

Petit éloge de la représentation

Pierre Nepveu

Volume 21, Number 2 (122), March–April 1979

Littérature et peinture

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/60158ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Nepveu, P. (1979). Petit éloge de la représentation. *Liberté*, 21(2), 92–97.

Petit éloge de la représentation

PIERRE NEPVEU

Soit un casse-croûte semblable à mille autres au Québec ou ailleurs en Amérique, vu de l'extérieur, à travers son immense baie vitrée qui fait l'angle de deux rues. Il est sans doute tard dans la nuit. A l'extérieur, il n'y a pas âme qui vive sur le trottoir. L'intérieur du casse-croûte est figé dans une lumière crue ; au comptoir en deux sections à angle droit, la longue file des tabourets n'est occupée que par trois personnes. Deux hommes et une femme. Les deux hommes sont presque identiques, vêtus d'un complet sombre et coiffés d'un chapeau. Le premier, un peu penché vers l'avant, fait dos au spectateur ; l'autre, assez éloigné, nous apparaît en demi-profil, la mine triste et fermée devant sa tasse de café. (On peut supposer que c'est du café, mais on pourrait croire aussi que la tasse est vide, ou que le café est froid.) A côté de cet homme, une femme rousse, en robe rouge, le visage tout aussi morne, fixe du regard la pâtisserie ou le sandwich qu'elle s'apprête à manger. Un quatrième personnage, un garçon vêtu de blanc, avec une calotte blanche comme en portent les laveurs de vaisselle, se penche derrière le comptoir pour déposer ou prendre quelque chose. Dans l'ensemble, la scène est affreusement banale et anonyme, les

couleurs ne sont ni agressives ni délavées, des couleurs neutres, des gris, des bruns, des blancs, des bleus ordinaires, sans relief, sans intensité. Absence de vie, neutralité angoissante.

Ainsi peut-on, en quelques mots, chercher à reproduire ce tableau du peintre réaliste américain Edward Hopper. Est-ce une oeuvre académique ou un tableau précurseur de l'hyper-réalisme ? Est-ce un bon ou un mauvais tableau ? A vrai dire, je l'ignore. Mais l'oeuvre de Hopper, comme tant d'autres du même type réaliste, me pose d'autres questions plus pertinentes. Pourquoi représenter une telle scène, si « extérieure », si « objective » ? Extérieure, jusqu'à quel point ? Et surtout, quel plaisir de peindre se manifeste ici, jusque dans la présence anodine de cette tasse sur le comptoir lisse et froid ?

D'abord, je me refuse à limiter ce plaisir au fait, mille fois rabâché, que toute re-production serait en réalité une re-création, que l'oeuvre ne saurait être le simple reflet du monde observable et qu'elle implique forcément une transformation, un travail formel qui la rend autonome. J'aime que Jean-François Lyotard s'exclame à propos de l'hyper-réalisme : « La stupidité des philosophes-curés, en tout cas, que seul le manque de l'objet est jamais arrivé à faire bander, (...) ne fait pas de doute en cette occasion trop belle de nous annoncer doctement que la représentation est close, se referme sur elle-même, et que quoi qu'on dise ou peigne, c'est *in absentia*, en différé. Belle découverte ! »

Et comment ! La leçon est sue, passons. Il ne s'agit pas, bien sûr, de réintégrer bêtement la représentation-miroir. Mais la figuration, comme acte et comme spectacle, est peut-être beaucoup moins anecdotique et contingente qu'on veut bien le dire, pour la bonne raison que, en deçà de tous les symbolismes et de toutes les résonances anthropologiques, la figuration répond à un désir toujours renouvelé, toujours impérieux, non pas d'in- mais plutôt d'a-signifiante. Eh oui ! ne plus être soumis à la loi du sens, échapper aux signes, baigner dans un monde qui, un seul instant, soit muet. Echec assuré ? Naturellement, mais il existe des manières plus heureuses, et plus intéressantes, que d'autres d'échouer. L'« échec » (?) de tous les réalistes, leurs irrémédiables contradictions ne

cessant d'être mises à nu, est à mon avis ce qu'il y a de plus dynamique et de plus fructueux de toute l'histoire de l'art, littérature incluse évidemment. Car l'art ne vit que de sortir de lui-même, de convoiter une réalité qui toujours se dérobe. Tant mieux si Edward Hopper et toute la peinture réaliste « échouent » ; tant mieux si le réalisme moderniste d'Apollinaire dans *Alcools* « échoue », comme les poèmes descriptifs de Ponge ou de William Carlos Williams. Toute description est un « échec », mais quel échec indispensable, vivifiant !

