



**HAL**  
open science

# Livres d'artistes : poïétique de l'altération et dessin de surface

Patrick Barres

► **To cite this version:**

Patrick Barres. Livres d'artistes : poïétique de l'altération et dessin de surface. Maryline Maigron, Marie-Odile Salati. La surface, accidents et altérations, Éditions de l'université de Savoie, 2010, 2-915797-63-3. hal-01950377

**HAL Id: hal-01950377**

**<https://hal.science/hal-01950377>**

Submitted on 10 Dec 2018

**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.

## Livres d'artistes : poïétique de l'altération et dessin de surface<sup>1</sup>

Les livres d'artistes actuels, romans graphiques, carnets de voyage et carnets d'atelier, témoignent de chantiers de création innovants dans le domaine des arts visuels. Ils impliquent des scénarios étroitement liés aux chantiers d'expériences plastiques dans le fil même des processus narratifs. Les configurations plastiques exposent des développements graphiques et chromatiques tendus entre composition et construction, entre ligne d'épure et trait d'esquisse, plus fondamentalement entre *modèle* et *modelé*. Ils renouent avec les sources étymologiques de « l'art plastique » puis de la « fiction » qui désignent avec *plastikos* l'activité de modelage et l'art de modeler des figures, avec *fingo* l'art de modeler dans l'argile. Ces tensions plastiques à l'œuvre caractérisent une *poïétique de l'altération* et participent à l'instauration de *dessins de surface*.

### *Poïétique de l'altération*

Les développements plastiques mettent à portée de l'œil, à portée de la main<sup>2</sup>, quelques-unes des dynamiques instauratrices. Ils permettent de reconnaître les matériaux en exercice et les opérations engagées, d'identifier le tissu d'expériences et le jeu des paramètres. Ils renouent avec les ressorts du chantier de création, la pleine saisie des occasions, des accidents et des aléas, les mouvements entre les marques et les manques articulés autour des deux pôles du contingent et du constitutif.

Les signes de mise en forme de l'espace plastique, les traits de caractère et les lignes de force, les touches et les taches de couleur, révèlent tout particulièrement le jeu entre les modèles constitués et les modelés en construction. Une *poïétique de l'altération* implique une mise en défaut des modèles, des démêlés avec les modèles, et un libre jeu des modelés. Elle conjugue un art de faire et un art de défaire. Les normes en vigueur sont reconsidérées : la hiérarchisation des plans ou des unités de surface au sein de l'espace plastique, l'assise structurelle et compositionnelle, tout système de coordonnées prédéfini ou entité globale de référence, le présupposé du « fond indifférencié » avancé par les théoriciens de la Gestalt, destiné à démarquer la forme plastique du fond, et la figure du fond. Cette poïétique de l'altération resserre par conséquent sur les dynamiques actives et actrices de l'espace. Au sein de ce cadre devenu terrain d'action, de cet espace travaillé en quelque sorte « de l'intérieur », de multiples variables sont sollicitées, en lien avec les éléments matériels tels que le support et les pièces rapportées, corrélées aux registres plastiques (qui nous ramènent à la surface) principalement texturaux et chromatiques, ouvertes aux circonstances et à des termes choisis du processus, aux occasions, aux aléas et aux accidents. Cette poïétique de l'altération contrarie le processus de composition « du global vers le local » (déductif) et rejoint une dynamique constructive attachée aux marquages successifs et orientée vers un espace en devenir caractérisé par un mouvement qui va « du local vers le global » (inductif). Une poïétique de l'altération rapporte le programme d'instauration d'un territoire de texture graphique ou d'un lieu de couleur à un corps de variables et à un « concours de circonstances », en souvenir de l'une des problématiques de fond du livre de Michel Serres *Les cinq sens*, qui avançait que ce sont bien les circonstances qui font les lieux<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Ce texte constitue la version auteur d'un chapitre d'ouvrage paru dans *La surface, accidents et altérations*, dir. Maryline Maignon, Marie-Odile Salati, Chambéry, Presses de l'Université de Savoie, 2010, p. 285-294.

<sup>2</sup> Parce qu'elles se démarquent des voies toutes tracées de la culture visuelle et dispensent une nouvelle vision d'art, parce qu'elles initient de nouveaux processus de perception.

