



# CRITIQUE

Tirage à part

**LOUIS MARIN : Dans l'atelier du peintre musicien**

Revue générale des publications françaises et étrangères

Publiée avec le concours du Centre National des Lettres

# DANS L'ATELIER DU PEINTRE MUSICIEN

« L'artiste attache plus d'importance aux forces qui créent la forme finale elle-même. Pour une part, il est philosophe sans le savoir. » (p. 92)

« Je commence là où la forme créatrice elle-même commence : au point animé d'un mouvement. » (p. 100) (1).

Les peintres ont toujours parlé de peinture ; l'histoire de l'art est remplie de ces légendes : *ce qu'il faut voir dans la fresque ou le tableau, sur le mur ou la toile, ce qu'il convient d'y penser par ce qui en a été dit ou écrit*. D'un côté donc, un discours, qui, bon gré mal gré, instruit ; de l'autre, un objet qui, indifférent, se donne à voir. Ici un discours couplé à une voix et là, à côté de la toile, avant ou derrière, une main à un œil ; une voix qui se chargerait de dire ce que l'autre veut dire lorsqu'elle fait, silencieusement.

« Mesdames, Messieurs,

*Si je prends la parole, entouré de mes œuvres qui devraient tenir seules leur propre langage, ce n'est pas sans une certaine appréhension : les motifs qui me poussent à parler sont-ils suffisants, trouverai-je l'expression juste ? »* (p. 81).

Toutes ces paroles, ces propos, ces maximes et sentences, instructions et prescriptions, peut-être en fin de compte pour répondre à cette question : *comment peindre est-il possible ?*

« Qu'il me suffise... de penser que les paroles que je vous adresse ne sont pas isolées de mes tableaux mais complètent au contraire les impressions que vous ressentez devant eux, en leur donnant la touche décisive qui leur manque encore... » (p. 81).

Regarder un tableau de peinture provoque le plus souvent au langage et le plus souvent la réponse au défi des couleurs, des formes ou des lignes déçoit celui-là même qui la prononce. Essayer à nouveau et les mots seront toujours, en quelque façon, en excès jusqu'au bavardage ou à la grandiloquence, ou en

défaut jusqu'à la banalité ou à l'exclamation. Et puis, il y a le savoir et l'habitude et l'expérience et l'air du temps et ce que l'on appelle l'éducation de l'œil et celle de la parole ; et les plaisirs du regard se multiplient, s'exaltent ou s'affinent, s'apaisent ou s'effacent en laissant parfois un simple regret ou une légère confusion, comme une brusque rougeur au front. Tout cela — on s'en aperçoit ici même — se résoud en mots, en beaucoup de mots, dont certains accèdent au discours, à l'écriture, à la publicité et les autres sont cette rumeur, ce ressassement, ce bruit confus des salles de musée ou de galerie ; ainsi un jour de vernissage. Mais je persiste à croire, et c'est peut-être ma faiblesse de le croire, qu'il y a dans tout cela, dans ces écrits à lire et dans ce bruissement de voix, plus de silence encore, une épaisseur de silence, intervalle ou fond (fondement), qui est la meilleure part et la plus douloureuse : cette « déhiscence » que contempler toujours (ou souvent ou parfois) provoque dans le regard à la parole.

Comment alors peindre est-il possible ? A quelles conditions, une œuvre (d'art) ?

Se pourrait-il que l'œuvre (d'art), l'image de peinture ne soit que d'y répondre ? Non point parce qu'elle est là devant les yeux de tout le monde comme œuvre d'art, ou dite telle par la multiple voix de ceux qui la regardent, mais parce qu'elle n'accéderait à ces regards que de leur exposer, que de leur présenter — fût-ce parfois dans un geste d'agression, de destruction, de violation ou d'exhibition — les ressources où sa force d'être fût puisée.

