

# Archéologie de la perspective, Lucien Vinciguerra, Paris, PUF, 2007, pp. 168

Jacqueline Attidore

DANS **LIGEIA** 2007/1 N° 73-76 , PAGES 257D À 257D

ÉDITIONS **ÉDITIONS LIGEIA**

ISSN 0989-6023

DOI 10.3917/lige.073.0255d

Date de mise en ligne : 01/01/2018

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-ligeia-2007-1-page-257d?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...  
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



**Distribution électronique Cairn.info pour Éditions Ligeia.**

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur  [Cairn.info/copyright](http:// Cairn.info/copyright).

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

## LIVRES

### Hélénon : “Lieux de peinture”

Dominique Berthet  
Paris, HC Éditions, 2006.

Un beau livre (d'art en l'occurrence) n'est pas nécessairement un livre où la qualité d'impression, l'intelligence de la maquette - aussi sobre soit-elle - et la justesse analytique et respectueuse du travail engagé de l'artiste se retrouvent dans un équilibre aussi jouissif pour le regard que pour la pensée. C'est en revanche ce qu'ont réussi à faire les éditions HC, en partenariat avec la fondation Clément soutenant la création martiniquaise et ce en collaboration avec le poète écrivain Edouard Glissant pour la préface et l'universitaire essayiste Dominique Berthet pour le texte critique de l'œuvre de Serge Hélénon. C'est en effet en choisissant déjà un papier écru filigrané pour la préface et la bibliographie, puis un papier glacé blanc pour l'impression des œuvres et du texte justement dispersé au fil des reproductions que le lecteur-regardeur peut avoir une première approche d'une œuvre plastique investie autour de « lieux de peinture » déroulant une série de tableaux-assemblages dont la série au nom à la fois littéral et métaphorique d'« Expression-Bidonville » s'échelonne sans discontinuité depuis plus d'une trentaine d'années (1971-2006). La justesse des cadrages des œuvres – détails ou œuvres en entier, parfois mises en espace, et ce sans systématisme formel ou ambition esthétique débridée – le repos visuel d'une page de droite blanche habituellement réservée à l'image, ménagent dans le temps de l'effeuillage de l'objet livre, la découverte d'une œuvre autrement mise en valeur. Plus loin, le report discret et élégant des légendes sur la page en vis-à-vis, procure un calme supplémentaire ainsi qu'une sérénité inattendue dont ne peuvent que profiter, et l'œuvre et son spectateur-lecteur. Avant-propos peut-être peu orthodoxe au vu d'une note de lecture mais qui nous a paru non superflu au regard et à la lecture de ce livre proche - et ce n'est pas tout à fait un hasard - des catalogues-livres publiés par la fondation Dapper. En effet, artiste et auteur du texte critique ont déjà eu l'occasion de collaborer en 2002, à l'occasion de l'exposition de Serge Hélénon au musée Dapper à Paris et lors de la publication d'un ouvrage alors co-signé par Patrick Chamoiseau et déjà Dominique Berthet et ce autour d'un certain nombre d'œuvres de la série ici plus complète d'« Expression-Bidonville ». Autant dire que le choix des auteurs n'est pas dû à un casting de noms connus ou reconnus même si tous le sont déjà dans le milieu littérai-

