

La peinture et le visible

La peinture n'a pas pour but de représenter le monde : elle ne pourrait relever le défi que lui a lancé, dès ses débuts, la photographie. Elle entend plus : manifester la visibilité des choses. La « nature morte » est ici exemplaire : elle ne représente pas tant les objets en eux-mêmes que leur aptitude à se rendre visibles. Les « choses », si familières nous soient-elles, ne sont ni de simples objets matériels, ni des outils que notre regard ne saisit que de façon utilitaire, mais les lieux où le monde devient, en notre regard, visible. Quelque chose du mystère de l'essence du monde et de la fonction poétique de l'homme sur la terre se joue là. Cézanne nous apprend, par ses natures mortes, qu'il est possible de peindre le monde, c'est-à-dire de permettre aux choses de déployer la profondeur de leur objectivité dans des couleurs et des formes que le génie du peintre sait disposer sur une toile.

DEPUIS la Renaissance, on a coutume de dire qu'une des visées principales de la peinture est la représentation « vraie » des apparences visibles. Lorsque fut inventée la photographie, cette raison d'être fut mise en question : se trouvait, en effet, mise à notre disposition une technique presque parfaite pour enregistrer les apparences. Ernst Gombrich a pu dire que, dès lors, l'histoire de la peinture

consista en une série de tentatives pour prendre en compte ce court-circuit dévastateur qu'implique la photographie. De ce point de vue, peinture abstraite, surréalisme, expressionnisme et autres « ismes », de plus en plus effrénés, témoignent des efforts des artistes pour désavouer ce qui était en train de devenir rapidement un engagement meurtrier pour la peinture : demeurer seul médiateur de la réalité visuelle, alors que la photographie avait anéanti, d'un seul coup, des siècles d'efforts.

Mais force est de constater que la représentation en peinture s'est opiniâtrément maintenue, tel un cours d'eau qui ne peut s'arrêter de couler, parce qu'il provient d'une source vive. Si la photographie a soudoyé la représentation et si, malgré cela, certains peintres – et parmi les meilleurs – sont restés voués au monde visible, nous pouvons nous demander si ce que recherchent les artistes à travers la représentation picturale n'est pas une vérité sur le monde, que la représentation photographique ne peut fournir.

Les peintres, certes, ont bien des raisons pour peindre le monde visible : je souhaite en explorer une qui me semble importante, et prendre à témoin la nature morte, car cette sorte de peinture rendra ma pensée plus facilement intelligible.

L'énigme de la visibilité

C'est bien le fait que le monde soit visible qui en fait l'éternel sujet et le but même de la peinture, à savoir, non pas tellement les choses du monde en tant que telles, mais à la lumière de leur propre visibilité. Les peintres eux-mêmes y font rarement référence. Peut-être l'oublie-t-on, peut-être est-ce trop évident ou trop implicite pour pouvoir être pensé. Maurice Merleau-Ponty l'a exprimé avec concision : de tout temps et en toute occasion, la peinture « ne célèbre d'autre énigme que celle de la visibilité ».

On ne pratique plus guère sérieusement la nature morte aujourd'hui. Les vieux peintres la considèrent comme un simple apprentissage d'école d'art, au même titre que les sinistres séances sur les bustes classiques, alors que les plus jeunes ont tendance à penser que la contemplation prolongée des objets est une activité surréaliste et aliénante. Cependant, Cézanne ou encore Giorgio Morandi (mort en 1964) ont produit d'admirables natures mortes, et je pourrais citer aussi

Adrian Stokes (1902-1976), bien que ses écrits sur l'art soient plus connus que sa peinture.

L'intérêt de la nature morte est de nous aider à réfléchir à la signification du mot « chose » – spécialement des choses usuelles. Peut-être, au terme de ces quelques réflexions, serons-nous moins enclins à mépriser les « simples choses ».

La mise en scène des choses

Bien que le sujet d'une nature morte soit difficile à délimiter, nous pourrions dire qu'il s'agit d'objets qu'il ne nous surprendrait pas de trouver sur une table : bouteilles, cruches, fruits, fleurs, petits instruments de musique, pendules, livres, voire têtes de morts. Il s'agit d'objets qui, à l'exception des crânes, se trouvent de façon habituelle dans une maison, qui sont maniables et appartiennent à la vie quotidienne. Comme ce sont des objets naturels ou qu'ils répondent à des nécessités immuables, ils sont demeurés inchangés depuis les raisins ou les pichets à vin des fresques de Pompéi. Dès qu'une société civile existe, on trouve facilement de tels objets.