L'avantage est que le peintre peut alors se permettre d'être silencieux, puisque son œuvre montre, puisqu'elle n'est œuvre sienne que d'indiquer aux regards communs ce que lui, peintre, aurait dit de ce qu'elle signifiait. Comment l'œuvre de peinture peut-elle être moment de réflexion pure sur soi jusqu'au vertige, jusqu'à l'abîme, jusqu'à la froide et immobile stérilité du miroir, jusqu'à sa propre destruction et cependant faire toucher au regard comme à une main, faire entendre à l'œil comme à une oreille, faire goûter à la vision comme à une bouche, les chairs possibles du monde, les fictions multiples de ses lois changées, dans ce rectangle de toile, en règles d'un jeu dont le peintre, successivement, d'œuvre en œuvre, de tableau en tableau, joue, une à une, les parties et les coups ?

« Il faut veiller à ne pas écrire la loi d'une façon simpliste et apparemment objective, mais à introduire un mouvement autour de la loi. Les occasions où la loi ne se trouve pas respectée produisent des

(1) Toutes les citations faites dans ce texte sont extraites de l'ouvrage de Paul Klee, *La pensée créatrice, Ecrits sur l'art*, t. 1, Paris, Dessain et Tolra, 1973.

*mouvements que l'on sent par intuition : mouvements de la dimension, cinématique, temps, mouvement du déplacement local, alternance de l'intérieur et de l'extérieur.* » (p. 324).

On peut penser — et ce serait là la part du philosophe en son discours — que l'inventaire des conditions de possibilité de l'œuvre est fait dans l'abstraction de ses rubriques et dans la fermeture de son système où se reproduirait la clôture de l'objet présenté : supports et surfaces, cadres et limites, œil et regards, espaces et lieux, fonds et figures, lumière et illuminations, pigments et coloris, catégories transcendantes dans le cadre desquelles se construirait toute poésie possible et qu'en retour elle exhiberait par autant de questions et de réponses qu'il y aurait d'œuvres. Dans l'opération créatrice même, se conjoindraient la réflexion théorique qui lui donne sa certitude et l'acte pratique par lequel l'objet est constitué et, avec lui, le lieu parfois dangereux où cette réflexion trouverait son assise. Ainsi le philosophe pense-t-il réassurer son discours sur l'art en faisant de l'art une sorte de discours et souvent l'artiste, en faisant le philosophe, l'y provoque : la philosophie (de l'art), exacte contrepartie des expressions créatrices : ainsi il y aurait un discours de l'art — sa théorie — qui serait le fait de l'art lui-même, il y aurait un art qui serait la proposition de la théorie, permanente et active qui toujours travaille l'œil, la main, le corps, les rêves, les idées de l'artiste. Apaisante idée d'un tableau de structures *a priori* informant simultanément la vraie théorie de l'art et sa pratique authentique, égalant dans la généralité et l'abstraction, le discours sur l'art et l'art lui-même.

*« L'imagination... représente à nos yeux des états fictifs qui suscitent un encouragement et une incitation plus grands que les lieux communs terrestres. Pour cette raison, les symboles reconfortent l'esprit pour qu'il se rende compte qu'il n'existe pas une unique possibilité, la vie terrestre, y compris les multiples gradations éventuelles. Parce qu'enfin, toute puissante et toute sérieuse que soit l'éthique, le rire des petits lutins fusent devant les mandarins et les pontifes. Car, à la longue, la vérité, même intensifiée par la démonstration, n'est plus suffisante... Inconsciemment, l'art joue avec les révélations ultimes... »* (p. 96).

La merveille subsiste et insiste de l'inépuisable diversité (dans les formes, les couleurs et les sons où l'œuvre s'accomplit) de cette présentation de la réflexion par où elle s'assure elle-même création de part en part. Là est le secret et la surprise émerveillée de le découvrir chaque fois différent.

*« Ni le meilleur des mondes... ni si mauvais qu'on ne puisse le prendre en exemple, ce monde, sous cette apparence naturelle qui résulte de la création, l'artiste se dit qu'il n'est pas le seul... »* (p. 92).

*« Le visible n'est qu'un exemple isolé par rapport à la totalité de l'univers : d'autres vérités existent en foule à l'état latent. »* (p. 79).