<sup>3</sup> Michel Serres, *Les cinq sens* (Paris : Grasset et Fasquelle, 1985) : page 353.

## *Dessins de surface*

La construction de l'espace plastique par entrées locales, les exercices successifs de marquage de surface rencontrent donc, suivant les termes de cette poïétique de l'altération, un *art des surfaces*. Ils favorisent l'émergence d'un *dessin de surface*. Attaché à ces dynamiques locales, le dessin de surface devient un art du mouvement et du lieu, un *art du flux et du lieu*. Paul-Armand Gette définit lui-même le dessin comme « l'altération d'une surface ». Le dessin de surface assume la disjonction entre la surface et le plan. La surface est alors rendue à elle-même, à son opacité, à ses rythmes propres, au jeu entre le support, la matière et la manière. Ce qui permet d'accorder, à suivre l'analyse que conduit Roland Barthes à propos de l'œuvre de Cy Twombly, au « tour nerveux des lettres », au « jet de l'encre », aux « taches » et aux « accidents », une « autre signifiante »<sup>4</sup>. Les livres d'artistes de Frédérique Bertrand et Frédéric Rey, de Pierre Duba, de Stefano Ricci, de Lorenzo Mattotti, de Aymeric Hainaux, de Vincent Fortemps, tous publiés ces dernières années<sup>5</sup>, réunissent et caractérisent les marques d'altération et les signes d'un espace plastique fluide. Les dessins de surface qui animent ces livres d'artistes plasticiens, suivant différents régimes d'altération, développent des lieux de couleurs, des lieux de couleurs en mouvement, des lieux de texture graphique. Ils font de la surface un terrain d'*expériences du lieu et du flux*. Les poïétiques de l'altération orientent le travail de surface vers un projet d'instauration de lieux et vers l'épanouissement d'un espace plastique mobile, fluide, élastique.

## *Motifs plastiques*

Les accroches locales auxquelles se livrent le lecteur et l'observateur des livres d'artistes plasticiens rejoignent le développement de *motifs plastiques*, des entités à la fois motrices et structurelles, opératoires et régulatrices. Sur le plan de l'interprétation, la question du motif permet de conjuguer en lien avec ces deux volets opératoires et structurels différentes expériences de l'œuvre. Elle nous invite notamment à articuler autour d'un discours critique les dimensions poïétique et esthétique, de reconnaître les processus instaurateurs et de préciser les logiques à l'œuvre, d'identifier une ligne esthétique. Le motif réunit la mise en œuvre (la motivation, l'instauration), la mise en mouvement (*motus* signifie « mouvement ») et la mise en forme (la construction) de l'espace plastique. Avec la répétition, la variation et la gradation, le motif plastique réunit des opérations plastiques et des modes d'organisation spécifiques de l'espace. Ces trois opérations constituent des moteurs de mise en œuvre et de mise en forme d'un espace plastique rapporté à des développements de surface, c'est-à-dire lui-même soumis à des actions fondatrices telles que l'altération, la fragmentation et la dislocation. Le motif tient à ce qui s'essaye, s'expérimente localement, à un niveau « microphysique » ou « microtopographique », et il structure en même temps parce qu'il met en lien, parce qu'il relie des unités de surface discrètes. Différents motifs plastiques constituent les lignes de fond qui conduisent et structurent les espaces de ces carnets d'artistes. Ils traduisent des marques d'altération sous les différents angles de la motivation (se défaire des modèles), du mouvement (des changements d'états) et du dessin de surface. Ils rencontrent différents signes d'altération caractéristiques d'un dessin de surface : des lignes d'inflexion et des plis, des nœuds et des tresses, des résilles et des trames, des combinaisons de couleurs.

---

<sup>4</sup> Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III* (Paris : Seuil, 1982) : page 156.

<sup>5</sup> Frédérique Bertrand, Frédéric Rey, *L'égaré, un peu des gares* (Paris : L'Ampoule, 2002) ; Pierre Duba, *A Kyoto* (Montpellier : 6 pieds sous terre, 2004) ; Stefano Ricci, *Dépôt noir/02, cent vingt dessins* (Bruxelles : Fréon, 2002) ; Lorenzo Mattotti, *Angkor* (Paris : Seuil, 2004) ; Aymeric Hainaux, *Melancholia* (Bordeaux : A. Hainaux, 2004) ; Vincent Fortemps, *Barques* (Bruxelles : Frémok, 2007).

