

Penser la peinture, peindre la pensée

Couvent des Tourelles, 9 juin 2019

Stéphane Zagdanski

Que je sois ces dernières années passé de l'écriture à la peinture tout en abritant mon écriture dans ma peinture n'est en rien un hasard.

J'ai toujours apprécié les peintres. Spontanément, je les ai considérés comme les alliés tacites de ma littérature. En ce qui me concerne, ni écrire ni peindre ne sont des occupations de divertissement. Écrire et peindre participent de la méditation, cette « extase pure » du « Chinois au cœur limpide et fin » qu'évoque Mallarmé dans son merveilleux sonnet « Las de l'amer repos... », où le poète est assimilé à un esthète asiatique.

À partir de vingt ans, commençant à considérer la littérature avec sérieux, comprenant qu'elle m'expliquerait les énigmes du monde mieux que toute autre forme de discours, je me pris aussi à beaucoup contempler les tableaux. Tous les tableaux, ceux des musées parisiens et des pays étrangers qu'il m'arrivait de visiter, toutes les reproductions des catalogues et des livres d'art qui pouvaient passer sous mes yeux, de tous les temps et de tous les lieux, depuis les caaves pariétales de Lascaux jusqu'aux ultimes gravures érotiques de Picasso. Jamais d'art contemporain – ne me demandez pas pourquoi (ce qui ne signifie pas que je ne connais pas la réponse). Comme si les musées classiques, dans leur ensemble cosmopolite désordonné et épars, étaient une vaste arche de Noé polychrome chargée de sauvegarder la pure beauté du monde.

La pure beauté du monde, c'est exclusivement celle de la nature – les plantes, les paysages, les animaux, les ciels, les astres, les phénomènes atmosphériques...

et les humains bien entendu, qui font partie intégrante de la Nature comme le transmettent toutes les grandes spiritualités.

Dans le judaïsme, la beauté de la Création – dont témoigne avec une grâce inouïe le *Cantique des Cantiques*, par exemple –, est le reflet de celle de Dieu (dont une séphira, une des dix émanations, ne se nomme pas pour rien *Tiféret*, « Splendeur »). Le Talmud nous apprend dès lors qu'il faut bénir Dieu lorsqu'on voit un beau paysage, ou un bel animal, ou une personne d'une exceptionnelle beauté pour la première fois : « Si quelqu'un a vu de belles créatures ou de beaux arbres, il doit dire : ‘Béni sois-tu Éternel notre Dieu, Roi du monde, Qui en a de tels dans son monde. »¹ Certains commentateurs précisent qu'« en récitant cette bénédiction, nous remercions Dieu de nous avoir accordé le plaisir de voir une telle beauté ». Selon d'autres, « cette bénédiction n'est pas récitée en raison d'un plaisir sensoriel ; elle affirme plutôt que la beauté reflète la gloire de Dieu ».

J'ai donc toujours conçu la peinture comme forme de la prière, pour paraphraser Kafka, et dès lors les peintres comme des grands-prêtres chargés par leurs chefs-d'œuvres de sauver la pure beauté du monde. Car cette pure beauté du monde, qui infuse les artistes depuis toujours, les humains abrutis de calculs et déchaînés d'omnipotence technique s'acharnent à la souiller, l'agresser, la meurtrir, et désormais la détruire. « Tout périt » constatait tristement Gauguin déjà en 1900, dans un texte au titre ironique de *Doux progrès*, après avoir vu se répandre sur Tahiti le ravage des « hordes civilisées ».

J'ai eu la chance de connaître et de pratiquer le vieux Louvre, dont la visite était gratuite le dimanche, avant sa métamorphose en un atroce tétraèdre commercial. J'y allais quasiment chaque semaine, j'entrais par la porte Jaujard pour éviter les files de visiteurs, et deux heures durant je m'imbibais de peintures. Je prenais des notes, résumais chaque tableau de chaque salle par écrit, comme s'il s'agissait de rendre en mots ce que l'âme captait par le truchement de l'œil. Lorsque j'ai eu une première

¹ *Berakhoth* 57b.

caméra vidéo, j'ai fait une tentative pour continuer mon catalogue personnel portatif, mais ça n'allait pas. Les mots manquaient. « Le fonctionnement d'une machine est une chose », explique Paul Klee ; « le fonctionnement de la vie est autre chose, de mieux. La vie crée et se reproduit. Quand donc une machine usagée a-t-elle eu des petits ? »

Tout, autour de moi, était déjà en train de s'abîmer vers l'abominable chaos brûlant qui nous sert d'époque : les touristes, ineptes et interloqués, passant courbés en deux d'une étiquette à l'autre comme s'il s'agissait d'éviter le feu du jugement que la peinture portait inévitablement sur eux ; les gardiens aigris, agressifs, désœuvrés ; les travaux en vue de l'inqualifiable pyramide et de l'immonde centre commercial ; le brouhaha des troupes de visiteurs troublant toute contemplation... Tout cela me donnait un peu l'impression, avec mes feuillets de notes manuscrites, d'être l'imperturbable copiste solitaire d'Hubert Robert dans la Grande Galerie en ruine.

