

Daniel Payot

RETOURS D'ÉCHOS

Comment ne pas écrire sur l'art
et les artistes

Dessins originaux de Gérard Titus-Carmel

L'Atelier contemporain

FRANÇOIS-MARIE DEYROLLE ÉDITEUR

« Et il arrive parfois, comme en un muet retour d'écho, que la peinture heurtant le mur du silence qu'elle révèle, demande à son tour la trêve, qu'elle exige un peu d'air et des mots pour l'accompagner [...] Elle se conforte alors des mots comme d'une parole amie, bienvenue à ses abords et qui l'aide à se comprendre. »

Gérard Titus-Carmel,
Au Vif de la peinture, à l'ombre des mots,
Strasbourg, L'Atelier contemporain, 2016, p. 632.

I. Un entretien tacite

Une langue privée de mots (13);
Persévérance dans l'indompté (17); Phraser des retours (21);
Grande marée (25); Passage et tremblement (29); Réparations (33);
Un regard d'avant le langage (37); Beauté de l'appel (41);
Des pensées antinomiques (45); Le temps remonté (49);
Discordance des temps (53); Invitation au voyage (57).

II. Bonheurs et désarrois d'une phrase.

Saison 1: dérobades (63)

Ambivalentes affinités (67); Rupture de l'intention (73);
Singulières miniatures (77); La part manquante (81);
Traces de quoi ? (85); L'envers et l'endroit (91);
Surfaces (95); Paradoxes (99); Seuls les artistes ? (103).

III. Bonheurs et désarrois d'une phrase.

Saison 2: expériences (apprendre à lire) (109)

Texture (113); Décrire l'insurrection (117);
Avec vue sur la lacune (121); Ellipses (125); Empreintes (129);
La chance des empêchements (133); Une zone d'indétermination (137);
Dire sans dire (141); L'Autre du visible (145).

IV. Dialectiques de l'intervalle (153)

Métaphysique de la pupille (157); Socrate peintre (161);

Main ouverte dans l'obscur (165); Rendre visible le négatif (169);

L'art contre l'art (175); Distraction (181); Matérialité énigmatique (185);

Témoin dans la distance (189); Tissages (193); Intervalles (197).

I.

Un entretien tacite

Sur quoi écrivez-vous en ce moment ?

- Heu... Sur une table. Sur un clavier. Sur du papier...

- Mais non, ce n'est pas ce que...

C'est vrai, la préposition « sur » s'impose le plus souvent quand il s'agit de nommer les objets, les thèmes des écrits en cours.

Mais pourquoi cette suggestion de position élevée, surplombante, dominante, voire dominatrice ?

Certes, aujourd'hui, « sur » est employé dans bien des circonstances, pas forcément hiérarchiques. Avec tel vin, on est « sur » une note de fruits rouges. Après leur déménagement, nos anciens voisins sont maintenant « sur » Paris.

Mais quand on accompagne par l'écriture des œuvres et des artistes, « sur » quoi se trouve-t-on vraiment ?

N'y aurait-il pas moyen de localiser autrement l'exercice ? Ne peut-on pas écrire, je ne sais pas moi, « avec », « après », « avant », « pendant », « pour », « à côté de », « au nom de », « vers », « malgré », et même « contre », parfois ?

« La plupart des écrits sur l'art se révèlent une catastrophe ». Ainsi parlait Yves Berger, dans une lettre à son père John¹.

Le jugement était apparemment sans nuance. Mais il était aussitôt motivé par l'évocation d'un « malentendu » présent, disait l'auteur, « depuis le commencement » : « il nous faut nommer les choses afin de les reconnaître, mais ce faisant nous nous séparons de la chose à laquelle nous voulions nous unir. »

Le passage au « nous » adoucissait un peu la rigueur de la formulation précédente. Au fond, le fourvoisement serait l'affaire de tous ceux qui se risquent à comprimer des singularités, par principe infinies, dans des appellations déterminées. Et comment pourrions-nous faire autrement, les uns et les autres, quand nous parlons et écrivons ?

Dans l'explication qu'Yves Berger donnait de cette inévitable méprise, la proposition portant sur les écrits sur l'art venait clore un développement relatif à une pratique du dessin (en l'occurrence celle de son père). S'il y a catastrophe, nous disait-on, c'est parce que l'écrit rend manifeste et discursif ce qui, dans le dessin, se rapporte à une expression fondamentalement muette :

1 / John & Yves Berger, *À ton tour*, Strasbourg, L'Atelier contemporain, 2019, p. 60-62.

« Un arbre, une pierre ou une fleur, regardés par le prisme du dessin, est un texte que tu essaies de déchiffrer. Un texte écrit dans une langue inconnue et privée de mots. Une langue qu'articulent les lignes, les ombres et les couleurs que tu appliques sur le papier, de sorte à en dégager une forme pourvue de sens ! Le dessinateur comme traducteur de l'innommé... »

Au commencement, donc, une textualité sans mots, une écriture naturelle implicite, la langue tacite des choses.

