

DE LA PEINTURE COMME MIMESIS

Il y a deux vecteurs fondamentaux dans la *mimesis* tragique selon Aristote : le premier, clairement affirmé, est l'élévation de l'événement au niveau de la généralité. Le second relève de la rhétorique. Car comment l'impossible pourrait-il être vraisemblable, si ce n'est par une sorte d'alchimie qui le fait paraître tel ? L'absurde, écrit Aristote, pourra être accepté, s'il est manié par un bon poète qui sait le dissimuler. Or de l'irrationnel la tragédie ne saurait totalement se passer, puisque c'est « le meilleur moyen de susciter la surprise », et que « les événements qui suscitent crainte et pitié sont surtout des événements qui ont lieu contre notre attente ». Le philosophe, on le voit, est obligé d'en rabattre sur son exigence de rationalité dans l'enchaînement des événements représentés. La *mimesis* a besoin que l'on sache abuser le spectateur ou le lecteur, et Aristote loue Homère de ce pour quoi Platon le critique, et qui est d'avoir « appris aux autres la manière de dire des mensonges ».

Il faut donc savoir tricher et travestir. Sartre écrit quelque part que le secret du pouvoir de l'artiste réside dans sa déloyauté. Propos de philosophe, encore que le peintre Metzinger expliquait la naissance du cubisme par l'exigence d'un art loyal. Mais en vérité il n'y a déloyauté, travestissement, que si l'on prend pour norme une rationalité fermée, qui consiste dans un enchaînement de représentations où l'on peut ramener l'inconnu au connu, ou extrapoler du connu à l'inconnu. Or selon moi la *mimesis* comporte une sorte de saut dans l'inconnu, qui permet l'ouverture et la métamorphose. Aussi bien le saut, le franchissement ne sont-ils pas à leur manière le moteur même de la tragédie, puisque le crime n'y vaut que comme transgression des liens les plus sacrés ? Notons qu'Aristote, dans cette partie de la tragédie que constituent les paroles - essentielle parce que c'est là que s'exprime le domaine de la pensée - accorde un rôle privilégié à la métaphore. L'ouverture, le saut, sont manifestes dans toute métaphore, car la métaphore n'est pas une comparaison ; elle fait, entre deux termes connus, miroiter l'inconnu.

Le peintre est plus proche du mime que du rhéteur, et la peinture est une *mimesis* avant d'être un langage.

Certes, me dira-t-on, mais la métaphore est faite de mots, et vous semblez soutenir que la peinture n'est pas un langage. Je ne nie pas que la peinture soit un langage, je dis que ce langage est une *mimesis* ou qu'il n'est rien. La *mimesis* a ceci de commun avec l'imitation, qu'elle prend son départ dans des cas concrets qui lui servent de modèles ou d'exemples, avec cette différence qu'elle ne copie pas ces modèles ou ces exemples, mais s'en inspire pour faire œuvre d'invention. La seconde caractéristique de la *mimesis* est qu'elle peut mettre en jeu le corps de celui qui la pratique sans qu'il ait recours aux mots. C'est le cas de la peinture. Celle-ci ne peut être un simple « jeu de langage », fût-ce simplement au moyen de formes et de couleurs. Car en peinture toute forme et toute couleur est appelée à se transcender pour devenir *lumière* ; et pour viser ce résultat, il faut avoir ouvert les yeux sur la lumière du monde et sur les formes que l'éclairage dessine. Ne serait-ce qu'une fois. Le peintre abstrait n'a pu échapper à cette nécessité.

Toute *mimesis* suppose trois ingrédients : généralité, particulier de l'exemple, métaphore.

La généralité, qui est l'élément de communicabilité de l'expérience expressive. Par elle, l'émetteur et le récepteur participent à une même expérience fondamentale. Or tout ce que l'œil humain saisit peut s'ouvrir sur un imaginaire et se transcender pour devenir lumière.

