

LE MONDE ET SON EXPRESSION

« Que nul n'entre ici s'il fait des images » est l'interdit que le monde a inscrit en personne sur l'atelier de la peinture et qui, formulant non pas son impossibilité mais la loi de son possible, en fait l'art iconoclaste par excellence, le janissaire des pudeurs du visuel.

Or l'innocence d'un acte franc, et d'abord celui du déshabillage (résolu et calme, bien que prudent) a toujours été la seule façon de répondre à la pudeur, dont le plus pudique désir a toujours été d'être connue : non point forcée, mais pour ainsi dire convaincue peu à peu (comme une incrédulité qui se démantèle incroyablement) d'avoir enfin trouvé les yeux qui ne se lasseront pas de regarder combien – et de combien de milliers de façons – on *ne peut* la voir (l'avoir). Le « nu féminin » ne prolifère dans la peinture que parce que le corps des femmes est, sous cet aspect, l'emblème du monde.

Le cadre de son recensement amoureux (tout le contraire de la "contemplation", cette impiétée globale) est n'importe lequel, il s'inscrit (pour s'y attarder ou pour y glisser vers ailleurs) en toute part de cet inconcevable ensemble, et si, pour leur honneur commun, le regard n'y découpe au grand jamais aucun « objet partiel », il reconnaît peut-être, au moment où *elle* se lève et s'éloigne (retournant de façon incongrue à la diversité des choses, presque drôle d'y être, en sa « réalité », si petite et dotée d'une « conformation » – ce qui lui est le moins conforme), qu'elle était tout à l'heure plus entière dans la seule courbure de son pied.

Or, de même le cadre tout court.

Il existe à son sujet un texte qui a presque tout dit de ses pouvoirs¹ tels que, de Magritte à Lestié, sa mise en question par la peinture elle-même les a révélés (pour ne pas dire déchaînés). Rivaliser avec cette impeccable déconstruction, outre la vanité de l'entreprise, n'est pas mon objet ici. Plutôt de remarquer (ce que Pontevia a conclu le premier) que sa radicalisation et sa généralisation ne font pas seulement apparaître « la fin de la peinture » (de tous les dispositifs de l'image représentative) mais encore et surtout dénudent une « tâche de la pensée » pour le peintre aussi, dont il s'agit de reconnaître à la fois qu'elle a toujours été à l'œuvre, chez tous les grands dont la tradition aligne les noms, dans une sorte de déconcertation de l'image comme telle, de mise en liberté furtive des codes (pourtant fermement employés), et qu'elle s'annonce pour « demain » – une fois gagnée/perdue la lutte avec l'ange de la réalité, et plus encore : une fois « oubliée » cette confuse bataille de ce qui s'est appelé « l'Art » – comme une sorte de systématique formelle du visuel en sa non-instanciation première sur un prétendu domaine de choses données.

Travail logique donc, comme l'autre l'était déjà, mais pour ainsi dire à un niveau en-dessous, où le plus difficile à endurer est *qu'il n'y a pas d'obstacle* à repérer et à

¹ Cf. Alain Lestié & Jean-Marie Pontevia : *Travaux d'après peinture*, T.E.R., Mauvezin, 1981, en particulier p. 16 et p. 27.

vaincre (en fin de compte avec qui « composer »), mais une pure nécessité insensible qui fait pourtant le cœur de tous les partages visuels et qui tout simplement *disparaît* dès que l'artifice la manque².

