

Titres

Robert Marteau

Twombly à Beaubourg

A peine imprégné du spectacle de ces gri-bouillis, il va s'émerveillant, et le feu prend en qui s'avance en ce fin brasier de brindilles. Des ailes jeunes comme l'origine du monde et le nymphéa éclos abordent l'aurore où les métamorphoses s'opèrent telles que les décrivent les poètes chargés des registres, et qui écrivent avec ce qu'ils ont sous la main, craie et roseau, sur le calcaire coquillier et sur le tableau noir où la nuit se multiplie par huit puissance huit, etc. De l'amour abîmé les bulles montent, traversant la mer, preuve par la mort de la pérennité. Les muses prouvent la perte de mémoire, en marquent par les violettes le deuil. L'œuvre mise au mur chante les débris d'un naufrage que le marin échoué dispose sur le sable en offrande aux formes divines dont il se souvient. Le monde n'est plus muet comme on le crut au temps des sciences et des machines, mais contre toute attente revient à sa source enchantée, où Lédà se lève, où Galatée à l'écuelle boit le lait élaboussé en constellations. Un peintre poète fait fi de

tous les mots d'ordre et se fie aux signes — comme à Cyncus, à la peau florale des nymphes, néréides, oréades qui courent les lisières de l'eau. Qui du mythe fait son miel nourrit l'hébergé du breuvage de Ganymède. Twombly ne veut à Rome expressionner personne. Il recueille sur la mer où le grand Pan est mort les vestiges. Il souffle au chalumeau et le chant reprend dans les franges où nous perdons de vue notre monde en forme d'univers. Il a vu et désigné, telle que Bruno Latini l'avait dite, la plume du phénix, qui est rose aux extrêmes. Moine, il suit son chemin de corniche et dessine sur l'ocre avec le charbon de la mine le passage intemporel. Tout se passe comme si la mémoire en ses filles refaisait le fleuve, tirait le fil de l'eau qui est sans fin et ne se noue pas. Il extrait des combats œcuméniques superposés par les mythologues : un son de flûte, la roue solaire d'un chariot, et il se hausse sur la pointe des pieds pour écrire encore plus haut le nom du dieu qui court après Daphné.

*

Saint Ildefonse par le Greco, l'Escorial. Petit-Palais, 5-6-7 novembre 1987

Vêtu de verveine, à contre-ciel sous l'orage,
Ainsi saint Ildefonse à Tolède fut peint
Par le Greco qui, dit-on, s'entourait de cierges
Afin de s'éviter les variations
Du jour. Deux oiseaux parmi l'entrelacs des fleurs
Boivent la rosée à la même coupe. Loin
La présence m'assiège encore de la toile
Où la cendre là-haut exalte sur le saint
La floraison de la terre. Loin, je m'essaie
A suivre l'éclosion du pinceau. J'écoute
Et je prends l'indicible à mon compte pour dire
La mutité absolue en quoi se reconnaît
La peinture et par quoi sa constitution
Se signale à l'antipôle de la parole.

*

(*Degas, Chez la modiste*)

Ainsi, à première vue, on croirait de la plume
Qu'un miroir engouffre, et des balles de fleurs
Contre la joue à contre-jour qu'on aurait soufflées.
Épingles, nattes, chapeaux et rubans : est-ce un brasier,
Des brandons, de la braise ou des chaumes qu'on brûle
Quand la nuit n'est pas encore et qu'il y a comme
De la cendre sur du rouge à l'horizon. Il appelle
Le pâtre rêvant de femmes qu'il serre et assaille
Derrière la vitre où il les voit comme poudre de pastel,
Jardin qu'il foule engorgé de pivoines, d'azalées.
Illusion, dit-il, et poudre aux yeux que Degas signe
Ayant vu des kimonos, de ses doigts imagine
Le fard que l'éventail emprunte au papillon, à l'écume
Coquillière que les vagues font quand elles sont à leur crêt.

