Les réserves comme marge(s)

Charline Bourcier

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lcc/691>

DOI : 10.4000/lcc.691

ISSN : 2430-4247

Éditeur

Université Aix-Marseille (AMU)

Référence électronique

Charline Bourcier, « Les réserves comme marge(s) », *Les chantiers de la création* [En ligne], 7 | 2014, mis en ligne le 01 septembre 2014, consulté le 08 avril 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lcc/691> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lcc.691>

Ce document a été généré automatiquement le 8 avril 2020.

Tous droits réservés

Les réserves comme marge(s)

Charline Bourcier

- 1 « Je ne peins pas les choses (confie Matisse à Aragon), je ne peins que les différences entre les choses » (168). Au détour de ce presque rien du « je ne peins que », c'est l'enjeu même de la peinture qui s'érige ; l'espace pictural comme tensions de différences.
- 2 Ces mots de Matisse guident mes recherches plastiques. Voilà pourquoi, si d'emblée, les espaces de mes toiles semblent construits sur la rencontre de contrastes de couples dits antagonistes – tels que planéité/profondeur, opacité/transparence ou encore figuration/abstraction – je préfère les appréhender comme différences. Qui plus est, à travers leurs différences, c'est-à-dire depuis leurs tensions. Terme rythmique qui renvoie à l'espace achevé, offert au regardeur, comme à l'étendue de sa venue, dans l'atelier.
- 3 Mais ses temporalités sont inexorablement liées dans mon travail. L'espace se déploie toujours en effet depuis ses strates liminaires, remontées de l'ordre de l'anamnèse. Il résulte inévitablement de la cohabitation des différents temps de l'inscription, c'est-à-dire de frottements entre les différentes couches dont quelques surfaces sont tantôt préservées tantôt prétexte au recouvrement. Aussi des jeux s'instaurent par exemple, entre le blanc de la toile vierge et les surfaces peintes, les esquisses liminaires et les détails photographiques, ou encore entre les espacements conservés par le masquage au scotch et le reste de l'espace amoncelé. Cette proximité des différents instants de l'évolution de l'espace relève d'une poétique de la marge.
- 4 Les réserves comme marges(s). Voilà à partir et autour de quoi nous cheminerons. La réserve tant comme surface laissée vierge, que dans les différents écarts cités ci-dessus de l'évolution de l'espace. Mais aussi, d'une figuration qui ne se donne pas d'emblée, joue sur l'ouvert, les possibles.
- 5 Aussi, réfléchir sur la marge, conduit inexorablement à une appréhension de l'espace qui, si elle interroge les « rapports », pour employer un terme cher à Matisse, entre les éléments picturaux n'est jamais centrée sur quelques limites, lesquelles conduiraient au « partes extra partes » aristotélicien. Autrement dit, les réserves du blanc de la toile ne seront pas étudiées comme des parties en retrait de l'espace pictural, mais comme lieux de passages au sein de celui-ci. Nous nous appuierons ainsi sur un Derrida

s'attellant à disséminer avec la « marge » les cloisonnements binaires de la métaphysique occidentale. Non pas comme une théorie coïncidant avec une pratique artistique sous forme d'explication. Puisque la pensée derridienne condamne la circonscription de la notion de *marge* dans un « concept » (Derrida, 1972, 3). Ce que souligne Benoît Goetz vis-à-vis du mouvement architectural du déconstructivisme, parfois trop raccord avec celle-ci ; la pensée de Derrida « n'a jamais donné lieu à un programme, manifeste, ni seulement à l'annonce d'une méthode. (Elle) n'est pas un projet. Elle a lieu » (431) Il sera donc question de cheminer avec cette pensée. Un cheminement tissé tout au moins en écho à une pratique picturale.

