

Le tableau, terre inconnue

par Pierre-Marc de Biasi

Terra incognita : cet espace est vibrant de réalité et pourtant, sur l'essentiel, il se dérobe comme par hypothèse à tous les modes de connaissance dont je dispose, et semble devoir rester réfractaire à toute procédure d'investigation, intuitive ou discursive, médiate ou immédiate, quel que soit son processus de mise en œuvre, par expérience, conscience ou raisonnement. De cela, il me faudra parler sans la protection d'aucune distance critique puisque la question qui m'est posée est celle du statut de l'inconnaissable dans mon propre travail. Autant dire qu'il s'agira ici d'un témoignage, lequel implique déjà la transgression de plusieurs interdits. A cours d'un entretien radiophonique, Matisse expliquait un jour : "J'ai dit à mes jeunes étudiants : Vous voulez faire de la peinture? Avant tout, il vous faut vous couper la langue, parce que cette décision vous enlève le droit de vous exprimer autrement qu'avec des pinceaux"¹ Si ce que le peintre veut dire pouvait s'exprimer avec des mots, il serait romancier, poète ou philosophe, et nullement peintre. Et je crois même qu'il existe aujourd'hui une antinomie, et peut-être même une sorte de conflit ouvert, de tension permanente entre la peinture et l'écriture. C'est en partie sur ce conflit que porte ma recherche. Tout ce qui va suivre est donc sujet à caution. Il s'agit de notes d'atelier et d'idées éparses : quelques extraits de réflexions notées au hasard du travail, seulement remises en ordre pour la circonstance.

La peinture contient le projet d'apporter une réponse à ce que l'on ne sait pas dire au sujet de certains aspects de l'expérience immédiate du monde qui restent informulables, incommunicables ou même difficiles à percevoir : des expériences pour lesquelles les mots et la syntaxe paraissent faire défaut, et qui cependant, le plus souvent, ne renvoient nullement à des phénomènes exceptionnels ou rares. La peinture et la sculpture prêtent attention au théâtre de la réalité, de la nature et de la mémoire ordinaire. Des évidences devenues invisibles à force d'être visibles : la profondeur ou le vide d'un regard, le luxe d'un feuillage, l'énigme de l'identité sexuelle, la beauté ou l'étrangeté d'un corps, d'un visage, d'une démarche, d'un geste, l'intensité bleue du ciel, le sable et la terre, l'air brûlant qui vibre sur les ruines d'une ville, l'énergie d'un éclat de rire, l'harmonie des choses baignant dans une lumière de cinq heures de l'après-midi, etc. Ces questions invariablement pour le peintre, renvoient au problème de ses propres moyens : qu'est-ce que peindre? Bien avant que n'apparaissent les techniques de *mimesis* modernes (la reproduction photographique, par exemple), plus consciemment depuis qu'elles existent et à mesure qu'elles se sont emparées non seulement de la forme, mais aussi des couleurs et du mouvement, la peinture s'est trouvée conduite à s'interroger sur elle-même, sur sa relation au monde, sur ses moyens et ses fins. Plusieurs études ont déjà observé la coïncidence entre la diffusion du daguerréotype et du calotype, et les ruptures formelles qui se sont introduites

¹Début 1942, retraduit de l'anglais d'après les extraits cités dans Barr, 1951 : H. Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, Coll. Savoir, Hermann, Paris 1972.

dans l'histoire de la peinture vers 1850. Il resterait à interpréter cette évolution réactionnelle jusqu'à aujourd'hui. Depuis que l'ektachrome permet une reproduction intégrale des couleurs, que reste-t-il à la peinture? Sa "matière", sans doute, et à travers elle la picturalité.