Le miracle est celui-ci : qu'en réfléchissant ses propres conditions de possibilité, l'œuvre d'art se met à jour comme un des possibles du monde. Avec elle, un monde possible vient au monde. Il faut savoir que ces possibles objets sont en nombre infini. Ce savoir exige toute une éducation de l'imagination, un tressage des sens, œil, oreilles, mains, bouche, nez, peau et muqueuse, intérieurs tièdes, muscles lisses et surfaces réceptives.

*Première leçon* : il s'agit de créer le mouvement. Pour cela, « en se fondant sur la loi, utiliser la loi comme référence et s'en écarter aussitôt ». A noter : « l'abandon du respect de la loi doit s'effectuer de façon pour ainsi dire morale. Accorder à l'harmonie un regard bienveillant, modeler le morcellement avec sensibilité pour introduire, ce faisant, un apaisement dans la composition. » (p. 151).

*Deuxième leçon* : inventer, à partir de la loi, les règles d'un jeu singulier avec les lignes, les formes, les espaces, les couleurs, un jeu dont chaque partie avec son coup décisif produirait l'œuvre d'art. En jouant donc cette partie-là, et ce coup-là, avec tout le sérieux qu'exige un jeu, il se peut alors qu'émerge un possible du monde, une « puissance » de l'être comme une autre planète où les pierres tomberaient en spirales, une autre étoile où morceler un corps offrirait une très pure jouissance, un autre lieu où la vie et la mort, parfums mêlés, n'auraient pas le même goût qu'en ce lieu-ci.

*Remarque* : le plus étrange de ce miracle est que l'œuvre que produit cette partie jouée selon ces règles fait assurément au moins un de ces effets-là, mais parfois aussi plusieurs simultanément, un moment mais parfois aussi une blessure incurable. Cet effet isolé, ces effets éphémères ou durables (chute des pierres en spirales, plaisir intelligible de découper un corps, etc.), définissent l'être de ce monde possible : la surface d'une toile peinte qui, par exemple, peut n'être tout un monde qu'un bref instant, dans le choc en retour fulgurant d'un regard dans un œil.

*Troisième leçon* : Il se peut ainsi qu'un monde possible naisse élémentairement de la mélodie d'une ligne. A cette origine très pure — comme chez Rousseau —, il suffit d'un

point qui se meut. « Le point n'est pas dimension, il est simplement un élément infiniment petit de la surface, élément qui en tant qu'agent exécute un mouvement nul ; il repose... Le mouvement fondamental, l'agent, est constitué par un point qui se meut (genèse de la forme). Il en résulte une ligne. » (p. 105). Ligne active, un mouvement parfaitement spontané... sans but ; rêverie d'un promeneur solitaire, le point en promenade, genèse de la mélodie graphique, une ligne simple ou accompagnée.

*Exercice* : Faire d'une portée musicale qu'escaladent les croches par couples pressés, un port avec bateaux à voile (1937/R 11) et de celui-ci, tombé du ciel, un éclair multicolore (1927/1).

*Quatrième leçon* : La mélodie linéaire s'enchant elle-même, la voici ronde comme le disque de la lune : apaisement, absence de commencement ni de fin, calme absolu, répétition. Mais qui sera tenté de construire un manège sur la circonférence de la lune ?

*Exercice* : Découvrir, ici ou là, à demi émergé, un monde possible, par exemple dans un violon, ou deux violons ou un violoncelle. « Le violon doit être considéré comme une forme achevée, une œuvre d'art, un personnage indépendant (non pas comme un instrument). Souhait implicite : le plus de liberté possible dans les compositions, s'inspirer davantage de ce que suggère le violon que du violon lui-même (cela veut dire exprimer plutôt sa structure, son cœur, son être que son apparence optique). » (p. 121).

