

Butor, Barthes et quelques peintres américains. Fins de la peinture et rhétoricité

Jean Bessière

Il est des lectures mineures de la peinture américaine contemporaine, en ce qu'elles restent des lectures ponctuelles et conjoncturelles et qu'elles excluent tout report sur l'histoire de la peinture et particulièrement tout constat comparé des débats français et des débats américains. Alors même qu'il peut être redit, à travers le rappel de l'échange Paris-New York et la métaphore de cet échange, les enjeux du modernisme pictural et qu'il peut être par ailleurs marqué ce qu'une certaine peinture américaine fait entendre en matière de textualité¹, il est un questionnement circonstanciel de la peinture américaine — le hasard des expositions, des rencontres, des séjours à l'étranger — qui touche aux révisions du concept d'écriture² et qui échappe aux interrogations sur la modernité et sur la différence artistique doublement lisible — suivant la différence culturelle, suivant ce qui se sait de la différence du créateur même. Ces lectures, par leur minorité et par leur caractère circonstanciel, trouvent une pertinence : elles ne font pas de l'interprétation de la peinture le moyen de revenir aux conditions contemporaines de l'art pictural ou scripturaire ; mais elles proposent une lecture originale et réciproque de la peinture et de l'écriture suivant le jeu de la rhétoricité.

Butor a dit le champ commun du langage, des mots entre eux, et des choses avec les langages et les mots. Barthes a dénié la spécificité de la peinture comme de l'écriture pour noter un continuum énergétique, dans une récusation de la rhétorique explicite et cependant dans la reconnaissance du rhétorique. Ces notations conduisent au constat de la ressemblance générale — celle de l'écriture et de la peinture, celle de la peinture et de l'écriture et de ce à quoi elles peuvent ressembler. Cette ressemblance générale qui suppose un geste de rassemblement plus que d'apparement, est manière de noter la rhétoricité — celle-ci suppose l'exercice de l'indivision dans la division des mots, des couleurs³. Certes, lire simultanément peinture et écriture est exercice grandement métaphorique et, peut-on juger, bien peu probant au regard de l'écriture, au regard de la peinture. Cet exercice permet cependant de caractériser le statut de l'écriture — hors des impasses de cet exercice métaphorique, hors des impasses où est venue la notion d'écriture. La rhétoricité de la peinture autorise une identification de la rhétoricité de l'écriture.

I.

La réflexion sur la peinture est ainsi d'abord une relève de la réflexion sur l'écriture, à ce point où l'approche de l'écriture défait celle-ci dans sa propre tautologie — dire l'écriture revient à une assertion tautologique : l'écriture, c'est l'écriture — et où la tentative d'une définition de la spécificité du littéraire équivaut à un geste nominaliste : je dis que cela est de la littérature⁴. Le geste nominaliste constate ou affirme l'intransitivité et place l'écrit du côté du spectaculaire sans qu'il puisse être rendu compte du spectaculaire⁵. Dès lors l'interrogation de la peinture à partir de l'écriture ne consiste plus essentiellement à noter les rapports du discours et de la figure⁶, mais à considérer en quoi l'écriture, objet de ce jugement nominaliste, peut trouver

un statut esthétique. Avec leurs commentaires de quelques peintures américaines, Barthes et Butor donnent donc les fables du retour heureux de l'écriture dans le visible, sans qu'elle défasse cependant aucun de ses artifices. Barthes fait de la peinture et du rapport du graphisme et de la peinture l'approche la plus exacte de l'écriture : « ... l'événement graphique est ce qui permet à la feuille d'exister, de signifier, de jouir. (...) L'espace traité n'est dès lors plus dénombrable, sans pour autant cesser d'être pluriel : n'est-ce pas selon cette opposition à peine tenable, puisqu'elle exclut à la fois le nombre et l'unité, la dispersion et le centre ? »⁷ Ce commentaire sur Cy Townbly dit sans doute une manière de primat de l'écriture — ce qui reste paradoxal dès lors qu'il s'agit de peinture —, mais il ne dit ce primat que relativement à un traitement de l'espace — exclusion du nombre et de l'unité, de la dispersion et du centre —, qui caractérise la discrimination qu'appelle l'écriture par le seul champ commun que suppose cette discrimination. Ce champ commun reste indéfinissable en lui-même puisque le lieu du graphisme n'est que par le geste du graphisme qui est aussi geste de peinture. Il est ainsi dit un rappel des thèses usuelles relatives à l'écriture — insignifiance, supplément, impropriété —, mais aussi l'évidence de l'écriture, identifiable à celle d'un satori. Noter l'écriture dans la peinture revient à noter, dans l'acceptation du lisible, un pouvoir de lien. Ce lien n'appelle pas l'indication de la métaphore ni de la métonymie. Il faut cependant dire une rhétorique spécifique de la peinture, ainsi que Barthes l'a fait dans son analyse d'Arcimboldo⁸ : la peinture est série et totalisation en elle-même ; les hétérogènes font toujours forme et portent la possibilité d'une reconnaissance. Reconnaître l'écriture dans une telle rhétorique revient à caractériser l'écriture à la fois par un illisible et par un lisible, et par le jeu rhétorique même du pictural : le figuré peut être la médiation d'une forme et d'un visible. Dire la rhétoricité, ce n'est que dire cette

possibilité.