Mais j'étais passionné par la consubstantielle connivence que je presentais entre l'univers des mots et celui des couleurs, entre l'invisibilité du Verbe et celle, paradoxale, à partir de quoi la peinture, pensant sa propre pratique, pratiquait sa propre pensée. Comme l'exprime Gauguin², qui a par ailleurs inventé la merveilleuse expression reprise par Claudel « l'œil écoute »³: « Pour moi le grand artiste est la formule de la plus grande intelligence, à lui arrivent les sentiments, les traductions les plus délicates et par suite les plus invisibles du cerveau. »

Paul Klee ne pensait pas autrement lorsqu'il dit⁴ : « L'art ne reproduit pas le visible; il rend visible. ». Et ailleurs, comparant l'écriture et le dessin, il évoque quasiment une commune transubstantiation⁵ : « Certes les moyens idéels ne sont pas dépourvus de matière, sinon on ne pourrait pas "écrire". Quand j'écris le mot vin avec de l'encre, celle-ci ne tient pas le rôle principal mais permet la fixation durable de l'idée

² Dans *Oviri, Écrits d'un sauvage*.

³ « Les Orientaux, Persans et autres ont avant tout imprimé un dictionnaire complet de cette langue de l'œil qui écoute; ils ont doté leurs tapis d'une merveilleuse éloquence. »

⁴ *Théorie de l'art moderne*.

⁵ *Ibid.*

de vin. L'encre contribue ainsi à nous assurer du vin en permanence. Écrire et dessiner sont identiques en leur fond. »

Cette invisibilité qui précède tout visible – comme le Père irreprésentable « précède » le Fils incarné, pour le dire en termes catholiques –, elle ne s'oppose pas davantage au visible que l'ombre ne s'oppose au soleil. Le visible atteste l'invisible comme, dit Heidegger⁶, « l'ombre est le témoignage aussi patent qu'impénétrable du radieux en son retrait ».

Ce dont les invisibilités du Verbe et de l'Art se distinguent, c'est l'Image, la commensurable reproductibilité technique – ce que Walter Benjamin nomme la « reproduction mécanisée » –, cette *Weltanschauung* oculaire totalitaire née avec le daguerréotype et déployée à outrance en deux siècles, jusqu'à l'abjecte omniprésence numérique contemporaine.

J'étudiais donc cette connivence, d'une part dans les grands textes consacrés aux grands artistes : le *Van Gogh* d'Artaud, le *Manet* de Bataille, les études de Baudelaire sur Delacroix, celles de Proust sur les cathédrales, le *Rodin* de Rilke... d'autre part en lisant les textes des grands peintres : le *Journal* de Delacroix, les *Écrits d'un sauvage* de Gauguin, la *Théorie* de Klee, les pensées de Rodin, les propos de Picasso, la correspondance de Van Gogh... Et je pus constater d'une part qu'ils étaient tous, sans exception, d'excellents écrivains – c'est-à-dire des penseurs hors-pairs de leur art –, et qu'ils envisageaient à peu près tous, comme moi, une consubstantielle complicité entre la plume et le pinceau.

Certes Delacroix, dans son *Journal*⁷, s'il compare l'écriture et la peinture au détriment de la première, ne peut s'empêcher, pour manifester cette infirmité du verbe sur la couleur, de démontrer par l'absurde en somme à quel point il est lui-même un merveilleux écrivain : « Le poète se sauve par la succession des images ; le peintre par leur simultanéité. Exemple : j'ai sous les yeux des oiseaux qui se baignent dans une

⁶ Dans « L'époque des conceptions du monde », *Chemins qui ne mènent nulle part*.

⁷ Le 16 décembre 1843.

petite flaque d'eau qui se forme quand il a plu sur le plomb qui recouvre la saillie plate d'un toit, je vois à la fois une foule de choses que non seulement le poète ne peut pas même mentionner, loin de les décrire, sous peine d'être fatigant et d'entasser des volumes pour ne rendre encore qu'imparfaitement. Notez que je ne prends qu'un instant. L'oiseau se plonge dans l'eau : je vois sa couleur, le dessous d'argent de ses petites ailes, sa couleur *<Delacroix ici se répète, peut-être est-ce volontaire...>*, sa forme légère, les gouttes d'eau qu'il fait voler au gros soleil... Ici est l'impuissance de l'art du poète. Il faut que de toutes ces impressions il choisisse la plus frappante pour me faire imaginer toutes les autres. Je n'ai parlé que de ce qui touche immédiatement au petit oiseau ou ce qui est lui. Je passe sous silence la douce impression du soleil naissant, les nuages qui se peignent dans ce petit lac comme dans un miroir, l'impression de la verdure qui est aux environs, les jeux des autres oiseaux attirés près de là, ou qui volent et s'enfuient à tire d'aile après avoir rafraîchi leurs plumes et trempé leur bec dans cette parcelle d'eau et tous leurs gestes gracieux au milieu de ces ébats, tels que les ailes frémissantes, ce petit corps dont le plumage se hérissé, cette si petite tête élevée en l'air après s'être humectée, mille autres détails que je vois encore en imagination, si ce n'est en réalité. »

