

Voir, parler, transcrire
Art et écriture

Jean Guichard-Meili

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

Littérature et peinture

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/60151ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Guichard-Meili, J. (1979). Voir, parler, transcrire : art et écriture. *Liberté*, 21(2), 53–60.

Voir, parler, transcrire : art et écriture

JEAN GUICHARD-MEILI

Voir n'est pas voir. C'est par les artistes que la vue nous est offerte, et à l'occasion imposée.

Conquérants, sabreurs, violeurs de rétines et d'habitudes poussent dans nos yeux paresseux, comme fagots au bout des fourches dans les bûchers de jadis, des morceaux d'aérolithes rougis aux incendies d'outre-monde, qui font étincelles et vapeur sur les globes rétifs. Après l'assaut, longtemps après parfois, la nostalgie de la blessure et du délice mêlés ouvre lacune dans l'horizon incertain de nos paysages intérieurs. Ainsi, par exemple, agissent Jérôme Bosch, ou Brueghel, Goya, Van Gogh, Picasso.

Les conciliateurs, les persuasifs, eux, s'abritent souvent, pour nous gagner, derrière l'alibi de la réalité paisible ou s'insinuent à la faveur de méprises indolores — plonger au ciel sans songer à Baudelaire plus qu'au divin, scruter une ville sans percevoir la vitre intermédiaire. Le sommeil du regard peut engendrer des monstres aimables, tel celui qu'on nomme, innocemment : rose blanche. Au réveil, nous nous apercevons que Delft s'écrit en fait Delft de Vermeer, que

Mortefontaine porte son nom de légende grâce à Corot, et que les flacons de Morandi parlent d'éternité comme les palettes à fard de l'ancienne Egypte.

Les deux familles, d'une génération à l'autre, se partagent à travers les temps le gouvernement de l'art. A côté d'elles peuvent prospérer bien des membres d'une corporation sérieuse, appliquée, honorable et finalement utile à l'agrément de la communauté. Sans conséquences notables toutefois sur les mutations de l'*homo videns*, espèce exigeante qui veut se douer pleinement de l'exercice d'un sens majeur, avoir de l'oeil comme d'autres ont de l'oreille, affiner sans cesse un récepteur par où lui parviennent — couleurs, lumière, espace et matière — mille formes incarnées de l'impérieuse poésie. Et quand la poésie se fait visible, le visible s'efface devant l'énonciation d'une autre clarté.

Où retrouver, par quelle archéologie de la conscience, les premiers signes profonds de la vocation d'un artiste de race? Un enfant s'émerveille chaque jour, et l'adulte qu'il engendrera bientôt laissera s'enfouir presque tous les trésors d'un domaine magique, envahi par les lotissements de l'expérience pratique et de la raison. Baudelaire (encore, oui) : « Le génie n'est que de l'enfance retrouvée à volonté. » On appelle poète, on appelle artiste, en effet, celui qui réussit à sauver du saccage d'importants fragments de ce *vert paradis*, non pour le dessécher en des herbiers, mais pour qu'ils fleurissent et fructifient naturellement dans sa vie, qu'ils se ressemblent en celle d'autrui. Ainsi seulement peut se préserver quelque chose de ce qui ne se prolonge, ne s'immobilise ni ne s'imité par artifice.

Et nous, qui avons été lâchés sans ce viatique parmi les êtres, les objets et les sites, avec plus de raisonnement que d'ouverture, plus de calcul que de sensibilité, nous aviserions-nous, seuls, quand un oiseau s'envole et trace dans l'air son invisible chemin, que notre entour soudain s'en modifie, que le temps fléchit entre les certitudes géologiques et le futur toujours improbable? Nous a-t-on appris assez la précarité de tout, de nous-mêmes plus que de tout! Hors du tragique, pourtant, notre distraction s'acharne... Le chiffre de l'univers s'obscurcit à mesure que s'exaspère l'impatience du sa-

voir. Toutes croyances discréditées, nous hésitons. La terre supporte de plus en plus difficilement les moisissures de nos erreurs.

