

Au delà de l'apparence

(beyond appearance)

Il faisait froid à l'extérieur et à l'intérieur de l'atelier de Benjamin Swaim, déjà sombre alors qu'il était encore tôt dans l'après-midi. De la neige était annoncée. J'étais venue de Bretagne en train, un voyage si rapide à travers la campagne, qu'il est difficile de suivre les transformations du paysage dont les aspects, saisis fugitivement, traversent nos pensées puis se dissipent, découpés par la fenêtre du train où se reflète aussi notre visage. Ce que l'on voit depuis le train est contingent, mobile, et le voyageur est en suspend jusqu'à son arrivée. Il faut du temps pour passer du paysage de la campagne à celui de la ville. Lorsque la nuit tombe l'horizon découpe le ciel plus nettement.

Les tableaux étaient amenés un à un devant moi, comme pour la sélection d'un salon de peinture. Par moment je pouvais en voir deux à la fois, côte à côte, laissant glisser mon regard à la surface, de l'un à l'autre. Dans mon souvenir, les peintures se superposent mais elles ne sont jamais identiques, c'est comme un film de peintures qui se déroulerait, le film d'un horizon changeant. D'un tableau à l'autre la ligne d'horizon se déplace, elle ne se raccorde pas mais elle est la seule constante. J'écris sur ce que j'ai vu et sur ce que je vois maintenant, mes pensées sont prises dans un jeu d'associations, elles se dispersent puis se rassemblent à nouveau. Depuis la table mon regard tombe dans le jardin, au delà duquel

s'étend un champ, au delà duquel il y a une forêt, au delà de laquelle je ne vois plus, une ligne de neige marquant la limite de l'horizon.

Stop. Horizon? Comment puis-je accepter la limite entre les deux parties du tableau comme un horizon, sauf à la considérer comme une métaphore? Et, si c'est une métaphore, alors quelque chose est condensé dans - et comme - une image. Lorsque je nomme "horizon" la rencontre des deux parties du tableau c'est une *trope*, une figure de langage, puisque je sais que ce que je prends pour un horizon n'est rien d'autre qu'un jeu de clair-obscur, l'opposition et le dégradé de la couleur à la surface. Je suis à l'extérieur du tableau et pourtant j'attends, j'accepte la possibilité de tomber dedans. C'est le "risque du métier" de regardeur "(it's the occupational hazard of the viewer) et, à chaque approche, je dois mesurer les distances au millimètre si je ne veux pas être englouti. Dans le mythe de Zeuxis et Parrhasios, Zeuxis peint les raisins avec une telle perfection que les oiseaux descendent du ciel pour les manger, cependant que Parrhasios peint un voile si ressemblant, si réel, que Zeuxis demande qu'on le lève afin qu'il puisse regarder ce qui se trouve au delà. Le leurre de l'image nous fait tomber dans le tableau, fait prendre l'image pour la chose qu'on imagine qu'elle représente. Ce que veut voir Zeuxis n'existe pas, ce qu'il voit n'est pas ce qu'il veut voir; pourtant, à ce moment, il articule son désir.

En prenant la ligne - une ligne visuelle et matérielle - pour un horizon, j'accepte que ces peintures soient des paysages. Si ce sont des paysages, elles doivent alors vraiment me donner une certaine configuration de la terre ou de la mer, me donner des coordonnées du monde que je puisse, en tant que regardeur, rapprocher d'autres choses, à la manière d'une métaphore. Après tout l'horizon n'existe pas, à mesure qu'on s'en rapproche, il s'éloigne sans cesse. On a pût croire qu'il s'agissait d'une limite réelle, d'une bordure au delà de laquelle on risquerait de

tomber ou de se perdre. On le voit clairement, la ligne d'horizon traverse notre champ visuel de gauche à droite, de droite à gauche, sa trajectoire coupe le monde en deux.. Cependant, une autre division reste, elle, largement oubliée, car simultanément cette ligne, qui n'est rien de plus que la rencontre des deux parties du tableau, dessine une limite entre soi-même et ce qu'il y a au delà de soi. Elle marque aussi la représentation du corps de celui qui regarde, en inscrivant une différence entre l'intériorité de la pensée et l'extériorité de l'expérience. Qu'il y ait effectivement un au delà - du regard, de l'image - Zeuxis, comme n'importe quel regardeur, le suppose, même si ce qui s'étend au delà est un vide impensable, des monstres, l'Australie ou la Chine. Chaque peinture forme un cadre, définissant un partage net du dedans et du dehors, elle ne communique pourtant pas un sentiment de bien-être et de tranquillité. L'expérience telle que je la reconstruis - mais l'expérience n'est elle pas toujours une construction ? - revient plutôt à naviguer sur l'océan pendant des jours sans voir la terre, jetée à la dérive. Le paysage : une vue sans fin de la mer, sans rivage, sans boussole, simplement l'horizon changeant, la frontière du ciel et de la mer.

