

Denis Hollier

Retardements

« Il est deux péchés capitaux dont découlent tous les autres : l'impatience et la négligence. A cause de leur impatience, ils ont été chassés du Paradis. A cause de leur négligence, ils n'y retournent pas. Peut-être n'y a-t-il qu'un péché capital, l'impatience. A cause de l'impatience ils ont été chassés, à cause de l'impatience ils n'y retournent pas ».

Kafka

A ma connaissance, sa signature mise à part, qui d'ailleurs n'est jamais particulièrement voyante, et les titres, qui sont en général hors-cadre, il n'y a rien à lire, au sens classique du mot, dans les tableaux de François Rouan : pas de logo. Il ne sous-titre pas. Ces tableaux s'exposent sans dépliant, sans prospectus, sans manifeste audio-visuel ; jamais ils ne se sont fait accompagner d'un mode d'emploi (mon truc mis à nu) : on ne lit pas beaucoup dans ces tableaux.

Et pourtant, cette peinture somptueuse, tumultueuse est étrangère à la rétion laconique du modernisme. C'est la peinture d'un corps parlant. Mais qui ne cause pas sur toile. Rouan citera Matisse : « Faire de la peinture, ça nécessite de se couper la langue ». (En réalité, Matisse disait : « se faire couper la langue »). On insistera sur cette résistance à l'explication foraine, ce peu d'intérêt pour l'analyse institutionnelle, pour la manipulation sémiologique, pour l'enseignement et la démonstration. Ils l'ont tenu à l'écart (ont nourri sa réserve à l'égard) du militantisme phraseur des titulaires du néo-sublime et de l'embeaubourgeoisement de tous les pays unissez-vous. Et, à l'occasion, l'ont même fait se réclamer d'une Contre-Réforme. L'écriture ne se voit pas. Mais c'est là sa force.

Cette distance en effet n'implique aucun refus adamique du graphisme. Bien au contraire. Elle implique simplement que l'écriture reste, dans le fond, imperceptible. D'autant plus puissante qu'elle reste — dans le fond — infigurable.

*

Il faudrait d'ailleurs demander aux spécialistes à quel moment exact on (qui on ? les critiques ? les peintres ?) a commencé à parler d'« écritures » à propos de traces qui n'étaient ni iconiques ni graphiques, représentations ni de mots ni de choses, objets graphiques non-identifiés, à appeler « écriture » tout signe non-mimétique rencontré à la surface d'une œuvre plastique. Il est probable que Rouan lui-même a utilisé le mot, probable même que c'est à lui que les critiques l'ont emprunté pour décrire, par exemple, les hachures et croisillons qui striaient ses premiers tressages. Mais c'est une écriture sans chiffre, une écriture non-littérale, sans message, ce que Barthes appelait à propos des calligrammes d'André Masson une graphie pour rien, une écriture non-codée, sans alphabet. Beaucoup de traits, mais dont aucun ne va jusqu'à la lettre. Tout le monde y a reconnu des

virgules, des apostrophes, des accents, des guillemets. Toutes les marques de l'élosion. Mais jamais un mot, ni un signe. Rien à épeler. Pas d'enseigne. Une phrase dont le point serait partout mais le verbe nulle part. Je ne pose rien et je retiens tout.

*

La ligne de départ n'est pas fixée en termes sémiologiques (à partir de l'opposition du texte et de l'image) mais en termes de rapidité et de lenteur. C'est à partir de rapports de vitesses, d'écart entre coefficients de viscosité matériologique que peinture et écriture se départagent. Une problématique de la rapidité des matières et des supports décide de la bifurcation première ; par rapport à elle, la nature des signes utilisés (la question de savoir s'ils sont mimétiques ou conventionnels) reste accessoire. Pourquoi résister à l'image, si c'est pour oublier la peinture ?

Duchamp, dit-on, après une visite à un salon aéronautique aurait conclu en sortant : la peinture, c'est fini. Le même Duchamp qui, dans une de ses fameuses notes, suggérerait une transformation lexicale : « Employer, "retard" au lieu de tableau ou peinture ». Le même encore qui parlait de « nus vites », sans doute pour les opposer aux retards en peinture.