Le rejet du rhétorique ne se distingue donc pas d'une reconnaissance du rhétorique (que l'on dit ici par le terme de rhétoricité), comme le montre le commentaire de Barthes sur Andy Warhol⁹. Cette équivoque sur le rhétorique marque le passage de la figure, du symbole, à une désymbolisation et au littéral. Le littéral n'est que la stricte représentation ou la stricte écriture du nom, du mot — où il faut voir une reconnaissance du sens qui ne peut aller au-delà de sa propre affirmation. Cela s'interprète : il y a conjonction du littéral et de l'image. Ce qui est le plus contraignant en termes de lecture — le littéral, le mot à mot — devient simple évidence, identité, et, par cela même, une trame, où il y a l'illustration du paradoxe de la commune récusation de la dispersion et du centre. Cela se commente ultimement : il n'importe plus, à l'inverse de ce que Barthes a fait initialement, de rapporter écriture et peinture à une critique de la représentation, mais de caractériser la représentation, qu'elles constituent, comme le temps et le lieu de ce qui s'assemble et est donné comme assemblé hors de toute loi de liaison ou de déliaison.

La leçon de la peinture est ici exemplaire : la peinture montre comment le nominalisme artistique — ceci est de l'art (à propos d'Andy Warhol) — et la réalisation de l'apparence — devenir ce dont on a l'air, à savoir que l'artifice vient toujours à la plénitude de la représentation (l'objectivisme d'Andy Warhol) — ne se contredisent pas et comment toute réalisation artistique peut être comparée à son propre imaginaire, celui de sa visibilité. La peinture enseigne qu'on ne peut pas déconstruire l'œuvre puisque l'antécédent de toute déconstruction est ce champ commun et ce littéral — inaltérables et indépassables. Il subsiste, à propos de Cy Townbly, la notation d'une écriture déconstruite¹⁰ : cette écriture ne fait, dans la peinture, partie d'aucun code graphique ; elle est cependant pertinente — en situation.

Le terme de déconstruction est ici impropre : cette écriture manifeste n'est pas, ainsi que le marque la notation du manifeste, déconstruite. Elle est par la continuité et par la totalisation des hétérogènes, qu'elle porte en elle-même. Préserver, dans ces conditions, le terme de déconstruction revient à souligner que l'écriture n'est reportable sur rien. Cette écriture manifeste renvoie cependant à un champ commun dont la figure parfaite est le visible. La fable partagée de l'écriture et de la peinture récuse toute lecture éversive de l'écriture — contre la lettre même de certaines interprétations de Barthes. L'écriture, comme la peinture, est visibilité constante.

Il faut précisément dire qu'il n'y a aucune écriture éversive, selon l'enseignement de la peinture. L'écriture n'est pas éversive parce qu'elle est raccord ainsi que l'est tout tracé. Michel Butor le note à propos de Saul Steinberg : « Ainsi la moindre ligne que je vais tracer sur ma table va se raccorder d'une façon ou d'une autre avec les bords de celle-ci et changer ma façon de voir. »¹¹ Toute peinture et toute écriture sont ainsi inclusives : rigoureusement locales et cependant capables de prolongement. Lire le graphisme ou le trait dans la peinture revient à lire ce mouvement, ainsi que lire la couleur équivaut à lire plusieurs couleurs et une continuité suivant ce que Butor conclut de Mark Rothko : « Toutes les taches sont unies par les marges de tous côtés, et (Rothko) s'applique à faire disparaître à certains endroits la couleur marginale dans les taches elles-mêmes, nous donnant l'impression que celles-ci sont projetées sur un fond uni, comme si tout l'écran était teint de la même nuance, ce qui est faux... »¹². Il n'y a pas de fin à l'écriture, comme il n'y a pas de fin à la couleur : les écritures sont une, les couleurs sont une dans leur différence. Il en résulte que tout hiatus de l'artifice esthétique avec le réel est un lien avec le réel hors du jeu de la représentation. La représentation n'est pas tant un jeu sur le représentant et le représenté que le dessin de la

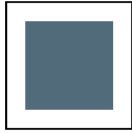
certitude de la continuité.