Je décidai de rendre le bien pour le mal dans *Les intérêts du temps* en intitulant certains chapitres selon des descriptions de paysages, qui n'étaient autres que ma mise en mots de certains ciels de Delacroix. Ainsi de ce titre inspiré d'une *Étude de ciel, Crépuscule* datée de 1849 : « *Jour de pluie, une brume orange clair fissurée de bleu masque le ciel gris bleu, une flottille de nuages remplit le tiers de l'horizon, la proue d'un gigantesque vaisseau de suie amoncelle son immobilité sur le fond crémeux du ciel, deux frégates le précèdent, un brick compact et un long destroyer qui effleure la colline turquoise, plate, striée comme un gisement de vert, de brun, de noir, d'orange et de mauve* »

Si Matisse, comme Delacroix, comparait plus volontiers son art à celui du musicien⁸, Van Gogh et Picasso s'en remettent naturellement à l'écriture. Pour ces deux là, la connivence consubstantielle va de soi.

Dans les années vingt, au cours d'une soirée chez le duc et la duchesse de Beaumont, observant Proust parler au duc, Picasso confia à Jean Hugo : « Regarde-le, il est sur le motif. » Et vice-versa : « Dès que j'ai eu quelque chose à dire », déclara le peintre, « je l'ai dit de la manière dont je pensais qu'il fallait le dire. »⁹

Pour Picasso, peindre n'est pas montrer, à la lettre ce qu'il crée ne regarde que lui. « Chaque tableau est une fiole de mon sang. » dit-il, et ce n'était pas une métaphore. « Je ne fais jamais un tableau comme une œuvre d'art », disait-il aussi¹⁰. Sa peinture est un acte de guerre déclaré contre toutes les autres interprétations usuelles du monde. Lorsqu'il parle de son art, de ce qu'il a « à dire », il ne fait aucune différence avec le geste de l'écrivain, qu'il était aussi par ailleurs. « Une peinture est une machine à imprimer la mémoire. » Ou : « La peinture est un mode de vie »¹¹. « Ce n'est pas un processus esthétique », explique-t-il encore après sa découverte éblouie de l'art nègre, « c'est une forme de magie qui s'interpose entre l'univers hostile et nous, une façon de saisir le pouvoir, en imposant une forme à nos terreurs comme à nos désirs. »¹²

Toutes ces déclarations pourraient être d'un écrivain. « Je peins comme d'autres écrivent leur autobiographie. Mes toiles, finies ou non, sont les pages de mon journal, et en tant que telles, elles sont valables. » Et carrément : « Si j'étais né chinois, je ne serais pas peintre, mais écrivain. J'écrirais mes tableaux. »¹³

Lorsque Van Gogh lit *King Lear*, il compare spontanément Shakespeare à un peintre¹⁴ : « Mon Dieu comme cela est beau Shakespeare ! Qui est mystérieux comme

⁸ *Notes d'un peintre* de 1908 : « Tous mes rapports de tons trouvés, il doit en résulter un accord de couleurs vivant, une harmonie analogue à celle d'une composition musicale. »

⁹ « Picasso parle », 1923.

¹⁰ « Picasso », 1956.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Propos sur l'art.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ À Théo, juillet 1880.

lui ? Sa parole et sa manière de faire équivaut bien tel pinceau frémissant de fièvre et d'émotion. Mais il faut apprendre à lire, comme on doit apprendre à voir, et apprendre à vivre. » Et réciproquement, lorsqu'il contemple la nature, c'est une magnifique image scripturaire qui lui vient spontanément¹⁵ : « Les jardins et les champs sont entourés de haies de ronces comme chez nous, dans le Brabant, de taillis et de buissons de chênes, et en Hollande, de saules étêtés. La neige qui est tombée ces jours derniers donne à l'ensemble l'aspect d'une feuille de papier blanc couverte d'écriture, telle les pages de l'Évangile. »

Il ne s'agit pourtant en rien d'une comparaison. Dans son tableau de 1885, *Nature morte avec Bible ouverte*, peint quelques mois après la mort de son père, la Bible est éployée sur *Isaïe LIII* (chapitre consacré au *ich makhovoth* אִישׁ מְכַאֲבֹת « l'homme de douleurs »), et un livre de Zola *La joie de vivre* est posé à côté de la Bible. Pourtant, hormis ces deux références presque antithétiques, aucun mot n'apparaît. À la place des paroles du prophète, ce sont des touches de couleurs qui parsèment l'Écriture sacrée. C'est que pour Van Gogh, peindre, parler, écrire ou prier sont les multiples aspects d'une seule et même pratique.

