

Nicolas Pesquès

Sans peinture

L'ATELIER CONTEMPORAIN
François-Marie Deyrolle éditeur

Comme tout le monde, j'ai regardé des tableaux avant de savoir lire et écrire. J'ai toujours regardé les couleurs, longtemps, incompréhensiblement. Je ne suis pas devenu peintre.

Plus tard, j'ai commencé à écrire. J'ai voulu reprendre ces plongées, poursuivre ces tableaux, courir après l'effet qu'ils me faisaient.

Écrire pour encaisser la peinture, en retourner l'impact, en vivre les conséquences. Presque toujours de mon propre chef j'ai essayé de savoir ce que ces œuvres voulaient, et me voulaient, comment elles portaient mes couleurs en emportant leur désir.

...

En m'invitant à réunir certains de ces textes, François-Marie Deyrolle m'a donné l'occasion de faire le point sur ces chemins d'art. C'était aller voir comment écrire et peindre se croisent, se quittent, s'accompagnent. Comment chacun sépare pour agir côte à côte, mais regarder le monde ensemble.

Observer dans les corps le renvoi des effets au fin fond de leurs sources, et vers où ils engagent. Ce faisant, c'était, d'une même main, ajouter un pan à l'aventure des Juliau puisqu'au fond regarder un paysage ou des tableaux, c'est la même opération. Enfin, tenter d'accrocher ensemble ces œuvres si différentes, parvenir aux murs-fenêtres : façon d'ouvrir des chemins, des complicités, de laisser venir à la surface ce qui ne l'a jamais quittée, de se mettre en route...

Sans peinture

TROIS PRÉAMBULES

1.

«J'appelle corps toute activité non consciente qui porte mon activité consciente.»¹

Mais corps est aussi plusieurs mondes. Jamais clos, jamais identique, il inclut le dehors, les galaxies de la pensée et encore, comme au bout distendu de lui-même, les trous noirs de la vie, ceux de la réflexion, là où s'abîme la phrase. Et même la grammaire. Et aussi la peinture.

Ne pas faire du corps quelque chose d'unitaire, plutôt une poche à flux, carcasse impactée de part en part, jetée à tout instant dans le grand bain des perspectives, parmi les secousses de la langue et la circulation – toutes les circulations – d'idées, de rêves et de mémoire. Corps devenu celui qui passe, le brinqueballé, le cogné de partout, qui se divise pour se multiplier, qui écrit et peint pour ça, pour flotter, pour, le temps d'une vie, vouloir la traverser.

Les activités vécues dans les textes qui vont suivre – peinture, écriture, écrire la peinture – proviennent toutes de corps où elles ont germé et transité.

...

Il n'y a pas que les peintres qui produisent des images, les écrivains aussi. Mais il n'y a que les corps qui aillent des uns aux autres, qui soient capables

d'ingérence. Les corps avec leurs pensées et leurs sens attachés à tel ou tel espace, détachés de tel ou tel rêve, perdus chacun dans sa chronique, dans ses anachronies, traversant un instant un espace commun, y croisant quelques semblables, puis repartant en solitude.

Corps si proches, traversant les séparateurs, à se toucher, d'autant plus séparés, et par le silence de l'absorption et par le voyage dans les images. Tous ceux qui lisent, égarés, toujours là, contemporains. Tous ceux qui regardent dans les musées, ensemble et solitaires, comme devant un paysage.

2.

Comment font toutes ces œuvres si différentes, pour m'atteindre avec une telle force? Que font-elles à mon corps, qu'y font-elles dedans? Sans doute ne me touchent-elles pas toutes de la même façon. Sélectionnant tantôt le regard, tantôt la pensée, tantôt un couple de sens attirant tous les autres dans son sillage – et par sens j'entends non seulement les cinq traditionnels mais aussi la réflexion, le désir. Ainsi produisent-ils cet arc-boutement, cette tension, toutes antennes dehors, qui vont m'accaparer longtemps.

Et c'est tout l'incontrôlable de l'art d'ignorer comment faire, comment glisser du son entre deux mots et des odeurs partout quand la couleur est au mieux. Imaginer comment le corps s'y prend pour ratisser les sens derrière un seul, construire un amalgame et ne plus savoir qui que quoi tracte et jouit, tire et tombe,

qu'une phrase devienne un vers
et un vers une proposition

et le tableau disparaît d'être là, il disparaît comme s'il avait été repris, comme si les mots l'avaient laissé intact en l'aspirant

et à la fin ça touche
comme des yeux plongeant les uns dans les autres.

...

Il y a toujours quelque chose de construit qui arrive dans le cœur, et toujours à la fin l'ébranlement échafaudé, la récompense du bâti: l'émotion.

...

Et puis il y a l'autre façon de considérer l'activité artistique, son élan avant même ses effets, sa volonté d'aller où elle va, comme elle va comme s'il était possible de suivre le chemin emprunté par le peintre, d'y engager le corps, d'y trouver l'espace, d'y inventer le temps qui partage ses battements.

Et ainsi écouter ce qui se passe de ce côté, sous la peau d'à-côté, dans la chair qui se tait et s'active. Qui peint. Qui sculpte.

Qui suit son chemin de peinture, qui le dit en peinture, qui le pense comme ça, c'est à dire sans les mots pour le faire, avec les choses seulement dont on sait qu'elles contiennent les idées, qu'elles sont les idées.

Et les passerelles toujours improbables, les illusionnistes et les menteuses: les fières langagières.

3.

Je chercherais bien, comme sur les planches de *L'Atlas Mnémosyne* d'Aby Warburg, mais à rebours: non pas pourquoi je réunis ces œuvres mais, les regroupant par la force des textes existants, ce qu'elles peuvent bien partager, ce qui court en sous-main parmi elles et qui n'appartient pas qu'à ma sensibilité, encore moins à mon goût, mais plutôt à ce que nos organismes ont en partage. Ceux des artistes qui y ont jeté leurs forces autant que le mien appelé à y prendre part.

