

Méthodo avec Mr Clévenot. 4 séances.

Intro

On aborde une réflexion sur l'image par le biais de l'effacement.

Lors de la première séance, nous verrons les images et les peintures dans le monde musulman.

Deuxième séance, en Espagne au XVII^{ème} siècle avec Zubaran : effacement comme objet de la représentation.

Troisième séance, face à face Matisse Giacometti : l'effacement comme procédure, comme poétique.

Enfin, l'abstraction : l'effacement comme retour d'une attitude culturelle, un nouvel iconoclasme.

1^{ère} séance : effacement de l'ordre de la censure. 29/11/2006

Gestes défiguratifs musulmans

L'attitude de l'islam vis à vis des images est changeante, il y a un débat juridique pour établir leur statut licite ou illicite. S'il y a une doctrine de condamnation, elle est assez fluctuante.

À partir du XIV^{ème}, il n'y a plus d'images dans les manuscrits arabes, alors qu'à l'Est, dans le monde Iranien, la miniature persane se développe.

Nous allons rechercher des traces, des manques, des symptômes sur les peintures (effacement, grattage, destruction) qui vont nous renseigner sur la manière de regarder les images.

Il y a un positionnement par rapport aux images qui est juridique. Voyons donc ce qu'est la loi islamique.

Le droit romain fonctionne de telle manière que ce sont les juristes qui font la loi. Dans le monde musulman, les juristes élucident la Loi. Dieu la fait, les juristes la devinent, l'interprètent. Pour cela, il y a des sources : le Coran (parole révélée de Dieu), et la Tradition (textes inspirés, récit concernant le prophète).

Il n'y a pas d'interdiction catégorique dans le Coran. Mais dans la tradition, on trouve des condamnations des images, de ceux qui les produisent, et de ceux qui les utilisent.

Différentes positions sont prises, parfois ouvertes : on peut tout représenter, sauf Dieu. Parfois plus fermé : tout est interdit, même les poupées pour gosse. Entre les deux, toutes les variations sont possibles.

Pourquoi ces interdictions ?

- Pour lutter contre l'idolâtrie. L'image est toujours suspecte. Croire aux images c'est croire en quelque chose de faux (Platon, déjà...). Le Dieu islamique étant totalement transcendant, il n'a rien en commun avec l'Homme, il est impossible de le représenter, car les images risqueraient de s'y substituer.
- L'impression de vie. L'illusion du référent dirait Barthes. Seul Dieu peut donner la vie, donc il ne faut pas faire d'images.

Les juristes vont discuter sur « Peut-on échapper à l'impression qu'une image a une âme » et non pas sur le « Ont-elles une âme ». Il y a un paradoxe lors de la destruction des images : on met l'image à mort car elle fait semblant d'être vivante.

Images Arabes

Fresque de Qusayr'Amra (Jordanie), 724-743, voir dossier images

Une fresque de la partie bain du château, avec une femme nue notamment. Les personnages ont des traits romano-byzantins, des formes modelées, des ombres, une attitude "sur le vif". Il y a une esthétique de la présence.

Qasr-al-Hayr al-Gharbî, Syrie, même époque

Autre esthétique, gestuelle conventionnelle, pas d'ombre ou de modelé, pas de confrontation avec le spectateur. Les personnage est dans le plan, représentation graphique et linéaire.

On a deux sources artistiques : romano-byzantins, et perse ancien (Sassanide)

La peinture était consommée par les musulmans mais était produite par d'autre. Il s'agissait de lieu de rencontre culturelle. L'évolution va se faire vers le style qui joue le moins sur la présence.

Enluminure, Le Livre des Séances (Maqâmât d'al-Harîrî), Bagdad, 1237 (voir dossier images)

Représentation en plan, pas de profondeur, l'espace est réduit à une coupe.

Pas d'image unitaire, mais construction intellectuelle, avec cycle temporel dans l'image (cycle du vin dans l'image vu en cours).

Ces images ne prétendent pas faire illusion, elles seront pourtant sujettes à défiguration.

Le grand Bouddha de Bamiyan

Centre bouddhiste résistant à l'islamisation, qui finit par tomber.

Premier geste défiguratif sur la partie haute du visage, yeux et nez de la statue. Il ne s'agit pas d'une destruction violente, mais d'une découpe propre, la violence est conceptuelle. Date de cette destruction inconnue.

2001 : destruction des deux bouddhas. Fatwa contre ces images idolâtres, et opération violente de destruction totale.

