

**Mental Image
and
Representation**

Jean-Max Albert

**Image mentale
et
représentation**

Mercier & Associés

Image mentale et représentation

DU MÊME AUTEUR

LES QUERPEENS I & II

Les Editions du Quintelaud, Paris, 2009-2012

LE TOUR DU BLUES EN 80 MONDES

Sens & Tonka Editeurs, Paris, 2005

THELONIOUS MONK ARCHITECT

Fleeting White Space, New York, 2001

LA MACHINE À LAYER LE TEMPS

La Comète, Paris, 1997

NOS MAINS SOUS LA NEIGE

La Comète, Paris, 1997

QUE VOIT-ON QUAND ON NE REGARDE PAS ?

Fleeting White Space, Bruxelles, 1995

LA CAMÉRA SANS FILM

Sens & Tonka Editeurs, Paris, 1994

L'ESPACE DE PROFIL

Les Editions de La Villette, Paris, 1993

NOUVEAUX VOYAGES DU CAPITAINE COOK

Editions Acapa, Angoulême, 1984

LITHIUM MIGRANTS

Cheval d'attaque, Paris, 1981

TUTEURS FABULEUX

Editions Speed, Paris, 1978

Jean-Max Albert

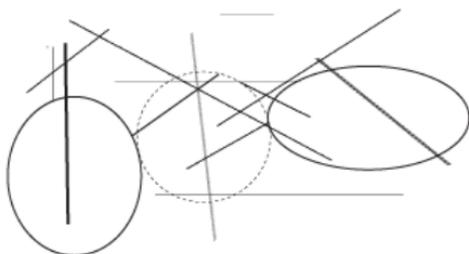
**Image mentale
et
représentation**

**Mental Image
and
Representation**

Translation by

Helen Arnold

Editions Mercier & Associés



Si l'on entreprend de peindre un tableau représentant la bataille de Gettysburg on sait que beaucoup souhaiteraient y retrouver chaque soldat, chaque balle, chaque bruit...¹

Mais, pour peindre une bataille on peut aussi s'efforcer d'en extraire la fureur et l'exprimer avec une composition de lignes heurtées. Isoler ce que l'on veut mettre en valeur parmi la complexité de ce que nous nommons la réalité est, comme on sait, une opération d'abstraction. Peu importe alors dates et lieux et le titre devient Bataille tout court. Et, juste dans le temps de l'énoncé de ce mot, se forme à notre esprit une fugitive représentation mentale montrant une abstraction de bataille.

Représentation, abstraction, sujet...

Le domaine où s'exerce l'activité ininterrompue de notre *Oculus imaginarius* est un domaine intimidant parce qu'il semble infini... L'infini : « Cette notion qui corrompt toutes les autres », comme le dit Borges, est un facteur dissuasif. Pourquoi, comment, approcher une activité sans début, ni fin, ni contour, en même temps aussi familière et impalpable que l'air que l'on respire ? Pourtant, à y réfléchir, le domaine de l'image mentale pour être vaste n'est pas sans limites.

Le nombre de nos images mentales, si nous les conservions toutes, serait depuis longtemps incalculable et impraticable. Nous avons trouvé, dès le premier examen, leur total bien inférieur à la somme immense de sensations et perceptions qui se sont succédé sans répit depuis l'origine de notre vie mentale.

Si chacun prenait la patience de compter les images dont il se sert, il les verrait, suivant l'expression des mathématiciens, en nombre fini, et probablement peu élevé. S'il reprenait ensuite chacune à part et l'examinait en détail, il lui trouverait toute une histoire, qui remonte ordinairement jusqu'aux origines de la vie mentale.

Les ouvrages traitant de l'image mentale *Sui Generis* ne sont pas légion.² Publié en 1903, *L'image mentale (évolution et dissolution)*³ par le docteur Jean Philippe,⁴ propose une étude remarquable que l'on trouve citée ici en intercalées italiques.

L'image mentale proprement dite est peut-être le plus mal connu de nos phénomènes intellectuels, parce qu'on ne l'étudie guère que sous forme de souvenir : ce qui la restreint singulièrement.

Ce domaine, par ailleurs, se divise en différents champs : qu'elles relèvent de la mémoire, de l'imagination, de l'intuition, du rêve ou de la spéculation intellectuelle, et si ce n'est à la façon de Buffon pour les espèces animales ou de Hubble pour les galaxies, les images mentales se partagent différentes catégories.

La catégorie considérée ici ne doit pas se confondre avec les images mentales formées dans le monde onirique, ni avec celui de la mémoire, ni de l'imagination délibérée dont les aspects sont à rapprocher du cinéma ou de la photo et des processus de la réalité virtuelle.

Au vrai sens du mot, l'imagination est l'activité qui réalise sous des formes mentalement perceptibles, les résultats de nos impressions sensorielles, actuelles ou anciennes. Façonnée par cette activité, hors de toute ingérence étrangère, l'image n'est ni un souvenir ni une invention : c'est une simple représentation, une image au sens élémentaire et primitif du mot.

Le projet présenté ici considère uniquement une catégorie qui, pour la psychologie et la philosophie, recouvre les constructions psychiques abstraites apparentées au schéma ou à la structure : les images mentales qui, dans le quotidien et dans l'instant présent, montrent des formes fugitivement perceptibles alors que nous avons à nous représenter une situation spatiale — ce qui se forme par exemple avec le projet d'un trajet à effectuer ou d'un travail à réaliser, dans le cas d'une intuition ou d'une spéculation intellectuelle. Elles s'apparentent à la géométrie et l'on peut envisager de les montrer avec les moyens de la peinture.

Il faut insister sur ce fait qu'il s'agit d'images spontanées et instinctives, créées dans l'instant présent à mesure de nos actions, de nos inattentions, de nos lectures...

Chez l'adulte, au moment où elle naît sous l'influence d'une impression extérieure, l'image mentale n'est pas le produit de cette seule impression : elle résulte encore et surtout de toutes nos images analogues, antérieurement élaborées en nous et qui nous reviennent alors. La sensation actuelle ne dépasse guère le rôle d'excitateur ; c'est un moyen rapide et facile d'éveiller en nous des éléments représentatifs toujours prêts à s'assembler pour réaliser une nouvelle image.

Mais prenons-nous jamais le recul pour immobiliser et examiner quelles formes prennent l'une ou l'autre de ces images qui traversent notre esprit ?

De nombreuses difficultés apparaissent lorsque l'on veut matérialiser, en tentant de le reconstruire au moyen de la peinture, cet objet plus que tout autre immatériel, fuyant et protéiforme.

Nous serions fort embarrassés s'il nous fallait, à chaque opération mentale, n'employer que des images complètes, pleines et massives, au lieu des diminutifs légers et maniables dont nous avons l'habitude. Que de retards, s'il fallait, à chaque élaboration d'idée, préciser tout jusqu'aux détails inutiles ! Rien ne différerait la sensation de l'idéation, et l'intellectuel du sensoriel. Notre vie mentale a besoin d'éléments plus souples, plus cohérents et plus faciles à la synthèse : c'est pourquoi l'immense majorité de nos images gardent très peu (le juste nécessaire) des résidus perceptifs. Ce qui domine en elles, ce sont les additions et modifications destinées à les rendre mieux utilisables pour nos opérations mentales.

Ainsi la représentation mentale procède-t-elle à la façon d'un puzzle qui se réorganise au fur et à mesure des nécessités et, par certains côtés, parallèlement aux langages parlés et écrits — lesquels au demeurant s'appuient sur elles.

Les études du docteur Philippe portent sur des images très simples et cela va de soi, figuratives, mais la plupart de ses observations valent tout autant pour les représentations mentales symboliques ou complexes. Pour les images, par exemple, issues de notre inattention, comme celles du flâneur qui, sans fixer les objets environnants, porte un regard distrait sur les images intérieures qui accompagnent son monologue. Elles projettent brièvement une réalité autre, dans un instant « fulgurant, unique, et déjà obscurci », comme le dit Julio Cortázar qui observe que l'état que nous définissons sous le nom de distraction n'est peut-être qu'une forme différente

de l'attention. Cortázar situe plaisamment celle-ci « dans le mode d'une sorte de bâillement aux corneilles, d'un égarement, qui nous projette dans une perspective de la réalité où il est difficile de prendre pied et plus encore de demeurer ». ⁵

De même qu'elle avait chassé celles qui la précédèrent, elle est à son tour, dans la perpétuelle instabilité de la conscience, poussée par celles nouvelles qui viennent s'organiser à la place des précédentes. D'un côté les éléments qui préexistaient en nous et pouvaient servir (ayant déjà servi) à nous présenter l'objet actuel ; de l'autre, quelques éléments tout à fait neufs, produits immédiats des impressions ou des sensations présentes, elle a été souvent restaurée, remaniée, étayée : comme ces vieilles demeures familiales.

Le plus grand nombre d'images que se forme notre esprit ne se limite pas à des schémas et à des structures mathématiques ou spéculatives, ni même à une mémorisation destinée à localiser la boulangerie du coin. Et les sujets de représentations autres que ceux du monde sentimental et affectif, restent aussi nombreux que les objets du monde, mais on peut tenter de définir des catégories. Berkeley distingue les images issues de l'imagination individuelle et les images relatives à la connaissance du monde extérieur. ⁶ Ces « vues » approchent un autre aspect de la réalité — ou de l'illusion du monde.

Parmi les différentes situations qui provoquent des images mentales, — en serait-il qui n'en inspirent pas ? — il y a bien sûr celles qui se forment dans l'esprit d'un lecteur.

La personne assise à votre côté fait entendre sa voix et une sorte d'exubérance dorée vous inonde, au moment même où vous levez votre bras vers le filet à bagages. ⁷

Les images s'enchaînent. Tout d'abord, peut-être, vous êtes-vous « vu » dans un jardin ? Puis est passée l'ombre blanche d'une robe, d'une chevelure dorée : une femme... alors qu'elle se tournait vers vous, sa voix

s'est fait entendre. C'est alors, avec *filet à bagages* que le décor d'un jardin devient celui du compartiment d'un train ! A chaque mot, l'image mentale évolue avec l'information que déroule la lecture et mille artistes donneront mille représentations de cet événement — le plus souvent, dans ce cas, ce seront des illustrations figuratives. Maintenant, si j'avais isolé une petite partie de cette phrase, mettons que j'ai arrêté le cours de ma lecture sur les premiers mots : *La personne assise à (mon) côté...* pour, à la façon de Bachelard, les rêver. Si, encore, j'imaginai à mon côté une personne connue, une représentation figurative se serait proposée. Mais en considérant le fait d'*une personne à mon côté sans*, justement, me la figurer — c'est à dire seulement une présence ressentie et non visible, — alors elle devenait abstraite.

Je pouvais aussi isoler : *sa voix se fait entendre* et me questionner sur la qualité de son étoffe vocale et entreprendre de transposer cela dans le monde visuel, comme le fait Paul Klee avec *Das Vokaltuch der Kammer­sängerin Rosa Silber*. Plus le sujet est pris comme une généralité plus il entre dans l'abstraction. Ainsi le fait celui de voix — même si celle-ci concerne Rosa Silber en particulier — puisque le mot voix est un mot intrinsèquement abstrait. Intrinsèquement... j'aurais pu utiliser le terme de *mot premier* — à l'instar des nombres du même nom, divisibles uniquement par 1 et par eux-mêmes — mais Duchamp l'a placé dans une référence à Brisset et à Roussel trop éloignée de ce qui est traité ici. Élémentaire serait assez juste, ou, à la façon de Wittgenstein : *atomique*... Mais après tout, tous les mots, ou presque présentent plusieurs possibilités de représentation et surtout celle d'extraire le principe, l'essence,

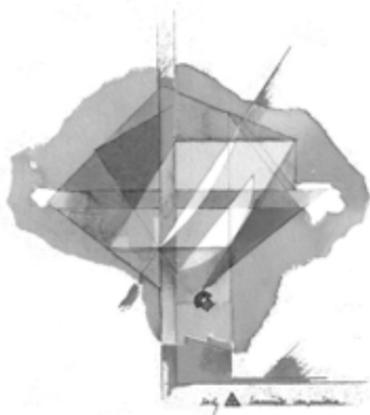
la structure des objets qu'ils désignent. Cette polysémie est moins présente pour les mots qui appartiennent à une terminologie scientifique : photon, atome, molécule, impliquent une représentation intuitive parce que les objets en question ne sont non seulement pas du domaine du visible mais de celui d'une *Unanschaulichkeit*⁸ invoquée par la physique quantique et dont *inconcevable* est un faible équivalent. Mais qu'ils soient inconcevables au plan du sens commun ne rebute justement pas l'imagination. Associé à un élément plus concret — selon les assemblages imprévisibles de la fatalité poétique, — un terme scientifique produit des représentations mentales pleines d'énergie.