1. Poïétique et marges

- 6 En tant que plasticienne, entamons notre réflexion depuis le processus poïétique. « Qu'est-ce que l'espace ? (se demande Michel Guérin) c'est ce qui est ouvert, *patent* (*pateo*, d'où *spatium*). Ce qui plus exactement, s'ouvre en accueillant un ou des hôtes, des figures, des images, des mouvements, des traces » (2008, 9). Et pourtant, devant la toile vierge, *déjà* s'amoncellent nombre d'événements. Prêt à accueillir les signes qui le constitueront, l'espace est paradoxalement envahi. Les images flottent dans l'esprit du peintre et se projettent à outrance. Il n'est que de se remémorer Francis Bacon, soucieux d'évacuer les « clichés » (Deleuze, 83-4) peuplant, voire parasitant, l'espace avant la première touche. Aussi, si ces éléments, images, signes existent dans l'esprit du peintre comment penser leur mode d'existence à même le support intact ? Se pose en d'autres termes la question qui nous accompagnera tout au long de notre réflexion ; comment penser, en outre, la relation des surfaces préservées quant aux éléments s'inscrivant peu à peu ? L'absence vis-à-vis de la trace tangible ?
- 7 Laisser en marge. La marge évoque le blanc, le bord, le côté, l'extrémité, le cadre, le *par-ergon*. C'est-à-dire ce qui se loge en retrait de la scène. Ce qui opère la transition entre l'espace pictural et l'espace réel. Mais puisque nous nous intéressons aux réserves, que dire précisément de la *marge* lorsque la toile n'est que marge(s) ? Lorsqu'encore intacte, elle n'est que réserves ? Se résumerait-elle alors simplement à quelques champs encore indéfinis par les manques de matière ? Ne serait-elle que marges en devenir dont les recouvrements prononceraient l'existence ? Les réserves ne sont pas seulement en bordure de l'espace dans mon travail. Elles le sillonnent et l'articulent. En outre, pourquoi ne pas penser la marge à partir de ce vide ? C'est-à-dire à partir du milieu de l'espace. Non pas *mi-lieu* comme exactitude symétrique d'un partage, mais comme ouverture originelle, et ce, quelque soit l'emplacement de la marque sur le support. C'est-à-dire comme commencement. Entendons par « commencement » ici les inscriptions liminaires. Lesquelles résultent de stratifications complexes d'expériences, d'influences, de réalité entremêlées à travers son auteur.
- 8 Proposons donc une brève description de ce prélude tangible. Conjointement, des esquisses figuratives au fusain, réalisées à partir de documents photographiques, et quelques marques informes, semées de manière aléatoire, sont inscrites sur la toile, laquelle est placée tantôt au mur, tantôt à même le sol où il est plus aisé de la maculer de taches. Les lavis, répandus au hasard et en quantité, dessinent alors, selon les inflexions données au support non tendu, des sillons de coulures sur la toile blanche.
- 9 Ces inscriptions liminaires travaillent *déjà*, me semble-t-il, une mise en marge. La maïeutique picturale, si elle doit fuir les premiers aperçus de ce que l'espace pourrait

être – comme nous l'avons évoqué avec Bacon – se complexifie incontestablement avec ces premières marques. L'espace vierge est le lieu de toutes les possibilités. Trancher est donc inéluctable. Mais *dans* cette décision, c'est-à-dire par la présence de ce premier signe habitant l'espace, s'opère une scission originelle.

