

Petits riens

Claude Léger

« C'est à travers les mots, entre les mots, qu'on voit et qu'on entend ¹. »

Ayant eu récemment l'occasion de relire *Critique et clinique* de Deleuze et d'en citer un autre passage qui faisait allusion au *Contre Sainte-Beuve* de Proust, ayant lu également un éditorial d'André Rouillé, intitulé « Les mots et les œuvres ² », – puisque ayant pris l'habitude de lire chacun des éditoriaux dudit Rouillé – et ayant trouvé dans celui-ci la référence à la phrase citée en exergue, il m'est apparu que ce qui était destiné à l'écrivain pouvait, en retour, s'appliquer au peintre, tout comme au musicien. « Mal vu, mal dit », écrit Beckett : « Le déjà mal vu s'estompe ou mal revu s'annule. La tête trahit les traîtres yeux et le traître mot leurs trahisons. Seule certitude la brume ³. » Beckett, un peu chinois ? Je m'en doutais.

Il me faut alors revenir à *La grande image* de François Jullien, qui cite, parmi les secrets de l'art de peindre sous les Song, « transmis sous l'autorité de Wang Wei, au VIII^e siècle, et qui n'a cessé d'être repris par la suite :

Des pagodes dont le sommet se perd dans le ciel,
Il n'est pas nécessaire de laisser paraître les salles à la base :
C'est comme s'il y avait – comme s'il n'y avait pas,
Soit le haut, soit le bas ⁴ ».

La présence-absence ne se pose pas comme une alternative à la façon de *to be or not to be*, mais en interaction l'une avec l'autre. La brume qui couvre le pied de la montagne est destinée à en magnifier la hauteur, selon Guo Xi, au XI^e siècle. La Chine n'a pas attendu aussi longtemps que nous pour avoir des peintres-poètes ou des poètes-peintres. « L'il y a et l'il n'y a pas s'engendrent mutuellement », trouve-t-on dans le *Laozi* – le livre qu'on nomme aussi *Dao De jing*, de celui que nous nommons chez nous Lao-tseu,

1. G. Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993, p. 9.

2. A. Rouillé, *PARISart*, Newsletter n° 332, 28 octobre 2010.

3. S. Beckett, *Mal vu mal dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1981, p. 60-61.

4. F. Jullien, *La grande image n'a pas de forme*, Paris, Seuil, 2003, p. 29.

mais dont le nom est peut-être celui d'un livre, puisqu'ils s'engendrent là aussi (Laozi ?) mutuellement.

Je puis ajouter cette remarque de Su Dongpo, encore appelé Su Shi (XI^e siècle), citée par F. Jullien, toujours à propos de Wang Wei : « Quand je savoure un poème de Wang Wei, j'y trouve une peinture ; et, quand je contemple une peinture de Wang Wei, j'y trouve un poème ⁵. »

Su Shi, qui n'avait rien de japonais, était bien sûr lui-même poète, peintre et calligraphe, mais aussi haut fonctionnaire, un peu comme Saint-John Perse, Marie-René Alexis Saint-Leger Leger (sans accent) à l'état civil, et qui fut, comme par hasard, secrétaire à Pékin (Beijin) du corps diplomatique entre 1916 et 1921, puis chargé d'orienter l'action diplomatique française en Extrême-Orient, en 1925 et 1926, avant d'être nommé ministre plénipotentiaire, puis ambassadeur. Saint-John Perse était poète – pas peintre –, mais il aimait Braque, qu'il désignait comme une « pierre levée », et dont il écrivit : « L'empire des signes et des métamorphoses n'était point fait pour [le] dérouter [...] ⁶. » Barthes avait donc lu Saint-John Perse, poète-diplomate-navigateur. Et François Jullien a bien lu Braque, qui a écrit : « Le peintre ne tâche pas de reconstituer une anecdote, mais de constituer un fait pictural ⁷. » Ou, dit encore mieux : « Écrire n'est pas décrire, peindre n'est pas dépeindre. » Braque, assez chinois, assez proche du *zao-hua* (principe de création-transformation).

