

Perspective musicale

préface

Pourquoi se lancer dans la réédition d'un ouvrage qui avait paru difficile à quelques-uns, lors de sa sortie en 1987, et était resté méconnu de beaucoup ? Parce que cet ouvrage, qui reste à découvrir aujourd'hui, est un grand livre de philosophie esthétique. *Que peindre ?*, en effet, est l'un des sommets de la pensée de Jean-François Lyotard. La plupart des fils rencontrés dans les œuvres précédentes y convergent¹. C'est également un sommet de cette *philosophie des solitudes* qui, depuis Kierkegaard et Nietzsche, a su emprunter les traverses de l'art littéraire. Le philosophe-artiste n'est pas simplement un créateur de concepts ; c'est aussi – et peut-être surtout – le créateur de l'idiome qui porte cette pensée nouvelle ainsi que le créateur de la forme singulière par laquelle est pensée l'organisation de cette parole.

Que peindre ? est d'abord une méditation sur l'art pictural d'aujourd'hui. Méditation philosophique et non théorie de l'art, ce livre chemine sans édicter. Trois artistes – relevant de trois courants différents de l'art : Adami et la figuration, Arakawa et l'abstraction rationnelle, Buren et l'art conceptuel – représentent l'art pictural contemporain dans son ensemble et permettent de saisir sous des angles d'approche différents le problème actuel de l'art selon Lyotard : celui de la présence. Prolongeant *Discours, Figure* (1971), qui avait découvert dans l'art de tous les temps l'irréductibilité du figural – comprenez l'altérité du visuel à tout discours –, *Que peindre ?* se plonge

1. Voir, pour plus de précisions, l'étude de Gérard Sfez en postface à cette édition.

dans l'énigme multiple de la présence sous la logique du *Différend* (1983).

*

La pensée artiste ne se réfugie pas dans l'abstraction conceptuelle ; elle assume son phrasé – sa sinuosité syntaxique – ainsi que son double dispositif dialogique : les personnages dialoguent entre eux et l'auteur avec le lecteur.

Au fils des livres, et depuis *Récits tremblants* (1977), la pensée lyotardienne emprunte de plus en plus ouvertement à l'art de l'écriture ses tours et détours – jusqu'à s'y essayer sans retenue avec la biographie intellectuelle *Signé Malraux* (1996).

La logique formelle du *logos* – qui fait comme si le langage n'était pas le tiers médiatisant entre la pensée et la chose ; et qui, au mieux, sur le point qui nous occupe, se gargarise de la langue académique du « bien écrit » –, la logique formelle, donc, a été remplacée par la logique lyrique de l'*epos*, qui est affirmation que, au sein même du langage, on peut penser autrement que rationnellement. À tout le moins, selon d'autres logiques.

Toutes ses logiques puisent dans l'instance pragmatique. En effet, une œuvre d'art vise toujours à produire un effet sur son récepteur ; et le but d'une œuvre d'art philosophique vise à conduire son lecteur à reconsidérer ce qu'il croyait entendu. Non pas depuis une réfutation logique intangible – car le monde de la vérité étant multiple, nul ne peut prétendre juger en son nom –, mais en nous faisant entendre la pertinence logique d'une ou plusieurs autres positions.

Dès *Économie libidinale* (1973), par son exaltation de l'amour et du désir, Jean-François Lyotard est apparu en philosophe-troubadour pour qui l'amour de la pensée dialogue avec l'amour de la parole. Plus tard, au moment de sa philosophie païenne, son pessimisme épistémologique l'a conduit à apparaître en sophiste. Voire en rhéteur. Alors qu'irrépressiblement il est un dandy.

Entendez quelqu'un pour qui la parole porte la pensée qui l'a saisie et qui en retour lui offre sa matérialité : avec ses sons, ses couleurs et ses tons la langue pense. La langue philosophique de l'artiste. Car, vous l'aurez deviné, « troubadour », « sophiste » ou « dandy », ce sont là des masques du philosophe-artiste.

Or, pour l'artiste, une pensée pour être juste doit avoir trouvé le dire qui lui est adéquat. Ce n'est donc pas l'effet oratoire qui touche, mais la justesse de l'adéquation du mot et de la pensée.

*

Cet amour du soliloque de la pensée et de la parole, ce désir infini de la discussion avec autrui, Lyotard l'a nommé *Le Différend* (1983).

La logique poétique de la parole est celle de l'association d'idée. Sa liberté – la perspective multidirectionnelle – est empruntée à l'art de la psychanalyse. Et son modèle critique est *Le Neveu de Rameau* plutôt que le *Phèdre*. Diderot plutôt que Platon.

Sa composition est celle de l'art de la fugue. Heidegger déjà : après la philosophie, la pensée selon les modes d'une logique poético-musicale. Et plus près de nous, tout proche de J.-F. Lyotard : R. Laporte, qui a poussé le plus loin l'étude des relations de la pensée, de l'écriture et de la musique, ainsi que J. Derrida, dont l'art de la reprise par imitations et mutations s'inscrit dans des compositions ouvertes...

