

L'orient à l'œuvre du peintre¹

Jean-Pierre Loeb

La si précise écriture des fils sur lesquels se tend la musique de l'âme, l'on dirait que le geste de la touche d'Isabelle Grangé sur la toile est de s'en *re-souvenir*. Artiste en la garde de qui la part de l'ombre, part primordiale et non pas liante dans l'ordre du *logos* et de la loi, a recueil et site d'éclore. Le « lier » de l'ombre reste autrement symbolisant, *re-liant* dans le pas de trace, dans l'atopique : il y va autrement du mortel et autrement du lieu. Le geste de la touche du peintre a, sur ces toiles, mémoire d'une étrange « région », à la fois « obscure et reculée » et à la fois pourtant projetant de proche en proche au devant d'elle-même l'*autre rive* du fécondant. Un in-endiguable jaillissement de Source lève énigmatiquement ces œuvres peintes. Obscure fécondité, en effet, celle de la *re-liaison*, par l'œuvre, des failles, béances, abîmes et autres gouffres au heurt desquels, de multiples façons, viennent et reviennent ces toiles : en ce ressac de brèche en l'œuvre l'on dirait qu'en tout ce traumatique c'est pourtant moins un chaos qui gronde et roule que l'espace pictural qui se remémore dans l'antécédence de l'Ouvert en tant que telle. Il n'est sans doute pas inconséquent de demander, non seulement comment le flûter de la touche de ce peintre reçoit son harmonique propre de la « composition » d'une Ouverture en peinture, non seulement ce qui en retourne de sursaut pictural — teintes et rythmes, fonds et *non fond*, mais sur quel cristal se remémore en peinture la fulgurante et neuve prise en vue, par le tableau lui-même, de l'espace pictural, non comme surface, mais comme spatialisation destinante, orientante — spatialité d'un

« Natal ».

La plupart des œuvres exposées ici frappent par l'obscur mise en tension de la toile dans la levée d'une éclaircie revenante, indéterminée et disséminée, d'où sourd pourtant le sobre éclat d'une aube picturale, arche d'un poindre auquel semble s'être entamé le tout de l'œuvre peinte, ces toiles en retiennent le motif, nous retiennent dans le devenir d'un matin à venir, et nous transportent ainsi dans le mouvement d'une ouverture qui, loin d'être représentée en peinture, affirme en elle l'effet propre de l'œuvre peinte. Parler ainsi, c'est bien sûr tenter de situer l'œuvre (d'en rapporter les directions au site appelé en elle) : ces toiles réservent la latitude d'une « région » à laquelle demeure l'*orient* du peindre. Si, à notre époque qui la nie dans l'hégémonie de la technique et de la rationalité des Lumières, ces œuvres rendent réel ce qui n'a devenir que dans le *re-souvenir* d'une telle « région », c'est qu'en elles celle-ci atteint, en peinture, le littoral d'un espace mnémonique. *Autre rive*. Certes. Mais l'éclaircie que ces toiles apportent nous arrive-t-elle de moins loin ? Re-jaillissant, en elles, non comme ratio de clarté lumineuse, mais comme effet de spatialisation, éclaircie spatialisante plus qu'éclairante, mise en chemin, levée, venue — ces toiles espacent et non pas représentent, ou plutôt ne *re-présentent* pas sans espacer, une aube reste à poindre d'elles, elles *donnent lieu* d'une mise-en-monde à la pointe de la touche d'un geste et non pas renouent le trait d'un « dessein » à la lumière de ce qui se conçoit. L'éclaircie y est donc d'espacement, amplitude — spatialisation sans détermination d'origine ni de lieu, sans fondement, *non ad locum*, non à un lieu : spatialisation élémentaire d'un pur *Levant*. À ce recueil (*oriental*), ces œuvres — tout autre chose qu'un art « conceptuel » —, plutôt que la grammaire d'une « conception du monde », habitent l'effet d'un « auratique », d'un « proxémique » : un lointain — *Aube d'ombre* — transporte dans le mouvement de ces toiles et rend proche, en elles, le