Il aurait été surprenant que Saint-John Perse n'ait pas croisé sur sa route un autre poète, celui-ci sinologue, médecin et marin breton, Victor Segalen (sans accent). Ils ont fait connaissance en octobre 1914 à Bordeaux, par l'entremise de Claudel, entre deux séjours de Segalen en Chine. Il est probable qu'ils se sont retrouvés à Beijin en 1916, mais ce n'est pas dit. Il y a aussi un peintre dans la vie de Segalen : c'est Gauguin. Segalen est arrivé trop tard à Hiva-Hoa dans les Marquises pour le rencontrer. Gauguin venait de mourir. À la vente aux enchères qui a dispersé ses biens, Segalen a acheté sept toiles, dont *Village breton sous la neige*, celle qui se trouvait sur son cheval à la mort du peintre et dont on dira, bêtement, qu'elle était inachevée. Ce pourrait être un paysage chinois, puisqu'il conjoint au plus haut point la présence-absence.

Gauguin avait déclaré : « Je me contente de fouiller mon moi-même et non la nature. » Picasso le disait avec son style de torero : « On ne peut contrarier la nature. Elle est plus forte que le plus fort des hommes ! Nous avons tout intérêt à être bien avec elle ⁸. » Le même, à Jaime Sabartés : « As-tu vu

5. *Ibid.*, note p. 314-315.

6. Saint-John Perse, *Hommages*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », p. 537.

7. G. Braque, *Le Jour et la Nuit*, *Cahiers*, Paris, Gallimard, 1952, p. 13.

8. C. Zervos, « Conversation avec Picasso », *Cahiers d'art*, numéro spécial, 1935.

quelquefois un tableau terminé ? Pas plus un tableau qu'autre chose. [...] Terminer veut dire en finir avec un objet, le tuer, lui enlever son âme, lui donner la *puntilla*, l'achever, comme on dit ici, c'est-à-dire lui donner ce qu'il y a de plus fâcheux pour le peintre et pour le tableau : le coup de grâce⁹. »

François Jullien a trouvé l'exergue de *La grande image...* dans *La Tête d'obsidienne*. Elle va bien ici. Picasso s'adresse à Malraux : « Vous connaissez les proverbes chinois, vous, le Chinois [*sic*]. Il y en a un qui dit ce qu'on a dit de mieux sur la peinture : il ne faut pas imiter la vie, il faut travailler comme elle. Sentir pousser ses branches. Ses branches à soi, sûr ! pas à elle¹⁰ ! »

Picasso, qui déclarait au « Chinois » que l'art n'est jamais chaste, avait écrit entre le 14 et le 17 janvier 1941 une petite pièce de théâtre, à la Jarry : *Le Désir attrapé par la queue*. L'hiver était rude cette année-là, autant que les restrictions imposées par l'occupant. Un des personnages de ce divertissement enlevé se nommait « la Tarte », un autre « l'Angoisse grasse », qui faisait pendant à « l'Angoisse maigre ». La pièce fut créée en juin 1944¹¹, dans l'atelier des Grands-Augustins, selon une « mise en scène » d'Albert Camus. Les rôles étaient tenus, entre autres, par Michel Leiris, Raymond Queneau, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Dora Maar. Parmi les *happy few* qui assistèrent à la représentation, se trouvaient Georges Braque, Pierre Reverdy et Jacques Lacan : au peintre et au poète venait s'ajouter le psychanalyste. Brassai fixa l'événement : Lacan est le seul à avoir bougé pendant la prise. Dans la pièce, le Gros-Pied, joué par Leiris, enflammait la Tarte : « Tu as la jambe bien faite et le nombril bien tourné, la taille fine et les seins parfaits, l'arcade sourcilière affolante, et ta bouche est un nid de fleurs, tes hanches un sofa, et le strapontin de ton ventre une loge aux courses de taureaux aux arènes de Nîmes, tes fesses un plat de cassoulet et tes bras une soupe d'aïlerons de requins, et ton et ton nid d'hirondelles encore le feu d'une soupe aux nids d'hirondelles. Mais mon chou, mon canard et mon loup, je m'affole [4 fois]¹². »