Mais en retrait du vaste tournoi des suffisances quelques-uns, çà et là, veillent et s'efforcent, anxieux que subsiste hors d'atteinte des plus habiles dérisions, une voie pour le voyageur immobile, un horizon au-delà de l'horizon, un salaire sans comptable, beaucoup d'espace encore derrière la cible, et bien sûr l'absolu espéré.

Ce sont les peintres, les sculpteurs : les artistes. Pour eux, le trait sur le papier, la pâte sur la toile, la lumière dans le verre ne sont pas affaires de goût, de réussite ni même de persévérance, mais bien les instruments du vital, la porte, toujours battante, sur le salut.

Que l'art ne soit pas réductible à un mode élitiste de distraction, à une évasion vers un domaine rassurant, ni à une « gratification », il n'est plus besoin de le souligner. Qu'il implique avant tout présence au monde, conscience lucide de l'homme dans sa condition, de grandes pensées modernes l'ont établi. Nul besoin pour lui de s'engager dans une figuration militante pour se donner l'illusion de devenir un véhicule « révolutionnaire » (l'imagerie y suffit). C'est en présentant à qui les cherche les couleurs de son espoir, les pavillons de sa liberté, inclus dans les robes des infantes de Velasquez ou les jardins de Bonnard, qu'il est déjà un instrument d'émancipation. L'art n'est pas seulement ce que l'homme produit de plus précieux après l'enfant, il est aussi ce qui survit à ses luttes et à ses erreurs, ce qui dans une certaine mesure les rachète. Les palais égyptiens surgissent des sables où s'est con fondue la poussière des pharaons, mais les frustes objets de Chardin plaident pour tant d'humbles gens qui n'ont pas laissé trace dans l'histoire. C'est pourquoi il n'est pas futile de traiter d'art quand le politique ou le social paraissent revendiquer toute l'attention.

Quant à ceux qui ne sont pas nés artistes et tournent en dilection la nostalgie d'une création refusée, ils ne trouveront pas l'amour de l'art plus reposant qu'aucun amour. Ni plus sûr, ni plus juste. Certains peuvent s'y ruiner. Quelques-uns en composent une image du bonheur. Plus nombreux ceux

qu'il laisse insatisfaits, glanant de voyages en musées, de livres en fac-similés, les fragments d'une *terra recognita* mais engloutie pour sa plus grande part dans l'absence ou les diverses variétés de l'inaccessible. Que vienne alors une limite qui autorise à modérer l'ambition, à explorer en profondeur des territoires élus plutôt qu'à céder aux séductions des sirènes de la connaissance.

Disons : *la peinture* ! et hors de l'oubli où notre voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les oeuvres connues, plastiquement se lève, idée souriante ou altière, l'absente de tous tableaux. (*)

.....

Qu'une image telle que la précédente puisse se prêter à substitution, par interférence sur trois champs d'expression entre lesquels on a toujours cherché des équivalences, généralement trompeuses, n'autorise certes aucune théorie. Si l'on évoque un des couples, par exemple sous la forme littérature/peinture, ou bien discours/objet plastique, ou plus modestement mot/image, la liaison apparaît moins claire que l'immédiat affrontement et l'impossible osmose. L'espoir de traduction du fait plastique par le langage, exercice perpétuellement recommencé à chaque génération selon des méthodes variées (de plus en plus prudentes d'ailleurs à mesure que plus objectives), est à la source d'efforts infinis en même temps que de toutes les illusions, et des à-peu-près pseudo-historiques, pseudo-philosophiques ou pseudo-poétiques de la critique d'art. Il a fallu que ce soit le grand métaphysicien du thomisme, Etienne Gilson, récemment disparu, qui en fasse la démonstration définitive, en trois livres impitoyables (*Peinture et réalité, Introduction aux arts du beau, Matières et formes*), sans du reste décourager, comme on pouvait s'y attendre, l'attirance sans cesse renaissante des hommes et des femmes de plume pour les créations des artistes.