Il importe cependant moins de souligner, ainsi que le fait Butor à propos de Mondrian, l'échange de l'artifice et du réel qui est alors en jeu que le mouvement qui est engagé dans cette création. Tel commentaire que donne Butor de Jackson Pollock¹³ dispose explicitement, en rappelant l'artifice de la création scripturaire, que l'action de l'écriture et de la peinture va suivant un fond, qui peut être pur artifice, et suivant les inscriptions sur ce fond. Le commentaire du tableau *Convergence*, ne nie pas l'artifice du tableau ni son caractère informel. Il indique que tout tracé est fond et porte unité, sans que les règles de cette unité soient données : toute inscription est constitutive du fond alors même qu'elle est son propre jeu. Il y a là un dédoublement interne du scripturaire et du pictural, par lequel ils attestent qu'ils sont dialogue du visible en eux-mêmes, fût-ce dans l'aveu de l'informel. Tout mouvement qui est récusation de la forme reconnaissable reste moyen d'une reconnaissance, parce qu'il est en lui-même arpentage d'inscriptions — les inscriptions constituent un arpentage et elles sont arpentées.

Cette spatialisation, que note Butor¹⁴, est geste du spectateur comme du lecteur et geste implicite de créateur. Elle témoigne que le moyen et l'objet artistiques peuvent être considérés en eux-mêmes, dans leur autonomie, et qu'ils constituent cependant une manière de mime : celui de toute interaction — le sujet face au monde, le sujet face à l'objet scripturaire ou pictural — et, par là, de toute composition, alors même que celui qui écrit, peint, lit, regarde, se trouve captif du moyen et de l'objet esthétiques — le graphisme, le dropping. Écriture et peinture sont ainsi traitement des partages qu'elles disposent — le littéralisme des mots pour la première, la discontinuité des tracés pour la seconde — et indication de la proximité de ces partages.

Voir, c'est donc voir suivant ces partages et suivant ces proximités. Voir est une manière de paradoxe : il suppose une sorte de brouillage pour venir à la certitude du visible. Dans les termes de Barthes, l'obtus est indispensable à l'obvie¹⁵. Suivant les notations de Butor, l'écriture refuse l'explicite de la lumière et elle poursuit cependant l'évidence de la présentation¹⁶. De l'obvie à l'obtus, de l'opacité à cette obscurité qui porte l'évidence de ses images, il y a le paradoxe d'un impitoyable plus de lumière que produiraient à la fois la peinture et l'écriture¹⁷. Celles-ci placeraient ce plus de lumière hors de la construction de l'effet de réel et s'offriraient comme ces architectures capables de donner leur propre spectacle qui entoure tout regard et dans lequel ce regard se meut. Interroger la peinture revient à noter une crise de la foi perceptive — la récusation de l'obvie et le constat initial de l'opacité traduisent l'inutilité de questionner la distance d'espace et de temps à laquelle se trouve l'objet observé — et à marquer une certitude de la perception — celle-ci se confond avec le trajet qu'elle opère et qui prend le pas sur l'objet, en même temps qu'elle répète le mouvement constitutif de cet objet.

La perception se dit, en conséquence, selon la confusion de ce qui serait le mouvement de création du tableau et de celui de la réception. Voir la peinture, c'est voir le sujet peignant, c'est-à-dire s'exposant. Cela qu'indique, selon Barthes, la peinture de Réquichot : peindre, c'est continûment se voir, se montrer¹⁸. Cela que traduit telle notation de Butor sur Jackson Pollock : si le tableau est assimilable à un puzzle dont les pièces sont arbitrairement composables suivant des fragments et suivant les quatre points cardinaux et si le fond même du puzzle, qui est la reproduction exacte du tableau, est moyen de désigner à la fois « l'écartèlement de l'espace » et « la danse de l'artiste »¹⁹, il se conclut à l'inévitable de l'opacité, du trajet. Dans ce trajet, l'instantanéité de la vision n'est pas dissociable de la perception d'une

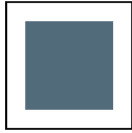


présence manifeste de l'artiste. En assimilant la perception de la peinture à un jeu phénoménologique et compositionnel, Roland Barthes et Michel Butor suggèrent que la perception de la peinture porte un temps réel qui peut l'emporter sur le temps que peut figurer le tableau. Par là, la perception de la peinture est celle d'une transparence : le tableau suscite à la fois une disparité des perceptions et une somme de la perception ; il fait voir ce qu'il présente comme un jeu d'apparences et implique qu'elles ont le pouvoir de désigner leur propre cohérence intérieure. A propos de Réquichot, cela se marque par la transparence des corps qui fait de la peinture une vision intérieure des corps ; à propos de Pollock, cela se dit par le titre même du tableau, *Convergence*, et par la concentration de l'espace, que note l'identification de la réalisation picturale à une danse de l'artiste.