Pour autant, les représentations les plus intrigantes, les plus difficiles à fixer concernent les sujets abstraits. Comme *étouffe* vocale, le mot *Gravitations* (surtout pluriel) porte un sentiment d'interactions impalpables, celui « des fruits qui trempent dans le vertige et la douceur » selon Supervielle.

Après son introduction — ou sa réintroduction... — dans l'art par Kandinsky, la notion d'abstraction occupe spontanément deux directions. Avec l'une, nous aurons sous les yeux les éléments mêmes du sujet : *Carré vert sur fond rouge*, proche de la géométrie et des mathématiques, c'est une voie fertile en théories — encore faut-il observer ici que, dans ce cas, n'est pas un art abstrait mais un art *concret* — comme Max Bill et Georges Vantongerloo s'évertueront à le rappeler, sans grand succès, il est vrai. Pour l'autre, au contraire, c'est un champ de pratiques très libres rejetant la théorie. Voyons par exemple, à mi-chemin entre notre époque et Kandinsky, comment l'école de New York — Gorky, Kline, Pollock, Rothko, Smith, Motherwell, et quelques autres... — définit son sujet : « Lorsque l'on nous posait ironiquement la question : "Qu'est-ce que cela représente ?" Nous apprîmes à répliquer : " Et vous... Que représentez-vous ? » rapporte Motherwell.⁹ Mais au-delà de la question universelle et de la réplique plaisante, il précise : « Avec la seconde guerre mondiale, la bombe atomique, et le début de l'ère électronique, seule une ambiguïté monumentale ferait l'affaire... ». On voit que pour les New-Yorkais le sujet est pour le moins large puisqu'il n'est autre que leur monde contemporain. Il concerne l'expression de leurs sentiments face au monde et, à ce niveau, la « monumentale ambiguïté » reste sérieusement ambiguë...

Parfois, sur ce versant de l'art abstrait, se trouvent des œuvres dont les titres renvoient à un sujet figuratif : *Airplane flying* (Malevitch), *Two pianos* (Mitchell). Le spectateur peut alors rapprocher ce que l'artiste propose de ce qu'il connaît physiquement.

Mais plutôt que l'indication d'un sujet traité spécifiquement tel que, pour la peinture figurative, une *Suzanne et les vieillards*, les titres entretiennent le plus souvent avec l'œuvre des relations d'affrontement, de contraste. Si la peinture figurative est organisée en nombreux domaines et en innombrables sujets spécifiques, ce pan de la peinture abstraite ne se soucie pas de définir ses différents champs.



Nous en arrivons justement au champ de la peinture abstraite concerné ici. Il recouvre la catégorie d'image mentale liée à des notions abstraites telles que je les ai exposées au début de l'article. L'étude propose des hypothèses construites sur un mode analogique, de ces images mentales. C'est à dire de rendre visible sous forme concrète des idées abstraites qui n'existaient auparavant que dans l'esprit.

Puisque le sujet, fût-il abstrait, consiste en une représentation spécifique : ces tableaux relèvent-ils de la peinture abstraite ou figurative ? L'interrogation ne mériterait pas d'être posée si elle n'amenait pas celle-ci, plus ancienne : qu'est ce que cela représente ? On s'alarmera peut-être de voir resurgir cette question qui a, et c'est peu dire, été tellement discutée au cours de l'histoire récente et comme on l'a vu pour l'école de New York. Mais c'est avec elle que je poursuis dans cette catégorie tout à fait spéciale, et assez peu fréquentée, qui nous intéresse ici puisque les tableaux représentent bien quelque chose...

Si Kandinsky croit remarquer, en 1914, qu'il n'est « aucun futur pour la peinture du passé »,¹⁰ au delà-de ce qui frôlerait une lapalissade, il prophétise ensuite — et avec plus d'à-propos — que la peinture, concernée jusque-là par la vue externe, le serait désormais par la vue interne. Dans cette perspective, s'inscrit naturellement mon projet d'aborder la représentation mentale, c'est-à-dire la représentation matérielle, au moyen de la peinture d'une notion abstraite telle qu'un concept mathématique, une question philosophique, une intuition ou la simple rencontre de deux substantifs dans un mode poétique. La question « Qu'est-ce que cela représente ? » reprend ici toute sa place et, avec elle, celle du sujet annoncé par un titre.

III, I

Sujet

La relation du sujet avec l'œuvre, on le sait, fait surface ou s'éclipse au gré de l'histoire de l'art. Uccello, (pour revenir sur un champ de bataille) réunit tous les degrés de complexité entre une figuration de ce que nous appellerons réalité et son abstraction. Les niveaux abstraits et figuratifs sont mêlés dans le plan du tableau, en opposant par exemple les courbes des chevaux et les droites des lances. L'immobilité physique du tableau habité par la dynamique virtuelle que génèrent ses différents éléments provoque une certaine sidération. Que l'on entreprenne de peindre un tableau représentant la rencontre de *Eliezer et Rebecca* ou l'image mentale qui vient en tête à la lecture des mots : *Stabilité ambiguë*... quelle représentation ici affleure l'esprit ? De quelle combinaison de formes et de couleurs le mot s'accompagne-t-il lorsque nous le lisons ?

Tout sujet assigne à l'artiste un problème qu'il doit résoudre et il est ici certain que le sujet *Stabilité ambiguë* pose une difficulté quant à une référence visuelle pour le spectateur, car cette fois, contrairement aux champs de blé, aux vieillards, aux jeunes femmes et aux guitares, le spectateur ne dispose d'autre référence devant le tableau que de sa propre vision interne. Il n'est de recours à rien de connu au moyen de l'optique des yeux — ni, probablement, à d'autres tableaux portant sur le même sujet. Le titre prend une grande importance car cette fois ce n'est pas un affrontement ou un contraste ou une "couleur" supplémentaire mais l'annonce d'un projet de représentation défini.

Pour la psychologie et la philosophie, la notion d'image mentale recouvre une construction psychique abstraite apparentée au schéma ou à la structure. Cette structure ou schéma est à discerner au milieu d'une nuée sombre vaguement scintillante et instable. Pour observer l'image mentale il faut se faire voyant... Et cela dans l'exaltation rimbaldienne peut-être, mais surtout avec la patience d'un artisan. Les images aperçues mentalement changent comme l'anémone de mer sortie de l'eau et fuient comme les étoiles avec l'aube. Pinceau en main, il est notamment difficile de revenir se concentrer sans relâche sur la vision mentale originale — qui, comme on sait, à la façon de Protée, n'a cesse de s'esquiver et il est difficile de ne pas se laisser porter par le pur jeu des éléments plastiques que l'on trace.

Dans leur continuel défilé, ces représentations, trop nombreuses, passent trop vite devant la conscience; c'est du moins ce qu'il semble et que nous croyons volontiers. En réalité, cette mobilité ne tient-elle pas à de toutes autres causes? N'est-elle pas le fait de la conscience qui regarde plutôt que celui de l'image? Et n'est-ce point faute de savoir appuyer son regard que l'attention quitte une image pour se porter à la voisine, tout aussi vague, d'où elle passe à une autre, et ainsi de suite. Ce ne sont pas les images, c'est nous qui nous mouvons ainsi.

Selon la fréquence avec laquelle l'événement se reproduit, tel que de revoir un objet ou une personne plusieurs fois, les neurones concernés renforcent le « fond » de l'information ; mais dans notre esprit, l'événement prend une autre teneur que lorsqu'il était devant nous. Des détails s'effacent, des espaces flous, amorphes ou inexistants s'installent, les proportions et les hiérarchies s'organisent différemment en figures symboliques, en relations lumineuses, géométriques...

III,2

Elaboration

Mes études portant sur l'image mentale ne considèrent pas *stricto sensu* leur aspect. Cela se comprend déjà si l'on considère l'observation scientifique du phénomène comme impossible : aucun capteur ou scanner de l'imagerie médicale n'est à même de restituer leurs traits. Les images que se forme l'esprit se projettent dans son milieu et reflètent les tonalités d'une absence d'écran, un peu comme une projection cinématographique qui, plutôt que d'être orientée vers une surface blanche le serait vers un ciel gris ou crépusculaire... Mais il est par contre difficile de parler d'immatérialité à propos d'images venues à l'esprit et de les déclarer délivrées, (comme une sorte de Karma...) de tout support corporel : les images mentales, même sans se révéler sur écran, ont au moins la matérialité des neurotransmissions du cortex visuel. Les neurotransmetteurs affichent ces images sans support matériel à proprement parler : ni toile, ni papier, ni cristaux liquides ou autres. Il n'est aucun moyen de les fixer et nous en restons à l'idée de sortes de photographies sous-exposées ou solarisées dont certains fragments sont illisibles. Le docteur Philippe parle de « mosaïques en partie ruinées, » et l'on note sa proposition : « Volontiers nous dirions, si les deux mots pouvaient se réunir, que ce sont des représentations obscures. »

Si nous en arrêtons quelqu'une au passage, pour l'immobiliser comme devant un objectif, dénombrer ses éléments et enfin chercher son individualité, quelles seraient alors nos constatations ?

L'immobiliser... mais par quel moyen ?

Il s'agit d'établir une sorte de relevé tel que l'architecte en fait d'un bâtiment. Plan, façade, coupe sur l'image qui passe par la tête à la lecture d'un substantif, d'un adjectif, ou à leur association.

Voyons comment s'y prennent les mathématiques qui, également, ont à faire avec l'abstraction... Pour décrire avec efficacité un phénomène, elles dédoublent le monde "réel" d'un autre monde qui permet de le comprendre. Elles attirent et transposent la question chez elles pour ainsi dire ; là, elles traitent cette question puis elles reviennent l'expérimenter dans "notre" monde.

Cependant, pour les ramener à la claire lumière de notre conscience, il suffit de certaines impressions ou associations qui les raniment brusquement, par un mécanisme très difficile à prendre sur le fait.

C'est au crible de la géométrie que la matière visuelle floue aux contours fluctuants de l'image mentale se précisera. La géométrie qui selon Kepler représente l'image originelle de la beauté du monde : *Geometria est archetypus pulchritudinis mundi*¹¹.

A bien y regarder, (si l'on ose dire ici), l'apparence des imprévisibles cristallisations étrangement colorées telles que les neurones les présentent à notre esprit, ne saurait être rendue *telle quelle*. La restituer, sur un support physique, toile ou papier, par exemple, n'étant pas envisageable. Le processus de travail s'inspire donc de cet aller et retour opéré par les mathématiques. Il donne donc un équivalent, non un parfait équivalent, mais un équivalent.

A l'occasion de cet aller et retour la relation entre sujet-titre et l'image peut être malmenée. Si l'image ne correspond pas, si la mystérieuse, imperceptible, sensation (celle que, entre autres, mentionnent Cézanne ou

Proust) n'est pas là, le passage de la frontière ne s'est pas fait d'une bonne façon.

