

ETC



Peinture sans frontière

Claude Lévesque

Numéro 18, printemps 1992

Exil et nationalité 2

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35877ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lévesque, C. (1992). Peinture sans frontière. *ETC*, (18), 6-8.

DOSSIER THÉMATIQUE

PEINTURE SANS FRONTIÈRE

Il n'y a aucune place fixe et déterminée pour l'art dans le monde, car l'art est lié à ce qui échappe au pouvoir, aux possibilités expressives de l'homme, à l'impossible, à l'absence, à ce qui est hors du monde, sans appartenir pour autant à un autre monde, mais à l'autre de tout monde. C'est ce que l'art moderne a compris par son refus de représenter, par sa mise à mort du paradigme : il a perdu la vérité du monde en perdant le monde comme référence première et dernière, il a largué ses amarres, il a pris le large, la haute mer, et appartient maintenant à l'exil, à l'étrangeté de l'exil. La vérité en peinture est la vérité de l'exil qui est sans vérité, qui est l'exil de la vérité. La peinture, désormais, se constitue à partir d'elle-même et non dans son rapport à la réalité empirique. Ce qui précède le tableau, ce n'est pas le contact empirique avec le monde, mais un autre tableau, une intention picturale qui a pu se former au contact d'autres œuvres d'art, chaque artiste s'inscrivant dans une tradition artistique qui le pénètre à son insu et le transforme. « L'origine d'un tableau, écrit Blanchot, ce n'est pas toujours un autre tableau, ni une statue, mais l'art tout entier ». S'inscrivant dans la tradition et le monde de la culture, l'œuvre d'art ne s'y soumet pas pour autant : l'art est par sa nature même rupture avec le monde et avec tout monde, familial, social, politique, religieux. La peinture ne s'inscrit pas dans l'espace culturel comme un moment de cette culture, s'harmonisant avec elle, se laissant mesurer par ses normes. L'œuvre d'art ne s'harmonise pas, elle est essentiellement dissonance, contestation, mais sa contestation n'est pas simplement théorique, elle est geste plastique, violence du geste sur la toile, s'exprimant d'abord et avant tout sur la surface peinte. Cette peinture qui ne se veut que peinture est en excès par rapport à elle-même ; sans s'abolir comme peinture, la peinture excède la peinture, et celui qui peint est en exil de la peinture. L'œuvre d'art n'a pas de patrie, de fondement naturel ou culturel, elle n'appartient pas et ne s'appartient pas : elle appartient à l'errance de celui qui est sans frontière, sans attache et sans origine, restant étrangère, faisant trou dans le tissu homogène de la culture. Les lieux et les circonstances empiriques qui ont présidé à sa naissance ne la retiennent pas et ne l'enferment pas : étant essentiellement distance, rupture de présence, elle peut toujours s'exclure de son contexte natif, emportant avec elle ces marques de naissance comme une signature, une marque du hasard, une chance qui l'accompagne dans son passage qui n'en finit pas de passer.

L'art trouve son véritable rythme et sa vérité propre dans l'éternelle répétition : il se sait toujours inégal et inadéquat par rapport à ce qu'il vise, toujours tenu en échec dans son vœu d'exprimer l'inexprimable. D'où ces séries qu'il entreprend, à tout moment comme si l'artiste cherchait à se rendre adéquat à un modèle, mais il n'y a pas de modèle, le modèle fait défaut, le référent manque, le paradigme est mort, de sorte que les essais et les épures se multiplient, chacun étant inadéquat, réclamant le supplément d'un autre essai tout aussi inadéquat, si bien que la peinture, dans son vœu de vérité, s'avère impossible, et la série s'achève, prend fin, parce qu'elle est sans fin. C'est ce que, entre autres, Titus-Carmel et Francis Bacon ont compris. « La peinture, et singulièrement celle de Bacon, écrit Deleuze, procède par séries : série de crucifixions, série du pape, série de portraits, d'autoportraits, série de la bouche, de la bouche qui crie, de la bouche qui sourit ». Quelque chose cherche à faire surface et ne trouve d'issue que dans ce mouvement de suppléance où chaque supplément s'ajoute à un autre supplément pour combler une carence, une infirmité, un vide, mais ce dernier substitut est lui-même déchiré par un manque et demande à être suppléé à son tour. La série n'est jamais qu'un vide qui comble un vide, ce qui rappelle le langage pictural – et tout langage – à son insuffisance constitutive et à sa limite. La série vise à faire apparaître la limite comme limite, laquelle ne peut surgir sans faire pressentir un au-delà de la limite. La peinture doit être d'autant plus rigoureuse et précise que son projet est désespéré, irréalisable, impossible. Comment peindre le cri ? Comme dire ce qui échappe à la parole ? Comment exprimer l'impossible si tout langage est la mise en œuvre du possible ? comment thématiser sans perdre ce qui se refuse à la thématization ? Comment, sinon en thématization le thématization pour la disloquer, la dénier, lui enlever son caractère positionnel et décisionnel, la forçant ainsi à avouer l'inavouable, à s'ouvrir à l'indécidable. Il faut ridiculiser ce langage qui croit tout possible, en abusant de lui, en publiant des descriptions, comme disait Ponge, qui sont des échecs de descriptions.