Mais ce qu'apporte l'auteur de *Que peindre ?* à l'art de fuguer la pensée, c'est la maîtrise de la polyphonie et du contrepoint. Polyphonie, car à deux ou plusieurs voix, les rôles de questionneur et de répondant se déplacent, glissent et s'inversent autant de fois qu'il est nécessaire au déploiement de la composition. Contrepoint, car les rôles dialectiques étant tombés, le questionneur est moins questionneur que propulseur de ses propres motifs, en contrepoint des motifs du répondant.

Cet art polyphonique du dialogue à plusieurs voix du différend généralisé est celui des voix pronominalisées. Le pronom est le personnage pragmatique par excellence : il est la *Voix de la pensée* dans ce concert qu'est la discussion internationale. Ainsi, le personnage dialogique postmoderne n'est-il pas solipsiste. Pas assez égotiste, il n'est pas le *Un fait homme*. Sa logique n'est pas celle de la dialectique, mais celle de la multiplicité. Avec la pragmatique ainsi entendue, le *logos* s'est ouvert l'espace intergalactique de la pensée ; car la pluralité pronominalisée du personnage postmoderne est celle de la pensée dialoguant avec elle-même. Celle, donc, de la pensée elle-même.

Pour tout cela *Que peindre ?* est un grand livre de philosophie-artiste. C'est même l'ouvrage du seul musicien accompli de la pensée contemporaine.

BRUNO CANY

Que peindre ?

La présence

Vous

Il dit que, aujourd'hui comme toujours, le peintre ne fait rien, quelque voie qu'il prenne, que chercher à saisir la présence sensible. Je soutiens que, par tous les bouts qu'on croie l'attraper, elle s'échappe. Qu'elle ne peut être saisie que différée. Même, que la saisir, c'est la différer. Il y a bien des manières de la saisir en peinture. Le philosophe sait qu'elle se diffère toute seule, sans manière, ou de toute manière. Il suffit qu'on réfléchisse. À la réflexion, le moindre coup d'œil paraît chargé de présupposés, et de ces sous-entendus qu'il faudrait appeler des « sous-vus », sans compter les conditions physiques, physiologiques, socioculturelles qui le rendent possible. Comment peindre, offrir un objet au coup d'œil, sans prendre en considération tous ces attendus du regard ? La présence immédiate d'une touche de couleur cache des mondes de médiations, que le peintre qui la place ne peut pas ignorer, s'il n'est pas un barbouilleur. Et aujourd'hui, moins que naguère. La tradition picturale s'est enrichie de mille manières, inconnues il y a même un siècle, d'abord. Ensuite le contexte techno-scientifique contemporain bouleverse à fond les conceptions de l'espace et du temps, et l'expérience qu'on en a. Le scepticisme du peintre à l'égard des données et des formes de la présence sensible ne peut aller qu'en s'aggravant. Le « doute » se propage de Cézanne à Buren, de Duchamp à Arakawa, de Raphaël à Adami.

Je soutiens que l'histoire, occidentale évidemment, de la peinture ne peut raconter que le déclin de la présence

sensible, parce que l'histoire de la peinture est une partie de l'histoire de la connaissance de l'esprit par lui-même. À mesure qu'il interpose ses formations, objectives et subjectives, entre lui-même et le sensible, l'esprit éloigne, médiatise ce dernier, il en affaiblit la présence. Je veux dire : en tant qu'elle est reçue, du moins. Il contrôle davantage la donation du visible. Le donné devient ce que l'esprit se donne, l'événement sensible ce que l'esprit peut se donner à sentir. À sa propre surprise, éventuellement, puisqu'il n'aura jamais fini de se connaître. Cet événement vient s'ajouter au savoir et le modifie. La spéculation ne cesse de gagner sur la naïve réception. L'art de la présence se meurt. L'art de la différer s'accroît. Si la peinture était, comme il dit, en quête de la présence avant tout, elle serait moribonde. L'esthétique au contraire, qui ne fait que commenter les médiations qui permettent l'immédiat sensible, se porterait à merveille. De fait la peinture d'aujourd'hui ne cesse de se commenter elle-même, et de faire sa propre esthétique non seulement par le texte, mais aussi par lignes et couleurs. C'est ainsi qu'elle est vivante, en montrant que la présence est absente.

Figuratif, le tableau re-présente ce qu'il présente mais il expose sa représentation. Ce qu'on voit « sur » le tableau n'est certes pas le tableau qu'on voit. Est-ce à dire qu'on regarde un tableau, et qu'on voit un paysage ? Comme dans une fenêtre, disaient les Italiens. Mais l'idéal de la transparence, du support donnant vue sur la profondeur du champ, a cessé de commander l'organisation figurative, si ce fut jamais le cas. La mise en scène s'affiche, « en avant » du représenté. Celui-ci paraît visiblement « monté », plutôt que montré. Terme du lexique opérationnel, guerre, bourse, théâtre, cinéma. L'activité de peindre ne s'efface pas devant la réceptivité de voir. L'artifice, si l'on veut, se signale, se désigne. Le paysage, la « scène » (l'action), le visage sont ainsi mis en sursis de présence. Et du même coup, de présent. Ils sont toujours là, à voir « maintenant », mais invoqués ou évoqués, donc rappelés. Simulacres, explique Klossowski, plutôt que fantasmes. La figuration, toute figuration, s'inscrit dans des narrations, qui sont des

