

POSTURE DE LA PEINTURE: SE TENIR ICI ET MAINTENANT... DANS LA SURVEILLANCE SANS RELÂCHE DE TOUT CE QUI COMMENCE¹

FRANÇOISE LE GRIS

Resumo

O texto aborda o devir da pintura, seu lugar entre outras formas de arte e na vida sócio-cultural. Ao discutir a relação da pintura com o tempo, é dito que a crença num futuro para ela está condicionada a uma transformação permanente, com o que é possível construir um presente ininterrupto. Desenvolvida a partir de noções deleuzianas, esta reflexão sobre o vir-a-ser da pintura procura contextualizá-la numa cultura visual cada vez mais identificada às máquinas do ver (vídeo, fotos, hologramas). Nesse âmbito, pensar a pintura como materialidade e metamorfose contínuas, um vir-a-ser exógeno, estrangeiro ao seu próprio território, significa explorar a pluralidade de seus agenciamentos possíveis.

Palavras-chave: pintura, tempo, involução, máquinas do ver.

Abstract

The text covers the future of painting, its place among other forms of arts and in social cultural life. When discussing the relation between painting and time, it's said that the belief in its future is conditioned to a permanent change that can be used to build an interrupted today. Developed from "Deleuzian" notions, this thought on the painting to be of painting tries to contextualize it in a visual culture identified more and more with the machines for seeing (video, photos, holograms). In this field, to think painting as materiality and continuous metamorphosis, an exogenous to be, strange to its own territory means to explore the plurality of its possible ordeals.

Key words: painting, time, involution, machines for seeing.

1Conférence prononcée lors du Colloque : *La peinture : un écran vers l'avenir?*, au Symposium International de la Nouvelle Peinture au Canada, août 1999, Baie Saint-Paul, Québec, Canada.

S'inspirant en son titre d'une expression d'Armand Guilmette dans son très bel ouvrage consacré à Gilles Deleuze et la modernité, ce texte emprunte un trajet en forme d'aller-retour, spiralé, involutif. Confirmant ainsi une manière de penser, au-delà d'un linéarisme temporel, il s'agirait de concevoir des projections possibles, volontairement synchroniques, à partir du moment présent par une substitution du devenir à l'avenir. De plus, il s'agirait de penser la peinture non selon une essentialité mais plutôt selon la pluralité de ses agencements possibles, la potentialité de ses multiplicités fécondantes. Enfin, s'il fallait énoncer un jugement, une appréciation de la direction de la peinture ou encore de l'art d'aujourd'hui, nous proposerions de jauger la mise en oeuvre par le biais de ces différences individuantes qui s'effectuent sous l'emprise de l'intense plus que sous l'empire du sens.

Un thème nous est proposé à la réflexion: l'avenir en question(s). Comprenons l'avenir de la peinture. Serait-il encore en question(s), en jeu? La peinture serait-elle encore une fois sommée de se justifier, de s'excuser d'être encore là, prendrait-elle la place d'un autre ou des autres modes d'expression artistique soi-disant plus actuels? Commencé depuis des siècles, le procès de la peinture. La peinture peut-elle encore être visionnaire, anticipatrice d'un temps qui n'est pas encore là? S'agirait-il de définir sa place parmi les autres formes d'art, ou encore au sein de la vie sociale et culturelle? L'échéance actuelle, en cette fin de siècle, fin de millénaire, commande de faire le point, d'ouvrir des perspectives, afin d'assurer le passage, d'assister à la naissance d'un autre temps, symbolisé par un autre chiffre. L'avenir se profile, en effet, sous forme de questions pour la peinture, pour l'art, pour l'humanité.

Mais l'avenir, qu'est-il, où commence-t-il et où finit-il? En l'an 2000, serons-nous dans l'avenir? Notre conscience de l'existence du temps passerait nécessairement par la césure, la coupure, l'événementiel. Pour comprendre l'événement, remontons au mythe grec de Kronos. Ouranos, maître des sept puissances planétaires, apprenant qu'un de ses fils le tuera, entreprend de les tuer tous. Son fils Kronos et sa soeur Rhéa règnent sur Saturne. Kronos, prévenu par sa mère Euryonnope attaque son père, le châtre, prend le pouvoir et épouse sa soeur Rhéa, "déesse du mouvement, de l'écoulement et de la durée", dont il a de nombreux enfants.