matin de ce qui vient à apparaître, rapprochant ce matin et cette venue d'une autre source en peinture, obscure, que la lumière du jour. « Quand l'obscurité disparaît, les couleurs s'éteignent aussi », ces mots, dit-on, sont de Goethe, qui, du moins, opposait, comme le font ces toiles, radicalement les teintes de l'obscur à la main mise newtonienne sur les clairières de l'ombre. Telle que, selon le poète, la couleur reste à ce qui ne se mesure, l'éclaircie née d'ombre reste à l'hétérogène, à l'*aura* (« l'*aura* est l'apparition d'un lointain, quelque proche que puisse être ce qui l'évoque », écrivait Benjamin), nulle « œuvre claire » n'en retentit, elle ne lie mais *re*-lie. Dans les mains de cette peintre le pinceau fait autrement trait. Il fait trait de l'*envoi* de la peinture. Le trait de l'*envoi* est ce trait en l'espace mnémonique duquel la touche de la toile par le geste du peintre fait *re*-liaison en deçà de toute espèce d'inscription. Comme le geste, l'*envoi* lève le mouvement d'une autre restauration que lumineuse, une restauration primordiale (et qui n'est donc pas celle visée dans le terme de « symbolisation »), c'est un « *lier* » autrement symbolisant, restauration non pas dans l'ordre de la représentation ou dans celui des signifiants, mais en ce qui « dispense en nous [ce] grâce à quoi il nous est loisible de croître » (je cite Monchoachi), restauration dans l'ordre de la *diké* (« l'accord », traduit Martin Heidegger, cf. *Parménide*, ed. Gallimard, p.151) qui dispose jusqu'aux espaces de la pudeur et du don.

Assurément, la visite de ces œuvres engage le visiteur à tout autre chose qu'aux retrouvailles dans l'émotion d'une « musique intérieure » en elles là à nouveau. En elles, le musiquer du peindre lie autrement dans l'inconnu. Non pas ramenant au su déjà de ce qui est soi, mais fulgurante est l'émotion qui retient dans l'éclaircie de la venue en la venue de ce qui vient à apparaître. Projeté hors de soi, le visiteur de ces œuvres peintes reçoit d'elles une illumination même à celle de l'*aura* : sans lieu en quelque savoir su. Autre provenance. Et autre temps. L'obscur

fécondité de ce qui, pourtant surgi en un éclair, reste provenant, demeure aux teintes et tons, fonds et *non-fond* de ces toiles, en elles profondeur d'une « remontée et retour » qui est l'espace de *re*-liaison de ces œuvres, *re*-liant autrement qu'à une circularité du temps ce qui précède d'avant et ce qui précède au devant. La touche du geste de peindre est, sur ces toiles, synchronie *dans* la diachronie. À la fois *re*-souvenir du futur, et, simultanément, « retournement » du temps. Simultanéité de la syncope, hiatus de l'éclair, éclaircie en abîme. A-chronologique temporalité, Telle serait la mémoire ressurgie en le geste de peindre, lorsque celui-ci, comme sur ces toiles, file la syncopale provenance de l'éclair, ourdissant l'espace d'un « lier » sans antécédence en quelque espèce de l'inscription : sans antécédence que les transformations et retours d'une indécidable entame à l'ouvert — « plus réelle que tout antérieur » — *L'âme-hors*. « Lier » dans le *re*-souvenir d'un temps de « toujours et toujours » et qui jamais ne fut, or d'où soudain, obscure originarité du « feu du ciel », ce qui vient re-jaillit à nouveau. Sans fondement. Passe « plus ancienne que tout antérieur, plus jeune que tout futur ». Mémoire d'aura, mémoire d'éclair, mémoire « chargée de destin ». La résurgence de l'Ouverture (comme telle) à son antécédence (comme telle), celle-ci fut-elle celle de l'éclair et restée à la seule obscure « dissonance » d'abîmes, failles et autres brèches, la rencontre avec de telles œuvres y entame, projetant en l'espace d'une indétermination primordiale, mais, plus précisément, puisqu'il s'agit de penser en quoi le sel de l'acte de peindre est ce qui fait le dépôt de ces toiles, demandons comment ces œuvres « composent » en peinture l'entame de l'espace pictural au motif de cette antécédence ? en quoi consistent les éléments picturaux de l'entame de ces toiles au primordial ? Répondre à ces questions permettrait de re-liaison à l'acte de peindre, tel que ces toiles sans abstraction et sans figuration en font exister la nudité, le dispositif pictural d'une énonciation pudique, et à la

sobriété de ces œuvres la pudeur du geste de la touche sur la toile. L'on aurait alors peut-être ouvert la possibilité de demander : en quoi consiste, en peinture, la structure mnémonique de l'événement ?



Mémoire pudique, plus d'une parmi les toiles exposées aujourd'hui en recueillent, comme la langue de Dante, selon Mandelstam, recueillait « la roche au cristal fumeux de la forme sonore », formellement l'harmonique du cristal. Par exemple, *L'âme-hors* I et II.