Van Gogh on le sait s'enthousiasma pour l'esthétique asiatique, japonaise en l'occurrence, qui depuis trois mille ans ne distingue pas entre l'écriture et le dessin, le sens et le tracé, la gestuelle et la pensée. Il écrit à Théo¹⁶ : « Si on étudie l'art japonais, alors on voit un homme incontestablement sage et philosophe et intelligent, qui passe son temps à quoi ? À étudier la distance de la terre à la lune ? Non. À étudier la politique de Bismarck ? Non. Il étudie un seul brin d'herbe.

Mais ce brin d'herbe le porte à dessiner toutes les plantes, ensuite les saisons, les grands aspects des paysages, enfin les animaux, puis la figure humaine. Il passe ainsi sa vie et la vie est trop courte à faire le tout.

¹⁵ *Ibid.* le 26 décembre 1878.

¹⁶ *Ibid.* le 3 mai 1889.

Voyons, cela n'est-ce pas presque une vraie religion ce que nous enseignent ces Japonais si simples et qui vivent dans la nature comme si eux-mêmes étaient des fleurs ? »

On notera que la Bible de Van Gogh est principalement ouverte sur le chapitre 52 d'*Isaïe*, qui occupe plus de trois colonnes sur les quatre éployées, et que ce chapitre 52, précédant celui de « l'agneau qu'on mène à la boucherie », est au contraire consacré à la jubilation de Sion libérée de sa captivité ! Et l'on réfléchira dès lors à la conclusion du propos de Van Gogh sur la « vraie religion » des Japonais : « Et on ne saurait étudier l'art japonais, il me semble, sans devenir beaucoup plus gai et plus heureux, et il nous faut revenir à la nature malgré notre éducation et notre travail dans un monde de conventions. »

La sagesse et le bonheur consistent à être dans la nature non comme « un empire dans un empire », pour reprendre Spinoza, mais comme une fleur parmi les fleurs, ou, selon Bataille à propos des animaux, qui sont dans le monde comme « de l'eau à l'intérieur de l'eau ». Bataille, qui écrit également du *Portrait de Mallarmé* de Manet: « Ce portrait *signifie* : il signifie ce que signifie Mallarmé. »

Ce qui compte n'est pas le statut de l'œuvre, texte ou peinture. C'est le geste chamanique de la création. Et créer, c'est penser, comme le signale l'étymologie du premier mot de la Torah, *Bereshit*, qui a partie liée avec *rosh*, la « tête ». Picasso l'avait compris mieux que quiconque. Concernant ses poèmes sans ponctuation, il expliquait à Sabartès qu'il ne s'agissait pas tant « de faire des récits ou décrire des sensations que les suggérer par la sonorité des mots : il ne sont pas pris comme moyen d'expression, mais ils s'expliquent d'eux-mêmes, à la manière dont il se sert parfois des couleurs, en les posant sur la toile sans intention narrative, c'est-à-dire sans dessein d'imiter la forme d'un objet réel. »

Ce n'est donc pas un hasard si, en 2001, j'ai composé un roman intitulé *Noire est la beauté*, qui évoquait la rencontre entre une femme et un homme de couleurs, entendez : une Africaine et un peintre.

Dans ce livre, le peintre ne médite qu'en terme de touches et de couleurs, lesquelles sont l'autre face des mots dont l'écrivain qu'il symbolise use pour le dépeindre. Qu'on en juge :

« Le pinceau du temps est celui d'un maître. De légers cailloux s'accumulent dans le lit de la vie, son fil en est insensiblement perturbé, des ridules se dessinent çà et là à la surface diaphane des ans. Des points, des pois, de sinueuses gouttelettes retouchent l'irréversible portrait.

Quelle vanité étrange nous fait dire que le temps passe, comme si nous étions son critère, lui notre éphémère visiteur. Le temps ne passe pas: c'est nous qui nous en allons.

Ou plutôt chacun est l'hôte de l'autre, ainsi que le permet l'ambiguïté du mot en français. Le corps est un réceptacle où le temps élit domicile à la naissance, s'échappant par bouffées inégales, la vie durant, s'évaporant en laissant les indices de sa fuite, le sillage centripète de son forfait, de l'épiderme aux plus enfouis vaisseaux sanguins. Peindre, c'est offrir un miroir à ces exhalaisons de soi, tendre un écran pour recueillir, comme le Saint-Suaire, le témoignage d'une dissipation.