Par exemple, le carnet *A Kyôto* (2004) de Pierre Duba livre des pages de textures plus ou moins régulières structurées au moyen de motifs de volutes et de lignes d'inflexion, de semis et de treillis, de stries et de rayures. Il déploie des univers de couleurs où quelques zones ternes d'ocres et de bruns ou plus vives de jaunes et de rouges se heurtent aux dominantes de bleus et de verts. Les angles de rue, le creux d'une architecture intérieure, l'épaisseur d'une forêt et la profondeur d'un paysage de crêtes montagneuses se retrouvent accrochés à de subtiles gradations et à de discrets contrastes, à des plissés, à des moirés. Ils rencontrent des lieux de couleurs, les lieux construits de l'espace plastique, les lieux de l'espace de référence. La question du *lieu* devient une question centrale. Les motifs de couleur et de texture donnent accès au lieu, nous font « toucher » le lieu.

### *Expériences du lieu*

Ces réalisations plastiques sur le mode du carnet participent à l'évocation de lieux de fictions paysagères, dans la mesure où ils accompagnent ou prolongent (le plus souvent) des cheminements de l'auteur, des déplacements en tous genres, généralement aventureux, en dehors des sentiers battus. Un relatif « *abandon au dessin* » (suivant l'expression de Stefano Ricci<sup>6</sup>), caractéristique d'un dessin de surface soumis à des régimes d'altération, emboîte le pas au libre cheminement. Il délivre des voies d'accès à des paysages de l'errance, de la dérive ou tout simplement de la flânerie, de la promenade ou de la déambulation. Il ouvre des possibilités de rencontre du lieu. Les modelés de surface et les marques d'altération ne portent pas seulement sur l'espace plastique en travail. Ils concernent plus largement les relations que l'on entretient avec un site d'action et qui préparent cette rencontre du lieu<sup>7</sup>. Les carnets d'artistes, carnets de voyage ou carnets d'atelier, mettent ainsi en contact et en réseau (par des voies symboliques) de multiples approches du lieu - qui relèvent d'un *élargissement des sens*, du dessin de surface qui invite à une saisie tactile, de l'expérience de terrain tous les sens en éveil.

Le carnet d'artiste *L'égaré (un peu des gares)* (2002), réalisé par les graphistes et illustrateurs Frédérique Bertrand et Frédéric Rey, constitue un recueil de notations et un montage d'illustrations sur le thème du voyage et de l'espace de la gare. C'est le flux qui s'exprime ici, à pleine puissance, dans ces développements de surface. Les mentions écrites en légende des images jalonnent les plages de couleurs et rythment les pages : « courants d'air, papiers glacés, faits divers avariés, menus divers et variés » ; « Au cœur du grand hall. L'appareil circulatoire. Flux et reflux mécanique et constant ». Les personnages du livre de Bertrand et de Rey existent sur plusieurs niveaux, dilués dans la couleur du milieu environnant, pratiquement absorbés, le regard fuyant ou absent, et en surface, suspendus à quelques accents graphiques ou signes de ponctuation, à un trait de reprise ou à une touche de couleur. Des flous et des ratures, des décadrages et des décentrement composent les traits de caractère de ces personnages en situation. Ils brouillent les calques et battent les cartes. Ils troublent l'espace trop lâche et assez peu défini du hall de gare ou de la salle des pas perdus, et inscrivent quelques balises passagères et paysagères. Des territoires de couleurs se définissent ainsi suivant le fil des pages et des feuillets de cheminement.

Le lieu se résume à quelques coupes franches, quelques arêtes vives dans le fil des perspectives et des fuyantes, quelques frottements ou accrocs de surface, des marques graphiques accidentelles qui forcent le trait du côté de l'artifice, d'un artifice de circonstance, des altérations en mesure avec le pas de l'arpenteur. Le carnet déroule des vues en plongée et

---

<sup>6</sup> Stefano Ricci, *Dépôt noir/02*, page 5.