Réussite ou échec d'un tableau

Qu'est-ce que je ne sais pas en peinture, vers où, justement, je dois me risquer pour découvrir ce que c'est que peindre? Étrange démarche, où je vais essayer de nouvelles techniques pour reproduire un objet que je ne connais pas encore, ou évoquer une émotion que je devine, en avançant comme un aveugle, sans garde-fou, sans preuve, et au risque de me tromper complètement, à la recherche non du probable que je pourrais déduire et prévoir, mais du probant qui s'imposera au regard, au mien et à celui des autres. Au même titre que le sujet du tableau, souvent aussi obscur qu'indéniable, pour le peintre, la réussite ou l'échec de l'œuvre relève d'une sorte d'évidence informulable qui peut être tenu pour de l'inconnaissable. Comment le peintre sait-il qu'il vient de réussir? Par un sentiment de jubilation enfantine devant l'inattendu et l'inespéré : une certitude d'équilibre miraculeux qui rend son objet légitime et indépendant, qui produit la sensation heureuse mais qui contient aussi une sorte de petit effroi. Quand le peintre trouve la bonne réponse à la question qui, en réalité, lui était jusque là inconnue, c'est un peu comme s'il était "tombé juste" : une heureuse erreur de calcul qui produit le bon résultat. L'œuvre réussie rend visible une affirmation hybride : du côté de la peinture, quelque chose de nouveau ou de particulier dans la forme qui semble induire une sorte de règle inédite, du côté de la vision du monde, la représentation active d'une émotion, une façon singulière de sentir qui parvient à se communiquer au regardeur. Mais, pour le peintre, cette affirmation contient toujours aussi la relance un peu douloureuse d'une nouvelle interrogation : ce que j'entrevois maintenant dans cet objet auquel je ne dois plus rien enlever ni rien ajouter, n'est pourtant en aucune façon un acquis : seulement quelque chose qui fait signe. De plus, ce que je viens de réussir dans ce tableau ne m'assure aucune certitude pour l'avenir immédiat de mon travail. Je peux, et même je dois reproduire ce que je sais (les gestes de cette nouvelle technique, la singularité de cette forme aux allures normatives) mais je sais à l'avance que ce rituel et cet exemple ne suffiront pas pour accéder une autre fois à ce que je ne sais pas — ce vers quoi cela fait signe — et que, pourtant j'ai, semble-t-il, atteint dans l'œuvre précédente sous l'effet d'une heureuse méprise. Matisse s'était clairement exprimé sur tout cela : "Il n'y a pas de règles à établir, encore moins de recettes pratiques, sinon on fait de l'art industriel. Comment d'ailleurs pourrait-il en être autrement puisque, lorsque l'artiste a produit quelque chose de bien, il s'est involontairement surpassé et ne se comprend plus. Ce qui importe ce n'est pas tant de se demander où l'on va, que de chercher à vivre avec la matière, de se pénétrer de toutes ses possibilités. L'apport personnel de l'artiste se mesure toujours à la façon dont il crée sa matière et plus encore à la qualité de ses rapports."²

Le secret de l'œuvre est instantanément perdu; s'il reste actif dans l'objet, comme à l'état naissant, il ne se détient pas, il est volatile entre les mains de qui voudrait en reconstituer le principe dans un autre objet, et la démarche n'est pas reproductible. D'où le "trac" dont parle aussi Matisse : "Derain me disait un jour:

²Témoignage : recueilli par G. Diehl dans *Peintres d'aujourd'hui*, coll. Comœdia-Charpentier, juin 1943.

«Pour vous, faire un tableau, c'est comme si vous risquiez votre vie »... Je n'ai jamais commencé un tableau sans avoir le trac.”³ Quoi qu'ait eu l'air d'en penser le solide Derain, cette inquiétude est une donnée fondamentale pour le peintre. L'aventure à chaque fois doit être recommencée à zéro, de manière très inconfortable, à partir d'une détresse qu'il s'agit de reconquérir : un vide, une pauvreté qui sont paradoxalement ce qu'il y a peut-être de plus difficile à reconstituer en soi-même, et de plus nécessaire à l'acte de peindre. Il y a une sorte d'éthique, ou plus modestement de gymnastique morale, qui est propre sans doute à la peinture et à la solitude de l'atelier, mais qui peut ressembler au scénario des mystiques. Faire le vide, se réapproprier une forme de désir total du visible à partir d'un point neutre où pourront commencer à défiler par dizaines les images mentales d'œuvres possibles, dont je ne sais rien sauf que parmi toutes ces images entr'aperçues, quelques-unes, sans préavis, produisent en moi l'idée d'une expansion, semblent s'accorder physiquement à un désir d'être qui voudrait se matérialiser et se communiquer. Réaliser ce vide n'est pas toujours facile ni agréable, mais quand on n'y parvient pas, le travail devient presque impossible.

