres ? Sert-elle à nous faire avaler des couleuvres ?

Un repas de famille, une visite, un long coup de fil, des courses à faire, etc., cette "vie matérielle" (voir Duras ou Pérec), ce quotidien qui frappe à la porte, coupent le souffle à une pratique qui se recharge toute seule, qui fermente, mais dont la continuité reste fragile. Hier, j'ai fini une toile, aujourd'hui, samedi, difficile de se concentrer. Le mieux est de ne pas trop se forcer, et rêver, laisser venir le moment propice.

18h. Je m'attaque à une toile carrée de 100 x 100 cm qui fait partie d'une série de quatre, sur lesquelles j'ai déjà longuement travaillé il y a quelques mois, mais sans grand succès.

## Déjà le 23 juillet

Hier le retour des enfants m'a perturbé. Ils me replongent dans un contexte familial incompatible – du moins dans l'imaginaire – avec mes réflexions et expériences sur le corps flasque et le visqueux, surtout quand il s'agit de mettre soi-même son "sac à viscère" (Sartre) sur la bascule de la création.

Ce matin, la toile carrée est là, devant moi, sur le chevalet, impuissance d'hier au carré !

Sur ce carré, je me peins nu, en regardant mes pieds, mes cuisses, mon ventre, ce que je vois de mon corps sans miroir, depuis mes yeux, quand je m'observe en surplomb (fig. 3).

Je pense aux dessins de Clemente, par dessous. Il a d'ailleurs peint des autoportraits nus, notamment *Self Portrait* (1984, pastel à l'huile sur bois, 195 x 122 cm, Private collection, New York), tout en ruissellement graphique.

Il est remarquable que ma tête chaque fois, soit absente. Peut-être ai-je le souci de ne pas me servir du reflet et de me peindre comme corps depuis mon propre mirador. Je me surveille en train de peindre



Fig. 3



Fig. 4

(autocensure) mais la sentinelle est nue (pied-de-nez à l'autocensure).

Il faudrait que j'arrive à peindre le bout de mon nez, ma lèvre supérieure, puis glisser sur la poitrine, et de petit bond en petit bond, comme un grimpeur qui descend en rappel, parvenir au bout des pieds, voir mon regard s'écraser sur le sol, faire éclater mes yeux par terre. Faire que les yeux débandent au contraire de Cézanne qui fixait pendant une demi-heure son tableau, les yeux injectés de sang. Moi, je veux peindre avec des yeux flasques et vitreux, la débandade du voyeur.

Peindre le *flash* de la rupture d'anévrisme, voir une ultime fois mon corps blanc vaciller, trouble blanc, fulgurance. Peindre entre le *flash* et le flasque (flaque).

Il serait judicieux de tenter la même chose sur une toile circulaire de 130 cm, mais c'est encore trop tôt.

*Les feuillets de l'autonu***Richard CONTE**

Ce qu'il y a de toujours flasque dans l'histoire officielle de la peinture du corps, à travers les siècles (en Occident), c'est bien le sexe masculin.

Phénomène nouveau : je prends pas mal de photos en noir et blanc du travail en cours et de mon propre corps nu avec la même visée que la toile en cours.

Exemple : photo sur des cartes du monde, mes jambes chevauchant les deux hémisphères.

Pour écrire, en général, je me rhabille.

Écrire ce que je fais, mais pour que l'analyse soit un moment, une pulsation du faire. Écrire pour peindre ; peindre et écrire...

Ne pas avoir à montrer mon travail actuel, ce que j'ai appelé l'hypothèse du tableau absent, me conduit à l'autoportrait nu ou plutôt "l'auto-corps-nu", puisque mon visage s'y trouve invariablement effacé, voire amputé.

L'autonu est assez exceptionnel dans l'histoire de la peinture ancienne (Dürer, Pontormo, plus récemment Schiele). Aujourd'hui notamment en photo, il y a pléthore.... Citons néanmoins Molinier, Courmes et Lucian Freud. Il faudra que j'écrive un article à ce sujet).

