

Entre l'écriture et l'art : *transvérités* de Cixous

Le Voyage de la racine alechinsky, d'Hélène Cixous, Galilée, « Écritures/Figures », 131 p.

Luc Tuymans. Relevé de la mort, Volume I, d'Hélène Cixous, Éditions de la Différence, « La Vue le Texte », 174 p.

Luc Tuymans. Relevé de la mort, Volume II, d'Hélène Cixous, Éditions de la Différence, « Œuvres », 141 p.

Ginette Michaud

Numéro 244, printemps 2013

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/69394ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Michaud, G. (2013). Compte rendu de [Entre l'écriture et l'art : *transvérités* de Cixous / *Le Voyage de la racine alechinsky*, d'Hélène Cixous, Galilée, « Écritures/Figures », 131 p. / *Luc Tuymans. Relevé de la mort, Volume I*, d'Hélène Cixous, Éditions de la Différence, « La Vue le Texte », 174 p. / *Luc Tuymans. Relevé de la mort, Volume II*, d'Hélène Cixous, Éditions de la Différence, « Œuvres », 141 p.] *Spirale*, (244), 68–70.

Entre l'écriture et l'art : *transvérités* de Cixous

PAR GINETTE MICHAUD

LE VOYAGE DE LA RACINE ALECHINSKY d'Hélène Cixous

Galilée, « Écritures/Figures », 131 p.

LUC TUYMANS. RELEVÉ DE LA MORT, VOLUME I d'Hélène Cixous

Éditions de la Différence, « La Vue le Texte », 174 p.

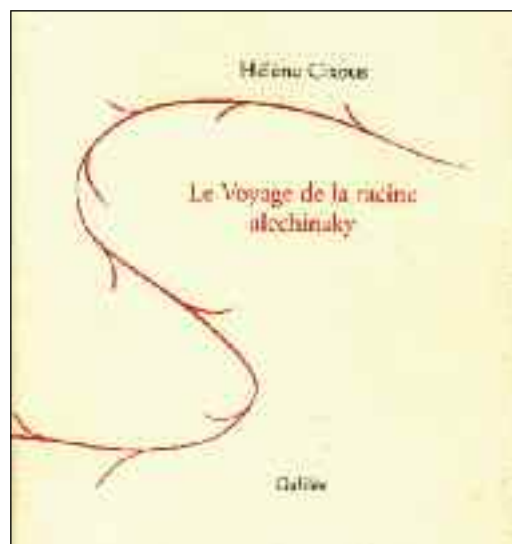
LUC TUYMANS. RELEVÉ DE LA MORT, VOLUME II d'Hélène Cixous

Éditions de la Différence, « Œuvres », 141 p.

Dans « Peintures », une conférence placée en ouverture du recueil éponyme de ses écrits sur l'art (Hermann, 2010), Hélène Cixous parle des tableaux comme de ses « *semblables poétiques* » et évoque la proximité de l'art pictural et de l'écriture, ces « *jumelles aventures* » de l'« *Écrire-ou-dessiner* ». Elle décrit aussi son expérience désarmée face à ces œuvres, celles qui l'appellent – elle en nomme trois qui comptent plus que tout pour elle : *Le bœuf écorché* de Rembrandt, *Le chien à demi enfoui* de Goya et *Peinture (Écriture rose)* de Simon Hantaï –, tableaux « *dont j'entends l'appel* », souligne-t-elle dans une *ekphrasis* sonore révélatrice de son approche esthétique et de la manière dont elle reçoit la lettre du tableau à lire, à déchiffrer. Devant ces « *objets visuels non identifiés* » qui la surpassent souvent, selon son expression, elle tente de comprendre ce qu'elle ne comprend pas, ce qui l'attire et la repousse à la fois dans ces « *visiteurs étrangers* », indéfinissables et nimbés d'outre-vie : « *Depuis la Bible et Proust, note-t-elle dans *Le voyage de la racine alechinsky* (et ce serait une première définition de l'art pour Cixous), on sait que les noms sont cachés dans les êtres-choses et qu'il faut, pour les faire sortir, regarder les choses le temps qu'il faut.* » C'est à cette loi d'attente et de patience qu'elle se plie devant la

chose de l'art, « *objets orphelins* », « *merveilles en voie d'abandon ou d'adoption* », « *trésors en suspens* », avant (et afin) qu'on puisse passer « *de l'inreconnu à une reconnaissance théâtrale* », comme elle le dira au sujet de la peinture de Luc Tuymans, peintre anversois à qui elle vient de consacrer une étude détaillée : « *Voilà une expérience totalement inédite : tout se passe comme si j'avais perdu une certaine mémoire, une antique fonction de reconnaissance. Les yeux travaillent, et en vain. Je sens bien que, silencieusement, ce "tableau" me "parle" en "vérité" d'un certain aveuglement qui se situe caché sur le chemin du voir, qui fait partie du voir, qui en mine l'assurance, qui vient signifier à mon narcissisme sa déroute.* »

Ainsi, devant un tableau, Cixous ne se trouve jamais « *en train de disserter* », mais plutôt toujours violemment intimidée de réagir, « *profondément émue, [...] affectée et bien sûr je ne sais absolument pas pour quoi* » : « *C'est là que ma pensée commence à cheminer vers l'écriture* » (« *Peintures* »).

