

Quand fond la neige, où va le blanc ?

Sur Pierre Bichet, un témoignage

Sur un atoll du Pacifique, des forces souterraines, colossales, s'accumulent depuis plusieurs semaines, présage d'une éruption imminente. Quelques jours plus tôt, alertés par un télex, deux hommes sont arrivés de France, l'un par bateau, l'autre par avion, pour observer et filmer la naissance d'un cratère sous marin. Le paysage entier est en suspens, et soudain l'explosion se produit, libérant une énergie monstrueuse qui envahit bientôt tout l'espace de l'écran.

L'homme à la caméra filme la petite silhouette dérisoire qui court sur la lèvre du volcan pour ne pas être absorbée par la masse menaçante d'un gigantesque champignon de nuages noirs qui s'élève à plus de mille mètres, et se propage à la vitesse d'un fauve bondissant sur sa proie. Le ciel s'éteint dans une obscurité basaltique, tandis qu'une pluie de lapillis incandescents porte à ébullition l'eau de la plage où, en quelques secondes, le sable devient noir d'encre.

Ces lignes relatent le souvenir reconstruit, présent à ma mémoire, des passages spectaculaires du film *Les rendez-vous du diable* (1), tourné en 1956, en Asie, en Amérique du sud et sur une île quelque part à l'autre bout de la terre. L'homme à la caméra, c'est Pierre Bichet. C'est lui qui capture sur la pellicule la course désespérée d'Haroun Tazieff, son ami volcanologue, dans sa fuite pour échapper aux gerbes de scories brûlantes.

Ailleurs, dans un autre espace-temps, aux antipodes de ce cataclysme volcanique, dans un quartier excentré de la ville de Pontarlier dans le Haut Doubs, au creux de la dernière combe avant le rempart de sapins marquant la frontière entre la France et la Suisse, se dresse une maison isolée. Pour y accéder, il faut prendre une route qui enjambe le chemin de fer. L'architecture de cette étrange demeure ne ressemble en rien à celle des maisons alentour. Il y a quelque chose d'inquiétant dans la couleur grise de ses murs, dans les ouvertures de ses *bow windows*. Alfred Hitchcock aurait pu en faire le décor d'un film (2). Elle évoque aussi ces villas balnéaires de la côte Est américaine, désertées, aux fenêtres toujours closes, caractéristiques des nombreux paysages d'arrière-saison peints dans les années 1930 par Edward Hopper (3). A l'arrière, côté jardin, l'impression est différente : sous la rotonde en surplomb avec ses fenêtres en arcades, s'ouvre la large baie d'un atelier dont le vitrage reflète les nuages.

C'est là que Bichet dessine. L'atelier est silencieux. On y perçoit seulement le frôlement du carbone déposé par l'outil qui cerne, contourne, délimite, sépare et hachure les lignes et les surfaces s'entremêlant pour faire apparaître un paysage. Le même homme qui, à l'autre bout de la terre, tenait la caméra pour filmer la colère du volcan, tient ici entre ses doigts le crayon de cire noire qui dessine patiemment sur le grain de la pierre l'esquisse d'une lithographie. Contraste saisissant ! D'une part, le courage fascinant du cinéaste aventurier, de l'autre la concentration et le recueillement propices à la création. Deux traits du caractère complexe et attachant de ce personnage hors du commun qu'est Pierre Bichet.

Mais on pourrait sans doute rapprocher ces deux facettes du même homme en les comparant symboliquement à deux minéraux : le clair du calcaire et le noir du basalte - deux modes sur lesquels Bichet aura bâti ses vies de peintre et de cinéaste. Dans une partie de l'atelier, sont rangées les pierres lithographiques au calcaire lisse et doux comme l'ivoire, telles les volumes d'une bibliothèque minérale. Dans une autre pièce, à l'abri de la lumière, sont empilées les boîtes métalliques renfermant les bobines de films sur lesquels sont fixés les noirs brillants, profonds, des éclats de basalte qui retombent en avalanches chaotiques sur les flancs des volcans.

Rencontre avec un homme remarquable. Enfant, puis adolescent et jeune homme, j'ai été considérablement marqué et influencé par la personnalité de cet artiste vif et joyeux. Je me souviens des visites, chaque été, de Bichet et de son épouse La Biche, proches amis de mon père (3), dans notre maison du Jura, à Château Chalon. Pierre arrivait avec son matériel de projection et ses films

sur les volcans, qu'il nous montrait au cours de séances passionnantes. C'est l'explorateur en lui que j'ai d'abord admiré.