re et critique (Dominique Berthet ayant récemment publié *Les défis de la critique d'art* (éd. Kimé, 2006) et étant installé en tant qu'universitaire en Martinique depuis plusieurs années - d'où son intérêt aussi pour, et sa connaissance de, l'art des Caraïbes). Ainsi, lorsque le critique écrit à propos de l'œuvre de Serge Hélénon que “le lieu, la rencontre et la mémoire sont la trame de son art. (que) L'appropriation, l'assemblage et la métamorphose des fragments caractérisent sa pratique artistique” (p. 36), c'est que l'auteur a fréquenté et suivi dans le temps la production de l'artiste dont la vie, les déplacements et l'engagement ont nourri le travail. En effet, Hélénon, né en Martinique en 1934, fera ses études d'arts appliqués à Fort de France avant de continuer aux arts décoratifs de Nice puis à Paris Mais c'est sa découverte de l'Afrique dès 1960, de la statuaire et des masques du pays Dogon mais aussi de la magie sous-jacente à l'ensemble de l'art africain qui convaincra l'artiste du lien mémoriel entre la Martinique et l'Afrique, du caractère composite de sa culture créole “reposant sur des soubassements de culture africaine avec l'apport d'autres cultures”. C'est alors à un art de l'assemblage et de la combinaison que l'artiste va consacrer la plus grande partie de sa création à partir des années 1970, époque où enseignant à Abidjan, il fondera l'École négro-caraïbe et avec elle le mouvement Vohou-Vohou représentant l'art contemporain ivoirien. Puisant ses matériaux dans ceux que d'autres voient comme les débris de la vie, ces restes que dépose la mer sur les rivages deviendront les éléments architecturaux principaux de ses tableaux-stèles, parfois reliquaires ou même retables, moins souvent sculptures en tant que telles, quoique, mais toujours « lieux de peinture ». Car si le caractère brut de ces objets assemblés, collés, cloués, apparaît inexorablement dans leur revendication de résidus de vie et de fragments de mémoire en un certain sens recyclés, c'est surtout la recherche d'une “sensation brute” dont nous parle l'artiste : “l'assemblage indique une mise en relation poétique... je vis l'assemblage de l'intérieur tandis que les artistes occidentaux le vivent de l'extérieur”. Ainsi s'éloigne-t-il rapidement de l'esthétique parfois reconnaissable de ses aînés tel Schwitters pour se rapprocher de l'esprit pictural de Wilfredo Lam, tant il est proche de ses reliefs ocres ou noirs (proche de la brûlure, de la lave des volcans mais aussi obtenus par la poudre de carborundum - sorte de poudre de diamant utilisée aussi pour la gravure). Mais ce sont aussi des éclats de bleu ou ceux de la latérite, cet ocre rouge si caractéristique du sol africain qu'Hélénon utilise dans ses

“expressions-bidonvilles” comme sorties du chaos qu’est la nature et la vie tant qu’elle n’est pas formatée par l’homme occidental et son besoin de domination. Utiliser ce que l’on a, rester réceptif à la magie tellurique du monde, faire de l’œuvre à la fois “un espace de mises en relation mais aussi un acte poétique” nous dit Dominique Berthet tout au long d’un texte riche, à la fois proche des œuvres et ouvrant à son tour à des mises en relation aussi pertinentes que peuvent l’être les rencontres poétiques ou littéraires de Hölderlin, Carlos Fuentes ou André Breton : voilà l’art d’Hélénon rejoindre cette « poétique de la rencontre », chère au critique, à l’image de celles que nous donnent à vivre ce - décidément - beau livre.

Michelle Debat

---

## Van Gogh et l’expressionnisme

Paris, Gallimard, 2007, pp. 160.

---

Ce livre investit un problème d’historiographie de l’art sur laquelle les historiens n’ont pas fini de réfléchir : le passage de l’impressionnisme développant l’hypothèse de la peinture comme rendu d’une perception pure de la réalité, au post-impressionnisme et ensuite à ce que l’on appelle la culture des avant-gardes. Autrement dit, par quelles articulations des données, l’art a évolué d’une perception rétinienne du visible, encore ancrée dans la réalité, à une ré-élaboration formelle globale. Van Gogh, qui peint le sentiment inhérent à ce qu’il voit, est l’un des grands interprètes du post-impressionnisme en tant qu’interprétation subjective de la perception impressionniste. L’ouvrage traite de la *fortuna critica* que son œuvre a connu en Allemagne dès 1900, grâce en particulier au critique Meier Graefe, et ensuite de la fascination qu’elle a exercée sur les jeunes artistes qui allaient donner vie à l’expressionnisme. Afin de mieux montrer l’adhésion d’une génération qui a vu Van Gogh comme l’exemple même d’une subversion lui permettant de s’élever au-dessus de la nature et de poursuivre son désir de renouveau de l’art et de la vie, l’auteur a choisi une approche chronologique. Ainsi, les différents groupes et tendances de l’expressionnisme - Berlin et Die Brücke, Munich et Le Cavalier Bleu, Vienne et la Secession - sont examinés l’un après l’autre en référence à Van Gogh, avec des rapprochements en parallèle des œuvres et des solutions stylistiques. Les rapports entre les unes et les autres sont parfois si étroits que l’auteur ne se contente pas de montrer jusqu’où l’œuvre de Van Gogh a été décisive pour la libération de la couleur, pour l’allumage flamboyant de la palette, pour la touche capable de vibrer en fonction du sentiment, mais qu’elle va jusqu’à mettre en évidence des compositions identiques en tout point à celles du peintre hollandais. Nolde, après l’exposition de Die Brücke en