Le Bot écrit à propos de Rustin : "Le temps d'arrêt, cela existe-t-il ? Il est inconcevable, si ce n'est comme répétition. L'imagerie masturbatoire est une allégorie effroyable d'un corps qui serait purement répétitif. Quelle plus grande violence que de renvoyer un corps de soi à soi ? à la simulation gestuelle des

rythmes qui viennent des obscurs battements corporels : le sang dans les vaisseaux, les mouvements incontrôlés des muscles, les organes intérieurs avec leurs contractures ?" (*Images du corps*, Aix-en-Provence, Présence contemporaine, 1986, p. 122).

J'ai feuilleté *l'Acte pour l'Art* de A. Labelle-Rojoux et il se trouve dans cet ouvrage tant d'actions extrêmes mettant en jeu le corps, que ce que je fais me semble tout à coup bien sage. Mais dois-je me laisser divertir et désorienter par ce que je lis ou ce que je vois dans les expos ? Ne suis-je pas dans une toute autre histoire ? Essayons de demeurer concentré, sinon tout est perdu.

L'histoire de l'art et l'actualité – notamment la Biennale de Venise et l'exposition très discutée organisée par Jean Clair, *Identité et altérité*, avec la perspective, l'hiver prochain de l'exposition *Féminin-Masculin*, au Centre Pompidou – peuvent provoquer des effets disrupteurs, des interférences quant à mes préoccupations sur le corps et leur substrat idéologique, qu'il est indispensable à surmonter.

Tout va trop vite. Il faut se méfier de ne pas brader ce travail par des rebondissements artificiels ou simplement narratifs car je suis enclin à vouloir qu'il avance de façon efficace, comme si j'avais peur du temps qui passe. Il y a certes des bénéfices à tirer d'une situation compressive quand la tension extrême engage à prendre les problèmes à bras le corps.

En même temps, ne rien bâcler, s'abandonner à la rêverie, se laisser entraîner par les démons de la curiosité expérimentatrice, ou bien ouvrir les tiroirs à double fond de l'investigation.

**24 juillet**

Je pense à un tableau siamois, diptyque idéal. (fig. 4)

**8 août 1995.**

Comment se réamorcer une pompe ? J'entends d'abord le gargouillis du tuyau sortant légèrement de l'eau. Il semble prendre une bouffée d'air, pour mieux replonger dans le fond du bassin ; puis il refait surface, replonge plus longtemps, revient à nous puis s'enfonce définitivement dans l'autonomie des petites profondeurs.

Je me sens aujourd'hui pareil à ce tuyau. Après quelques jours de repos, d'oubli des livres, quelques jours de beau soleil avec les enfants, il faut s'astreindre à la solitude de l'atelier et me servir de ses

sollicitations pour réamorcer la pompe de la création.

L'expression peut paraître mécanique et elle l'est et j'y insiste. Dans toute activité humaine entre d'abord une part de respiration sans laquelle il n'y a point de travail et point de souffle. La peinture et l'écriture ont en commun de devoir échapper à l'asphyxie.

Quant à la peinture, dans ces cas-là, elle me met au monde : ces pots de pigment, ces bidons jonchant le sol, fonctionnent comme des capteurs qui prolongent mes sens ; ces pinceaux, ces couteaux, sont les pattes de l'araignée que je deviens ici.

#### *Seul.*

La mise en route ne peut venir que de moi-même. Il n'y a pas d'encouragement à puiser. Je suis au pied de ma léthargie qu'il faut vaincre. Il y a la peur, l'immense peur d'être au-dessous de mon ambition, de ne pas y arriver. Comment croire en la nécessité de ce que l'on fait ?

Aller jusqu'au bout de ce que Gasiorowski appelait "la petite branlette" du peintre.

#### *Circularité de la masturbation.*

"Le cerveau fournit au sexe un objet imaginaire. Cet objet, il incombe à la main de l'incarner. La main est comédienne, joue à être ceci, puis cela. Elle devient à volonté pince, marteau, visière, sifflet, peigne, machine à calculer pour les primitifs, alphabet pour les sourds-muets, etc. Mais son chef-d'œuvre est la masturbation. Là elle se fait à volonté pénis ou vagin. Au demeurant rien n'est plus naturel que la rencontre de la main et du sexe. La main abandonnée à elle-même, balancée au hasard à bout de bras, tôt ou tard – en fait presque aussitôt – rencontre le sexe. Se toucher le genou, les reins, l'oreille demande un effort de contorsion particulier. Pour le sexe point. Il n'est que de laisser aller. En outre le sexe par sa dimension et sa configuration se prête admirablement à la manipulation. Qu'on songe à quel point une tête, un pied, et même une autre main offrent moins de prises ou des prises moins satisfaisantes à la main ! De toutes les parties du corps, le sexe est à coup sûr la plus maniable, la plus manipulable."