Tenant sa promesse de me faire participer, quand j'aurais atteint l'âge de dix-huit ans, à une expédition scientifique, Pierre Bichet m'a offert la réalisation d'un de mes rêves de jeunesse : en tant que sherpa dans l'équipe d'Haroun Tazieff (4) en septembre 1968, j'ai vécu, sur les pentes de l'Etna, à 3300 mètres d'altitude, une expérience physique et esthétique unique, découvrant au plus près un phénomène naturel d'une démesure et d'une beauté inouïes. Je garde de ce voyage initiatique, radicalement exotique, un souvenir très précis. Bichet fréquentait les volcans du monde depuis plus de dix ans et, avant notre départ, je lui avais demandé pourquoi il n'avait jamais peint de volcan. Au retour de cette expédition sur l'Etna, j'ai compris le sens de sa réponse : « c'est impossible de peindre un volcan ! ».

Et puis j'ai découvert le peintre, auquel je dois aussi ma première exposition, car c'est lui qui m'invita à participer au Salon des Annonciades de Pontarlier en 1967.

Chez lui, chevalets, tables et pinces sont disposés tout autour de l'atelier. L'espace est clair et ordonné. Sur les murs, des tableaux, des dessins et des lithographies, représentant, dans leur grande majorité, des paysages de la région. Chaque œuvre fait une trouée rectangulaire dans les murs de la pièce, ouvrant ainsi d'autres fenêtres imaginaires et fictives. D'autres lithographies sont rangées dans les larges tiroirs de plusieurs meubles. Ainsi, se trouvent rassemblés là de multiples points de vues. Dans un même espace, le peintre a concentré des paysages réalisés dans différents lieux peu éloignés de son travail. Les distances ainsi abolies, l'ensemble des peintures et lithographies fonctionne comme les fragments d'un panorama imaginaire idéal.

Peintre-Cinéaste. Pour moi, il subsiste une énigme dans l'œuvre de Bichet. Comment être à la fois peintre et cinéaste ? Car il s'agit de deux pratiques complètement différentes. L'artiste lui-même considère que ses films ne font pas partie intégrante de son œuvre artistique. Pourtant, une caméra à l'épaule, il excelle, ce qui lui vaudra un vibrant éloge du cinéaste et critique Jean-Luc Godard, dans *Les Cahiers du cinéma*, au moment de la sortie du film « Les Rendez-vous du Diable » en 1959. Dans son article, Godard souligne l'intelligence des cadrages et la dynamique des prises de vues de Bichet. Le film est signé Tazieff mais les images sont en partie dues au peintre.

« N'y aurait-il, en effet dans les rendez-vous du diable que le seul plan où l'on voit, filmée par son ami Bichet, la silhouette à la Manfred d'Haroun Tazieff remonter frénétiquement sa Paillard-Bolex pour ne rien manquer du feu d'artifice à la Michel Ange qui lui fait front, n'y aurait-il que le seul plan toujours filmé par l'ami Bichet, où l'on voit Tazieff courbé sous les rafales de pierres comme un soldat sous celles de la mitrailleuse, n'y aurait-il que le seul plan, encore filmé par le très courageux et sympathique Bichet, où l'on voit Tazieff descendre à pas de loup le long des parois de cendre de l'Etna pour s'approcher plus près encore plus près, toujours plus près du cratère qui ne dort que d'un œil, n'y aurait-il que ces plans, qu'ils suffiraient à faire des Rendez-vous du diable le plus beau film du monde » (5).

Quand il écrit ces lignes, Jean-Luc Godard ne connaît sans doute pas le travail du peintre, qu'il salue indirectement dans son analyse du film. Mais les images évoquées dans cet article sont celles d'un peintre qui filme avec, présente à l'esprit, une histoire de la peinture.

Le cinéma et la peinture ont en commun de fabriquer des images. Cependant, le peintre sait que l'image picturale est une surface d'intentions, sous tendue par des éléments structurant qui ont une histoire. Dessin, composition, cadrage, couleurs, fabriquent ce que l'Académie des Beaux-Arts appelle au XVIII^e siècle *Historia*, *l'agencement formel de ce qui fait sujet dans le tableau*, selon la définition de Léon Battista Alberti (6). Ces éléments sont liés aussi à une science du temps. Ce que le peintre raconte en une suite de clins d'œil, dans un plan fixe éternisé, le cinéma en déroule un sens narratif dans le temps de la succession et de l'effacement ininterrompu des images qui défilent sur

l'écran. Au cinéma, l'*Historia* de la peinture devient scénario, montage, rythme et temps déroulé en séquences.