*Cinquième leçon* : « Un thème accompagné ou association de plusieurs thèmes » : il s'agit ici de faire apparaître un monde qui soit la « synthèse de la représentation spatio-plastique et du mouvement : six angles optiques et points de vue différents pouvant être unifiés et rassemblés de façon à former un seul angle et point de vue collectif moyen ». Il aura divers noms, chacun des noms désignent un autre monde : *Ville du royaume intermédiaire* (1921/25) ; *Maisons qui s'agrandissent en automne* (1921/104) ; *Idylle de la ville-jardin* (1925/T 1) ; *Lieu de la découverte* (1927/L 7), etc.

Une des dernières leçons dans cette éducation de l'imaginaire à l'infinité des mondes possibles aurait pour objet la création d'un univers où, le temps vibrant enfin dans la simultanéité émouvante des dimensions de l'espace, la musique serait indiscernable de la peinture, un univers où les yeux

seraient des oreilles mais où celles-ci s'accompliraient en regards, où les corps seraient universellement pénétrables, déjà là-bas, ardents à l'horizon du futur et reposant comme des monuments dans le passé immémorial, univers fictif qui ne serait que rythme sur la brève surface d'une feuille colorée ou oscillations pulvérulentes d'un pastel (*Regard venant du rouge* (1937/VII) : situation d'équilibre instable sur des données statiques... *Polyphonie à trois sujets* (1931/L 4) : rythmes mobiles à tendance dynamique et revêtus de couleurs transparentes, accentuation du mouvement débouchant sur une synthèse à caractère rythmique animé) : la peinture aux tableaux diversement polyphoniques.

« Le mouvement simple nous semble banal. L'élément temporel doit être éliminé. Hier et demain saisis comme une simultanéité. La polyphonie musicale peut répondre dans une certaine mesure à ce besoin... Si en musique, l'élément temporel pouvait être vaincu par un mouvement inverse pénétrant jusqu'à la conscience, on pourrait penser à la possibilité d'une seconde floraison... La peinture polyphonique est supérieure à la musique polyphonique dans la mesure où l'élément temporel est ici remplacé par un élément spatial. La notion de simultanéité apparaît ici sous une forme encore plus riche. Pour exprimer ce mouvement de recul auquel je faisais allusion pour la musique, je me rappelle l'image que peuvent nous renvoyer les glaces latérales d'un train en marche... » (p. 521).

Le rythme, un flux et une répétition : accentuer le mouvement engendre une modification de la régularité, épaississement ou éclaircissement, rétrécissement ou dilatation. Et c'est ainsi que l'on rencontrera dans l'univers possible dont je cherche, avec Klee, à décrire l'effet, trois individus, un individu despotique si la ligne mélodique comporte un accompagnement structural, un individu tendre et fidèle si un thème double comporte une accentuation dynamique de la partie structurale relative ; enfin l'individu heureux ou « les individus heureux qui tentent de s'adapter à la loi sévère de la structure sur une surface de vaste dimension sans porter préjudice à leur caractère individuel » (p. 303).

« Je peux désormais imaginer comment notre propre individu pourrait avec sa structure se comprendre comme musique. Indubitablement comme une pure mélodie accompagnée de formes secondaires. Mesure à cinq temps selon une figuration à deux dimensions et selon une représentation schématique et rythmique. Accord coloré polyphonique éventuel. » (p. 299).

Il faut de tout pour faire un monde, même fictif, même possible, même simple effet d'une toile, brillant un temps très

bref dans l'éclair d'un regard, un monde notre, notre être, une musique. Il faut de tout pour faire ce monde commun, un individu despotique, un individu tendre et fidèle, des individus heureux ; *même un despote*. Mais ne craignez rien, il s'agit d'un despote *possible* qui ressemble à un prélude de Bach et qui chante dans la « feuille colorée » de 1931/L 4, il y a un demi siècle, avec les deux autres voix de la tendresse et du bonheur, secrètes et accordées, « car la simultanèité de plusieurs thèmes indépendants constitue une réalité qui n'existe pas uniquement en musique... mais qui trouve son fondement et ses racines... partout » (p. 296).

LOUIS MARIN.