discours de mémoire. Surtout la narration qui esquisse, simplifie, complique, orne, dépouille, déconstruit son objet, qui en fait « trop ». Comme le dessin d'Adami en fait trop. Ce trop éloigne la « scène » dans le temps. Il faut l'« expliquer », la déployer, en reconstruire l'avant et l'après. Histoire tout court. Tu ne savais pas que c'est Cosima ? Tu sais qui c'était ? Histoire du tableau. Celui-ci devient scène à son tour, « monté » par son exposition. La petite histoire. La première fois que j'ai vu cette Ariane, tu sais, au fond de l'atelier... La chronique de l'artiste. Quand il a peint l'*Orphée*, il passait des journées dans les salles romaines du musée de Naples. La chronologie de l'œuvre. Le tableau appartient à la troisième période d'Adami, celle des récits mythologiques, qui a suivi celle de la société de consommation et celle de la révolution manquée. Genèse du tableau. La *Médée* était d'abord représentée en pied, puis cachée par le verso d'un *quadro*, ensuite agenouillée... L'histoire du titre. Etc. Les récits fusent du tableau et de son objet, ils se propagent vers leur amont en lestant leur aval d'une masse croissante d'histoires. Issues du recul représentatif, les narrations le répètent, elles l'évalent dans la durée. Au fil du temps, l'absence se creuse. La figuration n'est qu'un prétexte à la nostalgie.

Abstraite, conceptuelle, la peinture dénie ouvertement, semble-t-il, l'emprise d'une présence. Elle dit : ceci est un support. Sa surface a été préparée pour que des lignes y soient tracées, des mots écrits. Lisez donc, tâchez de comprendre, déchiffrez les diagrammes, réfléchissez. Il y a peu à voir, beaucoup à penser. Alors, dit-on, pourquoi peindre ? Il vous suffirait d'écrire, de tracer des graphiques, si la présence sensible n'est plus du tout votre affaire. Sottise. La couleur, même affaiblie, jusqu'au blanc pur, la ligne même simplifiée en courbes régulières, la toile, le cadre, et l'exposition, sont indispensables à la démonstration de la présence perdue, justement parce qu'on croit que la peinture, dont ce sont les éléments, recherche la présence. Le cas est inverse de la manière figurative. Celle-ci gangrène la présence sensible par la mise en scène et la narration. L'art conceptuel et l'art abstrait narguent le

savoir et l'intelligence exacts en exposant leurs énoncés et leurs « illustrations » aux conditions de la représentation picturale. Les signes de la présence, immenses chez un Ryman ou un Arakawa, et signes seulement, servent encore à démonter les certitudes de l'esprit. Il y a peu à voir, il n'y a rien à comprendre. On ne peut pas dire, en tout cas, que ces peintres cherchent la présence sensible quand ils n'en usent que pour faire sentir la carence de l'esprit. Travaillant ainsi, quoi qu'ils en aient, à la poursuite de son développement.

N'en va-t-il pas de même chez l'« installateur » Buren ? À cela près qu'il s'en prend moins au tableau qu'à son exposition même. Un pas de plus dans l'anéantissement du visible réputé immédiat. La peinture n'est plus que marque, ou remarque, de ce qui rend « la peinture » possible comme institution, et d'abord visible. La couleur et la ligne, ici sorties de leur support, le tableau transportable, sont comme les déchets de la somptueuse présence visuelle, ramassés et disposés par l'installation, « en vue de » repérer, dénoncer peut-être, les conditions de la vision esthétique. Certes les bandes alternées couleur/non-couleur, verticales, attachées au site qu'elles dégagent, sont à voir, ici et maintenant. Reste que leur vision n'est pas l'important, leur présence en elle-même, mais la « vue » à laquelle elles sont destinées : la vue de l'esprit se critiquant dans cette conservation de lui-même qu'est le lieu et le moment de l'art, musée ou paysage. L'esprit dénonce son aveuglement quand il croit voir, et jouir de la beauté visible. La présence n'est qu'employée, et à montrer la fausseté de la présence.

Comment soutenir après cela, comme il fait, que la présence visuelle est l'unique objet des peintres ?

Lui

Je vous accorde tout cela. Ce que vous appelez la réflexion, dans la peinture même, ne cesse de gagner, et c'est bien. La peinture ne cesse d'élaborer les conditions de la peinture, et d'essayer de les montrer par les moyens

qui sont les siens. Elle inclut son commentaire. Il n'est pas de peinture, surtout depuis un siècle qui ne peigne la question : qu'est-ce que la peinture ? Et qui n'esquisse une réponse peinte à cette question. Entendu.

Mais confessez que quelque chose, je ne dis pas une chose, un objet, mais qu'un événement, qui n'est pas une chose, mais au moins une césure dans l'espace-temps, a lieu, et que c'est cela qu'il faut « rendre ». Il a eu lieu, puisqu'il est vrai qu'on peint après coup, comme on parle. Et il aura eu lieu par le témoignage que la peinture en fait. C'est cela qui donne, a et aura donné lieu et moment, occasion, à la réflexion dont vous parlez, à la mémoire d'Adami, aux paradoxes d'Arakawa, à la critique de Buren. C'est cela qu'ils essaient de rendre présent. Le lieu de l'« avoir lieu », du *Stattfinden*, la place du *taking place*, le cas de l'*accadare*. Cela, la réflexion ne l'engendre pas, la spéculation le reçoit. Elle vient « trop tard » par rapport à lui, toujours.