<sup>7</sup> Nous avons analysé dans une publication récente quelques expériences du lieu relatives à des sites architecturaux, environnementaux et paysagers. Les problématiques abordées sur ces différents terrains concernent également le domaine des arts visuels : Patrick Barrès, *Expériences du lieu* (Paris : Archibooks, 2008).

en contre-plongée, des « travellings », des variations d'échelle, des plages floues, des grésillements visuels, des superpositions d'images et de textes, des multiplications, des fragmentations, des empiétements, tout un univers de signes hétérogènes de l'ordre des « dérives à perte » comme les appelait Jean-François Lyotard pour illustrer l'expression d'un mouvement (dans le champ cinématographique<sup>8</sup>) qui ne renvoie qu'à lui-même, à sa capacité à jouer de sa plasticité et à émerveiller. Il s'agit ici de valoriser les écarts, les dérèglements, les mouvements aberrants, à l'opposé d'une organisation réglée productive conforme à la réalité perceptive ou à tout processus de mise en ordre. C'est une condition pour que se réalise, suivant les lignes de bord, de faille ou d'erre en dessin de surface, une *expérience du lieu*. Les paysages de l'errance, les territoires d'une gare dans le carnet de Bertrand et de Rey, s'éprouvent, se travaillent et s'inventent suivant ces différents régimes, coordonnés aux mouvements d'un trait d'esquisse.

Les carnets d'artiste, tels que *L'égaré* de Bertrand et Rey, *Melancholia* de Hainaux, *A Kyôto* de Duba, *Angkor* de Mattotti, *Barques* de Vincent Fortemps, explorent des voies d'esquisses paysagères. Le travail de texture et de couleur, en dessin de surface, participe à l'expression de grésillements ou d'affolements visuels, d'un trait qui fait souvent retour sur lui-même et en même temps s'abandonne à lui-même. Les champs de textures et de couleurs de la page du livre d'artiste évoquent les conduites créatrices « à l'aveugle », recourent une posture d'aveugle susceptible d'adopter une ligne esthétique, suivant les termes de la *Lettre sur les aveugles* de Diderot par exemple. Les dessins de surface de ces carnets d'artiste exemplifient ces modes d'approches spatiales, d'accroches sensibles de l'espace. C'est ce « toucher » de l'espace qui permet, dans l'exercice du dessin (comme dans la marche *in situ*), d'un jeu de balises, de circonscrire un lieu et de permettre à l'œuvre « d'avoir lieu ». Il met en mouvement les variables d'intensité (plutôt que les paramètres classiques de la position, de la dimension et de l'orientation), le temps qu'il fait et le temps qui passe, les impondérables, tout ce qui survient, jusqu'aux accidents (l'accident constitue une variable d'intensité), le degré d'humidité de l'air et l'exercice des reflets, le coup de vent et le nuage de poussières, le contre-jour et le phénomène du clair-obscur, le « bruit du givre » en écho au livre du même nom de Mattotti et Zentner<sup>9</sup>. La ligne d'esquisse du dessin, à rebours de toute ligne savante (ligne d'horizon, ligne de perspective, ligne de contour), en rupture avec la ligne d'épure, adopte le même ton. Les foyers d'esquisse, les plages de textures et de couleurs de ces carnets d'artiste focalisent ainsi sur les « matières de l'image ». Ils nous convient à rechercher des voies d'entrée en « matière de l'image » (à rechercher ces marques douées d'une nouvelle « signifiance » qu'évoquait Barthes) et symboliquement (et pas seulement au moyen de la représentation, mais plutôt attentif aux voies expressives) des chemins d'accès aux lieux de référence : les espaces fuyants ou oblitérés d'un hall de gare dans *L'égaré*, un lieu de couleurs chatoyantes ou sourdes dans *Angkor*, un lieu tout en plis dans *Barques*.