La vraie matière du peintre n'a jamais été l'étendue. Un tableau réussi est une image mobile du temps, une épreuve organique de cette essence étrange que nul ne retient en soi. La photo, la vidéo, le cinéma, ne vous parlent que de l'espace. La porosité des corps leur échappe. La peinture, elle, est à l'écoute du temps, comme le démontrent avec une rigueur algébrique les inlassables autoportraits de Rembrandt.

Mes excroissances de chair, ma rousse ponctuation n'étaient que des bulles d'air du temps en train de se volatiliser, sûrement et délicatement, hors de moi. Elles témoignaient que le fluide évocatoire qui alimente mon œuvre, de mes yeux à mes toiles en passant par mes doigts, n'est pas destiné à rester emprisonné dans mon corps.

Il n'y avait rien de particulier à faire, juste en prendre bonne note, ce que je fis en travaillant toute la nuit à une tête de satyre inspirée du dessin de Michel-Ange au Louvre.

Le satyre aux yeux mi-clos est figé dans son mouvement vers l'avant, assoupi dans sa propre énergie concentrée. La force d'inertie a projeté depuis l'intérieur de son crâne un sang épais, moelleux, bouillonnant, contre son faciès raboté comme s'il s'écrasait sur une invisible paroi. Son profil est injecté d'un désir sombre, un hâle qui irrigue de l'intérieur ses pommettes, ses maxillaires, ses tempes et ses arcades. Le hâle du désir et de la pensée. »

Douze ans plus tard, entreprenant *RARE*, je ne me contentai plus d'écrire sur la peinture ; j'écrivis la peinture en un immense roman graphique et plastique composé à la main de cent œuvres distinctes. Cela me prit trois années de travail solitaire et acharné, sans avoir le sentiment de modifier ma pratique scripturale. Je fis ce que je savais faire, ce que je faisais depuis toujours. Écrire est un art. Écrire consiste à créer des traces, dessiner des symboles, combiner des bouquets de mots qui s'entrelacent pour faire éclore une sentence de sens. Ce n'est pas rien. C'est quelque chose de proprement magique, de shamanique. Dans la mystique juive, c'est ainsi que le monde fut créé. J'écris, je crée. Pour moi, ce que j'écris est vivant.

L'une des particularités de *RARE* consiste à justifier théoriquement ce qu'il est visuellement, cette apparente rupture qu'il représente, le roman détaillant minutieusement les raisons que j'ai eues de passer du monde de l'édition commerciale à celui de l'art contemporain :

« J'ai toujours dissocié l'écriture de la publication. Écrire, raturer, penser, comprendre, imaginer, créer, invoquer, cela n'a lieu qu'au moment où l'on est dans le temps, et à l'écoute du temps. Tant que le phrasé palpite sous la main qui se meut, dans l'écriture, puis la relecture et les centaines de ratures et de modifications apportées au texte, quelque chose de vivant émane de vous, qui n'appartient qu'à vous et que nul ne peut abîmer ni détruire. »¹⁷

La question qui se pose à moi depuis que j'écris n'est donc pas tant liée à la *publication* – soit à la diffusion de ce qu'un homme, au fond, possède de plus intime : ses pensées déployées en mots – qu'à la *méditation* de ce qui m'arrive depuis ma naissance. Et ce qui m'arrive depuis ma naissance, et d'ailleurs depuis bien avant elle (que mes parents aient survécu à une tentative de génocide n'est pas anodin), c'est le monde. Écrire, pour moi, depuis toujours, c'est apprendre à « lire » le monde, non pour

¹⁷ *RARE*, p. 195, Galerie Éric Dupont.

m’y insérer et y trouver ma place, mais pour mieux le combattre – au sens kafkaïen du combat.

Peindre et écrire s’inscrivent dans le même mystère, celui du verbe fait chair. Il s’agit d’une pensée qui s’exprime depuis un corps par des mots au même titre qu’elle pourrait s’exprimer par une gestuelle chorégraphique, une partition musicale ou des touches de couleurs pour un peintre classique. Ainsi la part que mon corps, par l’intermédiaire de ma main, prend à ce que ma pensée compose sur la page, cela a toujours été à mes yeux d’une importance fondamentale.