Stop. Paysage? Comment puis-je accepter ces tableaux comme des paysages sinon en me référant à la description qu'en donne l'artiste et aux expositions où ils furent présentés ainsi? Comme genre pictural devenu un moyen de la peinture, le paysage à la fois présente et représente et, pour faire court, donne un cadre à ce que je voi. Le paysage est à la fois le lieu et la peinture du lieu, mais dans ces tableaux il n'y a pas de lieu et, de peintures en peintures, c'est ce non-lieu qui est dépeint. Ce qui est représenté ici n'est pas *arrangé* au sens du paysage architectural ou des jardins, il n'est pas non plus *trouvé*, au sens ou, déjà là, il serait simplement enregistré, pas même comme ces interprétations exubérantes de la nature qu'on trouve dans les œuvres de Turner ou de Monet. Comme regardeur, je persiste à lire ces tableaux comme des paysages, pas seulement parce qu'on me l'a dit, ou par paresse, mais

parce c'est ainsi que je reconnais ces rapports de signes. En les lisant j'invente mon propre regard ("I read across, then cut my own axis of sight"), de moi au tableau et au delà, c'est ce qu'on pourrait appeler l'espace psychique ou l'inconscient de la peinture. Chaque nouvelle peinture que je découvre est prise entre le souvenir de la précédente et l'anticipation de la suivante mais, chaque fois, c'est une rencontre singulière.

Ce que je vois, à la fois présence et mémoire, a plus de deux dimensions et ma position, celle du regardeur, devient étrangement inconfortable comme le mouvement du regard suivant le paysage à travers la fenêtre du train. En vérité, je n'ai ni la possibilité de me *dissimuler*, ni celle de *prospector*, deux attitudes que Jay Appelton place à l'origine du plaisir que nous éprouvons devant le paysage¹. La première m'offrirai un refuge, une place pour voir sans être vu, la seconde m'installera dans une position de maîtrise, un point de vue dominant sur une perspective, mais dans aucune de ces deux positions je n'aurai quoi que ce soit à perdre (ce serait, en quelque façon, un plaisir prédateur). Ici il n'y a qu'une ligne - la ligne d'horizon si je crois qu'il s'agit d'un paysage - formée de lumière et de couleur, la matière de la peinture et je ne suis pas vue, parce que, dans l'étendue qui m'entoure, il n'y a nulle part d'où on puisse me voir. Si je ne suis pas vue, je cesse d'exister.

Stop. Regard. Comment est-ce que je sais que je vois ces tableaux? Le psychanalyste Jacques Lacan a quelques remarques à faire sur la création picturale. Dédiant dès 64 un séminaire à la question du tableau, il notait la fascination qu'on éprouve à redécouvrir la composition dans une œuvre, " lignes de partage des surfaces créées par le peintre, lignes de fuites, lignes de force, bâtis où l'image trouve son statut"². Il continuait, " c'est par là que le tableau ne joue pas dans le champs de la représentation. Sa fin et son effet sont ailleurs"³. La peinture met à la place une économie particulière de la vision, impliquant une dialectique du montrer et du

regarder dans laquelle il y a une arrêt dans le mouvement. Une peinture est le résultat d'un geste qui se finit, "N'oublions pas que la touche du peintre est quelque chose où se termine un mouvement"⁴. Le geste du peintre, étalant la couleur sur la surface est complété par le regardeur qui l'immobilise, le gèle. Lacan s'oppose à l'idée qu'il puisse y avoir une relation naturelle entre la "chose en soi" (le terme est de Kant) et le sujet, il insiste davantage sur le partage ou la fracture entre sujet et objet. Il y a, dit Lacan, une zone aveugle au centre du tableau, une absence ou un point d'effacement dans la représentation. C'est la limite de la vision, comme un point d'effacement à l'horizon. Ce n'est pas ce point d'effacement qui disparaît mais le regardeur (Lacan parlerai de "sujet") et c'est cela "le mauvais oeil" que la peinture doit pacifier. Pour Lacan, l'œil, comme sujet et organe de la vue, et le regard, comme objet du mouvement scopique, sont séparés, et c'est cela la division du sujet exprimée dans le champ visuel. Les peintures sont mobiles, la ligne qui les traverse oscille, et à mesure qu'elle les traverse, elle devient soudain une masse qui descend ou monte en restant fixée sur son axe. Il y a trop ou pas assez de lumière, et dans les deux cas, on souhaiterait être délivré de la vue comme lorsque le battement de nos cils offre un repos à nos yeux.

J'ai repris mes notes, griffonnées dans le froid de l'atelier parisien. Je lis que Benjamin Swaim commence par le ciel, puis cherche une mer qui s'y accorde, produisant l'unité par la lumière, même lorsque les couleurs ne sont pas naturelles. La scène est toujours imaginée - et produite par le mouvement de la brosse. La lumière est partout, elle n'est pas diffuse, ni dramatisée comme dans les peintures du 19^{ème} siècle. De ce point de vue le travail est plus proche des tableaux abstraits de Brice Marden, Mark Rothko ou (illisible). La couleur est une tache tirée depuis le bord, au travers de l'image (mais peut-être aussi "à travers l'œil"). "Voile" est suivi d'un point d'interrogation, comme si je pensais développer cette idée plus avant. Je suppose que, déjà alors, je pensais à Zeuxis et Parrhasios, à la demande faite par Zeuxis que le voile

soit levé, à son désir de voir ce qu'il y avait au delà. Il fait maintenant sombre dehors, et en écrivant je me reflète dans la fenêtre alors que le paysage au delà de la vitre est encore là, à la limite du visible. À la fin quand je ne vois presque plus, quand le monde, comme les peintures, devient monochrome et que la ligne d'horizon est presque imperceptible, enfin je suis dans le tableau. Stop.

¹ Jay Appelon, *The experience of Landscape*, London, John Wiley and Son, 1986.

² Jacques Lacan, *Les quatres concept Fondamentaux de la psychanalyse*, Paris ,édition du Seuil, 1973, p 123.

³ Id.,ibid p108

⁴ Id.,ibid p130