La peinture retarde, soit. Elle n'est pas aérodynamique. Elle n'a pas l'instantanéité des immatériaux. Et se laisse distancer par la précocité du mot, par les plaisirs des courts-circuits. Là où le graphisme décolle, elle doit s'enfoncer dans une temporalité épaisse, dense, d'une lourdeur absorbante, obstructive. Ce n'est pas que Rouan aime la lenteur. Au contraire. L'impatience est souvent perceptible (une impatience jalouse) dans la violence de ses gestes. Il maudirait plutôt le temps que lui prend la peinture. Se débat contre, aimerait pouvoir faire rapide, essaie, cherche comment. Mais il ne suffit pas d'en avoir l'idée. Il faut aussi le faire. C'est-à-dire attendre. Et dépenser du temps. En perdre. Son temps.

Cette description de la peinture en termes de lenteur et de poids, de masse corporelle, d'inertie, de gravité est la note dominante de l'interview avec Bernard Noël publiée par *La quinzaine littéraire* en juillet 1976. « En Occident, dit Rouan, la peinture, de par ses moyens lourds, subit un retardement dans le corps, une rétention, c'est pourquoi elle parle terriblement du corps, de la façon dont il se porte, dont il est là, dont il attaque la matière ». La fluidité de l'encre de Chine (et la légèreté du papier) s'opposent ainsi à l'empâtement d'une peinture qui travaille un « dessous massif » (mur ou panneau) au moyen de ce qu'il appelle un « matériau lourd (l'œuf) » — une pâte, précise-t-il, « dépourvue de la fluidité de l'encre ou de l'huile ». La peinture (occidentale) s'inscrit dans une coulée lourde et passive, celle d'une temporalité de l'attente, alors que le trait graphique évoque la transparence d'un temps volatile, ductile, à l'image des matières qu'il utilise.

*

La peinture, par conséquent, retarde. On lui a reproché plus d'une fois ces infractions à la ponctualité. Mais le retard n'est pas seulement un archaïsme qu'on épingle au salon de la vitesse. Celui de la peinture n'est pas un retard externe qui se mesurerait au calendrier de la théorie. C'est un retard sur lequel elle s'appuie : il la structure, l'étaie. Le retard, c'est son support. Retarder, ce qu'elle fait. C'est son

verbe. Son acte. Loin de vouloir le rattraper, elle en fait sa vocation propre. Ou plutôt ce qui, de l'extérieur, était dénoncé comme retard, elle le revendique de l'intérieur comme retardement. C'est l'un des mots favoris de Rouan. On l'a rencontré une première fois. « Peindre, dit-il à nouveau dans la même interview, c'est entrer dans le retardement, comme si je portais la prémonition d'un texte que mon système d'expression m'oblige à mettre en attente ». Rouan souscrirait donc, mais pour les raisons opposées, à la définition de Duchamp : il n'y a de peinture qu'à retardement. Le retard agit comme un accumulateur d'équivoque dont l'énergie suspend, repousse l'identification iconologique, la conclusion narrative. Repousse le moment où une image se donne à voir, maintient à venir le livre dont elle s'inspire. Le triomphe de la raison viendra toujours assez tôt. Peinture à retardement, comme on dit avion à hélice, moteur à injection, etc.

*

Figure du labyrinthe. Un fleuve dans les deltas duquel le temps ralentit, se démultiplie, se perd, se segmente, se dépose. Des bras de temps éparés. Comme des bras de mer, qui s'écartent, se perdent, déviés par des bans invisibles, les alluvions du temps perdu. Aussi la peinture commence-t-elle, comme le dit Damisch, « au point où on perd le fil ».