L'exemple d'un tableau récemment réussi peut s'imposer. Tout en sachant que le jeu est périlleux, je peux, bien sûr, avoir envie de remettre mes pas dans les traces du sentier que j'ai déjà parcouru, pour atteindre et explorer le même endroit secret qui est au bout de chemin (à l'instant où j'écris s'impose à moi l'image d'un jardin clos de vieux murs, dont j'aperçois l'extravagante luxuriance par une grille elle-même fermée). A défaut d'y parvenir le peintre cherche au moins à explorer les voies principales et les voies parallèles qui y mènent. D'où sans doute l'importance, en peinture, du travail en séries, de la reprise inlassable du même motif, et cette énigme des esquisses faites après-coup, postérieurement à l'œuvre elle-même. Mais le risque est grand de ne plus retrouver la petite porte de cet Éden inquiétant et familier, de tourner en rond dans son voisinage, avec assez vite la sensation écœurante d'appliquer des formules apprises, de se plagier soi-même, d'y perdre son temps et son âme, c'est-à-dire, de s'écarter irréversiblement de la merveille comme si cette merveille devait toujours rester l'effet d'une heureuse coïncidence, d'une erreur d'orientation ou d'un hasard qui ne dépendrait précisément d'aucun savoir préalable et qui ne demanderait, somme toute, aucun effort. Car c'est là toute l'étrangeté : rien de plus facile que le geste par lequel l'œuvre tout d'un coup prend corps et réalité ; c'est un geste qui va de soi, sans l'ombre d'une fatigue ou d'une hésitation : cela peut s'être préparé de longue main, on peut même l'avoir pressenti et recherché, mais au moment où cela survient, cela se fait, puis cela est fait, c'est tout; la chose relève de l'évidence, et vous en sortez heureux et comme exproprié de l'objet.

Mais il ne servirait à rien, dans un autre tableau, de vouloir artificiellement reproduire ce geste ou cette progression qui avait si bien abouti dans l'œuvre précédente. Même s'il s'agit du même sujet, du même parti pris en termes de technique, de dessin et de couleurs, ce n'est plus la même toile, je ne suis plus le même, l'instant de grâce ne reviendra pas, ou s'il survient, ce sera à l'improviste d'une tout autre manière. Inutile de faire fonds de ce qui a pu avoir lieu : je peux très bien maintenant rester entièrement dépourvu, et, en cherchant, ne faire même qu'approfondir ce dénuement. A force de chercher sans trouver, ce qui peut s'insinuer jusqu'à la nausée, c'est un doute définitif, mortel, dans le travail

³Cité par Florent Fels (*Henri Matisse*, Paris, Chroniques du jour, 1929)

devenu inepte du peintre. Pourtant, miracle de la dialectique nerveuse, cette détresse-là (la sensation d'être devenu nul, de plus être capable de rien de bon) peut devenir ce qui va sauver le tableau : la sensation d'impuissance, la perte complète de confiance en soi peut aussi être à l'origine de la valeur. Au moment où mon travail m'écœure, où je sais que je ne fais que ce que je sais, il peut me venir un tel dégoût de ce que je fais, une telle sensation d'indifférence ou de vide qu'à nouveau, dans le geste d'en finir et de tout détruire, l'image de la petite porte, tout d'un coup, se représente à moi, lumineuse et grande ouverte. C'était la rature du tableau qu'attendait le tableau, son rejet total : comme s'il voulait que le peintre n'ait plus aucune issue, qu'il soit obligé, en dernier ressort, de jouer le tout pour le tout. C'est à ce moment-là que le tableau informe, accablé d'une dernière dénégation, s'équilibre un bref instant comme dans un cri exact. Il faut seulement être capable d'arrêter la main meurtrière à la seconde précise où elle vient à son insu de donner forme à sa fureur de n'y pas parvenir. C'est difficile parce qu'il n'y a rien de "joué" en cela : le salut n'advient que si réellement je suis persuadé qu'il n'y a plus d'espoir, qu'il n'y a vraiment rien à sauver dans le tableau. C'est dans la volonté d'en finir avec l'insupportable que la main se trompe et fait ce qu'il faut pour s'interrompre, au milieu de la destruction, à l'instant du déséquilibre majeur qui fait l'âme de l'œuvre. Ce drame-là, cette tragédie comédie bouffonne, qui heureusement se vit sans témoin dans la solitude de l'atelier, est-elle la seule façon d'atteindre la forme? Voilà ce que je ne sais pas quant au processus : ce scénario relève d'une remémoration confuse, peut-être d'une rationalisation rhétorique et dramatique construite dans l'après-coup et tout à fait illusoire. On oublie presque tout de la détresse. A ce qu'il me semble, il ne s'agit d'ailleurs pas toujours, au sens propre, d'un événement : c'est parfois une chaîne progressive de méprises, les "faux mouvements", les surprises heureuses se succédant comme dans un rêve, à un rythme accéléré, hors de toute maîtrise intellectuelle. Restent, à titre de preuve par l'absurde, les exemples beaucoup plus nombreux de toiles mortes, pour lesquelles le phénomène n'a pas eu lieu, et, pour les "miraculées", le souvenir confus d'une sorte d'inquiétude et d'accablement qui soudain ou par saccades s'évapore, laissant place à une irrépressible hilarité (rire, fou rire, sourire) quelque chose comme une compulsion réactionnelle et baroque qui, vue de l'extérieur, ressemblerait peut-être, en plus comique, à l'assomption jubilatoire dont parle Lacan pour le stade du miroir.