Lorsque le passage de cette image mentale est mis sur le papier *stricto sensu*, c'est-à-dire lorsque les premiers éléments graphiques peuvent être dessinés, rapportés, deux voies se proposent en un combat d'options ténues et imbriquées : celle d'un développement formaliste, entraîné par l'esthétique du moment et celle de poursuivre l'effort pour la capture immédiate de la "vision" originale et ainsi de réaliser l'aller-retour, d'opérer le *feed back*, tel que le peintre l'effectue à partir d'un modèle présent physiquement devant lui.

L'"authenticité", l'honnêteté de l'image produite, ne dépend que de l'artiste dans cette zone étroite où la représentation apparaît juste ou inexacte ou mauvaise. Et pour présenter de l'intérêt, la proposition de représentation doit être aussi juste que possible. Elle doit s'appuyer sur quelque légalité intérieure évoquée par Kandinsky. Kandinsky, qui ira jusqu'à parler de nécessité mystique mais, tout de même, nuance : « En art, la théorie ne précède jamais la pratique, pas plus qu'elle ne la commande ». Cette quête de légalité intérieure explique-t-elle, par exemple, les insatisfactions de Cézanne ? Apollon peut être destructeur...?

L'image mentale est le résultat d'une double mise en oeuvre : d'un côté les éléments qui préexistaient en nous ayant déjà servi à nous présenter l'objet actuel ; de l'autre, quelques éléments tout à fait neufs, produits immédiats des impressions ou des sensations présentes.

« J'en remets, ou j'en retire, (car je gratte beaucoup) jusqu'à ce que ça fasse bien » disait Chardin. Thelonious Monk remarquait un jour, à propos de quelques mesures d'une composition : « *Doesn't fit* »¹². Cela ne *collait* pas. Pour cette différence entre ce qui *colle* ou non et où ça *fait* ou ne *fait pas*

bien, on ne trouvera certainement pas d'indication plus précise que l'intuition. Pour Paul Klee : « Nous construisons, et construisons sans cesse, mais l'intuition continue d'être une bonne chose »¹³. Mais pour étroite qu'elle paraisse la différence constitue une frontière décisive. Nous sommes, bien entendu, dans le domaine de la peinture, entre celui des mathématiques qui fournit des preuves et celui de la musique qui s'en passe.

« Il faut que les choses, peu à peu entrent en cohérence, ne me demandez pas comment et cela nécessite toutes sortes d'essais d'esquisses préparatoires. En mathématiques je sais en quoi consiste la cohérence, en art c'est plus délicat à déterminer. L'artiste donne une sorte de validation émotionnelle et non intellectuelle ». György Ligeti poursuit sur le plan poétique, en évoquant un poème de Yeats où, comme dans un roman policier, l'on avance en tentant de résoudre une énigme. Ligeti voit là : « une formidable métaphore du travail de l'artiste »¹⁴.

Au cours de la correspondance avec Jung citée tout à l'heure, le physicien Wolfgang Pauli émet cette intéressante remarque : « Le processus de compréhension de la nature et le bonheur que l'homme éprouve en comprenant, c'est-à-dire en prenant conscience d'une découverte nouvelle, semblent reposer sur la superposition d'images intérieures préexistant au sein de la psyché humaine et d'objets extérieurs ayant leur propre comportement. »¹⁵

Chacun porte-t-il en soi une superposition d'images intérieures préexistantes comme le propose Poincaré avec *L'invention mathématique* ?¹⁶

Sans référent figuratif à preuve, en effet, n'importe quel assemblage coloré ne pour-

rait-il être intitulé : *Gravitations* ? Comme on s'efforce de le faire pour un portrait vis-à-vis du modèle — non pas dans un esprit de fidélité photographique bien entendu — mais à trouver son caractère, son expression spécifique, il faut mettre beaucoup de rigueur sur la justesse de la représentation proposée. Si l'art moderne a exploité dans une totale liberté la relation de l'œuvre au titre, — tantôt avec bonheur et esprit, tantôt dans la provocation, la trivialité voire la rouerie — un effort est mené ici pour une analogie entre l'élaboration mentale et sa figuration.

Maintenant : si la représentation doit coller au sujet, à quoi le sujet ressemble-t-il ? Avec un poisson, on apprécie facilement si tels contours correspondent à l'idée d'un poisson — contour ou silhouette sont mentionnés en premier lieu dans les expériences portant sur les représentations mentales.

Ce qui apparaît le premier, quand on cherche l'image elle-même, c'est une espèce de silhouette, ensemble ou masse dans lesquels s'esquissent rapidement les grandes lignes, et où se fixent peu à peu les contours et les points principaux. Rien n'est encore précis : c'est un ensemble vague ; cependant l'image se distingue déjà par là de toute autre analogue ou voisine. Elle acquiert déjà son individualité, un peu comme se dégagent, la perception se précisant à mesure qu'on approche, les principaux repères d'un objet vers lequel nous marchons. L'évocation des détails se fait à l'approche de l'objet.

Mais comment faire pour *Gravitations*, quelle silhouette ? quels contours ? Pourtant, même si la silhouette de *Gravitations* est difficile à attraper et peut s'évanouir au point que l'on doute l'avoir vue, il en existe néanmoins une. De plus le fait de solliciter directement une image mentale la modifie et il n'est pas simple de la susciter directement.

Tout sujet impose un nombre de contraintes formelles. Un travail résolu à être mené uniquement en fonction d'un sujet doit exclure les préoccupations de style ou d'esthétique personnelle car ces préoccupations détournent, déforment et éloignent de la vue primitive de la représentation mentale. Comme un climat induit une flore, c'est le sujet lui-même qui induira un système formel, voire un style. Parce que, de nos images représentatives, aucune ne se forme toute entière d'un seul coup, parce que nulle n'est un bloc homogène, parce que chacune résulte d'apports successifs et subit tantôt des additions et tantôt des retranchements, les éléments constitutifs de l'image doivent rester simples et identifiables.

Un sujet implique un registre graphique et coloré spécifique. Celui d'un nu féminin sera plus proche d'une courbe rose que d'un carré vert — sauf par provocation, — pour un effet de contraste qui, au demeurant, le relierait encore au sujet donné.

Ainsi, une ligne horizontale verte et une autre de courbes roses sont-elles capables d'évoquer la mer et un nu féminin, mais on ne peut trouver cette simplicité ni cette connivence pour la représentation d'une idée ou d'une notion car les éléments visuels correspondants n'ont pas, bien entendu, la même universalité familière.

Les similarités structurelles des mécanismes de représentation mentale avec des éléments tels que damiers, chevrons, ondulations, spirales, que l'on trouve par exemple dans l'ornementation, ne sont pas à démontrer ; et des méthodologies de l'expression au moyen de la forme et de la couleur sont expérimentées depuis... les peintures pariétales. Jusqu'au graphiste contemporain, un registre

d'équivalents plastiques guide les artistes. Si ses finalités ne sont pas les mêmes, le packaging, la signalétique, la publicité, la décoration, s'appuient sur un vocabulaire visuel de base élaboré par la peinture à travers les âges et les civilisations (avec tant d'artistes qui participent à la domination exercée par l'industrie publicitaire).

Pour ce projet, le langage plastique ou si l'on préfère, les éléments visuels employés correspondent plus particulièrement aux acquis de l'histoire de l'art plus récemment théorisés par les expériences des Vkhoutemas et du Bauhaus. Il est certain que l'emploi de ce langage identifie un style et en quelque façon le date, ce qui est pour moi sans inconvénient, comme nous l'avons vu, puisque c'est le sujet qui induit ce style et relègue derrière lui les questions de personnalité et d'époque. Sans nous y appesantir, un simple regard vers l'Égypte antique ou la statuaire médiévale nous donne l'exemple de priorité donnée au sujet et d'un certain effacement des personnes. Par ailleurs, Shi Tao fait cette intéressante proposition : « Peindre de manière que ce soit les peintures des anciens qui ressemblent à la nôtre »¹⁷. On peut s'étonner d'une époque aussi forcenée dans l'individualisme que la nôtre. La date, l'originalité ou le style ont une certaine importance au regard d'une œuvre mais se pose-t-on, devant une charpente, la question de l'âge du charpentier ou de la couleur de sa chemise ?

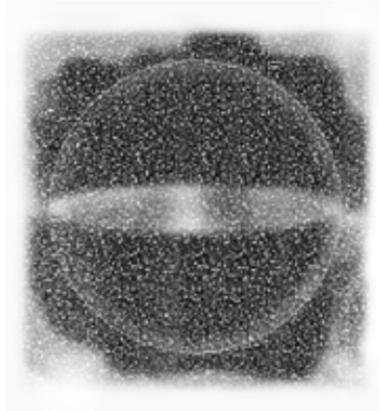
La procédure ne consiste pas toujours à prendre d'abord un sujet pour ensuite le matérialiser : Paul Klee s'est-il assis à sa table de travail avec la décision de réaliser une image évoquant un objet *En suspens (sur le point de s'élever)* — *Schwebendes (Vor dem Antieg)* — ou a-t-il d'abord construit un arrangement qu'il a ensuite « identifié » et finalisé dans cette direction avec l'adjonction d'une flèche ? Il arrive que l'image mentale glisse hors de son sujet, s'échappe, serait-on tenté de dire, et il est intéressant de la suivre et de nommer la thématique voisine ou le sujet voisin qu'elle recouvre alors. Il est parfois fructueux d'envisager cet ordre. Si l'on pense au peintre allant sur le motif, on sait que sur sa route le peintre peut trouver attractif un autre cadrage que celui d'abord prévu ; on se souvient de Matisse confiant qu'il choisissait parfois l'angle d'un bouquet de fleurs qu'il n'avait pas prévu. Ici encore, la dualité titre/tableau forme un ensemble beaucoup plus riche que ne le serait chaque élément seul.

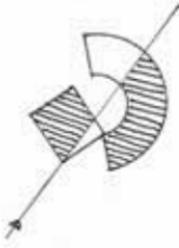
C'est un processus à manier prudemment, il faut d'abord suivre scrupuleusement le projet que l'on s'est assigné.

V

**Contour
Cadrage**

Le “cadrage” de l’image mentale est semblable à celui de la vision optique en ceci que ses contours sont imprécis. Ils sont à la fois irréguliers, crénelés et fondus — comme l’ont remarqué les peintres cubistes qui ont souvent recours à de toiles ovales et traitent les pourtours en valeurs dégradées. Mais, pas plus ici que devant un portrait, une nature morte ou tout sujet figuratif, la représentation ne vise à une représentation réaliste. Le projet n’est pas de reproduire l’aspect exact de la représentation obscure, pour reprendre le mot du docteur Philippe, que forme une image mentale — et qui ressemblerait à une sorte de pointillisme clair-obscur semblable aux dessins de Seurat ou à des photos solarisées — mais sa transposition sur un mode analogique.





L'image mentale présente à la fois l'intérieur, l'extérieur et plusieurs angles simultanés d'un lieu ou d'un objet. Il est évidemment difficile de se représenter le nombre de dimensions impliquées. Le cubisme, bien sûr, a approché ce statut. Sa formulation est remarquable et la construction prismatique fragmentée évoque remarquablement l'ubiquité visuelle de la mémoire et de la kinesthésie, mais ceci concerne un espace à trois dimensions qui ne correspond pas à celui de la représentation mentale.

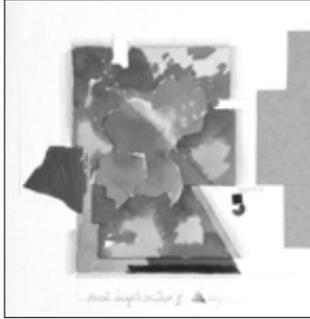
Qu'une peinture soit classique ou abstraite, la question de la situation du spectateur relativement au tableau ne se pose jamais : peu importe distance et angle de vue : le spectateur se tient devant le tableau.