(Michel Tournier, *Les météores*, Paris, Gallimard, 1975, p. 88.)

Revenir au cercle, me servir de mon propre corps



Automn n°3, (état 1).

pour me peindre dans un cercle. Me coucher nu en chien de fusil, sur une toile circulaire de 130cm de diamètre et me détourner du mieux possible.

Nu, un sac de plastique sur les cheveux, sans lunettes, j'ai badigeonné mes contre-formes, sans me relever (comme on se gratte le dos) avec une grosse brosse. Les coups de brosse sont donnés dans le sens de ma position sur la toile circulaire. On ne voit donc pas le bras qui peint mais seulement celui qui tient la cuvette où se trouve la peinture.

Je suis mon propre pochoir.

Le résultat est assez inattendu : un personnage semble courir sur l'intérieur de la circonférence.

Automn n°3, (état 2).



*Les feuillets de l'automne***Richard CONTE**

Mais au milieu des difficultés et des crises, quelque chose est donné.

Couleurs du corps, rire jaune, voir rouge.

Y a-t-il encore quelque chose à explorer ? Je suis dans l'éclaboussement des pratiques. Mon langage m'est encore obscur, inconnu, quelquefois à peine deviné.

Jamais ma pratique n'a été aussi disséminée, loin de la figure rassurante du cercle. Incentré, je suis pris d'euphorie créatrice pour le moindre projet qui se révèle en définitive bulle de savon, tout juste soufflée, déjà évanouie.

Puissantes et fugitives tentations : hier des aquariums de pigments où des poissons asphyxiés pourrissent.

**10 août**

Le cercle sur lequel je travaille aujourd'hui est un *précipité* (au sens de dépôt) de plusieurs pratiques antérieures recyclées ou oblitérées. L'ancienne empreinte d'un store en strie la surface peinte ; il se divise aussi en nids d'angles comme mes toiles de la période la plus géométrisée et maintenant devient le berceau rond d'un corps en miettes, où les écritures côtoient les membres dissociés. Tentative de tout rassembler avant peut-être de tout jeter par-dessus bord. En tournoyant, ma barque prend l'eau et s'enfoncé.

Poser dix, cent.... stylos par terre et écrire avec chaque stylo jusqu'au suivant. Recommencer.

**11 août**

Je suis mon propre laboratoire portatif. Chaque artiste est, même à son corps défendant, l'animal d'expérimentation de son propre laboratoire.

Je me croque nu en me regardant dans le long miroir de la salle de bain. J'éprouve un sentiment d'apaisement en faisant ces croquis tout simples. Étant mon propre modèle, je souffre de la pose et cette gêne physique, associée à l'attention du croquis, réfléchit le plaisir que je prends à dessiner.

Il faudrait que contrairement à toutes mes habitudes, j'exécute des centaines d'esquisses pour ensuite être capable d'intervenir graphiquement sans repentir sur la toile. Dessiner à n'importe quelle allure. Est-ce maintenant par le dessin que je dois retrouver la peinture ?

L'adéquation de l'outil et du subjectile procure des sensations analogues à celles de "la glisse" sur la neige ou sur l'eau. Les sportifs aussi parlent de cette recherche des "bonnes sensations". Ceci déclenche une empathie avec les matériaux qui rend tout plus fluide et plus enchanteur ; au contraire, un relayeur disait hier à la télévision, après un échec aux Championnats du Monde d'athlétisme, avoir ressenti de "mauvaises sensations" pendant la course.

Je crois pour ma part qu'en art, contrairement au sport, il faut se méfier de ces sensations techniques enivrantes et que la création s'inscrit le plus souvent

Fig. 5



dans une *phénoménologie du contre* (pour parler comme Bachelard) où le plaisir procuré, même si l'on s'y abandonne ne consiste pas en une complaisance consumériste vis-à-vis des matériaux et des techniques mais en une relation agonistique.

