































Jean-François Chevrier

Un air d'impromptu surgit au premier regard. Une manière d'occuper le vide et d'animer le support (le subjectile) procède manifestement d'une gestuelle précise, à la fois libre et calculée. L'expérience du tracé traverse les images. L'artiste se suit à la trace. Elle noue un «thème», perd le fil, le retrouve. La composition de l'image ne prend jamais le pas sur ce qui advient avec et dans le tracé. Chaque moment isolé est une amorce de récit, mais aussi une esquivé du récit — cela se vérifie dans les films — ; chaque amorce peut être reprise, retravaillée. Le dessin organise des *éléments* plus ou moins lisibles, en restant au plus près d'une activité psychographique, qui se manifeste d'abord et avant tout comme une transcription de sensations kinésiques. Le lieu commun qui fait du dessin une forme d'écriture gestuelle se vérifie constamment.

L'ordre chronologique adopté dans le livre permet de suivre l'approche de la couleur, le passage du trait à l'image peinte, l'expérience de la polychromie grotesque, puis l'apparition du plan monochrome, le bleu, la couleur-lumière, associée au montage burlesque de figures. Ce mouvement global est sans doute une des clés du corpus et de la biographie artistiques d'Anne-Marie Schneider.

Dès ses premiers essais aboutis, en 1988, elle cherchait à transcrire le mouvement et le corps (l'image du corps) en mouvement. Elle voulait traduire ce qui donne à cette expérience sa teneur intime et impersonnelle : les physiologistes parlent d'une «auto-affection de la vie». Elle pensait avec le dessin (le tracé), en termes de moment et de relations spatiales. Elle ne cherchait pas la continuité d'une durée, elle pensait point, ligne, plan. Chaque tracé sur la feuille blanche est l'inscription d'un mouvement qui pourra être repris, sur une autre feuille. Le tracé accompli est un point d'arrêt. L'artiste fait le point. Mais le point est l'indice d'un imaginaire géométrique : la ligne étire le point, le projette dans le plan. Ce qui importe, c'est l'énergie et la tension du trait. Le point devient alors invisible.

Le dessin de 1991 dit «Sans point», avec lequel nous avons choisi d'ouvrir le parcours chronologique, peut être tenu pour un énoncé, avec tout ce que ce mot induit : référence au langage, intention discursive. L'énoncé est la forme élémentaire du discours, comme le trait est la forme élémentaire du tracé. Mais le trait, le simple trait, sans point, qui se démarque à la fois de la lettre i et du point d'exclamation, est l'image même de la simplicité, une affirmation tautologique du tracé. Le trait est seul sur la page, simple, *single*. «Sans point» signifie alors sans origine et par là sans visée. Le trait ne conduit nulle part. À la différence de l'énoncé verbal, il ne dit rien ou, du moins, ne prétend pas dire quelque chose. En revanche, comme l'énoncé, il constitue un événement. Il est advenu, en deçà des images. L'événement est singulier. «*Y a d'Un*», disait Jacques Lacan. L'événement peut être réitéré, sinon répété, différemment. Mais sa singularité élémentaire se manifeste sur le mode impersonnel du «il y a».

Dans son séminaire sur *L'identification* (1961-1962), Lacan a nommé «trait unaire» la première inscription, infralinguistique, de la «signifiante». L'année suivante, traitant de *L'angoisse*, il parlait d'«*initium* subjectif», mais il précisait que «le trait unaire est avant le sujet», et il affirmait : «C'est la seule chose qui puisse justifier à nos yeux l'idéal de simplicité¹.»

¹ Jacques Lacan, *Le Séminaire, livre X. L'angoisse*, Paris, Seuil, 2004, p. 32.

Jean-François Chevrier

Un aire de impromptu surge con la primera mirada. Una manera de ocupar el vacío y de animar el soporte —la superficie externa— que procede de una gestualidad precisa, libre y calculada a un tiempo. La experiencia del trazo atraviesa las imágenes. La artista sigue su propio rastro. Ata un «tema», pierde el hilo, vuelve a encontrarlo. La composición de la imagen nunca se adelanta a lo que ocurre con y en el trazo. Cada momento aislado comienza, pero también esquivo el relato (puede comprobarse en las películas); cada arranque puede ser retomado, retrabajado. El dibujo organiza unos «elementos» más o menos legibles, permaneciendo lo más cerca posible de una actividad psicográfica, que se manifiesta ante todo como una transcripción de sensaciones kinésicas. El lugar común que convierte el dibujo en una forma de escritura gestual se averigua constantemente.

El orden cronológico adoptado en el libro permite seguir el acercamiento al color, el paso del trazo a la imagen pintada, la experiencia de la policromía grotesca, seguida de la aparición del plano monocromo, el azul, el color-luz asociado al montaje burlesco de las figuras. Este movimiento global es sin duda una de las claves del corpus y de la biografía artística de Anne-Marie Schneider.

Desde sus primeros ensayos concluyentes en 1988, Schneider trataba de transcribir el movimiento y el cuerpo (la imagen del cuerpo) en movimiento. Pretendía traducir lo que da a esa experiencia su tenor íntimo e impersonal: los fisiólogos hablan de una «auto-afección de la vida». Pensaba con el dibujo (el trazo) en términos de instante y de relaciones espaciales. No buscaba la continuidad de la duración, pensaba punto, línea, plano. Cada trazo sobre el papel en blanco es la inscripción de un movimiento que podrá ser recuperado en otra hoja. El trazo perfecto es una pausa. La artista pone el punto, entendiéndolo como el indicio de un imaginario geométrico: la línea estira el punto, lo proyecta en el plano. Lo que importa es la energía y la tensión del trazo. El punto se vuelve invisible.