Ce n'est pas elle qui « fait » le bleu de guède à l'orient d'un matin d'été. Qui fait que cette pâleur muette éveille aujourd'hui, au lever, dans votre esprit encore endormi, un émerveillement qu'il vous faudra des minutes, des heures, peut-être une vie, pour associer à votre premier départ à l'aube, alors qu'enfant, vous avez enfourché votre bicyclette chargée de viatiques en compagnie de votre grande sœur pour partir carte au guidon à la rencontre d'amis de lycée en vacances dans la région qui, à cent kilomètres de là, se mettent pareillement en route vers vous. Maintenant vous dites, vous nommez, oui c'est le pastel des ciels de Vendée au lever en juillet, pas loin de la mer, quand il fait grand beau, oui, c'est l'aventure de tous ces kilomètres à pédaler seuls pour tout un jour, l'ouverture de l'espace vers un point de rencontre convenu, la jubilation d'une maîtrise sur les chemins et les champs loin des parents, la vivacité de la première fois, l'autorité de votre vie déferée pour un jour à la course du soleil et de l'ombre, à l'ordre des ruisseaux fidèles, le bleu de l'inféodation à l'ordonnance des choses de la terre, l'émotion d'un rendez-vous si difficile à arranger (n'étiez-vous pas

un peu amoureux de la sœur de votre ami ? et de lui ?). Vous ironisez le bleu perdu et retrouvé où baigna la tête du jeune bicycliste, vous observez que les associations mêmes que le bleu d'aujourd'hui déclenche dans votre âme adulte sont comme un début de travail réflexif, en tout cas forment un récit de mémoire, et mettent précisément en absence le timbre chromatique du matin présent, qui en est l'occasion - le peintre, qui est resté cet enfant, qui le sera encore, vous dit : riez, souriez, le bleu vous aura devancé. Telle est la présence. L'événement sensible, si vous voulez.

Or c'est elle, ce timbre, que l'artiste veut rendre par le tableau. La rendre s'entend : qu'à son tour le tableau soit, pour quelqu'un, je ne sais, un événement, ce bleu, ce matin. Ce n'est pas la représentation qui lui fait souci, la présence n'est pas perdue du fait qu'on la représente, elle passe au tableau. Comment son tableau « regardera » la scène, c'est à savoir. Mais que son tableau soit au regard du regardeur un pastel de ciel d'aube au regard d'un enfant, cela arrive ou n'arrive pas, et vous, philosophe, comme lui, peintre, et comme tout le monde, vous devez attendre que le tableau soit là. Et si cela a lieu, seulement alors vous spéculerez. Quand cela aura eu lieu. Le souvenir peut s'offrir avec cette présence, avant même d'être localisé. Et sans que ce dont il est le souvenir ait eu cette présence. Peut-être la présence est-elle toujours souvenir. *Remembered*, écrit Arakawa. Photos-souvenirs de Buren. *Aide-mémoire* nourrissant l'œuvre d'Adami.

Vous

Il dit « tableau » par habitude, parce que son pastel vendéen est un tableau. Description et paysage. Et paysage de nature. Mais cela est périmé tout à fait. Cela, c'est Diderot, devant Lorrain et Vernet. Déjà Baudelaire n'a plus que des scènes urbaines à regarder. De fait une équipe d'ouvriers obstinés et méthodiques est venue refaire de fond en comble la maison de notre regard. Adami perce de fausses fenêtres, Arakawa graffitise des murs entiers,

Buren installe. Ils se disputent le regard, ils se disputent. Ils sont d'accord pourtant que ce ne sera plus ce qu'on appelait un *home*.

À la rigueur, je veux bien que les fenêtres d'Adami soient ce qu'on appelait des tableaux. C'est son classicisme apparent. Surtout dans les dernières œuvres, avec l'hégémonie des paysages, les scènes historiques, mythologiques perdant leur importance à mesure que s'aggrave ce qu'on a nommé son retrait. Méfiance. Il est trop clair que par ses fenêtres sur les lacs, les montagnes, Adami ne cherche pas à offrir de la présence au regard, mais du champ à la songerie. À coups de traits sévères et de demi-couleurs (comme on dit demi-saisons), il ne cherche pas à faire voir, mais à évoquer. L'ici et le maintenant exsudent partout l'autrefois et l'ailleurs. Il nous plonge dans l'anamnèse plutôt que dans l'événement. Ses fenêtres donnent sur l'absence. Il ne croit pas plus au visible que Buren ou Arakawa. S'il enferme son doute dans le *quadro* intact, ou presque, c'est par délicatesse, c'est sa grâce d'Italien de bonne maison. La tristesse que lui procure ladite réalité a besoin de l'étiquette classique, de la force du bâti, de la modération chromatique, de la protocolaire discipline du regard. Le ceci qui se montre à nos yeux après cette toilette, dans cette tenue tirée à quatre épingles, que montre-t-il si poliment ? Que ceci se meurt, n'a pas sa vie en soi, appartient à l'ailleurs, y retourne. L'observation des préséances comporte la douce folie que la réalité, ce qu'on appelle les événements de la vie, n'a pas d'importance et n'est pas. Il me fait penser à Hölderlin dément qui appelait ses visiteurs « Votre Majesté royale ». Et qui se donnait dix-sept ans quand il en avait soixante. Le crime contre la présence peut se couvrir d'une extrême civilité.