Pour ébaucher un récit vraisemblable de la vie de Bichet, il faudrait imaginer le scénario d'une œuvre où se superposeraient ces deux modes de représentation et de narration (la peinture / le cinéma), dans une durée et un espace à inventer. Pour révéler l'envergure de ce personnage remarquable, il serait intéressant de montrer comment un homme a pu faire coïncider sa vie avec une aventure artistique dans laquelle se côtoient deux modes d'existence si différents. Bichet a fait deux fois le tour du monde pour filmer les volcans. Il faut voir dans cet engagement physique la volonté de mettre à l'épreuve du risque l'existence contemplative qui était la sienne dans l'atelier, et la nécessité instinctive de mettre en péril sa propre vie pour entrevoir le terrible spectacle d'une réalité en perpétuelle fusion.

Images de pierre C'est à l'école des Beaux Arts de Paris que Bichet fait son apprentissage de peintre et plus tard de lithographe. Entré en 1943, pendant la guerre, dans l'atelier du peintre Eugène Narbonne, il compte parmi ses camarades Bernard Buffet(7), qui exercera sur lui une influence perceptible dans ses premières lithographies (Bernard Buffet étant lui même très influencé par le peintre expressionniste Francis Gruber(8)). L'œuvre de Bichet se situe dans la filiation d'une école de Paris résolument figurative dominée par l'influence de peintres de tradition classique comme Puvion de Chavanne, mais aussi de Paul Cézanne, Paul Gauguin, Henri Matisse ou Vincent Van-Gogh.

Après la deuxième guerre mondiale, Alberto Giacometti (9) et Jean Hélion (10) s'inscriront à rebours de l'histoire de la modernité, le premier en renonçant à l'expérience surréaliste, le second en abandonnant l'abstraction. En effet, confronté, pendant sa captivité, au désastre qui submerge l'Europe, Jean Hélion décide d'aller à contre-courant du progrès assigné à la modernité, non point en faisant un *retour* à la figuration, mais en ayant *recours* à la figure pour dire à nouveau la complexité du monde. Bichet n'est pas directement influencé par ces artistes, mais ceux-ci sont ses contemporains et marquent leur époque. A travers leur personnalité et leurs œuvres, ils expriment la possibilité d'un renouveau de la figuration face à l'abstraction triomphante qui règne dans le Paris d'après-guerre des années cinquante.

Les premières lithographies de Bichet sont monochromes, et le format n'est pas encore panoramique, comme plus tard dans ses paysages Jurassiens. Mais ces planches permettent de discerner au mieux les sources et influences qui s'exercent au début de sa pratique, ainsi que les différentes pistes qui s'esquissent. Au cours de la décennie suivante, dans les années 1950, quand Bichet s'établit définitivement à Pontarlier et qu'il installe son atelier de lithographie à côté de celui qu'il consacre à la peinture, il introduit la couleur dans ses estampes, utilisant jusqu'à sept teintes différentes pour une même planche. On discerne dans sa peinture l'application des ressources du processus lithographique, matérialisé dans la distinction des parties peintes, où les fonds sont constitués de couleurs complexes obtenues par mélanges pigmentaires, et du dessin, qui revient s'inscrire à la fin, en accents, sur les couches picturales. Cette période est aussi marquée par une rencontre le peintre Suisse Lermite (11), une amitié qui exercera sur leurs œuvres des influences réciproques.

Géographie et territoires de papier. Bichet réalise environ 300 planches d'après des paysages jurassiens. La carte des localités représentées a été établie par son fils Vincent, co-auteur d'un livre sur la géologie des paysages du Jura (12). Cet inventaire révèle qu'il s'agit de lieux s'inscrivant pratiquement tous dans un rayon qui n'excède pas trente kilomètres autour de l'atelier. Pour un homme qui a fait plusieurs fois le tour du monde, il y a quelque chose de singulier à positionner sa pratique artistique à l'intérieur d'un périmètre aussi réduit. Mais ce territoire restreint, que l'artiste ne cesse obsessionnellement d'approfondir, il en recense tous les aspects pour souligner l'intérêt qu'il porte à la contemplation de ces habitats retirés et solitaires. Par le dessin il fait constamment

