

De la possibilité du tableau

« J'ai commencé par apprendre le dessin, dire avec un trait, indiquer, transcrire, modifier. La première fois que j'ai pris les pinceaux devant une toile tendue la question de la nécessité du dessin à cet endroit s'est posée : quel dessin, quelles formes, pourquoi »¹. L'essentiel des propos qui vont suivre le devra à cette déclaration (ici) inaugurale de Frédéric Prat, à la question qu'elle (me) pose, une fois encore, à sa lecture, étant bien entendu qu'en l'absence de tout tableau elle ne se poserait pas du tout. En toute rigueur, pourtant, c'est bien l'absence d'un tableau qui implique qu'elle se pose. Mais il faut d'emblée prendre garde à ne pas confondre ces deux absences qui n'ont rigoureusement rien de commun l'une avec l'autre. La première, l'absence de tout tableau, n'est rien : la simple inexistence du tableau, des tableaux, quels qu'ils soient, pour celui qui s'occupe d'autre chose. L'absence *d'un* tableau, elle, concerne au premier chef celui qui s'y adonne et elle est, au contraire, l'équivalente d'une présence : celle d'un vide ; et il ne saurait y avoir de vide compréhensible autrement que selon la possibilité (ou l'impossibilité) de le combler, par l'appel qu'exerce cette (im)possibilité, et par la tentative qui s'ensuit.

Le 12 juin 1671, Philippe de Champaigne s'adresse aux membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Le sujet de sa conférence est un tableau de Titien : *La Vierge, l'Enfant-Jésus et saint-Jean-Baptiste*². Cette conférence, par les parti-pris qu'elle défend, est connue pour être considérée comme le point de départ de la célèbre « querelle du coloris », dont on résumera (assez caricaturalement) les enjeux comme suit : les partisans du dessin d'un côté, ceux de la couleur de l'autre ; Charles le Brun à gauche (« Tout l'apanage de la couleur est de satisfaire les yeux, au lieu que le dessin satisfait l'esprit »³), Roger de Piles à droite (« D'abord le Peintre ébauche son sujet par le moyen du dessin, et le finit ensuite par le coloris qui en jetant le vrai sur les objets dessinés y jette en même temps la perfection dont la Peinture est capable »⁴) ; cérébraux contre sensualistes ; donc Poussinistes contre Rubénistes ; Ingres contre Delacroix ; bref Anciens contre Modernes.

Si on relit les mots de l'artiste, tout d'abord ceux qui coïncident avec le moment inaugural de ses tableaux : « la première fois que j'ai pris les pinceaux devant une toile tendue la question de la nécessité du dessin à cet endroit s'est posée », puis ceux, plus récents, qui annoncent que « le dessin — dans le sens de dessiner ou préparer une forme — est exclu volontairement de [son] travail, tandis que la couleur et la matière occupent, elles, une place centrale »⁵, on pourrait penser que les tableaux de Frédéric Prat rejouent

¹ Frédéric PRAT, entretien avec Clément Minighetti, in *Les cahiers du Mudam #02*, 2008, p. 40.

² Vers 1535, Musée des Beaux-Arts de Dijon.

³ Charles LE BRUN, « Sentiments sur le discours du mérite de la couleur par M. Blanchard », 9 janvier 1672, in *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIIe siècle*, dir. Alain Mérot, ENSBA, coll. Beaux-arts histoire, 1996, Paris, p. 221.

⁴ Roger DE PILES, *Cours de peinture par principes*, éd. Jacques Estienne, 1708, pp. 318-319.

⁵ Ces propos sont extraits d'un texte inédit écrit récemment, intitulé *Pourquoi (pas) / Une exposition de tableaux*, dans lequel Frédéric Prat livre, de manière extrêmement dense, une description de son travail. Je ferai désormais référence à ce texte en le citant en italique.

et perpétuent, à leur manière, cette tradition séculaire, en faisant simplement volte-face à quelques années d'intervalle. Il n'en est rien.

Car dessin et peinture sont ici une seule et même chose, la chose même : le tableau. Et le tableau est précisément le lieu où cette distinction s'abolit, pour autant qu'elle ait jamais eu lieu. Il faut suivre ici Frédéric Prat à la lettre : le dessin que son travail exclut, c'est celui qui consisterait à « préparer une forme », c'est-à-dire non pas à dessiner, mais à faire du dessin un outil préparatoire pour autre chose que lui-même, chose qu'il aurait pour fonction de représenter, de présenter *à sa place*, et qui, une fois sa mission accomplie, disparaîtrait donc comme dessin. La « nécessité du dessin », c'est celle de sa réalité la plus stricte et la plus complète. Celle qui, en l'occurrence, interdit de faire comme si on pouvait négliger qu'une forme, quelle qu'elle soit, se donne aussi et en même temps comme une couleur, et comme une matière. Non pas que ces dernières l'accompagnent de telle sorte qu'on puisse les en séparer si besoin, comme si la forme les avait acquises accidentellement, après coup. Ce qui est accidentel et après coup, c'est justement notre capacité à les distinguer (ou, pire encore, notre incapacité à ne pas les distinguer).

