

In Ictu Oculi
Bougie (Louis-Pierre)
Leukographies

Publié :

Michaël La Chance & Céline Mayrand,
Morsures. Louis-Pierre Bougie Gravures et monotypes 1986-1990. Textes de Michaël La Chance et Céline Mayrand, préface de Léo Rosshandler, éd. Promotion des arts Lavalin, Maison de la Culture Côte-des-Neiges, Atelier Circulaire, 1991. Cf. *In Ictu Oculi* « *Tous nous serons changés. En un coup d'oeil.* » p. 13-21.

« Tous nous serons changés.
Dans un coup d'œil. »

In Ictu Oculi

« à tout moment l'artiste doit écouter son instinct,
ce qui fait que l'art est ce qu'il y a de plus réel,
la plus austère école de la vie,
et le vrai Jugement dernier. »

Marcel Proust ¹

I —

Il ne s'agit pas de représenter les corps, mais de peindre les différentes postures de chacun, lorsqu'il se débat dans sa propre vie.

Si l'éthique est la recherche de l'existence réconciliée, alors l'expérience esthétique est ce par quoi on peut se donner l'idée de ce que serait cette existence. Plus précisément, il n'y aurait pas d'éthique sans art. L'orientation de soi s'ajuste et prend modèle sur la recherche — en art — de *l'expression juste*.

Chez Louis-Pierre Bougie les torsions, élongations, tourbillonnements des corps et des objets sont des allégories de la recherche éthique comme tension de l'être humain vers un indicible. Mais cette allégorie n'aurait pas de valeur artistique si ces mêmes corps et objets ne possédaient pas cette présence où ils paraissent ne devoir leur existence qu'à eux-mêmes : le *tourbillon du corps* révèle en quoi chaque être est à lui seul un monde, et révèle — de surcroît — chacun de ces corps-mondes de façon qu'il soit

¹. À la recherche du temps perdu, Gallimard, coll. Pléiade, III, p. 880.

perçu *sub specie aeternitatis* : « sous l'espèce d'éternité ». Il n'y a rien d'autre, nous seuls avons le privilège de les voir. Nous voyons le corps vivant comme le seul habitant de son noyau planétaire. Que ce corps illumine par l'éclat de sa présence et révèle comme fond. C'est un corps où ne meurt jamais la secousse, le *solipséisme* de qui est toujours transformé. C'est une solitude qui évoque l'immensité profonde et bleutée du monde au-delà [voir Pl. V — *La petite chercheuse*²].

On se perd dans la contemplation de ces corps avec le sérieux de qui se tourne en soi-même. Ces choses, qui composent des *natures mortes* infiniment singularisées, ont perdu toute attache à ce qui les entoure (le monde est un fond lisse et sans prise, un drapé sans substance) : nous sommes en dehors du temps et de l'espace de ces objets, puisque l'espace semble appartenir à l'objet, semble secrété par lui, pour s'étendre jusqu'à nous — puisque la durée constitue pour chaque corps le contour même de sa vie.

Il ne s'agit pas de représenter les corps, mais de peindre les différentes postures de chacun, lorsqu'il se débat dans sa propre vie. Il s'agit de ressaisir la personne humaine dans sa réalité la plus frêle, soit aussi dans cette part d'elle-même où elle n'est plus que courage — où elle n'est plus que cette fibre morale qui plie et adopte la courbure de qui accepte de se perdre dans une confrontation à l'Autre pour revenir à soi. Il s'agit de peindre la courbure d'une oscillation entre le retrait sur soi-même, d'une part, et le détour par le monde des images et des états de conscience d'autrui. Dans une traversée de la culture au terme de laquelle on revient à soi en étant un autre d'être plus près de soi-même. Et puis, aussi, dans une traversée à rebours de la vie, lorsqu'on se jette dans le vide pour se laisser porter par l'espoir.