*

Traduction des Pythiques

Événement majeur : l'apparition des *Pythiques* de Pindare dans le paysage de la langue française ; épiphanie due à Jean-Paul Savignac. De celui qui faisait payer à prix d'or son asservissement à la muse, Savignac restitue en notre langue le temple sonore avec l'admirable désinvolture qui permet de se tenir avec précision dans des voltes si hautes. Que l'avènement pindarique passe aujourd'hui de presque tous inaperçu n'ôte rien à sa réalité — mais simplement signe la face cachée du livre ; ajoute son impondérable plume en contrepoids à la mémoire emmagasinée à des fins inavouables. Dans sa traduction, Savignac n'hésite pas à ne pas trahir, laissant que le flot violet envahisse — ainsi les crocus — nos prés et plates-bandes. Ainsi remuée, la langue mue en éclatant par

le poème qu'elle s'approprie. C'est un beau chahut, et une volée de bois vert. C'est en un petit livre une énorme convocation et une vocalise de toutes les sonorités que les dieux mettent dans les mots pour l'usage des humains. Le mythe en chaque vers se reverse à son origine fabuleuse, et c'est ce que nous fait présent la restitution effectuée par Savignac. Le bruit, la clameur, le discours, la sentence, le silence sont coulés dans le rythme, rompu puis repris pour les pauses et salutations. Je songe que le cher Jean Giono aurait salué de toute sa générosité notre traducteur et qu'un nommé Paul Claudel aurait un peu tempêté pour ne pas marquer son contentement. CALLIGRAMMES, l'éditeur, honore son nom en publiant ces belles écritures.

*

Michel Deguy

Conjecture sur le film de Pialat

Ce serait un film « païen », je veux dire : montrant le païen. L'invisible y paraît, mais suintant : il est *au dehors*, et *entre* ; assez épais ; assimilé à des forces, pas très différent de « l'électricité ». C'est épais, *entre* les êtres ; du surnaturel poisseux, gras comme la plaine à betteraves.

Une religion d'autrefois : il y eut cela ! des soutanes, des *shamans de campagne* ! C'est plein de femmes : enfants de Marie, vieilles dévotes, bonnes à curé, mères en deuil... et Mouchette ! Et des rites agrestes, vétustes, assombris, tenaces : élévation du petit mort pour sa « résurrection ».

Un souvenir d'en France, d'une France proche et incroyable, « paysanne ». Était-ce vraiment hier ? Superstitieuse avec des apparitions et du désert ; de la boue qui se change en forme « satanique », presque statue animée.

Qu'est-ce que c'est que cette histoire ? ! Ce n'est pas du monothéisme, mais du duotheisme, du manichéisme. [Sous] le *soleil de Satan*, ça équivalait à la nuit ; et Satan est plus fort que Dieu, « il a vaincu », c'est la version bernanosienne de « la mort de Dieu ». Ce qui a gagné, c'est... Satan. Et c'est fait. Donissan en meurt. « Satan obtient sa mort », on dirait. Il a promis « son salut éternel » pour faire... du bien ! C'est un pacte avec Satan.

Énorme Depardieu, « effaré » : Rimbaud grossi, resté à Charleville, a fait le séminaire. Est-ce que Bernanos « regrette » ce monde-là, ce monde « plein d'âmes », poisseux, de bien et de mal, où la réalité du bien se prouve par celle du mal ; où « Dieu » contre-pèse la génétique : pour n'être pas rien que l'héritière des vices, des crimes humains, convertis-toi... à quoi ?

Député-marquis, avortement, carriole, sacristie, enfants de chœur et de Marie... Nord grouillant d'autant de démons que le Sud... Monde de l'achèvement de la deuxième expansion technico-industrielle, qui « produit » les jeunes filles des *Galleries*, « avides de Paris-la-Liberté », l'âme perdue de l'admirable Mouchette-Bonnaire. Et ce gros pataud devenu voyant de campagne, avec une théologie de théiste fanatique, « Dieu, Dieu, Dieu » — Dieu, tout le temps, à satiété, sujet de ces phrases qui ventri-

quent le grand vide nuageux, et jamais le demi-dieu *Christ*, pour qui ? Ce n'est pas très « chrétien ». Au milieu, ce doyen raisonnable, *entre* le peuple, crédule, sanguinolent, avide de confesses, et le saint, excessif, dangereux, qui a donné son âme pour y voir clair au moins une fois sous le soleil de Satan.

*

Straub

Je comparerais volontiers l'*Empédocle* de Straub à un opéra, pour en suggérer l'ambition, la force, la gravité communicative. Car il s'agit de communiquer, peut-être, mais moins au sens à jamais prédominant des *télécom* qu'au sens où « le feu se communique ».

Opéra de voix, opéra filmé ; non de grands airs ni de mélodie symphonique, mais opéra se privant de musique, se privant de partition, et ainsi comparable à la musique — « musical ». Opéra tout en récitatifs, monologues phrasés de récitants, échanges tendus, bandés comme l'arc héraclitéen dans le *polmos* paternel, mais qui, chez les hommes, enfante Rien.