Narcisse et le miroir du réel

La peinture, sans doute comme tout espace de réalisation artistique, a quelque chose à voir avec le moi de l'artiste, avec les structures archaïques de la personnalité, avec cet inconnaissable qui constitue le moi : "C'est ce que je porte d'inconnu à moi-même qui me fait moi." (Paul Valéry, *Monsieur Teste*). Et c'est pourquoi, si l'œuvre est bonne, le paysage le plus banal, la nature morte la plus dérisoire seront toujours une sorte de formidable autoportrait, comme c'est le cas par exemple de la plupart des dernières œuvres de Cézanne. Comme le miroir, l'œuvre réussie est celle dans laquelle j'observe la réalité de mon image en éprouvant à la fois son indiscutable affirmation (je suis, j'existe) et sa perte : je m'y reconnais, et cependant je suis là-bas, derrière cette surface froide et inerte, séparé pour toujours de moi-même. Mais si toutes les figures de ma peinture renvoient bien à moi, c'est selon une formule qui, dans un tableau réussi, permettra aussi aux *autres* de faire le même trajet, à la rencontre de leur propre image et en faveur de la même affirmation et de la même déperdition. Inconnaissable ce qui

fait l'œuvre, la beauté, dans une énigme où reste inconnaissable aussi la nature de cette satisfaction que pourra susciter le spectacle du tableau. L'énigme est d'autant plus troublante que le tableau, dans sa puissance spéculaire, ne présente en général aucune analogie visible avec le corps du peintre ou celui du regardeur : c'est la réalité — un ciel, un nu, un paysage, un portrait, une forme géométrique, des signes — qui tient lieu de reflet à Narcisse. Ou plutôt, c'est la réalité de la peinture, à travers laquelle le monde prend conscience de sa réalité visible. En parlant de l'eau bleue du "Pont de Langlois"⁴, Artaud disait : "Le pont où l'on a envie de plonger le doigt dans l'eau, dans un mouvement de régression violente à un état d'enfance auquel contraint la poigne famélique de Van Gogh. L'eau est bleue. Pas d'un bleu d'eau. Le fou suicidé est passé par là et il a rendu l'eau de la peinture à la nature. Mais à lui, qui la lui rendra?"⁵. Et, pour "La Chambre à coucher de Vincent" : "ce fut sûrement de la faute de Van Gogh si le couleur de l'édredon du lit fut dans le réel si réussie, et je ne vois pas quel est le tisseur qui aurait pu en transposer l'inénarrable trempe, comme Van Gogh sut transborder du fond de son cerveau sur sa toile le rouge de cet inédit enduit." Et il est vrai que l'on ne pourra jamais plus voir un tournesol en nature sans le regarder à travers les yeux de Van Gogh. C'est la peinture qui rend visible la réalité. Klee disait, plus calmement, que le but de la peinture n'est pas de reproduire la réalité, mais de rendre visible le visible.

Le tableau ne met en scène ni la réalité ni le moi, mais un état de tension absolue entre ces deux instances : un moment d'attention qui relie l'un à l'autre dans l'extrême singularité d'un échange. A cet instant, l'impression d'être dépassé et comme dépossédé vient au peintre qui a réussi à figurer cette expérience, de ce que sa toile ne porte plus l'image de la chose vue ni la trace d'un regard personnel porté sur elle, mais la structure d'accueil du secret même de la chose rendue visible. L'espace de la peinture est l'un-connaissable : l'unité de l'objet-sujet saisi dans la forme la plus radicale de sa singularité, quelque chose comme la connaissance du troisième genre évoquée par Spinoza. Unité, unicité et lacune : le processus d'expansion et de désir qui habite le tableau serait comme un miroir où je me reconnais à travers les choses et à travers la postulation d'une infinité de regards où je m'efface. Narcisse en peinture est impersonnel, comme Flaubert voulait être impersonnel en littérature : non pas privé de sa personnalité, mais ouvert à une expérience de la fusion par laquelle le moi se vide, s'universalise et devient capable de se laisser entièrement traverser par la singularité de la lumière, de la matière et des formes que captent les yeux. Le processus de cette fusion relève sans doute d'une expérience limite dans la relation native qui unit la conscience d'être au monde à son horizon visuel, et en ce sens relève probablement d'un inconnaissable phénoménologique, mais il met aussi en jeu les ressources les plus secrètes de l'inconscient, la grammaire des pulsions : entre autres, les modalités de cet échange entre figurabilité et énonciation qui permet, dans le rêve et dans l'imaginaire, l'effet de bascule permanent et réciproque entre les signifiants acoustiques ou scripturaux de la langue et les fantasmes imagés de l'évocation spontanée.