C'est ici qu'il faut mettre les choses les unes à côté des autres. Il faut accrocher et montrer. Il faut composer l'album de leur collectif si toutefois celui-ci peut être établi, si quelque chose peut paraître qui ne soit pas que de l'écriture.*

À moins que ce ne soit la disjonction qui éclate, qui soit première, que ce soit bien le règne de la séparation qui ouvre l'empire de la rencontre. À l'image du corps qui serait à la fois le dénominateur commun et aussi le plus grand diviseur.

Reste la question du savoir, donc du statut de ces textes. On y apprend peu de choses, ils ne font pas d'histoire de l'art, ni de critique, ni de philosophie ni même vraiment de poésie. Ils ne le prétendent d'ailleurs pas. Mais qu'y lit-on ? Que peut-on sinon en retenir du moins en éprouver ?

Ils écrivent. Ils tentent, à côté des œuvres, de leur côté, ce qu'ils croient leur voir faire. Ils investissent cet élan qui les a conduites à ce qu'elles sont devenues : des tableaux, des sculptures.

* En 1928, dans son introduction à *L'Atlas Mnémosyne*, Aby Warburg précise qu'une des sources décisives de cet immense projet fut la lecture, en 1905, de l'essai du linguiste H. Osthoff intitulé « Le caractère supplétif des langues indo-germaniques » où il est démontré que les changements de radicaux dans certaines conjugaisons et formes adjectives comparatives, tout en conservant les terminaisons, ne faisaient que renforcer l'expression. Warburg transposera cette attention aux compléments, il suivra, de l'antiquité à la Renaissance, l'allure des vêtements et des chevelures autour des corps et des portraits, comme si, du langage aux images – et réciproquement ? – c'était l'enveloppe grammairienne qui comptait : les pré et post positions, les déclinaisons, que c'était elles qui faisaient le style et la mémoire des textes et des motifs. Passerelle reportée sur les mèches et les plis récurrents, sur l'apparence dont ils sont le message continu et la mémoire revenante. Apparence qui est à la fois tout le visible et le tout du visible, au sein duquel pourrait prendre place un langage des images, seules et entre elles.



À leur façon, ils essaient de «s'introduire dans leurs histoires»², mais autrement, non pas d'écriture à écriture, comme le fit Jacques Dupin, après Mallarmé, mais d'écriture à peinture, à sculpture, dans ces «espaces autrement dits»³.

I. DÉPART

Nous commençons tous ensemble, sur la même ligne. Nous avons le monde devant nous. Nous allons à lui, nus avec nos armes. Nous mettons sa violence de côté dans nos phrases, dans nos tableaux. Nous oublions sa présence, nous l'absorbons. On la retrouve tout autre dans les traces que nous laissons – les poèmes, les dessins. On la retrouve pour pouvoir en supporter la violence brute, transitive, que l'expression a détournée sans la détruire.

Tel corps produit des images, tel autre des phrases. Cette physique est potentiellement réversible; mais c'est comme si je revenais d'un pays sans y être allé, ou que j'essaie de suivre un chemin frayé par des sens inhabitués, d'autres yeux, des sensations que je n'utilise pas. Comment faire?

...

On imagine des gestes, un rythme, une traversée. On imagine endosser la tunique d'un autre. On s'aventure dans un corps avec le sien, d'une autre façon – par exemple vers une image avec des mots – tension exorbitante.

On ne change pas si facilement d'espace, ni de temps.

Le regard conduit le jeu, la pensée s'enchevêtre, le corps entier sinue à leur suite.

Il arrive que cette visitation réussisse.

Alors écrire vaut pour ce que le peintre a vécu.

Mais c'est la fin d'une illusion, au réveil on a tout oublié.

On regarde étrangement un tableau qui ne bouge plus, qui s'est arrêté, qui est redevenu une icône, une énigme.

Simplement: il y aura eu rencontre; elle sera due à la séparation initiale des pouvoirs, à celui d'enlèvement du langage où toute phrase se déchire, de retrouvailles en retrouvailles.

...

Cette physique des corps sur le départ, qui désirent, qui vont produire des mondes aimés ou haïs, aimés et peints, aimés-écrits. Cette origine et ces façons qui ouvrent une route que l'on essaye d'emprunter à la suite de telle ou telle œuvre.

Cette route est peut-être la seule façon de s'immiscer dans l'univers de chacun, d'en endosser les péripéties, de retrouver la voie frayée par celui qui l'aura peinte ou sculptée.

Pourtant les espaces diffèrent et les temps se composent autrement. On jette des grappins. On extorque de l'expérience et quand elle devient verbale, ses espaces cessent de recouper ceux des autres. Il faut revenir à l'épreuve corporelle, au jeu qui a eu lieu, réessayer le corps qui va avec des moyens que les mots n'accompagnent pas, des gestes ignorés, un flair et une filature aussi nocturnes que fut l'aventure des pigments, des matières et des manipulations.

Un autre «métier d'ignorance»⁴.

Mais de chaque métier on pourrait tenter son implantation en nous, laisser dire ce que nos muscles dégagent, ce que voient nos nerfs.

...

Le temps des images et le temps des phrases.

Pas le même temps, donc pas le même paysage?
Mais quel est l'espace de la phrase lorsqu'elle n'est pas un récit?

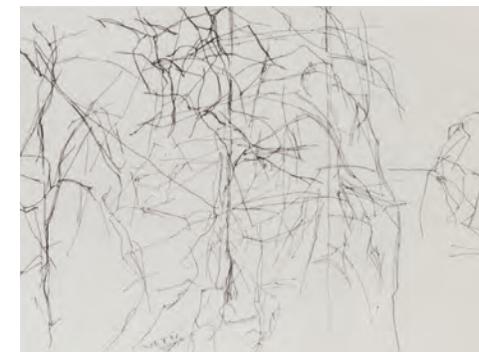
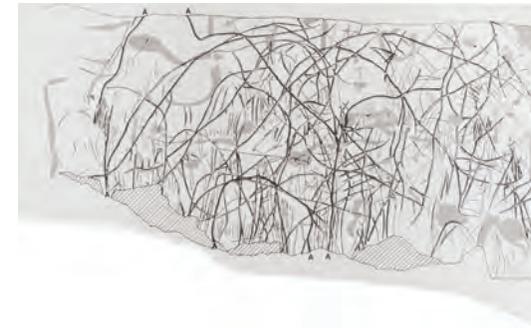
Il y a les mains de la pensée; il y a le transport des sensations. Elles peignent, elles écrivent. Autres chemins, autres choses, quand bien même ce serait la sensation des sources qui œuvrerait.

