

Interactions – The Bulletin of I.A.W.I.S. No. 21, November 1998

Contents

- Book reviews
 - Alain Buisine. *Le Premier tableau. La légende de St François d'Assise et ses peintres*. (Jan Baetens)
 - Jean-Louis Cornille. *L'épître du voyant. Arthur Rimbaud/Alcide Bava (avril-août 1981)*. (Jan Baetens)
 - Michel Gautier. *Bernard Frize*. (Jan Baetens)

Le Premier tableau. La légende de St François d'Assise et ses peintres. PU du Septentrion, 1998, 130 p.

Comme tous les livres d'Alain Buisine – qu'il s'agisse de ses premiers textes sur Sartre et Proust ou de ses travaux plus récents sur Atget ou Tiépolo –, *Le Premier tableau* part d'une idée extrêmement forte: le passage de l'icône au tableau n'est pas seulement un phénomène technique, esthétique, historique ou culturel (comme l'admettent ou le posent encore la plupart des spécialistes, surtout les historiens de l'art). Cette transition touche au contraire à l'être même de la chose peinte en Occident, qui bascule brusquement du côté de la fiction: la transcendance n'y est plus *présente*, comme dans l'icône ou la relique, elle y est *représentée*, c'est-à-dire mise à distance, placée en suspense, voire dépassée ou niée.

Le lecteur mal informé objectera tout de suite que la thématique incontestablement religieuse et prosélytique de cette peinture s'oppose à pareille interprétation démythifiante, et que la position résolument athée d'Alain Buisine ne s'avère pas non plus sans rapport avec l'allure générale de sa lecture. Mais en fait, souligne l'auteur, le regard religieux sur ce type de peinture, en ce qu'il pose ou suppose une communauté qui n'existe plus, se leurre: il se condamne à se voiler la rupture inexorable de ces années-là – avec le nouveau type de représentation que fait naître la dévotion franciscaine -, non pas seulement dans l'image même, mais dans la perception globale du signe peint.

En effet, pour Alain Buisine la coïncidence de la figure de saint François d'une part et la mutation de l'image occidentale d'autre part est tout sauf anecdotique. C'est au contraire parce que François est le saint qui a humanisé la religion comme aucun autre avant lui, que la peinture a pu connaître les mutations techniques fondamentales du XIII^e siècle. C'est parce que, tout comme la légende de Saint François, la peinture est allée dans le sens d'un plus grand réalisme et de l'arrivée d'un plus puissant degré de narrativité, qu'elle a pu devenir ce qu'elle était jusqu'à l'avènement de l'art abstrait au XX^e siècle: une *fiction* peinte, inévitablement coupée du réel et de sa transcendance. Le terrible afflux du religieux dans l'abstraction moderne est du reste finement analysée par Buisine comme l'impossible tentative de compenser une double perte – celle de la figure après celle de la présence visuelle-, et comme une ruse pour profiter de l'absence de toute fiction pour renouer avec le régime très ancien de la présence réelle.

A l'instar de ce qu'il avait commenté si brillamment dans son petit livre sur le Grec (*Sur les pas du Grec. Journal de voyage*, Barcelone, éd. Noésis, 1991), à savoir qu'il est impossible de *vraiment* voir une peinture, Alain Buisine montre ici que c'est encore dans la distance et dans la mort que la peintre s'apprécie le plus justement. Et de même, que l'être des photos d'Eugène Atget lui avait confirmé combien il est difficile d'obtenir le renvoi mutuel d'un texte et d'une image (cf. *Eugène Atget ou la mélancolie en photographie*, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 1994), *Le Premier tableau* suggère que le regard ne peut jubiler qu'à la condition de faire son deuil du référent. La mélancolie constitutive de n'importe quel essai d'Alain Buisine trouve là un fondement qui est éthique autant que sémiotique.