Mais la nature morte ne nous procure pas simplement des catalogues visuels d'objets usuels ; elle s'occupe de l'acte de voir et vise à nous montrer jusqu'où *voir* peut s'étendre, dans tous les sens du mot : ce qui implique de penser le *voir*, non plus seulement comme une action, mais (peut-être d'abord de manière imaginaire) comme le déploiement d'une capacité des objets eux-mêmes à se rendre visibles. Cela nous rappelle que le domaine de l'humain est la seule ouverture dans l'être où un fragment de la nature puisse devenir « cette pomme ». Hors le regard et le jugement de l'homme, toutes les espèces de choses existantes, objectivement distinctes, n'adviennent que comme des incidents purement physiques parmi les multitudes innommées dispersées dans l'univers. Ce n'est qu'au regard attentif de l'homme que la pomme peut se montrer d'un rouge éclatant tacheté de sombre, ronde mais non sphérique, d'une certaine pesanteur dans sa peau translucide, et comme posée dans un panier auprès de poires vertes. Et cette sensation plus ample de l'existence de la pomme prend place à l'intérieur même de l'expérience humaine, incarnée dans un corps, de ce que c'est qu'occuper un espace, avoir un intérieur, un poids, un équilibre, une surface visible. Participer ainsi, de l'intérieur, à la na-

ture rend le regard capable de pénétrer les objets avec une empathie qui relèverait presque de la voyance. Nous sommes enracinés dans la réalité visible, de l'extérieur par notre capacité de voir, de l'intérieur parce que nous sommes de la même espèce que ce que nous regardons.

Comment la peinture peut-elle alors se loger dans l'agitation de ce monde visible ? Des vies entières pourraient être vouées à cette question ; mais, pour rester dans les limites de cet article, il peut être utile de la ramener à un problème propre à la peinture : la relation entre la surface plane de la toile et la profondeur tridimensionnelle de l'image, correspondant aux trois dimensions des objets réels.

Emile Bernard, peintre ami de Cézanne, est surtout passé à la postérité par son affirmation qu'un tableau est d'abord et avant tout un assemblage de couleurs et de formes sur une surface plane. Cependant, le regard étant indiscutablement à trois dimensions, toute représentation doit comporter une profondeur si elle veut atteindre à davantage qu'une allusion symbolique. Le mot d'Emile Bernard récapitule un grand nombre de réflexions, qui ont conduit bien des peintres à la peinture abstraite, le *d'abord et avant tout* devenant progressivement *seulement* des couleurs et des formes sur une surface plane, ce qui exclut bien évidemment toute référence au monde visible.

Mais peindre des images en trois dimensions sans prendre en considération le fait que c'est une surface plane que l'on peint, risque de conduire à un art incapable de confronter ses objets à leur propre visibilité. Je pense en particulier aux natures mortes hollandaises du XVII^e siècle, qui scintillent de détails merveilleusement reproduits : des poissons sur des étals, des chopes d'orfèvrerie, des papillons posés sur des spirales d'écorces de citron et ainsi de suite, disposés dans des espaces d'une transparence cristalline, où il semble que l'on n'ait qu'à entrer et toucher. Aucune trace de la peinture sur la toile ne peut être décelée. Pourtant ces représentations immaculées semblent vides de cet émerveillement devant le monde visible, dont je fais l'hypothèse qu'il est l'âme même de la nature morte. Ce genre de peinture, basée sur l'illusion, traite ses objets comme s'ils étaient parfaitement finis, parfaitement existants et ne demandant (ainsi) qu'à être habilement reproduits par une main expérimentée : au XVII^e siècle, par un peintre ; aujourd'hui, peut-être, par un photographe de produits alimentaires pour *Maisons et Jardins*. Ce que j'apprécie dans la nature morte, bien

au contraire, c'est un enchantement à mettre en scène les choses en les faisant advenir à la visibilité. Tout en préservant la réserve, la tranquillité de ses sujets, le peintre doit coucher leur capacité d'apparaître sur ce qui interpelle le plus directement l'œil, une surface plane rendue ainsi vivante. Il n'est pas inutile de rappeler que le mot grec pour Beauté – *to kallos* – a une connotation d'appel, de sommation.