Et le désir de traduire cette langue.

Mais les chemins se séparent vite : d'un côté les lignes, ombres et couleurs, qui dégagent forme et sens en respectant et en « articulant » l'adresse initiale, muette ; de l'autre les noms, la syntaxe, un appareil de compréhension qui précisément occulte et réprime cette adresse.

Double paradoxe, alors : en représentant les choses sans leur donner la parole, on exprime leur nature d'interpellation, d'apostrophe ; mais en les nommant, on impose silence au mutisme dans lequel seul elles parlent leur langue originelle.

Les « mots justes » qui, ajoutait Yves Berger, « nous manquent si souvent », seraient ceux qui réussiraient à traduire sans la trahir la langue « inconnue et privée de mots », celle de « l'innommé ». On comprend qu'il soit si difficile de les trouver.

Les mots injustes, en revanche, prolifèrent. Peut-être parce que l'injustice commence avec les mots, petites capsules formelles dans lesquelles on fait entrer des réalités foisonnantes

au prix de l'étouffement de leur expression singulière, de leur textualité silencieuse.

Mais d'où vient qu'on repousse si âprement ces réalités ? Du seul fait qu'on écrive ? L'écriture serait-elle nécessairement négation du monde matériel, physique ?

Ne serait-ce pas plutôt le fait d'écrire *sur* qui pourrait avoir cet effet ? La matière explicite de la langue des mots recouvrirait alors de la façon la plus efficace et la plus impitoyable la matière sensible de la langue naturelle, latente.

De ce point de vue, écrire sur l'art pourrait signifier une double démesure. Cela reviendrait à faire comme si la pratique artistique était ultimement vouée à une fonction de dénomination, alors qu'elle trouve ses ressorts et ses motivations dans de tout autres rapports aux choses et aux êtres. En écrivant *sur* l'art, on ferait, consciemment ou non, comme si l'art agissait *sur* les choses et les êtres, on le traiterait comme moment ou étape d'une prolifération exponentielle de la préposition « sur ». Et de ce fait, on risquerait fort de méconnaître ce que cette pratique doit aux survivances en elle d'une constitutive et irremplaçable relation à l'implicite du monde.

Il existe une « sphère de l'indompté » (*Sphäre des Ungebändigten*), un espace dont les contenus échappent à l'investigation rationnelle, méthodique, de la réalité. Cette proposition du philosophe allemand Theodor Adorno² ne préluait pas à une apologie de l'irrationnel; elle n'évoquait pas, par exemple, le mythe des « Grands Transparents » qu'André Breton imaginait en 1942 dans ses « Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non ».

Elle posait plutôt les linéaments d'une féconde aporie. D'un côté, la légitime intention de comprendre, c'est-à-dire, immanquablement, de saisir, de s'appropriier, de maîtriser, de contrôler, de dompter. De l'autre côté, ce qui résiste à ce plan conquérant, se dérobe, se replie dans des refuges protecteurs, ne se laisse pas apprivoiser.

Le fait d'écrire, de penser et d'agir *sur* appartient-il toujours à la première de ces dispositions? La préposition « sur » est-elle toujours complice d'une volonté consciemment ou inconsciemment dominatrice?

² / Theodor W. Adorno, *Dialectique négative* (1966), traduction par le groupe de traduction du Collège de philosophie, Paris, Payot, « Critique de la politique », 1992, p. 19-20.

C'était un peu ce que suggérait Yves Berger, et cela semble conforté par Adorno. Mais ce dernier mettait un soin particulier dans la suggestion d'un comportement qui, sans dénier la contradiction énoncée, en ferait autre chose qu'un affrontement direct, immédiat. Plutôt que de partir sans ménagement à l'assaut du réel, nous pouvons le prendre en considération, l'écouter, lui savoir gré de sa persévérance dans l'indompté.

Nous pouvons tenter de voir dans ce qui se refuse, non une obstination bornée, mais une faveur, un don d'espérance. Une invitation à concevoir la connaissance et la compréhension non pas seulement comme les manifestations d'une violence captatrice, mais aussi comme l'instauration possible d'une relation autre, d'une sympathie avec l'autre.

L'altérité n'est pas systématiquement refoulée, réduite à des concepts fonctionnels et manipulables : elle peut aussi être l'occasion chanceuse de ressentir, sans les connaître avec une absolue certitude, les modes de ressemblance qui nous rapprochent et simultanément nous éloignent d'elle.

Ces modes et cette ressemblance ne seraient pas exhaustivement explicitables ; ils garderaient quelque chose d'insaisissable, d'étonnant, d'intrigant. Nous serions engagés avec les réalités ainsi approchées, côtoyées, entrevues, effleurées, caressées, dans de passionnantes intrigues.

Serait-ce là l'ouverture d'une voie alternative, d'un aventureux sentier de *l'avec* ? L'art ne discourrait pas sur les choses, il

ferait avec elles des tresses ; avec elles il ourdirait des intrigues. Et nous, fascinés par sa fascination de l'indompté, nous tenterions d'écrire avec lui, de timidement témoigner de la ressemblance espérée de nos phrases avec ses lignes, ses ombres et ses couleurs.