Maqâmât d'al-Harîrî (autre manuscrit que précédemment), Bagdad 1225-1235

Effacement du visage qui est le lieu de manifestation de la vie. Sur tous les personnages et animaux, trait à la hauteur du coup, décapitation. Geste moins direct que l'effacement au pouce : il y a besoin d'un outil. Geste répété, il s'agit d'une exécution pénale.

Ce geste a son modèle dans la Tradition : Gabriel ne pouvant rentrer chez Mahomet à cause d'une tenture portant une figure humaine lui conseil de décapiter cette figure de manière à ce qu'elle ressemble à un arbre.

Il s'agit réellement d'une exécution juridique, le geste à été fait en une fois par une personne (elle se fatigue au fur et à mesure, le trait est de moins en moins précis). Un acte manqué : seul un greffier de juge n'a pas été décapité, le double dans l'image de celui qui exécutait la sentence.

Avec l'expansion de l'Islam en Perse, un processus d'arabisation se met en route. Un énorme empire se met en place, entre l'Espagne et l'Asie centrale. Forcément, ça fini par se désagréger.

L'arrivée des mongols vers le milieu du XIIIème coupe l'Empire en deux sur une ligne culturelle arabe/perse. L'Iran passe sous coupe Mongol, mais ceux-ci s'islamisent et font renaître la culture iranienne. La conscience nationale se relève peu à peu, une forme de liberté se met en place. À l'inverse, dans le monde arabe, un replis dogmatique s'opère et l'image disparaît.

Renouveau de la peinture dans le monde persan

Le Chamberlain Serkhan Beg par Min Musawwir, Tabriz 1530

Effacement du visage par gommage. Même signification qu'avant ?

Khamseh de Nizami 1574-75

scène de pique-nique, effacement des têtes et de certaines mains en peignant par dessus : effacer aurait fait un trou dans la peinture, alors le paysage vient remplacer la tête. Le visage est plongé

dans l'invisible (relation avec le monde intermédiaire entre monde des mots et monde des vivants).

Bustân de Sa'adi Hêcrat, 1489

Yusuf et Zulaykhan, par Bezâd (plus grand peintre perse)

Effets spatiaux complexes, minuties du détail. Deux personnages dont l'un a le visage effacé.

Histoire du prophète Joseph et de la femme du pharaon. Le prophète essayant de s'échapper des griffes de la femme. Le grattage ne touche que le visage du prophète, c'est un geste de destruction non négatif, visant à protéger le prophète.

Khamseh de Nizami, Ascension du prophète, Tabriz 1505 (cf image)

Mahomet a le visage effacé, mais il est le seul perso de la scène à avoir été ainsi retouché.

Ce geste vient accomplir la structure signifiante de l'image. Emboîtement de l'espace réel et de l'espace visionnaire. La place du grattage est une ouverture pour aller dans le monde de l'invisible, un trou dans l'espace visionnaire pour aller dans le monde divin.

Autre ascension, attribuée à Soltân Mohamed 1539-43

Le visage a été voilé, prévoyant le grattage. Évidemment à connotation mystique de l'image.

Le début de ces voilage remonte au moment où le chiisme a été reconnu comme religion officielle par la dynastie de Safavid (?) en Iran. Auparavant, le chiisme était uniquement populaire.

Mi'râj Nâmeh, Hérat 1436

Mirage : l'ascension du prophète. On y voit le prophète et son visage. Hors, dans un bouquin de 1983, contenant une reproduction, le visage est effacé. Ce genre de pratique est encore d'actualité, même dans les couloirs de certaine bibliothèque !

Représentation d'Hossein, imam chiite

Le visage est plus que voilé, il rayonne, ébloui, ce qui nous empêche de le voir.

Existe aussi en version plus kitsch de nos jours.

Triptyque du calvaire, Van der Weyden 1440

Voile du saint suaire portant le visage de Jésus. Opération inverse !

2ème séance : Sur un flou de Zurbaran (6/12/06)

On va consacrer la séance à une oeuvre de Zurbaran, composante d'une série de peintures. Il est ici question d'une image qui figure l'effacement, et non pas une image qui a été effacé.

Question d'images et de leurs usages, c'est à dire le lieu même de l'anthropologie.

Afin de comprendre le flou, nous allons partir du sfumatto de Leonardo da Vinci pour aller au voile de Véronique.