Il est ici proposé au spectateur de se situer à l'intérieur du tableau... Le spectateur, naturellement, reste physiquement extérieur à la toile, mais il doit de se porter mentalement dans le plan même de la peinture. Un peu comme le fait une carte ou un plan, avec l'indication de notre position (vous êtes ici...). L'emplacement du spectateur est indiqué au moyen d'un symbole composé d'un carré et d'un demi-cercle emprunté aux anciens tracés des charpentiers pour indiquer les angles

d'assemblage et les « traits de scie » (selon une technique qui a fondé ensuite la géométrie descriptive).

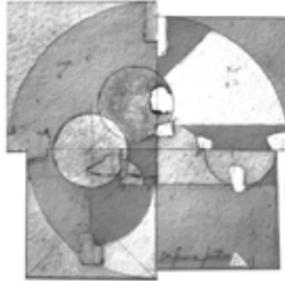
Comme l'est un symbole mathématique ou géométrique ce petit assemblage graphique indiquant la position de l'observateur relève jusqu'à un certain point de la convention — jusqu'à un certain point seulement car sa relation avec la géométrie descriptive correspond à la fonction de marquer une orientation avec l'arc de cercle par rapport à un carré qui indique un plan d'espace virtuel.

Études 



La lecture des mots : *Persée décapite Méduse* nous projette une scène réaliste comme celle montrée par la sculpture de Benvenuto Cellini, mais si l'esprit se tourne vers le sens métaphorique de la scène mythologique, la représentation devient plus symbolique. Elle peut apparaître comme la disposition d'une géométrie reproduisant le stratagème du miroir. Stratagème fulgurant qui distingue la notion de vision de celle de regard et rejoint évidemment ce qui nous occupe ici... C'est parce que la vision et le regard ne se confondent pas que Persée a pu apercevoir Méduse. Ainsi, le regard et la vision sont-ils distincts et divisent le champ visuel par la « pulsion scopique » comme le dit Lacan : « Il y a entre l'œil et le regard, une coupure qui renvoie à celle du réel et de l'imaginaire »¹⁸.

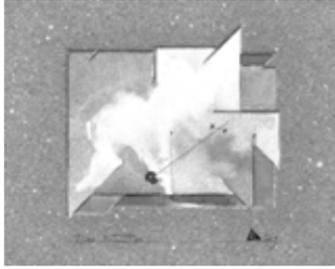
*Persée
décapite Méduse*



Conférence furtive

Comme on le voit dans le Musée Imaginaire de Malraux et, partant, dans l'histoire de l'art, parmi le nombre de *sujets*, celui de la figure humaine dépasse de loin tous les autres. Devant une œuvre anthropomorphique, le spectateur peut toujours se référer à d'autres tableaux et aux figures qu'il connaît. Lorsque le sujet n'est pas un objet quotidien relevant d'une vision optique mais une idée, une notion ou une construction, la référence ne se trouve pas dans notre mémoire ni devant nos yeux, mais derrière eux.

Il est donc plus difficile de retracer ce qui apparaît, par exemple, avec l'évocation d'une conférence qui serait qualifiée de furtive. Contrairement à la figure ou à la guitare ou au paysage, on ne lui connaît probablement pas d'autre essai de figuration. Le rapprochement de deux mots s'accompagne comme de coutume d'une représentation mentale fortuite qui laisse apercevoir quelques cercles : le mot conférence implique deux ou trois personnes s'entretenant en hâte avant quelque échéance... Le caractère furtif suggère un déplacement des cercles formé par des conférenciers pressés et leurs rapides interactions comme les propos échangés entre les partenaires de cette conférence.



Un titre tel que *Issue intuitive* situe le sujet dans un espace mental qui le distingue de titres désignant des références physiques. Quand les mots *sur le point de s'élever* nous « font voir » un oiseau sur une branche ou aussi bien un avion sur le tarmac, mais surtout la pulsion physique qui correspond au mouvement d'une structure sur le point de se libérer de la pesanteur.

Séparé de tout contexte, ou dans un contexte inattendu, un substantif peut se trouver dans un statut élémentaire. *Issue...* mais, *issue* de quoi ? Une *issue* présuppose un enfermement, une possible échappée au regard de quelque contrainte. Mettons que je la trouve associée à intuition. La proposition *issue intuitive*, — dont la première partie couvre une notion plutôt concrète et la seconde nettement abstraite, — me laisse entrevoir un chemin (qui conduira vers une *issue*). Cette vision est donc celle d'un parcours, d'une échappatoire et implique a priori une confrontation à un événement ou à un environnement inconnu, éventuellement hostile... Ce schéma rejoint celui que construit instantanément notre esprit, dans notre quotidien à l'occasion d'une circonstance équivalente de contrainte inattendue.

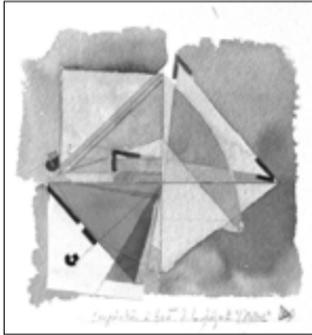
**Issue
intuitive**



Hypothèse ocre rouge

Nommer une couleur ne l'associe pas nécessairement à une surface uniforme, à la façon du procédé pictural *dall over*... Saurait-on d'ailleurs se souvenir sous quelle forme on a vu pour la première fois telle couleur ?

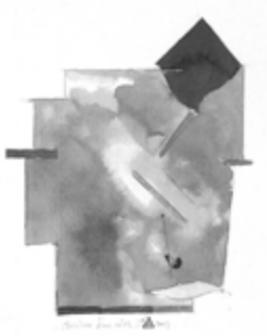
L'ocre rouge est peut-être le plus ancien des pigments. On l'associe aux peintures pariétales, à la terre africaine, aux enduits patinés des villes italiennes ou aux cités de brique rouge du nord ou encore, mais de façon plus parcimonieuse, aux villas de la périphérie parisienne (j'évoque là l'environnement de mon enfance). Une architecture qui utilise la brique sous de très nombreux arrangements de façades extrêmement composites. Les briques forment des chaînages ou, au contraire, sont encadrées par des chaînages de pierres taillées, elles produisent les décorations géométriques les plus variées. Ces figures, comme une prosodie ocre rouge, se montrent au travers les glycines ou les lierres ou les arbres qui agrémentent des jardins généralement très fournis.



Pour chaque sujet, la représentation peut-elle être considérée comme un assemblage, une construction ? Les fragments d'image que nous utilisons se disposent en fonction du sujet et peuvent aussi se retrouver dans la composition d'un autre sujet. Il peut y avoir des éléments communs entre un tableau représentant des événements en apparence éloignés.

Il n'y aurait pas de système représentatif cohérent sans un assemblage de fragments qui paraissent parfois accolés de manière aléatoire. Il faut bien souvent trier ou extraire celles parmi de nombreuses images qui apparaissent à l'esprit. Devant une phrase telle que « Coopération à bord de la Frégate l'Astrée », l'idée de navire est couverte par mille possibilités, mais toutes ne sont pas admissibles. Il y a ligatures, joints, calfatage, tenons et mortaises, câbles, toiles, gréements, et une activité conjointe de matelots occupés à manœuvrer. L'aperçu est, comme toujours, bref ; je n'ai pas le temps de détailler la partie de la scène, matelots occupés à manœuvrer. Je ne garde que la *stimmung*¹⁹ de la scène : le jeu géométrique et coloré (voiles, gréements) qui la caractérise, pour employer ce terme maritime : au plus près ou au plus simple.

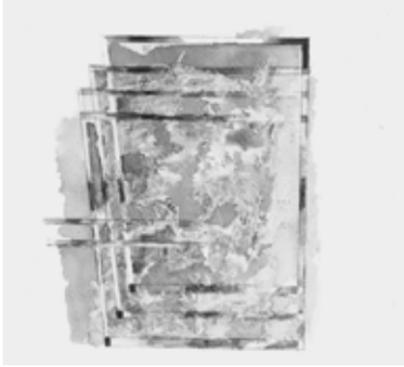
**Coopération
à bord
de la frégate
l'Astrée**



Structure d'un rêve

Un sujet très large... et ce titre, pense-t-on, pourrait aussi bien être appliqué à chacune des 72 aquarelles... Comme pour les concepts et les objets du monde, certains domaines comme celui du rêve ou certaines notions comme celle de structure, couvrent d'immenses territoires. Je ne veux ni souligner ni atténuer cette difficulté et ses paradoxes quand, pour reprendre ce qui a été dit plus haut, mon projet est justement d'insister sur la spécificité de chaque sujet — une spécificité, si l'on ose dire : inversement proportionnelle au champ couvert par un thème, mais qui ouvre la voie au plus grand nombre de variations.

Le sujet n'est pas la description d'un rêve particulier mais celui d'une abstraction de rêve et de sa structure supposée. Pour être efficace, selon Korbsyski, « Un langage doit être similaire dans sa structure à l'événement qu'il est supposé représenter »²⁰. La structure se montre fragmentaire, incomplète, avec par exemple un espace sombre et inquiétant parmi un environnement informe dans lequel apparaissent quelques repères, sortes de jalons. Comme pour la plupart des autres hypothèses, la situation du spectateur à l'intérieur de l'aquarelle est indiquée.

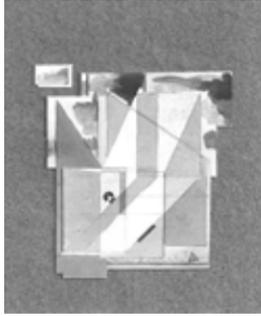


Dans sa passionnante correspondance avec Jung, le physicien Wolfgang Pauli pose la question : « La signification est-elle un facteur ordonnant ? »²¹. Et il parle de Kepler : « Johannes Kepler est un exemple particulièrement éloquent pour illustrer cette relation entre les représentations archétypes et les théories scientifiques car on peut voir dans ses idées une sorte d'étape intermédiaire entre la description antérieure de la nature d'ordre magique et la perspective postérieure quantitative et mathématique ».

Avec cet énoncé l'esprit établit en binôme la confrontation entre signification et ordre : un ordre se dessinerait-il, par exemple, lorsque les éléments confus d'un ensemble végétal informel, telle une broussaille, sont identifiés par leurs noms botaniques ? La nomenclature qui organise et donne un sens à des éléments informels semble appartenir au monde mathématique, géométrique... Il faut alors s'appliquer non plus à imaginer, mais à *imager* cette structure. L'image mentale accompagnant la question « La signification est-elle un facteur ordonnant ? » réunit et imbrique un aspect informel (qui se réfère au mouvement pictural de ce nom), confronté à une organisation d'ordre géométrique.

**La signification
comme
facteur d'ordre ?**

On trouve ici l'opposition ordre-désordre et le goût de la composition géométrique fondamentale dans la littérature et la science contemporaine — Italo Calvino avoue qu'il se serait bien vu en retracer l'histoire (en parcourant la littérature mondiale à partir de Mallarmé).



Rien certainement, comme on le fait pour un grand nombre d'œuvres et comme on le fait pour un arbre en fleurs, n'empêche de considérer les tableaux proposés ici seulement sous leur aspect formel et en dehors de tout contexte. On devine aisément que ce n'est pas mon idée. Il me semble indispensable, au regard de la catégorie des images prises ici pour sujets, d'indiquer les intentions que portent ces représentations, ce qui implique un peu de théorie — mais le terme de théorie est risqué et le risque s'aggraverait avec celui de pédagogie...