L'illisible comme œuvre d'art

⁴Van Gogh, "Le pont de Langlois" mars 1888, huile sur toile, Musée Kröller-Muller, Otterlo.

⁵Antonin Artaud : *Van Gogh ou le suicidé de la société*, Kra 1948, rééd. Gallimard.

"L'art traverse les choses, il porte au-delà du réel aussi bien que de l'imaginaire. L'art joue, sans s'en douter, avec les réalités dernières et néanmoins les atteint effectivement. De même qu'un enfant dans son jeu nous imite, de même nous imitons, dans le jeu de l'art, les forces qui ont créé et créent le monde (...) La genèse comme mouvement formel constitue l'essentiel de l'oeuvre (...) *Écrire et dessiner* sont identiques en leur fond"⁶ : c'est sur cette similarité problématique, et sur la dimension archaïque de ce "fond" que porte l'essentiel de mon travail en peinture et en sculpture. Pour la pensée abstraite, la substance du signe est invisible ou indifférente. Pour le peintre, le signe contient un formidable coefficient d'opacité qui réside dans sa substance, dans l'énergie de son tracé et la matière de son support. C'est la dimension inconnaissable de ce qui sert à connaître, le secret oublié de tous les monuments de mémoire : quelque chose d'informulable qui porte témoignage et qui raconte, depuis les origines, l'in vraisemblable obstination des hommes à en-signer le réel. Mémoire des confins, inscriptions indéchiffrables, codes perdus, gigantesque naufrage des cultures : la peinture du signe veut rendre leur voix à ces milliards de morts sans lesquels nous n'existerions pas. Le signe gravé dans la pierre, tracé sur le parchemin des codex, inscrit dans le palimpseste des villes constitue une sorte de nature au second degré, une surnature qui n'est autre que la civilisation écrite, l'histoire des hommes sur la planète. Mémoire longue, mémoire courte : 10 000 ans, 400 générations tout au plus. A y regarder de près, la peinture et la sculpture ont fait depuis toujours une place considérable au signe et à l'inscription, mais une place oubliée par la critique et l'histoire de l'art jusqu'à une période assez récente⁷.

Au début des années 1970, sous l'influence de ce Japon semi-réel et semi-imaginaire qu'il avait rêvé dans *L'Empire des signes*, Roland Barthes avait cru discerner une *violence* sémiotique de l'Occident. Là où la civilisation de l'idéogramme ou de la calligraphie conserve entière la part du geste qui forme le signe, et ajoute au sens cet inutile et sensuel excédent physique, la culture occidentale certifie qu'il "est de notre intérêt de croire, d'affirmer, de soutenir scientifiquement que l'écriture n'est que la "transcription" du langage articulé l'instrument d'un instrument : chaîne tout au long de laquelle c'est le corps qui disparaît"⁸. D'un côté, une civilisation attentive à la personne et aux différences, respectueuse du corps, codée mais éprise du superflu; et de l'autre, une culture froidement instrumentale, sans restes, et fondée sur la rigueur d'une lutte sans merci pour la maîtrise du sens : on sent tout ce que cette opposition peut avoir d'imaginaire. Mais elle a permis à Barthes de renverser notre regard sur le signe : "La sémiographie de Masson nous dit encore ceci, qui est capital dans la théorie actuelle du Texte : que l'écriture ne peut se réduire à une pure fonction de communication (de *transcription*) comme le prétendent les historiens du langage [...] le peintre nous aide à comprendre que la vérité de l'écriture n'est ni dans ses messages, ni dans le système de transmission qu'elle constitue pour le sens courant [...] mais dans la main qui appuie, trace et se conduit, c'est à dire dans *le corps qui bat* (qui jouit) [...] Voilà ce que nous dit le travail de Masson : pour que l'écriture soit manifestée dans sa vérité (et non dans son instrumentalité), il faut