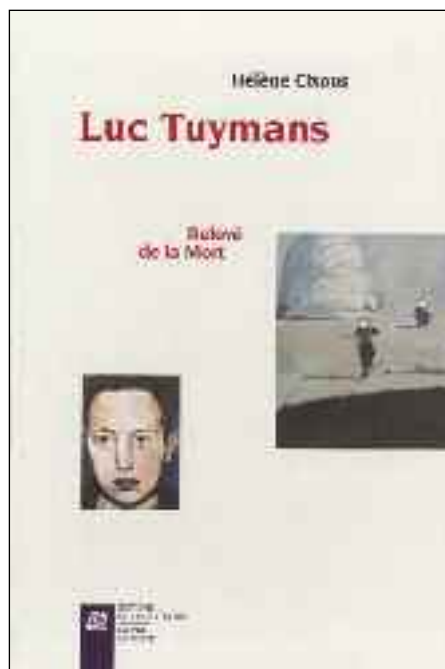


Elle avoue également ne pas connaître, « *ou très peu* », l'histoire de l'art (« *lacune fertile* », souligne-t-elle) et ne pas davantage adopter le point de vue du critique d'art. Il s'agit plutôt de « *rappports d'enfance* » où « *c'est la personne mystérieuse en moi-même que je suis et la personne qui écrit qui regardent le tableau* ». Cela entraîne déjà plus d'un regard, et d'autant que le sien est pour ainsi dire pris *au dépourvu*, depuis toujours divisé entre plusieurs visions, altéré par une « *histoire de l'œil* » singulière

– myopie, diplopie et, plus généralement, structurellement même, point de vue aveugle par « *née cécité* » comme elle l'écrit – où ses « *yeux sont sans voix* » devant ce qu'ils voient. Telle est la leçon de la vaste mosaïque de Tuymans intitulée *Dead Skull* (installation permanente en hommage au peintre Quentin Metsys, devant le Museum Aan de Stroom d'Anvers) où l'« *On ne voit pas qu'on ne voit pas* » et que « *L'image est dans le tapis* », la vérité foulée par nos pieds : « *Au pied : le secret. Les visiteurs qui longent ou traversent le vaste parvis ne voient pas ce qu'ils font. Plus tard, ils découvriront qu'ils ont, aveugles structurels, mis le pied sur l'œil de l'univers.* » C'est que pour Cixous – et la scène primitive de « *Savoir* » dans *Voiles* (Galilée, 1998) l'avait suggéré – il y va d'une « *initiation au miracle de voir* », d'une « *Merveilleuse cérémonie de l'anamorphose* », comme elle le découvre avec ce *Dead Skull* : « *Sache que tu ne peux voir que du bon point de vue. Le bon point de vue n'est pas celui que tu attends. C'est le point de vue secret. Cherche l'angle. Tu dois trouver l'angle perpendiculaire à l'œuvre au secret.* »

REGARDER N'EST PAS VOIR

Les textes réunis dans *Peintures* touchaient différents arts (peinture, dessin, installation, cinéma, chorégraphie – à l'exception de la photographie, que Cixous ne prise guère) et plusieurs artistes (des plus intemporels aux contemporains), permettant ainsi de cerner plusieurs traits de sa poétique en matière de figures graphiques et visuelles (car Cixous tient malgré tout à quelque chose de la figure, précisant qu'elle n'est pas « *amateur de peinture figurative totalement abstraite* » : « *Je réponds plutôt à de la figure, même si c'est une figure déconstruite, pour moi, il y a figure. Il "faut" figure. Figure faussant compagnie, se dé-figurant, se pré-figurant ou sur-figurant* ») : par exemple, sa fascination pour le cru, le cruel et le « *vrai* » (ne pas confondre avec quelque réalisme que ce soit) ; son attention à l'entre-deux, le passage, l'instant, la vitesse ; sa sensibilité accordée à la forme en train de se façonner (repentirs, ratures, processus de jaillissement/effacement inlassablement poursuivi), pour ne citer que ceux-là. Deux textes majeurs, l'un sur Pierre Alechinsky, l'autre sur Luc Tuymans (par coïncidence, les artistes sont tous deux



originaires de la Belgique), se sont depuis ajoutés à ce corpus (on pourrait aussi penser aux textes consacrés à Ernest Pignon-Ernest, « *Imagie d'Ernest* », et à Serrano, « *Shit, no present. Faecetious Serrano* », paru dans la traduction anglaise de *Peintures*) et viennent encore l'enrichir.