D'où ma fascination pour le pop-art et, plus encore, pour l'hyper-réalisme, pour ces tableaux représentant d'une manière quasi photographique (on sait qu'ils sont souvent réalisés à partir de photos ou de diapositives) un wagon de métro vide, une façade d'épicerie du coin, un escalier roulant, l'intérieur d'un casse-croûte. On aurait pu croire que la façon la plus efficace d'abolir le sens était de supprimer carrément la représentation : et voici qu'il existe une autre méthode à l'extrême opposé, l'hyper-représentation d'un objet si isolé qu'il ne renvoie plus qu'à un grand vide.

Entendons bien que l'abolition du sens, si on la prend pour objectif, pour axe essentiel de la démarche, est un lamentable cul-de-sac. Il s'agit de *suspendre* le sens ou le symbolisme, comme le fait par exemple le tableau d'Edward Hopper : la réalité terriblement banale n'existant plus dans ce tableau que sous forme de cadavre, je suis déjà en train de lui donner une signification existentielle, de prêter des états d'âme à ses personnages, de donner un contenu à cette tasse sur le comptoir et de voir dans cette scène l'expression de l'ennui, de la vacuité, du désespoir. Mais on peut être sûr que l'oeuvre continuera, de toutes ses forces, à combattre et à refuser ces tentatives d'interprétation.

L'art que je pratique, la poésie, n'appartiendrait pas, me dit-on, au domaine de la représentation. Sans doute. Pourtant, je demeure convaincu que ce qu'on appelle, sur un ton parfois suffisant, « l'illusion référentielle », est nécessaire à la poésie. La peinture, surtout celle dont j'ai parlé jusqu'ici, m'a appris à goûter cette illusion. C'est après avoir vu une exposition hyper-réaliste au Witney Museum de New-York, en 1970, que j'ai commencé à réfléchir sur l'utilisation de réali-

tés technologiques contemporaines dans mes textes poétiques. Le mot « magnétophone » est-il moins poétique que le mot « arbre » ou le mot « écho » ? Oui, répondrait un Yves Bonnefoy. Et il ne fait pas de doute que l'on peut défendre, avec une certaine crédibilité, la thèse que la poésie est plus portée vers les objets naturels que les artefacts, parce que la nature débouche d'emblée sur le monde des symboles. Thèse idéaliste s'il en est, qui néglige à la fois la dimension référentielle de la poésie et la possibilité d'investir symboliquement de nouveaux objets.

Prenons les choses autrement. Tout réalisme, on le sait, est d'abord une réaction contre un académisme ou un formalisme. Rimbaud est « réaliste » dans « le Bateau ivre » lorsqu'il emploie le mot « confitures », parce que ce mot est tabou pour un classique ou un romantique. C'est un des frères Hébert des *Herbes rouges* qui faisait remarquer qu'être « formaliste », c'est vouloir par exemple refaire Miron, répéter le mot « pays » ou le mot « neige ». Corrigeons cependant : le mot « neige », pas plus qu'aucun autre, n'est en soi académique, il l'est seulement dans la mesure où il ne renvoie plus qu'à un code figé, où toute sa densité concrète est évacuée au profit du symbole. Le pur signe, le pur symbole, voilà l'académisme. L'objet n'existe plus. Un des meilleurs antidotes, c'est de transformer cette « neige » en « sloche ». Brusque retour des choses, adieu symboles, archétypes, vague-à-l'âme. Dans un premier temps, cela produit le même effet que les tartines sous verre de Claes Oldenburg, exposées dans un musée comme s'il s'agissait d'une cafétéria. « Il y a mépris sur le lieu, nous sommes ici sur le terrain de l'art, monsieur. » Précisément : le réalisme se trompe toujours sciemment de lieu, il occupe de force un espace qui se croyait fermé et qui s'occupait tranquillement à produire du sens. Mais il n'y a sens que là où, un moment, le sens s'est effondré, là où s'est fait sentir en un éclair le choc brutal du non-sens. Tout le reste est littérature.