### 12 août

Saveur – savoir (même racine : *sapere*).

Maintenant la présence d'un miroir dans l'atelier apporte de la sérénité. C'est une flaque verticale qui trouve ce qui par ailleurs n'est qu'encombrement, reliefs du travail, (comme on dit d'un repas).

Pourquoi ne pas tenter de peindre sur un miroir circulaire de 130 cm ? Est-ce que ça ne radicaliserait pas trop brutalement mon propos ?

L'autonu est une sorte d'inceste (adhésion du même au même).

C'est une petite souffrance physique de poser pour soi-même. J'y laisse une double énergie, en tant que peintre / en tant que modèle.

### 13 août

J'ai disposé deux miroirs sur des chevalets, en vis-à-vis mais légèrement obliques, pour me dessiner aussi de dos.

Ces miroirs étant de format allongé, l'un vertical, l'autre horizontal, ils découpent mon image en fragments inattendus où je retrouve la préoccupation qui guidait ma recherche sur les photogrammes pornos.

Mon dessin est encore hésitant. J'ai l'impression de recommencer à jouer au ping pong après des années d'arrêt, retrouvant progressivement des réflexes, des gestes engourdis déjà introjectés ; mon bras se délie, je réapprends à me placer. Je constate d'ailleurs certaines relations entre le ping pong et le dessin. Les deux nécessitent des gestes précis, la balle est légère, un rien fait manquer la table, le moindre effet de balle a des conséquences considérables sur le déroulement du jeu.

Intarissable envie de dessiner. Peu importe à la rigueur, la qualité de ce que je fais. Cette recherche se transformerait-elle en *réhabilitation* de ce qui constitue mon intime passé graphique ?

Il ne s'agit pas de retourner à mon enfance de l'art, mais de l'assumer à travers le filtre des nombreuses pratiques que j'ai expérimentées depuis. Que va-t-il en sortir ?

J'ai toujours aimé les instruments d'optique et le cercle de lumière que l'on y découvre, l'œil tout contre la lunette.

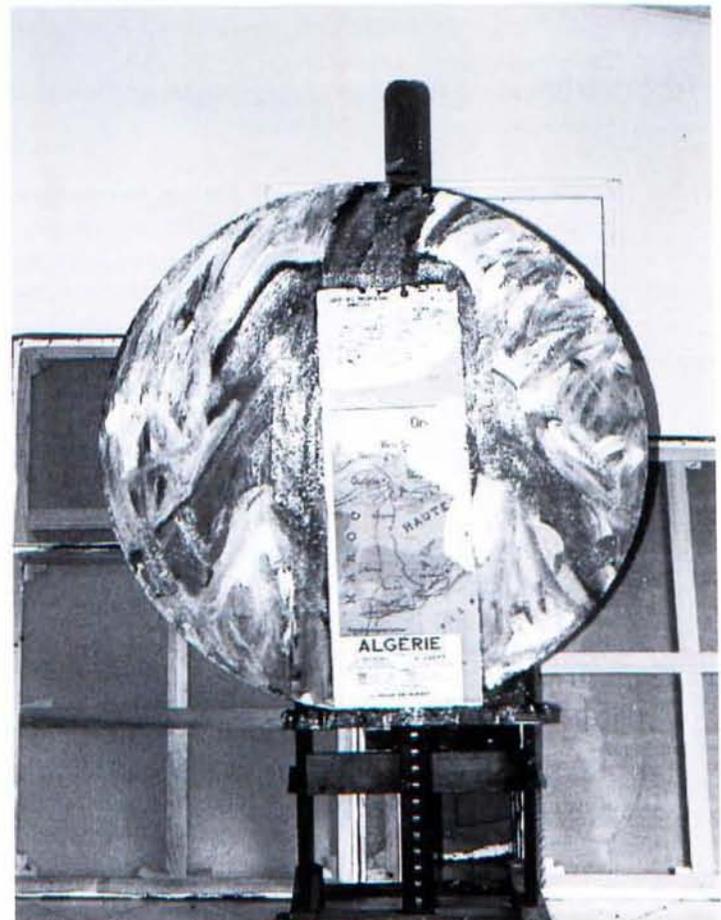
Autonu = auto voyeurisme.