Lent et noble, un opéra unique en ceci que ce sont les voix qui font la tonalité, comme si la musique s'était tue, rythme palpitant dans la merveilleuse *diction* de voix qui vont parler (mezzo de Penthée, baryton d'Empédocle...). Le film transporte la tragédie injouée de Hölderlin en opéra filmé, et ainsi lui donne d'avoir un lieu.

Est-ce la dernière grande tragédie occidentale ? Empédocle n'est ni prêtre, ni chef guerrier, ni artisan-laboureur, si l'on se réfère à la trilogie « indoeuropéenne » de Dumézil. *Empédocle* ne se distingue pas moins du mythe chrétien. Le héros n'est ni dieu ni homme ; un « demi-dieu » qui va être, qui est, *expulsé*, *presque* lynché, *presque* sacrifié, il va « disparaître ». Il n'est pas le Christ, mais le demi-dieu « Esprit de la Nature » qui va s'absenter, refuser ses traces, nous laissant en legs la *Nature* comme cénotaphe hanté par son esprit. Comme dans le très beau film que Straub et Huillet firent avec *Leuco*, la nature est splendide, noire et verte, vent, nuages et lisières sous le volcan sacré.

En même temps, cette « folie » transpose, transfigure, les rapports de Hölderlin à Gœthe le Héros, au peuple, aux amis « qui sont en dialogue » (*Gespräch*). L'acteur qui joue le rôle « ressemble » à Goethe.

Mais il est sans doute difficile (cf. le comte-rendu détaché, neutre, glacé, vide, qu'en fit *le Monde*) aux spectateurs non liés d'affection et de respect avec Hölderlin d'entrer dans l'intense émotion du film.

*

Fellini

L'admirable satire de Fellini, *Ginger et Fred*, mal reçue, bien sûr, parce qu'« il exagère, n'est-ce pas, Madame, qu'est-ce qu'il nous raconte ; x qu'est-ce qu'il ne va pas chercher, ça ne nous concerne pas », l'a projeté infailliblement, lumineusement, à l'écran : le marginal est le destinataire, indifféremment original, singularité exceptionnelle, et équivalente à n'importe quelle autre comme stimulus éphémère de la voracité d'images, sa différence *arrachée* à sa provenance hétérogène aux autres, ci-devant irréductible et maintenant par sa spectacularité même assimilée à n'importe quoi d'autre même : l'handicapé en général, du 4^e âge ou du 4^e monde, Ginger ou Fred, assuré social du 1^{er} âge ou *public* des teenager dont R. Altman disait récemment que le film en général avait trouvé en lui sa destination banale, monotone, anéantissante ; le destinataire des slogans bancaires, des « pubs » ou *clips*, du spectacle de la mise en scène du « monde » à l'écran, qu'on va chercher n'importe où pour la Grande Émission où la Chaîne TV italienne célèbre son anniversaire.

*

Fellini, Intervista

Beau comme une belle phrase complexe ; une phrase qui s'élève, regroupe autour d'elle ses subordonnées, pleine en *même temps* d'incises de consécutives, de parenthèses et de ponctuation, qui ne se perd pas de vue en se déroulant, projette sa fin, suspend son sursis, s'emporte et se suicide, renaît, frémit d'anticipation, annonce et réalise ses prémisses prophétiques, syntaxée. Beau comme un récit, une séquence de chapitres de paragraphes de phrases de groupes logiques de syntagmes de cas de mots de sons et de lettres ; qui s'en va, fraye, ouvre les yeux, se gorge, se reprend, se récapitule,

s'adresse aux autres, se monologue, se renferme, s'interrompt, se ravise, se suspend, s'exclame, se murmure — et se simultanée en se relisant, se boucle en effet sur son début : va pouvoir recommencer, se ligue. Je lègue à toutes les familles vivantes la jubilation de mes premiers moments.