Quant à Buren et Arakawa, ils ne cachent pas, mais ils affichent leur peu de foi dans la présentation. Obsédés l'un et l'autre, tout différemment certes, par les médiations qu'elle présuppose et qu'elle sous-entend. L'un tâche de les peindre encore, il suffit à l'autre de les marquer. Les murs de la maison reculent jusqu'aux dimensions cosmo-

logiques de l'énergie avec l'un. L'autre appose des signes arbitraires dans des coins insignifiants, quand il ne refait pas toute l'architecture pour mieux perdre la complicité de votre regard avec sa demeure. L'un ouvre l'espace sur l'infini des Idées, l'autre révèle l'ordonnance in-vue qui guide la vision et la visite des regardeurs dans les espaces où l'on conserve la peinture et le regard qu'il lui faut.

Nous voilà loin du bleu. Je dis qu'ils pensent beaucoup plus qu'ils ne voient, qu'ils usent de l'œil, du leur et de celui du public, non pour qu'il se complaise à voir, mais se surprenne à ne rien trouver à voir et s'oblige à se demander comment et pourquoi il en est ainsi. Et même, à reconnaître qu'ils n'en savent rien. Ils font mine d'attendre après le commentaire du philosophe pour le savoir. Ils savent qu'aucun de nous n'en sait rien, mais qu'il faut chercher à le savoir. Et de la sorte, ils accomplissent pour la part qui leur revient la fin de cet art de la vue que fut la peinture et sa relève en pensée de ce qu'est voir. Parachèvent l'esthétique du romantisme, par des moyens que le romantisme n'avait certes pas en vue, mais selon sa philosophie qui est réflexive.

Lui

Ce qui meurt tandis que la peinture se fait pensée, ce n'est pas la peinture ni l'art, qui se portent bien, mais l'esthétique. Il va falloir trouver un autre nom pour désigner ce commentaire de l'art, de la peinture et de l'art visuel, qui en cherche les présupposés, les sous-entendus, les *a priori*, mais par et dans la peinture, avec ses moyens, à même le support, la ligne et la couleur. Hegel, en écrivant qu'il est trop tard pour l'art et que le moment est venu de l'esthétique, a mis les choses à l'envers, dans sa présomption habituelle en faveur de la totalisation par concept.

Vous

Comme s'il ne savait pas, comme nous tous, qu'aujourd'hui le commentaire du travail fait partie du

travail, d'une manière ou de l'autre, soit qu'on montre les dessous, les brouillons, soit que le commentaire accompagne l'œuvre, en s'inscrivant directement sur le même support (Arakawa), ou par des cahiers, des pamphlets (Adami, Buren), des livres (Buren, Arakawa-Gins), et aussi parce que le commentaire en apparence classiquement distinct de ce qui devrait être son référent, lui reste subordonné en ce que sa validité se limite au site où l'œuvre a lieu (Buren), ou encore, qu'il tâche de s'égalier à elle par la façon dont il travaille son matériau propre, le langage, par l'écriture (Arakawa-Gins). Ou bien même il arrive qu'il soit toute l'œuvre, texte dont l'inscription est seulement déplacée sur le support où l'on attendait la peinture. Et quelques fois encore (tous trois), le commentaire se borne à l'indication de la direction à prendre, par un titre inattendu, écrit ou non à même la toile, le papier, que sais-je ? Le commentaire, de partout, fuse dans l'œuvre et la soutient, quand il ne la remplace pas. Pour Adami, ce sont les histoires les plus anciennes, pour Arakawa les concepts les plus bizarres, pour Buren les situations les plus dérobées qui l'alimentent. Je ne dis pas qu'il est chez tous de la même sorte, mais que leur peinture à chacun n'aurait pas d'existence sans ce travail de mots, sans cette méditation. Quoique, à des titres divers, les uns et les autres en appellent peu au plaisir des yeux et beaucoup à la réflexion. À la limite, Buren par exemple est insaisissable, si l'on n'a pas le texte qui argumente l'économie de son travail et sa finalité. Arakawa fait un livre avec Madeline Gins, où s'illustre le paradoxal « mécanisme du sens ». Et croit-il vraiment qu'Adami doive moins au langage parce qu'il paraît plus sobre, quand ses titres, ses inserts, son *Aide-mémoire* ne cessent de renvoyer l'œil intrigué aux histoires de toutes sortes dont ses tableaux ne sont que des instantanés ?

Lui

La peinture a toujours été enveloppée dans des milliers de phrases, toujours réflexives, même si elles ne

furent pas toujours critiques. Vous paraissez obnubilé par cette situation, pourtant banale aujourd'hui, qui met le commentaire de l'œuvre en partie à la charge de l'artiste. Vous portez trop d'attention à la distribution des rôles sociaux. Voulez-vous donc que le peintre peigne et que le critique critique, et que chacun reste à sa place, alors qu'il est clair que ces artistes comme beaucoup d'autres, par leur œuvre, interrogent ce qu'il en est de la place ? Êtes-vous de ceux qui jugent qu'un peintre n'a pas à philosopher, ni un philosophe à se mêler de faire une peinture, une exposition ? Et puis surtout, vous inversez les termes de la question. Vous croyez qu'en exposant le peu de réalité, ces peintres se détournent de la présence et la critiquent. Or la réalité n'est pas la présence, elle est la représentation. Et cela reste vrai de nos peintres, aussi « bavards » qu'ils vous paraissent.