Et si espaces et temps sont spécifiques à chaque art, alors ils déterminent des formes particulières, des formes adaptées aux mondes construits. Des uns aux autres il existerait des transfuges: des dessins d'écoute, des vues dansées, des paysages rythmiques, etc. De quoi sortir de soi sans quitter son corps, de quoi entrer en intelligence, glisser en écriture, en éprouver les limites, les distances, cesser de les regretter.

Se rendre capable d'ouvrir l'inconnu qui plane sur toute expression. Et ainsi s'engouffrer entre peindre et écrire, se démener négativement comme pour faire de l'ombre à ce qui déjà s'enfonce. Phare à nuit, telle serait la loupiote de ces textes dans l'obscurité des peintures, de leurs façons nocturnes...

Chaque texte voudra serrer une main tendue. Et c'est toujours maintenant, dans la rencontre, presque sans histoire ni critique, une question soumise au regard emporté. Comme s'il était possible de partager cela, que des yeux accomplissent le même trajet, le même voyage. Mais ce chemin qui va des œuvres au corps, le touche, lui ouvre la parole, est d'abord allé du corps à l'œuvre et c'est cette voie qu'on croit pouvoir refaire.

Jeu, engagement, usurpation; on va à sa façon vers un texte non-écrit, qui ne le sera jamais. On fait comme s'il pouvait l'être. Soit voir avec des mots ce qui le fut sans eux.



Et ce monde qui vient au corps et va à l'œuvre – de même que les tableaux nous arrivent et vont au texte – est toujours de la version de monde, de la version d'œuvres. Du thème jamais.

Le thème serait de partir du tableau – ou du texte – pour retourner au monde sans passer par le corps. Normalement, c'est le cas du travail scientifique. Mais nul ne peut mettre son corps de côté. Inévitablement, il transpire, il contrarie le thème pour finalement, en donner quand même une version dont il faudra déjouer l'infirmité, repérer l'implication physique.

Le thème, pour chacun, serait l'usage de l'œuvre dans la vie, soutenue et relancée par l'œuvre.

...

En fait, passé le choc de l'œuvre qui séduit, très vite le réflexe est de ne pas considérer cela comme un début mais comme un double aboutissement*. Et une improbable croisée.

Le chemin qu'aura suivi l'œuvre à se faire et sa présence-là, devant moi, conséquence d'un trajet, long, à multiples incidences et son résultat-là qui me parle, toutes ces choses que l'artiste a embouties et qui me parviennent assemblées, compactes et qui déclenchent en moi une série d'événements, brassant incontrôlablement affects et pensées, mémoire et désir, réalisant cette mêlée sous forme d'émotion.

* Dans «Vérité et mensonge au sens extra-moral» on suit l'enchaînement naturel adopté par Nietzsche depuis les théories de son époque: excitation-sensation-image-son articulé.

Transport de sphère sensible à sphère sensible, au cours duquel j'introduirais volontiers l'hypothèse d'une déviation: la sensation produirait soit des images soit du langage, avec leurs logiques et grammaires propres, la pensée irriguant les deux voies, accompagnant chaque option.

Passée la fourche, chacun donne plus que ce que l'autre peut faire. Mais il se le donne en propre, et l'autre chemin jalouera toujours cet excès. Il n'aura de cesse de l'envier, de le faire sien mais avec d'autres armes, en rêvant les yeux ouverts de pouvoir faire la même chose.

Double chemin, improbable croisée.

«Tout le mal est né de ce qu'on en est venu à l'image avec l'idée de synthèse...

L'image est un acte et non une chose.»⁵

Les images sont des résultats intermédiaires. Elles brûlent leurs amarres et flamboient, on les considère définitives alors qu'elles intervalent un monde qui va, qui vient.

Un devenir de ce qu'elles disent – les images – de ce qu'ils montrent – les textes.

Peu à peu on croit qu'ils produisent la même chose. On ne voit pas que chacun s'émancipe dans une forme devenue monde à part entière. La forme est toujours due à la séparation.

...

Et sans doute sont-ce les raisons – ces mondes, ces aboutissements – qui entretiennent un penchant particulier pour les installations. Ce sont en effet des œuvres qui proposent au corps un espace où s'avancer, où vivre peut-être. Ou bien impossible à domestiquer, mais en tous cas l'expérience d'un lieu, la possibilité ou non de s'y mouvoir, mais aussi celle d'aborder sa construction (je songe à Jason Rhodes à la Biennale de Lyon, à Jessica Stockholder au Centre Pompidou, à Tatiana Trouvé et à Christoph Büchel au Palais de Tokyo).

Structurée, grammairisée, fut-ce à la diable, fut-ce précairement, ayant souvent risqué sa fabrique, une surprise pour le corps, quelque chose d'à la fois inhabitable et accueillant, souvent encombrée, éprouvante, presque toujours conçue pour nous inviter à ne pas pouvoir y séjourner, à devoir s'inquiéter d'y pénétrer, à questionner le corps entier dans ses équilibres, ses élans.

Traverser le filigrane d'un songe, d'un encombrement, d'une volonté encombrée.

Ouvrir le désir tel une construction; y aller comme on va en lecture, comme on s'étonne d'y vivre une intensité.

Suivre un étonnement comme le fil de sa propre trajectoire.
Comme un texte devrait l'être, un poème. Comme un tableau aussi.

...

Parce que ces installations nous parlent aussi de la vie, la nôtre s'infiltré dans ces dédales, en est issue, s'y promène. Et ces aménagements sont des exemples funambulés de nos échos, de nos histoires; on y décèle l'affleurement du passé, l'entretien d'un projet, l'infini de nos situations.

II. FRICTIONS

Face aux images, il existe deux versants d'écriture.
Celui toujours reconduit de la tradition des écrits sur l'art. Il élude la question, faisant fi de l'empêchement, et s'assure, au nom de la science, de parler de la peinture, d'en établir un panorama, un savoir.