Les planches du carnet *Angkor* de Mattotti (2004) exposent la diffusion de taches de couleurs sur des plages de papier absorbant. Des régimes d'imprégnations plus ou moins soutenues (au point de « mettre en pli » le support lui-même) et d'auréoles systématiques (au point de contaminer parfois tout l'ensemble) multiplient les empiétements, les superpositions et les recouvrements. Les feuillets de couleurs rendent compte de cette pratique de la couleur, de la couleur en travail, et d'une poétique de l'altération (la couleur plutôt que les formes, la couleur-fard, un artifice de couleur). Les paysages construits communiquent par cette voie plastique quelques-uns des traits de caractère du site. Ils témoignent de rencontres avec le

---

<sup>8</sup> Jean-François Lyotard, « L'acinéma », *Revue d'esthétique : Cinéma, théories, lectures*, sous la direction de Dominique Noguez, N° spécial (Paris : Klincksieck, 1973) : page 359. Le carnet de Rey et Bertrand renvoie au médium cinématographique, par le recours à des images fluides qui déroulent une sorte de travelling signalétique.

<sup>9</sup> Lorenzo Mattotti, Jorge Zentner, *Le bruit du givre* (Paris : Seuil, 2003).

lieu, de « chocs couleur ». Ils renseignent sur la variété et l'évolution des territoires de couleurs sous l'effet de la pluie et des étendues d'eau.

Pierre Duba, dans son carnet *A Kyôto*, explore et traduit des paysages de frondaisons d'arbres brassées par le vent et de volées de feuilles, d'échappées vers des espaces chargés d'humidité, des rideaux de pluie à travers une fenêtre, des plans d'eau où se diluent les formes, des zones brumeuses où se dispersent les lignes de force d'une montagne ou les traits d'une ville, le milieu embué d'un hammam où les corps s'abandonnent et s'abstraient. Le carnet enchaîne ces différents tableaux sous la forme de développements de surface. La lumière modèle ces différentes scènes et souligne le dessin de surface, par contraste soutenu ou par diffusion homogène. Elle signe la silhouette des arbres et des nuages d'une auréole plus claire, rapporte les corps en représentation de l'autre côté d'une cloison de papier et sous l'effet du contre-jour à de presque taches, et « touche » les corps rapprochés dans les pièces d'eau du hammam du même éclat.

### *Lieux brouillés*

L'altération sur le plan plastique dans le travail de Dave McKean est l'occasion d'atteindre l'autre côté du miroir, de passer dans un autre monde ou d'instaurer, comme dans *Aube* (2001) ou dans certains passages de *Cages* (1998), des « lieux brouillés »<sup>10</sup>. L'altération accompagne une perturbation des repères, leur redistribution et leur requalification dans un espace de fiction, un espace construit de toutes pièces.

*Cages* raconte dans l'épisode « L'histoire de la pierre et du roi » la construction d'un fragment de ville de configuration et d'ambition babéliques. La séquence est introduite par de premières images photographiques, des paysages aux horizons bouchés et aux ciels chargés, des plages de sable humides, informes ou ridées, piquées de reflets. Ces territoires de textures maculaires et granuleuses servent de décor (des décors en « dessin de surface » ou des « décors de surface ») à de premières scènes, des foyers lumineux dispersés dans des espaces illimités. Les paysages de *Cages* se succèdent en mesure avec les « lieux brouillés » et les signes d'altération. Dans une séquence, la tour recouvre une partie de la ville de son ombre et contraint la population à franchir ses limites, des limites jusque-là insoupçonnées. Le roi s'égaré lui-même à l'intérieur de l'édifice et se concentre sur de nouveaux territoires de fictions ou de frictions spatio-temporelles. Le dernier « tableau » porte des marques vives d'altération : une fenêtre au verre dépoli, des ombres « tachetées, vagues, diffuses ». De l'autre côté des fenêtres qui retiennent toute l'attention du roi, apparaissent des « lieux brouillés » attachés à des épisodes de la vie du monarque, des lieux du temps vécu et des lieux d'un temps à vivre, des lieux de mémoire et des lieux d'anticipation. Les dessins au trait décrivent les pièces architecturales de la tour et les images photographiques traduisent les univers quelque peu fantomatiques de l'autre côté des fenêtres. Des scènes apparaissent successivement. Elles sont liées aux différents âges de la vie du roi, et se jouent dans le même paysage, un paysage étrangement familier aux arbres « semblables à ceux qui entouraient la maison où il avait grandi ». Le paysage est bien ici travaillé « de l'intérieur ». Des silhouettes informes, spectrales, surgissent ou s'abîment dans des sites paysagers de rideaux d'arbres. Les images photographiques sont floues, crépitent ou scintillent en surface, auréolées de macules blanches et creusées de taches noires. Elles exposent des plages de textures homogènes, des développements de surface dénués de perspectives. Suivant le parcours du regard, quelques rares lignes de fond s'esquissent et s'esquivent dans le même temps, et remontent à la surface. Ces images symbolisent, au travers de ces marques d'altération ou de ces piqués, le travail du temps. La dernière fenêtre laisse deviner un paysage de ruines et de poussières, que McKean