Puis, la même menace pèse bientôt sur le fils. Ouranos prédit à Kronos qu'un de ses fils le tuera à son tour. Kronos comme Ouranos mange ses enfants. Son troisième fils, Zeus, lui échappe, caché par Rhéa. Plus tard, Zeus tue Kronos, prend le pouvoir et épouse une de ses soeurs. "Il échappe ainsi à la malédiction de la famille". Nul ne menace plus de le tuer¹ (Attali, 1982: 29-30).

Jacques Attali suggère, en reprenant le récit du mythe, comment "Kronos libère le Temps puis menace d'en arrêter le cours (...), dieu du Temps qui préside à l'avenir des choses". Son fils Zeus est celui "qui existe de tous temps". Le mythe constitue ainsi "l'histoire d'un double parricide nécessaire pour que le réversible succède à l'irréversible, la régénérescence au déclin" (Attali, 1982: 29-30). Kronos ... en mutilant Ouranos... met fin à la dégénérescence sans limites. Il organise les premiers cycles... son fils fait de même, quand son père menace l'ordre, quand il mange l'avenir pour empêcher l'écoulement du Temps. Ainsi, «après deux cannibalismes destructeurs, deux sacrifices rédempteurs relancent le temps un moment arrêté»(Attali, 1982: 30). Le temps est ainsi amené à la conscience par la peur du père vis-à-vis de ses fils. Ainsi, il est fondé que nul ne peut «manger le temps», pour empêcher l'avenir d'advenir.

Domination, héritages, successions, querelles au sein des familles à savoir qui l'emportera, qui sera Maître du Temps? Le mythe serait-il transposable dans l'histoire et dans l'histoire de l'art en particulier? Sans aucun doute, car si l'on s'interroge sur l'avenir de la peinture, c'est qu'une menace pèse sur elle. Mais l'histoire n'est-elle pas farcie de ces menaces, de ces querelles, ainsi la querelle entre les Anciens et les Modernes, les Modernes et les Post-Modernes, ad infinitum.

Le devenir de la peinture. Le devenir-peinture.

S'agirait-il encore d'effigies, drapeaux, blasons des familles, palmes des vainqueurs, scènes historiques ou encore épisodes bibliques où s'insinuent les marques de tous les pouvoirs politiques et ecclésiastiques. Histoires de meurtres, d'enlèvements et de chevaux tués lors de la bataille de San Romano. Histoires de Révolution et de Radeau de la Méduse. Fresques des saints, hagiographies ou victoires militaires,

¹Nous empruntons presque mot pour mot la description du mythe que fait Jacques Attali.

sujets de la peinture tour à tour glorifiés par les potentats ou dénigrés par les idéologues, critiques, adversaires en tous genres, des deux côtés des tranchées, lorsque les courants de la démocratie et de la laïcisation renversent les sujets de la peinture. La crise des sujets suivie de la crise de l'objet-peinture: figures, cadres, toiles, matériaux triturés dans tous les sens. Puis menacée par toutes les machines à fabriquer du voir: photo, vidéo, hologramme, etc., la peinture s'affirme avant tout comme "machine de guerre".

Mais à ces affaires de pouvoir et de domination, de prédominance d'un genre sur l'autre, d'un médium sur l'autre, nous poserons et opposerons d'autres questions. Alors, à partir d'un ici et d'un maintenant, quelles prévisions formuler? Les probabilités d'avenir, qui en fera le calcul? Qui établira les équations différentielles du futur? Dans le monde contemporain, où aucune forme, aucun style ne prédomine, comment cerner l'incertain et le non-encore advenu? Déjà en 1927, André Malraux écrivait: "Le monde se réduit à un immense jeu de rapports que nulle intelligence ne s'applique plus à fixer puisqu'il est dans leur nature même de changer et de se renouveler sans cesse" (1927: 151-152). Quant à Georges Balandier, il précisait: "la modernité c'est le mouvement plus l'incertitude". Aussi, dans le cadre d'un questionnement à partir du présent, rien de plus incertain que l'avenir, et presque par définition. Renversons donc la proposition en formulant la question: quel est le devenir de la peinture? Ne s'agirait-il pas de se créer non pas un avenir mais un devenir, l'un étant la condition de l'autre.