El dibujo de 1991 llamado *Sans point* [Sin punto], con el que elegimos iniciar el recorrido cronológico, puede ser tenido por un enunciado con todo lo que esa palabra connota: referencia al lenguaje, intención discursiva. El enunciado es la forma elemental del discurso, como el trazo es la forma elemental del trazado. Pero el trazo, el simple trazo, sin punto, que se desmarca a un tiempo de la letra i y del punto de exclamación, es la imagen misma de la simplicidad, una afirmación tautológica del trazado. El trazo está solo en la página, simple, *single*. *Sans point* significa entonces sin origen y, por ello, sin objetivo. El trazo no conduce a ninguna parte. A diferencia del enunciado verbal, no dice nada, o, al menos, no pretende decir algo. En cambio, como el enunciado, constituye un acontecimiento. El trazo está ligado al mismo y es previo a las imágenes. El acontecimiento es singular. «Hay de lo Uno», decía Jacques Lacan. El acontecimiento puede ser reiterado, incluso repetido, de forma distinta, pero su singularidad elemental se revela en el modo impersonal del «hay».

En su seminario sobre *La identificación* (1961-1962), Lacan llamó «trazo unario» a la primera inscripción, infra-lingüística, de la «significancia». Al año siguiente, tratando sobre *La angustia*, hablaba de «*initium* subjetivo» y precisaba que «el trazo unario está antes que el sujeto», afirmando que: «Es la única cosa que

Para Jinny «hay una gran sociedad de cuerpos». Rhoda, en cambio, en el mismo contexto —un viaje en tren el primer día de largas vacaciones— rememora su fragilidad, se siente «como una pluma», insegura. En cuanto a Suzanne, ella observa, compara lo que era y lo que es (los suelos de la escuela y los campos en el exterior), detalla el cambio, pero suspende su juicio, ha decidido esperar antes de concluir: «el día está todavía por nacer»; no lo examinará hasta la noche, cuando se baje del tren. La agudeza de la observación, sugiere Virginia Woolf, es previa: el monólogo de Suzanne precede a los de sus dos hermanas tan diferentes (u hostiles). Así, de la misma manera que la observación no es un juicio, la improvisación (el *impromptu*) no es nunca una forma simple. La música de la fábula es polifónica.

Jean-François Chevrier

At first glance one is startled by the *impromptu* look of these works. Clearly, the artist's manner of occupying emptiness and animating the support (the *subjectile*) stems from precise gestures, both free and calculated. The experience of tracing traverses these images. The artist follows her own tracks. She establishes a "theme," loses its thread, finds it again. The composition of these images never overwhelms what surges forth with and within the drawing. Each separate moment is the start of a narrative, yet it's also a way of sidestepping that narrative — we notice this in her films; every start is liable to be revisited, reworked. Drawing organizes more or less legible *elements* by remaining as close as possible to a psychographic activity, one that manifests first and foremost as a transcription of kinesthetic sensations. The commonplace view of drawing as a form of bodily writing is constantly borne out.

The chronological order we follow here allows the reader to track the artist's approach to color, her shift from the pencil stroke to the painted image, the experience of grotesque polychromy, the emergence of solid luminous blue planes associated with a burlesque assemblage of figures. This overall movement is unquestionably one of the keys to Anne-Marie Schneider's artistic work and biography.

Schneider's first consummate experiments in 1988 seek to record movement and the body — the image of the body — in motion. She sought to express the element that imbues this experience with its impersonal yet intimate content — the "auto-affection of life," as physiologists term it. In her drawings (tracings), she thinks in terms of moments and spatial relationships. Initially it is not continuity or duration that matters to her; her thinking is grounded in points, lines, and planes. Every trace on a blank page is the inscription of a movement she might return to on another sheet. The finished drawing is a temporary stopping point, a point the artist takes stock of and at the same time views as the index of an imaginary geometry: line as an extension of point, a projection of point onto plane. Energy and tension are what matter in these drawings. They make the point invisible.

This chronological journey begins with the 1991 drawing *Sans Point* ["Without a Point"] which could be regarded as a statement or *enunciation*, with all that this term implies: a reference to language, a discursive intention. An enunciation, the most elementary form of discourse, just as a trait, or stroke, is a drawing's most elementary form. A trait, a simple trait without a point, differentiated at once from the letter "I" and the exclamation point, is the very image of simplicity; it's the tautological affirmation of drawing. The trait exists alone on the page; it's simple, *single*. Thus *Sans Point* signifies without origin, hence without purpose. The line leads nowhere. Unlike a verbal enunciation it says nothing, or at least makes no pretence of saying anything. On the other hand, like any enunciation, it's an event. It comes into existence but is not quite an image, rather an event that is unique. As Jacques Lacan put it, "*Y a d'!Un*," "There is something of the One." The event can be reiterated, perhaps even repeated, but differently. Its elementary singularity, however, assumes the guise of the impersonal phrase *Il y a*: "There is."

In his seminar *Identification* (1961–62), Lacan defines what he calls the "Unary Trait" as the first, infra-linguistic inscription of "significance." Discussing the theme of anguish a year later, he speaks of the "subjective