

Christian Prigent

Ce qui fait tenir

P.O.L

33, rue Saint-André-des-Arts, Paris 6^e

programme

Ouverture en coulisse : peinture (Dezeuze, côté cour), poésie (Scarron, côté jardin). Un bref *acte* (héraldique) en vers. *Intermède* : Paul Verlaine et les mères. *Final* voix off pour dénouer.

OUVERTURE

I

Ce qui fait tenir l'image

*je commence huit
heures volets pénombre
à peine l'heure des nombres
(8 / ∞)*

*tant de pages à faire tant
d'heures tant de mètres
kilos carrés secondes de
vitesse mais les oiseaux
dehors le vent et les vaches*

*le trou devant moi est une graisse fine
bouche rose boue*

ça huile ma machine

debout !

*je ne vois rien je
ris je mange le bruit*

comment faire entrer dehors en dedans ?

À propos d'un tableau d'Elstir¹, Proust parle d'un « coucher de soleil qui dure du matin au soir ».

C'est un paradoxe.

C'est-à-dire, comme la *sphère* incenterable de Pascal ou le *couteau* sans lame ni manche de Lichtenberg, un de ces noms qui tentent de nommer le sans-nom. Non pour faire que le sans-nom trouve un nom, mais pour former la pensée qu'il y a de l'ininformable. Et pour planter dans le bois de la langue le clou de cet « il-y-a », qui en marque la limite et l'ouvre à ce qui à la fois l'exige et l'interdit : un *réel* radicalement rétif à la formalisation symbolique.

Proust, cependant, inscrit cette aporie dans du temps (une durée qui tourne sur elle-même, une chute de la lumière vespérale dans l'éclat pulvérisé du jour de la raison). Il la voit creuser un espace cadré (le champ ouvert sous le portique du tableau). Il tente donc de sai-

1. Sans doute *La Débâcle à Vétheuil le matin*, de Monet (1880), au musée des Beaux-Arts de Lille.

sir par ce biais une vérité matérielle qui défie l'effort de symbolisation. Il suggère que la peinture fixe paradoxalement un moment de cette infixité physique, qu'elle fait forme de cette déclinaison informe. Du coup l'espace peint surgit pour lui comme arrêt sur l'image de cette éternité de la vérité physique, c'est-à-dire comme mise en scène de l'impossibilité de faire temps arrêté (instant isolé) et espace stable (figure) avec une saisie juste de la matérialité.

En choisissant de peindre la *lumière* plutôt que les *choses*, les impressionnistes ont relevé cet enjeu : quand le soleil se lève, dans l'inaugural tableau de Monet, c'est un trou rouge qui bée dans la surface de la peinture « d'avant » ; et ce trou est l'emblème de la trouée du réel dans la coagulation des représentations. Mais la reconnaissance dynamisante de cette percée n'est pas le propre de l'impressionnisme : au temps où s'invente la « perspective », Vasari dit des fresques de Masaccio à Santa Maria Novella qu'elles « trouent le mur »¹. Par ce trou la pein-

1. Dans le même temps, Masaccio creuse d'incertaine « psychologie » humaine le hiératisme des figures byzantines et médiévales. Plus près de nous voici Pollock griffant de drippings la surface des *Nymphéas* ; et voici tout ce qui, de Fontana à Frank Stella ou à Richter, mime, du côté des bords ou au creux même de la surface peinte, le débordement, l'évidement, la déchirure ou l'afflux des excroissances ; plus près encore : le trou *neigeux* des écrans vidéo dans le dispositif à la fois éclaté et structuré de ce qu'on appelle des « installations ».

ture rouvre l'écran qu'elle tisse à mesure que se perfectionne puis s'académise l'adéquation des figures qu'elle peint aux objets que ces figures figurent, en accord avec le monde tel que se le « figure », justement, la société du temps. Ainsi elle re-entre périodiquement en elle-même. La chronologie de ces déchirements s'appelle *Histoire* de la peinture.

Un tableau est un piège à prendre de l'impossible, un miroir non pas du réel configuré mais du réel comme impossible à prendre au miroir. En quoi de la vérité s'y prend – de se révéler imprenable. Éblouissante comme telle – c'est-à-dire laissant interdite la pure saisie optique (et ce qu'elle nous impose : une mise à distance apathique du monde). La peinture refonde la vue parce qu'elle l'écartèle entre la reconnaissance de l'impossible qui la constitue comme prothèse préhensile distanciée et la tentation d'un autre mode de contact (direct, sensible, sensuel, tactile) avec le monde.