La notation de l'obtus et de l'opacité traduisent le paradoxe d'une vision sans regard²⁰ : celle-ci abolit la distinction entre l'observable et l'inobservable, elle est toute entière instantanéité. L'obtus fait entendre une plus ou moins grande intensification de la lumière ainsi que l'opacité exclut la lumière absolue qui récuserait ce jeu d'intensification. La vision est ainsi sans attente et sans attention ; elle est trajet immédiat.

II.

Ces constats relatifs à la peinture ne se confondent ni avec un questionnement de la peinture ni avec la notation de ses fins. Ils suggèrent la fable de ce qui serait l'au-delà de l'écriture. L'écriture doit se défaire dans une sémiographie où elle vient à un illisible — Barthes²¹ — ; l'écriture est cet objet perdu, trouvé, délivré, traversé de bien des traces ; elle est une manière de syncrétisme de sa propre trace et de ces traces — Butor²². Le passage à l'illisible (Barthes), l'indication des nuages ou de la neige que font les écritures et les inscriptions (Butor), indiquent



le double paradoxe de l'écriture : elle n'est qu'à être par la négation du scripturaire puisqu'elle se dit exemplairement visible ; elle n'est qu'à être par le retour à ce qu'elle ne suppose pas initialement : la présentation. Au regard d'une écriture ainsi dite, la lecture de la peinture est doublement pertinente. La peinture ne se lit, de fait, que selon l'écriture. Elle porte explicitement l'écriture. Elle se perçoit, fait percevoir suivant un mouvement indissociable de la pratique de l'écriture. Mais il suffit de dire la sémiographie, le nuage, la neige, pour souligner que ce rapport à l'écriture ne porte pas d'explication réciproque de l'écriture et de la peinture. Il se conclut simplement au manifeste et au brouillage. Toute question de la peinture à l'écriture, de l'écriture à la peinture, reste sans réponse.

L'enjeu ne porte ici ni sur un transfert des moyens poïétiques ni sur la comparaison des résultats et des effets esthétiques. Lorsqu'on dit illisible et visible, opacité et présentation, la notation même de toute comparaison de la peinture et de l'écriture au moyen de la référence à la trace se trouve récusée. Le texte peut être dit explicitement à l'occasion de la peinture²³ ; il peut être suggéré implicitement lorsque sont cités simultanément données picturales, données scripturaires, donnée des *realia*. Il ne s'agit pas cependant d'une référence dernière qui imposerait de conclure, tant pour la peinture que pour l'écriture, à un retour à ce qui se définirait ultimement comme une texture de fond. Maintenir strictement l'équivoque de l'obvie et de l'obtus, de l'illisible et du manifeste, de l'opacité et du plus de lumière qui en résulte, revient à marquer que, par l'absence de mesure qui est ainsi notée et par l'impossibilité de repérages achevés, le spectateur et le lecteur sont toujours dans un visible qui ne suppose finalement ni la fiction d'un espace ni une figuration achevée. Le paradoxe devient net : la rencontre de la peinture et de l'écriture, que suggèrent Barthes et Butor, désigne un défaut de forme qui n'exclut

pas une phénoménologie et caractérise l'écriture par un informel et, en conséquence, par une perception constante. Il y a encore ici une manière de contradiction. Dans ce rapprochement de la peinture et de l'écriture, se joue une manière de sauver l'écriture, de lui préserver une littéralité minimale — l'écriture est cela qui se lit de manière minimale, c'est pourquoi elle peut venir à un quasi-illisible — ; subsiste cependant le rapport de cette littéralité minimale à une manière d'illusionnisme. L'attestent les commentaires de Barthes sur Cy Townbly²⁴ et ceux de Butor dans ce qui est une définition de la situation de l'écriture — *Envois*²⁵ — et dans le commentaire qu'il fait de Jackson Pollock²⁶. Cela se formule encore : l'écriture ne doit être qu'elle-même ; dans cette réduction et cette restriction, un seuil ne doit pas être franchi. Ramener l'écriture à une stricte tautologie revient finalement à l'identifier à toute graphie et à en faire une manière de signal. En notant une manière d'illusionnisme, dans lequel s'inscrit explicitement l'écriture et qui ne se confond pas avec le résultat d'une reconstruction choisie des apparences, Barthes et Butor sauvent, de fait, alors même qu'ils persistent, explicitement, implicitement, dans la thèse du signifiant, l'identification de l'écriture au signe (sa / sé) — c'est cela même qu'invite à noter l'illusionnisme²⁷. Il faut alors dire exactement : l'écriture est un tel jeu d'illusionnisme et, en conséquence, une telle visibilité.