Commençons par le *Da Pictura* d'Alberti : il y parle de circonscription. Représenter le lieu qui contient les choses, le lieu qui est occupé par les choses. Volonté d'organisation du réel, désir de cartographie du visible. Il faut mettre de l'ordre, chasser le doute, clarifier les choses.

De Vinci vient introduire le doute dans le visible. Il accorde beaucoup de place à l'expérience qu'on a du monde, il est presque phénoménologue avant l'heure. Il s'intéresse à l'entre-deux, à l'imprécision. Il représente les choses de façon brumeuses, chaque objet est en communication avec son environnement.

L'entre-deux lumineux vient rendre l'état de grâce, registre de l'apparition.

Il aime bien l'informe, les taches, la boue, les cendres du feu. Rappel les devins qui regardent dans l'informe pour décrypter l'avenir.

On en vient à l'un des mythes des origines de la peinture : le voile de Véronique, l'image du Christ s'inscrivant dessus. Une image miraculeuse, archéopœète (produite sans la main). Il s'agit cependant d'une image vraie (vera icona).

De façon plus prosaïque : le tissu a été taché par tout ce qui se trouvait sur le visage du christ. Véronique y voyait une image vraie, Léonard y voit une image subjective.
Lire *L'art de la tache* de Lebensztejn.

Jacopo Bassano, La montée au calvaire (cf dossier image)

On voit Véronique s'approchant du christ, elle va chercher l'image. Elle extrait une image de l'action qui est en cours devant elle.

Iconographie du voile de Véronique

Francisco Zurbaran : Sainte Face (1658)

Voile suspendu, totalement retiré du contexte narratif, aspect de trompe l'oeil. Une sorte de tache très flou au centre. Malgré ce caractère exceptionnel, elle trouve sa place dans une tradition iconographique dense.

Jacob Cornelisz von Ootsanen, Sainte Face, début XVI

Le voile est déjà devenu une relique : il porte les traces des plis. Le geste d'ostentation, d'exposition est déjà là lui aussi.

Rogier van der Weyden, Triptyque du calvaire

Image dans l'image, le voile est montré. Il y a deux regard : un récit et un regard iconique, de face à face.

Vestige désigne la plante du pied en latin : on rejoint l'idée de l'empreinte.

Memling, Diptyque de Saint Jean et Véronique

Encore le geste ostentatoire

d'après Philippe de Champaigne, Sainte Face, XVII

Plus besoin de Véronique, le voile est maintenant seul, tenu par des clous fins. Procédé de trompe l'oeil.

Mais revenons à Zurbaran.

Il n'y a pas de miracle : le tissu tient par des ficelles.

Zurbaran a été très productif en matière de tableaux religieux et/ou de culte. Il a peint une vingtaine de Véronique, deux sont datés (1631 et 1658).

Format pas trop grand, disons du 1x1. Il est difficile de faire une frise chronologique afin de comprendre une évolution dans ses représentations. Plusieurs de celles ci ont un rendu plus ou moins effacé.

Il s'agit d'un vrai problème de peinture : comment représenter une image non peinte par un homme.

Image échappant au portrait, il n'y a pas d'épaules de représenté. La tête échappe au tissu.

Dans une peinture de De Champaigne, on voit un double mouvement : dévoilement (rideau écarté), et surgissement : l'image surgit de la niche dans laquelle est placé le tissu.

Louis Martin (Historien de l'art spécialisé dans le XVII). Paradoxe de peindre cette image, la solution est alors un excès de représentation, on met un visage pour cacher l'image miraculeuse, qui est irréprésentable, ne serait-ce que techniquement parlant.

Zurbaran ressent ce paradoxe, il y répond en laissant le trompe-l'oeil au voile, et en représentant un tissu couvert de taches. Il fait un choix prosaïque qui lui permet de montrer la relique elle-même.

Cette relique véritable, censée être à Saint-Pierre de Rome, laisse quelques descriptions derrière elle. Un tissu taché, Luther la décrit comme un tissu sans rien dessus, un autre la qualifie de facilement reproductible : elle est trop flou.

En Espagne, on trouve une autre relique, encore mieux : son image peut se reproduire par contact.

Adarve (contemporain de Zurbaran) la décrit comme étant plus proche d'une ébauche que d'une

peinture. Il y voit un visage défiguré, couvert d'échymoses et de sang : l'image de la souffrance de Jésus.

Temple et contemplation

Devant le tableau, on ressent la matérialité de l'objet, le poids du tissu. Y a-t-il une signification dans les plis ? La présentation est théâtrale, une niche, un rideau.