Nous le laisserions patiemment nous échapper, comme généreusement lui échappe le monde qu'il évoque et parfois représente.

Avec est-il une alternative à *sur* ? Plutôt un complément ? Un correctif ? Une manière, non de l'abolir (nous ne cesserions d'écrire sur l'art et les artistes), mais de l'inquiéter, de l'entourer d'autres inclinations, de le poster aux carrefours où se croisent plusieurs routes, au milieu d'ouvertures antithétiques dont il pourrait retenir les leçons et les inclure dans sa propre avancée ? Nous ne renoncerions pas au *sur*, mais nous le rendrions moins sûr (de lui et des autres), nous instillerions en lui des doutes et des curiosités bienveillantes, des désirs de comportements qui accueillent et n'assiègent pas.

L'élément de l'« avec », écrivait Pierre-Damien Huyghe dans un texte qui distinguait recherche « sur », « en » et « avec » l'art³, c'est « la langue ». Et il accompagnait aussitôt cette assertion d'une distinction entre deux façons possibles pour la langue de manifester son compagnonnage avec l'art. Il définissait ainsi la première : « inscrire dans des phrases une compréhension des œuvres, [...] organiser une connaissance ou une science, quelle qu'elle soit, de l'art ». Et la seconde :

³ / Pierre-Damien Huyghe, *Contre-temps. De la recherche et de ses enjeux. Arts, architecture, design*, Paris, éditions B 42, 2017, p. 62-63.

« travailler et [...] déplacer [...] un certain nombre de formules, notions ou concepts. »

La différence entre les deux définitions est ténue – les « formules », « notions » et « concepts » de la seconde sont sans doute implicites dans la première –, mais radicale. Dans un cas, on transpose la matière des œuvres sur un autre plan, nettement distingué du leur : on les prend pour les comprendre, on produit à leur sujet des énoncés qui parlent une autre langue qu’elles, une langue cognitive, voire scientifique. Dans l’autre cas, on « déplace » cette matière, ce contenu immanent. On ne s’empare pas des œuvres pour leur faire leur affaire dans une autre officine, dans un laboratoire spécialisé, on les laisse dans leur environnement premier. Certes, on ne s’interdit pas d’intervenir dans leur complexion interne : on la « travaille », on ne la laisse pas intacte, on ne se contente pas de la regarder de loin, on lui fait subir des altérations. Mais ces altérations sont des glissements, pas des exportations. L’opération peut être énergique, déterminée, elle reste une attention, un acquiescement, un hommage.

Car ce qui sollicite alors l’écriture, ce sont les voies et procédés du devenir-œuvre de l’œuvre, c’est le « faire » qui a engendré l’œuvre. L’énoncé ne rapporte pas l’œuvre à lui, c’est lui à l’inverse qui se rapporte aux mouvements internes de l’œuvre, à ses gestes à elle, à ses postures, à ses manières. Le texte a devant lui toute une fabrique complexe, dont il

pressent qu’elle ne s’est pas totalement dissoute dans l’objet fait, qu’elle ne se réduit pas à son idée générale, qu’elle excède les mots pour la dire.

Pierre-Damien Huyghe précisait alors ce qu’il en est de ce « travail » qui commence par une sollicitude, par un moment de découverte et interrogation des « formules, notions ou concepts » qui se trouvent d’abord dans les œuvres, dans leur chair même. « Il s’agit en fait, écrivait-il, [...] de phraser des retours, des *feed-back*: *feed-back* du travail artistique sur des conceptions et des formulations mais aussi *feed-back* de ces formulations ainsi repensées ou redéfinies sur les façons de “légender” les œuvres, de les situer dans un environnement discursif, de les commenter ou de les parler ».

C’est comme un dialogue, pas seulement de mots, mais de gestes et d’effets, de répliques sismiques, d’échos, de contrecoups.

On ne phrase pas des choses ni des œuvres, mais des retours, des mouvements, des échanges, des séquences. L’énoncé ne sait pas d’emblée, ni ce qu’est en vérité l’œuvre dont il parle, ni qui il est lui-même, lui qui parle. Il constate seulement que l’œuvre a produit en lui des transformations et il essaye d’en rendre compte. L’écriture ne renonce pas à situer et commenter, mais elle fait l’expérience d’un essai de « légender » qui n’a plus d’évidence, qui ne peut plus s’appuyer sur des habitudes ou des conventions reçues. La légitimité et l’effectivité de cet essai sont elles-mêmes ce qui maintenant fait question.

La considération des œuvres suscite deux « retours » : invitation à phraser leur « faire », incitation à interroger le « faire » du phraser. La langue devient le lieu où cette double requête s'énonce comme dans l'air remué autour d'un boomerang.

Pour être *avec*, il faut que la langue sache regarder *dans* : dans l'œuvre, dans les étapes de son faire en devenir, et aussi dans les attendus de ses propres désirs de phrases.