L'étrange forme verticale et blanche émeut, qui vient, entre autres toiles, plus particulièrement à apparaître en ces deux toiles-ci, voile hétérogène détournant énigmatiquement, sans en recouvrir l'abîme, de la béance qui, figurée en chacune de ces deux œuvres peintes, les dé-spatialise toutes deux, au point d'y dis-joindre mer et ciel sur l'une, d'y fondre dans le béant terre et ciel sur l'autre. Verticale étrange, en effet : éloignante d'entre le tohu-bohu, c'est à cette seule rive — *L'âme-hors* — blanche de couleur et apparaissant sur fond de gris blanchâtres que se ré-ouvre de l'espace. Plus précisément, l'espace d'espacer. Déploiement d'une verticalité qui n'est assurément celle d'aucune abstraction géométrique. Celle, plutôt, de la levée, et *re-liant* au destin de ce qui mûrit et croît, espace et donne, l'apparition, en ces toiles, de la couleur. La dimension de l'espace, en ces deux œuvres, a en effet pour site une éclosion de couleur blanche, plutôt qu'une algèbre de la verticale et de l'horizon. Ce qui apparaît en cette forme verticale et blanche *re-lie*, dans le métamorphique de la décloison, dans l'effet de brèche de la percée, une soudaine levée de blanc dans l'espace de la toile. Surgie telle une apparition — blanche *aura*. Une hétérogène levée de pourpre blanc — *L'âme-hors*. L'apparition frappe d'emblée par le rapport qui est le sien à la béance dé-spatialisante. Se tenant à la fois en celle-ci et hors d'elle, cette levée d'ombre de couleur blanche entame, à même l'abîme, le tout de la toile au don de l'espace d'une séparation d'avec le sans fond du gouffre. *Levant* d'un *non-fond*. En cette rive (*orientale*) — *Autre rive* —



restée, à même le blanc (à même cette couleur que l'on dit neutre), dans la séparation propre à la couleur d'avec le fond, c'est d'abord le geste de peindre qui demeure appelant (orientant, destinant). Il appelle, telle en la disposition du matin en l'aube d'un poindre, l'unité, non de ce qui a mesure calculable, mais l'unité de la venue en ce qui vient à apparaître.

Le matin d'un venir resté à paraître. Ainsi, voici — retour d'*autre-rive* — que l'espace — *L'âme-hors* — de la touche d'un geste sur la toile

seul ourdit le voile, fait entame à un *non-fond*, séparation pudique d'entre le fond sans fond de la « béance que nul réel ne précède ; il ne fait qu'y rentrer. Tout ce qui apparaît est à chaque fois déjà devancé par elle ». Telle est l'hospitalité de ces toiles, hôtes d'un retour du peindre à la sobriété d'une verticale de couleur blanche irréductiblement restée à la seule fin qui, dans le don de ces deux toiles, est à la couleur proprement sienne — espacement (dispersion, dissémination) de la levée/dans la venue/en la venue de ce qui vient à apparaître. À même (quasiment, sur l'une de ces toiles, intégralement sur l'autre) le seul heurt pourtant du noir et du blanc, comme elle sera irréductiblement restée à même gouffres, fractures et failles — du moins si la couleur blanche recueille bien en elle le motif de la totalité des couleurs, la maturation de tout ce dont le grain ne se dévoile que dans le relief d'une teinte.

Tel le grain mortel du temps irréversible dans le voile de la pâleur ou de la rougeur pudiques. La « réserve » de l'œuvre peinte et l'*envoi* de la pudeur destinaient l'une et l'autre une même latitude, resteraient l'une et l'autre dans la levée, non pas de lumière, mais obscurément lumineuse de la couleur. Autre fluide, lumière qui ne coupe d'avec l'ombre. Sobriété ajoutée à ces œuvres. La radicalité de ces toiles tient sans doute à ce qu'à celle-ci répondent déjà d'innombrables ombres. Ombres de visages disséminés parmi les tons de gris qui font ce que l'on devine être un ciel et que dessine l'entrelacs de failles par où perce déjà le vide sans fond que cette grisaille de ciel ne voile plus. Visages d'ombres appelés dans le *re-souvenir* de cette trace verticale et blanche ? plus précisément, donc, dans la *re-liaison* en elle d'un *non-fond*, et *re-liant*, en ces toiles, non pas à nouveau mer et ciel, ciel et terre, mais ce qui accorde à eux (à mer et ciel, à ciel et terre), dans le mouvement de « la croissance des êtres et des choses » (*Physis*, en grec, selon Pascal Quignard) vers le plus ample et vers la mort, le peindre resté d'une aube à venir à nouveau. *Levant*

obscur aux fils d'ombre duquel ces toiles ajointent. En elles, « l'attaque » (au sens musical du terme) de la touche du geste sur la toile — teintes et tons, fonds et *non-fond* — reçoit de ce *Levant*, reçoit d'orient le motif de son ouverture — *envoi* de ces œuvres peintes en ce qui ne vient que dans le différend propre de la couleur, dans le différend de la pudeur. Ainsi, voici qu'en une simple levée de couleur blanche, il arrive aux toiles de cette peintre qu'une infinité (non infinie pourtant) de visages d'ombres restent en passe de *re-venir* au « *lier* » encore d'un voile à même la sobre nudité de l'œuvre, appelés par elle afin de retourner en elle dans le voile d'*envoi*. Voici que la *re-liaison* du peindre, neuf ourdir d'un voile, aura pudiquement retenu l'ombre de ces ombres, nuit primordiale d'une affirmation sans négation — pas même celle de la mort. Comme, autrement, dans le musiquer propre de la musique, Orphée retint le visage d'Eurydice, voile pudique.