Voyage de la racine alechinsky se présente lui-même comme une formidable racine, ou excroissance, puisque ce livre est issu d'une première bouture, si l'on peut dire, préface parue dans le catalogue de l'exposition rétrospective tenue au Musée Granet, *Alechinsky : Les ateliers du Midi* (Musée Granet et Gallimard, 2010). Trouvant sa (res)source dans le point d'origine (« *La racine est tout, Nature, sculpture, peinture, dessin fossile et embryon, babouin et dieu* »), l'écrivain poursuit dans cet essai (jouissance des yeux et de la pensée par sa mise en page remarquable, d'une élégance rare) la cellule-souche élémentaire, le cordon ombilical, cette « *Épluchure* » en laquelle elle reconnaît la forme matricielle de toutes les autres : « *être parmi les êtres* » qui pousse et change dans toute l'œuvre de l'artiste. À travers « *peinture, sculpture, mouvement, poème* », Alechinsky cultive en effet ce « *merveilleux mélange de genres d'être qui font rouler l'espace sous des espèces aussi végétales qu'humaines* » dans une « *Vision du Dessin* » qui va toujours « *en s'augmentant, en s'ajoutant des bords adventifs* ».

DES DEUX MAINS

Il ne serait pas exagéré de dire que Cixous trouve en Alechinsky un véritable « *frère d'art* » (comme on dirait un « *frère d'armes* », et le prénom n'est pas seul en compte, le frère de Cixous se prénommant également « *Pierre* ») : Alechinsky est en effet si étroitement peintre et poète (il n'est que de lire ses tableaux pour s'en convaincre, mais aussi ses écrits si fins et attentifs aux tours du langage) que ses œuvres « *font corps double avec des faits de langage* ». En ce « *peintre-crivain si sensible à l'éclat des mots* », « *porté vers l'Orient, contrée du trait autre* », Cixous ne trouve pas seulement un poète voyageur qui très tôt se déplaça vers les « *continents des calligraphies orientées autrement* », mais surtout un « *sublime apprenti mystique* » qui sut se défaire de toute « *hiérarchisation stigmatisante* » et dessiner, peindre, graver, lire des deux mains, de droite à gauche, en faisant sien ce « *paradoxe vital : le dextre est maladroite* », « *Le gaucher est habile au-delà de la dextérité* ». On touche là le premier signe du poète en art pour Cixous, son « *visa pour entrer à l'Envers* » : « *Le droitier tient à oublier. Le gaucher entretient la mémoire et la blessure.* » Qu'il s'agisse de la racine coupée d'Alechinsky (couper, pour mieux garder bien entendu) ou du carreau cassé de Tuymans, c'est bien là ce qu'il faut à l'artiste-chercheur : « *il faut entretenir la cassure, la blessure. Il faut la séparation et sa rupture, la séparation.* » En Alechinsky, Cixous salue donc celui qui médite sans fin sur le subjectile et ses bordures, sur le deuil des arbres puisqu'il n'oublie jamais ce qu'il leur doit (papier, table, bolée d'encre, gomme arabique) ; celui qui, « *À jamais inoubliable* », « *continue à suivre les traces* » de Toko Shinoda, son maître et « *pythie japonaise* » qui lui avait légué un précieux rouleau de calligraphie en lui disant « *Faites-en ce que vous voulez* » (Alechinsky le perdit sans pouvoir le retrouver) ; le fils inconsolé aussi, qui reste toujours « *au bord du père* », ce père dont Cixous voit revenir le portrait sans visage dans le « *vivant linceul noir qui remue* » de *La Mer Noire* : « *Il m'arrive de penser que l'on pourrait un jour lire toute l'œuvre d'Alechinsky comme une allégorie magnifiquement de la vie et de la mort d'un Père très aimé.* » Sensible aux « *spectres des arbres et [à] la présence fantôme du père* », Alechinsky travaille ainsi sans relâche au deuil avec les moyens du bord, dit Cixous,

car il sait que « *La mort repousse. L'art repousse la mort* » : « *Le bord c'est un trait, c'est aussi une limite et tout le contraire, c'est ce qui nous porte sur le flot sans bords.* »