Courbures, mais aussi élongations des figures. Peut-on encore parler d'une tension de l'être vers une forme de vie plus achevée, d'une responsabilité qui incombe à chacun de se hisser sur le plateau surélevé de l'existence éthique? Dans *L'espoir coupé* [voir Pl. I] deux personnages, au premier plan, tournés vers nous, font office de *témoins*, non pas tant par ce qu'ils ont vu, mais par ce qu'ils refusent de voir (les yeux fermés, une main sur les yeux, etc.). Tout se déchire en tous lieux, et les lieux sont parcelles dispersées par l'échappée d'un personnage aux bras levés qui s'élève au-dessus d'un horizon incurvé — horizon où l'on reconnaît la courbure de notre noyau planétaire, le rebord de la sphère noire de notre conscience. Ce personnage, par contraste avec les *témoins*, prend figure pour nous d'*exercitant* parce que sujet à des transformations — vers la mort, la renaissance, la nudité, l'irreprésentation de soi. Dans un exercice qui engage un *plus* de vie.

². Remarques autour de *Suite bleue* [Pl. I-XXIV]

Pourtant l'art ce n'est certes pas agir de façon à gagner quelque chose dans notre rapport à la réalité, mais agir à rebours, à l'envers de tout ce qui nous fait parler et agir (sinon au plus près de ce qui secrètement nous y pousse) — lorsque la seule exigence est de vivre avec soi-même. C'est poser les gestes, dire les choses et produire les œuvres qui nous libéreront de tout ce qui nous empêche de vivre la création comme un état ininterrompu de la vie mentale.

Car tout se passe dans les purgatoires de la conscience, ses paradis inaccessibles, ses enfers jamais liquidés : c'est là qu'un « lieu muet de toute clarté s'ouvre », c'est là qu'une tourmente emporte les corps « et les tourne, et les heurte et les harcèle³ » — bousculés par leurs désirs, tordus par le doute [voir Pl. III — *Chavirée*]. C'est là que nos bras se tendent, que nos mains s'ouvrent pour tenter de retenir ceux qui sombrent dans l'oubli [voir Pl. XII — *Indifférence et supplication*], parce qu'ils sont une part de nous-mêmes. Le deuil est une vigie au seuil de l'ombre.

C'est pour cela que nous luttons contre ce mouvement où nous ne cessons de nous diviser en nous-mêmes, de nous disperser dans le bavardage et les petites rancunes. Le gouffre c'est ce monde-ci, tel que nous nous y laissons vivre. Comment parler de cette forme de conscience que nous devons nécessairement élire pour vivre en société, *a fortiori* pour y réussir ? Nous ne saurions davantage parler de comment les choses pourraient être autrement, comme nous semblons tenter de le faire en ces lignes.

³ Dante, *Divine comédie*, Enfer, Chant V (Second cercle, luxure), v.28-33; in *Oeuvres complètes*, trad. A. Pézard, Pléiade, Gallimard, 1965, p.908.

« Un lieu muet de toute clarté s'ouvre
qui mugit comme fait mer en tempête
si de contraires vents elle est battue.
La tourmente d'enfer, qui onc n'a trêve,
prend dans sa rage et emporte les morts,
et les tourne et les heurte et les harcèle. »

« (L'éthique et l'esthétique sont un.) »
Ludwig Wittgenstein

C'est ici que l'entreprise de l'art abandonne sa raison d'être et que l'art peut exister réellement. Passé ce seuil, passé l'oscillation stérile entre le retrait narcissique et la glorification de soi. Lorsque l'œuvre cesse d'être un miroir pour l'artiste, sinon un miroir où viendront se refléter les marques de prestige par lesquelles une société se reconnaît lorsqu'elle les donne. L'artiste n'a pas d'autre choix que de faire de l'art comme un forcené, doit trouver le moyen d'expédier la besogne au plus vite, dès lors qu'il veut toujours devancer la question de la valeur de l'art. Sachant que toutes les raisons pour lesquelles d'autres pourront croire dans la valeur de son art seront mauvaises. Cet art n'a d'autre valeur que d'être ce qu'il fait, bien qu'il puisse, par son œuvre, créer un espace dans lequel il peut envisager avoir choisi de faire ce qu'il fait, espace dans lequel — par contre-coup — l'artiste n'a lui-même d'autre valeur que d'être ce qu'il fait.

« — Je suis totalement identifié à ce que je fais. C'est mon esclavage. La seule liberté de l'art c'est de ne pas arrêter d'en faire.