GRANDE MARÉE

Regarder simultanément dans le faire de l'œuvre et dans le faire de l'écrit qui se rapporte à l'œuvre, c'était ce que Henri Michaux, dans une page d'avertissement rédigée en 1950 pour une plaquette intitulée *Lecture par Henri Michaux de huit lithogravures de Zao Wou-Ki*, appelait « LIRE » (en majuscules)⁴.

On ne peut « commencer à LIRE », suggérait-il, qu'en partant de l'expérience préalable d'une dissension. Le chemin du texte est « tracé, unique », exige d'être parcouru dans la succession, bannit toute « libre circulation » ; le tableau, lui, se donne d'emblée dans sa totalité, immédiatement. Ne prescrivant pas les « pauses » (il ne décrète pas par des signes de ponctuation ou des passages à la ligne les instants de respiration ni la vitesse des transitions), il peut être parcouru « à volonté », « à gauche, [...] à droite, en profondeur » : « Pas de trajet, mille trajets ».

La remarque n'avait rien de surprenant ni de très original, mais Michaux en déduisait une plaisante et perspicace typologie des lecteurs de tableaux. « Tous peuvent lire un

⁴ / Henri Michaux, « Lecture par Henri Michaux de huit lithogravures de Zao Wou-Ki » (1950), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 2, 2001, p. 263.

tableau », écrivait-il, mais tous n'ont pas la même façon, le lisant, de traiter les écarts, les tiraillements, les discordes qui naissent de modes de présentation différents et antinomiques. La lecture est une affaire de concordances et discordances simultanées, de temps disparates. Elle demande qu'on ait l'œil à la fois pour le déroulement (finalement discursif) et pour la synchronie, qu'on voie d'un même regard des linéarités et des intégralités, qu'on éprouve en une même « aventure » la superposition d'énonciations incompatibles et la densité d'intervalles dans lesquels se dit leur incompatibilité.

De ce point de vue, si « tous ont quelque chose pour eux dans la toile », ce que chacun y aperçoit dépend beaucoup de la qualité de ses propres dispositions. La typologie distinguait en gros ceux qui prélèvent et capturent, soit parce qu'ils ne sont au fond intéressés que par eux-mêmes, soit parce qu'ils ont le souci d'expérimentations virtuellement productrices de connaissances nouvelles, et ceux qui se laissent apostropher par le tableau, qui s'engagent dans l'épreuve et dans la chance de son défaut de trajet imposé.

Les premiers sont « ceux qui dans autrui ne font jamais ripaille que d'eux-mêmes », ceux « pour qui un trait est comme un saumon à tirer de l'eau » ou ceux qui, rencontrant un chien, pensent d'abord à le « mettre sur la table d'opération en vue d'étudier ses réflexes ».

Les seconds « préfèrent jouer avec le chien, le connaître en s'y reconnaissant ».

Mais Michaux évoquait encore une autre expérience, de surgissement, d'envahissement. Il pensait alors aux lecteurs qui dans le tableau « voient surtout la Grande Marée, porteuse à la fois de la peinture, du peintre, du pays, du climat, du milieu, de l'époque entière et de ses facteurs, des événements encore sourds et d'autres qui déjà se mettent à sonner furieusement de la cloche ». Dans le trait, dans la tache, dans les lignes, ombres et couleurs, ceux-là découvrent des populations pléthoriques, des épisodes à raconter et des péripéties inénarrables.

Les poèmes de Michaux écrits en regard des lithogravures de Zao Wu-Ki sont en partie descriptifs : ils énoncent, les uns à la suite des autres, les éléments et événements que l'œil du poète a discernés dans l'image. Mais ils sont aussi des témoignages de submersion. Les éléments successifs sont absorbés dans les flots de la Grande Marée ascendante venant du large. Le tableau est comme une haute mer : on ne peut le cartographier a priori, on y navigue selon des routes changeantes et il envoie parfois, depuis les lointains qu'embrasse sa proximité matérielle, de robustes déferlantes.

L'image invite à l'écriture, mais sans la dicter, sans l'embarquer dans des voies obligées. Répondant à l'invitation, l'écriture ne circonscrit ni ne domine l'image, pas plus qu'on ne décide des occurrences et des amplitudes des marées.

On n'écrit que si d'abord on lit. Et on ne lit que quand on est sensible aux écarts, aux divergences de rythmes et de durées, aux innombrables mouvements possibles, à tous les aléas et à toutes les vicissitudes qui se terrent sous l'apparence étale de l'image.

PASSAGE ET TREMBLEMENT

L'explication des œuvres d'art est un « mythe ». Elle induit la construction fictive d'« une sorte de raccourci instantané » qui ne rend pas justice à leur vie intime, à leur cheminement propre, « sentiers » ou « tâtonnements ». Elle pose, à côté des œuvres, avant elles, un « ensemble latent » auquel elle rapporte et mesure chaque « moment » de leur création. Plutôt que de prendre en considération les ingrédients et rythmes spécifiques de cette création, elle les dissout dans une abstraite équation ; ils ne valent plus que par leur plus ou moins grande conformité, leur plus ou moins stricte adéquation à des déterminants tenus pour fondamentaux et décidés en leur absence. Elles, alors, ne font plus que confirmer ou infirmer et au mieux illustrer ces obligatoires prescriptions.