Cela étant posé, venons-en à l'essentiel, qui est ceci : « *donner à voir la peinture de la façon la plus évidente possible, pour que chacun ait le sentiment d'avoir pu un instant l'envisager comme telle, mais sans jamais l'avoir fait* ». Proposition apparemment étrange, qui donne l'impression de ne pas parler de tableaux ni de peinture, sinon par périphrases, évidentes donc inutiles. Sans doute. Mais à condition de comprendre que la périphrase, pour qui prend la parole face aux tableaux, *a fortiori* pour l'artiste lui-même, n'est pas seulement la seule modalité discursive sérieuse, mais que c'est aussi la seule possible. La périphrase a, en effet, la politesse d'admettre qu'elle ne veut ni ne peut parler à la place du tableau qui, lui, se montre. C'est pourquoi il s'agit très exactement, pour Frédéric Prat, de « *donner à voir la peinture de la façon la plus évidente possible* ». Soit. Mais comment comprendre un tel projet ? Très exactement comme le contraire d'un projet, c'est-à-dire : non pas comme la réalisation d'un tableau possible parmi d'autres, agencement plus ou moins calculé d'un répertoire préalable de formes, de couleurs, de fonds disponibles, de gestes maîtrisés ou de leurs résultats déjà connus, mais comme la manifestation pure et simple de la propre possibilité du tableau lui-même. Le possible, ici, n'est pas un réel en attente auquel il ne manquerait que l'existence⁶. Il est « ce qui advient incontestablement et publiquement dans l'effectivité sans pourtant la moindre image préalable, la moindre essence concevable d'avance, le moindre modèle visible et donc la moindre attente prévisible »⁷.

C'est la raison pour laquelle, malgré les apparences, chaque tableau ne répète qu'une chose : sa propre singularité ; la possibilité, remise en jeu à chaque nouvelle toile, de laisser surgir son propre événement. On objectera que tout cela n'est que spéculation excessive, et qu'il y a tout de même des invariants formels : un ensemble de lignes, de

⁶ « Le possible est exactement comme le réel, il ne lui manque que l'existence » Pierre LEVY, *Qu'est-ce que le virtuel ?*, La Découverte, coll. Sciences et société, 1995. p. 14.

⁷ Jean-Luc MARION, *Le Virtuel et le possible*, discours prononcé lors de la séance publique annuelle des cinq Académies, octobre 2011, p. 7. « Le possible n'est pas ce qui attend son passage à l'effectivité, pourvu qu'on fasse encore un effort pour en devenir le producteur ou le révolutionnaire, comme s'il ne dépendait que de nous de le produire, mais ce qui ouvre un nouvel espace à la liberté et la sauve de l'illusion mortelle de la toute-puissance », *ibid.*, p. 8.

couleurs, de traces, plus ou moins marquées, plus ou moins opaques, plus ou moins soignées, plus ou moins épaisses, plus ou moins homogènes, plus ou moins organisées, etc. Certes. Mais non seulement aucun inventaire de ces formes ne sera jamais suffisamment précis pour les décrire parfaitement et permettre de se dispenser de leur présence réelle, mais leur présence réelle ne se laissera décrire de la sorte que si elle disparaît (qu'on fasse, pour s'en rendre compte, l'expérience avec n'importe qui : l'ensemble des paramètres qu'on accumulera pour établir le profil d'une personne, aussi exact et précis qu'il puisse être, ne coïncidera pourtant jamais avec l'individu en question, celui que je connais ou ne connais pas, que j'aime ou que je déteste, et dont la proximité immédiate me stimule ou m'ennuie : il ne fera que le remplacer par une somme complexe d'informations). Les œuvres de Frédéric Prat font toutes l'expérience, me semble-t-il, d'une telle évidence. Rappelons en passant qu'*evidentia* en latin se traduit par « visibilité, possibilité de voir »⁸ et citons-le à nouveau : « *La pluralité des tableaux oblige à penser la forme de chacun. Là où l'on pourrait s'attendre à une répétition due à la réduction des moyens se propose en fait un renouvellement, une ouverture de la possibilité de peindre et de voir là ou rien ne se montre* ». Rien, c'est-à-dire rien d'autre que le tableau.

« À cette évidence, ajoute l'artiste, est associée la difficulté de la mise en œuvre pour rendre réelle, dans la durée, cette peinture en dehors de toute représentation ». Car cette évidence, autre nom du réel, du possible ou de la peinture dont le tableau est le site, court toujours le risque de s'évanouir pour basculer vers autre chose : une forme qu'on nomme, une préférence qu'on défend, un projet qu'on explique, un sujet qu'on cherche, alors qu'il ne s'agit que de « réaliser une figure impossible de la peinture ». Impossible veut dire impossible avant qu'elle apparaisse, et à quoi le tableau permet, à chaque fois, d'avoir lieu⁹.

Une précision pour terminer, et pour dissiper tout malentendu. Elle concerne les propos que je viens de tenir, et peut se formuler, à peu de choses près, de la même manière que celle de Beckett à l'égard des siens, dans le bref texte qu'il consacra naguère aux frères Van Velde et à leurs tableaux, à savoir qu'« il n'a été question à aucun moment de ce que font ces peintres, ou croient faire, ou veulent faire, mais uniquement de ce que je les vois faire »¹⁰.

⁸ Félix GAFFIOT, *Dictionnaire illustré Latin Français*, Hachette, Paris, 1934, p. 610.

⁹ « On aurait tort de ne voir ici qu'une dispute de mots : il s'agit de l'existence elle-même. Chaque fois que nous posons le problème en termes de possible et de réel, nous sommes forcés de concevoir l'existence comme un surgissement brut, acte pur, saut qui s'opère toujours derrière notre dos, soumis à la loi du tout ou rien », Gilles DELEUZE, *Différence et répétition*, Puf, coll. Épiméthée, 1968, p. 273.

¹⁰ Samuel BECKETT, *Le Monde et le Pantalon*, éd. de Minuit, 1989, p. 42.