Tel est le paradoxe de la peinture : s'offrir à la vue pour éblouir la vue, faire des images qui soulèvent l'imagination d'un contact avec la fuite des choses dans l'envers des images. Ainsi elle crève l'œil unique (le fascinant *soleil*), le forçant à indéfiniment se coucher, c'est-à-dire à chuter au rythme d'une *débâcle* des choses défaites et refaites dans la déclinaison de la lumière (du mouvement de la matière). C'est dans cette éblouissante crevaision de l'espace que Proust reconnaît la *beauté* – « la beauté qu'il y a dans cette immense équivoque de reflets où l'œil ébloui est incertain ».

Immense (non mesurable), équivoque (polyphonique et ambiguë), frappant d'in-certitude le pouvoir déréalisant de la saisie optique, creusant l'espace symbolique d'une vacuité énergiquement lumineuse, saturant l'instant d'un présent tremblant et infiniment lové sur lui-même : la beauté comme représentation matériellement suggestive non pas de *ce* qui serait impossible à figurer (*l'il-y-a* insensé), non pas de *ce* que nommerait un nom imprononçable, mais du fait même qu'il y a de l'impossible à humainement prononcer – et que c'est ce fait qui fait peindre, écrire, dessiner ou filmer.

*Hip! hip! ô
œil! ô*

*hyper triomphe
de phalle omphale!*

*ronfle! gonfle! étale
toi, ô, trou
de lumière! rai!
son de ma raison!*

*– mais dessous il y a (il
y a qu'il-y-a)*

*voici
les cordes tout
ce qui tombe les
particules ions
gluons protons bozons
gravitons sans
pôle ni
repos*

*tout est on i
gloos prob
oscidiens bis
ons ob
scènes d'étrons gli
sacs glacis fontes
ganglions*

*glisse ô trou zéro con
mange fange
de fond qui change
le devant je*

*descends je vais
dans le vent vrai le
vent d'événement je m'en*

je mens je noie

*aveuglé moi
dans le
dedans vide de moi de
masse d'émoi de moi*

Voici les œuvres du peintre Daniel Dezeuze. Pourquoi, si apparemment désincarnées (si vides d'images), me donnent-elles une si vive impression de corporalité, de réel ?

Le *réel* est évidemment ce qui nous tient au besoin de dessiner, de peindre – ou d'écrire.

Mais qu'est-ce que le réel ? Disons : le donné sensible en tant qu'il échappe à nos langues et que nos langues, devant son défi, refluent, sèchent et se fondent dans l'habitude insignifiante des paroles atones et des images apathiques.

Le réel : la chose, *rien*, l'in-sensé. La pression démesurée (charnelle, érotique, sensible, pathétique, politique) en tant que son instance défait et refait le sens et la forme des œuvres qui prétendent la faire accéder à l'existence symbolique. Le vide qui s'ouvre dans le monde à chaque fois que nos langues s'évertuent à le dire. La défaillance du symbolique.

Les œuvres dites « d'art » ne proposent rien d'autre que des essais d'enregistrement de cette défaillance. Elles

constituent des formes paradoxales de l'ininformable. Ce sont des *hypostases* de la *qualité* sans figure qui presse, mobile et informe, avant la figure. Elles sont des essais de saisie mesurée de cette qualité littéralement im-mense que le tracé (écrit ou dessiné) de la figure relève en même temps qu'il l'efface parce qu'il la fixe. Elles s'efforcent, en somme, d'être un dire de l'inter-dit du dit. Et ce qui fait tenir la langue poétique ou l'image dessinée (ce qui fait que la forme stylisée tient artificiellement sur le vide qui la forme) c'est ce *reste spectral*¹ (ou : *réel*) dont l'image (alors forcément indécise, dépareillée et voluptueusement catastrophique) est à la fois l'affirmation et la négation.

*Ose moi rose d'ire
habiter l'œuvide
le corps est un vide
dehors creuse dedans*

*ça aspire les forces
la langue dérape*

1. Lacan : « Ce qui fait tenir l'image, c'est un reste. »

*voici l'espace laisse
la langue glisser
dans le corps labile*

*nais enfin sois
abject hurlant pure
averse d'ordure*

pleus ton tome d'atomes

*nomme l'énorme : toi
fils de on enfant du tas*

ta ! ta ! ta ! ta !