retour sur le motif. Le peintre explore horizontalement l'étendue du paysage ; ainsi, paradoxalement, il procède à l'inverse de l'archéologue (des années durant, Bichet a pratiqué l'archéologie en fouillant les tumulus du Haut Doubs). L'archéologue creuse un champ de fouille verticalement et il quadrille les profondeurs du sol pour en extraire les indices d'un temps invisible où est enfoui un récit perdu. Les paysages parcourus sont pour lui le moyen de manifester une indépendance, une possibilité de s'échapper de l'atelier pour devenir un promeneur-artiste à la recherche de points de vues et de thèmes - démarche qui implique la recherche de cadrages, afin que la composition entre en résonance avec les structures propres au format de la lithographie, ou aux tableaux réalisés ensuite à l'atelier, parfois en grandes dimensions.

La démarche systématique d'artiste-promeneur débute en 1970, avec des croquis exécutés sur des carnets à dessin japonais reliés en accordéon (*Leporello*). Les premiers carnets de ce type, Bichet les achète en 1963, lors d'un séjour au Japon en compagnie de son amie Ariane Mnouchkine (qui lui en offre un à Tokyo !). Ils sont de format allongé. Celui reproduit à l'échelle 1 dans cet ouvrage mesure 9 x 29 cm, il est entièrement rempli de dessins compilés dans les sites parcourus au début de l'année 1971.

A partir de ces relevés *in situ*, le projet de réaliser une épreuve lithographique éditée à plusieurs exemplaires nécessite pour l'artiste une adaptation et une augmentation plastique. Dans ce passage du dessin à l'estampe, c'est la transformation et l'amplification de l'instant qui se réalise ; dessiner est un acte rapide qui saisit les choses vues dans une *impulsion* presque instantanée. Le passage à la lithographie ou à la peinture est une *construction* qui s'effectue dans le temps, sur la durée qu'impose l'élaboration d'une lithographie par l'addition d'une couleur à une autre, qu'elle recouvre, efface, ou laisse transparaître. Comme dans l'aquarelle, la couleur n'est pas mélangée, elle fusionne par transparence avec les autres.

Cette technique particulière nécessite d'anticiper mentalement le processus complexe de l'effet des couleurs secondaires. Chaque couleur est définie sur une pierre différente, qui se superpose à la précédente. Régulièrement, par un passage sous la presse, on contrôle l'épreuve qui monte peu à peu vers l'image.

Dans les lithographies de Bichet, c'est ce processus de superposition de plans autonomes qui est mis en œuvre, du ton le plus pâle aux valeurs des teintes moyennes. Ensuite, dans le dernier passage, un dessin noir et vigoureux est superposé, qui précise les traits du sujet représenté, un dessin décisif, qui pourrait être celui d'un architecte. Bichet n'a jamais recours aux ressources surprenantes offertes par le décalage entre la couleur et le dessin, comme le prescrivait Fernand Léger, pour créer de forts contrastes plastiques entre couleur et graphisme. Comme Hergé, il est adepte de *la ligne claire* (13).

Les valeurs de gris légèrement teintées d'ocre qu'il utilise dans ses lithographies, en couches transparentes, définissent les repères spatiaux du paysage. Les teintes atténuées nous signifient l'éloignement et la distance qui nous séparent de l'horizon, ligne de démarcation entre le ciel et la terre. Les traits noirs hachurés décrivent des obstacles naturels ou construits : lisières de forêts, rideaux d'arbres, rebords de plateaux, rochers, palissades, lignes d'ombre, murs recouverts de zinc ou de talévan. D'autres traits verticaux solitaires tracent des perspectives sans point de fuite, ils bornent l'éloignement, cadastrent les enclos, balisent le bord des routes. Nos yeux aveuglés par l'insondable blancheur se perdent en suivant dans la neige la ligne de ces balises qui indiquent en pointillé la direction d'une route invisible. Les paysages dessinés sont rarement habités, le plus souvent désertés de toute présence humaine, d'où la sensation mélancolique d'un vide presque métaphysique.