*

Yeelen

C'est l'illustration, vaine et jolie, d'un conte africain, qui est peut-être un mythe, mais qui n'est plus un mythe ; qui est un album pour les touristes. Les Peuhls n'ont pas le beau rôle — ni Jean Rouch... Le trucage cinématographique des *effets spéciaux* redonne des *pouvoirs spéciaux* aux sorciers, pour la satisfaction de la crédulité superstitieuse des futurs touristes : « Ah ! Ces Noirs ! Avec leur magie, leurs sorciers, leurs gri-gris... ! »

Sans âge, sans référence, seule peut-être une pipe (ceci est une pipe), « anglaise » peut-être, permet de conjecturer que « l'histoire se passe aujourd'hui ». Les anthropologues quittent la salle, avec les sociologues, les artistes, les historiens. Restent les agences de voyage ; pour ce complément, en somme, à *Out of Africa*. Les étudiants africains ont quitté la salle.

*

Glory

La vulgarité anglaise, ou est-ce la vulgarité du cinéma, éclairages vulgaires, plans-moyens vulgaires ; la typification vulgaire des types anglais middle-class (and low), reconstitués en studio ; incendies de studio, ruines de studio, Tamise de studio, tous reconnaissables comme des signes, vulgarise la version middle-class de la deuxième guerre mondiale.

*

« La couleur de l'argent », ou du remake

La contagion mimétique est d'autant plus forte et rapide que le modèle se singe lui-même : tel est le rapport entre *USA* et le reste-du-monde.

Ce qu'il y a de répugnant — oui, une sorte de dégoût vous prend à regarder la propre contrefaçon de sa mimique ériger le modèle en modèle pour soi, comme quand un rap-

port équivoque de « singerie » s'installe entre l'homme et l'animal et que le vertige du qui — imite — qui ? s'installe en quelque zoo — ce qu'il y a de répugnant c'est, à tel film (*La Couleur de l'argent* avec Paul Newman) de saisir (en étant saisi par) l'accélération caricaturale en *remake* de la sémiotique clignée entre les rôles sociaux américains, comme le proclame le on-remet-ça de l'Arnaqueur 20 ans après. L'outrance quasi abstraite de la complicité par signaux des acteurs, des *figurants* de l'espace social américain, offre un spectacle à la fois absurde aux autres « cultures » et planétairement imposée à toutes — qui ne pourront jamais *imiter* aussi bien ! Imiter quoi ? « New-

man » ; la différence des générations, la brutalité inouïe du code qui règle les échanges entre homme et femme, jeune et vieux, friqués et paumés, « boss » et ringard, la signalisation sexuelle, monétaire, fiduciaire, la *simulation des tics* de reconnaissance intercitizen, et la *vitesse* (« clignée », donc !) de l'échange exacerbant les *gnosies* des stéréotypes et leur usure et toute cette *fuite en avant* du milieu U.S.A.

Très brièvement : à quoi tient la supériorité, inaltérable, du modèle : les Américains et les Anglais, et toute la sphère anglosaxonne, ils savent l'anglais ! Ils le parlent mieux que nous ! Ils ont cette avance native, difficile à réparer.

Jean-Pierre Moussaron

Lestié : ut mimesis, pictura

S'il y avait une généalogie à retracer dans la peinture d'Alain Lestié, ce devrait être celle de la couleur.

D'abord issus d'une littérale « sciagraphie » qui les contenait entre gris, beiges et bruns, les tableaux de ce peintre semblent s'être progressivement laissé configurer par l'éclatement de celle-ci en tons plus vifs et brillants — selon la précaution d'une vigilance, proprement théorique.

Car ici la couleur ne coule pas ni ne vibre ; non plus qu'elle n'illustre ou n'enlumine. Elle n'inaugure pas davantage quelque récit par contrariété dialectique ; et ne s'inféode à aucun ordre de vision « en profondeur » (voyance symbolique, intuition de la matière ou exploration du pulsionnel, comme on dit) préexistant à la confection du tableau. Elle se fait, bien plutôt, milieu de différence où s'ajointent les divers fragments d'images sur la toile, constituant à la fois l'agencement et la tension de leur être-ensemble représentatif. Force disjonctive de *l'entre*, elle instaure leur entrevue et instruit leur entretien.

*

Peintre moderne, et partant, universel, Lestié peut aussi être appelé peintre français.

Comme l'on parle d'un opéra français (de Lully à Bizet, de Rameau à Debussy) spécifique, par-delà la langue, pour la clarté générale de l'énonciation et la justesse, chaque fois particulière, de la prosodie. Soit le calcul pointilleux des rapports connexes de valeurs et de quantités — là : sons, rythmes et mots ; ici : lumières, formes et tons.