Que sera la peinture au lendemain des « choses », c'est elle qui nous le dira. Ce que nous avons à dire, nous, sans pouvoir ni désirer savoir dans quelle mesure elle s'en trouvera ou non concernée (la question en vérité n'a pas de sens) touche seulement à la clarification de notre propre langage. Le mot d'« artifice » vient d'y paraître, et peut-être (jugera-t-on) d'y *ré*-apparaître de manière incongrue. Car on pourrait aisément croire qu'avec l'image, et d'une façon générale avec l'hypothèse de la représentation, l'artifice avait sombré lui aussi corps et biens. Ce serait avoir mal lu, ou lu au mot. Car ce qui se libère de la tradition (non sans emporter son âme) ne peut que changer le sens, c'est-à-dire l'application, de ses moyens – non changer de moyens. Il ne s'agit pas, avec des pinceaux (ou brosses, ou couteaux, ou le bout du doigt) et des peintures (de quelque sorte qu'elle soient elles aussi), et y ajouterait-on tous les collages que l'on voudra, de viser à quelque chose de « semblable » à une musique ou à un langage, ni à une géométrie. Il s'agit, il ne peut et ne doit s'agir, *de nouveau* que de représentation et d'artifice. Le « nouveau » ici tient seulement à ce que le travail de la représentation est privé désormais de ce que contenait « l'hypothèse » qui philosophiquement porte son nom : précisément l'*hypo-thesis* comme telle, la sous-jacence d'un terrain de réalités données. Lequel contraignait les artifices à disparaître artificieusement (non sans faire hypocritement admirer au passage l'habileté de leur effacement), afin de « rendre » le réel dont ils s'étaient emparés, avec (toutefois) une sorte d'aura de vérité ou de beauté comparable à rien, sinon à un regard de Dieu sur sa création. Le mieux que l'art ait jamais pu (et ce n'était certes pas peu de choses), ce fut de représenter le réel comme au premier jour du monde. Ce que nous donne au contraire à comprendre la logique wittgensteinienne du visuel (malgré la maladresse, qu'elle traverse toujours héroïquement, de ses expressions³, la plupart du temps schopenhaueriennes – par exemple cette étrange consigne d'avoir à considérer « l'objet » « *sub specie aeterni* »), c'est que le visuel ne s'ordonne pas plus autour de la *res* que le langage autour de la structure sujet-prédicat. Son appui sur sa vérité (puisqu'il est décidé que nous n'éviterons jamais, nous non plus, cet artifice de pensée) s'est déplacé des choses sur le monde, et donc du monde comme totalité des choses sur l'être-monde du monde, lequel ne donne le jour (le premier jour) à rien mais se fait jour (« toujours », un seul jour) en d'inobjectivables fragments. Déplaçant par là-même le point d'application de la représentation picturale. Aussi cette « représentation » ne remet-elle plus rien en scène (aucun déjà-présent), et par conséquent ses artifices ne sont plus ceux de la mise-en-présence. Ce qu'elle organise est plutôt une série d'éléments, de singularités sans appartenance, sinon celle qui les soumet à la construction d'un piège-à-monde en qui leur agencement est décidé de façon *directement universelle*, sans passer par les espèces

² Imaginons (pour trouver ici quelque analogie) que nous aurions à écrire un texte dans lequel le langage ne devrait jamais s'inscrire sur le registre de la substantialité (de la « *Vorhandenheit* », si l'on veut un point de repère) et qui *s'effacerait* aussitôt que cela, même un peu, se produirait. Voilà qui « dégraisserait », et fort salubrement, la production contemporaine de textes philosophiques.

³ « Ma difficulté n'est rien qu'une difficulté – énorme – d'expression. » (*Carnets 1914-1916*, trad. G.-G. Granger, 8.3.1915, p. 88.)

et les genres de choses, ni les espèces et les genres de « relations » entre les choses. On reconnaît donc là ce qui, dans le langage aussi, fait de l'organisation d'éléments « arbitraires » le seul support possible pour l'expression d'une nécessité. Mais si le dire et le voir ont bien tous deux racine commune dans le *logos*, il importe avant tout de prendre cette analogie dans le sens précis d'une égalité de rapport entre des termes qui n'entretiennent deux à deux aucune « ressemblance », et rien ne serait plus contraire à l'esprit même du travail wittgensteinien, qui consiste à débusquer les différences, que d'en tirer un discours confusionniste sur le thème « peinture... *et langage* ».

De même il faut dire que la mise en œuvre de purs éléments visuels comme d'une sorte de matière d'un jeu d'artifices, dont le monde et lui seul fournit directement la loi, n'exclut pourtant pas que quelque « objet » parfois aussi en réchappe. Mais alors ou bien, à la façon de la Sainte Victoire, comme une sorte de promontoire serein surgi du chaos lui-même, ou bien comme cet arbre petit et tordu sur un improbable *morceau* de montagne qu'offre ce qu'on appelle faute de mieux la « peinture » chinoise, partout traversée ou environnée de « blancs » (de « non-peint »), ou encore de toute autre imprévisible manière – mais toujours en tout cas comme l'élément d'un code dont il n'est plus la référence. Ainsi, sur l'espace qu'elle continue de tracer, toute la troupe des artifices de peinture donne désormais, le dos tourné à l'illusion du réel, la représentation auto-logique des *syntaxes* du monde.