La *mimesis* ainsi entendue ne se meut pas sur le terrain des représentations rationnelles. De plus, la peinture n'étant pas œuvre de parole, elle ne peut évoquer par elle seule les enjeux essentiels de la condition humaine. Alors de quelle sorte de généralité peut-il s'agir dans son cas ? La tragédie grecque tourne autour des franchissements mortels qui peuvent se produire par rapport aux règles fondamentales de l'institution familiale et par rapport aux lois de la cité, les deux pouvant d'ailleurs être en conflit. C'est dire que la généralité n'y est pas une généralité vide, mais une généralité qualifiée, la seule d'ailleurs qui puisse avoir un poids de réalité. Certes cette généralité subit des avatars historiques, mais elle est toujours en rapport avec les problèmes concrets qui se posent aux hommes dans une société donnée

Ce n'est pas dans le champ de la parole que la peinture se situe, mais dans celui qui est son pendant, et qui est tout aussi originel : celui de la *vision* proprement humaine, apparue dès qu'un anthropien a su reconnaître sa propre image dans une flaque d'eau. De ce *saut* inaugural, où cet anthropien s'est reconnu dans *de l'autre*, Xavier Audouard a donné une description remarquable. Corrélativement, le milieu environnant devient habité par son double, devient monde humain, traversé par un jeu de résonances, de renvois, doué par conséquent d'une *texture imaginaire*, qui s'annonce dans cet élément insaisissable qu'est la lumière. Cette expérience inaugurale, *infra-langagière*, est l'élément de généralité de la peinture, son lieu d'ancrage, et c'est pourquoi la peinture est une *mimesis*, avant d'être un langage. On a pu rapprocher la *mimesis* picturale du mimétisme animal. Les deux s'exercent en effet dans le champ de la vision et du regard. La différence, et elle est de taille, réside en ceci que le mimétisme animal est un leurre quand il s'agit du camouflage, une fascination quand il s'agit de parade sexuelle ou d'intimidation, alors que dans la *mimesis* picturale la capture du regard est à l'inverse une invite à entrer dans un espace d'ouverture.

Toute *mimesis* suppose trois ingrédients : la généralité, qui est l'élément de la *communicabilité* de l'opération expressive, ensuite la particularité de l'exemple ou du « modèle », et enfin la métaphore, dont Aristote souligne, à propos de la tragédie, qu'elle est « la seule chose qu'on ne puisse emprunter à autrui, et c'est la preuve de bonnes dispositions naturelles » ; et il ajoute : « créer ses bonnes métaphores, c'est observer les ressemblances ». Ces trois points méritent explication. La communicabilité doit être nettement distinguée de la communication, transport d'informations de l'émetteur au récepteur ; elle désigne ce qui, dans une opération expressive, peut être repris à son compte par le récepteur ou simplement susciter en lui des échos harmoniques, et cela parce qu'émetteur et récepteur participent à une même expérience humaine fondamentale. La particularité de l'exemple résulte évidemment du fait que la *mimesis* n'est pas une opération conceptuelle ; elle ne l'est pas et elle ne doit pas l'être, car pour émouvoir ou simplement faire rêver, elle doit échapper à la maîtrise par l'intellect. Quant à la métaphore, n'étant pas une comparaison (dans *Booz endormi*, la lune n'est pas *comparée* à une faucille d'or), mais étant, entre deux mots, un saut dans l'inconnu, son rôle est précisément de préserver ce caractère d'énigme nécessaire à la *mimesis*. C'est pourquoi je soutiens, contrairement à Aristote, que créer des métaphores ne consiste pas à observer des ressemblances, mais à susciter des affinités secrètes entre choses dissemblables. Voici une proposition apparemment paradoxale : la véritable *mimesis* ne consiste pas à copier son sujet mais à *se rendre semblable à lui*, à le pénétrer intimement, de façon à l'ouvrir à la métamorphose.