Pour finir, je ne peux m'empêcher de me reporter une dernière fois à Paul Klee et son appréhension lors d'une conférence : « Je prends la parole entouré de mes œuvres, qui devraient tenir seules leur propre langage... »²² dit-il. Toutefois son appréhension s'efface lorsqu'il pense que ses « paroles ne sont pas isolées de ses tableaux mais, au contraire, complètent les impressions que ressent le spectateur ».

***L'instinct de
représentation***

- 1 Cet exemple est emprunté à *L'humanisme de l'abstraction* de Robert Motherwell, L'Echoppe, Paris, 1991
- 2 Ceci à ma connaissance, bien entendu, car si de nombreuses études ont été publiées, — depuis Jean Piaget qui a soutenu que l'image mentale n'était pas un simple prolongement de la perception mais un processus symbolique au même titre que le langage, jusqu'à Lacan ou Merleau-Ponty, ou Shepard et Cooper *Mental Images and their transformations*, MIT Press 1982, ou l'étude très complète de Jean-Michel Fortis *Intellectica*, 1994/2... pour n'en citer que quelques-unes, — la question de *l'apparence* de l'image mentale, de son aspect *stricto sensu*, n'est pratiquement pas abordée.
- 3 Docteur Jean Philippe (1862-1931), chef des travaux au laboratoire de psychologie physiologique à la Sorbonne.
- 4 Docteur Jean Philippe, *L'image mentale - Evolution et dissolution*, Félix Alcan éditeur, Paris 1903
- 5 Julio Cortázar, *Le Tour du jour en quatre-vingts mondes*, Gallimard, Paris 1980.
- 6 George Berkeley, *A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge*, Stanford Encyclopedia of Philosophy, 1710
- 7 *John Ashbery*, by R.C. Kennedy, Art international vol. XVIII/2 Feb 1973
- 8 *Unanschaulichkeit* est employé par Erwin Schrödinger pour sa *Physique quantique et représentation du monde*, Le Seuil, Paris, 1992
- 9 *The Collected Writings of Robert Motherwell*, Robert Motherwell, Stephanie Terenzio, Oxford University Press, New York, 1992

- 10 Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, 1912. Fr. Denoël, Paris, 1969
- 11 Joannis Kepleri, *Astronomi opera omnia*, Heyder et Zimmer, Francfort, 1859,
- 12 Yves Buin, *Thelonious Monk*, Le castor astral, Paris, 2002
Monk parle du "pont" de *Bernies' Tune* de son ami Gerry Mulligan.
- 13 Paul Klee, *Das bildnerische Denken*, Schwabe et Cie, Bâle, 1973
- 14 Karol Beffa, *György Ligeti*, Fayard, Paris, 2016
- 15 W. Pauli / C.G. Jung, *Correspondance 1932-1958*, Albin Michel, Paris, 2000
- 16 Conférence d'Henri Poincaré à la Société de Psychologie à Paris, 1908
- 17 Pierre Ryckmans, *Propos sur la peinture du moine Citrouille-Amère*, Plon, Paris, 2007
- 18 « L'œil et le regard, telle est pour nous la schize dans laquelle se manifeste la pulsion au niveau du champ scopique ».
Jacques Lacan, *Les Quatre Concepts fondamentaux*, Le Seuil, Paris, 1973
- 19 *Stimmung* donné comme difficilement traductible : sentiment / climat / sensation / essence... Kandinsky Ibid.
- 20 Alfred Korbsyski, *Science and Sanity*, Institute of General Semantics, 1994
- 21 W. Pauli / C.G. Jung Ibid.
- 22 Paul Klee Ibid.

*Façonnée par l'activité de l'imagination, hors de toute ingérence étrangère,
l'image mentale n'est ni un souvenir ni une invention : c'est une simple
représentation, une image au sens élémentaire et primitif du mot.*

Hypothèses

Given their small size, the reproductions below are not intended as faithful renderings of the original watercolors; they only seek to give a general idea of the study.

Avec leurs petites dimensions, les reproductions suivantes ne visent pas à rendre fidèlement les aquarelles originales, mais à donner une idée générale de l'étude.

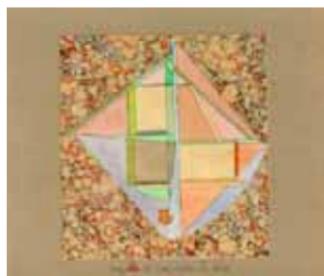


*Conférence furtive
La présentation de l'option
Ruse
Le jardin du chat*



*Stabilité ambiguë
A première vue
Issue intuitive
Jardinier*





La signification comme facteur ordonnant
Dans l'annexe
Enfant caché derrière Atropos #1

En résonance
Une transcription du décor
Enfant caché derrière Atropos #2

Intention hasardeuse

Capture immédiate





*Stabilité ambiguë
Expression familière
Apollon destructeur*

Lumière imprévue



Projection tardive

*Représentation préalable II
Friday's Window
Hypothèse ocre rouge IV*





D'origine statique

Hypothèse ocre rouge

Hypothèse ocre rouge III

Coopération à bord de la frégate l'Astrée



Une chaude conviction

Mythe raisonné I

Disparity

Journal d'hiver I





*Une chaude conviction
Mythe raisonné II*

*Hostilité en retrait
Journal d'hiver II*



Mouvement esquissé

Post scriptum

*Deux objets présentant des réactions
ressemblantes mais non identiques II*

Structure d'un rêve (ombragée)



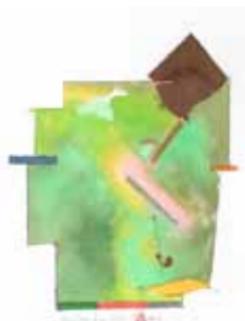


Persée décapite Méduse I

Deux objets présentant des réactions

*Deux aspects d'un même phénomène
s'excluant mutuellement*

Structure d'un rêve II



Structure d'un rêve I

Champ de deux objets II

Variable orangée

Réfutation latérale





Journal d'hiver

Description magico-symbolique

*Description magico-symbolique de
la nature*

*La signification comme facteur
d'ordre ?*

Intégrales III

L'énigme d'Ulysse I

Intégrales IV

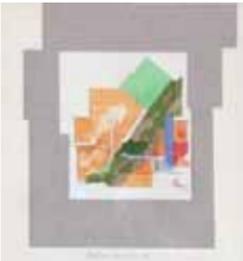
L'énigme d'Ulysse II



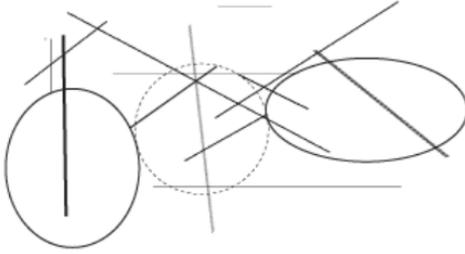


Persée décapite Méduse II
La norme de l'automne
Reflet d'un archétype
Structure d'un rêve IV

Un dimanche en Chine
Mythe raisonné III
Imitation du désir de l'autre
La fin du rêve I



Mental Image and Representation



When considering doing a painting portraying the battle of Gettysburg, you are aware that many people would like to see every soldier, every bullet, every sound...¹ But to paint a battle one may also strive to eliminate the fury, and express it through a composition made of clashing lines. To isolate what one wishes to point up within the complexity of what we call reality entails a process of abstraction, as we know. The time and place then become unimportant, and the painting is simply entitled *Battle*. And just in the time it takes to say that word, a fleeting mental image takes shape in our mind, showing a battle in abstract form.

Representation, abstraction, subject...

The realm in which the continuous activity of our *Occulus imaginarius* takes place is an intimidating one, because it seems infinite... Infinitude, "The concept that corrupts all the others", as Borges says, is dissuasive. Why, and how, can we approach an activity with no beginning, no end, no shape, and at the same time as familiar and elusive as the air we breathe? Yet if we think about it, while the field of the mental image is immense, it is not limitless.

If we retained all of our mental images their number would have exceeded our ability to count them long ago, and they would be impossible to handle. At our first attempt, we found their total well below the immense sum of sensations and perceptions that we have incessantly experienced since the beginning of our mental life.

A person who patiently counts the images he uses, would find their number to be what mathematicians define as finite, and probably not very large. If he took each image separately and examined it in detail, he would find that it has a long history, which ordinarily dates back to the origins of mental life.

Few books deal with mental images *per se*.² Dr. Jean Philippe's³ *L'image mentale (évolution et dissolution*⁴), published in 1903, offers a remarkable study, quotes from which are inserted here, in italics.

The mental image as such is perhaps the least known of our intellectual phenomena, since it is rarely studied except in the form of memories, which restricts the subject singularly.

Moreover, this domain may be divided into several areas. Mental images may involve memory, imagination, intuition, dreaming or intellectual speculation, and fall into a number of categories, if not in the way Buffon categorizes animal species or Hubble galaxies.

The category discussed here should not be confused with the mental images formed in

the sphere of dreaming, memory or deliberate imagination, whose features are similar to cinema, photography and virtual reality techniques.

In the true sense of the word, imagination is the activity that realizes the product of our past or present sensory impressions in mentally perceivable forms. The image fashioned by this activity, when it does not undergo any outside interference, is neither a memory nor an invention : it is a simple representation, an image in the elementary, primal sense of the word.

The project presented here deals exclusively with one category, viewed by psychology and philosophy as including abstract mental constructions akin to diagrams or structures. It is mental images which, in daily life and in the present moment, reveal fugitively perceivable shapes when projecting going somewhere or doing something, or in the case of intellectual speculation. They belong to geometry, and one may consider depicting them by means of painting.

Importantly, these are spontaneous, instinctive images, created at the very instant in the course of our acts, our distractedness, while reading...

In adults, when a mental image arises under the influence of an outside impression, it is not solely the product of that impression : it is also and above all the outcome of all of those similar images we have developed previously, and which then return to our mind. The present sensation is hardly more than a stimulant : it is a rapid, easy way of awakening in us some representative elements always available to be put together to form a new image.

But do we ever take sufficient distance to immobilize those images and to examine the forms taken by one or another as they cross our mind ? Many difficulties arise when we attempt to materialize that particularly immaterial, elusive, protean object by means of its reconstruction through painting.

We would be very ill at ease if we had to use only complete, full, massive images for every mental operation, instead of the light, manageable diminutive forms to which we are accustomed. How slow it would be to specify everything, down to the most useless details whenever we develop an idea ! Nothing would differentiate sensations from ideation, the intellect from the sensory.

Our mental life needs more flexible, more coherent elements, easier to synthesize. That is why the immense majority of our images retain very few (the absolute minimum) remnants of our perceptions. What prevails in them is the additions and modifications designed to make them more usable for our mental operations.

Thus, mental representation proceeds like a puzzle that reorganizes itself as needed, and in some respects, at the same time, like spoken and written languages – on which in fact it rests.

Dr. Philippe's studies focus on very simple and of course figurative images, but most of his observations are just as valid for symbolic or complex mental representations. Let us take images that are the consequence of our inattention, for instance those of a stroller distractedly viewing some images that cross his mind during his inner monologue without focusing on any of the objects around him. They briefly project a reality of a different order, in a "dazzling, unique and already darkening" instant, as Julio Cortazar describes it, pointing out that the state we define as distraction is perhaps only a different form of attention. Cortazar delightfully describes the latter as "something like a sort of gaping, a moment of diversion, which projects us into a perspective on reality in which it is difficult to get one's bearings and even more, to abide".⁵

Just as the image had chased earlier ones, it in turn is brushed aside by the new ones that, in the perpetual instability of consciousness, arrive and replace the previous ones by a new organization.

On the one hand the elements that pre-existed in our mind and might be useful (having already served) in showing us the present object, on the other hand, some completely new elements, the immediate products of present impressions and sensations : it the image has often been rehabilitated, restructured, propped up, like one of those old family homes.