»

Louis-Pierre Bougie

Tous les efforts pour expliquer la nécessité de l'art doivent faire appel à des valeurs qui échappent à l'explication, qui — pour ainsi dire — n'existent pas dans notre monde, sinon sous forme d'espairs, d'anticipations et de passions. Les valeurs esthétiques et éthiques ne peuvent être représentées et verbalisées, elles ne peuvent servir à cautionner un jugement, elles ne peuvent tout au plus être invoquées que sous forme d'exhortations. Elles ne peuvent apparaître que dans la *création* elle-même, c'est-à-dire depuis le monde de l'activité artistique — depuis le monde illimité de toutes les activités qui ne constituent pas des relations représentationnelles à un monde clos.

L'affranchissement de soi dans la société constitue l'expérience éthique. Il y a d'abord l'éthique de la façon de vivre et d'agir lorsque nous devons faire face à une exigence sociale, lorsque nous devons tenir compte de la forme politique de la société considérée comme État. Il y a ensuite tout ce qui reste en périphérie de cette exigence sociale : ce qui des comportements privés, des croyances et des fuites imaginaires, n'a pas été absorbé par cette exigence. Là, tout n'est que caractères — *l'éthos* humain, dans sa multiplicité et son désordre le plus grand. Et là, malgré les crispations dans le singulier, malgré tous les refus qui sont l'attente d'un accord plus juste, tout est recherche de l'acceptation du monde, dans la contemplation la plus juste — recherche d'une expérience éthique dont

l'art prend le relai. L'art est réflexion et inflexion de l'éthique parce qu'il *est* expérience éthique. L'exécution du dessin devient la recherche d'une émotion qui viendra habiter notre deuil. C'est l'interrogation du sens d'une épreuve, du gain qu'il y a à retirer de la souffrance, c'est l'évocation des mondes souterrains et nocturnes qui s'ouvrent au-delà de nos représentations — lorsque le dessin inscrit la question « Qu'ai-je fait, qu'ai-je fait de moi⁴? » Ce retour sur soi n'engage pas seulement la réflexion : voir Pl. XIV-XV-XVI (triptyque) : le « tronc » du personnage (*l'exercitant*) devient littéral, se prolonge à l'autre extrémité de son corps par des branches qui se recourbent derrière lui — il s'agit d'une façon de se perdre. Un *témoin* saisit une extrémité, pour empêcher le ressurgissement comme arbre (après son retour en terre) de ce personnage qui ne laisse derrière lui que ses ramifications. La question éclate comme une arborescence noire fuse du cœur. Dans le deuxième panneau, ce personnage arborescent se saisit à l'extrémité de ses rameaux, refermant la boucle, tandis qu'un *contre-témoin* lui tourne le dos et se prend le visage dans un intense recueillement. Dans le troisième panneau, *l'exercitant* disparaît dans une spire lumineuse qui sonde la profondeur du ciel, "observé" par deux témoins les mains sur les yeux ou les bras rabattus le long du corps.

Quand l'exécution d'une œuvre ne consiste pas à prouver qu'en ce monde des valeurs sont possibles — ou à faire la preuve que nous pouvons être de ceux qui produisent ces valeurs — il s'agit d'abord pour nous de refuser ce réalisme où les choses seraient telles que nous ne saurions faire autrement que d'en prendre notre parti : il n'y aurait qu'une mesure de bien-être donnée en partage pour toute l'humanité, chacun ayant pour seul souci de s'en approprier la meilleure part. Car n'acceptent l'état actuel des choses que ceux qui en retirent les meilleurs avantages et tirent une part de leur satisfaction du fait que ce soit au détriment des autres. Cependant il faut considérer l'acceptation virulente de ceux qui, par la production des œuvres, déstabilisent le régime de la valeur en y introduisant des valeurs ambivalentes⁵ — depuis ce qui ne vaut pas le papier sur lequel c'est dessiné — jusqu'aux consécrationes les plus démesurées. Quand ils mettent en jeu ce qui ne peut toujours être fondé que depuis un *dehors* du monde tel qu'il est, un *dehors* qui recoupe ce monde-ci en tout point où se manifeste la liberté de l'artiste.