(Jan Baetens)

Rimbaud épistolier. A propos de

Jean-Louis Cornille, *L'épître du voyant. Arthur Rimbaud/Alcide Bava (avril-août 1871). Amsterdam, Rodopi, 1997*

Alors que continue la vogue des recherches génétiques, le retour à la biographie littéraire et la persistance d'un certain type de lectures philologiques prouvent à loisir que, dans les études dix-neuviémistes au moins, la diversité de la critique n'est pas un mot vain.

Cependant, le récent ouvrage de Jean-Louis Cornille apporte bien plus qu'une simple illustration des mérites de l'analyse textuelle au sens presque classique du terme. Remarquablement aidé par sa connaissance de l'histoire de l'édition (on devrait savoir qu'il a publié une enquête sur le phénomène du compte d'auteur, qui s'est tout de suite imposée comme un classique du genre: *Contes d'auteur*, PU Lille, 1992), Jean-Louis Cornille réussit dans *L'épître du voyant* un double tour de force: d'une part il esquisse un cadre nouveau pour l'interprétation de l'ensemble des "textes" de Rimbaud; d'autre part, cette démarche très innovatrice ne suppose nullement le rejet des travaux existants, qu'il intègre et remet intelligemment en perspective au lieu de les écarter comme autant d'obstacles à sa propre investigation.

L'hypothèse fondamentale de Cornille concerne la notion de rythme dans l'écriture de Rimbaud. Les multiples enquêtes et réflexions biographiques de ces dernières années avaient déjà fortement mis l'accent sur les idées de hâte et d'urgence, puis aussi de marche et de pérégrination, qui caractérisent tellement l'existence de l'écrivain-piéton. Ce que propose maintenant Cornille, c'est en fait la translation de cette grille biographique à l'analyse de l'oeuvre même, qu'il convient selon lui de lire *saison par saison* (et non plus texte par texte), tout en tenant compte avant tout de l'importance qu'y acquiert la notion de *nombre* (chaque saison s'organisant en quelque sorte autour d'une quantité fixe de textes).

Pareille méthode correspond sans doute aucun au faire profond du poète, qui concentrait sa production sur quelques mois de l'année seulement (en règle générale la période qui s'étend d'avril à septembre, selon une cadence toute paysanne et païenne, comme le remarque judicieusement Cornille) et qui, plutôt que de composer des recueils (coutume somme toute récente à l'époque d'Arthur Rimbaud et sans grande pertinence pour la carrière de l'auteur), s'acharnait à constituer, saison après saison, des unités plurielles d'un type entièrement inédit.

S'agissant ainsi de la saison 1871, celle où s'envoyèrent les deux lettres célèbrissimes dites du voyant, l'approche de Cornille est prodigieuse de vues tout à fait saisissantes. Loin de relire, dans une visée ou bien dévote ou bien sacrilège, ces deux textes au fond mal connus et souvent reproduits de manière on ne peut plus mutilée, Jean-Louis Cornille commence par les réinsérer dans la production épistolaire de la

saison qui leur donne sens, pour analyser ensuite la correspondance de l'année, avec son mélange curieux de lettres et de poèmes, comme une forme de publication littéraire à part entière, où le recours à la poste remplace le passage par l'édition proprement dite.

Il faut souhaiter que cette étude fasse des remous au-delà du seul cercle des rimbaldiens. C'est en effet toute la production littéraire du 19^e qui se trouve éclairée par les interprétations audacieuses mais crédibles de ce volume.

(Jan Baetens)

Vers une théorie de la contrainte picturale. A propos de

Michel Gauthier, *Bernard Frize*. Isoire, éd. Isoire art contemporain, 1997 (catalogue d'exposition).

La scie journalistique en matière d'écriture est, on le sait, le désir de reconnaissance: chaque semaine, c'est un nouveau Proust, un nouveau Joyce ou un nouveau Camus, que l'on souhaite faire émerger; et à défaut de reconnaissance simple, on dira que le dernier prodige rappellera à la fois Proust, Joyce et Camus.