La peinture, c'est une première définition, est cousue au point de perte, à fil perdu. Rouan parle de tâtonnements pour décrire la progression de son travail. Je ne sais pas comment ça a commencé, dit-il. Combien de bras tendus ? Il est arrivé à perdre l'image. Mais rien ne commence avant le point où on ne sait pas. Rien ne commence qu'entamé par le non-savoir. Le point de départ est celui de la perte de vue, le *punctum* de la tache aveugle. Il faut qu'on n'en voie pas le bout. La peinture commence : elle est perdue. Elle avance à la myope, à l'estime, coup par coup. Portrait de l'artiste en Minotaure aveugle.

*

D'où, chez Rouan, le rapport double, presque contradictoire, un rapport contrarié, de la peinture avec sa préparation. Soumises à une division interne du travail, elles obéissent à deux logiques indépendantes, l'une commandant aux préparatifs, l'autre à la clôture. Deux logiques exclusives l'une de l'autre et qui pourtant finissent par coexister. L'une empêche l'autre d'avoir lieu. L'autre empêche l'une d'avoir eu lieu. Et pourtant, l'une et l'autre ont lieu : elles ont le même lieu. Incompatibles entre elles et en même temps coextensives, en surimpression. Comme deux espaces en même temps à la même place.

La première est la logique de ce qu'il appelle « l'épreuve labyrinthique » : les approches, les apprêts, la préparation du support, celle des pigments, l'accumulation du matériel, la démultiplication des gestes qui ne se conjuguent pas avec le verbe peindre, qui repoussent le moment de peindre (ce que Duchamp appelait la « masturbation olfactive »). Tout ce qui retarde la peinture, tout ce par quoi elle retarde (se retarde) est en ce sens essentiel à la peinture. « En Occident, la peinture commence avec la préparation ». Comme si elle tenait, plus qu'à elle-même, à ce qui la sépare d'elle-même. « Comme si, dit-il à Bernard Noël, il y avait là

quelque jeu pervers, qui consisterait à repousser le plaisir». Et encore : « Je ne sais pas comment se fait un tableau, mais de plus en plus je suis guidé par un instinct. Je manipule, je projette, j'essaie, mais, entre ce que je sens, ce que j'ai besoin de faire et les moyens dont je dispose, un écart toujours plus large se creuse, comme si ça avançait plus vite sur le plan de l'instinct que sur celui des moyens issus du travail de tous les jours, et comme si j'étais voué à tout rater parce que les choses vont plus vite sur un plan que sur les autres ». La peinture s'éloigne (verbe réfléchi), se repousse, elle repousse sa fin. En 1984, Rouan illustrera un recueil de Ponge sous-titré *L'inachèvement perpétuel*.

(Aussi la peinture ne saurait-elle être — comme on dit — conceptuelle, et c'est ce en quoi elle se distingue de l'« art » — comme on dit. Lorsqu'à propos de la production contemporaine, il note : « Le travail n'a jamais été aussi mince », ce n'est pas au nom d'une mystique de l'artisanat, d'une valorisation du travail en tant que tel. Il s'agit plutôt d'une résistance à la division externe du travail, à « la division entre le manuel et l'intellectuel », à « la séparation radicale entre "idée" et "réalisation" » qui aboutit à l'embeaubourgeoisement de l'artiste, à son intégration culturelle « comme clerc, comme penseur »).

Mais il y a le second moment : ce qui a commencé avec la préparation finit, pinceau en main, avec la transposition. Cette transposition n'est pas préparée par ce qui la précède, elle interrompt plutôt les préparatifs. Elle coupe court à l'inachevé. Plutôt que comme une conclusion, elle intervient comme un finissage. Les préparatifs restent donc infinis et l'inachèvement perpétuel. Mais on a changé de niveau. Ou d'angle. Ce n'est pas le grand écart. Juste un déplacement. La première métaphore. Toujours inachevé, mais transposé en peinture. On n'est pas sorti du labyrinthe. C'est le labyrinthe lui-même qui, en quelque sorte, a fait surface. Le labyrinthe, capté au miroir, a glissé dans son double, labyrinthe opposé, symétrique, qui est entré dans la contrainte du plan. Celui qui en sort n'est pas Thésée vainqueur. C'est le Minotaure. Il ne proclame pas le triomphe de la raison. Depuis *Guernica*, il est aveugle.