- 10 L'étymologie grecque du trait, *graphe*, dit bien cette coupure ou entaille. Il est l'esquisse préparatoire présente dans mon travail avec l'inscription au fusain. Mais il est surtout l'évidence d'une scission. C'est-à-dire en ce qui nous concerne, l'évidence d'une marge. Une marge originelle, qui ne peut être restreinte à une limite. Car le trait n'est pas qu'une coupure. S'appuyant sur *L'Origine de l'œuvre d'art* de Heidegger, Derrida rappelle ainsi que le trait (*Riss*) est aussi « ce qui tient ensemble des rives adverses » (1978, 10). De ce fait, si le trait partage, ou *est* partage, c'est donc un partage qu'il faut avant tout envisager comme articulation.
- 11 Mais, pourquoi insister ici sur lui ? Alors que nous cheminons essentiellement à travers le pictural. Que dire d'une touche ? D'une tâche ? D'une coulure ? N'en est-il pas de même ? Ces signes, tout autres soient-ils, ne partagent-ils pas cette origine de la peinture ou de l'espace ; d'être à la fois l'entaille et l'articulation ? Du moins dans ce prélude avec et depuis une béance différente ?
- 12 Ainsi, les premières marques façonnent l'espace. Elles déterminent son évolution, invitant avec le partage des lieux, la venue d'autres marques. C'est pourquoi, aussi distincts soient-ils, ses traces engendrent pour ma pratique picturale, une articulation originelle. Trait ou tâche, peu importe. Chaque marque, l'une après l'autre, engage l'espace ; dirige la montée de la peinture. Mais l'espace n'est pas réellement modifié par ces marques. Il faudrait davantage écrire qu'il évolue *avec* elles. Puisqu'il *est* indistinctement cette évolution. Autrement dit, il n'est pas le contenant d'une multitude d'éléments plastiques, mais bien leur milieu. Un environnement animé ; semblable à un corps ou un système. Chaque graphe porté à l'espace relève ainsi en quelque sorte d'un *entre-deux*. Il partage le vide mis en marge tout en opérant la jonction poétique qui travaille l'espace de l'intérieur. Évoquons en regard de cela Daniel Sibony, pour qui « l'entre-deux est une forme de coupure-lien entre deux termes, à ceci près que l'espace de la coupure et celui du lien sont plus vastes qu'on ne croit ; et que chacune des deux entités a toujours déjà partie liée avec l'autre » (11). *L'espace de la coupure*, c'est ici le graphe. Il met en marge tout en articulant. Mais s'il *est* l'espace d'un entre-deux, le blanc est aussi pour paraphraser Derrida, de toute sa béance, l'articulation de *rives adverses*. Il est donc aussi cet entre-deux. Il peut s'agir d'une fine brèche, sorte de contour négatif *entre* l'espace, d'espacements réalisés avec du scotch de masquage, ou de surfaces de tailles plus importantes.

Fukushima VII, acrylique sur toile, diptyque, 200 x 375 cm, 2012.

- 13 Les toiles réalisées depuis deux ans accordent ainsi une place toute particulière aux réserves. À l'exemple de *Fukushima VII*, leurs présences structurent l'espace du tableau de la manière suivante : les surfaces picturales condensées au centre du tableau semblent en suspension dans celui-ci, se détachant, tel un fragment, à plusieurs reprises sur le blanc du support. Volontairement ici, nous avons distingué l'espace pictural, en tant qu'espace peint, envahi par le médium, et l'espace du tableau. Mais comment penser ce détachement, mot qu'il faudrait plutôt remplacer par *transition*, de l'un à l'autre ? Cette transition qui est semblable à une marge qui les sépare telle une incise ? À l'exception peut-être des coulures qui lient l'ensemble, dans la partie inférieure, jusqu'au hors-champ. On ne peut ici taire les résonances des *Petites Peintures* d'Henri Cueco pour notre travail. Série de toiles qui dialoguent d'une certaine manière avec l'analyse d'un Damisch quant aux réserves cézanniennes¹. Sont donc sensibles, depuis ces marges, des contrastes entre l'affirmation du support comme tel, sa planéité, et l'espace peint. Mais ne tombons-nous pas alors dans la distinction fond/forme ? Sinon devant une analyse sémiologique des surfaces entre signifié et signifiant ? Aussi, comment penser cette marge en évitant les dichotomies, autrement qu'en l'abordant depuis ses tensions même ?

2. Marges comme tensions

- 14 Penchons-nous pour cela sur *Vacillements V*. Il s'agit d'une acrylique sur toile de grand format (180 x 200 cm). Elle date de 2013. Je proposerai en amont une brève description.