Il y a plus. Toute forme de réalisme est toujours la réponse tranchante à une intériorité vaseuse, embourbée dans ses profondeurs insondables. Ce que l'on appelle (si improprement) l'intériorité m'est toujours apparu comme un grand

trou, mettons les choses au mieux : comme une mélasse épaisse dans laquelle baignent une multitude de clichés et de banalités. Ça ne commence à remuer et à parler là-dedans que dans la collision frontale avec l'objet, que dans cet instant où « sloche » est senti physiquement, à la fois comme signifiant et comme signifié, et où se fait même entendre son clapotement sous une botte qui s'y enfonce, au coin d'une rue en décembre. Et déjà, naturellement, « sloche » devient figure, son étrangeté même est créatrice de sens, devient (comme si cela avait toujours dû être) la forme d'un borbier émotif ou d'un monde en décomposition.

L'expérience dite intérieure, pour moi, passe par cette récupération, ce recyclage du concret. Ne faut-il pas d'ailleurs aller plus loin, et constater avec le poète-peintre Henri Michaux que l'intériorité est d'abord la projection inépuisable des objets et des populations de l'imaginaire ? En ce sens, l'intériorité n'est pas du tout « intérieure », puisqu'elle n'a lieu que par une sortie dans l'imaginaire concret, objectif : « lointain intérieur », dit Michaux. Le dedans de ma tête est un espace, et un espace qui n'est ni d'emblée ni absolument symbolique. C'est toujours ce qui m'a émerveillé chez Michaux : tout ce qu'il a pu produire témoigne de l'irrépressible besoin de produire (ou de re-produire) des objets, des événements, des personnages, à l'infini, sans que l'on sache ni même veuille savoir ce que cela veut dire. Il y a un hyper-réalisme de Plume et de la Grande Garabagne, il y a un hyper-réalisme de l'expérience mescalinienne. Il y a une sorte de réalisme *in extremis* des encres, qui sont figuratives comme malgré elles, comme si, cherchant à être de purs signes abstraits, une espèce de nouveau langage indéchiffrable, ces taches trouvaient dans un dernier spasme une forme humaine, contorsionnée, dansante. Toute l'oeuvre de Michaux repose sur un postulat qui remet en question une certaine modernité : à savoir, que le langage n'est pas un absolu, que l'écriture n'est pas un système clos mais se trouve très souvent dépassée par les événements. La pensée, dans la mesure où elle est productrice de formes et d'objets, est irréductible à tout système symbolique, y compris le langage. Le « Saint Langage » de la modernité vient de tomber de son socle.

Je sais bien la distance qui sépare Michaux d'un réaliste comme Edward Hopper. Quoi de commun entre une série de petites taches noires sur fond blanc, et ce casse-croûte nocturne où achèvent de manger trois personnages anonymes ? Ceci peut-être : quelque part, quelque chose échappe au langage, résiste infiniment aux signes. Il y a une matérialité de la conscience comme il y a une matérialité du monde. (Toute fiction, tableau, poème, roman, repose là-dessus.) Et il y a ce lieu d'articulation, le corps, celui du peintre par exemple, laissant des traces, posant des formes sur la toile. Jean Starobinski, au détour d'un beau texte sur Michaux, parle à ce sujet de « cénesthésie », cette sensation globale que nous avons de notre corps interne. Et il ajoute : « C'est notre mer intérieure, mais c'est presque aussitôt l'espace dans lequel nous sommes immergés. A ce niveau, l'intérieur et l'extérieur entrent en communication, échangent leurs signaux, forment un tissu matériel et sensible peuplé d'incessants accidents, un théâtre où le moi peut venir à la rencontre de lui-même sous la forme de l'autre, où le monde s'empare de nous par toutes les voies nerveuses où il peut s'infiltrer. »

Je regarde à nouveau le comptoir de Hopper, avec sa surface lisse, ses arêtes dures, et sa tasse peut-être vide : cela aussi relève d'une cénesthésie, est la trace d'un corps et me rejoint dans mon corps. Si l'« intériorité » est d'emblée une sortie dans l'espace des figures, l'« extériorité » est d'emblée une rentrée, une plongée dans l'opacité du corps et de la conscience. N'est-ce pas la seule chose, au fond, qui m'intéresse dans la peinture (sans doute parce que cela me concerne aussi dans l'écriture) ? Ce point où l'*agir* et le *voir* ne se distinguent plus, où le geste donne à voir et où le regard donne à agir, c'est-à-dire à vivre. Je ne rêve qu'au point virtuel où se réconcilient ces deux extrêmes de la figuration, Michaux et Hopper. Et ce rêve, il a lieu dans le geste même d'écrire, dans cette projection de ma conscience (corps-mémoire-désir-etc.) parmi l'espace des choses et dans cet envahissement par les choses de ce que j'ai de plus intérieur. Et c'est là, précisément, que cesse l'in-signifiante, que tout commence à *faire* sens.