Et puis il y a l'impossibilité approchée comme telle, respectée, touchable presque, et ce serait comme une de ses propriétés. Une capacité qu'il aurait, l'impossible, à être visité, à accueillir des sondes, à ouvrir son côté pictural qui serait le même côté nocturne que celui du langage.

L'un permet d'en parler, l'autre d'en faire l'expérience.

Avec l'un, on apprend tout sans résoudre l'énigme du faire.
Avec l'autre, on n'apprend rien mais on s'expose à la distance, on éprouve l'intimité de l'écart qui reste la condition exigeante de toute expression.

...

Entre langage et peinture, il n'y a pas complémentarité. Ils se côtoient, ils s'ajoutent. La pluralité des mondes issue des phrases n'est pas la même pluralité que celle venue des images.



Alors, les textes chercheraient à savoir si quelque chose pourrait transiter et être recueilli.

Non pas des œuvres passées au peigne d'une pensée – fut-elle en mouvement – mais plutôt une pensée soumise à la même épreuve que les tableaux. Une expérience de l'art dont l'expérience pourrait s'écrire. Et écrire alors serait cette voie parallèle, un cheminement partagé, traversant l'histoire des corps rapprochés. De l'art à fleur de peau et dans les yeux, nos histoires plus ou moins échangeables, plus ou moins en proie aux mêmes tours passionnels : ceux qui à la fois nous précipitent dans le vif et nous font bifurquer dans nos vies.

...

Et ce serait regarder les tableaux comme chaque fois un paysage, c'est-à-dire toujours voir en même temps la question qu'ils posent au regard, au corps qu'ils agitent et au corps qui en reconstruit l'agitation pour, à la fin, y vivre des sentiments, y effectuer des pensées.

Et ainsi disposer devant soi autant de vues transportées : des animaux peints par Gilles Aillaud, une forme noire d'Aurelie Nemours, l'ombre des ustensiles de Bernard Moninot, un volume vide par Paul Wallach, une composition de Shirley Jaffe, une installation de Carmela Uranga, une femme rouge de Claude Garache, un fouillis de Jan Voss, une suite de nombres par Opalka, un étoilement de Myonghi, un monochrome d'Anne Deguelle, la *Médée* d'Eugène Delacroix, des animaux peints par des artistes du Paléolithique...

Je voudrais pouvoir dire : ils parlent tous de ma vie, c'est-à-dire ils me parlent tous de la vie. Ou plutôt ils me la montrent, la décrivent, y plongent, en remuent l'obscurité, m'en insufflent le désir, désir qui ne savait pas qu'il pouvait prendre ces formes et qu'elles allaient se heurter, s'assouvir. Et, derechef m'attirer, se vouloir.

...

Bien sûr cela ne lie pas, en rien, ces œuvres entre elles. Ou plutôt ce qui les tient ensemble dans la distance – et chacune dans sa propre distance au monde – c'est l'inexistence de la version unique, l'impossibilité d'une seule origine. C'est l'impossible auquel se confronte toute expression et dont l'expression est le symptôme ou la question, mais aussi le malaise ou le bonheur de passer outre.

En sorte que ce qui subsiste, ce que l'on peut vraiment voir, c'est le fossé qui les sépare, et ce fossé est sans doute le gouffre dans lequel s'abîment toutes nos traces, dans lequel chaque expression, ultimement, sombre.

Puissante insuffisance de l'art face à la nuit, puissante réponse devant l'impossible. Réponse qui n'est pas sa possibilité, mais plutôt son reflet, son écho. Ceux de la nuit du langage, de la nuit de la peinture. Cette nuit qui nous empêche de dire ce à quoi dire touche, qui nous interdit devant chaque tentative avortée de si près.

...

C'est pourquoi il convient de « réintroduire la division dans nos émotions esthétiques »⁶.

Mais cet éloge du disparate doit aussi se méfier de ce qui pourrait conduire à la fin de toute critique, et même de toute distinction. On souhaite qu'il n'en soit rien mais qu'au contraire la considération de cette diversité permette d'arpenter les productions de l'art avec des armes qui en facilitent le tri et la traversée.

Un affûtage de l'œil, l'invention de critères indifférents au goût* mais passionnés par les procédures même du regard, par l'expérience de voir plus, plus loin dans la nuit de l'avance. Soit aussi devoir en passer par des corps inévitablement cultivés, qui composent avec cette éducation.

Sur le front des images ce seront les procédures qui poussent les feux de la vision, qui interrogent à la fois leur source et leur dessein.

Soulagement de mondes qui échappent à l'hégémonie verbale. L'humain plongé dans la variation. Sous cet angle, Opalka, Moninot, Aillaud suivent, dessinent et conjuguent nos itinéraires.

Ils sont la « Wunderkammer » de nos voyages. Sous cet angle également, il n'est plus nécessaire de distinguer les genres et les écoles. Ils font tous de la figuration et tous de l'abstraction.

Ils traversent tous des résistances, des seuils. Ils longent leurs désirs. Ils vont vers ce qu'ils voient. Ils emportent l'histoire et ils la font. La leur s'appuyant sur ce qui à la fin cède sous leurs pas, réclamant une autre tentative, une nouvelle aventure.

...

La variété est telle qu'on imagine un accrochage à l'ancienne, accolant les tableaux en une mosaïque serrée sans crainte de mêler les genres et les formats. On recouvrirait ainsi l'intégralité des murs de nos musées et de nos maisons.

Tirer sur un fil ou bien tenir toutes les rênes.

Ou se sentir pantin suspendu aux œuvres qui nous malmènent, à la remorque de nos yeux.

* C'est-à-dire à la fois au-delà et en-deçà de la simple inclination, dans la lucidité de cette culture qui admet tout au principe que tout peut faire art et que l'art est partout.

Les œuvres tracent des voies dans cette profusion, elles repèrent, elles balisent. On peut s'engager derrière elles. Elles montrent ce que l'on voudrait dire. Elles sont des traces sans langage, venues d'un autre besoin, voir pouvant se passer de mots, nous obligeant à en passer par l'*œil des mots*. Comme si les tableaux savaient parler sans le faire.



Ronger un os, exploiter un filon, percer un tunnel, s'enfoncer dans l'épaisseur.

...

Un envol d'oiseaux, le fil d'alerte de Moninot.
La vaisselle sur la rivière de Carmela Uranga.