Les figures d'Altamira et de Lascaux, elles aussi, faisaient pour ainsi dire point d'appui, illustration pour le récit légendaire, qui est le premier commentaire, et station dans cette première visite que fut le pèlerinage dans le sanctuaire souterrain. Que le récitant ait été un autre que le peintre, nous n'en savons rien, et cela n'a aucune importance, sauf sociale, c'est-à-dire pragmatique. Entre *dictum* et *pictum*, le rapport n'avait guère changé dans les monastères catalans au milieu du XI^e siècle de notre ère. Le frère lecteur lit en chaire pendant le repas le commentaire de Beatus à l'*Apocalypse*. Sur le folio qu'il vient de tourner et qui pend au-dessus des tables où les moines font collation, la figure de la Bête illustre sa parole et la suspend, la creuse. Les figures sont évidemment sorties des narrations comme autant de tableaux vivants, de moments immobilisés, rendus forts par cet arrêt, ou faibles, comme vous voudrez, surchargés de sens possibles, ou déchargés de sens actuels, du seul fait qu'ils interrompent le fil du récit et qu'ils permettent par leur suspens beaucoup d'autres enchaînements, c'est-à-dire d'autres commentaires, que le cours de l'histoire, légendaire ou non, ne peut que négliger pour obéir à sa finalité propre. Ces scènes muettes, arrêtées, s'avèrent

prolixes, bourrées d'équivocité, et vides, et elles appellent déjà la réflexion, réclament que les esprits s'émancipent de la tournure que veut le récit, qui est la destination. À l'encontre ou à l'écart de celle-ci, elles tracent des voies sans destin, et ainsi elles ne tracent rien. Par destination, j'entends la disposition du temps qui le fait rimer avec lui-même.

Vous

Il a lu Hölderlin. Destin : la fin de l'histoire s'accorde avec son commencement. Un événement a eu lieu, la narration en déroule la réparation. Mythique, tragique ou comique, épique ou romanesque, réparation en tous les cas, puisque *the end* résout l'énigme du commencement, qu'il soit ou non connu de l'auditeur : oracle qui destine, caractère qui entraîne, scène primitive dont la contrainte frappe et reffrappe, criminel démasqué, l'inévitable, drôle ou cruel, arrive. On le savait, même si on ne le connaissait pas, et les choses à la fin sont dans l'ordre, le temps effacé et recueilli, un espace cadré tenu ouvert, disponible bord à bord pour la redite, avec toutes les variantes souhaitables. La narration ouvre cette aire de disponibilité du temps dans le temps qui de nature est l'indisponible, parce qu'elle destine les héros de l'histoire et, par là, les auditeurs du récit. Qui n'est prêt à sacrifier sa vie, son temps, pour accomplir cette destination ? Les plus aventureux à la fin auront le mieux servi à passer la bride à l'événement, en étendant l'aire offerte aux récits, en destinant ce qui ne l'était pas encore dans les narrations de la communauté, et grâce à cette extension en destinant davantage celle-ci à sa propre narration.

Les histoires sont faites pour être répétées, de mille façons diverses, y compris celle de l'historien, parce qu'elles ont en elles le principe de réparation ou de résolution qui est la destination. C'est leur force didactique. Elles accrochent le monde, tout ce qui arrive, à un temps qui rime. Elles riment les unes avec les autres parce que chacune rime en elle-même. Ce qu'elles disent est de

peu d'impact. Elles apprennent que le temps fait cycle. J'aimerais lui montrer que cette disposition est celle du désir, qu'elle résulte de la causalité finale qui s'exerce *a fine ad initium*, prenant la succession à rebrousse-poil et sélectionnant dans les événements ceux-là seuls qui peuvent entrer dans cette composition. Que c'est toute une hégémonie de la faculté de désirer qui s'exerce sur le temps par la narration. Or le désir ignore la présence. Il ne connaît que la destination et l'intrigue.

Lui

Dans cette durée dont le cours ne manquera pas de se boucler à sa source, et qui donne à la fois son rythme à la récitation et à la diégèse, ce que j'appelle provisoirement la figure s'échappe comme un instantané. Elle fraye un autre espace-temps qui n'est pas encore, pas déjà, pris dans la règle rythmique de l'avant-après. Peu importe si elle est comme on dit figurative ou abstraite, « bonne » ou bizarre. Elle est là maintenant, et elle bloque le cours du récit en lui opposant une sorte de soupir, entre inspirer et expirer. Ce n'est pas la présence *de* la figure elle-même. Ici, en général, on allègue la « forme ». On creuse le champ visuel. La figure, dit-on, « se présente » mais c'est la « forme », son organisation secrète, qui en réalité la présente, sans se présenter elle-même. Qui se cache dans la figure. Tout artiste sait cela. Visuel n'est pas visible, comme sonore n'est pas audible. Depuis son retrait dans l'exposition de la figure que la « forme » informe, un espace-temps qui n'est pas destiné se prête. Nous approchons de l'inénarrable.