Peut-être Lacan s'est-il souvenu du Gros-Pied lorsque, vingt ans plus tard, il a utilisé la fable du restaurant chinois dans son séminaire : « [...] le menu est rédigé en chinois. Alors, le premier temps, c'est de commander la traduction à la patronne. Elle traduit – *pâté impérial, rouleau de printemps*, et quelques autres. Il se peut très bien, si c'est la première fois que vous venez au restaurant chinois, que la traduction ne vous en dise pas plus, et que vous demandiez finalement à la patronne – *conseillez-moi*, ce qui veut dire – *qu'est-ce que je désire là-dedans, c'est à vous de le savoir*. [...] En ce point, où vous

9. P. Picasso, *Propos sur l'art*, Paris, Gallimard, 1998, p. 164.

10. A. Malraux, *La Tête d'obsidienne*, Paris, Gallimard, 1974, p. 61.

11. Paris n'est pas encore libéré. Lacan n'a pas encore écrit « Le temps logique ».

12. P. Picasso, *Le Désir attrapé par la queue*, Paris, Gallimard, 1945, p. 24.

vous remettez à je ne sais quelle divination de la patronne, dont vous avez vu de plus en plus gonfler l'importance, est-ce qu'il ne serait pas plus adéquat, si le cœur vous en dit, et si la chose se présente d'une façon avantageuse, d'aller un tant soit peu titiller ses seins¹³ ? »

Après la voracité de l'œil affamé de Picasso, celle de Lacan pour les chinoiseries, autant que pour les viennoiseries. D'ailleurs, il y retournera souvent, au chinois, pas seulement au restaurant, mais à la poésie, et avant elle à la poterie, celle de Heidegger, où il trouve ce « vase [...] comme un objet fait pour représenter l'existence du vide au centre du réel qui s'appelle la Chose, ce vide, tel qu'il se présente dans la représentation, se présente bien comme un nihil, comme rien¹⁴ ». Pourquoi diable Lacan conclut-il : « Toute œuvre est par elle-même nocive et n'engendre que les conséquences qu'elle-même comporte, à savoir au moins autant de négatif que de positif. Cette position est formellement exprimée dans le taoïsme [...] »¹⁵. » Le tao comme « renonciation » à la « recherche anxieuse de la source du mal ». En fait, le vase y est laissé à sa pure ustensilité, il ne représente rien, il n'entre dans la construction ou la démonstration de rien : « *Le Laozi* s'en tient à ça : en s'évidant en son fond et s'évasant à son bord, voici que le vase peut servir comme vase¹⁶. »

Peut-on en rester là ? Ce n'est pas si simple ; en tout cas, ça ne l'était pas pour Beckett, en 1942, dans le Roussillon, après avoir échappé de peu à la Gestapo : un coup de pot ! Mais qu'est-ce qu'un pot ? « Car ce n'était pas un pot, plus il le voyait, plus il y pensait, plus il était sûr que ce n'était pas un pot. Ça ressemblait à un pot, c'était presque un pot, mais ce n'était pas un pot à pouvoir dire pot, pot, et être réconforté. [...] Et c'est précisément cette infime déviation de la nature du vrai pot qui torturait Watt à ce point¹⁷. »

C'est aussi à travers les mots qu'on sent, qu'on hume, pas seulement l'étrange mixture de ce pot, pas tout à fait pot, qui sert d'unique repas à M. Knott, au service duquel Watt est employé, ainsi que le chien « venu au monde » pour nettoyer le pot de ses restes, et à propos duquel Watt se perd en conjectures. Il y a aussi le fumet de la patronne.

13. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre XI, Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, p. 242.

14. J. Lacan, *Le Séminaire, Livre VII, L'Éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986, p. 146.

15. *Ibid.*, p. 148.

16. F. Jullien, *La grande image n'a pas de forme*, op. cit., p. 130.

17. S. Beckett, *Watt*, Paris, Éditions de Minuit, 1968.