Contempler : regarder dans un espace délimité, sacré, et voir le sacré. Délimiter le sacré dans l'espace ordinaire.

Avec les limites du tissu, on passe de l'espace de réalité à l'espace visionnaire.

Les plis s'ouvrent : auto-dévoilement, le souffle de l'esprit saint vient ouvrir le tissu. L'air vient du même côté que la lumière, gauche du tableau c'est à dire à droite de Jésus.

Le visage est à la fois la matière de la tache sur le tissu, et à la fois l'immatériel de ce qu'il représente : visage lointain, difficile à situer. C'est là l'aura de cette peinture.

Le voile de Véronique est une trace indicielle de ce qui a été, de ce qui fut là. La marque présente renvoie à un objet qui a été là. Réflexion menée plus récemment par Benjamin (Walter).

Dans *La trace et l'aura*

La trace est une apparition d'une proximité, l'aura l'apparition d'un lointain. Avec la trace on s'empare de la chose, avec l'aura on c'est elle qui se rend maîtresse de nous.

Zurbaran arrive à amener la trace et l'aura ensemble, on a le tissu taché mais nous avons aussi le lointain de la tache, sa trace auratique.

Le regard est l'élément le plus effacé, notre regard se doit d'être mystique face à ce tableau, pas un regard normal.

L'oreille est bien visible. Les peintures religieuses étaient des peintures auxquelles on parlait, ceci explique peut-être cela.

Adarve parle des phénomènes d'apparitions suscités par l'image. Récit racontant l'apparition du visage du christ sur une véronique, parlant, puis disparaissant.

Zurbaran peint les possibilités de la vision.

Bill Viola, *Memoria* (2000)

Projection vidéo sur un tissu de soie fin, très pixellisé, caméra de vidéo surveillance.

Double charge émotive de l'effacement et de la mort. Il développe dans ses écrits un mélange entre sentiments esthétiques et religieux.

3ème séance : Les repentirs de Matisse et Giacometti, 13/12/06

L'effacement de l'image sous l'angle poétique, l'effacement comme procédure de production de l'image. Avec Matisse et Giacometti, nous tenterons un rapprochement entre effacement et pulsions freudiennes.

Matisse : *Écrits et propos sur l'Art*

Giacometti : entretiens, écrits.

Le feu de l'esquisse

L'oeuvre achevée, dans la théorie classique de la peinture, est la prolongation de l'esquisse.

Winckelman: "Esquissez avec feu, dessinez avec flegme."

L'esquisse est la face intérieure, un geste rapide, un premier jet de l'idée, voir même une forme de

fureur (fureur => foyer).

Le dessin nécessite le calme, qui met de l'ordre dans les premiers traits confus et peu contrôlés.
Diderot : "Les esquisses ont communément un feu que le tableau n'a pas."

En italien, esquisse se dit schizzo : giclure, éclaboussure. Dessin se dit disegno : décision arrêtée faisant projet, sorte de dessein.

Vasari nous dit : "Les croquis désignent selon moi une première catégorie de dessins [...] ils ont un aspect de tache, et sont tracés d'un seul jet. Nés de l'inspiration de l'artiste, ils sont tracés à la plume ou avec tout autre instrument, ou parfois avec du charbon."

Léonard de Vinci, esquisse de Sainte Anne la vierge et l'enfant, 1501-1506 (plume)

Croquis rapide, mouvement fort, écriture graphique emportée, personnages très liés les uns aux autres.

La tête de Sainte Anne est dédoublée : rapidité du travail de l'esquisse, c'est un repentir.

Repentir fait entendre un faute, avec une correction à apporter. La connotation morale n'est pas toujours présente, ce n'est pas forcément le remord. En réalité, ça correspond plus à l'idée de garder tout ce qui se passe, afin de choisir plus tard.

Le croquis vient aider, remplacer la mémoire afin de retenir toutes les actions et mouvements.

Même titre, 1503-1510, au Louvre

L'enfant est dans un brouillard total, très confus.

Même titre, 1507-1508, Londres

C'est un carton, de la taille d'un tableau, une mise au net par un dessins. Fait au fusain, cela précède le tableau.

Les têtes d'Anne et de Marie semblent se concurrencer, presque en miroir l'une et l'autre. Impression d'un monstre bicéphale.

Vinci semble avoir quelques difficultés à séparer ces deux personnages, à mettre au net et à les clarifier.