Des récits annexes, greffés sur celui que la figure suspend, bientôt majeurs peut-être, et propres à le faire oublier, peuvent bien la prendre en charge et de nouveau la destiner. L'histoire de ceci, l'histoire de cela. N'est-ce pas ce qui arrive même aux figures les plus neutralisées du point de vue narratif, à celles qui furent imaginées comme des défis à toute organisation, à tout organisme, à toute symétrisation discursive ? Le carré blanc, cet absolu,

on peut du moins le faire parler dans une histoire du suprématisme et de la peinture moderne. Historien de l'art, vous savez, c'est toute une destination prédestinée dans le titre de cette compétence. Mais les figures, ou plutôt les « formes » qui les tiennent comme des fils de la vierge, se rient de toute historisation. On se demande, à ce que j'entends, comment nous aujourd'hui, d'Europe, nous pouvons être sensibles au bas-relief de Nectanabô II, qui ornait le vestibule des *Immatériaux*, et qui a 2 500 ans. La question laisse percer l'abaissement où est plongée la pensée de l'art quand elle est soumise à l'historicisme, c'est-à-dire précisément à l'hégémonie de la clôture narrative et de la mise en absence. Au milieu des milliers d'intrigues nouées entre le dernier pharaon né égyptien et nous, une stèle de silence, modeste, imprenable, est là et reste. Elle ne donne pas matière à réparation. L'espace-temps qu'elle dégage, sa « forme », si vous voulez, reste in-destinée, indéterminée. Être passible de ce silence, c'est voir. Il ne faut qu'être aveugle d'une certaine sorte d'aveuglement, se rendre inintelligent aux intrigues. À 2 500 ans d'intrigues.

Vous

J'entends ses guillemets de protestation autour du mot « forme ». Ayant glissé de la figure à la forme, il prépare à présent une autre dérobade. À quoi va-t-il imputer la présentation, à la fin ?

Lui

Il serait futile de prétendre que la forme n'est pas destinée. Elle n'est peut-être même que destination. Il faut séparer celle-ci de la présentation. Toute la philosophie du goût est construite sur l'affinité de la forme avec ce que Kant appelait un état de l'esprit, le plaisir esthétique, une bonne « proportion », c'est son mot, entre la faculté de sentir et celle de concevoir. Proportion non réglée, indéterminable certes, et donc affinité qui n'est pas prévisible, pas « exponible », disait-il, nous dirions

pas articulable. Néanmoins le beau n'est beau qu'autant que la forme agissant secrètement dans l'objet qui nous en fournit l'occasion engendre cette harmonie libre en nous. Et il faut bien supposer, même si l'hypothèse doit rester une simple analogie, que tout se passe comme si les formes étaient des messages différés adressés à notre sentimentalité, comme si celle-ci était en mesure de les « décoder » immédiatement, transformant sans concept un complexe spatio-temporel en euphorie.

Si vous vous obstinez à plaider la forme, vous êtes tenu d'argumenter cette affinité, cette complicité, ce que Merleau-Ponty appelait - pour décrire l'énigme de la perception, certes, mais dont l'expérience du beau donnait selon lui le modèle - une transitivité immédiate, préréflexive. Il pensait qu'en « exposant » la structure du « chiasme » ontologique, insaisissable, parent du *focus* arakawéen, il ferait comprendre comment le sensible senti se mue en sensible sentant, en conscience perceptive, et en sentiment esthétique. Plus qu'affinité, c'était même profonde homogénéité, co-appartenance du bleu pastel et de l'âme enfantine au même monde.

Vous

Mais bleu n'est pas forme, il divague.

Lui

Merleau-Ponty montrait que la « matière » chromatique, aussi ou d'abord, éveille dans notre corps, dans le sujet préconceptuel, des esquisses de mouvement, des dispositions, et donc des vécus, vous diriez sentiments, qui sont tout différents selon que c'est en bleu ou en rouge qu'on voit. Et en ce sens, le bleu fait forme, n'est-ce pas ? Parce qu'il fait sentiment, sens avant l'esprit. Nous n'avons, dans cette philosophie, que le sentiment pour nous guider vers la forme qui en est, disent les philosophes, la « raison ». Je ne dis pas, et surtout Merleau-Ponty n'aurait pas dit, que c'est déjà dans Kant. Mais accordez-moi qu'entre la « prose du monde » de l'un, son « langage indirect », ses « voix

du silence », et chez l'autre la *Chiffreschrift*, l'« écriture chiffrée » dans laquelle la nature est censée vous expédier ses messages de beauté, l'écart n'est que celui qui sépare la critique transcendantale esquissant une métaphysique de la nature d'avec la phénoménologie qui projette une ontologie du monde.