Cela fait encore entendre : il n'y a sans doute plus de contenu certainement lisible de l'écriture et de la littérature — les mots lus de manière seulement littérale ne font pas un contenu sémantique. Cette notation est d'une part confirmée et d'autre part corrigée par la référence à la peinture. Confirmée parce que la peinture exclut précisément le contenu sémantique. Corrigée parce que la peinture qui ne se résout pas dans un formalisme invite à noter l'impossibilité de spécifier ce que peut être le contenu de l'art, en même temps qu'elle est visibilité,

c'est-à-dire que cet indescriptible, cet insaisissable, est appel de constat et de discours. Lire la peinture, c'est ici venir au statut de l'écriture et à son indicible, à ce qui fait de l'écriture, de la graphie — ainsi qu'on le sait de Cy Townbly, ainsi que cela se conclut de la figure des entrelacs de Jackson Pollock — l'objet du jugement de goût²⁸. Cette réduction de l'écriture au visible, cette inscription de l'écriture dans le visible, suscitent encore une lecture spécifique du visible. Dès lors que celui-ci est le moyen de sauver l'écriture comme signe sans qu'elle vienne cependant à une contrainte de référence, il est plus que simple visible : le report de l'écriture dans la peinture ne se distingue pas d'un report implicite de la peinture sur l'écriture. Ce report réciproque ne tient pas tant à la commune identification de la peinture et de l'écriture à un jeu de texte qu'à l'hypothèse que peinture et écriture partagent un commun jeu rhétorique.

Dire que l'écriture est du visible, c'est dire qu'on est toujours dans l'écriture comme on l'est dans la perception, et qu'il n'y a ni en-deçà, ni au-delà du visible. Ce visible est ses propres spectacles et ses propres déformations ; il est sa propre actualité ; il est aussi constamment sa propre sommation. Cela pourrait être le témoignage de toute perception. Cela est exemplairement celui de la peinture dans la mesure où elle est l'élaboration de ce double jeu et l'expérience, tant pour le peintre que pour le spectateur, de cette actualité et de cette sommation²⁹. Le privilège, alors accordé par l'écrivain au pictural, s'interprète comme le témoin, comme l'indice d'une lecture de l'écriture suivant le jeu de cette actualité et de cette sommation. L'écriture, ainsi approchée, n'est encore exactement qu'elle-même — ce par quoi elle rejoint le contenu indicible du spectacle. Elle n'est pas cependant la seule manifestation d'elle-même ; elle est aussi ce jeu du visible³⁰.

L'attention portée au pictural est, du point de vue de l'écrivain, attention portée à un jeu paradoxal de

passage : passage d'un état du visible à un autre dans l'actualité et la somme du visible ; passage, par l'indicible même du contenu, de la trace picturale à sa reprise et à son dehors. Il faut exactement comprendre : regarder la peinture, ce n'est pas simplement abolir la référence fixe des représentations pour noter le réseau de textes, les structures possibles de représentation ; c'est plus essentiellement marquer que, s'il y a, dans le visible de la peinture, toujours du dénoté — cela même que porte la reconnaissance du visible —, ce dénoté est indissociable de l'hétérogène qui fait forme³¹. Le paradoxe du visible reste que toute falsification du visible est une composante même de ce visible — composante hétérogène et cependant une avec l'ensemble du visible. Dire qu'il y a une littéralité de la peinture, c'est au fond dire deux choses : la peinture peut être réduite à elle-même ; elle est encore exactement littérale en ce sens qu'elle se lit suivant ce jeu du dénoté et de la falsification du dénoté, suivant ce jeu de l'hétérogène et de l'ensemble. L'arbitraire de la peinture est doublement interprétable : suivant un illisible qui n'est que le constat indispensable de l'obtus et de l'opacité, suivant un précis jeu de l'hétérogène. L'opacité atteste initialement qu'il n'y a pas de traversée possible du visible vers la représentation. Elle est encore ce qui ne se distingue pas du plus de lumière, a-t-on noté, c'est-à-dire de cet exercice même qu'appelle le visible — faire forme avec l'hétérogène³². Il se reconnaît ici le paradoxe de la *dissimilation* et de la *dissimulation*. Marquer l'impossibilité de passer de la peinture à la représentation, c'est dire la peinture comme *dissimulation* de tout objet. Et, par là, puisqu'elle reste spectacle manifeste, au contenu indicible et cependant certain, doublement *dissimilation*³³ : *dissimilation* en elle-même — tel est l'hétérogène —, *dissimilation* par rapport à tout ce qui pourrait être identification de contenu — tel est l'indicible du contenu. De fait, le visible se définit comme le champ de toutes les proximités et la peinture comme le dessin et la figure, par

excellence, d'un champ commun aux exercices et aux contacts de la dissimilation.