Pour saisir cette nuance, introduisons la notion d'involution chère à la pensée deleuzienne. L'involution serait la voie obligée du devenir, alors que l'évolution, le progrès, serait celle de l'avenir. En ce sens, devenir et avenir sont incompatibles et différenciés. Car si on devient, on devient forcément autre, en changeant de nature. "(...) involuer, ce n'est "ni régresser, ni progresser. Devenir, c'est devenir de plus en plus sobre, de plus en plus simple, de plus en plus désert, et par là même peuplé" (Deleuze apud Guilmette, 1984:28). Le contraire du spectaculaire. Le devenir, donc plutôt que l'avenir. L'évolution, elle, procède par structurations successives dans un ordre chronologique et homogène donné, du fœtus à l'âge adulte, tandis que le devenir est avant tout connexions, multiplicités, oubli, détour par l'aculturel, l'informel, le minoritaire, le fragmentaire, le

transversal, la ligne: *formule précisément de l'art véritable* (Guilmette, 1984).

Pour nous, en effet, il s'agit plutôt de savoir si la peinture est désertée ou peuplée, si elle peut toujours transporter des intensités, des transferts, des mouvements, si sa vitalité est susceptible d'engendrer des alliances, des agencements, des captures de codes, de matières, d'images, de sensations, d'affects. Quelles sont ses chances d'affecter et d'être affectée quand il s'agit de celui qui la fait, ou de celui qui la reçoit. Affecter et être affecté par des matières, des couleurs, des supports, des combinaisons, des compositions, des vecteurs d'énergie, des pulsions, des états d'âme, des transports de corps, le peuplement de la psyché, des exodes et des transfuges, des déplacements des frontières, des mouvements de déterritorialisation. Dire peinture, qu'est-ce? Peut-être articuler la triade penser, voir, sentir. Peinture encore, écran des images et des symboles du Monde, des paysages de l'âme, des effusions du sentiment. Porteuse du Moi profond ou encore des signes superficiels inscrits comme autant de marques, incisions, cicatrices, blessures, écritures du corps dans le geste qui trace. Scènes d'amours sublimés dans des corps chastes, de la beauté idéale à la Pomme de discorde, ou encore affres de la déchirure, de la souffrance, du délire, de la folie. Peinture, histoires de crucifixion, d'oreille coupée ou de tournesols, de chairs meurtries, ou encore de carré noir, de carré rouge ou de carré blanc sur fond blanc.

Devenir, involuer. Pour ce faire, revenir à la source, penser l'avenir en réactivant le passé. Remonter la chaîne, le courant, inverser le mouvement vers la naissance, le commencement, l'origine, infirmer ainsi l'écoulement du temps, la succession constante d'Ouranos et de Kronos dans les parricides successifs qui tentent d'arrêter le Temps par le meurtre, la mise à mort des parents par les enfants. Affaire de générations, de filiation. Toujours le fils qui veut prendre la place du Père, le détrôner, le rendre impuissant et moribond. Histoire et Mythe, histoires et mythes de l'art dans son inscription temporelle, dans l'affirmation de son pouvoir, autant que de son degré de puissance. Pour renverser les filiations, prendre dans un tout-au-présent le anciens récits, les anciennes formes pour qu'ils puissent mieux interroger notre actualité, nos propres récits. Nous ne pourrions y échapper, car, n'en déplaise aux Modernes, l'humanité a une

soif insatiable de récits, de narrations tout autant que de sensations. Tableaux et retables des églises, le Christ crucifié, la peinture déchirant le voile et découvrant ses plaies sacrées, des corps mortifiés, ou bien des carnations tendres d'angelots et l'effleurement de joues entre la Vierge et l'Enfant.

Quel avenir vouait-on aux représentations de Vénus et d'Apollon, de Laocoon, du corps du Roi, des Ménines ou de l'inspiration du poète? Histoires de papauté et de royauté autant que de moines, ermites ou autant de figures énigmatiques dont les noms oubliés nous échappent, allégories dont on a perdu la clé. Encore, histoires de crimes et d'assassinats, idylles, séduction et passions. Histoires de Paradis et d'Enfer. Histoires d'aveugles et de voyance, de doubles, d'ombres et de lumière, de giclures, de lacérations des corps puis de la toile, corps même de la peinture. Peindre de tout temps constitue un voyage, un trajet, une aventure toujours sur la lame entre visible et invisible. Aller et retour. Mouvement spiralé, dynamique de l'engendrement entre le faire, le défaire et le refaire, entre le voilement et le dévoilement, entre l'oubli et la remémoration.