*Narcisse peint.*

Mais tout ceci est bien trop général. La question se pose ainsi : Comment avancer sur ce tableau ? Dois-je revenir à l'huile pour adhérer encore mieux aux premières émotions de ma peinture ?

Je me suis dessiné en position d'accouchement. Peu pratique.

Autonu n°3, (état 3).



Les feuillets de l'automne

Richard CONTE

Mon goût pour les têtes vues de dos *en cheveux* comme chez Magritte ou dans le film de Juan Bunuel, *Aux rendez-vous de la mort joyeuse*, mais aussi dans cette petite huile sur papier achetée tout à l'heure dans une brocante (fig. 5), rappelle le moment de l'accouchement où l'ovale des cheveux de l'enfant apparaît. Ce moment de parturition symbolise pour moi l'instant de genèse le plus crucial, le moment où la femme s'ouvre comme elle ne s'ouvrira jamais pour un homme et en même temps la vision de l'obturation irréversible du sexe de la mère, inaccessible.

J'ai peut-être trouvé l'usage de ces plaques de métal rouillé, récupérées au Musée des arts africains et océaniques, et qui servaient d'habillage à l'exposition sur la vallée du Niger. Il y en a une quarantaine qui m'encombrent depuis un an ou deux. Sur l'une de ces plaques, verticale et de ma hauteur, je dessine au fusain tendre un *automne* debout, en pied, mais sans tête.

Le charbon, noir et friable se raccourcit à vue d'œil en se déposant sur la plaque rouillée et rugueuse.

Il semble que dans les périodes de crise, j'ai tendance à revenir à la solidité du métier, aux plaisirs démodés. Après tout, peu importe, puisque je me trouvais dans une impasse.

L'essentiel est de continuer sans se laisser décourager par des prétextes de nature idéologique ou des considérations sur la novation auxquelles d'ailleurs plus personne ne semble croire.

Crayon de graphite sur métal rouillé.

Bataille parle de "l'abjecte pauvreté des vies particulières", de cette "incapacité de fixer l'attention sur autre chose que des objets très rapprochés et très limitatifs" (*Dossier sur l'œil pinéal* cité in *Macula* 5/6, 1979, en exergue de couverture.)

#### 14 août

La circularité est plus qu'un format. Elle apparaît comme la métaphore d'un être au monde, une conscience des cycles vitaux : circulation du sang, digestion....

Peindre dans un cercle, c'est prendre le risque de la démangeaison.

À l'embryon enroulé dans sa poche, les figures de Vitruve ou de Dürer, opposent une géométrie qui barre la rotation infinie du format. Le personnage tient la circonférence en tension au lieu de s'y lover, c'est lui le bâtisseur de son enveloppe.

Cercle-refuge (centripète) et cercle-aventure, celui de la roue (centrifuge). Dans le tableau de ce moment, les deux se combinent (ma cyclothymie ?).

*Régression - Narcissisme - Agressivité.*

"(Les mystiques prétendent que l'extase leur révèle une chambre circulaire à dos concave continu, faisant le tour des murs ; mais leur témoignage est suspect, et leurs paroles obscures : leur sexe cyclique, c'est Dieu.) Qu'il me suffise pour le moment de répéter la sentence classique : mon corps est une sphère dont le centre véritable est un hexagone quelconque, et la circonférence inaccessible." (Florence de Meredieu, "Du corps comme bibliothèque infinie", *Revue d'esthétique, Érotiques*, n°1/2, Paris, UGE, 1978, p. 385).

#### 17 août

Je me débats avec la toile circulaire sur laquelle je me suis dessiné et peint nu. Comme disait Picasso, "la peinture n'est jamais chaste" (Cf. Brassai).

Après des heures de tentations, d'hésitations, d'essais de toutes sortes, je crois que la toile est finie, alors qu'il y a quelques heures seulement, je ne voyais aucune issue. Il suffit de légers décalages, d'un bout de papier collé.... A quoi tient un tableau ? Je sais, d'un bout à l'autre, comment je l'ai fait, mais je ne sais absolument pas pourquoi, *en un clin d'œil*,



Autonu n°3, (état final), acryl. et papier sur toile, diam. 130 cm., 1995.

comme par une impondérable magie, *il s'est fait*.