La charge ainsi sonnée par Gaëtan Picon⁵ ne visait pas à invalider toute écriture ayant pour objet une œuvre d'art. Elle avait au contraire pour finalité d'interroger des possibilités d'écriture qui, évitant les pièges ou les facilités de l'explication, témoigneraient d'un commerce autre avec l'œuvre, attentif aux voies par lesquelles, loin d'extérioriser « une image confuse »

⁵/ Gaëtan Picon, *La chute d'Icare de Picasso*, Genève, Skira, 1971, p. 83.

première, « un implicite » sous-jacent ou « une idée » préalable, elle « se produit, en allant d'un état à un autre ».

La simplicité nue de cette dernière expression n'était qu'apparente. Elle disait en fait ce qui pour Picon était l'essentiel : une conception de l'œuvre d'art comme passage, comme passage immanent.

Pour lui, au fond, l'œuvre n'est pas, jamais ; elle devient, sans fin. Et elle ne doit le principe de son devenir à aucune instance extérieure, ni au commencement, ni au terme. L'œuvre se produit, écrivait Picon, et cela signifiait : elle n'est pas l'outil passif d'une production dont elle ne serait que le prétexte. C'est en elle que se trouve le moteur des passages successifs par lesquels elle se crée.

Cela pourtant ne confortait pas l'idée d'une autonomie absolue de la création : pas trace ici de suffisance édifiante et satisfaite. Au contraire : l'œuvre qui transite obstinément ne parvient jamais à un état d'accomplissement, de parachèvement, de perfection.

Gaëtan Picon parlait en ce sens de « l'échec de l'œuvre ». L'expression était apparemment négative ; elle relevait d'une conception de l'art selon laquelle celui-ci « vit de ne pouvoir réaliser son suprême désir⁶ ». Sans doute fallait-il comprendre que ce suprême désir était précisément celui de l'achèvement,

⁶/ Gaëtan Picon, *Admirable tremblement du temps*, Genève, Skira, 1970. Réédition : Strasbourg, L'Atelier contemporain, 2015, p. 143.

du couronnement, de la présence absolue. Ce but était donc inatteignable, la marche de l'œuvre ne conduisait pas au terme glorieux qu'elle s'était prescrit, l'art avait toujours à voir avec une forme de frustration, de défaillance.

Mais la formule inversait les valeurs habituelles : la réussite totale, désirée ou fantasmée, était placée du côté de la mort, la défaite du côté de la vie (« L'art *vit* de ne pouvoir... »). Le négatif se muait alors en positivité : « Dans l'échec de l'œuvre, le désir de l'art lui est redonné. Il est restitué à lui-même dans l'instant où il veut se perdre, et où il croit y parvenir. » Dans la satisfaction sans reste, le désir serait aboli ; mais il revit dans l'éloignement de la cible, dans le retrait de la fin, dans le défaut d'absolu.

Double désir, en somme, qui motiverait l'œuvre d'art : elle n'existerait pas sans l'ambition emphatique de prolonger les sentiers de sa création jusqu'à une souveraine apothéose ; mais elle ne serait pas non plus sans l'expérience de la défaite et du manque. Quand elle passe d'un état à un autre, elle s'émancipe peu à peu d'une initiale intention dominatrice, qui continue de la stimuler mais pèse de plus en plus sur elle comme un fantasme devenant mortifère ; et ce faisant, elle se libère aussi du sentiment de carence ou de déboire qui pouvait un moment l'alourdir : elle éprouve dans le fait de ne pas parvenir à une fin accomplie, non un fiasco ou un revers, mais la vitalité d'une aspiration heureuse à la marche continuée.

Peut-on, écrivant dans la proximité de l'art, rendre compte de tout cela à la fois ? Des rêves de grandeur et des modesties joyeuses ? De la volonté de donner forme et de la probité de l'inaccompli ? Du désir excédant les figures qu'il convoite mais dans lesquelles il périrait s'il réussissait à les faire être, tandis que dans leur inaccessibilité il vérifie qu'il est bien vivant ?

Comment écrire avec l'échec de l'œuvre, en auscultant sa constitutive ambivalence sans succomber à la tentation de l'expliquer ? Comment écrire malgré la relative inadaptation des phrases et de leurs penchants affirmatifs aux mouvements discordants que cet échec induit ? Malgré la difficulté à penser ensemble passage et tremblement ?