La particularité, c'est-à-dire l'exemple, résulte du fait que la *mimesis* n'est pas une opération conceptuelle. « Il faut bien admettre que le désir de s'exprimer, à l'origine, nous vient bien de la chose vue » (Jean Fautrier)

La généralité de la peinture réside, je l'ai indiqué, dans la texture imaginaire propre à la vision humaine. Le particulier de l'exemple, nous l'appellerons le *motif* ; le motif prend toujours naissance dans une ou plusieurs choses vues, qui peuvent subir les transformations qu'on voudra, mais dont la rencontre à l'origine est indispensable, même si elles aboutissent à une œuvre « abstraite ». Dans des œuvres de ce type, ce point de départ n'est pas toujours conscient, il peut être imperceptible, en sorte que la peinture y paraîtra rejoindre la musique ; or les plus grandes œuvres musicales comportent des passages inspirés d'airs populaires. La peinture abstraite est un cas limite ; il n'en appartient pas moins à la *mimesis* car le peintre, aux prises avec le rectangle de la toile, le met en mouvement en lui imprimant la trace des rythmes qui habitent son corps. Notons qu'il est indispensable de ne pas réduire la notion de motif à son acception commune, c'est à dire à une partie du champ visuel saisi par un observateur immobile ; le souvenir d'un paysage parcouru doit pouvoir être considéré comme un motif.

La métaphore. Celle-ci est un saut qui fait miroiter l'inconnu entre deux termes connus ou perçus, préservant le caractère d'énigme propre à la *mimesis*. L'exégèse de deux œuvres de Cézanne, l'évocation de la peinture chinoise, illustrent la notion de métaphore picturale.

Enfin la métaphore n'est pas réservée exclusivement au langage articulé :



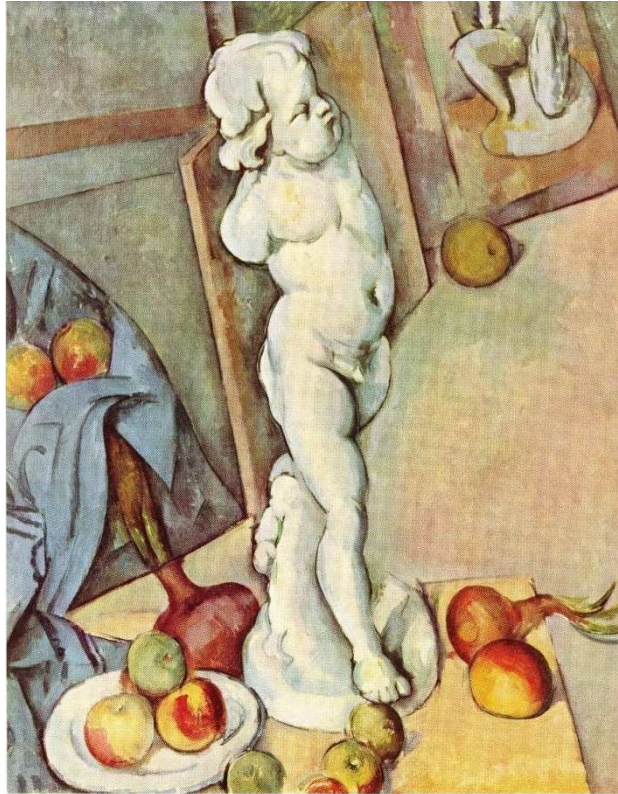
Il y a dans telle nature morte de Cézanne une affinité secrète entre un jeu de taches de couleur qui s'interpénètrent, se chevauchent ou s'opposent, et un éboulis de pommes sur une table. Ces taches de couleur ne sont pas la copie des éboulis de pommes, mais leur métaphore.

La corbeille de pommes

Plus exactement : *entre* les pommes réelles et cette synergie de taches de couleur et de formes, jaillit l'étincelle d'une métaphore. Cézanne lui-même nous dit presque textuellement comment, travaillant *comme sur nature*, sur le motif, il aboutit à une métaphore picturale, sans se laisser égarer par les mots :

Balzac décrit dans *La Peau de Chagrin* « une nappe blanche comme une couche de neige fraîchement tombée et sur laquelle s'élevaient symétriquement les couverts couronnés de petits pains blonds ; « Toute ma vie disait Cézanne, j'ai voulu peindre ça, cette nappe de neige fraîche... je sais maintenant qu'il ne faut vouloir peindre que : s'élevaient symétriquement les couverts et les petits pains blonds. Si je peins : couronnés, je suis foutu, comprenez-vous ? Et si vraiment j'équilibre et je nuance mes couverts et mes pains comme sur nature, soyez sûr que les couronnes, la neige et tout le tremblement y sera . »
(Merleau-Ponty *Phénoménologie de la perception*)