Most of the images that take shape in our mind are not merely diagrams or mathematical or speculative structures, or even memorizations aimed at locating the local bakery. And the subjects represented, other than those derived from our feelings and emotions, are countless, as are the objects in the world, but we may attempt to establish some categories. Berkeley differentiates images produced by the individual imagination and those pertaining to our knowledge of the surrounding world.⁶ These “views” approach another aspect of the real – or illusory – facets of the world.

Among the different situations that elicit mental images – can there be any that do not? – there are of course those that arise in the mind of a reader.

The person sitting next to you, her voice broke and a kind of golden exuberance flooded over you, just as you are lifting your arm to the luggage rack.⁷

One image follows another. First, perhaps, you “saw” yourself in a garden? Then the pale shadow of a dress, golden hair : a woman... just as she turned toward you, you heard her voice. And then, baggage rack changed the garden scene into the compartment of a train ! With each word, the mental image changes according to the information

provided by what is read, and a thousand artists will provide a thousand representations of the same event – in most cases, here, they will be figurative illustrations.

Now, perhaps, to daydream about them as Bachelard would, you had isolated a small portion of that phrase, let's say you stopped reading after the first words : The person sitting next to me... If you had imagined someone you know, a figurative appearance would have come to mind. But if you thought about a *person* sitting next to you just as a feeling, actually, without representing that person, the representation would have become abstract.

I might also have separated "begins to speak" and wonder about the quality of that voice, and try to transpose it into the world of vision, as Paul Klee does in *Das Vokaltuch der Kammersängerin Rosa Silber*. The more general the subject, the more it becomes an abstraction.

This is true of the subject of voice – even if in this case it is Rosa Silber's voice in particular – since the word voice is an intrinsically abstract one. Intrinsically... I could have used the term *prime* – as we speak of prime numbers, evenly divisible only by themselves and one – but Duchamp has used it in a reference to Brisset and Roussel that is too far afield from the present subject. Elementary would be quite accurate, or as Wittgenstein would say : *atomic*... But after all, all words, or almost all, contain several possibilities of representation, and especially the possibility of extracting the concept, the essence, or the structure of the objects they designate. This polysemy is less present in words belonging to scientific terminology : photon, atom and molecule entail an intuitive representation

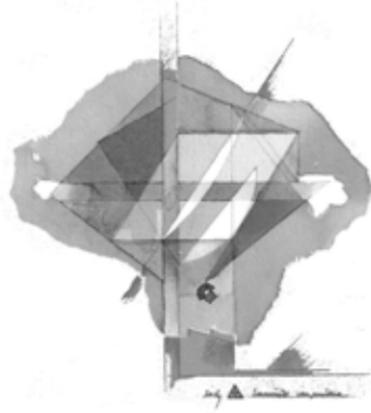
because the objects involved are not only not in the realm of the visible, but they are not in that of an *Unanschaulichkeit*⁸ invoked by quantic physics, and for which inconceivable is a weak equivalent. But the fact that they are inconceivable by common sense is no hindrance for the imagination. When linked – unpredictably assembled by poetic destiny – to a more concrete element, a scientific term produces highly charged mental representations.

All the same, the most intriguing representations, those that are most difficult to seize, pertain to abstract subjects. As vocal substance, the word *Gravitations* (the plural, especially) carries a sense of intangible interactions, one of “fruit dipped in dizziness and gentleness”, according to Supervielle.

Following its introduction – or reintroduction... – into art by Kandinsky, the concept of abstraction spontaneously took two directions. In one, the very elements of the subject are set before our eyes : *Green square on a red background*. Close to geometry and mathematics, this option has produced many theories – although it must be observed that what we have here is not abstract art, but *concrete art*, as Max Bill and Georges Vantongerloo have persistently pointed out, to little avail, actually. In the other direction, by contrast, we have all sorts of very free practices which reject theory. Let us look, for example, at how the New York school, – Gorky, Kline, Pollock, Rothko, David Smith, Motherwell and a few other artists – half-way between the present period and Kandinsky defines its subject : “When we were sardonically asked in those days, ‘What does *that* represent ?’ says Motherwell,⁹ we learned to reply ‘What do *you* represent ?’”. But over and beyond that universal question and the sardonic answer, he goes on to say : “With the Second World War, the atomic bomb and the beginnings of the electronic era now exploding, only a monumental ambiguity would do...”. Clearly, then, the subject is vast, to say the least, for these New-Yorkers, since it is nothing less than their whole contemporary world ! It has to do with the expression of their feelings towards the world and at this level the “monumental ambiguity” remains seriously ambiguous...

Occasionally, on this flank of abstract art, we find works whose title refers to a figurative subject, such as *Airplane flying* (Malevitch) or *Two pianos* (Mitchell). The viewer may then compare what the artist proposes

with the physical object he knows. But rather than indicating the specific subject treated, as in a classic painting such as *Suzanne and the Elders*, the relationship the title entertains with the painting is generally one of conflict or contrast. While figurative painting is divided into a great many domains and countless specific subjects, this particular field of abstract painting is not concerned with defining its various spheres.



Here we arrive at the field of abstract painting with which we are concerned. It covers the category of mental images connected with abstract concepts such as I have presented them at the beginning of this text. The studies suggest hypotheses pertaining to these mental images, constructed in analogical fashion. The idea is to make visible, in concrete form, abstract ideas that previously only existed in the mind.

Since the subject, however abstract, takes the form of a specific representation, then, can these paintings be said to be abstract or figurative? There would be no reason to ask the question had it not been elicited by another, much earlier one: what does that represent? That such a question crops up again may perhaps be judged alarming, since it has been discussed so often, to say the least, in recent times, including, as we have seen, by the New York school. But I will pursue it with respect to the very special and rather neglected category with which we are concerned here, since paintings definitely do represent something...

If Kandinsky considered, in 1914, that there is "no future for the painting of the past",¹⁰ over and beyond what was almost belaboring of the obvious he went on to prophesize – more relevantly – that painting, concerned until then with external viewing, would henceforth concentrate on an inner view. It is, naturally, in this perspective that I locate my project of discussing mental representation – that is to say, the material representation, via painting, of an abstract idea such as a mathematical concept, a philosophical question, an intuition, or the simple poetical encounter between two nouns. The question "What does that represent?" becomes totally relevant here, and along with it the question of the subject announced by a title.

III, I

The Subject

As we know, the question of the relationship between the subject and the painting comes and goes throughout the history of art. Uccello (to return to a battlefield) puts together all the degrees of complexity between figuration of what we call reality and its abstraction. Abstract and figurative levels are combined in the structure of the painting, with, for instance, the opposition between the horses' curves and the straight lances. The physical immobility, inhabited by a virtual dynamic generated by the various elements of the painting, is quite staggering. If you consider painting a picture representing the encounter between *Eliezer and Rebecca*, or the mental image that comes to mind when reading the words *Ambiguous stability*... what representation crosses your mind? What combination of shapes and colors accompanies a word when we read it?

Each subject poses a problem which the artist must solve, and clearly, here, in the case of *Ambiguous stability* the subject entails a difficulty as to the visual reference for the viewer faced with the painting since, as opposed to paintings of wheat fields, old men, young women, and guitars, the viewer has no reference other than his own inner vision. There is no possible recourse to anything recognizable by optical, visual means – nor, probably, to any other paintings on the same subject. The title takes on great importance since it is not, this time, a conflict or contrast, or an additional “coloration”, but rather the announcement of a definite representational project.

For psychology and philosophy, the idea of the mental image is that of an abstract mental construction somewhat similar to a diagram or a structure. This structure or

diagram must be detected within a vaguely glittering, unsteady, clouded darkness. To observe a mental image one must become a visionary... And do so with Rimbaud's exaltation, perhaps, but above all with the patience of a craftsperson. Images perceived mentally are transmuted much like sea anemones when taken out of water, and flee like stars at daybreak. Paintbrush in hand, it is particularly difficult to ceaselessly return one's concentration to the original mental image which, Proteus-like, as we know, constantly eludes us, and it is difficult to resist being carried away by the pure interplay of the graphic elements drawn.

The constant stream of excessively numerous representations crosses our conscious mind too fast, or at least so it seems, and so we tend to believe. Actually, does not this mobility have completely different causes ? Is it not the effect of the conscious mind which is looking, rather than of the image ? And is it not because we do not know where to rest our eyes that our attention leaves one image for the next, equally vague one, then goes on to another, and so on ? It is not the images, but we ourselves, who move in this way.

Depending on the frequency with which the event recurs, such as when we see an object or a person several times, the neurons involved reinforce the "background" of the information. But in our mind, the event takes on a different tenor than when it was before our eyes. Some details disappear, hazy, amorphous or nonexistent spaces develop, proportions and hierarchies are organized differently into symbolic figures, or into radiant, geometric interrelations...

III,2

Elaboration

My studies on mental images do not look into their appearance, literally speaking, and understandably so since scientific observation of the phenomenon is viewed as impossible : no medical imaging, no sensor or scanner is capable of portraying them. The images formed by the mind are projected in its milieu and reflect the tones of an absence, the lack of a screen, somewhat like a cinematographic projection which would be directed toward a grey or twilight sky rather than toward a white surface. But on the other hand, one can hardly speak of immateriality when referring to images that come to mind, and claim that they are free (by a sort of Karma...) of any material support : mental images, even if they are not revealed on a screen, have at least the materiality of neurotransmissions within the visual cortex. The neurotransmitters show these images without any material support in the literal sense : no canvas, no paper, no liquid crystal display, or anything else. There is no way to pin them down, and we are left with the idea of a sort of underexposed, or solarized, photographs, some fragments of which are undecipherable. Dr. Philippe speaks of "partially ruined mosaics", and suggests : "We would readily say, if the two words could be associated, that these are obscure representations".

If we stopped one in passing, to hold it still as if posing for a camera, to count its elements and then seek its individuality, what would we find ?

Hold it still... but how ?

The idea is to establish a sort of map, the way architects plot out a building. Plan, façade, section of the image that crosses the mind when reading a noun, an adjective, or the association of the two.

Let us see how this is done in mathematics, which also deals with abstractions... To describe a phenomenon effectively it replicates the "real" world in another world in which it is understandable. It lures the question, transposing it into its own realm so to speak, and once there, it deals with the question, then returns to "our" world to try it out.

To return them to the clear light of our consciousness, however, certain impressions or associations suffice, awakening them suddenly through a mechanism the workings of which are very difficult to seize in action.

It is through geometry that the blurred visual material of mental images, with their fluctuating shape, is clarified. Geometry, which Kepler views as the archetypal image of the beauty of the world : *Geometria est archetypus pulchritudinis mundi*.¹¹

If we look closely (if I dare say), the strangely colored unpredictable crystallizations shown to us by our neurons cannot be rendered per se. The restitution on a physical support such as a canvas or paper, for instance, is inconceivable. To engage the process, then, we are inspired by the back and forth movement operated by mathematics. This yields an equivalent : not a perfect one, but an equivalent nonetheless.

This to and fro movement may jostle the relation between the subject/title and the image. If the image does not correspond, if the mysterious, imperceptible sensation (the sensation mentioned by Cézanne and Proust, among others) is not present, then the border has not been crossed satisfactorily.

When the fleeting movement of this mental image is put on paper, literally speaking, that is when the first graphic elements may be drawn, or projected, two paths are opened, in a combat between two tenuous, intertwined options : that of a formalist development led by the esthetics of the period, and that of pursuing the effort to capture the immediacy of the original "vision", and thus to achieve the back and forth movement, to operate the feedback, such as the artist does when painting a physically present model.