Le monde comme luminosité

L'essence du monde n'est pas une réalité vide gisant sous tout le reste ; elle est sa beauté foncière. Il est fondamental pour l'*humanitas* de l'existence terrestre que l'être même des choses de ce monde soit éprouvé comme une luminosité, comme un pouvoir sans fin de se rendre visible.

Plus que tout autre, Cézanne a introduit un nouveau mode de peinture qui espérait correspondre à une telle luminosité. Il voyait, certes, ses objets comme des cafetières, des paniers d'osier, des poires, des pommes et ainsi de suite, mais cette spécificité n'était utilisée que pour les rendre reconnaissables en tant que pommes ou poires et non comme des goldens ou des passe-crassanes. Il ne se laisse jamais perdre par les détails. Si, par exemple, on regarde de près le côté d'une poire verte, il semble soudain se fondre dans des nuances subtilement mêlées de vert cru, vert gris, vert tournant au rose brunâtre, et l'on s'aperçoit que le peintre est moins intéressé par la poire elle-même que par la recherche de ce qu'elle a de commun avec une jarre en terre cuite d'un gris rosé, située juste derrière elle. La différenciation entre eux des objets quotidiens est si naturellement établie par la perception humaine que le peintre peut les rapprocher très étroitement sans risque de provoquer une confusion. Or, les rapprocher ainsi, c'est justement ce qu'il fait pour qu'ils s'entr'aident les uns les autres à se révéler comme des événements de couleur, précis et pourtant complexes, sur la surface plane de la toile. L'œil humain n'exigeant guère de garanties pour être assuré de la tri-dimensionalité des objets, cela permet d'envisager la couleur, le poids, les trois dimensions comme une possibilité latente d'apparaître. Ce sens de la profondeur n'en paraît que plus poignant dans les efforts du peintre pour retenir, redresser, augmenter, la surface visible des cruches et des pommes, afin de pouvoir exposer leur densité même sur la dimension plane de la toile.

La révélation d'une surface

Je voudrais tenter d'approfondir par quelques nouvelles réflexions l'importance de cette surface plane. Celle-ci doit être considérée comme le moyen le plus évident pour que la couleur puisse être vue. C'est l'essence même d'une couleur d'être couleur d'une surface, et la peinture est d'autant plus éclatante et subtile que chacune de ses séquences, chacun de ses passages, apparaît visiblement sur son support, que la toile soit brossée, enduite ou grattée, que le pigment soit transparent, translucide ou opaque. L'œil va droit à la surface, rien ne s'interpose, c'est la forme la plus pure et la plus simple de la perception, le fondement le plus solide sur lequel construire des structures picturales complexes. Comme je l'ai déjà dit, nous ne perdons pas facilement notre vision en trois dimensions et nous ne transigeons pas aisément avec elle : c'est l'atmosphère même de la perception humaine. Cézanne nous procure vraiment l'une des plus poignantes expériences de la densité des choses que l'on puisse trouver en peinture.

D'autre part, des couleurs disposées de concert sur une surface rectangulaire sont à égalité par rapport à l'ensemble, qui devient alors, non seulement la limite dans laquelle s'inscrit l'image, tranchée sur quatre côtés, mais un champ d'égale intensité dont aucune zone n'a besoin d'être neutralisée pour faire mieux ressortir l'éclat de parties plus intenses. Il n'y a ici ni prolétariat ni aristocratie. Une telle égalité, dans laquelle se maintient toute la gamme des voies possibles pour montrer comment la couleur adhère à la surface plane, fait de la toile entière le support lumineux où peuvent se déployer chaque séquence et chaque forme.

En dernier lieu, cet idéal d'une confraternité des formes, pleinement visible et équitable, permet une visibilité immédiate. La peinture est un tout dont chaque partie a besoin des autres pour être vue. Dans la vie quotidienne, regarder implique la mise en jeu de la motilité de l'œil, la prise en mains possible des objets, une mise au point, une estimation des distances, des mouvements de va-et-vient. Dans la vision picturale, l'identité-dans-la-différence sous-jacente à une coexistence des formes bien établie exige un bien moindre mouvement de l'œil, beaucoup moins de temps pour appréhender ce qu'on voit. Il ne s'agit plus d'étudier des évidences successives, mais davantage d'un éclair de pénétration.