⁴ Cette question reprend l'interrogation d'Aguéev : « Dans une tristesse épouvantable, jamais encore éprouvée, je ferme les yeux. Lentement et harmonieusement, la chambre se met à chavirer et à s'affaisser à l'un de ses angles. L'angle s'abaisse plus profondément, glisse sous moi, grimpe derrière moi vers le haut, apparaît au-dessus de moi et tombe de nouveau, mais précipitamment. J'ouvre les yeux, la chambre se revisse sur place, tout en laissant le tournoiement dans ma tête. Mon cou ne tient plus, la tête tombe sur ma poitrine, retourne la chambre sens dessus dessous « Qu'ont-ils fait, qu'ont-ils fait de moi » je le chuchote, et puis, après un silence qui n'a aucun sens, j'ajoute : « Eh bien quoi, quoi, je suis perdu. » »

⁵ « L'œuvre ne vise pas à une réussite lui donnant le droit de se situer dans un espace déterminé de valeurs, mais au contraire à rendre cet espace problématique : par sa capacité à mettre en question son propre statut, au-delà de l'auto-référentialité qui paraît constituer, pour bien des esthétiques, toute l'essence de l'art. » Gianni Vattimo, La fin de la modernité. Nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne, Seuil, 1987, p.56-58.

Il ne s'agit pas de représenter des corps mais de peindre une posture de chacun lorsqu'il se débat avec sa vie : le dessin retrouve l'évidence du corps là où la vie s'est retirée, propulse des corps là où il n'y en a jamais eu. Le dessin ouvre ces espaces raréfiés, vides, corrosifs où les corps surgissent pour aussitôt s'arc-bouter sur eux-mêmes et se casser comme des ressorts. Dans l'exigence d'une expérience éthique où la vie s'exprime toute entière, une fois pour toutes [voir Pl. XXIV, « *À mon tour* »], dans ce qu'on appelle aussi des « situations privilégiées⁶. »

⁶ Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, Gallimard, 1982, p.205-206 : « J'avais pour ces gravures un amour extraordinaire; je les connaissais toutes par coeur [...]. Je te parle des situations privilégiées. C'était celles qu'on représentait sur les gravures [...]. C'étaient des situations qui avaient une qualité tout à fait rare et précieuse, du style, si tu veux. Être roi, par exemple, quand j'avais huit ans, ça me paraissait une situation privilégiée. Ou bien mourir [...]. »

III —

Il y aurait une description du monde dispersée dans les mots comme une multitude d'instantanés que nous pouvons prendre et retirer à chaque instant sans qu'il en coûte rien. Parce que cette description serait déjà dans les mots, on ne prend pas la peine de s'y attarder, parce que les choses qu'on pourrait dire seraient trop évidentes. Les dessins de Louis-Pierre Bougie semblent chercher une simplicité encore plus grande : montrer ce dont nous croyons tous parler, non pas tant en dénonçant la pauvreté de notre propos mais en faisant sentir l'extrême ineffabilité, je dirais même *ténuité*, de cela même dont nous voulons parler, quand notre bavardage l'exténue encore davantage [voir Pl. XX — *L'œil écoute*].

Les dessins de Louis-Pierre Bougie semblent posés là, sans révéler d'où ils viennent : on ne peut que pressentir vers quoi ils avancent, comprendre combien cette *retenue* de l'artiste à dire ce qu'il a voulu dire est naturelle [voir Pl. X — *La retenue*], combien elle répond à ce mouvement dans le dessin où tout est pourtant *jeté à corps perdu*, montré sans retenue.

Le fait de *montrer* quelque chose par le dessin ne peut nous mettre à l'abri de la multitude des commentaires qui ne manqueront pas de produire une formulation de ce que nous aurions tenté de *dire* — lesquels commentaires feront eux-mêmes l'objet de commentaires, indéfiniment. S'agit-il d'une élaboration progressive dans le discours de ce dont l'œuvre aura été la première tentative ? Quand les artistes ne pourraient tout au plus — le mérite n'est pourtant pas mince — qu'indiquer ce qu'il faut essayer de dire, dans un travail d'exploration de la culture qui leur permettrait de donner une première mise en forme à quelques images essentielles, sans les développer dans les circuits fermés de la parole. Mais il ne s'agit pas de cela. Au lieu d'indiquer de quel côté il faut commencer à dire les choses, quand on se mettrait à l'écoute de ce qui se dit, il faut mettre un terme à ce qui a toujours commencé à se dire. Au-delà de ce qu'on a su *dire*, il y a tout ce qu'on saurait *montrer* — dont la limite trace le contour d'un au-delà de l'expression, un monde absolu où rien n'est saisi dans la relativité des images et des mots, parce que — au delà — rien n'est maîtrisable. Et c'est à la limite de l'immaîtrisable que les expériences esthétiques ne révèlent pas seulement les états du sujet mais se donnent comme révélation de la vérité de ce monde-ci — dans une expérience qui apparaît comme révélation d'un monde plus vrai et meilleur.