Freud, en 1910, publie *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*. Il voit dans ces deux personnages confondus la marque de la confusion chez ldv entre deux figures maternelles : sa mère biologique et sa mère adoptive.

Même titre, au Louvre, 1510

La vierge se baisse, ce qui règle en partie le problème. Détachement opéré entre les personnages au niveau des têtes, mais les épaules se confondent, les jambes s'entrecroisent...

Matisse nous dit : "Au critique d'Art qui me fatigue, il faudrait substituer le graphologue."

Matisse, le désir de la ligne

Ici, on ne peut pas parler de remord. Lorsque quelque chose ne va pas, Matisse le tourne à son avantage. Il en fait "l'affirmation d'un sentiment".

Cela aboutit à la "décharge de l'émotion". Il passe par les faiblesses du tableau pour le modifier, et ainsi faire passer son émotion dans le tableau.

Figure accroupie, 36, fusain

Lydia, 37, fusain

Nu couché de dos, 44, fusain

Recherche le désir de la ligne, le point où elle veut crier ou mourir. Ligne vivante, en prise avec l'expérience sensuelle de l'artiste et du modèle. C'est une recherche connectée au modèle, pas purement graphique.

Il y a quelque chose d'expressif, de centrifuge dans ses modèles, ils prennent toute la place dans la

feuille.

Grand nu couché, peinture, 35

La peinture chez Matisse ne recouvre pas totalement ce qui s'est passé. On voit à travers les couches précédentes. De plus, ce grand nu a été photographié 24 fois lors de son élaboration, on peut donc suivre son évolution.

Il part d'une expression proche du modèle et s'en éloigne. On a l'impression d'un mouvement qui ouvre le corps afin que celui-ci emplisse tout l'espace du tableau. Ses repentirs sont une mise en mouvement du corps.

Il dit entrer par la brèche dans ses tableaux. Forme de violence, il vient décharger son émotion. Le modèle est le foyer de son énergie, le moteur de son émotion, plus qu'un simple renseignement anatomique. Il parle de viol, viol de lui-même, viol d'un certain attendrissement envers l'objet sympathique.

"Le modèle est un tremplin, une porte à enfoncer pour accéder au jardin où je suis seul et si bien."

Le lieu où il peint est le canif qui crève l'abcès, le lieu où il accumule l'énergie pour peindre. Très forte charge énergétique et érotique chez Matisse, avec toute sa dimension violente.

Renvoie à) une théorie psychanalytique de l'art, la sublimation de l'énergie pulsionnelle. Matisse en parle lui-même à propos de dessins à la plume.

Nu couché, 35, plume

Pas de repentir. Traduction directe la plus pure de son émotion. Dessins toujours précédés d'études. Une fois épuisé par ce premier travail, il peut laisser aller sa plume avec confiance. "C'est peut-être de la volupté sublimé".

Portrait de Matisse, par Giacometti, 1954

Giacometti : les repentirs de l'insatisfaction

L'idée de remords est là très présente. Ses dessins sont les témoins d'une frustration perpétuelle, une impossibilité de l'achèvement. La tension n'aboutit jamais au relâchement.

Ces repentirs sont de plus en plus présents dans l'après-guerre, lorsqu'il revient à la figure, après avoir tourné le dos aux surréalistes. Il cherche à rendre ce qu'il voit, pas dans un contexte académique mais dans son contexte de vision propre.

Femme debout, 46, dessin

souvent il utilise des outils durs (crayon, stylo), agressifs, qui ne permettent pas l'effacement. Le dessin est parfois si agressif que le papier est déchiré : la ligne revient constamment sur les mêmes endroits.

Il semble que la figure se détruit elle-même petit à petit.

Jacques Dupuy (orth?) : "Traits qui ne cernent rien, qui ne précisent rien, mais qui font surgir".

Portrait de Sartre, 46

C'est une vraie méthode de l'échec : c'est en échouant qu'il parvient à faire surgir la figure.

Il nous dit même "Ça va tellement mal que ça ne va pas assez mal pour qu'il y ait de l'espoir."

Portrait de James Lord, 64, peinture

James Lord écrit un livre pour raconter le travail de Giacometti du point de vue du modèle. Dix-huit petits chapitres, un pour chaque séance.

À la fin de la première séance, qui devait être unique, Giacometti annonce qu'il veut recommencer. Il reproduit cela dix-huit fois : c'est finalement le modèle qui décide d'arrêter. On assiste au récit d'une suite de repentirs et d'effacements. Giacometti : "Nous sommes allés loin, nous aurions pu aller plus

loin. Ce n'est que le début de ce que ça pourrait être."