Je regarde des dessins de Dezeuze. Je vois des formes. De quoi sont-elles la forme ?

« Paysage », dit le peintre.

La « nature », en somme.

Nature veut dire d'une part force informe d'engendrement des choses (« *natura naturans* »), d'autre part spectacle des choses formées (« *paysage* »). Les deux sens s'imbriquent dans l'inquiétude de l'art : pas de paysage pai-

siblement posé dans la distance optique qui ne soit hanté, ébloui et détruit par le mouvement des forces qui l'engendrent et l'emportent au-delà de sa surface formalisée. Mais pas de sensation de la force qui engendre, pas de conscience de l'informe qui forme et transforme les formes sans qu'un site se forme comme emblème momentanément fixe des forces mouvementées – et défie alors l'exigence de représentation.

C'est cette *nature* que l'art représente. C'est-à-dire, sous le portique du code (mots, lignes, phrases, couleurs), l'excès de la nature aux représentations. D'où la nécessité, pour la poésie, d'accentuer l'artifice rhétorique et de tramer l'opacité de la *Dichtung*; pour la peinture de surindiquer le cadre et la structure (ainsi ces trames souples et ces châssis vides que Dezeuze, au temps de *Supports-Surfaces*, installait dans des paysages). Parce que c'est dans l'emphase de ce système qu'on peut tenter de propulser l'excès et de jeter les figures dans un trouble calculé – voire de les oublier, de les vouer aux mouvements de l'oublieuse matière.

Ainsi on voudrait saisir quelque chose de *l'immense*, de *l'équivoque*. C'est le but de la langue « poétique » – quand elle avance par glissements et dérapages sur elle-même et en elle-même (échos et rebonds écholaliques, enchaînements métaphoriques). Parce que c'est ce mouvement dérapé (et tendanciellement infini) qui fait sens – de se former au fil d'un élan rythmique/phonique/polysémique pourtant calculé pour interdire toute formation stabilisée. La langue poétique forme un corps qui *comprend* (à tous les sens) l'informe :

l'informe énergie formatrice. La physique de la langue (les syllabes et les lettres lancées comme des unités atomiques), elle la traite pour « rendre » quelque chose de la physique du monde (qu'elle ne figure ni ne nomme – mais dont elle donne une sorte d'équivalent homologique).

*Jamais vu une chose sans voir rien en
elle : voir
rien comme jamais comme
en face l'efface
ment est une barre de
profondeur feuillue par
mi les arbres du parc (mes
pensées ne sont pas mes pensées)*

*la bête hybride pollue et les
pierres arrondies et ce
qui m'aime même
les troncs d'abomination*

*l'esprit (la qualité) était avant je
souffle les images je
pèse mes quantités dans
un trou de chair c'est*

*super c'est
en plomb*

*je = on (che
vreau cuit dans le lait de
ma mère) et
je ne te regarde pas
vie*

sinon je meurs

Cher Daniel, nous travaillons à faire éprouver quelque chose de cette énergie qui nous vient de l'innommable réel et que celui-ci nous charge de lui retourner. Nous œuvrons, face à ce défi, à ajuster fragilement quelques rythmes (verbaux, graphiques, colorés) dans l'entre-deux entre ce que le réel nous pousse à faire et ce que nous lui restituons comme fiction formée : nous formons des images portées par ce qui à la fois les tient et menace de les détruire. Nous donnons forme à cette menace contenue, à cette tenue menacée – et nous tentons de les faire respirer dans l'air (rare) de *l'art*.

Alors je vois l'arabesque de tes *dessins* saisir et abandonner dans le même mouvement les contours provisoires

des objets qui nous lient à l'apparence du monde. Je vois
tes cônes courbes et lacunaires creuser dans l'angle du
mur et du sol le plan de la vue frontale et enrouler sur
elles-mêmes les forces d'une résistance au plan, à
l'opaque, à la syntaxe, à l'image, aux discours – je vois ce
cône d'ombre lucrécien (*obscurum coni*) ouvrir dans le
plan visible et dans la langue civile (*locus certus*) l'illoc-
alisable lieu de la chose incertaine, l'ailleurs que le mot
« Chine », souvent, emblématise pour toi : *natura rerum*,
déclinaison oblique, creusement de l'espace, mouvement
d'évidement de la vue et des noms : *non*, jouissance du
non. Et affirmation de la beauté surgie dans ce non comme
régénération des formes qui nous donnent la sensation du
juste : d'une vérité informulée, mais formée.