Vacillements V, (détail)

- 15 S'imbriquent en diagonale le fragment d'une épave, des espaces en perspective et trois figures. À gauche, un chien nous fait face, à côté duquel est assise sur un siège une jeune femme de profil. Enfin, dans l'angle inférieur droit, un homme apparaît, de profil également. Il pêche, sa canne est dirigée vers les réserves et les coulures inférieures. Les inscriptions picturales sont concentrées telle une *nuée* sur la toile, terme qui, par ailleurs, donne son nom à une autre série de toiles. Toutefois, cet agglomérat de figuration et de pure picturalité, fait de tâches, touches, graphes et coulures, est parsemé par les réserves. Elles l'articulent. Elles en sont les tensions instauratrices.
- 16 Le blanc de la toile n'est donc nullement le vide en tant que néant auquel la pensée occidentale le condamne souvent. Ce vide qui renvoie à l'espace du support, la toile intacte. A contrario, pour la philosophie et la peinture chinoise vide et plein sont complémentaires. Qui plus est, le vide est une respiration qui, nous dit François Cheng, « possède une nature dynamique : c'est lui qui tout ensemble sépare et unit, lui qui autorise et justifie le dialogue du proche et du lointain, du visible et de l'invisible, lui enfin qui permet au souffle de conférer à l'œuvre sa secrète tension » (1986, 25).
- 17 Aussi le blanc des réserves est-il le lieu de ces incessantes oscillations nommées *vacillements*, qui donnent leur nom à la série à laquelle appartient la toile évoquée il y a un instant. Cheminons donc à travers eux, soit depuis ce que nous appelons les *dislocations*, inévitablement plurielles, de l'espace pictural. Abordons pour cela l'espace depuis ses sédiments, depuis les réserves comme déchirures, glissements qui exaltent une géologie de l'espace. Aussi, l'incise évoquée à propos de *Vacillements*, marge tenant en tension le pictural vis-à-vis des réserves, évoque pour moi une faille dans ou de l'espace. Je rapporterai à propos cette définition ; faille : « cassure au sein des couches géologiques, accompagnée d'un déplacement latéral ou vertical (dit *rejet*) des blocs séparés (ou *compartiments*) »². D'emblée, cette idée de « blocs » ou de « compartiments »

ramène au *partes extra partes*. Cependant, c'est sur le « déplacement » que nous devons nous arrêter. Les tensions de différences engendrent des failles qui conduisent aussitôt aux dislocations. Des discontinuités s'ordonnent. Mais elles sont aussitôt rattrapées par quelques équilibres. De sorte que l'espace est travaillé comme le lieu d'oscillations de différences plastiques. Il est tensions de déséquilibres équilibrés entre planéités et profondeurs via lesquelles il se déploie. Évoquons en regard de cela John Dewey qui, dans le premier chapitre de *L'art comme expérience* consacré à l'étude du milieu dans lequel nous sommes amenés à rencontrer l'art, nous dit de l'équilibre qu'il « ne s'établit pas de façon mécanique et inerte, mais avec pour origine et pour cause une tension » (47). Aussi, c'est depuis ses tensions que se donne l'espace.

- 18 Les réserves au scotch sont peut-être les plus symptomatiques de ces dislocations des strates, du fait de la brutalité apparente de la déchirure.

Fukushima III, acrylique sur toile, 200 x 180 cm, 2011

- 19 À l'instar des dernières toiles de Rosson Crow, présentées à l'occasion de l'exposition *Reconstruction* à la Galerie Obadia (7 septembre-2 novembre 2013), le masquage au scotch confère à l'espace qui n'est qu'espacements ou intervalles une hésitation incessante, entre déconstruction et reconstruction. Les grandes toiles de Crow révèlent par un feuilleté des médiums, entre acrylique et huile, des décalages exclusivement peints, entre des lavis transparents et l'opacité de quelques surfaces, à la suite d'un Daniel Richter ou d'un Sigmar Polke. Ces glissements incessants de différences en différences sont dans mon travail articulés par les réserves. En tant que lieux de passages et de respirations, ce n'est plus le blanc qui les relie, mais les blancs. Les blancs en effet, car en tension entre ces différences, ils sont inexorablement autres, résonnent différemment. De multiples galeries se dessinent alors. L'espace ne cesse de se déployer.