A la façon, encore, dont Mallarmé écrivait à propos de la « main » de Manet, que « la limpidité de la vue y descendait, pour ordonner, vivace, lavé, profond, aigu ou hanté de certain noir, le chef-d'œuvre nouveau et français ».

Au sens, enfin, où le corpus des tableaux de Lestié subsume diverses manières de représenter prégnantes dans l'histoire de la peinture française. Entre autres : l'allégorie selon Caron, dont l'implicite succession temporelle se déjoue en espace ; la scénographie de Poussin, rhétorique jusque dans la découpe des plans ; les cadrages de sites à la Lorrain, comme autant d'embrasures du regard ; le fréquent tremblement entre vues simulées et

« tableaux vivants », par où l'on remonterait de Balthus à Tonnerre, si de ce dernier — peintre du XIX^e trouvé par Klossowski — demeurait quelque toile (alors qu'il faut s'en remettre aux seuls aperçus qu'en donne cet auteur dans *La Révocation de l'Édit de Nantes*); et puis ce vernis en glacis qui, tel celui des anonymes bellifontains, accoutume de sa distanciation une érotique du secret.

*

Lestié propose donc de la figuration. Et même fort remarquable par la minutie méticuleuse des reproductions d'objets, de paysages et de corps — toutes techniques du trompe-l'œil maîtrisées, des fresques de Pompéi aux toiles de Magritte. De sorte que l'on est fondé à lire aussi dans cette peinture une description réaliste de l'univers. Quitte à revoir la notion avec l'aide de Barthes : « Toute description littéraire est une *vue*. On dirait que l'énonciateur, avant de décrire, se poste à la fenêtre, non tellement pour bien voir, mais pour fonder ce qu'il voit par son cadre même : l'embrasure fait le spectacle. [...] pour pouvoir en parler, il faut que l'écrivain, par un rite initial, transformé d'abord le « réel » en objet peint (encadré); après quoi il peut décrocher cet objet, le *tirer* de sa peinture : en un mot : le dé-peindre (dépeindre, c'est faire dévaler le tapis des codes, c'est référer, non d'un langage à un référent, mais d'un code à un autre code). Ainsi le réalisme (bien mal nommé, en tout cas souvent mal interprété) consiste, non à copier le réel, mais à copier une copie (peinte) du réel : [...] code sur code, dit le réalisme. »

Suivant cette optique, le « réalisme » propre à Lestié consiste à tirer les codes picturaux de la mimésis littéraire (alentour de Blanchot, Des Forêts, Klossowski, si l'on veut), pour les restituer, en tant que stéréotypes, à la peinture. Cadres sur codes, dit Lestié, en agençant de la sorte ces copies (déjà peintes et « lues ») du réel que représentent les images qu'il ex-pose, en entier ou par morceaux.

D'où se marque un tour supplémentaire de la parodie désoriginant le modèle*, qui fonde son entreprise picturale. Laquelle œuvre ainsi à *faire passer* la vue de la réalité dé-peinte à l'image re-peinte.

*

On réduirait le travail de Lestié, si l'on ignorait, outre sa connaissance exhaustive de la peinture qui le précède, son amour du cinématographe : il voit en lui un volumineux répertoire d'images articulées, complétant l'archive des stéréotypes qu'il combine. Il s'ensuit que, à travers l'interpénétration ou la surimpression de motifs picturaux et de plans « filmiques » (selon un constant renvoi de clichés en citations fictives), l'ensemble de ses toiles fonctionne sur le mode d'un vaste palimpseste où le visible est toujours reperçé par le déjà-vu. Cependant que s'y prolonge et s'en accroît l'intertexte visuel, comme pour vérifier cette pensée de Borges : « L'idée qu'un texte peut être *définitif* relève de la religion ou de la fatigue. »

Pourtant, cette peinture ne se contente pas d'assurer une gestion de l'antérieur, si subtilement parodique soit-elle. Loin de consommer des images — comme le fit, jusque dans l'acquiescement extatique à leur défilé, l'hyperréalisme américain des années 70 (avec lequel Lestié n'a, proprement, *rien à voir*) — cet artiste s'efforce de les consumer, en les menant à leur perte. C'est-à-dire d'en perdre la mémoire. Et l'on sait (au moins depuis Nietzsche) que la mémoire ne se perd pas dans l'oubli, qui contribue au contraire à sa continuation, mais dans la démultiplication nombreuse du souvenir, par échos, reflets, simulacres. D'où vient ce pluriel, diabolique (la fragmentation ou diabolique lutte ici, contre l'unification symbolique), d'éclats de vue(s), qui institue en même temps la collection des toiles signées Lestié en pinacothèque de Babel.