Within that narrow zone in which the representation is viewed as faithful, inaccurate or bad, the "authenticity", the honesty of the image is entirely in the hands of the artist. And if it is to be of any interest, the representation proposed must be as veracious as possible. It must rest on some internal legality, as Kandinsky puts it. Kandinsky goes to the point of speaking of a mystical necessity, but with nuances, all the same: "In art, theory never precedes practice, no more than it commands it." Does that quest for inner legality account for Cézanne's dissatisfactions ? Can Apollo be destructive... ?

The mental image is the outcome of a twofold implementation : on the one hand the elements that preexisted within us and which had already served to show us the present object; on the other, some completely new elements, produced in the immediate by present impressions or sensations.

"I add some or I remove some (because I scrape a lot) until it does it right", said Chardin. One day Thelonious Monk said, speaking about a few measures in a composition : "Doesn't fit" ¹². There is certainly nothing more precise than intuition to indicate the difference between what *does* or *does not fit* or when that *does* or *doesn't do it right*.

According to Paul Klee : "We build and build endlessly, but intuition continues to be a good thing".¹³ However minimal it may seem, the difference constitutes a crucial borderline. In painting we are, naturally, in a field somewhere between mathematics which offers proof and music for which proof is superfluous.

"Things must gradually become coherent, don't ask me how, and that requires all sorts of attempts at preliminary sketches. I know what coherence involves in mathematics, but in art it is more delicate to ascertain. The artist's validation, so to speak, is emotional, not intellectual." György Ligeti goes on to speak of poetry, referring to a poem by Yeats in which you move forward, attempting to solve the enigma, like in a detective story. Ligeti sees this as "a wonderful metaphor of the artist's work".¹⁴

In his correspondence with Jung, physician Wolfgang Pauli asks an interesting question : " Is signification a factor of order ? " ¹⁵

Do we all hold a collection of preexisting, internal superimposed images in our mind, as Poincaré suggests in his "Mathematical Creation" ? ¹⁶

Indeed, without any figurative reference susceptible of furnishing proof, couldn't any multicolored painting be titled *Gravitations* ? The artist must be very careful to make the proposed representation quite exact, as would be the case for a portrait, with respect to the model – not in the spirit of photographic accuracy, of course, but in an attempt to uncover the person's character and specific expression. While modern art has taken total freedom in experimenting the relationship between the title and the work of art – sometimes aptly and inventively, at other times provocatively trivially or even cunningly – in

this case an effort is made to establish an analogy between the mental construction and its figuration.

Now, if the representation must be faithful to the subject, what does the subject look like? With a fish, it is easy to decide whether an outline corresponds to the idea of a fish – outlines and silhouettes are the first things mentioned in experiments on mental representations.

The first thing that appears when one searches for the image itself is a sort of silhouette, a whole, or mass, in which the general idea is rapidly sketched in, with a gradually designed outline and the main points. Nothing is precise yet : it is a vague entity, yet the image is already differentiated with respect to any similar or nearby one. It has already acquired its individuality, a bit as our perception becomes more precise when we walk toward an object, individuating its main features as we approach. Details come out as we draw near the object.

But how do we deal with *Gravitations*? What silhouette, what outline is there? Yet even if the silhouette of *Gravitations* is difficult to seize and may vanish, to the point where we doubt ever having seen it, it does exist. Moreover, the fact of soliciting a mental image modifies it, and it is not easily elicited directly.

Every subject imposes a number of formal constraints. A determined effort, made entirely in accordance with the subject, must exclude any concern with style or personal esthetics, since such concerns are misleading, deform the primal vision of the mental representation and put it at a distance. Just as weather conditions give rise to a given flora, it is the subject itself which will give rise to a formal system, and even to a style. Since none of our representational images take shape all at once, since none are a homogeneous block, since each one is the product of successive contributions, some additions and others subtractions, the constituent elements of the image must remain simple and identifiable.

A subject implies a specific register of graphics and color: When it is a bather it will be closer to a pink curve than to a green square – except to be provocative or for a contrast, which in fact would still be a part of the subject, since the provocation would depend on it.

So a green, horizontal line and another, pink, curved one may well suggest the sea and a naked woman, but no such simplicity or connivance can be found when representing an idea or a concept, inasmuch as the corresponding visual elements do not possess the same familiar universality, of course.

The structural similarities of the mechanisms of mental representations with elements such as checkerboards, chevrons, waves, or spirals found for example in ornaments are self-evident, and methods for expression based on shape and color have been experimented since... prehistoric parietal art. A whole register of visual equivalents have always guided artists, up to present-day designers. Although their goals are not the

same, packaging, logotypes, advertising, and decoration make use of a basic visual vocabulary developed by painting in different civilizations and over the centuries and which participate today in the domination exerted by the advertising industry.

For the present project, the graphic language, or in other words the visual elements used correspond more particularly to insights into the history of art as recently theorized by the Vkhoutemas and Bauhaus experiments. Clearly, use of this language identifies a style and dates it, in a way. I have no objections to this since, as we have seen, it is the subject that induces the style, relegating the issue of personality and period to the background. Without dwelling on the question, we need only look at ancient Egypt or medieval statues to see examples of priority given to the subject, with individuality somewhat eclipsed. Shi Tao makes an interesting proposal : "Paint in such a way that ancient painting would look like ours". One can find the fanatical individualism of the present time astonishing. The date, originality or style are important for the work to some extent, but when looking at the frame of a house, do we wonder about the carpenter's age or the color of his shirt ?

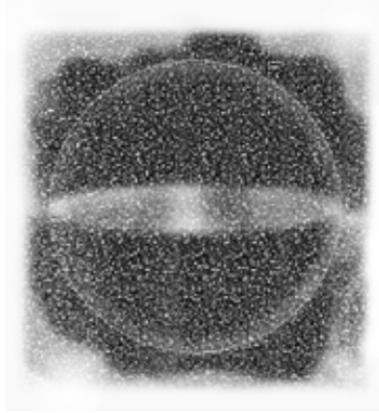
Painters do not necessarily first choose a subject, then realize it. Did Paul Klee sit down at his working table having decided to paint a picture suggesting an object : *Schwebendes (Vor dem Antieg)* — *Hovering (before the ascent)* — or did he first construct an arrangement which he then “identified”, giving a final touch in that direction by adding an arrow ? Sometimes the mental image slips away from its subject, we would be tempted to say it escapes, and it is interesting to follow it and name the neighboring theme or subject it then covers. Taking things in that order is sometimes fruitful. If we think of a painter planning to paint from nature, we know that on the way he may find a different view more attractive than the one initially intended. Matisse, we remember, confessed that he sometimes chose an unplanned angle when painting a bouquet of flowers. Here again, the duality title/painting forms a far richer whole than each of its elements separately.

This process must be handled with care, and one must begin by painstakingly following one's self-assigned project.

V

Framing

The “framing” of a mental image is like that of optical vision in that its borders is imprecise. It is both uneven, scalloped and blurred – as noted by the cubist painters, who often used oval canvases and shadings of colors on the perimeter: But representation does not aim at realistically representing, any more than in portraits, still lifes or any other figurative subject. The idea is not to reproduce the exact appearance of the « obscure representation », as Doctor Philippe terms it, formed by a mental image, which would look like a sort of pointillist chiaroscuro somewhat like Seurat’s drawings or solarized photos, but its analogical transposition.





The mental image shows both the inside, outside, and several angles of a place or object simultaneously. It is difficult, obviously, to imagine the number of dimensions involved. Cubism has of course approached this achievement. Its formulation is remarkable, and its prismatic, fragmented construction admirably suggests the visual ubiquity of memory and kinesthesia, but this applies to three-dimensional space, which does not correspond to mental representation.

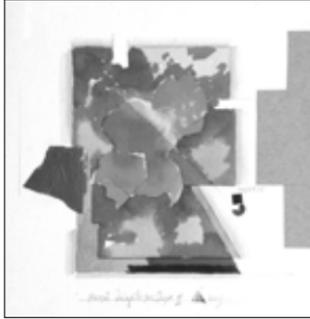
Be it classical or abstract, a painting never raises the question of the viewer's position with respect to the picture. Never mind the distance or the angle, the viewer is in front of the painting.

Here we suggest that the viewer locate himself inside the painting... Naturally, he is physically outside of the picture, but he must transport himself mentally into the very plane of the painting. This is somewhat like what a map or a plan does, when it shows our position (you are here...). The viewer's place is shown by a symbol composed of a square and a half-circle, inspired by the drawings carpenters formerly used to indicate assemblages in space (which technique was a forerunner of descriptive geometry).

Like a mathematical or geometric symbol, this little graphic combination indicating

the position of the observer is conventional, to some extent – but only to a certain extent, since its relation to descriptive geometry corresponds to a definite function : that of marking an orientation using the arc of a circle with respect to a square indicating a virtual spatial plane.

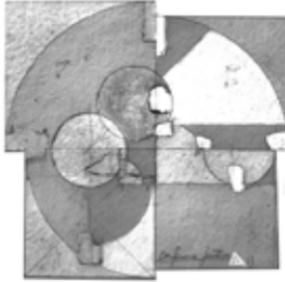
The mental image, fashioned by the activity of the imagination with no outside interference, is neither a memory nor an invention : it is a mere representation, an image in the elementary, primal sense of the word.



Reading the words Perseus decapitating Medusa projects us onto a realistic scene such as the one shown in Benvenuto Cellini's sculpture, but if we turn our mind to the metaphoric meaning of the mythological scene, the representation becomes more symbolic. It may look like a geometric arrangement reproducing the ploy of the mirror: A dazzling ploy that differentiates the concept of vision from that of looking, and clearly has to do with our present subject. . . . It is because vision and gaze are not the same that Perseus was able to see Medusa. So the gaze and vision are different, and split the visual field by the scopic drive, as Lacan says : "Between the eye and the gaze, there is a hiatus reflecting the hiatus between the real and the imaginary."¹⁸

Studies

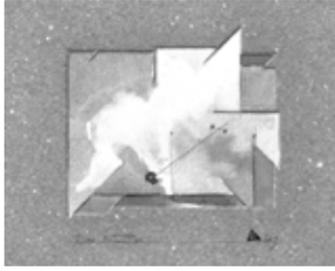
Perseus decapitating Medusa



Stealthy Conferring

As seen in Malraux's Imaginary Museum and in fact in the history of art, the human form is by far the most frequent subject. Faced with an anthropomorphic piece, the viewer can always remember other paintings and figures encountered. When the subject is not an everyday object referring to optical vision, but rather an idea, a concept, or a construction, the reference is not in our memory or before our eyes, but behind them.

It is more difficult, then, to discover what appears, for example, with respect to conferring that would be called stealthy. Unlike a face, a guitar or a landscape, we probably know no other instance of an attempt to depict it figuratively. As usual when two words are linked together, a fortuitous mental representation occurs, yielding a glimpse of several circles : the word conferring implies two or three people talking hastily before some deadline. Its stealthy nature suggests some movement of the circles formed by the hurried people in conference and their rapid interactions, as well as by the remarks exchanged by the partners conferring.



A title like *Intuitive Exit* locates the subject in a mental space, as opposed to titles designating material physical references, such as the words “about to rise” “showing” us a bird on a branch or likewise, an airplane on the runway, but above all the physical drive corresponding to the movement of a structure about to break free of gravity.

Devoid of all context, or in an unexpected context, a noun may acquire an elementary status. Exit... but an exit from what? An exit implies enclosure, the possibility of escaping a restraint of some sort. Suppose I find it linked to intuition. The proposition *intuitive exit* – the first part of which draws on a definitely abstract concept and the second a rather concrete one – yields a glimpse of a path (leading towards an exit). This vision is one of a route, then, of a way out, and implies, a priori, facing up to an event or to an unknown, possibly hostile environment... This pattern is much like the one our mind constructs instantaneously, in daily life, in equivalent situations with unexpected constraints.