- 20 Avec *Fukushima III* (acrylique sur toile, 206 x 169 cm, 2011), les masquages au scotch exposent les ramifications des jus répandus au hasard sur les blancs de la toile conservée. Dans le parcours du regard, des failles s'ouvrent et des glissements s'effectuent entre les différentes couches. L'œil chemine *entre* les temps constitutifs de l'espace pictural jusqu'aux fragments de surfaces vierges. Il suit une perspective, aborde la figuration, arrive sur les lavis, puis trébuche. Il revient à la surface en réserve qui aussitôt l'accompagne à cheminer, encore, parmi l'espace aggloméré, et ce en se faufilant toujours entre les espacements.

3. Marges et apparaître de l'espace

- 21 *Vacillements, tensions*, ces termes mènent au rythme (*rhuthmos*) et à Henri Maldiney qui, attentif à la philosophie chinoise et aux travaux d'Émile Benveniste – notamment au texte *La notion de rythme dans son expression linguistique* – ne cesse d'approcher les œuvres par une « esthétique des rythmes »³.
- 22 Mais sous cette notion de rythme, méprenons-nous, comme le souligne Pierre Sauvanet, d'entendre une « cadence » ou une « mesure », ce qui nous renverrait à une considération aristotélicienne⁴. « Le rythme d'une forme (pour Maldiney) est l'articulation de son temps impliqué. (...) Il comporte ce que Bergson nomme des 'tensions de durées' » (160). Ainsi, pour le phénoménologue, la forme est rythme en ce qu'elle est changeante, en « mutation », en devenir. Mais ce mouvement ou rythme ne s'en tient pas à la forme, ni même à l'espace. Terme qu'il nous faudra réévaluer dans un instant. Puisque le rythme est l'expérience même de l'espace, il est l'apparaître de l'espace. « Il n'y a de rythme qu'esthétique » nous dit Maldiney (153). Mais, l'apparaître n'est pas cernable depuis les *éléments* du tableau puisqu'il n'est qu'*événements*, comme l'évoque le philosophe à travers ce passage sur Cézanne :
- (...) Les véritables unités picturales, dans un tableau de Cézanne, ne sont pas des éléments, ce sont des événements – et ces événements sont des rencontres : rencontre de deux couleurs, de deux lumières, d'une lumière et d'une ombre. Ces événements à la fois picturaux et cosmiques sont les éléments d'articulation de la peinture cézannienne, et pour ainsi dire ses "phonèmes". Plus ils sont différents, et mêmes contraires, plus l'œuvre gagne en acuité. (Maldiney, 1994, 169)
- 23 Cependant, l'apparaître de l'espace, s'il se *donne* dans l'expérience esthétique se donne avant tout au peintre en train de peindre, découvrant, malgré lui et en lui, l'espace apparaissant. C'est-à-dire non pas un ensemble inerte, mais un système qui n'est que tensions. C'est certainement pourquoi, Peter Doig confie-t-il à Richard Schiff vouloir peindre « le mouvement de l'œil » ? (92). Soit l'expérience même de l'être-au-monde. Ce tremblement que Cézanne a nommé la *catastrophe* à la vue recouvrée du paysage⁵.
- 24 Quand il exerce quelques retenues et joue l'inachèvement, le peintre laisse ainsi selon nous et pour parler avec Umberto Eco l'œuvre « ouverte ». L'œil du spectateur parcourt alors un espace qui n'est que suggestions, soit le mouvement-même du jaillissement de l'espace parmi le vide qui permet l'oscillation. Et « partout où il y a du vide, nous dit Etienne Gilson, il y a la place pour l'être possible, qui n'existe pas, mais pourrait exister ». (199) Tant est si bien que cette marge de lecture génère également une dynamique où la figuration s'érige sur des manques. Les réserves, pourrions-nous dire, sont dès lors à l'image des absences qui la plongent dans un mouvement d'apparition-disparition. Elles l'irradient par des réminiscences photographiques de l'ordre de la