Mais encore, au-delà du texte, du récit, histoires de chatoiement, de vertige, de stylisation, d'élongation des lignes, d'atermoiement des figures quand elles passent et disparaissent derrière la toile. Quand on met à mort l'histoire, le récit, la fable, la scène de genre ou encore la scène fantasmatique. Quand il n'y a plus que la touche, la tache, la coulée, l'épaisseur, le glauque, le lisse, le transparent. Cela, ça fait tache et trou, trou de mémoire, où s'engouffrent les signifiés du monde pour laisser place au corps, à la chair, à la carcasse même de la peinture, qui n'est plus que os et muscle, d'un cadavre toujours à réveiller et à ressusciter. Toile, cadre, faux-cadre, ficelles, bouts et fragments de toutes sortes de choses, des petits riens dont la présence néanmoins réelle donne existence et sens à l'informulable, l'indicible, l'indescriptible. Peinture, simplement présence, affirmation d'être et d'objets, tessons, céramiques brisées des urnes décorées, verre éclaté, petits verres des vitres d'encadrement ou Grand Verre où s'activent les machines célibataires.

Grandes et petites histoires de ce que l'on nomme grandeur, beauté ou grâce entre les mains et le regard d'un portrait de femme, s'appelât-elle Mona Lisa ou d'un autre

nom, sans jamais livrer les clés de son mystère et de son attrait. Et encore, ornements des livres d'heures, miniatures, enluminures, scènes historiées des livres saints: adoration, visitation ou naissance d'un enfant dans une étable. Ces figures, ces récits nous seront-ils devenus archaïques, d'un autre temps, la peinture nous affectera néanmoins par son excès d'être, au-delà des sujets, textes et prétextes, par cette force à susciter l'émotion, à cultiver la sensation, à éprouver l'attrait du sensible.

Éclats des dorures des fonds d'icônes ou des cadres baroques, l'or des âges sacrés et profanes, âge d'or de la peinture à renaître. Toujours en jeu la construction et la déconstruction des éléments, parties, particules, surfaces et profondeurs, toujours le jeu de l'apparition et de la disparition, l'alternance de la couleur et de la non-couleur, de la grille et du cadre, de la ligne et du trait, de l'épaisseur et de la transparence, du fruit et de la pulpe.

Peinture encore. Illusions, trompe-l'oeil, toute une histoire où le faux tient lieu du vrai et vice-versa, où l'artiste s'affaire à brouiller les pistes, à mélanger les cartes, à renverser les plans. Lieu où s'oppose production à reproduction, expérimentation à répétition. L'expérimentation passant par le déguisement, le travestissement des apparences, le déplacement des formes-forces. Où il y va de notre capacité à décoder, à déchiffrer, à décrypter même. Et au-delà, il y va plus simplement de notre capacité à sentir, être remué, être ému. Expression/émotion, couple obligé de l'art, derrière tous les savoirs, tous les savoirs-faire qui s'affichent ou se cachent, exhibés ou dissimulés. Pour chaque oeuvre qui commence, tous les gestes du passé et du présent de la peinture sont actualisés comme autant de «particules de devenir». C'est par l'émotion, la sensation pure que nous sommes touchés, que nous sommes liés, tout autant créateurs que spectateurs.

À chaque recommencement, il s'agirait de faire sortir la peinture de sa captivité engendrée par les forces antagonistes qui cherchent à la miner, de l'intérieur comme de l'extérieur. Malgré et par la connaissance de son histoire, la réactualisation de ses transformations progressives, l'imprévisibilité de ses devenirs anciens. Lui fabriquer une mémoire et tout à la fois une antimémoire. Passer son temps à devenir. On est ce qu'on devient. Autopoïèse. La pratique artistique comme production de soi. Se fabriquer un devenir

“rejoint en chacun l’ambition toujours actuelle de rechercher sur place une saine liberté ... se tenir ici et maintenant... dans la surveillance sans relâche de tout ce qui commence, (...)” (Guilmette, 1984: 141).

Peinture-agencements

«Toute capture ou connexion est devenir, métamorphose» (Guilmette, 1984:41). Le devenir de la peinture passerait par un fonctionnement rhizomatique.