Bichet construit une œuvre particulière, entièrement localisée dans un périmètre géographique limité. Ce qui suggère un rapprochement avec un autre artiste du XX^{ème} siècle, le peintre américain Andrew Wyeth, classé artiste régionaliste et réaliste, qui a lui aussi ancré l'ensemble de son travail dans un territoire restreint, aux alentours de sa maison, à Chadd's Ford, en Pennsylvanie. Son tableau le plus célèbre, *Christina's world*, daté de 1948 (14), représente un pré sur une colline pentue; au loin, au sommet, sur l'horizon, tout en haut du tableau, se dresse une ferme qui ressemble fort aux

maisons que dessine Bichet dans le Haut Jura. Au premier plan de ce paysage, une jeune femme vue de dos semble ramper péniblement dans les hautes herbes pour tenter de rejoindre l'étrange et inaccessible maison. L'œuvre d'Andrew Wyeth est une réflexion mélancolique sur la condition humaine soumise au temps qui passe; elle suinte une angoisse diffuse. Les toiles de Wyeth, comme celles de Hopper, ont inspiré de nombreux cinéastes, sensibles à la profondeur de champ présente dans leurs tableaux.

Les paysages de Bichet ne produisent pas les mêmes effets que ceux de ces deux artistes américains. Chez lui, pas d'arrière-plan romanesque, pas de narration, pas de psychologie; le paysage est une étendue, une distance entre nous et l'horizon. C'est le vaste espace vacant du dehors livré froidement à lui-même. La radicalité de son inventaire lithographique donne à voir les variations d'une même saison, l'hiver observé comme phénomène météorologique capable de recouvrir de légèreté la gravité terrestre des paysages en leur donnant l'aspect d'un monde suspendu et hors du temps.

Célébration du blanc.

Dans les lithographies, le blanc indique un temps suspendu, une phase pendant laquelle l'artiste s'adonne presque exclusivement à la représentation de cette période de l'année qui va du début de l'hiver à l'approche du printemps. C'est *L'œuvre au blanc* accompli par un peintre qui nous met à l'épreuve d'un silence audible. Bichet identifie le blanc au silence assourdissant qui s'empare des paysages, en recouvrant les bruits et rumeurs de la terre sous une épaisse couche de neige. Il fait sienne la déclaration de Nicolas Poussin, qui définissait l'art de la peinture comme art du silence : « moi qui fais profession des choses muettes » (15).

Traditionnellement, dans la mise en œuvre d'un tableau, la toile est préparée par une sous couche de couleur assez vive qui généralement est d'ocre-rouge. Le tableau terminé, le rouge de la préparation n'est plus visible, mais le corps qui porte le regard en saisit intuitivement la présence magnétique. Philippe de Champaigne a procédé selon cette méthode quand, en 1662, il peint tout en grisaille son tableau *Ex-voto* (16).

Sous la neige des paysages de Bichet, il y a la couleur du basalte, qui rougeoie comme un feu couvant sous la cendre.

La présence insistante du blanc du papier et la thématique de la neige sont au centre de son œuvre. C'est dans la contemplation de cette non couleur qu'il pressent la possibilité d'accéder à l'essentiel :

"Peut-être un jour me risquerai-je à l'image parfaite de l'hiver. Sur ma grande feuille blanche n'existera plus alors qu'un rectangle de ciel uniforme, ultime étape de l'image avant qu'il ne reste plus rien de visible à exprimer" (17).

Cet éloge du blanc, en 1987, nous éclaire bien sur son *dessein*. C'est la finalité ultime de son œuvre, face à l'indicible, et à l'impossibilité d'exprimer l'image parfaite. Il intègre à son processus de création l'idée de dévoiler dans un rectangle monochrome de ciel uniformément blanc, la présence en négatif d'une disparition.

Pierre Bichet écrit

"Mon seul désir est d'échapper à ces affrontements, à des certitudes esthétiques si haut clamées un jour, si vite oubliées le lendemain, à ces recherches fiévreuses aboutissant à l'extrême au carré blanc sur fond blanc, ce qui constitue indéniablement un retour absolu aux sources" (18).

Il faudrait faire un jour l'inventaire de l'utilisation du blanc dans l'histoire de l'art, depuis le célèbre tableau-manifeste du suprématisme, *Carré blanc sur fond blanc*, peint en 1918 par Kasimir Malevitch (19) dont celui-ci a fait le socle d'une nouvelle conception de l'art, affirmant par ce geste de peinture apparemment simple et minimaliste que l'idée de superposer deux sortes de blanc nous

montre que dans l'écart infime entre deux tons se manifeste en réalité l'intensité d'une vérité. Cet acte pictural radical se révélera dans l'art du XXème siècle fondamental, originel.