---

<sup>10</sup> La séquence appelée *Aube* est publiée dans : Dave McKean, *Echos graphiques, Livre 1* (Paris : Delcourt, 2003) : pages 160-168. L'expression « lieux brouillés » est employée par McKean à la première page de la séquence *Aube* (page 160). Dave McKean, *Cages* (Paris : Delcourt, 1998).

décrit textuellement. Le visage du roi ponctue cette scène, dans une expression d'effroi, présenté en gros-plan, traduit au moyen d'accents graphiques courts et incisifs, de traits « forcés » du côté des lignes de rature ou de couture. Dans le pli d'une paupière se lit la phrase « et il vit la silhouette, un homme dans les décombres », qui fait de l'homme l'ombre de lui-même. A partir de ce point de l'histoire, certaines cases de la bande dessinée laissent s'infiltrer le noir du fond et s'imprègnent d'un « sang d'encre ». Les contours s'altèrent et le dessin se « retourne » sur lui-même lorsque le visage du roi se perçoit en négatif les traits tirés ou lorsqu'une grisaille absorbante se substitue aux plages de contrastes de noir et de blanc.

Dans *Aube*, Les deux images introductives à la continuité dessinée, des images photographiques, présentent deux modes d'altération. Une première image expose des raies de lumière de couleurs chaudes, résultante de la saisie d'éclats lumineux probablement réalisée à l'occasion de la prise de vue. Cette même image est réinvestie et devient terrain d'expérimentation. Cette seconde proposition, présentée sur la même page que la précédente en quelque sorte en vis-à-vis, laisse apparaître des foyers de taches ocres, brunes et blanches, que l'on imagine consécutifs à l'action d'une source de chaleur ou d'une substance chimique à même le support photographique. Les épreuves plastiques sont sans doute engagées à différents moments d'un même chantier photographique. Ainsi, cette page générique réunit deux états relatifs à une image d'origine. L'attention se déplace, des signes iconiques vers les crépitements visuels que conduisent et informent les semis, les ponctuations et les auréoles de couleurs. L'altération en constitue le maître mot. L'exploitation des moyens expressifs de la lumière et de la matière photographique (physiquement et chimiquement) prend le pas sur les données représentatives. L'image se consume, au sens propre comme au sens figuré, et les « raisons se dissipent », comme l'écrit lui-même un peu plus loin Dave McKean<sup>11</sup>.

Une poétique de l'altération se caractérise par des changements d'états, par une émergence des modelés préférée à la résurgence des modèles, par un « abandon au dessin », par un épanouissement des signes texturaux et chromatiques, par la rencontre d'un espace plastique en mouvement. Elle recentre sur les matériaux en exercice et sur les opérations plastiques. Elle mobilise des variables d'intensité, tels que les accidents. Elle donne libre cours aux variations et plus généralement aux circonstances. Ses différents ressorts (qui rejoignent des motifs plastiques) alimentent des dessins de surface et font de l'espace plastique un terrain d'expériences et d'expressions de lieux. Ces livres d'artistes nous donnent accès à des lieux multiples, à des « lieux mêlés », à des « lieux brouillés » où s'articulent en tension la ligne d'épure et la ligne d'esquisse, le calque et la carte, l'homogène et l'hétérogène, où s'épanouissent des lieux de couleurs, des « lieux brouillés » où se rencontrent peut-être quelques-uns des termes du *Traité succinct de l'art involontaire* énoncé par le paysagiste Gilles Clément<sup>12</sup>, des érosions, des vracs, des envols, des traces ou des constructions, susceptibles de définir ce qu'il appelle ailleurs un « Tiers paysage »<sup>13</sup>, le territoire des réserves et des délaissés, des accidents et des marges, des « lieux brouillés » où se forment à terme de nouveaux paradigmes, tels que le motif du « plis-sur-phis ».