L'interdit se résume en une seule phrase, à peine plus longue et qui ne devrait pas être moins impérieuse que le célèbre « Défense de déposer de la musique le long de mes

(*) Mallarmé : « Je dis : une fleur ! et hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée riieuse ou altière, l'absente de tous bouquets. »

vers » de Victor Hugo : « L'art n'est pas un langage mais un *faire* ; le langage, qui lui est *hétérogène*, ne peut avoir prise sur lui. » Sans doute l'art est-il communication (« message », si l'on y tient) : cette communication-là ne passe pas par le fil du discours. Ou plutôt, puisqu'il faut bien que l'on parle (et les artistes eux-mêmes sont souvent avides de commentaires sur leur production, dans l'espoir de la faire « connaître »), ce qui passe par le fil — grésillement d'épithètes, « bruits » au sens de parasites : biographie, description, lyrisme, comparaisons — cette information illusoire et brouillée qui peut concerner les diverses conditions préalables ou secondaires à l'existant plastique se dissipe au seuil du domaine enchanté dès que l'œil, seul qualifié, en prend possession effective.

L'image ne peut se résoudre en mots. Aucune description d'un tableau, si minutieuse soit-elle, ne permet à qui ne l'a jamais vu d'en recomposer même la plus vague esquisse, ne conduit seulement à s'en faire une idée approchée. Evoquer le *décor* d'une toile classique, sans doute, est aisé : « Le tableau représente une place bordée de palais. Un guerrier brandissant une épée tient aux cheveux une femme épouvantée qui s'efforce de protéger son enfant, etc. » Mais qui, là-dessus, distinguera le *Massacre des innocents* de Guido Reni de celui de Poussin, leurs formes, leurs rythmes, leurs colorations, leurs lumières ? Des générations d'amateurs de peinture ont cependant défilé dans les musées, s'y pressent encore, lisant dans leurs guides des notices de ce genre, et dans les ouvrages spécialisés des développements plus ambitieux mais à peine moins inefficaces. Passant de là à Bonnard, ou mettons à Rothko, à Riopelle, quelle ressource ? Après tout l'on a bien licence de mettre en vers latins la théorie de la relativité généralisée, si l'on en a le goût.

On est parvenu d'autre part, aujourd'hui, à résoudre sinon en mots, du moins en signes certaines catégories d'images, « quantifiées », grâce à une analyse point par point, en unités élémentaires d'information. Le processus a d'abord permis la transmission à distance de documents photographiques, puis d'images animées (télévisées). A l'inverse il autorise la recomposition, et désormais la composition de graphismes à

partir d'une programmation d'ordinateurs. L'art optique et cinétique a déjà mis largement à profit ces adjuvants technologiques, mais ces productions, faut-il les placer dans la même catégorie qu'un Mondrian ou qu'un Albers ?

Le discours dépouillé de sa prétention à traduire, décrire ou prolonger la peinture, on a pu songer, en inversant le courant, à employer le mot, non pour dépeindre mais pour peindre. A la racine de cette expérience différente, un phénomène simple s'isole et se vérifie facilement si l'on écrit, seul au milieu d'un espace, par exemple le mot :

rouge

Ce mot par lui-même, fût-il inscrit ou imprimé en noir, colore dans l'instant l'esprit, et produit sur le support du papier l'équivalent d'une tache matérielle de la couleur donnée, en suscitant, par recomposition mentale sinon par action optique, une sensation colorante intense et précise. Les poètes ont utilisé à l'occasion cet effet. Songeons au célèbre vers de Mallarmé :

Je suis hanté : l'azur, l'azur, l'azur, l'azur.

En multipliant le mot, on augmente la sensation colorante, en vertu de la loi formulée par Gauguin dans le domaine quantitatif, qui veut qu'un kilogramme de vert soit plus vert qu'un demi-kilo. Si l'on emplit de la sorte une page entière du mot *vert*, on aura l'équivalent d'un « monochrome », surface étendue et uniforme. Exigeant un peu plus encore de l'oeil, on lui demandera de voir *blanche* une page composée de façon identique avec le mot *blanc*, bien qu'elle soit remplie en fait de caractères d'imprimerie *noirs* (sur blanc !).