surexposition qui, dans le même temps, semblent l'altérer. La lumière qui d'ordinaire est distribuée par d'ultimes glaces, émane ici de l'espace originel devenu blancs parmi le vide. En écho à cette corrosion, pensons aux toiles de Leonardo Cremonini, rattaché à la Figuration Narrative, et à propos duquel Marc Le Bot parle de corps « inachevés (...) rongés par la lumière, transparents, parfois épars dans l'espace. » (33). Ou plus près de nous, au travail d'Iris Levasseur où les différences sont d'autant plus manifestes. Notamment entre l'esquisse graphique, qui fait vibrer la toile vierge sur laquelle elle s'inscrit, et les touches entremêlées de la figuration, qui façonnent ici un visage, là un corps.

- 25 Enfin, j'aimerais ici évoquer le peintre Christian Bonnefoi qui accompagne ma pratique et m'amène à reconsidérer la notion de surface, laquelle nous dit-il, « (...) n'est pas ce vers quoi l'on va, mais ce vers quoi l'on revient » (35). En outre, contre la trouée illusoire, l'espace pictural s'affirme toujours, pourrions-nous dire, depuis sa surface originelle, soit en ce qui nous concerne depuis ses réserves comme marges. Mais comme oscillation, entre-deux ; « ce vers quoi l'on revient. »
- 26 En tant que retenue d'une obsession du recouvrement, les blancs – comme différences et non comme espaces délimitables – laissent l'espace ouvert. Le vide est le milieu des possibles, plasticité en devenir. Il faut le préserver, peu à peu, avec la venue des marques dont les rencontres dynamiques réduisent, pour parler avec Gilson, les « possibles ». C'est là le danger de travailler par des jeux d'inversions, qui appellent sans cesse, depuis les déséquilibres engendrés, d'autres équilibres. Il faut à un moment exercer une retenue, ne plus peindre. Pour laisser l'œil continuer seul. Sans quoi, l'espace s'éteindrait, perdrait son rythme. Les réserves sont des espaces vacants aux contours indéfinis où fourmillent les possibles.
- 27 Toutefois, si la retenue et les réserves participent d'une instauration de l'espace qui ne peut être dite fragmentée, tout au contraire, ce qui relève du concept d'inachèvement est plasticité par excellence, « mutation », « forme changeante ». C'est le rythme même de son apparaître au plasticien. Aussi une poïétique des réserves est-elle, d'une certaine manière selon nous, un partage du peintre de son expérience du rythme de la peinture. Dans cette retenue, l'œil du spectateur accède à la toile vierge. Mais l'on ne peut plus l'appeler ainsi. C'est là le paradoxe d'un espace non fini, ses manques sont son entièreté même, la tension que nous avons mise sous l'oscillation du déséquilibre équilibré ; soit l'équilibre même.
- 28 Parler de marge poïétique évoque cette retenue qui épargne, ici et là dans la durée du travail, l'espace déjà là, pleinement. C'est-à-dire l'espace en tant qu'événement. Il faut laisser ces articulations exister, écouter puis sonder les cheminements qu'elles incitent.

BIBLIOGRAPHIE

Cheng François. *Chu Ta Le Génie du trait*. Paris : Phébus, 1986.

Bonnefoi Christian. *L'apparition du visible*. Paris : Gallimard/Centre Pompidou, 2008.