Le rhizome se déploie par boutures, alliances, captures, ce qui constitue autant de centres mutants, c’est-à-dire de segments animés (...) se connectant les uns aux autres pour former des circuits de lignes. Ces points de contacts énergétiques assurent la prolifération des intensités. (...) Des séries se multiplient ... connexions. Celles-ci sont le lieu où les devenirs surgissent, où l’aventure du désir - toujours imprévisible - se nourrit d’elle-même (Guilmette, 1984: 39-40).

Il en est du pouvoir d’alliance, de la puissance de se combiner, se mêler, se mélanger. Métissage, recherche de l’hétérogène. Captures. La voie royale autrefois occupée par la peinture se transforme en une voie mineure, minoritaire, dans le sens de non dominante. Sans pouvoir, mais atteignant un degré de puissance inégalée. Quelque chose comme une forme en creux, un creuset où l’implosion est contenue. Mais erreur, la peinture n’est pas qu’une histoire de tableaux. Remonter le temps, ressaisir les formes des mutations, des métamorphoses, des passages, des déplacements de la peinture. Et ceci, par des gestes transdisciplinaires, une mémoire trans-historique.

Mémoire ou antémémoire, apte à reformer, regrouper une meute, un peuplement, du désir, des déplacements, un devenir minoritaire qui se faufile, se glisse imperceptible dans tous les médiums: sculpture, photo, vidéo, ordinateur, sur tous les supports: brique, pierre, bois, plastique, métal, carton, papier, du plus léger au plus lourd, au plus monumental. Mais déjà jadis, intégrée à cette surface plane, courbe, concave, convexe, épousant ses aspérités, ses creux, afin d’affirmer son réel sur la paroi des grottes, le mur de stuc des fresques, le parchemin, le décor des panses de céramique, les frises et frontons des temples, les vitraux des

cathédrales, les coupoles d'église, les chambres de palais, la page du livre, les planchettes de bois, puis toile enfin, et décor de théâtre. Apte à se répandre, encore aujourd'hui, sur les fresques, murales, pièces installatives, sites urbains, paysages choisis, ou au contraire à se contenir, à l'intérieur du *parergon*, écran, boîte, miroir, fenêtre ou porte.

Qu'elle soit supplantée par autant de machines, images publicitaires, bandes dessinées, films, photographies, écrans cathodiques ou images de synthèse, la peinture dans son devenir minoritaire passe par les trous de serrures, s'infiltrer dans les réseaux, les systèmes, les appareils, les machines à fabriquer une autre culture visuelle, subrepticement ou imperceptiblement pour s'accrocher, se connecter, toujours de façon sournoise, sans en avoir l'air, sans y paraître, toujours en mouvement, déplacée, insubordonnée aux codes, lois, règles et diktats de la pensée autoritaire et étroite.

Textes, inscriptions, graphies, griffes, graffitis, écritures de toutes sortes autour, dans, sur, au recto, au verso, sur les bords, sur le cadre, titre, légende, écritures et peintures sans cesse fiancées, se donnant la main et se jurant fidélité. D'un même geste inscrits, alternant dessin et tracé des lettres, les mots courent, épousent des arabesques, des lignes, des vecteurs, ou encore s'étiolent, dispersés, amorphes. "Un texte est une machine que le désir affole" (Guilmette, 1984:41). Le texte et l'oeuvre font machine que le désir affole. Dans un tel état de la peinture qui accroche et s'accroche, se connecte à toute surface, tout matériau, toute forme et toute force, des renversements sont possibles, des noeuds d'arborescence se forment. Tout y est mouvement et fuite. Bref, tout y est imprévisible, puisque tout est rendu possible.

Peinture-intensité

Mais ainsi, si tout est possible dans le jeu infini des variations, qu'est-ce qui resterait vrai de la peinture? Quelle serait sa vérité? "La vérité, dit Lyotard, c'est l'intense qui déborde la simple notion d'une pulsion oedipienne. Il est le signe caché dans la ligne, le sens de l'émotion, le vertige dans la raison. C'est que, dans les intensités, il ne faut chercher aucun degré de bonté ni d'excellence. Aucune n'est

supérieure à l'autre. Elle *est* tout simplement" (Lyotard apud Guilmette, 1984:33). Toujours cette recherche de l'équilibre dans le double mouvement de construire et de déconstruire, la double polarité de l'ordre et du chaos.