D’où le caractère crucial de l’écriture manuscrite, à laquelle restent profondément attachées les grandes civilisations asiatiques (Chine, Japon, Corée) comme le judaïsme : les rouleaux de la Thora, « chose » la plus sainte qui soit pour un Juif, sont nécessairement écrits à la main par un pieux scribe. L’écriture est toujours talismanique ; c’est un geste shamanique aux répercussions essentielles sur le cerveau et l’existence de celui qui s’y confronte : l’auteur en premier lieu, puis son bon lecteur (aux deux sens du mot « bon », le lecteur sérieux et l’un parmi des myriades). Qu’on songe à ce que Rimbaud confie à Paul Démeny le 15 mai 1871 : « Le poète devra faire sentir, palper, écouter ses inventions ; si ce qu’il rapporte de là-bas a forme, il donne forme : si c’est informe, il donne de l’informe. Trouver une langue... Cette langue sera de l’âme pour l’âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant. »

Comme à peu près tous mes textes précédents, romans et essais, *RARE* participe d’une réflexion sur le *visible* et le *lisible*, et par conséquent aussi sur l’*illisible*. La prolifération des objets sur lesquels *RARE* fut composé est une manière d’insister sur l’immatérialité de l’écriture, sur son autonomie vis-à-vis des objets manufacturés, avec une considération un peu à part pour les instruments de l’écriture : bâtons d’encre, pinceaux, pastels, porte-plume et plumes, etc., ligaturés sur l’œuvre même. Ainsi, lorsque j’ai utilisé une tablette électronique Samsung, elle revêtait le même statut indifférent et subalterne, vis-à-vis de l’écriture, que le paquet de pâtes-alphabet ou le

papier journal. L'écriture biffe l'objet de consommation, elle efface la marchandise et annule, en un sens, le règne rageur et ravageur de l'économie moderne.

RARE entend parachever une sorte de circularité idéale – peut-être un *ensô* comme dans la calligraphie japonaise – où la forme et le fond ne feraient qu'un, où le roman déploierait sa propre conception, rejoindrait sa propre généalogie, raconterait ce qu'il est et serait ce qu'il raconte. Cette idée d'une œuvre d'art où le fond et la forme ne se distingueraient plus n'est chez moi pas nouvelle. En avril 1993 – il y a 26 ans, j'en avais 30 –, lors d'une interview portant sur Louis-Ferdinand Céline, à qui je venais de consacrer un essai paru chez Gallimard, j'évoquai Proust et la question du style : « **<Proust écrit>** Dans *Contre Sainte-Beuve* : “La matière de nos livres, la substance de nos phrases doit être immatérielle, non pas prise telle quelle dans la réalité, mais nos phrases elles-mêmes et les épisodes aussi doivent être faits de la substance transparente de nos minutes les meilleures, où nous sommes hors de la réalité et du présent. C'est de ces gouttes de lumière qu'est fait le style et la fable d'un livre.” »

Le style n'est pas la forme, c'est un geste de la main dans le sillage duquel surgit immédiatement le fond, exactement comme en peinture où la forme colle au fond, où le pinceau s'écrase sur quelques millimètres d'épaisseur de toile tendue à fond, pour abîmer le regard dans les volumes d'une vertigineuse vision des profondeurs. Le style est l'arabesque de la pensée elle-même. »

RARE se termine par une allusion à l'invisibilité du Verbe, au « solitaire tacite concert » de la voix intérieure de l'auteur que le lecteur écoute en lisant les mots tracés sur l'œuvre qu'il contemple. C'était une manière inconsciente d'introduire à mes « talismans de mots », où le sens se scelle sous son propre tracé sans pour autant s'abolir.

On trouve dans le *Zohar*¹⁸ une splendide distinction entre la prière classique, à voix haute, et la « prière sans voix ». « Qui fait entendre sa voix pendant la prière, sa prière n'est pas entendue. Pour quelle raison ? Parce que la prière n'est pas la Voix qui se fait entendre car la Voix qui se fait entendre n'est pas la Prière. » La prière, continue le *Zohar*, trouve sa source dans une autre voix, une voix silencieuse, dont seule la discrétion se fait entendre. Le verset biblique qui sert à justifier cette assertion est la prière silencieuse de Hannah, dans le *Livre de Samuel*¹⁹. Comme toujours dans la pensée juive, les distinctions conceptuelles se fondent sur des jeux de la graphie hébraïque. Ainsi, ici, le *Zohar* fait la part entre deux manières possibles, en hébreu, d'écrire le mot *qol*, « voix » – avec ou sans le *o*, en l'occurrence la lettre *vav* située entre le *qouf* et le *lamed*. Par exemple, dans le verset « la voix se fit entendre... », en *Genèse* 45 :16²⁰, pour dire « le bruit s'était répandu » à la cour de Pharaon..., le mot *qol* est sans *vav*. Il n'est pas indifférent de savoir que le mot *qol*, « voix », écrit sans *o*, se prononce alors *qal*, se chargeant d'une signification corollaire mais un peu différente de celle de la « voix » : *qal*, c'est ce qui est « léger » (comme le souffle qui s'exhale des lèvres bavardes), « rapide », voire « frivole ». Alors qu'à propos de la prière silencieuse de Hannah devant le prêtre Élie, le *vav* (prononcé *o*) est inscrit, il y a donc une lettre en plus, laquelle témoigne pour le silence ! « C'est la prière qu'exauce le Saint béni soit-il », continue le *Zohar*, « quand elle est faite avec ferveur et concentration, avec une exactitude (*tiqouna* de même racine que *tiqoun*) appropriée, et dans le but de réaliser l'Union de son Maître convenablement chaque jour. »