Vous

Et par où cette affinité de la forme à l'esprit pêche-t-elle donc ? Pourquoi doit-on s'en priver ? Comment aucun art serait-il possible s'il n'y avait cette complicité de l'espace-temps avec le sentiment ? Le philosophe ne peut guère aller plus loin dans la concession à l'inexplicable. S'il ne s'enferme pas dans la sérénité du concept, il lui faut accorder à la forme une reconnaissance *de jure*. Je concède que c'est par cette reconnaissance que commence en général la carrière métaphysique de sa pensée, « nature », prose du monde. Il suffit d'observer le cas Kant : l'immense effort criticiste débouchant sur la téléologie naturelle et bientôt la reconstitution officielle, presque arrogante, de la métaphysique idéaliste. Retour à l'harmonie préétablie, sous d'autres titres. Tout cela à cause des formes, c'est vrai. Mais est-ce un péché contre l'art ? Et, serait-ce le cas, peut-on s'y soustraire, quand on pense ? Que veut-il ? Qu'on ne pense pas ? Et après tout, la métaphysique de la nature, du monde, n'est-elle pas l'aveu d'un au-delà de la pensée, inévitable dans la pensée philosophique même ? Cet au-delà n'offre-t-il pas à l'art une réserve et un abri suffisants ?

Lui

En deçà de la forme, ce n'est peut-être rien d'autre que l'interdiction qui est en jeu dans ce qui me préoccupe sous le nom de présence. J'ai pris le cas des narrations parce qu'on les soupçonne très archaïques. Et aussi parce que c'est cette organisation du temps que nous avons reçue du romantisme comme la forme accomplie de toute *Dichtung*, de toute « écriture », sous le nom de

roman. Et qui commande la dialectique spéculative, celle qui ose affirmer que le temps est le concept. Mais c'est, je pense, toute pensée articulée que la présence interrompt. Même Wittgenstein suggère cela en écrivant que la pensée logique ne se soucie que du *quid* et laisse le *quod* à d'autres pensées. Je concède que la présence n'est pas d'origine, qu'elle présuppose tous les *a priori* du langage et qu'elle sous-entend tous les idiomes du passé culturel et individuel, et qu'il vaut mieux parler d'elle comme d'une coupure dans le milieu des mille discours que comme de leur source, ce qui serait recommencer à l'inclure dans une histoire rimée, une cosmologie peut-être, une téléologie en tout cas. La présence, cet interstice qui, je le répète, n'est pas la « présence de l'être », est ce qui est invoqué nécessairement par les peintres alors même que, comme vous le dites, les peintres s'affairent à faire douter d'elle, à faire réfléchir sur le peu de réalité et à engager l'esprit du regardeur dans la méditation plus que dans le plaisir esthétique. Cet effet de réflexion, sur l'imprésentable, ils le cherchent en artistes, par le moyen de la présence, faute de quoi ils ne seraient tout simplement pas peintres, mais penseurs.

Je dirais même : plus ils interrogent la présence, plus ils défient par cela même le commentaire, y compris le leur, et plus ils invoquent la présence contre lui et obligent l'esprit à guider l'œil vers elle. C'est ainsi que la peinture va bien, et que l'esthétique est moribonde.

Interruption, intercession et sécession aussi bien, la figure, la « forme », quelque chose fait arrêt, suscite l'attente.

Vous

Mais l'attente est celle d'une suite au récit, l'attente de l'inévitable. On attend le déjà enchaîné. Elle s'alimente de jubilation et de terreur. Schlegel écrivait d'*Hamlet* : « Par sa nature ralentie [*seinem retardierenden Character*], c'est au roman, dont c'est précisément l'essence, que semble s'apparenter la pièce ». Comme les bons conteurs,

qui vous font attendre, en ralentissant le cours des choses. Le drap sous le menton, l'enfant patiente impatientement après le redit que la mère ou le père diffère au coucher. Lustre et luxe des variantes, contre-courants dans le cours du fleuve massif dont l'enfant connaît l'embouchure, cette source sur l'océan de son sommeil. Bonne attente comme on dit bonne forme parce qu'on sait à quoi s'en tenir. On s'en tient au mètre. Serait-ce dans sa mauvaise tenue. Car celle-ci peut faire rythme, et n'est pas à négliger. Elle indique que la maîtrise du temps s'avère encore dans le savant laisser-aller. On veille encore un peu. Hommage naïf rendu à « la forme » jusque dans l'usage de ce qui la déforme, mais sans toucher à ce qu'il appelle l'intrigue. Ce petit différer fait mieux sentir l'issue. Les Romantiques l'appelaient ironie. Tout le monde sait comment Freud met ce retard opposé au dénouement sur le compte des pulsions de vie. On voit bien que tout cela appartient à la faculté de désirer.

Lui

Est-ce une attente qui se lève dans l'espacement, dans l'interdiction ? Ce suspens est-il dû à la synchronie des choses dans l'espace, au *tota simul*, qui ferait, un instant au moins, échec à la diachronie des affaires ? L'espace contre le temps, l'art de la vision, qui embrasse, interrompant l'art de la parole, qui déroule ? Je n'y crois guère, je ne crois guère à cette séparation introduite par Lessing, espace et temps sont indissociables, bien que distinguables. Dans le suspens dont je parle, l'espace-temps se démaille en entier. Vous ne savez quoi raconter. Rien à dire, trop à dire. Pas envie de dire. Mais rester. Les repérages de la destination pas possibles. Un espace-temps pas distribué, inexploitable, un instant ici, par le langage. Ou un langage, une phrase, qui ne situerait pas l'univers qu'il ou elle déploie, qui n'impliquerait pas qui parle ni à qui, ni de quoi, ni comment, dans quel code, sur quel support. Toutes ces relations restant en attente de leurs déterminations, stupides.