Mais au juste que sont les intensités? Des blocs de devenir, signes asignifiants, groupements spécifiques, meutes, emportements souverains, mais *sur place*, travaillant de l'intérieur l'opacité et l'immobilité des strates - étant eux-mêmes attaqués et minés par des particules adverses -, cherchant à pulvériser avec patience le mur du signifiant, celui des structures, des fonctions et des subjectivités. Événement, désir, devenir, les intensités ne sont rien d'autre que la dynamique du rhizome, le champ où le désir de l'humanité, comme celui des collectivités et des individualités, poursuit son accomplissement (Guilmette, 1984:34).

Si l'art ne peut se comprendre que comme intensité sonore, lumineuse, tactile, en dépassant les catégories, les genres, les écoles, une autre vision est rendue possible et s'impose, hors de tout champ de détermination. "Or la création est panique, débandade, machine détraquée, mais aussi action consciente où, par le langage, les sons et les couleurs on peut toucher la vie" (Guilmette, 1984:39). Ainsi, l'art n'a pas de conséquences seulement pour l'art, mais a nécessairement prise sur la vie et n'est-ce pas à ce prix qu'il a un prix pour nous.

Face aux instances actuelles du virtuel, de l'immatériel, de la technologie, où donc situer les lignes de force d'une peinture vivante et vraie? Peut-être dans sa matérialité même, dans une énergétique, la puissance de susciter des affects, de remuer, de provoquer des mouvements, des spasmes, des élans, des paysages et des visages, des figures abstraites ou non. Sa capacité à fabriquer de l'hétérogène, de la différence. Et à partir de son dedans comme de son dehors, cultiver le Divers, la diversité, l'exotisme, la différence, l'étrangeté même des rapports de surface et de profondeur. Que la peinture devienne exotique à elle-même, exogène, étrangère à ce qu'elle a toujours été, et constante métamorphose. Non pas fixité mais variation absolue, infinie, incessante mobilité. Pour cela, il faudrait faire du peintre une multitude, faire de la peinture une meute.

La peinture, ce creuset où s'affrontent formes et forces, identités et simulacres, représentations et

simulations, opticalité et tactilité, un centre toujours décentré, horizon mouvant, crépuscules du soir ou du matin. "L'oeuvre naît dans un creux retenu" (Serres, s.d.:183). Dans ce creuset, des noeuds d'arborescences, non pas seulement le mouvement de la flèche qui va du passé au futur, mais la synthèse du passé et du futur dans un présent où se rencontrent et s'abîment la mémoire et l'anticipation pour de nouvelles épousailles. Une contraction du temps et de l'espace par le pouvoir de l'imagination, de la sensation. Mouvement rétroactif et projection à la fois qui règlent les singularités. L'oeuvre comme une singularité dans l'espace pluriel de la multitude, la subjectivité au coeur même de ce qui se croit objectif, à la croisée d'un réel donné et d'un réel construit. Dans les séries de l'Histoire, ce qui reste n'est-ce pas une affaire d'individuation, de singularité, d'intensité? Intensifier, humour ou drame, réunir ce qui est séparé, pratiquer "l'unité intensive individuante". Voilà l'avenir et le devenir de la peinture réunis entre le clair et l'obscur, entre l'idée et le faire, entre la pensée et le geste, entre la réflexion et l'action, "... différences individuantes s'exerçant en intensités comme degrés de puissance... distributions nomades ou anarchies couronnées (...) l'état d'excès, c'est-à-dire la différence qui les déplace et les déguise, et les fait revenir, en tournant sur sa pointe mobile" (Deleuze, 1968:388-389).

Pour André Breton et les surréalistes, il s'agissait pour l'art de réenchanter le monde, et ceci par l'insoumission totale. "Procéder à un dépaysement complet de tout" pour construire "un monde viable et habitable" (1992:1261), affirmait-il. Jacques Attali, dans son *Histoires du temps*, propose, quant à lui, de "rêver à l'émergence d'un temps propre où, (...) chacun créera les formes de sa liberté" (1982:312). L'art serait nécessaire à cette libération du temps, pour trouver une nouvelle façon de vivre, ... "et refuser la norme du temps universel et gagner pour chacun le *droit d'aller et de venir*, le droit de créer de la musique autant que d'en entendre, de peindre autant que de visiter les musées" (Attali, 1982:312). Peinture, toute une "machine de guerre" pour restaurer et maintenir la paix.