La peinture abstraite, comme l'a cru Kandinsky et toute la tradition, n'a pas sa vérité hors du tableau, à l'écart de son articulation formelle : la vérité picturale est une « vérité en peinture », une vérité inséparable de la réalité matérielle du tableau et soumise aux aléas de l'histoire. L'œuvre transcende l'histoire, non parce que sa vérité est intemporelle et toute spirituelle, mais parce



Photo : Denis Forley

Joseph Branca, *Rejouer la mort seulement pour vous plaire 1*, 1985. Techniques mixtes ; 210 x 293 cm. Collection Musée d'art contemporain de Montréal.

qu'elle est liée au sort de cette surface peinte et par là, aux bonheurs et aux malheurs de l'histoire qui la fait et la défait. De même que le sens est inséparable du jeu des signifiants et du mouvement général de la parole, de même le sens d'un tableau n'est pas séparable de sa logique interne, de la dynamique de ce champ de forces « où des énergies, comme le remarque Fernande Saint-Martin, produisent des effets particuliers »... La peinture, toutefois, ne se laisse pas définir uniquement par la surface peinte, la toile, les taches, l'épaisseur et le grain de la matière colorée, la patine du temps et la transformation des couleurs, par son agencement formel, car ce tissu de traces différentielles signifie et renvoie, au-delà de lui-même, vers ce qui n'est là que virtuellement, vers ce qui n'est pas visible et même échappe au champ de la vue. « La vérité en peinture », c'est la vérité comme fiction, comme parodie de vérité, simulacre, la vérité de la non-vérité. Lévi-Strauss utilise un modèle musical dans son livre sur la polymorphie du discours mythologique et cela se justifie, selon lui, par le décentrement et la dimension d'absence (de sujet, d'auteur) qui caractérise ces deux langages : « Si l'on se demande où se trouve le foyer réel de l'œuvre, il faudra répondre que sa détermination est impossible. La musique et la mythologie confrontent l'homme à des objets virtuels dont l'ombre seule est actuelle ». L'actualité et l'actualité caractérisent également la structure même de la peinture : le tableau est cette dualité, cette tension entre sa présence matérielle et ce qui se profile dans et à travers sa syntaxe particulière. La loi du tableau ne peut s'observer qu'à perte de vue, au-delà de la vue, à travers les différences picturales qui ne se voient pas. En ce sens, la peinture n'est jamais simplement là, accrochée au mur, délimitée par un espace précis et un temps déterminé : elle est à la fois présente et absente, ici et ailleurs, visible et invisible, historique et transhistorique, jamais accomplie mais toujours s'accomplissant, soumise au temps et le défiant.

Il n'y a pas de continuité homogène entre l'ordre du discours et celui de la peinture : le tableau ne veut rien dire, il n'est pas de l'ordre du dire et du vouloir dire, il offre une résistance certaine à se laisser approcher par la parole interprétative, toujours trop bavarde et trop prompte à lui donner un sens et un sens décidable. « On doit toujours s'excuser de parler peinture », disait Valéry, car l'écart entre les deux ordres est insurmontable et devrait inciter celui qui s'y aventure au silence et à la modestie, laissant la fascination accomplir son travail de dépossession et de transformation. La force de la peinture consiste précisément à pouvoir se passer de mots, à échapper à l'ordre du visible et du dicible, et, à travers cet écart, à tenter d'aller au-delà. « Quant à la peinture, écrit Derrida, dans *La vérité en peinture*, sur celle-ci, à côté d'elle ou par-dessus, le discours me paraît toujours niais, à la fois enseignant et incantatoire, programmé, agi par la compulsion magistrale, poétique ou philosophique, toujours, et plus encore quand il est pertinent, en situation de bavardage, inégal et improductif au regard de ce qui, d'un trait (se) passe (de) ce langage, lui demeurant hétérogène ou lui interdisant tout surplomb. »