A propos de l'équivalence entre la création d'un tableau et la révélation d'une surface, Adrian Stokes parlait d'une approche « sculpturale » de la peinture. Il pensait au travail du sculpteur, lorsqu'il taille, ponce, polit, la pierre pour la faire apparaître dans toute sa particularité et sa luminosité. Il opposait ce travail à celui du potier qui modèle la terre pour produire une forme en la façonnant selon son idée : l'argile est utilisée en tant que matière sans caractère propre, si ce n'est sa docilité à se laisser pétrir et tailler en quelque forme qu'on le souhaite, sans qu'il soit nécessaire de la violenter. Une vision sculpturale de la peinture respecte le matériau et ordonne les formes aux possibilités des pigments colorés, tels qu'ils apparaissent sur la surface plane qui, de ce fait, devient riche et vivante. Le peintre « sculpteur » ne soumet pas l'acte de montrer à cela même qu'il veut montrer. C'est à travers la puissance de la présence objective de la peinture elle-même qu'il révèle l'objectivité de la nature morte. Le tableau tout entier est une chose transfigurée, un emblème de la visibilité : dans la lumière de celle-ci, ce dont la peinture est l'image se trouve libéré. Le sujet de la nature morte, c'est donc la visibilité des choses. Pour conclure, je voudrais m'étendre un peu plus sur ce que cela peut signifier.

Voir les objets

Le mot « chose » pourrait – en partie, mais pas totalement – être remplacé par « outil ». Presque tout ce que l'homme produit peut être utilisé d'une manière ou d'une autre. La cruche, tout comme le tournevis, peut n'être qu'un ustensile et, de ce fait, « disparaître » derrière son emploi. Cela est vrai de manière générale : tout ce qui marche bien s'estompe insensiblement derrière sa fonction. Cela ne s'applique pas seulement aux outils qu'on a sous la main. Quand vous conduisez une voiture, non seulement les commandes, mais les arbres, les maisons, les autres voitures autour de vous, se réduisent à de simples silhouettes au milieu desquelles ne vous reste sensible que votre propre aptitude à conduire. La spatialité, l'extériorité, la luminosité de la couleur – toutes choses qui concernent au premier chef la peinture – sont perdues pour la rapidité de la raison pratique. Dans la vie ordinaire, nous ne tenons pas compte de l'altérité de ce qui nous entoure, l'œil est soumis à la main et aux tâches que poursuivent les mains.

Une maison, en revanche, montre bien en quel sens la « chose » et l'« outil » peuvent être différents. Bien qu'elle contienne des objets quotidiens, elle n'est pas comme un établi, elle-même un de ces objets : l'habitat humain n'a pas d'autre fonction que d'être lui-même. Pensons, par exemple, à un repas : en pratique, se nourrir pourrait ne prendre qu'une minute deux fois par jour autour d'une auge, en en fournissant gloutonnement le nécessaire ; et pourtant, de manière caractéristique, le repas se prend autour d'une table, avec de la vaisselle, une coupe de fruits, une bouteille, une cruche d'eau et ainsi de suite. De même qu'une allure tranquille donne une contenance à l'écoulement anonyme de la durée, ainsi l'espace ouvert par les objets disposés sur la table récapitule l'espace humain. C'est à la fois un espace protégé entre terre et ciel et une brèche dans la continuité entre nature et nécessité. On pourrait dire que, dans la nature, l'aspect pratique est intensifié ; tout est soumis aux objectifs immédiats de la patte qui gratte et du museau qui fouine ; il n'y a pas d'outils, encore moins de « choses ». A l'inverse, l'ouverture apportée par l'homme libère les choses de leur invisibilité utilitaire pour les laisser devenir « cette » cruche ventrue en porcelaine, « cette » poussiéreuse bouteille vert olive...

Nous pourrions ajouter que les objets de la nature morte, en vertu même de leur rôle domestique, bousculent, par le seul fait d'être vus, bien des résistances et que, à partir de ces choses les plus familières, le regard se trouve transformé. La composition d'objets usuels fournit donc un point de départ pour la nature morte, et ceci en deux sens : tout d'abord, elle donne corps à cette expérience immémoriale de se trouver à côté d'objets posés sur des tables ; et aussi, la manière selon laquelle les choses de la table deviennent visibles illustre la transcendance de l'habitation de l'homme sur l'instrumentalité. Comme le dit Hölderlin : « Plein de mérites, mais en poète, l'homme habite sur cette terre ».