Vous comprenez pourquoi tout cela me parle, et comment, en un sens, cela parle aussi de mon propre travail actuel, qui a succédé à RARE depuis trois ans,

¹⁸ *Zohar, tome IV, Vayigach Vayehi*, p. 45, Verdier.

¹⁹ 1 *Samuel* I, 13 : **וְקוֹלָהּ לֹא יִשְׁמָע** « Mais Hana, elle, parle en son cœur. Seules ses lèvres bougent ; sa voix ne s'entend pas. 'Éli la pense ivre. » Chouraqui

²⁰ **וְהַקּוֹל נִשְׁמָע בְּיַד פְּרָעָה**

où le tracé tait la signification. À cet égard, il n'est pas indifférent de connaître la double signification du mot « prière » en hébreu, *tselah*, dont la racine est *tsal*, c'est-à-dire l'« ombre », au sens de la trace paradoxale que laisse le soleil sur le gnomon, mais aussi au sens de l'ombrage, soit ce qui dissimule et préserve.

Mon travail actuel tente de répondre à la question que pose Dostoïevski dans *L'Idiot*, lorsque Hyppolite contemple chez Rogojin le tableau du *Christ mort* de Hans Holbein le Jeune : « Est-il possible de percevoir dans une image ce qui n'a pas d'image ? »

Dans mes tableaux, mon écriture est rendue illisible en sa calligraphie même. L'écrit est là, il s'exhibe, mais nul n'est plus en mesure, en contemplant le tableau, de le décrypter. Mon écriture se montre d'autant plus volontiers que le sens de mes phrases reflue, se dissout et se dissimule dans cette manifestation même. Pour autant je ne perds jamais de vue ma littérature dans ma pratique artistique, puisque celle-ci consiste à transposer ma prose en peinture. Je préfère le terme de « transposition » à celui de « représentation ». Dans mes tableaux il s'agit bien de mon écriture manuscrite, sans plus d'apprêt ni de transformation que dans ma correspondance à la main. Ma subjectivité ne porte donc pas sur la *calligraphie* – la forme des lettres et des mots transposés sur la toile ; elle concerne *la disposition des lignes d'écriture*, leur *entrelacs*, qui finit par absorber et dissoudre la lisibilité du texte pour faire de celui-ci son propre palimpseste pictural.

Ce que mon travail tâche de mettre en évidence, « à l'œil nu », c'est *l'idée* abstraite qu'écrire n'est pas donner à voir, de même que lire un texte imprimé ne se réduit pas à le regarder. Si je devais résumer ma pratique artistique en une formule paradoxale, je dirais que *mes tableaux donnent à voir le fait qu'il n'y a en littérature rien à regarder*. Tel est ce que je qualifie d'« invisibilité du verbe ».

Écrire n'est pas davantage *exhiber* que lire ne revient à *regarder*. On l'a un peu oublié car les deux domaines (le *lire* et le *voir*) ont eu tendance à s'amalgamer depuis longtemps, en Occident du moins (des enluminures médiévales aux bandes

dessinées contemporaines) – sans parler de l’invasion des *smileys* et autres grotesques cartoons cybernétiques (absurdement qualifiés d’« icônes » tant la volonté de souillure cuturelle est sans limite) par quoi l’image a littéralement pris possession de l’écrit. Pourtant, qu’on y songe : un aveugle peut parfaitement lire *Hamlet*. Sa lecture tactile ne sera en rien inférieure en profondeur et méditation à celle d’un voyant parcourant Shakespeare du regard sur une page imprimée. De même, si l’on vous récite *Hamlet*, vous le lisez à l’oreille sans en perdre un iota de sens, y compris en fermant les yeux. La réciproque n’est pas vraie : la plus précise description orale ou écrite d’un tableau de Rembrandt ne pourra jamais se substituer à sa contemplation visuelle directe, sans parler d’une photographie de Walker Evans ou d’un film de Pasolini...

Ma recherche graphique n’est donc en rien une innovation passagère pour moi. C’est en quelque sorte de la pensée (la mienne, avec toutes ses interrogations et ses questionnements déjà anciens) rendue esthétiquement contemplable.

C’est le premier point, il conditionne tous les autres.