L'imagier militant. Bichet, lui, se définit comme un « imagier », refusant que la lithographie s'émancipe de son lien à l'image. Chez lui, cette humilité est assumée artistiquement. En se dénommant ainsi, il affirme sa singularité, se plaçant en retrait de l'idée communément admise d'un art universel et international. Etre un « imagier » est pour lui une attitude philosophique et une manière d'inscrire son travail de peintre dans un territoire précis et un tissu social particulier, *un régionalisme universel*. Il pense sa pratique artistique en fonction des êtres qui vivent sur le territoire même qu'il prend généralement comme modèle. Mais, à regarder sa peinture, il est impossible d'imaginer ce que fut la vie de cet homme.

Sa volonté de décrire dans ses dessins et ses peintures les lieux de travail d'une population atteinte par la désertification des campagnes, qui commence avec la rupture culturelle des années soixante, confère à son travail une dimension sociologique particulière, assumée politiquement, d'où la singularité de son œuvre. Les conditions de production et de diffusion, artistique et économique, sont parfaitement pensées, cohérentes et logiques. Rien ne rend Bichet plus fier que d'apprendre que les habitants d'une ferme qu'il a dessinée ont accroché chez eux une représentation de ce paysage.

S'attachant à décrire les formes et les éléments constitutifs du paysage jurassien, l'investigation graphique méthodique qu'il a menée relève d'une démarche ethnologique. Pendant plus de trente ans, il a recensé les constructions humaines de ce territoire - maisons, hangars, granges, abris, remises et clôtures, objectivement décrites dans leur spécificité architecturale – soucieux, par la pratique de son art du dessin, de dresser un constat du paysage, afin de livrer aux regards futurs ce message : « voilà comment c'était ».

Hanté par la disparition de ce qu'il a dessiné toute sa vie, Pierre Bichet témoigne de la réalité, à un moment donné de l'histoire, d'un pays où il a vécu, pour que la grande congère de l'oubli ne le recouvre pas. C'est ce que nous montrent les œuvres reproduites dans les pages qui suivent.

Bernard Moninot

Château Chalon Aout 2016

(1) *Les rendez-vous du diable*, film documentaire de Haroun Tazieff, sorti en 1959. Le film présente les cratères en activité de volcans d'Europe, d'Indonésie, du Japon, d'Amérique centrale et d'Amérique du Sud.

(2) *Le septième juré*, film policier de Georges Lautner, a été tourné dans la maison de Bichet en 1961.

(3) Robert Moninot, 1922-2000, sculpteur animalier, ami de Bichet, rencontré aux Beaux Arts de Paris après la guerre.

(4) L'équipe Tazieff au cours des missions scientifiques se composait de Katia et Maurice Krafft, François Le Guern, Pierre Jouille, Michel Loye, Claude Allègre etc.

(5) Jean Luc Godard, *Le conquérant solitaire*, mars 1959, article publié dans les Cahiers du Cinéma, n° 93.

(6) Léon Battista Alberti (1404-1472) est un philosophe, peintre, mathématicien, architecte, et théoricien des arts.

(7) Bernard Buffet (1928-1999), peintre figuratif.

(8) Francis Gruber (1912-1948), peintre expressionniste français.

(9) Alberto Giacometti (1901-1966), sculpteur surréaliste et figuratif à partir de 1946

(10) Jean Hélion (1904-1987) a contribué à l'introduction de l'art abstrait aux Etats-Unis, figuratif après la guerre.

(11) Jean-Pierre Schmid (1920-1977), dit Lermite est un peintre suisse.

(12) Vincent Bichet/ Michel Campy, *Montagnes du Jura : géologie et paysages*, 2008, Néo Editions p.xx

(13) La ligne claire est un langage graphique issu de l'école belge de bandes dessinées associé aux dessinateurs du journal de Tintin.

(14) Le tableau *Christina's world* a été réalisé en 1948 par Andrew Wyeth (1917-2009). Il est conservé au Museum of Modern Art de New York.

- (15) Nicolas Poussin(1594-1665), Lettre à Monsieur Noyer, 20 février 1636, dans *Lettres et propos sur l'art*, éditions Hermann, 1994, 246 p.
- (16) Le tableau *La Mère Catherine-Agnès Arnault et la sœur Catherine de Sainte Suzanne de Champagne*, dit *Ex-voto*, a été réalisé en 1662 par Philippe de Champaigne (1602-1674). Il est conservé au Musée du Louvre à Paris.
- (17) Pierre Bichet, *Précis de lithographie*, 1987.
- (18) Pierre Bichet, *Précis de lithographie*, 1987.
- (19) Kasimir Malevitch, (1878-1935) peintre abstrait, fondateur et théoricien du suprématisme.