Soudain jaillie, mais comme là de toujours, l'apparition surgie à même ces toiles est une apparition dont le « sensible » avènement donne à « *re-sentir* » (tout autre chose que « sentir »), rend proche à nouveau l'unité de l'accord par lequel s'accordent terre et ciel, mortalité *et* gloire impérissable (mortels *et* immortels, vivants *et* morts). L'ouverture du geste dont ces toiles recueillent la touche s'entame au trait du pinceau sans que cette entame ne se détermine de « couper d'avec le monde des morts en tant que source de vie » (je cite Pierre Ginésy). La peinture, ici, habite autrement d'étrangeté le visiteur. Je dis : « autrement », pour nommer pourtant ce que les grecs désignaient sous le mot de *Nekyia*.

L'éclair d'un dénuement radical, sobre éclat, passe à la verticale de ces œuvres peintes, depuis lequel l'accord auquel elles-mêmes ces toiles s'ouvrent semble plus réellement entré dans la présence que tout actuel. En elles, le jaillissement de nuit et de blancheur retentit si résolument de l'accord qu'elles *re-donnent* à la finitude de ce monde, qu'une neuve

mise-en-monde y semble en instance de se *re-souvenir* de la mise-au-monde du monde comme tel. L'on ne peut pas ne pas rapprocher de celle du retournement hölderlinien la latitude à laquelle trace — *chemin du Hôlm* ? — le chemin ouvert par le geste de la touche d'Isabelle Grangé sur la toile: « retourner (*kehren*) le désir de quitter ce monde pour l'autre en un désir de quitter un autre monde pour celui-ci ». Tel serait la radicalité de ce geste, de cette touche. L'accord « sensible » au monde dont respirent ces toiles et à l'éclaire duquel elles ouvrent chemin ne s'accomplit certes pas comme épiphanie, mais comme historicité se pensant comme telle dans la finitude du monde. Il y va de la *Geschichte*, de l'histoire en tant qu'elle s'accomplit comme telle depuis le futur et non pas se cristallise dans la succession de faits factuellement historiques.

La touche du geste de cette peintre sur la toile se sera *re-souvenu* de sa provenance par le don, mémoire sans doute homologue à celle du chant des Muses (qui chantent le *kléos*, la gloire impérissable des héros, c'est-à-dire, indissociablement, les *kléa* des âmes mortes). De l'œuvre peinte au corps du visiteur qui se porte vers elle, ou bien, et indifféremment, de celui-ci à celle-là, en tous cas sans dehors/dedans le visité/la visitation, le peindre/le don, quelque chose — *L'âme-hors* — quelque chose de l'un à l'autre, du visiteur à la chose peinte, quelque chose, en la blanche verticale d'un silencieux bruissement d'ombre, sans avoir jamais commencé, pourtant est passé à nouveau. Or, passé n'est plus, mais reste encore. Neuve proximité. Tel est l'éclat du « Jadis ». Etrange fécondité.

À vive en ces œuvres qui s'entament à la fécondité obscure et jusqu'à celle même du trauma — elles se nomment *Fracas*, ces œuvres, ou bien encore *Un instant d'inattention*, *Dévers*, *Sur la crête* — c'est-à-dire à cette butée d'irréversible au *Dévers* de laquelle *La route* mène à ce point où seule la mortalité fait tragiquement séparation d'avec le sans fond du

fond. Heurt à la *re*-liaison duquel seule œuvre une mémoire sans lieu, « an-historique », écrivait Paul de Man : pur pouvoir de *re*-souvenir sans souvenir, telle cette « mémoire sans mémoire (...) pouvoir de *Gedächtnis sans Erinnerung* » dont parlait Jacques Derrida [lisant lui-même Paul de Man] — mémoire de l'*envoi*.

Dans les mains d'isabelle Grangé, une terre, dira-t-on, sourdit de l'abîme, s'ourdit, revient, don d'un *non-fond* en quelque Atlantide tendue par le peindre et qui fait du visiteur de ces toiles un hôte se re-souvenant à nouveau de l'entame de son chemin à ce qu'il n'est et qui pourtant est lui — *Le chemin du Hô*m. Donner lieu en peinture ? Une terre en peinture ? Peindre, ici, ne lie pas le *Land*, le territoire, mais se *re*-souvient du grec *Gé*, de l'allemand *Erde* — *Le pont de la mousse*. Ces toiles frayent chemin de la peinture à des champs de l'expérience reniés par la métaphysique.

Paris, le 5 janvier 2012