1907, proposa de rebaptiser le groupe “Van Goghiana”. Par la suite, les styles individuels surent se développer, en étant moins asservis à leur modèle. Mais, en 1912, à la veille de la première guerre mondiale, alors que les questions sur l’art national s’exaspèrent en Allemagne, Van Gogh reste encore la référence puisque ses œuvres sont présentées au centre de l’exposition du Sonderbund, à Cologne, comme étant celles de “ce grand hollandais que nous considérons avec fierté comme l’un des nôtres”. Ainsi, le débat sur le rapport entre le fauvisme et l’expressionnisme se trouve en quelque sorte court-circuité. Avant même l’arrivée de la peinture fauve en Allemagne, le modèle de Van Gogh a orienté les peintres vers une extrême sensibilité à la couleur comme moyen de saturer l’impact du tableau et d’exacerber la sensation. Pour les jeunes expressionnistes, Van Gogh fut “l’éclaireur de l’art moderne”. Telle est la thèse développée et fort documentée par l’auteur.

Laurence Debecque-Michel

---

## Images pour la Micronésie

Jacques Julien

Genouilleux, La Passe du Vent, 2007, pp. 70.

---

Sans doute à cause de son nom, qui semble faire allusion au microscopique et au minuscule, la Micronésie est l’un de ces endroits du monde dont on finit par douter de l’existence géographique. Il est fort à parier que pour un Européen qui est à la recherche d’un lieu de vacances dans le style paradis perdu, cette fédération de quatre états librement associés aux Etats-Unis, en fait des îles de quelques centaines de km<sup>2</sup> égarées dans le Pacifique, se tient entre réalité et imaginaire, au seuil du rêve d’une civilisation ancestrale qui aurait été préservée de toute contamination par l’Occident industriel. Les images de cette sorte de reportage photographique, en fait réalisées par l’auteur, artiste plasticien, viennent détruire toute illusion. On ne voit que les restes dévastés d’une civilisation passée comme une tornade, laissant derrière elle des ruines ou des îlots d’habitations rescapées mais désertées. On devine la course effrénée vers le bien-être d’une société de consommation maintenant dépassée. Les immeubles semblent à peine sortis de terre, mais sans autre environnement qu’une mer éteinte. Au fil des pages, s’établissent d’étranges rimes formelles entre les immeubles sans vie et l’entassement des containers industriels. L’absence des micronésiens, comme engloutis dans le néant, empreint ces images d’une mélancolie métaphysique dépourvue de mystère. Un panneau de basket, allusion au sport et à la vie, est le seul signe-repérage d’une humanité disparue. Les images en noir et blanc sont le résultat d’une manipulation vidéo et, à l’instar d’une séquence cinématographique, le livre se termine sur un écran vide.

Laurence Debecque-Michel

## Archéologie de la perspective

Lucien Vinciguerra

Paris, PUF, 2007, pp. 168.

---

Par ce livre à la fois difficile et passionné, procédant souvent par les questionnements d'une argumentation que l'on dirait spontanée, l'auteur revient sur la célèbre thèse de Panofsky, à savoir la perspective comme "forme symbolique" qui aurait unifié la pensée picturale du Quattrocento, pour en saisir au contraire la diversité. Pour ce faire, il pense la perspective non pas à partir du tableau, mais plutôt à partir du point de fuite censé figer en quelque sorte celui qui regarde le tableau. L'étude serrée qu'il mène sur les œuvres de Durer, de Léonard de Vinci, de Paolo Uccello et de Piero della Francesca, tend à montrer la relativité des approches, c'est-à-dire les procédés d'écriture, à la fois individuels et minutieux, par lesquels les peintres ont cherché à mettre en place le principe de la perspective. Il en conclut que la construction de la pers-

pective ne s'appuie pas tellement sur les conditions concrètes de la vision, mais plutôt sur la conception que le peintre a de la vision. L'image est ainsi une "réalité mentale" qui ne parle pas de l'ordre physique du visible, mais d'une vue de l'esprit qui cherche à mettre en place des rapports mathématiques. Par conséquent, ces procédés empiriques accompagnant la mise en place du système perspectif sont une sorte d'archéologie des savoirs dans le sens donné à cette formule par Michel Foucault. Ainsi, au Quattrocento, la perspective triomphe beaucoup plus comme pratique disciplinaire que comme nouvelle science de la vision. Elle documente surtout la conception que le peintre a de la vision. Revenant alors sur les querelles de la peinture française du XVII<sup>e</sup> siècle, l'auteur voit ainsi dans l'approche de la perspective ce qu'il appelle, à la manière de Michel Foucault, la "généalogie de l'âme classique".

**Jacqueline Attidore**