C'est la signification même de la lecture que Michel Butor propose de Jackson Pollock. Regarder *Convergence* revient à identifier la continuité de l'écriture. La continuité de l'écriture est série et totalisation par cette série sans que la série puisse connaître une autre fin qu'arbitraire. Cela fait explicitement entendre que l'écriture est convergence par sa disparité — les noms et les mots qu'elle dispose — et que, par cette organisation, elle apparaît à la fois dissimilation par rapport à tout ce qu'elle entreprend de nommer, par rapport au discours ordinaire, et exposé d'un champ commun. Dire l'écriture à partir de la peinture, ainsi que le fait Barthes, en évoquant Cy Townbly³⁴, revient à la caractériser doublement : comme une glose et comme une surface, là comme ce qui est constat et, en conséquence, commentaire de la dissimilation, ici comme ce qui lie en un geste antérieur à tout commentaire et à toute dissimilation.

Cette écriture, dite à travers la peinture, a sa propre métaphore et sa propre fable : celles du prolongement de l'artifice dans l'espace, dans le visible. Butor donne cette fable explicite en analysant Saul Steinberg³⁵ et Barthes en analysant Cy Townbly. On le sait : il y a loin du tableau à l'objet comme de l'écriture à ce qu'elle veut faire comprendre. Il convient de préserver ce hiatus pour souligner le pouvoir même de cet intervalle. L'artifice de la peinture ou de l'écriture donne à reconnaître quelque chose qui rappelle la continuité et le pouvoir d'englobement du visible. Soit à demander ce que figure une toile : la question n'est pas question sur la représentation mais question sur la finalité de la peinture — indissociable de la finalité de l'écriture. Il peut être dit, en une manière quasi tautologique, comme le fait Barthes, que la finalité de la peinture se confond avec son effet. Il importe de souligner que l'effet marque l'inscription de la peinture dans la généralité du visible et qu'il est

indécomposable en même temps qu'il peut être localisé dans des détails de la peinture. La peinture est passage en elle-même et passage hors d'elle-même. Où il y a la possibilité de la reconnaissance et la lisibilité de la peinture sans qu'il soit conclu à aucune représentation. S'il se dit une représentation, elle se dit par le masque ou par la facticité — autrement dit, selon la dissimulation que portent la reprise de l'objectivité et la facticité. C'est la leçon que Barthes lit dans les tableaux de Warhol. Butor conclut, à propos de Saul Steinberg, que la dissimulation, distribution de données graphiques et picturales autonomes mais aussi continuité de tout dessin, est toujours une pratique du prolongement et de l'enveloppement.

Parce qu'elle est du visible, la peinture porte un enseignement : tout signe se trouve mis en situation ; toute situation est reportable sur un signe scripturaire ou pictural. Une première manière de dire ce jeu est de noter l'effet d'habitat de la peinture, ainsi que l'indiquent Barthes à propos de Cy Townbly³⁶ et Butor à propos de Rothko³⁷, de Mondrian (période new-yorkaise)³⁸. Cette notation de l'habitat que construit et que désigne la peinture, traduit moins le pouvoir de montrer ultimement que le jeu de la série et de la totalisation, qu'implique la série, et l'indication de sa conséquence : il n'y a pas de limites à l'identité ; dénommer, c'est toujours dénommer d'après d'autres individualités. Toute écriture serait, ainsi qu'il peut se conclure des tableaux et dessins de Steinberg, cubiste, et toute peinture le trajet même d'individualité à individualité, comme Barthes le note à propos du strict réalisme d'Andy Warhol. Une seconde manière de dire ce report constant est de considérer le cadre de la toile, le nom de la toile, le nom inscrit dans la toile et n'importe quel autre nom. Barthes marque, dans son commentaire de Cy Townbly et d'Andy Warhol, une sorte de puissance absolue du cadre, du nom de la toile, des noms inscrits dans la toile³⁹.

Par la notation de cette puissance de la toile du cadre et du hors cadre, du nom de la toile et des noms, il faut comprendre : toute peinture et toute écriture sont manières de meubler l'espace selon l'intervalle, c'est-à-dire en excluant une connotation qui ouvrirait à un message symbolique explicite, et une dénotation qui contribuerait à confirmer un message symbolique. Peindre et écrire donnent à reconnaître la division des mots entre eux, des mots et de la peinture, du cadre et du hors-cadre, des données picturales mêmes, comme le moyen du dessin de la continuité. Cette continuité fait lire ce partage que les choses ont entre elles, que les mots ont entre eux. Organiser le partage, ainsi que le dit Butor de Rothko ou de Mondrian, ainsi que Barthes le dit de Cy Townbly et d'Andy Warhol, c'est, à la fois dans la peinture et dans l'écriture, indiquer le pouvoir de tout ce qui est fixé — la peinture, l'écriture — de se déplacer en ses propres termes et de se déporter hors de toute classification et cependant dans le visible et dans le lisible. C'est pourquoi, ainsi que l'enseigne Cy Townbly, l'écriture peut être lue comme de la peinture. C'est, de fait, placer l'écriture hors du choix entre la transitivité et l'intransitivité. A travers la lecture commune et réciproque de la peinture et de l'écriture, l'écriture, loin de se caractériser suivant la possibilité-impossibilité de renvoyer à une référence ou à un référent et selon la perte de toute pertinence dans la continuité du visible, se définit par un trait rhétorique spécifique. Il suffit de considérer ce que dit Barthes d'Arcimboldo. La rhétorique du pictural s'interprète également comme une rhétorique scripturaire, ou plus exactement textuelle — le figuré, dans l'écriture, peut être la médiation d'une forme et d'un visible qui n'est pas nécessairement référentiel. La division même de l'œuvre, picturale, scripturaire, exclut toute interprétation littérale — si ce n'est par énumération et par renvoi à la série —, et fait ensemble avec des images et des mots. Ceux-ci, composites, effacent, dans la