Ainsi, au-delà des contraintes et des rapports de force qui enferment l'art dans des querelles incessantes, ne pourrait-on pas suggérer que l'art ne mène nulle part, qu'il soit avant tout le travail de déchiffrement des dimensions

enfouies de la vie, la voie de défrichement d'un territoire de liberté. En ce sens, nous suivrons Heidegger sur les *Chemins qui ne mènent nulle part*, où abondent les images de fouillis, de défrichement.

Dans la forêt, il y a des chemins qui, le plus souvent encombrés de broussailles, s'arrêtent soudain dans le non-frayé. On les appelle *Holzwege*. Chacun suit son propre chemin, mais dans la même forêt. Souvent, il semble que l'un ressemble à l'autre. Mais ce n'est qu'une apparence. Bûcherons et forestiers s'y connaissent en chemins. Ils savent ce que veut dire: être sur un *Holzweg*, sur un chemin *qui ne mène nulle part*. (1962:5)

L'image heideggerienne nous semble féconde en regard d'une approche poétique de la création artistique. Imaginons ainsi les artistes d'aujourd'hui, comme de tous temps d'ailleurs, engagés dans une même forêt. Et dans cet univers de diversité, de prolifération, de fouillis même, chacun oeuvrant et ouvrant son propre chemin. A chacun appartient le défrichement de sa voie, le tracé de son trajet, à-travers le non-frayé. Et dans ce «milieu» qu'est le sien, nul doute que l'artiste se déplace en aveugle, ne sachant s'il y aura au bout du chemin une clairière paisible, une falaise escarpée ou un gouffre profond. Peut-être même que le fouillis ne débouchera que sur un nouveau fouillis, que le non-frayé se déplacera de point en point dans un éternel décentrement de son épaisseur, de sa propre obscurité. Aussi, c'est à chacun de tracer ses lignes, de construire sa carte, de remanier ses alliances. A chacun de savoir à quel prix il se déplace et bouge, et ce qu'en coûtera le voyage. Et ainsi arriver à protéger, de la sorte «Tout l'intense sans instances» (Guilmette, 1984:47). Pour y arriver, faudra-t-il:

Se regarder moins soi-même et s'entraîner à l'oubli et à l'inattention: '...ce n'a pas d'importance qu'il y ait au bout du chemin l'absurde et l'impossible: il y a l'absurde et l'impossible au bout de tous les chemins si on les suppose rectilignes. C'est le sens dans lequel on marche qui est efficient, c'est la tendance, la posture. De ce qu'il y aurait au bout du chemin ne vous souciez pas. Il n'y a pas de bout aux chemins, pas de bout qu'on atteigne' (Guilmette, 1984:143).

Peut-être s'agirait-il enfin de reconnaître qu'il est vain de chercher le sens et la profondeur de tout trajet créateur hors ce déplacement en surface, hors la continuité des gestes (mémoire et filiation) et la contigüité des lieux d'investissement (agencement et capture). Peut-être faudrait-il concevoir que notre époque n'admet plus que la capture (s)élective et synchronique de tous les divers possibles, déployés sur l'espace lisse d'un présent ininterrompu. Mais à la condition seule que la flèche projetée touche la cible, une cible, fût-elle coeur, corps ou esprit.

S'il s'agit de culture, enfin, attention! au processus de fixation, de réification. Car «c'est le propre de la culture, dit Jean Dubuffet, de ne pouvoir supporter les papillons qui volent.» Classer, étiqueter, figer, tel est bien le processus menaçant qui guette toute forme d'art. C'est pourquoi les artistes doivent se tenir vigilants, «ici et maintenant dans la surveillance sans relâche de tout ce qui commence» (Guilmette, 1984:141).

Referências

- ATTALI, J. *Histoires du temps*. Paris: Éditions Fayard, 1982.
- BRETON, A. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1992. T.II.
- DELEUZE, G. *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.
- GUILMETTE, A. *Gilles Deleuze et la modernité*. Ottawa : Éditions du Zéphyr, 1984.
- HEIDEGGER, M.. *Chemins qui ne mènent nulle part*. Paris: Éditions NRF, Gallimard, 1962.
- MALRAUX, André (1927). "D'une Jeunesse Européenne". Dans: *Écrits*. Paris: Éditions Grasset, 1927.
- SERRES, Michel [s.d.]. *Le Tiers-Instruit*. Paris, Gallimard.

Françoise Le Gris é
crítica de arte, curadora e
professora de História da Arte na
Universidade do Québec, em
Montreal, Canadá.