RÉPARATIONS

Francis Ponge parlait de « défi des choses au langage⁷ », et c'était pour dire qu'il était possible de le « relever » : « étant donné une chose, la plus ordinaire soit-elle, il me semble qu'elle présente toujours quelques qualités vraiment particulières [...]. Ce sont celles que je cherche à dégager. »

Quelle nécessité de les « dégager », ces qualités ? La réponse de Ponge était double. D'abord purement subjective : « Pour moi, c'est un besoin, un engagement, une colère, une affaire d'amour-propre, et voilà tout. » Puis davantage pédagogue, un peu plus « siècle des Lumières » : « Faire gagner à l'esprit humain ces qualités dont il est capable et que, seule, sa routine l'empêche de s'approprier. »

À la question qu'il se lançait à lui-même, Ponge ne répondait pas d'abord que l'enjeu serait de libérer les choses de la domination qu'exerce sur elles l'esprit humain. Il pensait, à l'inverse, que c'était lui, l'esprit humain, qui devait être désenchaîné : car le plus souvent, il réprime et relègue dans une strate obscure des virtualités qu'il porte en lui mais ne sait pas actualiser.

⁷ / *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Paris, Gallimard / Seuil, 1970, p. 120-121.

Cette réponse ne se détournait pourtant pas des choses elles-mêmes. Au contraire, en suggérant que l'esprit humain ne peut s'émanciper lui-même qu'en relevant le défi que les choses lui adressent, Ponge attribuait à celles-ci une fonction de nécessaire médiation : c'est en dégageant leurs qualités à elles que l'esprit pourra découvrir les siennes.

Et comment s'y prendra-t-il pour y parvenir ? Là encore, deux réponses, l'une concernant la pratique artistique, l'autre l'écriture. Elles se ressemblaient beaucoup.

Du côté de l'écriture, disait Ponge, il faut y mettre « de l'esprit scientifique, sans doute, mais surtout beaucoup d'art ». On s'aidera de multiples ressources, on fera appel à de nombreux outils : « au dictionnaire, à l'encyclopédie, à l'imagination, au rêve, au télescope, au microscope, aux deux bouts de la lorgnette, aux verres de presbyte et de myope, au calembour, à la rime, à la contemplation, à l'oubli, à la volubilité, au silence, au sommeil, etc. » En mettant tout cela à profit, on recueillera rapidement les leçons que les choses nous donnent dans leur tenace résistance : « L'on s'apercevra aussi quels écueils il faut éviter, quels autres il faut affronter, quelle navigation, quelles bordées, et quels naufrages, quels changements de points de vue. »

Du côté de l'art, la réflexion de Francis Ponge commençait par un triste constat : « Jamais, semble-t-il, depuis que le monde est monde, jamais le monde dans l'esprit de l'homme

– et justement sans doute depuis qu'il ne considère plus le monde que comme le champ de son action, le lieu et l'occasion de son pouvoir – jamais le monde dans l'esprit de l'homme n'a si peu, si mal *fonctionné*⁸. » Le monde fonctionne mal quand l'esprit humain ne s'aperçoit plus lui-même que comme puissance dominatrice, despotique, disposant arbitrairement des choses comme un propriétaire arrogant.

Mais Ponge indiquait aussitôt un correctif : certains, ajoutait-il, « sentent » ce qu'il en est. Et ceux-là, dotés de lucidité sensible et de discernement affectif, « n'ont plus qu'une chose à faire, plus qu'une fonction à remplir. Ils doivent ouvrir un atelier ; et y prendre en réparation le monde, et le monde par fragments, comme il leur vient. »

Ces humains qui « seuls sentent » et comprennent par la vertu des sens ou de l'instinct, c'étaient bien sûr les artistes : « La fonction de l'artiste est ainsi fort claire : il doit ouvrir un atelier, et y prendre en réparation le monde, par fragments, comme il lui vient. Non pas pour autant qu'il se tienne pour un mage. Seulement un horloger. Réparateur attentif du homard ou du citron, de la cruche ou du compotier, tel est bien l'artiste moderne. Irremplaçable dans sa fonction. Son

8 / Francis Ponge, « Braque-dessins » (1950), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 2, 2002, p. 586-587.

rôle est modeste, on le voit. Mais l'on ne saurait s'en passer⁹. »

Cette tâche humblement mais résolument accomplie par les artistes, l'écriture parvient à l'accompagner quand elle se contente de fréquenter l'atelier et d'encourager les efforts de l'horloger. En tentant de décrire les gestes précis et respectueux, les procédés méticuleux et amoureux, vigilants et efficaces, réceptifs autant qu'actifs de la réparation, elle concourt peut-être elle aussi au dégagement de virtualités enfouies dans l'esprit humain, à l'exhumation de possibles dont celui-ci est capable mais que trop souvent il ne sait pas solliciter.

L'écriture en question sera-t-elle nécessairement poétique ? Ponge lui-même faisait mine de l'ignorer : « Est-ce là poésie ? Je n'en sais rien, et peu importe¹⁰. » Mais il est sûr qu'elle ne sera pas seulement un développement *sur* l'art ni *sur* les artistes, pas plus que les artistes n'exercent leur fonction *sur* les choses, homard, citron, cruche ou compotier. Pour espérer réparer, il faut plutôt, attentif et modeste, tenter de prendre la mesure de *l'étant donné* des choses et des œuvres.