Un bloc d'Aurelie Nemours. Un méandre frontal d'Opalka.
Un graphiti de Jan Voss.

Un satellite de Paul Wallach, sur une ville de Shirley Jaffe.

Les collines de Myonghi, de Gilles Aillaud, de Pallaggi et d'Appel.

Les étoiles d'Anne Deguelle, de Myonghi, de Wallach et de Moninot.

Accointances, connivences, complicités...

Peut-on intriquer plus encore, plus profondément encore? Prétendre que ça et ça sont peut-être des diplopies, que seul de *l'infra-mince* détectera.

...

Nous coupons, nous frayons, nous lions droit dans la jungle. J'imagine que ces œuvres ressemblent aux pensées visibles et inexprimables qu'elles inventent. Ces œuvres qui nous attirent sont des horizons qui nous happent. Elles ressemblent à ce que l'oubli effectue réellement au présent lors de son passage et dont les œuvres plus encore que les discours laissent des traces impressionnantes. Et leur plus grand pouvoir est de nous laisser sans voix, d'y substituer exactement ce que les mots, dans le poème, font.

Ce qu'ils font de leur côté, parfois, quand ils rencontrent le même dans l'autrement, ou plutôt l'autrement afin que l'identique suspende son règne.

En sorte que toute répétition – toutes ces œuvres répètent souvent leurs gestes, leurs élans; elles flairent leur retours, elles rôdent dans le refaire – n'augmente pas la mémoire mais renouvelle l'oubli que son geste effectue, et c'est cela que peuvent accompagner les mots et dont les œuvres sont la manifestation, et comme la preuve apportée de la reconduction de toute origine dans l'action de peindre, de dessiner ou d'écrire. C'est-à-dire son effacement.

Cet ours avance où il va, ce blanc vient et nous suivons (Aillaud, Pollock). Nous les suivons, nous ne pouvons les suivre qu'en silence. Ou bien nous faisons comme eux, ce qu'ils font sans dire, et avec nos moyens nous disons, nous tentons de distinguer ce que nous faisons quand nous le faisons. Nous abandonnons nos forces dans l'écart de notre expression.

III. CONJONCTIONS

Peut-être également parce qu'«il n'y a aucune différence entre le mot et l'image»⁷.

Donc aucune entre écrire et peindre?

Simplement une visée et une course de concert, mais comme sans se voir ni se parler.

Ou peut-être s'agit-il de jouer au-delà des formes. Mais sans qu'il y ait d'au-delà non plus. Avec la parole des formes, qui leur appartient, qui n'est séparable qu'à changer d'expression...

Alors il faut entrer dans la séparation, ouvrir les images à l'image des mots, les mots eux-mêmes comme des *autrement* qu'ils sont. Et l'agencement des phrases comme autant de montages.

Et au bout, une espèce de monde à ajouter aux autres.

Entre les albums de Malraux et l'*Atlas* de Warburg, on peut concevoir d'autres planches.

...

Jouer avec les images. Brasser, couper, déplacer, coller.
Regarder ce qu'on y voit, de les rapprocher. Entendre les synchronies, les résonnances, les antipathies.
Les échos, les aveux, les ententes.

Montage de la pensée et enseignement du montage.

Tous ces mondes pour ne pas en faire qu'un. Cet «accrochage» permanent, batailleur, convaincu.
Mais que disent les images? Que disent-elles de ne pas dire?
Vieilles et naïves questions?
Infinis arrangements, entorses bénéfiques, alliances, compromissions?

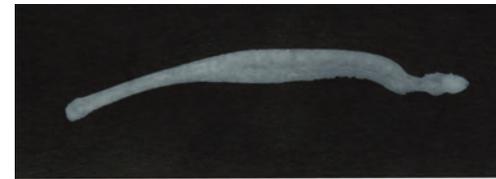
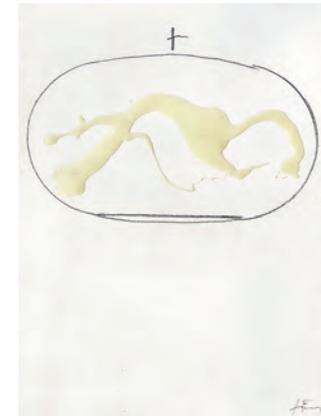
...

Les assembler par surprise. Faire de cette surprise la toile de fond, l'haleine tenue.
Ne pas conformer et quand même ajuster
c'est-à-dire plonger par les images dans le gouffre de leurs intervalles.

...

Tableaux solitaires jouant à plusieurs.
Plusieurs solitudes appareillées comme quand le langage déchire, au fil de la phrase, ce que ce fil tient, suspend, découd.

Images prises en délit de réunion. Comme souvent la série des tableaux d'un seul.
Plus la commotion, les chocs de la proximité. Contemplation substituée à tous les langages.
Un magasin de faïence à la place des mots.
Un ordre funambule.



...

Mettre de côté le monde écrit.

Regarder l'autre, c'est comme marcher avec son chien : on voit qu'on s'entend bien.

Et si les tableaux avancent, c'est portés par des forces qui poussent des phrases non faites, des phrases à couleur, pour faire sortir le paysage de sa grammaire.

IV.

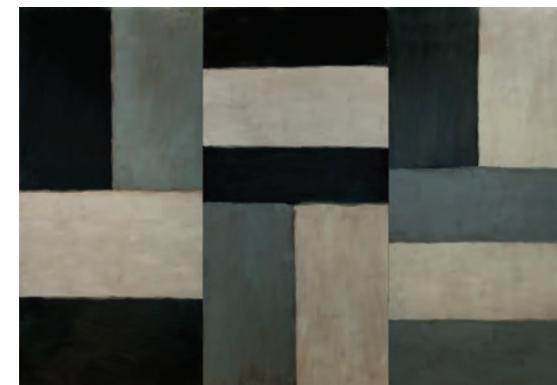
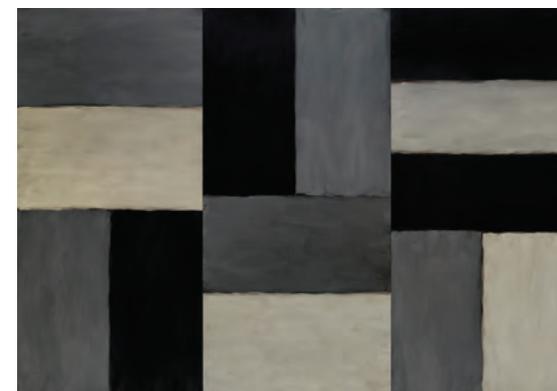
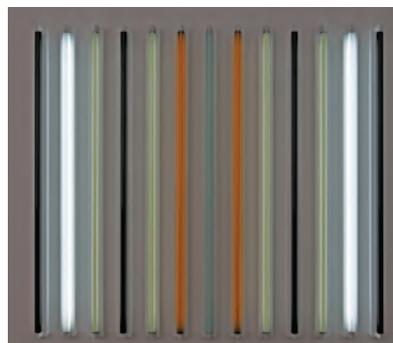
1. Approches