Cette réussite me procure une joie intérieure sans égal, et je sais que ça va durer quelques heures et ensuite se renouveler à petites doses intenses, chaque fois que je le reverrai.

J'ai presque peur maintenant qu'il s'envole, qu'il ne soit qu'un rêve. Toujours le tableau se finit avec les yeux, les yeux bien ouverts.

Cette toile me réjouit, je jubile, je n'arrive pas à aller me coucher, je sais que je vais me lever plusieurs fois dans la nuit pour venir le regarder.

Mais j'ai des inquiétudes quant à sa solidité. Le papier collé Côte d'azur est fragile. Il faut fixer le fusain sur l'acryl.

### 18 août

Il est aussi difficile de se remettre d'une réussite que d'un échec. Peur aujourd'hui de ne pouvoir me hisser à la hauteur d'hier.

J'ai retrouvé en rangeant le fond de l'atelier, les

toiles exécutées il y a tout juste un mois. Eh bien, j'avais oublié jusqu'à leur existence ! C'est troublant de se souvenir avoir fait une toile au moment où je la vois. C'était pourtant si important, il y a si peu.

Je reprends la toile du 17 juillet, celle avec laquelle j'ai commencé ce cahier. Elle ne correspond plus pour moi qu'à un compost matière-décoratif, qui ne vaut que par le rapport entre la rudesse des applications et la vivacité des jaunes, des bleus et des bruns.

Je m'en sers de fond pour peindre à partir d'un croquis d'autonu assis.

Technique mixte : où l'on mélange le masculin et le féminin.

Qu'est-ce qui fait un bon tableau ? Tout se passe comme s'il y avait des règles. Par exemple, je pourrais dire ce qui caractérise le bon tableau que j'ai fait hier, mais ce que je pourrais dire ne suffirait pas à mettre à jour pourquoi c'est un bon tableau.

Les feuillets de l'autonu

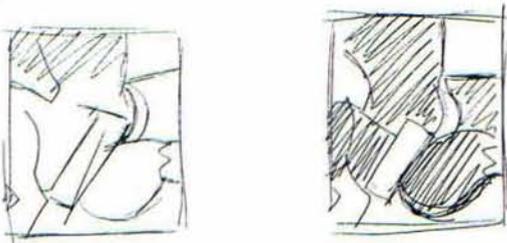
Richard CONTE

Inconnaissable règles parce que trop subtiles, remontant plus loin que la conscience analytique dans la formation de l'esprit humain.

Ce ne sont pas des règles d'or, des divines proportions, des harmonies chromatiques, mais des combinaisons infimes de règles infinies dans leur différenciation et inconnaissables dans la totalité de leurs applications, car trop complexes, faisant rentrer dans l'approche sensible plus de paramètres que l'esprit peut en réfléchir simultanément. Il y aurait, dans l'empilement de nos cerveaux successifs, dans la régulation de nos systèmes vitaux, quelque chose comme un substrat logiciel du langage de l'art. Un *chiffre* qui nous roule par son infinie différence, qui nous berce de l'illusion de le connaître un jour et qui nous laisse une chance de le contrefaire par des ersatz. On pourrait parler de réminiscence, mais du procès d'hominisation. L'art nous dit en quoi nous sommes indécrottement terrien.

Je ne fais pas ici travail d'écriture. Écrire, au sens de l'écrivain, ce n'est pas devenir son propre mémorialiste.

Figs. 6



### 21 août

Maintenant que j'insère des fragments rectangulaires de cartes et de tableaux d'élocution dans mes autonomes, je me remémore comment les petites toiles sont venues adjoindre ou recouvrir des parties de mes cercles.

Cette pioche de morceaux de carton et de papier, maculés de peinture, est un réservoir permanent pour modifier une composition, obturer une partie, etc., car tous les essais deviennent possibles. Ces papiers punaisés dans la toile suresquissent le tableau, même déjà bien avancé et quelquefois restent définitivement en place.

Entendu un enregistrement de Brancusi à la radio au cours duquel il disait que "le plus difficile n'est pas de faire, mais de se mettre en état de faire".

### 25 août

J'aime voir le tableau changer vite (fig. 6).