Dès lors, puisque cet artiste entend faire œuvre plutôt que rien, le voici contraint de canaliser ce qui serait pure perte en dépense qui dure (et motive la production séquentielle de ses tableaux) : non pas offusquer massivement la représentation, mais la miner, la mimant, d'un fauil de légères subversions.

*

S'il existe, aujourd'hui, un peintre *unheimlich*, c'est bien Lestié, capable d'inquiéter notre familiarité manifeste avec le monde qu'il montre, pour la mieux défaire.

Quant à la vision : le boitement des perspectives, l'équivoque profilement des scènes, les multiples fractures de cadrage, l'intrusion de

* Sur cette question, et quelques autres, je renvoie une fois pour toutes au livre, désormais classique, de J.-M. Pontévia et A. Lestié : *Travaux d'après peinture*, T.E.R., 1981.

l'encadrement peint sur la toile, etc., creusent celle-ci d'autant d'hiatus, dont la somme d'impossibilités destitue le visible offert de ses ordonnances ordinaires : nous ne savons plus comment (et d'où) le voir, encore moins le lire.

Quant à la com-position : les éléments qui s'y trouvent ensemble ne vont pas, ensemble, vers une totalisation qui puisse consister. Seule insiste, et d'une surface l'autre persiste, une co-présence sans métonymie définie ou assignable. Partant, la narration s'amuit entre les amorces de récits possibles, en même temps que s'indétérmine la semblance générale de cette peinture.

Quant au référent : (se) donnant pour objet originaire un réel qui comparait uniquement, en fait, au travers de stéréotypes ainsi disposés d'emblée en comparants, ladite peinture, échelonnée en codes et par avance imagée, s'opacifie dans le labyrinthe de sa référence déjà peinte, tandis que sa trame impose l'effet d'une catachrèse généralisée.

Alors, cernée par l'étrangeté qu'elle sécrète au sein de sa visibilité, la présentation de l'univers s'altère irrémédiablement. C'est ainsi que Lestié traduit, pour notre époque, l'affirmation baudelairienne : « Le Beau est toujours bizarre. »

Et l'on perçoit que, sous l'apparence figurative familière, ce peintre ne donne figure à rien d'autre qu'à l'infigurable même : l'insondable mimique latente — figurante parce que défigurante, et inversement — par quoi se (re)produit la mimésis.

*

Mûs par une authentique « passion de l'image », les tableaux de Lestié entrent dans le champ de la fascination, telle que la décrit Blanchot : « La distance n'en est pas exclue, mais elle est exorbitante, étant la profondeur illimitée qui est derrière l'image, profondeur non vivante, non maniable, présente absolument, quoique non donnée, où s'abîment les objets lorsqu'ils s'éloignent de leur sens, lorsqu'ils s'effondrent dans leur image. Ce milieu de la fascination, où ce que l'on voit saisit la vue et la rend interminable, où le regard se fige en lumière, où la lumière est le luisant absolu d'un œil qu'on ne voit pas, qu'on ne cesse pourtant de voir, car c'est notre propre regard en miroir, ce milieu est, par excellence, attirant, fascinant. »

De fait, sur chaque toile, l'image — diffractée, hantée par son hors-champ, et comme expropriée par sa propre citation — ne cesse

de se déporter hors d'elle-même. Par quoi, acheminant d'une toile l'autre sa désorganisation originaire (le désastre dont elle procède), cette œuvre picturale se « désœuvrer » sans fin.