Les poètes Pierre et Ilse Garnier sont, dans cette technique, les auteurs de la composition *Violette*, tout entière fondée sur ce seul mot, multiplié et diversement altéré sur la surface d'une page. Car, professent-ils (dans *Spatialisme et poésie concrète*), « le mot est un élément. Le mot est une matière... Les mots vus fascinent... Chaque mot est une peinture abstraite... Le poème visuel ne se « lit » pas. »

Dans cette optique toujours, le signataire de ces lignes a tenté une autre variante d'« écriture » de la couleur, transposé, par exemple, un Mondrian de 1928, un fragment d'un Bissière, et proposé telle esquisse originale de petit format sous forme de « partition » ou « peinture de mots », en manière de simple appel à une exploration possible.⁽¹⁾

On comprend que ce processus n'a rien de commun avec l'emploi de la lettre dans la composition picturale, des manuscrits médiévaux aux cubistes et au-delà, tel que le recense Massin dans son ouvrage monumental *La Lettre et l'image*, non plus qu'avec l'intégration des mots eux-mêmes, étudiée par Michel Butor (*Les Mots dans la peinture*). Il dériverait plutôt de la sténographie de la couleur couramment pratiquée par les peintres depuis longtemps, lorsque, prenant des notes devant un motif, ils constellent une esquisse hâtive, tracée sur un carnet, d'indications chromatiques. Telle lettre de Van Gogh à Emile Bernard, de juin 1888, contient ainsi un croquis de chaumières ponctué de : *citron, vert pâle, chrome 2, chrome 3, orange, rouge, rose, violet, bleu, cobalt, émeraude, vert blanc*, de la main du peintre. C'est déjà, ébauche linéaire mise à part, un petit tableau en couleur écrite.

Plus avant dans cette voie encore, une oeuvre singulière, d'ailleurs évoquée par Michel Butor à la fin de son livre :

« Jasper Johns intitule *Jubilé* une toile presque toute grise, mais on y lit quantité de noms de couleurs, mots jallissants : *red, blue, yellow* (le fait qu'ils sont peints au pochoir les fait se détacher vers nous, tout en fusant vers le haut), si bien qu'elle devient de plus en plus colorée à mesure que je la regarde et la lis. Je me mets d'ailleurs à percevoir toutes les subtiles nuances de couleurs qui distinguent les différents gris. »

L'exemple est typique d'un peintre d'aujourd'hui — il n'a pas été le seul — qui a pu estimer à un moment donné de son oeuvre que le matériau fondamental de son art, la pâte colorée, pouvait, par une sorte de « collage » verbal, trouver un substitut dans le simple fait de le nommer. De là aux diverses pratiques d'« art conceptuel » qui ont surgi de-

(1) *La Nouvelle revue française*, octobre 1971.

puis, le chemin était ouvert. Il a été largement suivi, non sans facilités. Mais si, comme a cru pouvoir l'observer Abraham Moles, l'art devient moins essentiellement une somme d'êtres ou d'œuvres qu'une pensée artistique, si cette pensée domine la réalisation, si le créateur se pose comme celui qui est à l'origine d'un processus de création plutôt que l'irremplaçable démiurge, et que finalement l'œuvre doive être d'abord « la matrice de ses propres copies » — alors la partition a sans doute le droit de prétendre à une existence propre, catégorie particulière, modeste, certes, mais réelle, de « matrice », parmi d'autres modèles de recherche.

L'intéressant n'est-il pas, en tout cas, que dans les rapports si anciens, si difficiles, de l'art et du langage, un courant nouveau se soit révélé, en sens contraire du vaste fleuve perpétuellement issu de la glose, que l'art ne soit plus seulement producteur d'un discours dérivé, accessoire ou frustrant, mais qu'à l'inverse l'écriture, dotée d'une fonction inédite, se soit constituée à son tour, dans certaines conditions, comme matière première d'une catégorie au moins expérimentale d'art visible ?

.....