Certains dessins [voir Pl. VI — *Crédences*] sont rehaussés de blanc (à l'acrylique, avec quelques légères pigmentations), véritables *leukographies* au double sens qu'Aristote donnait à ce terme, c'est-à-dire *tracer un dessin sans peindre* et tout à la fois *peindre avec du blanc* : dessins qui excellent à faire ressortir un contenu éthique — tragique — d'autant que le contenu est exprimé en premier lieu par la « situation » et non représenté par

l'éthos des effets picturaux⁷. Alors dessiner c'est multiplier de grandes esquisses à la pierre noire, les découper et les assembler, les maroufler sur un grand Arche sous presse; c'est marteler des assemblages de papiers maroufflés les uns sur les autres, cerner une figure, l'épurer à la gomme, ou par des rehauts de blancs teintés de ce bleu qui donnent son nom à la série, lesquels rehauts accepteront un nouveau passage sous presse, etc.. Tout cela constitue un travail dans lequel d'aucuns auraient quelque difficulté à reconnaître ce que l'on entend communément par « peindre ». Il s'agit plus fondamentalement d'une « monstration », d'une activité créatrice qui paraîtra effectivement monstrueuse. Ainsi il a parfois semblé, dans certains ateliers de taille-douce, que Bougie use de procédés insolites, bien que l'on ne sache en quoi il enfreint les règles de l'art chalcographique. Ce que l'artiste se propose de montrer constitue un défi lorsqu'il s'agit effectivement de l'œuvrer : d'où une tension, un risque, une volonté douloureuse — tout ce que l'on caractérise comme *déformations* — qui ne procèdent toujours que du travail par lequel se (re)constitue l'apriorité de l'acte de former.

Dans toutes ces déformations : courbures, tourbillons du corps, élongations, arborescences des membres — on voit que les figures restent à tout instant animées par l'énergétique de l'acte de former, c'est-à-dire par le désir. Ce que Diderot n'était pas loin d'affirmer dans sa formule : « c'est au goût à créer des monstres⁸. » Détour considérable que ces déformations qui ne nous apprennent rien sur les objets et les corps mais constituent une leçon sur notre manière d'appréhender les choses dans le monde, sur notre façon de les appréhender par des images. Là où l'on ne saurait dire mais seulement montrer, il y a une indécence de l'image qui manifeste une *carnalité* de la vue, une intensité du désir dans le regard. Voir Pl. XI — *Les plaisirs carmins* : sous le ciel rouge, les corps dansent dans le ralenti du temps devenu lourd. Ici, la nudité est plus grande encore, mais elle peut vaciller — les *témoins* n'osent pas ouvrir les yeux.

Il ne s'agit pas de représenter les corps afin d'en savoir davantage, pour chacun de nous, sur l'expérience d'être en vie parce que lié à un corps. Le dessin veut retrouver les différentes postures de la vie morale, ne peut le faire qu'à propulser des corps dans le *monde du reste*, c'est-à-dire ce qui reste au-delà de ce qui peut être pensé et parlé, où les corps surgissent pour aussitôt s'arc-bouter sur eux-mêmes parce que l'écart entre la vie du corps et la vie de la conscience est trop grand. En ce monde résiduaire ne sauraient subsister que des corps angéliques [Pl. IV — *Luxe, calme et volupté*]. C'est-à-dire des corps dont la nudité diaphane, qui n'est plus

⁷ Les effets de couleur, de texture et de contraste, sont des indications des caractères. « L'âme de la tragédie c'est l'histoire; les caractères [èthè] viennent en second (en effet c'est à peu près comme en peinture : si un peintre appliquait au hasard les plus belles matières, le résultat n'aurait pas le même charme qu'une image dessinée en noir et blanc [leukographésas eikona]); » Aristote, *Poétique*, chap.6, 50a38. Il ne s'agit pas d'imprégner l'oeuvre d'un contenu éthique, de représenter les personnages aux prises avec un tel contenu, mais ce contenu doit apparaître de surcroît, à partir de l'histoire.