9 / Francis Ponge, « Le Murmure (condition et destin de l'artiste) » (1950), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 1, 1999, p. 627-628.

10 / *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, op. cit.

Comme plusieurs auteurs avant et après lui, il arrivait à Daniel Arasse de faire un étrange aveu. Il résumait ainsi le paradoxe de toute une vie de recherches et de publications : « Je choisis comme objet d'étude d'écrire ou de parler sur la peinture, qui est précisément ce qui échappe à l'écriture ou au discours¹¹. »

Ponge parlait de « défi », Arasse préférait les termes de fascination, de désir et de passion.

L'affaire pourtant semblait d'abord mal engagée. La peinture, écrivait Arasse, « travaille dans l'innommable, dans l'en-deçà du verbal » ; elle « échappe à tout procès verbal dans les deux sens du terme : la peinture échappe au processus verbal et au procès verbal que l'on dresse. »

La conjonction des deux sens semblait suggérer que le but annoncé était inatteignable. La peinture se déploie autrement que les phrases, elle n'est pas réductible aux syntaxes qui président à la construction des textes. Par conséquent, elle ne saurait être traitée comme l'événement, incident ou accident dont on dresse un procès verbal pour décrire et expliquer ce qui est arrivé, consigner les causes, schématiser les mouvements et les

11 / Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, Paris, Denoël, 2004, p. 211.

contacts. Sans doute y a-t-il en elle du procès – de la succession, des rapports s’instaurant entre éléments différents, des productions d’effets attendus ou surprenants –; mais ce procès n’est pas « verbal », et c’est pourquoi le verbe ne peut l’atteindre.

Le choix de l’objet d’étude paraissait donc engager son auteur sur une voie sans issue, une voie que l’impossible même aurait tracée pour égarer les voyageurs étourdis ou inconsidérément téméraires.

Mais là commençait au contraire l’aventure. Tout l’enjeu était précisément de la rendre viable sans renier ni dénier, sans domestiquer ni rendre familier cet impossible logé au cœur de la motivation même.

Ce qui permettait de débloquer cette situation apparemment compromise était ainsi raconté par Daniel Arasse : dans le mutisme d’« avant le langage » des peintures, il devenait comme une singulière adresse. Certaines, disait-il, « me parlent comme si elles avaient quelque chose à me dire, or en fait elles ne me disent rien ».

Elles ne disent rien et pourtant elles parlent. L’œuvre, disait-il encore, « vous “appelle”, comme disait Roger de Piles¹² ».

Dans une variante du même récit, Arasse parlait du « sentiment que dans cette œuvre-là il y a quelque chose qui pense, et qui pense sans mot », qui pense « de façon non verbale ».

12 / *Ibid.*, p. 18-19.

L’innommable de la peinture n’était donc pas un vide insignifiant ; il était habité et actif. Habité de pensées muettes et d’appels sans voix. Et cela suffisait à engendrer une relation. Certes pas un échange de paroles, mais une communication tout de même, un dialogue d’avant les mots, un entretien tacite.

Le silence de la peinture est inéluctable : « À chaque fois que j’en parle, remarquait Arasse, je la restaure comme ce qui échappe à ce que j’en dis ! ». Et pourtant quelque chose passe, qui, disait-il « m’arrête et me fixe ». Et l’auteur concluait : « La peinture reste donc objet du désir : plus j’en parle, plus je serai amené à en parler. C’est inévitable¹³. »

Cela nuançait peut-être sa déclaration précédente : ce n’était peut-être pas tant « sur la peinture » qu’il avait choisi de travailler, mais davantage sur l’étrange entretien qui parfois s’instaurait entre lui, être doté de langage, et ces choses singulières, muettes et pensantes qui en dépit de leur inaptitude au langage lui adressaient d’éloquents invitations.

Comment réussissait-il à s’instaurer, cet entretien, en dépit du silence des œuvres ? Comment le désir pouvait-il naître de leur apparente indifférence ? Comment deviner des adresses, des pensées, des appels dans une impassibilité aphone qui logiquement aurait dû être dissuasive ?

13 / *Ibid.*, p. 211.

Il y faut peut-être, suggérait Arasse, «quelque chose de l'ordre du regard enfantin». La survivance d'un regard «qui se situe avant le langage, celui où on ne peut qu'imaginer (puisque l'enfant ne dit rien)» et qui «appartient au moment où le réel est encore du réel et n'est pas devenu monde». Ce serait là une leçon de Baudelaire: pour voir vraiment la peinture, il faudrait retrouver une sensibilité, un accueil des choses, une attention portée à un apparaître non encore identifié, classé, circonscrit, une fascination pour ce qui est «encore un flux, un continu sans ruptures, sans découpes, sans grilles mises par les mots, qui viendront nommer le flux et organiser progressivement le réel en monde¹⁴».