Lorsque les « raisons se dissipent », les « chantiers d'aveugle » prennent le pas. Après la première page générique de *Aube*, McKean nous immerge dans la nuit et dispense sur près de vingt-cinq images des signes de couleurs « nées-du-noir » (expression employée par le cinéaste expérimental Stan Brakhage<sup>14</sup>) ou de « l'outrenoir » (suivant le mot de Pierre

---

<sup>11</sup> Dave McKean, *Echos graphiques*, page 160.

<sup>12</sup> Gilles Clément, *Traité succinct de l'art involontaire* (Paris : Sens et Tonka, 1997).

<sup>13</sup> Gilles Clément, *Manifeste du Tiers paysage* (Paris : éditions Sujet/Objet, 2004).

<sup>14</sup> Stan Brakhage, *Métaphores et vision* (Paris : Editions du Centre Pompidou, 1998) : page 25.

Soulages<sup>15</sup>). Dans ce travail de McKean, les lumières passent par les billes de verre, les grains de sable et les tiges d'herbe givrées. Les billes ne sont pas des points de fuite, elles sont des points d'esquisse et des grains d'image. Un gros plan sur le sac de billes témoigne de cet exercice de la couleur, et de l'emprise du coloris sur le dessin. Il étend le registre des sollicitations sensorielles, invite au « toucher » au travers des irisations bigarrées et des formes brouillées, des différents signes d'*altération*. Les plages de textures chromatiques composent ainsi en dessin de surface une « matière pour l'image ». Elles nous invitent plus fondamentalement encore nous-mêmes à « faire le noir », à réapprendre à voir – condition pour accéder au travers des « lieux brouillés » au « tiers paysage », à un « tiers espace plastique », à la *surface*. Et elles nous invitent finalement à nouer à ces nouvelles manières de voir de nouveaux savoirs.

Patrick Barrès  
LARA-SEPPIA, Université de Toulouse, France  
patrick.barres@univ-tlse2.fr

### *Bibliographie*

- Barrès, Patrick. *Expériences du lieu : architecture, paysage, design*. Paris : Archibooks, 2008. 123p.
- Barthes, Roland. *Essais critiques III : l'obvie et l'obtus*. 1982. Paris : Seuil, 1992. 288p.
- Bertrand, Frédérique. Rey, Frédéric. *L'égaré, un peu des gares*. Paris : L'Ampoule, 2002. 143p.
- Duba, Pierre. *A Kyôto*. Montpellier : 6 pieds sous terre, 2004. 141p.
- Fortemps, Vincent. *Barques*. Bruxelles : Frémok, 2007. 32p.
- Hainaux, Aymeric. *Melancholia*. Bordeaux : A. Hainaux, 2004. 181p.
- Liotard, Jean-François. « L'acinéma ». *Revue d'esthétique : Cinéma, théories, lectures*, N° spécial (1973) : 357-369.
- McKean, Dave. *Echos graphiques : Livre 1*. Paris : Delcourt, 2003. 184p.
- McKean, Dave. *Cages*. Paris : Delcourt, 1998. 496p.
- Mattotti, Lorenzo. *Angkor*. Paris : Seuil, 2004. 112p.
- Mattotti Lorenzo. Zentner, Jorge. *Le bruit du givre*. Paris : Seuil, 2003. 120p.
- Ricci, Stefano. *Dépôt noir/02 : cent vingt dessins*. Bruxelles : Fréon, 2002. 128p.
- Serres, Michel. *Les cinq sens*. 1985. Paris : Hachette, 1998. 463p.

---

<sup>15</sup> « Outrenoir pour dire : au-delà du noir, une lumière reflétée, transmutée par le noir. Outrenoir : noir qui, cessant de l'être, devient émetteur de clarté, de lumière secrète : Pierre Encrevé, « Les éclats du noir. Entretien avec Pierre Soulages », *Beaux-Arts Magazine* : Soulages, Hors-série (1996) : page 29.