La demeure de l'homme

Ainsi le sujet de la nature morte n'est-il pas tant les objets en soi que ces objets dans leur aptitude à se rendre visibles. Cette capacité n'apparaît pas d'emblée, mais, si elle se réalise, c'est à travers le jeu de la surface et de la profondeur, jeu à travers lequel les objets font effort pour devenir de claires formes de couleur. Ce « combat »

se déroule entre ce qui est purement visible, mais vide : la couleur, et les « choses » elles-mêmes, qui doivent être amenées à ce point où les couleurs les déploieront en toute vérité dans l'immédiateté ouverte d'une surface. Si c'est dans la peinture que peut s'atteindre le mystère de l'existence visible, cela ne signifie en rien que, dans tout autre domaine, il ne s'agisse que d'un « fait intéressant ». La visibilité, n'est-ce pas ce que le monde réclame de nous, afin que nous le portions à son accomplissement en en faisant la demeure de l'homme ? C'est là ce qui advient lorsque, par nous, le monde est compris comme manifestation et luminosité de toutes les choses qui le constituent, plutôt que comme leur réceptacle physique. Et la nature morte, c'est l'intensification et la mise en forme objective de cette perspective qui doit être longuement pensée, à savoir : l'existence humaine, c'est la visibilité du monde.

Dans la neuvième élégie de Duino, Rilke s'interroge :

« Ici, peut-être y sommes-nous pour dire :
Maison, Pont, ou Fontaine, Porte, Verger, Jarre, Fenêtre...
peut-être encore, ou plus, Colonne, Tour ?
mais *dire*, comprends-le,
oh ! le dire tellement, que les choses jamais
au plus intime d'elles-mêmes,
n'eussent imaginé l'être. »

(traduction Armel Guerne)

Je pense que l'on pourrait remplacer *dire* par *voir* sans changer beaucoup le sens. Nous pouvons remarquer que le lieu choisi par Rilke pour relier *dire* et *être* (ou, dans notre perspective, peinture et visible), ce sont justement ces choses avec lesquelles une cohabitation familière offre à notre vue un monde humain. La familiarité (le fait que nous soyons « toujours déjà » dans un monde) est une caractéristique de l'homme au même titre qu'être dans un corps est le propre de toute personne. C'est l'extériorité des choses qui distille de manière visible leur familiarité ; en vérité, sans de telles assises, le cadre de l'homme n'aurait aucun sens et l'existence humaine serait réduite à n'être qu'un amas innommé de sensations et d'émotions. Il s'agit là d'une conception du monde dont les implications ont affreusement empoisonné une grande partie de la peinture contemporaine, notamment les si puissantes images de Francis Bacon.

Peindre le monde est possible

Je n'ai guère abordé directement en quel sens la peinture – et plus particulièrement la nature morte – peut être dite « vraie » ou non ; je ne me suis pas demandé par exemple si ce qu'on appelle les « déformations » de Cézanne sont plus ou moins véridiques que ce que nous transmet l'appareil photographique. Mais la ligne de pensée ici esquissée nous conduit à cette dernière réflexion : s'il s'avère possible de peindre le monde de la manière que nous avons envisagée, c'est parce que le terme « chose » ne s'épuise pas dans la notion « d'objet matériel », ni dans celle « d'outil ». Si l'une de ces significations suffisait, peindre le monde n'aurait pas de sens, car il n'y aurait alors aucune relation intrinsèque entre le fait de voir et ce qui est vu. En tant qu'objet matériel, la vérité sur une chose serait affaire de savoir et de mesure, et le regard de l'homme, en ajoutant des facteurs aussi « subjectifs » que la couleur et le point de vue, ne pourrait que le déformer. Quant à l'outil, la seule raison pour le regarder comme une chose serait de pouvoir l'utiliser correctement ; le contempler sans plus perdrait vite toute saveur.

Mais peindre le monde est possible : Cézanne, pour n'en nommer qu'un seul, l'a prouvé. Aussi, ces deux interprétations de « l'être-de-la-chose » ne peuvent que demeurer incomplètes. Pour toutes les raisons que nous avons données, les choses du monde ont une aptitude certaine à répondre aux efforts du peintre : celui-ci accueille la profondeur temporelle des choses familières, en recueillant leur profondeur spatiale et, sans les violenter, il déploie leur intense objectivité en d'éclatantes formes de couleur, sur la plate toile où plus rien ne se cache de leur fondement.

Oliver SOSKICE
traduit de l'anglais par Françoise Tiro-Lion