Pour désigner le geste qui compose mes tableaux, je préfère le mot de « sillage » à celui par exemple de « hiéroglyphes » comme chez Dotremont, ou de « contre-écriture » (ou de « calligraphie abstraite ») comme chez Michaux. La métaphore du « sillage » est déjà présente dans l’œuvre par laquelle s’achève *RARE*. Tracé par moi sur le dos d’une jeune femme prise ensuite en photo, le texte résonne dans le crâne du spectateur qui, contemplant la photo, peut par un effet d’abyme méditer son interprétation inscrite sur le dos du modèle. Or ce texte précisément fait allusion au « sillage » et à « l’invisibilité » de l’écriture²¹. Les

²¹ « Ce qui surgit entre nous, cette pensive transmission de temps depuis mon ici et maintenant jusqu’au vôtre, c’est ce que j’appelle *l’invisibilité de l’écriture*. /.../ Contrairement aux apparences, le personnage principal de *RARE* n’est donc pas Ace Zed : c’est l’Écriture. Dispersée de page en page en un cohérent chaos coloré, elle compose un manuscrit immense, avec ses repentirs, ses esquisses, la grâce arachnéenne de son réseau de ratures, l’imprévisible inventivité de ses coulures, comme le singulier sillage d’un navire que nul n’aura jamais vu, et sur lequel pourtant vous comme moi,

deux faces de l'œuvre (le texte et l'image) sont ainsi combinées, mais l'une ne s'est pas encore dissoute en l'autre comme avec la série *Jouissance du temps* de 2017, exposée à San Francisco en 2018 à la galerie Modernism West, où chaque tableau *est* le « sillage » de l'écriture de la nouvelle qui lui donne son titre.

Désormais le *sillage* est devenu prépondérant, ultime témoin du tracé de mes phrases ; au cours de la « navigation » de ma main sur la toile le sens du texte est repassé au second plan, celui précisément de son « invisibilité ».

Il m'est arrivé aussi de recourir à la métaphore des « mandalas » tibétains, pour la raison que les moines tibétains *effacent et dissolvent* leurs magnifiques figures de sables colorés aussitôt leurs compositions achevées. Cette dissolution, cet effacement, cette mise-en-retrait sont le sujet de ma recherche. Mais je pourrais aussi bien évoquer la Kabbale et l'importance ésotérique des blancs du texte de la Torah entre les mots et les lignes, où se joue une profonde oscillation entre les parts visible et invisible du Texte, ce que rend la belle formule mystique « feu noir sur feu blanc ».

Autre remarque importante : mes textes traitent chacun à sa manière de la question de « l'illisibilité » fondamentale de la littérature. Cet irréductible noyau de sens qui ne se consomme ni ne se consume à la lecture, tel est ce qui rend la grande littérature immortelle, et permet après plusieurs millénaires de continuer de déceler des significations inédites chez Homère ou dans la Bible.

Dans mes livres comme dans mes tableaux, ma recherche porte sur ce qui échappe, ce qui se dissimule, ce qui se retire, ce qui s'enveloppe d'énigme à la lecture, davantage que sur ce qui est universellement compris et admis. Dissoudre la frontière entre la Littérature et l'Art consiste dès lors pour moi à manifester à l'œil nu cette dissolution, démontrant que l'Écriture est bien un des Beaux-Arts.

chacun dans son propre ici et maintenant, sommes embarqués. » *RARE* page 100, p.285 de la version imprimée.

Redisons-le : cela n'aurait étonné ni Proust ni Picasso. Le premier, à la fin de sa vie, répondant à un journaliste qui lui demandait quel métier manuel il aurait choisi s'il n'avait été écrivain, répondit : « Vous faites entre les professions manuelles et spirituelles une distinction à laquelle je ne saurais souscrire. L'esprit guide la main. »

Picasso pour sa part affirma strictement la même chose depuis l'autre côté du miroir : « La peinture est un jeu d'esprit. »

Redisons-le aussi : l'essence hybride de l'écriture est une évidence en Asie, en Chine, au Japon, en Corée, où la merveilleuse tradition calligraphique demeure vivante, à la fois fidèle à elle-même et inventive depuis des siècles. Cette essence hybride consiste à penser le geste de la main sur la feuille comme une activité à la fois esthétique et spirituelle et pas seulement comme un outil de communication. Que l'écriture soit belle à regarder, et que cette beauté reste indépendante du sens qu'elle transmet, c'est ce que ressent tout Occidental un tant soit peu raffiné devant une œuvre de calligraphie asiatique.

Tel est ce que je cherche à atteindre, une sorte d'effraction esthétique simplement avec des mots, sans que l'acception de ces mots n'y soit pour rien, mais sans non plus que le tableau soit dissociable dans son mystère de la signification des phrases qui s'y trouvent celées.

Je vous remercie.

Stéphane Zagdanski