Là aussi, traces photographiques des étapes.

1ère étape : le visage est déjà totalement bouché. Plus il revient dessus, plus le visage est plein, comme piétiné.

L'effacement répété du visage produit une zone autour de ce dernier où l'on voit les traces de l'effacement.

À la fin de chaque séance, Giacometti passe de la térébentine pour effacer cette zone.

L'état final est inachevé par impossibilité d'achèvement. Le tableau reste dans la dynamique de la production.

Entre début et fin, pas de différence, à part les traces de l'effacement. Fixité et blocage. La pulsion à l'oeuvre est une compulsion, ne peut se détacher d'elle-même.

L'attention se porte sur le visage, le reste est totalement délaissé. Giacometti a une vision resserante, et la concentre sur le visage.

Figure grise, 57

buste de diego, 57

portrait de diego, 58

portrait d'Anette, 58

Les bords sont marqués, puis tout (et en particulier la tête) se ressert sur le centre.

Le visage est le lieu où tout se concentre, se densifie. C'est le lieu du regard. Les côtés, eux, semblent se détendre. La tête est ratatinée, les parties extérieures gardent leur ampleur.

Jean genet, 55

david thompson, 57

Très représentatif de ce resserment. Le corps a de grandes jambes alors que la tête ressemble à une pomme desséchée.

Rappel le style de l'art byzantin. En allant des pieds à la tête, l'espace se réduit. Sorte de mise en perspective des proportions, comme si on était assis au pied de l'image.

Giacometti parle d'une peinture de Cézanne, Le garçon au gilet rouge, 1894-95. Effet de perspective assez semblable.

"Et moi ça me semble plus vrai que toute autre peinture." Lorsqu'il dessine, il réduit toujours les choses.

Petit buste sur socle, petit homme sur socle, 40-41

Moins de 12cm de haut. Cette réduction, pour lui, est une question d'optique, personnalisée par son expérience de la vision. Il veut copier le résidu de sa vision.

Puis au fur et à mesure, il voit les gens aussi petits que dans ses oeuvres.

James Lord nous en parle dans son ressentir. Il doit regarder Giacometti en face, les yeux dans les yeux. Le regard sous-tend la relation modèle-peintre, et vient structurer le tableau. Le regard affirme le rapport de présence, et la tension psychologique.

Portrait de Yamahaira (orth ?) 59

Ilo décrit sa face au regard comme quelque chose de dur à vivre. Giacometti se sert du gros pinceau lorsqu'il ne s'occupe pas du visage : lorsqu'il le saisit, le modèle peut enfin se sentir libéré de cette tension d'être toujours regardé.

Le regard immobilise et contredit la figure. Quelque chose de mortifère : immobilise, raffermit, regard médusant qui tue, en quelque sorte.

Pose toujours frontale, symétrique, mode de présence fixe.

Strate l'appelait le réducteur de tête. Presque un entomologiste qui épingle un papillon.

Giacometti nous dit, en dessinant une jeune fille : quelque chose le frappe, la seule chose vivante était le regard. La tête se transformait en crâne mort, le regard gardait la jeune fille en vie.

Il cherche à rendre une vision de la tête. S'il y arrivait, cela serait la connaissance absolue, la fin de la vie, la mort même.

Oeuvre de 31 : La pointe à l'oeil

d'un côté un corps avec une tête en bois et une sorte de cage thoracique, de l'autre une sorte de tige longue.

Peut-être trouve-t-on sous forme symbolique ce qui est en jeu entre le peintre et son modèle. Ragra associé à la mort.

Le travail des pulsions

Pratique de matisse caressante, érotique; pratique de giacometti mortifère, épinglante.

On a la sensation d'une pulsion qui fait faire malgré soit. Ils semblent bien représenter la couple de pulsion présenté par Freud. Elles sont produite par l'organisme, une énergie qu'il va falloir calmer, faire tomber la pression en quelque sorte.

Pour Freud : pulsion de vie et de mort qui sont les deux moyens de faire passer ces pressions.

Décharge à la Matisse, ou calme définitif de la mort jamais atteint chez Giacometti.

Pulsion scopique : qui s'exprime par le regard.

Matisse parle d'esprit clarifié; Giacometti dit qu'il "n'y est pour rien, c'est diabolique."