disparate de l'ensemble, l'hétérogénéité de leurs identités. Ces notations mêmes supposent l'explicite constat de la rhétoricité : la peinture, comme l'écriture, traitent de toute division suivant le partage que les divisions ont entre elles. Nommer la peinture et l'écriture est reconnaissance de cette division-indivision, qui exclut la stratégie explicitement rhétorique.

¹ Pour des exemples de ce type d'analyse, voir Marcelin Pleynet, *Art et littérature*, Paris, Ed. du Seuil, 1977, *Les Etats-Unis de la peinture*, Paris, Ed. du Seuil, 1986, Hubert Damisch, *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*, Paris, Ed. du Seuil, 1984.

² Nos textes de référence, s'agissant de Barthes et de Butor, sont :

Barthes, Roland, *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Ed. du Seuil, 1982.

Voir sur Cy Townbly : « Cy Townbly ou Non multa sed multum » et « Sagesse de l'art », respectivement p. 145 et p. 163 ; sur Andy Warhol, « Cette vieille chose, l'art... », p. 181.

Butor, Michel, « Mobilis in mobile 4 », *Jackson Pollock*, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art moderne, Paris, 1982, pp. 190-197.

—————, *Répertoire III*, Paris, Ed. de Minuit, 1968. Voir sur Mondrian, « Le carré et son habitant », p. 307, et sur Rothko, « Les mosquées de New York ou l'art de Mark Rothko », p. 351.

—————, *Répertoire IV*, Paris, Ed. de Minuit, 1974. Voir sur Saul Steinberg, « Parade du surnois », p. 341.

—————, *Répertoire V*, Paris, Ed. de Minuit, 1982. Voir sur Mondrian, « Triptyque sur l'évolution de Mondrian », p. 221.

³ Pour l'usage de ce terme et pour un renvoi indirect aux problèmes picturaux, voir notre article, « Rhétoricité et littérature : figures de la discordance, figures du partage, de Roland Barthes à Paul de Man », *Langue française*, sept. 1988, n° 79, pp. 37-50. Pour un exemple de cette rhétoricité notée implicitement, voir M. Butor, *Envois*, Paris, Gallimard, 1980, p. 115, et R. Barthes, *L'Obvie et l'obtus*, p. 195.

⁴ Pour une étude de la place du nominalisme dans l'esthétique contemporaine, voir Thierry de Duve, *Au nom de l'art, Pour une archéologie de la modernité*, Paris, Ed. de Minuit, 1989. Pour un examen de la question dans le domaine littéraire, on se permet de renvoyer au chapitre II, « Résiduel, autonomie et spécificité du littéraire », dans Jean Bessière, *Dire le littéraire*, Bruxelles, Mardaga, 1990. L'usage, en théorie et en critiques littéraires, de la théorie des actes du discours, offre aujourd'hui une bonne illustration de la voie nominaliste. En jouant, à propos d'Andy Warhol, sur la double notation, « Ceci n'est pas de l'Art », « Je suis Art »,



Barthes retourne l'exercice nominaliste, qui est à la charge du spectateur, sur l'œuvre picturale même et, en conséquence, sur le moment de la création.

⁵ Pour un tel glissement, voir Roland Barthes, *L'Obvie et l'obtus*, « Sémigraphie d'André Masson », p. 142.

⁶ Il faudrait désigner comme exemple d'un tel abandon de cette notation des rapports du discours et de la figure, et du retour à la lecture constante des pouvoirs du visible, Jean-François Lyotard. On se reportera à J. Rogozinski, « Lyotard : le différend, la présence », dans *Témoigner du différend, Quand phraser ne se peut*, Jean-François Lyotard, Paris, Editions Osiris, 1989.

⁷ *L'Obvie et l'obtus*, p. 161.

⁸ *Ibid.*, p. 122.