⁸ Denis Diderot, *Pensées sur la peinture*, Œuvres, t.XV, p.176.

que désir, scande l'espace du ciel : cette planche appartient à l'iconographie mystique, elle pourrait prendre place parmi ces images tolérées parce que préparatoires (encore une fois l'esthétique précède l'éthique) à une expérience, celle où nous montons « au sommet de notre esprit, sur la montagne de la Nudité sans image⁹. »

En tout dernier lieu, la surface dessinée apparaît comme (la possibilité d') un espace hyper-expressif dans lequel on pourrait énumérer les profils de la vie affective et mentale. Dès lors, il s'agit plus fondamentalement pour le dessin de retrouver ses conditions de possibilité (son horizon, son illimitation) dans la vie morale. Cet espace hyper-expressif du dessin, où les corps peuvent se re-présenter, et où l'on peut lire leur vie profonde, est comme le monde transfiguré du Jugement dernier, lorsque les corps terrestres des vivants et des morts deviendront des corps célestes [voir Pl. XIX — *In Ictu Oculi*] : « tous nous serons changés. En un instant, en un coup d'œil, au dernier coup de trompette, et les morts seront relevés incorruptibles¹⁰ ».

⁹ Rusbrock, Œuvres choisies, trad.E.Hello, Poussielgue, P., 1869; cité in Roland Barthes, Sade. Fourier. Loyola, Seuil, p.71.

¹⁰ Épître de Paul aux Corinthiens, I, 15, v.51-52. Il s'agit d'un coup dardé par le regard : nous avons remplacé *clin* par *coup* (de *ictu*, frapper, percer, ...) dans la traduction E.Osty et J.Trinquet La Bible, Seuil, 1973, p.2413.

La mort qui détruit tout parviendra-t-elle à détruire la lumière — dans Hiéroglyphe des derniers jours, de Valdés Leal, le squelette étend le bras pour éteindre la bougie, mais on peut lire autour de celle-ci IN ICTU OCULI, pour rappeler que les morts seront tous ressuscités, imputrescibles. Cf. Elizabeth Du Gué Trapier, Valdés Leal. Baroque Concept of Death and Suffering in his Painting, The Hispanic Society of America, New York, 1956, p.38.

IV —

Sait-on ce qui importe dans la vie autrement qu'à écouter de quoi tout le monde parle ? Ce qui importe : ce que tout le monde dit ne fait toujours que *l'ex-ténuer*, alors il nous faut trouver le moyen assez visible de ne pas le dire, c'est-à-dire en le disant assez pour que l'on sache ce qu'on a choisi de taire : il y a un peu de cela dans le dessin comme *dire* le plus sobre, quand l'esquisse ne surcharge pas le corps, qui parvient de ce fait même à *montrer* davantage. C'est choisir le chuchotement pour que se répercutent le cri le plus exacerbé et les états limites du corps. Ainsi, dans *Cascades* [voir Pl. VIII], une femme nue s'applique à « tout montrer », en relevant sa croupe, avant de s'affaisser sur le ventre, dans un geste qui reste pur. Le *montrer* tient davantage du privé que le *dire* : il y a une indécence de montrer qui excède le simple fait de montrer le plus privé. Les têtes roulent sous les aisselles, étourdies par le langage du désir et tout à la fois exténuées par le besoin de sens qui commande absolument tout. Faut-il craindre que nous parvenions à faire sens, que nous parvenions à exténuier définitivement ce qui importe dans la vie?¹¹ Faut-il le craindre davantage que la contorsion du corps habité par le désir ? Après la guerre, le pillage; suite aux incursions dans l'inexprimé par le sens théorique, il y a l'appropriation par le *bon sens* : comment empêcher le *pillage de l'inexprimé*, endiguer la marée borborienne du bavardage ? Ce bavardage, cette façon de vivre, — tout ce que Louis-Pierre Bougie appelle « le grand vide qui nous remplit ».