Le fait de dessiner au fusain sur l'acrylique sèche, puis de reprendre, puis de dessiner encore, le fait de pouvoir conserver le trait de charbon dans la peinture en le fixant tel quel, apporte un changement radical à mes toiles.

Vive le noir *pêche de vigne*.

Mais il faut se méfier du nom des couleurs.

### 6 septembre

Ce matin, en débarrassant le grenier, j'ai retrouvé, recroquevillé, déformé, le grand échoué de 4 m 20, de l'époque des hybrides et fabriqué avec des toiles pornographiques recyclées en peau de monstre marin. Grand sexe échoué, prenant tellement de place, que j'avais le projet de garder la toile-peau et de jeter à la décharge publique, le grand polochon blanc rempli de mousse qui faisait office d'intérieur du corps.

J'ai posé ce polochon devant ma porte avec le projet de le jeter, mais rentré dans l'atelier, je me suis ravisé car une relation a commencé à germer entre cet écorché de monstre marin et mes autonomes.

En effet, cet intérieur de bête picturale, peut-il devenir mon modèle ? Ce qui m'inspire cette réflexion, c'est la vacance de sens de cette forme, son caractère énigmatique, incomplet, à la fois fermé, cousu, protégé et malgré tout sa totale nudité. L'intérieur de l'Échoué, est maintenant débarrassé de tout détail inutile. C'est un Brancusi mou, affaissé, un *Brancusi* qui serait devenu un *Oldenburg*.

Cela évolue trop vite, en circuit fermé, j'en suis aujourd'hui à recycler des pièces déjà issues du recyclage d'autres pièces !

Pourtant cette idée de faire poser le ventre de l'Échoué mis à nu est excitante. Je pourrai lui faire prendre toutes les poses imaginables. L'anti-poupée : grand étron blafard, grand navet sans tête, il est ce corps abandonné que je dois peindre à ma place, comme pour une reconstitution.

C'est l'intérieur de mon propre corps que je veux peindre, celui qui a des fringales chaque fois qu'il faut se mettre à l'œuvre. C'est lui qui git devant moi sur le carreau froid et blanc. Les grands Yogi parviennent, paraît-il, à extirper totalement leur intestin par l'anus pour méticuleusement le nettoyer. Ce grand cachalot blanc – je renomme chaque fois cet objet – est-ce mon appareil digestif objectalisé ? Se mettre les tripes à l'air prend ici un sens littéral, comme allégorie du peintre qui *s'ex-prime*. Jusqu'où l'autophagie peut-elle aller ?

... / ...

## Notes

1. Pierre Aubenque, *La prudence chez Aristote*, Paris, PUF, 1963, p.130.
2. (1957), Paris, PUF, 1992, p. 138.
3. Les deux premières livraisons de *Recherches Poétiques*.
4. *Vocabulaire d'Esthétique*, Paris, PUF, *Pratique*.
5. Cf. Pierre Aubenque : *La prudence chez Aristote*, *op cit.*, pp. 95-105.

*Autonu n°4, (inachevé), acryl. et carton sur toile, 162 x 130 cm., 1995*



## Paul VALÉRY, l'artiste en philosophe

Les artistes n'ont que faire des systèmes philosophiques mais ils y trouvent souvent, outre une fréquente fascination, matière à penser leur œuvre. Pour leur part, les philosophes n'en finissent pas de bâtir avec obstination des cathédrales de papier où la question de l'art demeure logée comme une énigme.

Comment l'œuvre est-elle faite ? Comment est-elle perçue ? Valéry, dans son *Cours de Poétique*, propose de comprendre l'acte créateur selon une idée générale de "l'action humaine complète". Aussi, la publication de quinze des leçons de ce cours au Collège de France est aujourd'hui un événement pour les recherches poïétiques. Enrichi de contributions de spécialistes (avec notamment un inédit en français de Luigi Pareyson) et d'écrits de peintres – *Les feuillets de l'automne* de Richard Conte –, ce numéro tout entier travaille ce qui est pour les artistes comme pour les philosophes une "irrésistible tentation", cogiter comment le sensible et le nommable s'aiment et se repoussent indéfiniment.



### DOSSIER

Traduction

Débat

Étude critique

Manifestations

Expositions

Actualité