Dans le domaine des arts plastiques, ce même lieu commun prend une forme apparemment inverse: là, en effet, c'est la quête de l'inédit, de l'original, si possible de l'iconoclaste, qui continue à prévaloir. D'être un nouveau Pollock ou un nouveau Picasso n'ajoute rien à la gloire de l'artiste: ce qui fonde le prestige, c'est le fait de pouvoir associer un nom à un procédé encore jamais mis à contribution, ensuite breveté et, enfin, inlassablement répété ou varié, avec la complicité de la critique dont les possibilités de publication sont durement fonction des aléas du marché, c'est-à-dire des catalogues et des comptes rendus d'expositions (elles-mêmes nullement autonomes par rapport aux pressions pécuniaires).

Qu'une autre approche soit possible, nul travail ne l'illustre avec autant d'éclat et de tranquille assurance que celui de Michel Gauthier, théoricien d'art dont les divers articles, préfaces et livres réussissent à dépasser les prétextes qui lui sont proposés, et à situer le débat au niveau des interrogations générales suscitées par les sujets qu'on lui demande de traiter.

L'analyse que Michel Gauthier vient de consacrer à Bernard Frize constitue un exemple passionnant à tous égards de cette différence: on y repère bien le glissement de l'auteur au procédé (alors que les deux sont souvent confondus, l'auteur se définissant par "son" procédé et vice versa); on y voit mieux encore le passage de la critique à la théorie (là où, plus souvent encore, le propos théorique sert uniquement de cache-sexe à des intérêts financiers ou des luttes d'influence).

Isolant ce qui lui paraît être "le" procédé de Bernard Frize, "la déperdition graduelle du dépôt pictural laissé par des pinceaux sur la toile qu'ils parcourent" (p. 9), Michel Gauthier s'interroge d'abord sur ce qui sépare un geste pareil de certaine technique analogue de Robert Ryman, qui dans les années 60 avait inauguré une semblable manière de faire dans son effort plus global pour mettre à nu les propriétés irréductiblement matérielles de l'acte même de peindre. Ce premier temps de l'analyse, mené avec finesse et rigueur, pourrait encore être dit traditionnel, puisque la recherche du critique tend à souligner l'apport individuel du peintre contemporain à la référence rymanienne. Le second temps de la lecture, pourtant, s'écarte plus de ces sentiers battus. Michel Gauthier y délaisse la comparaison de deux démarches d'artistes, pour examiner le type d'entreprise qui est la leur (l'abstraction radicale, et la dénudation matérialiste des moyens et du support de la peinture) et, plus remarquablement encore, pour remettre en question plus d'un stéréotype soutenant servilement les discussions ayant cours à ce sujet.

C'est ainsi que Michel Gauthier révèle, grâce à ses microlectures attentives aux enjeux fondamentaux du travail de Frize, que, par exemple, l'absence de figuration ou la contestation de l'illusion réaliste ne sont pas les conséquences inéluctables de l'abstraction. Celle-ci peut, au contraire, fort bien susciter des effets de profondeur, de représentation ou de temporalité, ce qui n'ébranle pas peu la croyance en l'opposition tranchée ou mécanique entre figuration et abstraction en peinture.

L'hypothèse la plus radicale qui se dégage toutefois de ce décryptage, concerne l'abandon du lien trop fixe entra artiste, d'une part, et procédé, d'autre part. Au lieu de n'être qu'une affaire de technique plus ou moins personnelle et partant plus ou moins plagiable, la notion de procédé pictural se rapproche de celle, résolument impersonnelle, de contrainte en littérature. En ce sens, Michel Gauthier met en exergue une constante de toute production matérielle de biens symboliques et autres dont il faut partout défendre l'intérêt et l'efficace.

(Jan Baetens)

Blog at WordPress.com.