Les tableaux offrent une circulation inattendue à nos sentiments. Elle surprend nos désirs, les réveille, les ré-enfouit dans les figures.

Ce qui manque au tableau est aussi ce dans quoi nous nous engouffrons : les blancs, tout le non-peint ou plutôt peint par impossibilité de faire autrement, c'est-à-dire tout ce que la peinture croit ne pas pouvoir faire et que quand même le tableau met en place : les limites du geste pictural, celles du trait abandonné exactement comme celles où les mots, au bout d'eux-mêmes, vont fouiller l'avenir de leurs sources, de leur mutisme.

On cherche alors dans les images ce sur quoi elles butent, et qui les brise. Ce vers quoi elles s'effacent pour laisser passer leur impuissance, l'effraction d'un accès à autre chose qui est en elles, et qu'elles montrent.

Et ainsi également ce que l'on cherche dans ces textes qui montent vers ces tableaux, c'est l'inscription d'une volonté entrevue dans les failles de la peinture, ou plutôt dans sa capacité à en produire... béances, formes qui vont rejoindre celles d'un corps toujours errant face aux multiples du désir. D'où peut-être un « principe d'irréalité » dans la composition « disposée comme un corps sacrificiel »⁸.



L'espace dû à la peinture procède du même accaparement et de la même exclusion : l'exclusivité du voir jamais rendue au regard, abandonné à sa solitude, au monde ni lu ni peint qui obsède notre incapacité, notre désir de plonger dans l'invention du lien. On se dit que seul le silence l'entretiendra, mais c'est en fait ce dont seul le silence entretient l'illusion.

...

Écrire, peindre ne font pas semblant de bouger dans le corps, de broyer ce à quoi ils touchent. Et tous ces temps et tous ces espaces – adjacents, compilés, distants, emboutis – on sait bien qu'il va falloir les occuper, s'en laisser envahir*, mais on ne le peut presque jamais, ni en même temps ni en même monde. On sait qu'ils dressent la visibilité de tout ce qui nous tient à cœur, un mur de fenêtres, dont l'infini éloignement s'affirme dans les œuvres qui nous tendent leur force.

Des petits blocs d'énergie picturale, comme si c'était de l'écriture avant l'écriture.

Écrire, c'est faire disparaître ce qui a été regardé et qu'on va désormais essayer de voir. On peut dire la même chose de peindre. Les deux conduisent à de la lecture, vers la question de savoir ce que l'on voit quand on lit, quand on regarde. Toujours le même abîme.

À la fin, ce qu'il incombe aux espaces produits de rappeler, et aux temps de défaire, c'est la contestation de leurs limites et la sortie de leurs constructions, leur autocritique au fond. C'est, dans le même élan qui ne veut pas quitter le monde, l'exigence d'en parcourir les états, les successions et enfin les ouvertures où peindre et écrire perdent leurs pouvoirs et se mettent à en décrire un neuf, augmenté de cette perte. Espaces désorientés ayant aboli leurs repères. Pouvoir du corps sorti de ses gonds, poussant la pensée au dehors. Tel un sacrifice pour un monde déclo, affranchi, inconnu et sans la moindre identité, le même toujours où nous allons désormais devoir aussi tracer et retracer nos routes.

* « On co-exécute l'œuvre d'art en s'y plongeant, en y vivant – pour le dire très simplement » Adorno, *Théorie esthétique*.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

- p. 15, Gilles Aillaud : *Bison*, 1988, huile sur toile, 160 x 200 cm.
Gérard Schlosser : *Ils s'en foutent complètement*, 1981, huile sur toile sablée, 100 x 100 cm.
Domenico Gnoli : *Curly red hair*, 1969, huile sur toile, 308 x 439 cm.
Anne Deguelle : *La Chevelure de Bérénice*, 1995, réseaux lumineux, tissu noir, dimensions variables.
Antoni Tapies, *Paille et Bois*, 1969, assemblage sur toile, 150 x 116 cm.
- p. 19, « Mur gravé de la Grotte Chabot », Ardèche, ère Paléolithique -20.000 ans av. J.C., dessin de P. Ayroles.
Jan Voss : *Dzing!*, 2003, dessin gravé sur toile peinte, 117 x 90 cm.
André Kertesz : *Washington Square*, New York, 1954.
Myonghi : *Bois Taillis*, 1991, encre sur papier, 23 x 31 cm.
- p. 23, Bernard Moninot : *Le fil d'alerte*, 2007, acier, corde à piano, laiton, verre, plexiglas, câble, fils de coton, feutre et moteur.
Richard Baquié : *Morphogène sans titre*, 1990, métal, ciment, verre, pompe, eau, dimensions variables.
Tatiana Trouvé : [*s.t.*], issu de la série *Intranquillity*, 2007, crayon sur papier, plastique, cuivre, 76 x 113 cm.
Carmela Uranga : *Tiens-moi au courant... Buenos Aires, 1890...* (détail), 2004, installation au lavoir du Divat, Les Arques.
- p. 27, Arnulf Rainer : *Frucht*, 1973, technique mixte sur photographie montée sur aluminium, 28 x 21 cm.
Anonyme : *Jaiipur*, 2008, encre sur papier de récupération, 13 x 9 cm.