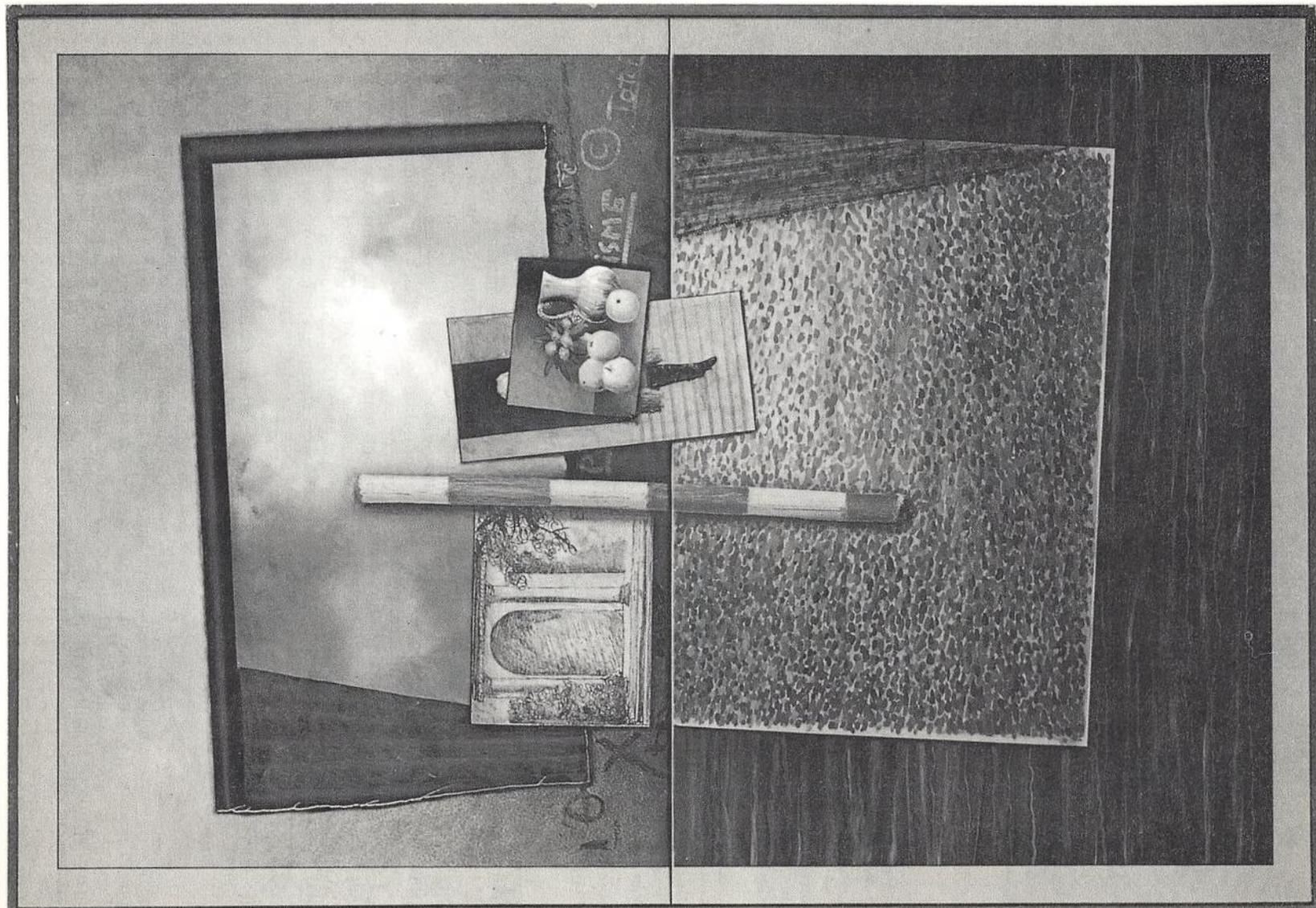
Ainsi, stance de la fascination dans l'espace, désœuvrement opérant dans le temps, la peinture Lestié se fait théâtre, ou plus exactement, théorie de *l'inhabitable*. Elle affronte celui qui la regarde au vertige d'apesanteur, puisqu'il perd les centres de gravité de sa vision et de son désir : en l'une, s'estompe la visibilité comme pouvoir de nommer les scènes, désigner les motifs, attribuer le sens ; face à l'autre, se dérobe l'objet sous un apparaître incertain. Si bien que le spectateur se voit dépossédé des moyens de peser (sur) le tableau : identifier, discerner, raconter. Autrement dit : emporté en une vue intenable, dont l'espace se double, le propre se simule, le désir se disperse, et où, seule, une apparence de mémoire se dispose, impersonnelle, c'est le sujet même du regard — notre sujet — qui vacille, voyeur surpris, happé de son sol imaginaire. (Parfois même, tel Dapertutto ensorcelant Hofmann, Lestié est parvenu à capter le reflet de son spectateur pour l'inscrire en ombre portée sur la toile). Alors, par intermittences, réverbérant notre vertigineuse déception au miroir de la surface peinte, la mimésis dévoile, ici, l'envers de son semblant : le rapport à l'imprésentable qui lui donne lieu. Sous l'effet d'une représentation, en laquelle la présence (du sens, du désir satisfait, de la vue fixée — selon la double acception du terme) se diffère indéfiniment, uniquement postulable, si l'on y tient, comme dérivé second ou dérivation secondaire de ce qui est censé la représenter.