- Derrida Jacques, *Marges de la philosophie*. Paris : Minuit, 1972.
- ... *La vérité en peinture*. Paris : Flammarion, 1978.
- Deleuze Gilles. *Francis Bacon Logique de la sensation*. Paris : Seuil, 2002.
- Dewey John. *L'art comme expérience*. Paris : Gallimard, 2005.
- Guérin Michel. *L'espace plastique*. Bruxelles : La Part de l'œil, 2008.
- Gilson Étienne. *Peinture et réalité*. Paris : Vrin, 1998.
- Goetz Benoît. « Derrida. De architectura », *Derrida et la question de l'art*. Nantes : Cécile Defaut, 2011.
- Shiff Richard. « Incidents », *Peter Doig*. Catalogue d'exposition 29 mai-7 septembre 2008, Musée d'art moderne de la ville de Paris/ARC. Paris : Éd des musées de la ville de Paris, 2008.
- Le Bot Marc. *Figures de l'art contemporain*. Paris : 10/18, 1977.
- Maldiney Henri. *Regard Parole Espace*. Lausanne : L'âge d'homme, 1994.
- Matisse Henri. *Écrits et propos sur l'art*. Paris : Hermann, 1972.
- Sauvanet Pierre. « La question du rythme dans l'œuvre d'Henri Maldiney : approche et discussion », *Rhuthmos*, 28 octobre 2012 [en ligne]. <http://rhuthmos.eu/spip.php?article736>
- Sibony Daniel. *Entre-deux, l'origine en partage*. Paris : Seuil, 1991.

NOTES

1. Hubert Damisch, *Théorie du Nuage* (Paris : Seuil, 1972)
2. Définition du Larousse, <http://www.larousse.fr/encyclopedia/divers/faille/51025> (février 2014)
3. Henri Maldiney, « L'esthétique des rythme » in *Regard, Parole, Espace* (Lausanne : L'âge d'homme, 1994) et Gilles Deleuze *Logique de la sensation* (Paris : Seuil, 2002), p. 94-96.
4. Pierre Sauvanet, *La question du rythme dans l'œuvre d'Henri Maldiney : approche et discussion*, in revue électronique « Rhuthmos », <http://rhuthmos.eu/spip.php?article736> (février 2014).
5. Cf. Joachim Gasquet, *Cézanne* (Paris : Bernheim, 1921) p. 136 in Henri Maldiney, *Regard Parole Espace* (Lausanne : L'Âge D'Homme, 1994) p. 150.

RÉSUMÉS

Laisser en marge. La marge évoque le blanc, le bord, le côté, l'extrémité, le cadre, le *par-ergon*. C'est-à-dire ce qui se loge en retrait de la scène. Ce qui opère la transition entre l'espace pictural et l'espace réel. Mais que dire des réserves en tant que surfaces laissées vierges comme marges ? En plasticienne, il est ici question de les aborder depuis les temps de la poïétique, le processus pictural. La peinture est stratifications de profondeurs. En tant que retenues de recouvrements propres au pictural, les réserves comme marges sont des tensions de différences. Tensions qui dans la durée de la venue de l'espace, au cours de son inscription tangible, amènent à penser le

vide ou blanc de la toile comme dynamique, respiration. En outre, les réserves sont à l'image des absences où la figuration ne se donne pas d'emblée, joue sur l'ouvert, les possibles.

Leaving margins. A margin can refer to the blank, the side, the extreme edge, the frame, the *parergon*. That is to say anything that lays off-scene, that works as a transition between the pictorial space and the real space. But what can we say about the reserves which are left unpainted and used as margins? For a visual artist, it is about considering them from a poetic viewpoint. A painting is made of a series of layers aimed at expressing depths. The reserves, as intentional blanks, are specific to pictorial work, and when used as margins, they create tensions of differences. Within the timeframe when space is becoming perceived, these tensions lead us to see the void or the blank of the painting as a dynamic respite, a breathing gap. Moreover, like absences when figuration is not obvious, reserves play with the open, the possible.

INDEX

Keywords : open, blank, tension, rhythm, possible

Mots-clés : vide, blanc, tension, rythme, ouvert

AUTEUR

CHARLINE BOURCIER

Aix-Marseille Université
charline.bourcier@orange.fr