⁹ *Ibid.*, p. 187.

¹⁰ *Ibid.*, p. 149.

¹¹ *Répertoire IV*, p. 343.

¹² *Répertoire III*, p. 360.

¹³ Sur Mondrian, voir *Répertoire V*, p. 229 et sq. Pour Jackson Pollock, voir M. Butor, « Mobilis in mobile 4 ».

¹⁴ « Mobilis in mobile 4 », p. 194.

¹⁵ *L'Obvie et l'obtus*, « Le troisième sens », p. 55.

¹⁶ Soit la thématique des romans de Butor, qui est exposée pour elle-même dans *Portrait de l'artiste en jeune singe*, Paris, Gallimard, 1967. On se permet de renvoyer à notre article, « Photomythe et création romanesque chez Michel Butor », dans Jean Bessière, éd., *Mythe, symbole, roman*, Paris, P. U. F., 1980.

¹⁷ Pour la notation de ce paradoxe, voir M. Butor, à propos de Rothko, *Répertoire III*, p. 357, et R. Barthes, « Le troisième sens », dans *L'Obvie et l'obtus*, p. 55, et, pour une notation du passage du vide à la lumière, à propos de Cy Townbly, *ibid.*, pp. 167-168.

¹⁸ *L'Obvie et l'obtus*, « Réquichot et son corps », p. 189.

¹⁹ « Mobilis in mobile 4 », p. 194.

²⁰ Le regard supposerait le point de vue explicite qui fixerait la signification même de la vision.

²¹ Voir « Sémigraphie d'André Masson » dans *L'Obvie et l'obtus*.

²² Pour un exemple de cette définition de l'écriture, voir M. Butor, *Envois*, « 3 Veille », p. 12.

²³ Pour ce rapport explicite, voir M. Butor sur S. Steinberg dans *Répertoire IV*, et R. Barthes, « Sémigraphie d'André Masson », dans *L'Obvie et l'obtus*.

²⁴ Par exemple, *L'Obvie et l'obtus*, p. 147.

²⁵ Par exemple, M. Butor, *Envois*, « 45 L'atlas du sable des prisons », p. 114.

²⁶ « Mobilis in mobile 4 », p. 194. La notation du puzzle atteste ici la lisibilité, le littéral, dans l'illisible.

²⁷ R. Barthes parle alors de « vision subtile du monde », à propos de Cy Townbly, *L'Obvie et l'obtus*, p. 158, et de « facticité » à propos d'Andy Warhol, *ibid.*, p. 184. M. Butor, en marquant la possibilité constante de la lecture de la peinture, conclut au même illusionnisme — c'est pourquoi la peinture peut être « réactive » par rapport à tout environnement visible et visibilité dans ce visible — à propos de Rothko, *Répertoire III*, pp. 356-357.

²⁸ On sait que l'exercice du jugement du goût est noté explicitement à propos d'Andy Warhol — d'où il se conclut à un nominalisme esthétique de la part de Barthes. Sur Cy Townbly, voir *L'Obvie et l'obtus*, p. 179 ; sur Jackson Pollock, voir « Mobilis in mobile 4 », p. 194.

²⁹ Voir R. Barthes, *L'Obvie et l'obtus*, p. 163 (l'événement que constitue la peinture est actualité et somme), et M. Butor, *Répertoire V*, à propos de Mondrian, p. 221.

³⁰ Soit la démonstration de R. Barthes à propos de Cy Townbly, *L'Obvie et l'obtus*, p. 151, et celle de M. Butor à propos de S. Steinberg, *Répertoire IV*, pp. 346-347.

³¹ C'est la démonstration de Barthes à propos d'Arcimboldo, dans « Arcimboldo ou Rhétoricien et magicien », *L'Obvie et l'obtus*.

³² C'est ultimement ramener l'exercice d'une déconstruction du visible dans une phénoménologie qui appellerait le simple constat d'une évidence formelle. L'écriture suscite une thèse similaire, celle de la lecture sans interprétation, qui renvoie, en termes de création, à la caractérisation de l'écriture comme acte de liaison, c'est-à-dire constitution, par elle-même, d'un fond commun qui passe toutes les disparités.

³³ Sur la dissimulation comme figure du rhétorique, voir François Rigolot, « Le Poétique et l'analogique », *Sémantique de la poésie*, T. Todorov édit., Paris, Le Seuil-Points, 1979.

³⁴ *L'Obvie et l'obtus*, pp. 146-149.

³⁵ Voir *Répertoire IV*, p. 343.

³⁶ *L'Obvie et l'obtus*, p. 171.

³⁷ *Répertoire III*, pp. 354-355.

³⁸ *Répertoire IV*, p. 232.

³⁹ *L'Obvie et l'obtus*, pp. 172-173.