PEINDRE LES LIMBES

Il est aussi beaucoup question de spectre et de revenance dans *Relevé de la mort*, où Cixous s'attache tout particulièrement à capter dans ses *ekphrasei* ce qui, précisément, échappe à la perception dans les tableaux de Luc Tuymans, « *presque tous ou tous sans presque* » imprégnés par le flou, la couleur détimbrée, l'éloignement : « [...] *je pouvais passer des heures à travailler de l'œil*, note Cixous, *pour traverser des épaisseurs de brumes et d'effacement, des glauques, des jaunies, des fanés, dans l'espoir de retrouver la trace de quelque objet enfoui, je traquais la trace, la trace ou l'idée* ». À travers « *maints concepts et stratagèmes optiques* », Tuymans capture « *les images cachées derrière les images dûment certifiées identifiables* », images fantômes, « *c'est-à-dire spectralisées par la non-exis-*

tence d'un regard qui leur accorderait d'être imprimées sur rétine ou pellicule », images orphelines ou « *omisées, imperçues, [...] visibles pourtant, mais déconsidérées d'avance, rejetées aux objets sans valeur capitalisable, aux inutilisables, images reléguées parmi les illisibles* ». Tuymans est le peintre par excellence de la vision sous brume, de la « *disparition [qui] fait sa réapparition* », de la sensation de déjà-vu qui est celle « *d'une autre vie gardée passée* » : « *Tuymans peint les limbes. Dans les limbes les yeux sont secs. Les regards s'arrêtent au ras des cils. La description est ruinée. Cela ne veut pas rien dire : peindre la description ruinée, les yeux cuits sous les cendres.* » Peindre après Auschwitz, est-ce possible (car c'est bien la question qui hante cette scène, ici comme partout)? Oui, répond Cixous, Tuymans le fait, lui à qui l'image « *se présente en s'éloignant de plus en plus intensément* ». Mais qui est donc cet *Orchidée*, dans sa traversée en cours des genres en tous sexes? Qui, ces *Pillows*, « *chose ordinairement négligée, objet modeste usé par sa valeur d'usage* » élevé par Tuymans/Cixous

au mystère de l'« *or/œiller* » (et on sait la puissance de ce vocable « or » dans l'œuvre de l'écrivain)? Tuymans ramène « *le regard à la vision du sujet indécidé tel qu'il paraît, avant tout savoir, avant le procès d'identification coercitive en chose externe indiscutable* ». Sa peinture tire sa lucidité (politique aussi) particulière de se soumettre à cette « *Double injonction détuymescente* : 1) Rien à voir. *Passé ton chemin.* 2) *Essaie d'apercevoir l'éloigné. Fais attention au Rien.* »

Avec Alechinsky, avec Tuymans, peintres qui ont « *fait [leur] chemin en passant par la langue, par ses trésors de phrases et de silences* », Cixous nous rappelle que nous ne sommes trop souvent, hélas, que des « *percepteurs* », des « *regardiens* », alors qu'« *on ne sait pas ce que voir signifie. De voir, on ne sait presque rien.* » Mais le *Rideau* de Tuymans, son *Orchidée*, tous ses revenants/revivants étranges

sation du savoir » ; « *Sus au capitalisme cognitif* ». *Ce grand autodafé de la recherche subventionnée* a



Difficile Régine!

PAR GILLES DUPUIS

NOUS AUTRES, LES AUTRES
de Régine Robin
Boréal, « *Liberté grande* », 347 p.

Je pourrais paraphraser les propos rapportés par Pierre Popovic au sujet de Marc Angenot dans un numéro de *Spirale* consacré à la sociocritique (« *Situation de la sociocritique — L'École de Montréal* », n° 223, novembre-décembre 2008), en alléguant qu'à l'instar du collègue de McGill, avec qui elle partage une complicité professionnelle et des liens d'amitié, Régine Robin passe dans les milieux académiques et lettrés d'ici pour une « *méchante* » ayant acquis la réputation officielle de critiqueuse, voire de « *critique officieuse* »

du Québec. Je pourrais également ajouter, cette fois en citant directement mon collègue à l'Université de Montréal, que cette renommée, méritée ou exagérée, « *n'est probablement pas pour lui déplaire* ». J'aurais du coup résumé ce qui lie les deux sociocriticiens de l'École de Montréal dans notre imaginaire collectif, non tant face à la littérature (que visait expressément Popovic dans son introduction à la théorie du discours social d'Angenot) que par rapport à un discours social en particulier — le discours souverainiste — que Robin cible

plus ouvertement dans son essai polémique consacré au Québec.

« **DIFFICILE QUÉBEC !** »

Retraîtée, sans avoir toutefois sonné la retraite, Régine Robin se sent libre, enfin, d'exposer et de discuter son rapport problématique au Québec : « *n'ayant de compte à rendre à personne et rien à demander, je n'ai pas à me préoccuper de la susceptibilité des uns et des autres et n'ai que faire des consensus, du système d'évidences qui s'impose*