⁶Paul Klee : *Philosophie de la création* in *Das Bildnerische Denken*. (in trad. *Théorie de l'art moderne*, Médiations, Denoël 1964)

⁷Michel Butor *Les mots dans la peinture* (Genève 1969)

⁸Roland Barthes : "Réquichot et son corps", préface à *l'Œuvre de Bernard Réquichot*, éd. de la Connaissance, Bruxelles, 1973. [*L'obvie et l'obtus*]

qu'elle soit illisible"⁹ Ce que Barthes découvre dans l'écriture illisible, et qu'il reste seul jusqu'à présent à avoir défini avec autant de netteté, c'est qu'il ne s'agit nullement d'une anomalie plastique, d'un divertissement accidentel d'artiste, mais au contraire d'une voie profonde de la peinture, "déjà pratiquée par Klee, Ernst, Michaux et Picasso", sans oublier Schwitters, et dont la logique perturbante se poursuit obstinément, après Masson, à travers les recherches de Réquichot, Steinberg et Twombly, mais aussi de Jasper Johns, Tàpies, et de bien d'autres. C'est la logique dans laquelle j'ai inscrit ma propre recherche. Ce qui était passé inaperçu, c'est qu'il y a une dimension paradoxalement désirante et érotique dans ce travail de brouillage scriptural qui ne déconstruit que pour mieux explorer l'immanence sensuelle du signe. Contrairement aux apparences, cette question portée par l'écriture illisible se situe aux antipodes de l'art dit "conceptuel" où Barthes ne voit qu'une impasse, selon une analyse qui pourrait prêter à plusieurs réserves mais qui permet, par antiphrase, d'élucider cette tension entre la peinture et la langue que je posais comme constitutive, pour moi, de l'acte de peindre : "...Dans l'art dit conceptuel (art réflexif), il n'y a en principe, aucune place pour la délectation (...) Or voici la conséquence de cette purification : l'art n'est plus fantasmagorique; il y a bien scénario (puisqu'il y a exposition) mais ce scénario est sans sujet : l'opérateur et le lecteur ne peuvent pas plus se mettre dans une composition conceptuelle que l'utilisateur de la langue ne peut se mettre dans un dictionnaire. Du coup, c'est toute la critique qui tombe, car elle ne peut plus rien thématiser, poétiser, interpréter ; *la littérature est forclosée au moment même où il n'y a plus de peinture*. L'art en vient alors à prendre en main sa propre théorie; (...) le désir étant expulsé, le discours revient en force : l'art devient *bavard*, dans le moment même où il cesse d'être érotique. L'idéologie et sa faute sont éloignées, certes; mais le prix qu'on a dû payer, c'est *l'aphanisis*, la perte du désir, en un mot, la castration..."¹⁰ .

En d'autres termes, il y a bien conflit entre la peinture et la langue, mais cette confrontation est celle du désir et de la séduction. La littérature, l'écriture vivante coïncide avec l'émergence du désir de dire : c'est la textualisation de cette pulsion. De même, la peinture n'apparaît que dans le désir de former une énigme offerte à la langue qui l'interprétera. Ce qui s'appelle écrire, par exemple écrire sur la peinture, commence à l'instant où l'objet qui a provoqué la pulsion de dire, parvient à s'articuler en un premier fantasme verbal qui lui ressemble, dans l'inflexion singulière d'une langue qui lui redonne naissance sous la forme intelligible, sensuelle et communicable d'un désir de désir. Voilà ce que voulait dire Roland Barthes au sujet de la peinture, sur cette connexion physique entre elle et la langue. Or, ce qui était vrai il y a vingt ans, l'est peut-être encore plus aujourd'hui. L'écriture manuscrite disparaissant progressivement de nos habitudes quotidiennes, au profit du traitement de texte, du clavier et de réalisations scripturales entièrement médiatisées par les machines et les réseaux, l'épure du peintre restera peut-être bientôt le seul espace d'accomplissement des anciens gestes d'écriture : un espace de pure jouissance graphique et de performance de la main aux confins du lisible et du visible, où se retrouverait un sens sacré du signe, une sorte de nouveau hiéroglyphe porteur de la mémoire de l'ancien monde, une mémoire pour demain.

⁹Roland Barthes : "Sémiographie d'André Masson", préface au catalogue de l'exposition "André Masson", Galerie Jacques Davidson, Tours, 1973 [*L'obvie et l'obtus*]

¹⁰Roland Barthes : "Réquichot et son corps" *ibid.*