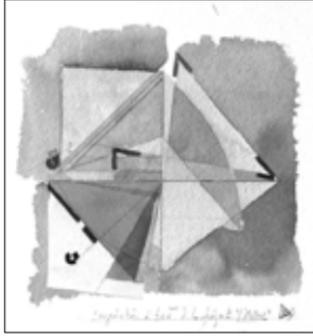
***Intuitive
Exit***



Red Ocher Hypothesis

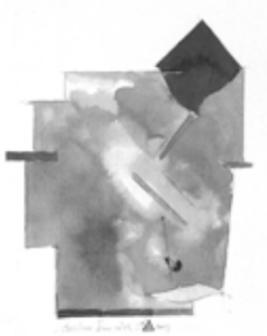
Naming a color does not necessarily refer it to a uniform surface such as when painting something “all over”. Would we in fact be able to remember in what form we saw some color for the first time ?

Red ocher is perhaps the most ancient pigment. It is associated with cave paintings, the soil of Africa, the time-worn walls of Italian cities or the red brick houses of northern Europe or again, but more sparingly, some residences in the Paris suburbs (these are from my childhood memories). The latter architecture uses bricks in many extremely intricate arrangements on façades, with the bricks forming bands, or conversely, framed by bands of carved stones, producing an enormous variety of decorative geometrical patterns. These figures, akin to a red ocher prosody, were visible through the wisteria, ivy or trees that adorned generally profuse gardens.



For each subject, the representation may be viewed as an assemblage, a construction. The fragments of images are arranged in accordance with the subject and may also be found in the composition of another subject. Pictures representing apparently very different events may have some elements in common. There could not be any coherent representational system without an assemblage of fragments — which sometimes seem to be stuck together arbitrarily. Often the many images that come to mind in connection with a phrase such as “Cooperation on Board the Frigate L’Astrée” must be sorted out, and a few selected. The idea « ship » entails thousands of possibilities, but all cannot be accepted. There are knots, gaskets, caulking, tongue and groove, cables, sails, rigging, and the corresponding activity of sailors navigating. The glimpse is brief, as usual : I do not have time to put in details of the scene of sailors busy navigating. I have only retained the *stimmung*¹⁹ of the scene : the characteristic geometric, colorful interplay of the sails and rigging.

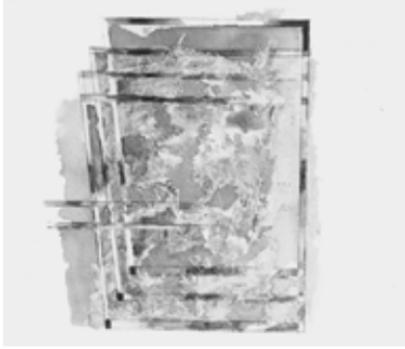
**Cooperation
on Board
the
Frigate L’Astrée**



Structure of a Dream

Quite a broad subject... and the title, one is inclined to think, might well be applied to every one of these 72 aquarelles. Like concepts and the objects in our world, some spheres such as dreams, or some notions such as structure, cover huge territories. I do not wish to emphasize or attenuate this difficulty and its paradoxes, inasmuch as my project, as explained above, is precisely to stress the specificity of each subject. Which specificity is, if I dare say, inversely proportionate to the field covered by a theme, but which opens the way to the greatest number of variations.

The subject is not the description of any one dream in particular, but an abstract dream and its putative structure. According to Korbsyski : "To be efficient, a language should be similar in its structure to the structure of the event it is supposed to represent."²⁰ The structure is shown as fragmentary, incomplete, with a dark, disturbing space for instance, within a shapeless environment containing some markers, sorts of landmarks. As in most of the other hypotheses, the location of the viewer within the aquarelle is indicated.

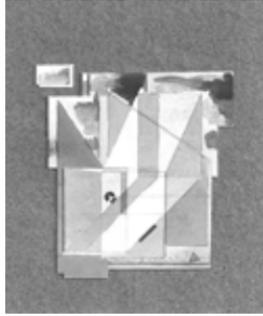


In his fascinating correspondence with Jung, the physician Wolfgang Pauli raises the question: "Is signification a factor of order?"²¹ And he refers to Kepler: "Johannes Kepler provides a particularly eloquent example illustrating the relation between archetypal representations and scientific theories, for his ideas may be seen as a sort of intermediate phase between the earlier description of nature in terms of magic and the later, quantitative and mathematical perspective.

With this statement, the mind establishes a binomial contrast between meaning and order: does an order become visible, for example, when the indistinct elements of an informal mass of plants, such as undergrowth, are identified by their botanical names? The nomenclature that organizes – and lends meaning to informal elements – seems to be of a geometric nature. An effort must be made, then, to image that structure, rather than to imagine it. The mental image connected with the question "Is signification a factor of order?" brings together and interweaves an informal aspect (referring to the pictorial movement *Informel*) with the organization of a geometrical order. Here we find the opposition order-disorder; and the taste for basic

***Signification
as a Factor
of Order ?***

geometrical composition in contemporary literature and science. Italo Calvino confessed that he would really like to tell its history (reviewing the literature of the world from Mallarmé on).



Unquestionably, nothing prevents us from considering the paintings shown here the way we look at many art works or at a blossoming tree – that is, solely from a formal perspective, and independently of any context. Rather obviously, that is not what I have in mind. It is absolutely necessary, I feel, given the category of images taken as subjects here, to indicate the intentions behind these representations, and this requires a bit of theory. But the word theory is a risky one, and the risk would be even greater if I said pedagogy...

In conclusion, I cannot resist referring back to Paul Klee, and to his apprehension during a lecture : "I am speaking surrounded by my paintings, which should speak for themselves in their own language...",²² he said. His apprehension faded away however, with the thought that his "words are not separated from his paintings, but on the contrary, they complete the impressions felt by the viewer".

***Instinct
of
Representation***

Notes

- 1 This example is taken from Robert Motherwell : Robert Motherwell, *L'humanisme de l'abstraction*. Paris : L'Echoppe, 1991
- 2 To my knowledge, of course, for although many studies have been published, ranging from Jean Piaget who argued that image-forming is not a mere extension of perception but rather a symbolic process of the same ilk as language, to Lacan, Merleau-Ponty, and Shepard and Cooper in *Mental Images and their transformations* (MIT Press, 1982,), or Jean-Michel Fortis (Intellectica 1992/2,) to mention only a few, the question of the appearance of the mental image, of what it looks like, literally, is rarely dealt with – quite comprehensibly actually, given the lack of any possible scientific imaging.
- 3 Docteur Jean Philippe (1862-1931), "chef des travaux" at the laboratory of physiological psychology at the Sorbonne.
- 4 Docteur Jean Philippe, *L'image mentale - Evolution et dissolution*, Paris : Félix Alcan éditeur, 1903.
- 5 Julio Cortazar, *La vuelta al día en ochenta mundos* (*Around the Day in Eighty Worlds*) (1967).
- 6 George Berkeley, *A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge*, Stanford Encyclopedia of Philosophy, 1710
- 7 *John Ashbery*, by R.C. Kennedy, Art international vol. XVII/2 Feb 1973.
- 8 *Unanschaulichkeit* a term used by Erwin Schrödinger in *Physique quantique et représentation du monde*. Paris : Le Seuil, 1992.
- 9 Robert Motherwell, Stephanie Terenzio *The Collected Writings of Robert Motherwell*. New York : Oxford University Press, 1992.
- 10 Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, 1912. Concerning the Spiritual in Art. New York: MFA Publications and London: Tate Publishing, 2001.

- 11 Joannis Kepleri, *Astronomi opera omnia*. Francfort : Heyder and Zimmer, 1859.
- 12 Yves Buin, *Thelonious Monk*. Paris : Le Castor Astral, 2002. Monk was talking about his friend Gerry Mulligan's "bridge" in Bernies'Tune.
- 13 Paul Klee, *Das bildnerische Denken*. Bâle : Schwabe und Cie, 1973.
- 14 Karol Beffa, *György Ligeti*. Paris : Fayard, 2016.
- 15 Wolfgang Pauli, C. G. Jung, ed. C. A. Meier, trans. David Roscoe, Atom and Archetype, *The Pauli/Jung Letters, 1932–1958*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2001.
- 16 Lecture delivered by Henri Poincaré at the Paris Société de Psychologie in 1908.
- 17 Pierre Ryckmans, *Propos sur la peinture du moine Citrouille-Amère*. Paris : Plon, 2007
- 18 « The eye and the gaze, here we have the schize in which the drive manifests itself in the scopic realm. » (My translation - H.A.) Jacques Lacan, *Les Quatre Concepts fondamentaux*. Paris : Le Seuil, 1973. The Seminar; Book XI, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, 1964. ed. by Jacques-Alain Miller; transl. by Alan Sheridan, New York : W.W. Norton & Co., 1977.
- 19 *Stimmung* is considered difficult to translate : sentiment/ mood/ atmosphere/ spirit. Kandinsky ibid.
- 20 Alfred Korbsyski, *Science and Sanity*, Institute of General Semantics, 1994.
- 21 W. Pauli / C.G. Jung Ibid.
- 22 Paul Klee, Ibid.

Table

I	Représentation mentale	9
II	La peinture abstraite	11
III	76 Hypothèses	17
III,1	Sujet	18
III,2	Elaboration	20
III,3	Procédé	21
III,4	Style	25
IV	Chemin latéral	27
V	Contour, cadrage	28
VI	Situation du spectateur dans l'image	29
Etudes		
	<i>Persée décapite Méduse</i>	33
	<i>Conférence furtive</i>	34
	<i>Issue intuitive</i>	35
	<i>Hypothèse ocre rouge</i>	36
	<i>Coopération à bord de la frégate l'Astrée</i>	37
	<i>Structure d'un rêve</i>	38
	<i>La signification comme facteur d'ordre ?</i>	39
	<i>L'instinct de représentation</i>	41
	Notes	43
	Planches	49

Plates		49	Contents
I	Mental Representation	63	
II	Abstract Painting	67	
III	76 Hypotheses	69	
III,1	The Sujet	70	
III,2	Elaboration	72	
III,3	Process	73	
III,4	Style	77	
IV	A Side Path	79	
V	Framing	80	
VI	Position of the Viewer	81	
Studies			
	<i>Perseus Decapitating Medusa</i>	83	
	<i>Steathly Confering</i>	84	
	<i>Intuitive Exit</i>	85	
	<i>Red Ocher Hypothesis</i>	86	
	<i>Cooperation on Board the Frigate l'Astrée</i>	87	
	<i>Structure of a Dream</i>	88	
	<i>Signification as a Factor of Order ?</i>	89	
	<i>The Instinct of Representation</i>	91	
Notes		92	

ISBN 978-2-9563142-1-9

Dépot légal juillet 2018

© Jean-Max Albert

Editions
Mercier & Associés
3, rue Dupont de l'Eure

Un domaine très vaste et très flou englobe la mémoire, l'imagination, le rêve, pour tout dire l'ensemble des représentations que l'on peut se faire du monde en dehors de ce que l'on a présentement sous les yeux.

Dans ce domaine, les formes que prennent ces représentations sont mobiles, fuyantes, de natures très variées et surtout pratiquement impossibles à fixer.

Ainsi, lorsque le terme *image mentale* est prononcé, les qualités fluctuantes impalpables, immatérielles, qu'il désigne le maintiennent dans un statut de généralité qui nous détourne spontanément de l'aborder plus avant — comme cela arrive devant l'inconnu.

A very large and very hazy realm encompasses memory, imagination, dreams, and actually all possible representations of the world other than those presently before our eyes.

Within this realm, the shapes taken by these representations are moving, elusive, extremely varied, and above all almost impossible to set down.

So, when the term mental image is pronounced, the fluctuating, undefinable, immaterial qualities it designates maintain its status of something so general as to spontaneously divert us from delving into it in depth - as when faced with the unknown.