Manœuvre limite, par quoi l'objet (de la) peinture apparaît neutralisé en son être même, et qui implique ceci (pour paraphraser Blanchot) : il se pourrait que peindre à la façon de Lestié, ce soit attirer la peinture dans une possibilité de montrer qui montrerait sans montrer l'être et sans non plus le dénier. Suspension neutre du pictural, où ce dernier devient « célibataire » de lui-même.

*

A l'encontre des fadeurs et fadaises de l'actuel discours « culturel », qui ont dévalué la chose avec le mot, il faut affirmer le

Lestié, *Sans titre*. Acryliques/toile (130 x 89). Coll. part. Bordeaux. ▶



caractère *tragique* de la peinture de Lestié. S'il est vrai, comme l'écrit Derrida, que « penser la clôture de la représentation c'est penser le tragique : non pas comme représentation du destin mais comme destin de la représentation. Sa nécessité gratuite et sans fond. », et, comme l'a pressenti Hölderlin, que le tragique commence avec la perte des modèles, une telle peinture non seulement nous re-présente cette perte, mais ne (sur)vit que d'elle.

Il s'agit là, bien sûr, d'une affaire interminable. Dans le cours de laquelle Lestié dérange la croyance en deux mythes tenaces : l'achèvement de la peinture, à quoi l'on prétend çà et là, se révèle une illusion, aussi bien que la proclamée mise à mort de l'image — de tout ce qui finit par faire image (non-figuration et abstraction comprises) dans le cadre du tableau. De fait, toutes les toiles de ce peintre participent, en l'accomplissant radicalement, de l'étonnement — sans doute le seul justifié en la matière — qu'il y ait, encore et toujours, « de » l'image.

Ce pourquoi Lestié, dans cette diction d'infinifinitif absolu où il maintient son œuvre, opère autrement : dévoué à la ruine de la mimésis picturale, mais non à sa suppression, il la prend au pied de la lettre (ou de l'essence, si quelque chose de tel existe), en sur-exposant ce qui la constitue : la dépropriation même du visible.

*

Une telle œuvre, on l'aura compris, ne relève d'aucune forme d'empirie masquée d'éclectiques à-peu-près théoriques, mais d'une méditation endurente, insolite autant qu'intempestive. De ce retrait hors de toute mode, on tirera (conviant, un instant, l'italien à entrer le français) le portrait d'un artiste inexorable : Lestié séjourne à ce point

en (« sa ») peinture, que l'entier de son existence se déduit de celle-ci et s'épuise en elle. (Avant de la rencontrer à l'âge de 18 ans, il est né à Hossegor en 1944, et avait entamé des études d'arts plastiques).

*

Finalement, la beauté propre de cette peinture — ce qui la rend unique à mes yeux — vient du singulier clivage dans lequel elle emporte le regard.

D'un côté, derrière le vitrage du vernis, le feuilleté des images, et le leurre de la semblance, elle s'éloigne de nous, à perte de vue, lisse et labile, se dérochant telle une immémoriale peinture du rêve : « Le rêve touche à la région où règne la pure ressemblance. Tout y est semblant, chaque figure en est une autre, est semblable à l'autre et encore à une autre, et celle-ci à une autre. On cherche le modèle originaire, on voudrait être renvoyé à un point de départ, à une révélation initiale, mais il n'y en a pas : le rêve est le semblable qui renvoie éternellement au semblable. » (Blanchot, pour la dernière fois.)

Cependant que, de l'autre, elle nous affecte de profondes touches « trouant » la représentation : par le filigrane de lumière dont la couleur est ici toujours grosse, le recueil ou le recel d'objets erratiques, la gravure des visages et des corps (féminins) selon la force d'un « désir demeuré désir », voici que sa texture séduit l'œil d'une proximité ravivant la promesse d'un nouveau voir.

C'est de la libration perpétuée en ce double regard obligé, que provient l'impact, sans doute le plus intime, des tableaux de Lestié : fine déhiscence de la vue ouvrant en nous la blessure de l'événement, par lequel, entre le déjà vu du rêve et l'à voir qui se réserve en s'annonçant, cette peinture nous advient, ici et maintenant, comme l'avenir même.