Aurelie Nemours : *Structure du silence IV*, 1983, huile sur toile, 100 x 100 cm.
Gilles Aillaud : *Ours*, 1988, huile sur toile, 89 x 116 cm.

p. 31, Roy Lichtenstein : *Yellow Brush Stroke*, 1965, acrylique sur toile, 173 x 142 cm.

Brigitte Palaggi : *Le Puy de Manse, fragments d'un mont-monde*, 2013, 50 x 75 cm.

Andres Serrano : évocation d'une photographie de la série *Éjaculations*, gouache sur papier réalisée par l'auteur, 8 x 3 cm.

Antoni Tàpies : *Latex IX*, 1999, crayon et latex sur papier, 77 x 58 cm.

Olivier Debré : *Pale bleu mauve*, 1982, huile sur toile, 180 x 500 cm.

p. 33, Robert Irwin : *And/Gone*, 2010, 13 fixtures, tube length 6 feet (hauteur 183 cm chaque).

Serge Poliakoff : *Mauve violet et rose*, 1954, huile sur toile, 89 x 116 cm.

Sean Scully : *Doric Sky*, 2011, huile sur aluminium, 280 x 406 cm.

Sean Scully : *Doric Athena*, 2011, huile sur aluminium, 280 x 406 cm.

p. 49, Viga Celmins : *Night Sky 2*, 1991, huile sur toile montée sur panneau d'aluminium, 18 x 21,5 inches.

Myonghi : *Stella Sky*, 2006, dessin sur papier, 21 x 30 cm.

Anne Deguelle : *To count the stars*, 1995, installation galerie Yves Le Roux, Montréal, ouate isolante, réseaux lumineux sur rhéostat continu, fragments de verre, bande sonore, dimensions variables.

Paul Wallach : *Where What Was*, 2013, bois, toile, peinture, 306 x 270 x 260 cm.

p. 53, William De Kooning : *Femme dans un paysage IV*, 1968, huile sur toile, 151,8 x 122 cm.

Claude Garache : *Vou*, 1986, huile sur toile, 146 x 114 cm.

Eugène Delacroix : *Médée*, esquisse, avant 1838, huile sur toile, 40 x 38 cm.

Eugène Leroy : *Nu*, 1980-85, gouache et fusain sur papier, 108 x 75 cm.

Francis Bacon : *Henrietta Moraes*, 1966, huile sur toile, 152 x 147 cm.

p. 57, Gilles Aillaud : *Envol d'oiseaux*, 2003, huile sur toile, 150 x 200 cm.

Jean Zuber : *Grand récit d'une vie fugitive*, 2011, huile sur toile 114 x 162 cm.

Aurelie Nemours : *Nombre et hasard 921*, 1991, huile sur toile, 120 x 120 cm.

Hans Schimansky : *[s.t.]*, 2009, encre de Chine sur papier préparé et plié, 49,9 x 64,8 cm.

Roman Opalka : *de 0 à l'infini*, huile sur toile.

p. 60, Anne Deguelle : *Triptyque*, 1990, peinture fixée sous verre, métal galvanisé, 152 x 110 cm.

p. 68, Aurelie Nemours : *Nombre et hasard 921*, 1991, huile sur toile, 120 x 120 cm.

p. 78, Pierre Buraglio : *Paysage*, 1994, dessin sur plaque de métal, 10 x 18 cm.

p. 84, Carmela Uranga : *Tiens-moi au courant... Buenos Aires, 1890...* (détail), 2004, installation au lavoir du Divat, Les Arques.

p. 90, Gilles Aillaud, *Envol d'oiseaux*, 2003, huile sur toile, 150 x 200 cm.

p. 98, Bernard Moninot : *Table et instruments*, 2000-2002, 240 x 80 x 127 cm, acier, verre, corde à piano, plexiglas et toile de fibre de verre.

p. 107, Bernard Moninot : *La mémoire du vent (le vent paradis)*, 2011-2012, diamètre 10 cm, boîtes de Pétri enduites de noir de fumée gravées par le vent.

p. 114, Bernard Moninot : *Table et instruments* (détail), 2000-2002, 240 x 80 x 127 cm, acier, verre, corde à piano, plexiglas et toile de fibre de verre.

p. 118, Bernard Moninot : *Coupe vent n°3*, 2006, 50 x 40 cm, acrylique et aquarelle sur soie.

p. 123, Bernard Moninot : *Dessin sur soie n° 15*, 2005, 93 x 205 cm, graphite et acrylique sur soie.

p. 130, Myonghi : *Torres del Paine*, 1994, encre sur papier, 31 x 41 cm.

p. 138, Claude Garache : *Igné*, 1987, huile sur toile, 114 x 146 cm.

- p. 146, Shirley Jaffe : *Egg Nog*, 1991, huile sur toile, 210 x 160 cm.
 p. 151, Shirley Jaffe : *Continents*, 1998, huile sur toile, 225 x 155 cm.
 p. 159, Shirley Jaffe : *New York Collage III*, 2009, huile sur toile, 162 x 130 cm.
- p. 164, Jan Voss : [*s.t. (réf. 16019)*], 2016, divers matériaux, 170 x 205 cm.
 p. 175, Jan Voss : *Dzing!*, 2003, dessin gravé sur toile peinte, 117 x 90 cm.
- p. 180, Eugène Delacroix : *Médée furieuse*, 1838, huile sur toile, 260 x 165 cm.
 p. 180, Eugène Delacroix : *Médée*, esquisse, avant 1838, huile sur toile, 40 x 38 cm.
- p. 192, Roman Opalka : *de 0 à l'infini*, huile sur toile.
- p. 204, Paul Wallach : *Begat*, 2009, bois, huile et acrylique, ficelle, 181 x 196 x 43 cm.
 p. 210, Paul Wallach : *Halfway Home again*, 2008-2012, bois, toile, ficelle, huile et acrylique, 108 x 57 x 35,5 cm.
 p. 219, Paul Wallach : *Where What Was*, 2013, bois, toile, peinture, 306 x 270 x 260 cm.
 p. 225, Paul Wallach : *La Madeleine*, 1994-2015, plâtre, acier, fil de fer, 400 x 120 x 120 cm.
- p. 230, Gérard Schlosser : *On remonte par les falaises*, 1975, 100 x 100 cm.
- p. 252, Brigitte Palaggi : *Le Puy de Manse, fragments d'un mont-monde*, 2013, 50 x 75 cm.
- p. 258, Javier Téllez : *La Passion de Jeanne d'Arc (Rozelle Hospital, Sydney)*, 2004, installation vidéo.