Illustrons encore notre propos par une autre toile de Cézanne :



Cézanne- Nature morte avec l'Amour en plâtre

Dans cette nature morte est figuré un moulage de la statue de Puget, l'*Amour* et à l'arrière-plan, l'esquisse peinte d'une autre statue. Ces deux œuvres de caractère baroque sont placées au voisinage de pommes et d'oignons. Il ya un contraste plastique entre les pommes, objets sphériques dénués d'articulations, et l'*Amour*, aux formes contournées, mais dont le ventre bombé au nombril en creux rappelle la structure d'une pomme.

Cette figuration, au milieu de fruits, d'un moulage de plâtre, « copie » peinte d'une copie, elle-même duplication d'une œuvre d'art, est un artifice au troisième degré, et pourrait passer pour une *allégorie* des rapports entre l'artificiel et le naturel.

Mais observons quelques traits, parmi bien d'autres. L'abrupte plongée sur le sol est en rupture avec la perspective plus fuyante de la table. L'*Amour* est également vu d'en haut, la tête dans les épaules, mais la longueur de ses jambes le montre simultanément vu d'en bas, la torsion en S du volume de son corps accuse son caractère baroque, mais témoigne aussi du fait que le peintre l'a saisi à partir d'une pluralité de points de vue. On remarquera aussi les ruptures de plans, comme celle de la toile placée derrière l'*Amour*.

Nous n'avons donc pas affaire à une simple allégorie, servante des catégories verbales, destinée à nous indiquer lourdement : ceci, une œuvre d'art, peut voisiner avec cela, une œuvre de la nature. L'ensemble est à la fois paradoxal (on notera la grosseur insolite de la pomme à l'arrière plan) et parfaitement intégré sur le plan plastique. Ce qui est proprement pictural dans cette toile se passe de mots. Cette pluralité de points de vue, cette rupture de plans, la manière dont tout a l'air d'aller de guingois et pourtant se tient solidement, tout cela est bel et bien une *métaphore* du désordre compensé que l'artifice introduit dans la nature, métaphore d'autant plus forte qu'elle s'incarne de l'accentuation picturale des détours propres à la statuaire baroque.

Un exemple remarquable de motif *métaphorisé* se trouve dans les peintures chinoises des *Montagnes sacrées*, montagnes du sud est de la Chine ; le traitement plastique de ce motif est tel, que ce dernier devient *visuellement* la métaphore de la retraite et de la contemplation. Nulle pensée plastique mieux que celle de la Chine ancienne n'a marqué l'importance métaphysique du motif et son lien avec la *mimesis*. Le peintre ne doit pas viser une ressemblance extérieure, mais s'identifier à son motif, pour autant que celui-ci a une essence par laquelle il participe au Dao, au principe de l'univers ; pour l'homme, le Dao, la Voie du non agir, est le retour à la source qui n'est pas un point de départ, mais le mouvement circulaire des choses. Il serait difficile de donner une définition plus profonde de la *mimesis* comme radicalement distincte de la servile imitation. Que l'on se rappelle aussi ce conseil donné par Matisse devant une nature morte : « Vous devez vous mettre en communion avec la nature, avec cette nature ». Toutefois il se présente ici une question épineuse : comment faut-il entendre, à propos de la peinture, le non-agir taoïste ? Le peintre n'intervient-il en aucune façon sur ce qu'il voit ? A cette question je trouve une réponse dans une chronique d'Olivier Céna, où ce dernier mentionne le *Qui*, le « souffle-énergie » : l'artiste doit saisir le *Qui* d'un paysage et trouver l'harmonie avec son propre *Qui*. Cela nous instruit sur la disposition intérieure du peintre, mais nous en dit peu sur la mise en œuvre technique de la *mimesis*. Il est vrai que nous avons en occident une approche plus volontariste des choses, et, me reconnaissant dans cette approche que j'assume, j'essayerai de montrer que la *mimesis* ne va pas sans activité transformatrice. Mais j'irai plus loin encore et montrerai en temps voulu que la peinture chinoise n'est pas exempte de cette dernière.