L'enfant, celui qui ne parle pas, verrait en somme la création, le mouvement du surgissement, là où l'adulte ne voit que le monde fait, devenu objet de ses abondantes dissertations. Arasse constatait qu'en dépit des impasses dans lesquelles l'entraînent souvent ses volontés de compréhension et de maîtrise, la raison qui inspire l'écriture sait parfois conserver quelque chose d'une expérience première de l'innommé. Sans elle, le langage serait compact, opaque. Avec elle, il devient aéré, désirant.

¹⁴ / *Ibid.*

BEAUTÉ DE L'APPEL

Elle n'est bien sûr pas toujours traitée de la même façon; mais l'idée, évoquée par Daniel Arasse en référence à Roger de Piles, d'un «appel» provenant des œuvres d'art, possède de nombreuses et parfois fort anciennes occurrences.

Dans une étude de 1924 intitulée *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*¹⁵, Erwin Panofsky trouvait par exemple «significatif» que «Ficin se soit entièrement approprié l'étymologie proposée et développée par Denys l'Aréopagite, qui fait dériver κάλλος de καλέω», la beauté de l'appel. Il citait en ce sens un extrait des *Opera* publiées à Bâle en 1576, extrait dans lequel Marsile Ficin parlait, à propos de la beauté, de «provocation», mot à entendre dans sa teneur étymologique (ce qui émet une voix, ce qui adresse une parole) et non dans sa connotation agressive, bien que les verbes employés puissent aussi suggérer une certaine fureur: «Le propre de la beauté, c'est donc tout à la fois d'attirer et de ravir. De là vient qu'en grec le beau soit désigné comme provoquant.»

¹⁵ / Erwin Panofsky, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, traduction Henri Joly, Paris, Gallimard, «Idées», 1983, p. 195-196 et note 122, p. 214.

La référence sur laquelle s'appuyait Ficin, le *De divinis nominibus* de Denys l'Aréopagite, présentait la proximité du beau et de l'appel d'une façon plus douce ; il était dit, à propos de la lumière, qu'« elle étincelle partout, les rayons issus de sa source rendant belles toutes choses indifféremment, et elle appelle en quelque sorte à elle toutes choses ; c'est en raison de cet "appel" (*kalein*) que la beauté est appelée "*kallos*" en grec ».

On avait là le mouvement double d'une donation et d'une captation : la lumière ne se dirige pas seulement vers la chose qu'elle éclaire, elle l'attire aussi à elle, elle l'invite à rejoindre la « source » d'où elle vient elle-même.

Reprenant l'idée, Ficin ajoutait un personnage qui n'était pas mentionné chez Denys : le spectateur, celui qui se trouve à son tour attiré et ravi. Mais cet ajout ne contredisait pas la disposition générale, la tonalité fondamentale que Ficin trouvait chez Denys et qu'il reprenait à son compte, de cette manière « significative », néo-platonicienne, que notait Panofsky.

Pour nos deux auteurs, au VI^e siècle puis dans la deuxième moitié du XV^e, la beauté requerrait manifestement un double mouvement, de prodigalité et de contraction, d'expansion et de rétraction. Pour l'un comme pour l'autre, la notion d'appel évoquait davantage un battement qu'un trajet unidirectionnel. Et ni l'un ni l'autre ne semblait avoir de doute quant à l'origine hétérogène de l'envoi (voix ou lumière).

Parler d'une œuvre qui « appelle » n'a plus aujourd'hui le sens d'une allégeance à une théologie du Verbe ou à une métaphysique de la voix. Mais cela nous oblige-t-il nécessairement à en rejeter l'idée ? Pourquoi nous interdirions-nous d'entendre, dans les images, des paroles qui nous parviennent depuis une source qui ne se trouve ni en nous, ni dans l'apparence extérieure des choses mais qui ruisselle depuis des lointains d'avant langage, dissimulés dans leurs traits et couleurs, derrière le visage que tendent vers nous leurs formes muettes ?

DU MÊME AUTEUR

Le Philosophe et l'Architecte, Aubier-Montaigne, 1982

Anachronies de l'œuvre d'art, Galilée, 1990

Des villes-refuges, L'Aube, 1992

Effigies – La notion d'art et les fins de la ressemblance, Galilée, 1997

L'objet-fibule – Les petites attaches de l'art contemporain,
L'Harmattan, 1997

La statue de Heidegger, Circé, 1998

Après l'harmonie, Circé, 2000

Déroutements, L'Harmattan, 2008

L'art africain entre silence et promesse, Circé, 2009

Lignes de jours (avec Sylvie Villaume), L'Harmattan, 2010

Constellation et Utopie. Theodor W. Adorno, le singulier et l'espérance, Klincksieck, 2018

Conception graphique : **Juliette Roussel**

Impression : **Jelgavas Tipografija**

© L'Atelier contemporain, janvier 2021

ISBN 978-2-85035-024-5

www.editionsateliercontemporain.net

*Ouvrage publié avec le concours de l'**Université de Strasbourg**
et de l'**Unité de Recherche ACCRA** (Approches Contemporaines
de la Création et de la Réflexion Artistiques).*