TABLE ET ORIGINE DES TEXTES

- p. 9, **Sans Peinture**
 2016, inédit.
- p. 59, **Anne Deguelle**
Passerelle, 1995, catalogue Grenier du Chapitre, Cahors.
- p. 67, **Aurelie Nemours**
Écho, 2003, catalogue *Rythme, Nombre, Couleur*, Centre Pompidou, 2004.
- p. 77, **Pierre Buraglio**
Paysages, 2003, inédit. Texte lu, à l'invitation de Noëlle Chabert, à l'occasion de l'exposition Pierre Buraglio au Musée Zadkine.
- p. 83, **Carmela Uranga**
Au fil de l'eau, 2003, catalogue *Cosmique Bled, ou des corps mobiles dans l'espace*. Résidences ateliers d'artistes Les Arques.
- p. 89, **Gilles Aillaud**
Pan!, 2004, inédit.
- p. 97, **Bernard Moninot**
La Table, 2004, inédit.
Les Dessins de Vent, 2004, inédit.
La Table, théâtre, 2007, catalogue *Made in Dole*, Musée de Dole.
Sept Coupe-Vent, 2008, inédit.
Le Fil d'Alerte, 2009, inédit.

p. 129, **Myonghi**

Regarder-la-peinture, 2005, inédit.

p. 137, **Claude Garache**

Femmes au cube, 2006, in *Garache face au modèle*, La Dogana.

p. 145, **Shirley Jaffe**

Flip-book, notes des années 90, inédit.

Comme des mots à côté d'eux-mêmes, 2007-2009, in *L'art comme expérience*, à l'invitation d'Éric Suchère, éditions Lienart, Collection « Beautés », 2010.

En regardant le carton d'invitation, 2010, inédit.

p. 163, **Jan Voss**

Non-Stop, 2007, André Dimanche éditeur.

Application en N et B, 2008, catalogue Galerie IUFM Confluence(s), Lyon.

p. 179, **Eugène Delacroix**

Comment Médée, 2010, inédit. Texte lu au Musée des Beaux-Arts de Lille, à l'invitation de Ludovic Degroote.

p. 191, **Roman Opalka**

Portail Opalka, 2010, inédit.

p. 203, **Paul Wallach**

(Sculptures (notes)), 2010, inédit.

Jusqu'à aujourd'hui, 2013, catalogue *heretofore*, Galerie Jaeger-Bucher.

Where What Was, 2014, inédit.

Acte Un, Scène Un, 2014, Catalogue *L'art dans les Chapelles*.

p. 229, **Gérard Schlosser**

Gérard Schlosser, romans, 2013, catalogue *Gérard Schlosser, rétrospective 1957-2013*, Musées de Dole et de Sens, Somogy éditeur.

p. 251, **Brigitte Palaggi**

Les mille et unes, 2013, revue « D'une montagne l'autre », éditions Autres et Pareils, 2013.

p. 257, **Javier Téllez**

À triple tour, 2013, inédit.

p. 263, **Arthur Rimbaud**

Voir sans regarder et vice versa, 2013, inédit (résidence à Charleville-Mézière, à l'invitation de Julien Knebusch).

p. 285, **Sans peinture et sans fin**

2016, inédit.

DU MÊME AUTEUR

- La face nord de Juliau*, André Dimanche éditeur, 1988
Incarnation le simple, Éditions du Limon, 1991
Un carré de 25 poèmes d'herbe, Éditions du Limon, 1992
L'Intégrale des chemins, André Dimanche éditeur, 1993
Balises pour Jacques Dupin, Fourbis, 1994
Trois poèmes: 1 No Where - 2 Bouquet - 3 Histégé, Éditions du Limon, 1995
Réduction, Ed. de, 1995
La face nord de Juliau, deux, André Dimanche éditeur, 1997
Madras, journal, André Dimanche éditeur, 1997
Réflexion (avec Anne Deguelle), Éditions du Limon, 1999
La face nord de Juliau trois, quatre, André Dimanche éditeur, 2000
Gilles Aillaud, André Dimanche éditeur, 2001
Non-stop (Jan Voss), André Dimanche éditeur, 2004
La face nord de Juliau, cinq, André Dimanche éditeur, 2008
La face nord de Juliau, six, André Dimanche éditeur, 2008
L'atelier du sculpteur (avec Dominique Evrard), Bentelli éditeur, 2007
La face nord de Juliau, sept, André Dimanche éditeur, 2010
La face nord de Juliau, huit-neuf-dix, André Dimanche éditeur, 2012
La face nord de Juliau, onze-douze, Flammarion, 2013
La face nord de Juliau, treize à seize, Flammarion, 2016

Nicolas Pesquès remercie...

Annette Leday sans qui ce livre aurait eu du mal à prendre forme, et Anne Solange Gaulier pour l'amicale efficacité de son intervention.

Jan Voss pour ses photographies.

Toutes celles et ceux qui ont aimablement apporté les images souhaitées : Anne Deguelle, Carmela Uranga, Pearl Huart et Gérard Schlosser, Franck-André Jamme et Lisa Pierson, Pierre Brûlé, Brigitte Palaggi, Claude Garache, Bernard Moninot et la galerie Catherine Putman, Véronique Jaeger et la Galerie Jaeger-Bucher, Nathalie Berghege et la Galerie Lelong, Ma Imity et la Galerie Nathalie Obadia, Léo Thieck et la Société Collectio, Annemarie Reichen et la Galerie Peter Kilchmann, An-Maï Blachon-Nguyen et la galerie Xippas, l'Atelier Robert Irwin à New York.

Ann Loubert et Maï Pesquès pour leurs relectures.

François-Marie Deyrolle, enfin, pour son invitation et son engagement.

Conception graphique : JULIETTE ROUSSEL

Ouvrage publié avec le concours du Centre National du Livre.

© L'Atelier contemporain, 2017
ISBN 979-10-92444-54-4