On ne peut plus opposer les arts de la parole et les arts du silence ; ceux qui donnent accès directement à l'âme parce que plus intérieurs et plus spirituels, et ceux qui sont inextricablement liés à la matérialité, à l'espace. Tous les arts sont constitués par cette « muette orchestration écrite » dont parle Mallarmé, tous sont marqués essentiellement par le graphique de la différence, tous appartiennent à cette « écriture originaire » qui déconstruit le procès mimétique de la vérité et le mythe de l'origine fondatrice du langage et de la société. Les différents arts ne s'équivalent pas pour autant, ils ne sont pas réductibles à une dimension homogène, comme si l'on pouvait passer de l'un à l'autre, par traduction, par assimilation ou par domination, en maintenant indemne



Gérard Titus Carmel, *Chancay - peinture no 9, 1985*. Huile sur toile ; 89 x 116 cm.

l'identité du contenu ou de la signification. La signification n'est jamais la même, elle n'est pas indifférente aux styles et aux modes d'expression de chacun de ces langages. Le rapport entre les arts – qui sont tous des arts du silence – n'en est pas un d'identité, mais d'altérité et d'hétérogénéité sans opposition. L'écart entre les langages est abyssal et incontournable : il interdit toute hégémonie, toute prise de contrôle par l'un d'eux. Nous ne sommes pas ici dans une logique de l'opposition où un système dichotomique strict fixe les oppositions selon une extériorité radicale. Ce système structure notre pensée et notre langage depuis toujours. Cette pensée traditionnelle est une pensée du même obéissant à une logique de l'identité. Il faut donc une mutation radicale de la pensée pour s'ouvrir à un autre régime « logique », celui de la différence interne comme différence à soi où le multiple et l'hétérogène ne sont pas réductibles.

Le passage d'un art à un autre, d'un langage à un autre, n'est possible, parce que chacun est toujours déjà l'autre, qu'étant lui-même, en lui-même, ce passage, cette duplicité et ce double de lui-même. En ce sens, tous les arts participent les uns des autres : « la poésie chante et peint avec des mots, avec le rythme et le graphique de ses lettres, de ses espacements : la peinture a une intonation, une musique, son espace dynamique est traversé par des silences, mais aussi par des mots qui, dès lors, se perdent comme mots sensés, s'illimitent et s'illuminent, tendant vers la glossolalie ; la parole est articulation silencieuse, geste, incantation, émotion sonore, cri.

Les textes poétiques, musicaux, picturaux sont différents, mais inséparables, l'un tenant à l'autre et le traversant de toute son altérité irréductible. « Il appartiendrait au peintre, écrit Deleuze, de faire voir une sorte d'unité originelle des sens, et de faire apparaître visuellement une figure multisensible. Mais cette opération n'est possible que si la sensation de tel ou tel domaine (...) est directement en prise sur une puissance

vitale qui déborde tous les domaines et les traverse. Cette puissance, c'est le rythme, plus profond que la vision, l'audition, etc. Et le rythme apparaît comme musique quand il investit le niveau auditif, comme peinture quand il investit le niveau visuel. » La peinture peut elle-même se constituer comme une polyphonie, être également une affaire de rythme, de timbre, d'intonation, mais aussi d'écriture.

Derrida a analysé les pictogrammes d'Artaud, ces lettres manuscrites qui entourent et parcourent les dessins, ces dessins qui viennent faire tache et brouillent l'écriture. « La phrase encartée reste à la fois inscrite et remuante. Même si on y reconnaît des agencements de mots, les phrases encartées surgissent comme des motifs inducteurs, des trajets sonores et graphiques et non seulement comme des propositions. »

Le graphique, qui est la texture même de tous les arts, traverse toutes les frontières des arts et des sens : il est à la fois visuel et auditif, moteur et tactile, ce qui, écrit Derrida, « interdit de séparer le dessin du murmure discursif dont le fréuissement le transit ». Affirmer l'incidence du discursif partout, cela ne revient pas à restaurer une autorité du dire sur le voir, mais à comprendre comment cette hégémonie a pu s'imposer. Il y a ici complémentarité réciproque : si « le dessin des hommes ne va jamais sans s'articuler avec l'articulation, sans l'ordre donné avec les mots, » cette relation articulaire est à double sens : « le dessin vient à la place du nom qui vient à la place du dessin. » Chaque art passe par les mots et s'en passe, chacun s'exportant hors de lui-même, tout entier fasciné et dépossédé par l'autre et aucun ne cherchant à se départir de l'autre. « Il y va d'un pas au-delà de la langue, écrit Derrida dans son essai sur Blanchot, qui ne marche qu'avec une langue, sans doute, mais pour ouvrir à une transgression du linguistique sans métalangage. »

CLAUDE LÉVESQUE