Il faut donner substance au silence, donner une force d'inertie au silence pour qu'il résiste aux représentations et renvoie celles-ci au non-sens. Telle est l'œuvre d'art, aux abords de l'inexprimable, lorsque « ce n'est pas ce que celle-ci dit *expressis verbis* qui doit être décisif mais l'inexprimé qu'elle met sous les yeux en l'exprimant¹². » Alors les œuvres proposent « à nos regards l'inexprimé » : dans le dessin comme dans son interprétation, il s'agit de voir au-delà de ce que nous pouvons entendre, au-delà de ce qui peut s'y *dire* par un sens reconstitué. Ce qui conduit parfois à une ascèse expressive : pourquoi écrire et, aussi, pourquoi peindre ? Sinon écrire et peindre pour parvenir à ce point où il n'est plus possible de continuer en s'autorisant d'un style, où nous ne pouvons plus faire valoir que nous sommes arrivés à rien — pour se réserver le droit de continuer. Il faut alors renoncer à décrire, il faut faire de l'art la pratique

¹¹ Cf. François Latraverse, « Ce que taire veut dire : remarques sur la question du silence dans le Tractatus », *Corps Écrit*, 12, PUF, 1984, p.39-54.

¹² Martin Heidegger parle ici de la connaissance philosophique. Panofsky qui cite ces lignes ajoute : « ces phrases concernent aussi nos modestes descriptions de tableaux et les interprétations que nous donnons de leur contenu » Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, Minuit, 1975, p.248.

d'un doute, le travail d'une incertitude¹³ —trouver dans le silence l'accès à la vraie demeure.

Nos doutes, nos amertumes, nos rages, nos déceptions — sont tempérés par une éthique de l'art. Lorsque nous ne pouvons pas croire dans le développement de l'art, son progrès, ses mondanités et son expositionnisme¹⁴, il faut trouver une retenue à dire ce qu'on veut dire, afin de montrer sans retenue, dans une immobilité comme moyen de continuer, de préserver l'essentiel. Il nous faut rien de moins que la fidélité pour une arête escarpée [voir Pl. XVIII — *Chien*].

Le discours, depuis toujours détourné dans le contrôle et la dissimulation, s'abolit devant un monde qu'il n'atteint pas. Pour révéler la plénitude d'un silence qui est comme le fond du langage — un fond que l'on ne saurait entendre. Évidence muette du monde sur laquelle ce qui apparaît significatif n'est que le tracé d'un pli, sur laquelle se fraient les parcours de la transgression, lorsque le poète veut porter son dire au-delà de l'humain, ne craint pas de perturber la divinité de l'indicible — dans ce que Hölderlin appelait *l'insoutenable* : « comment le Dieu-et-homme s'accouple, et comment, toute limite abolie, la puissance panique de la nature et les tréfonds de l'homme deviennent Un dans la fureur¹⁵ ».

Montrer plutôt que dire : au lieu de fragmenter une vision dans le discours, pour que le lecteur puisse la reconstruire, malgré les risques de malentendu et d'erreur occasionnés par une pensée incomplète — il s'agit plutôt d'enfermer cette vision dans un hiéroglyphe : tel *l'Hiéroglyphe de nos derniers jours* (Séville, 1660) du peintre baroque espagnol Valdés Leal, où la main du squelette va éteindre la bougie, dont la flamme est le dernier espoir que la mort ne vaincra pas définitivement la lumière, espoir que viendra le jour où nous serons tous changés, grâce à cette dernière lueur qui repose dans l'œil, et dont l'œil nous donnera un coup — Ictu. Pour qu'il n'y ait compréhension que de ce qui doit être compris et — s'il n'y a rien à comprendre — de ce dont il s'agit. Pour qu'au-delà de ce qui est dit importe seulement de quoi il s'agit. Comme si nous étions parvenus à encrypter cette vision dans son envers pour que nous ne puissions pas nous méprendre sur la valeur du sens littéral et n'en recevoir la révélation que dans le figuré. C'est ainsi que les œuvres réelles — dans le registre du *montrer* — délimitent de l'intérieur une Œuvre invisible, c'est-à-dire le monde de l'œuvre absolue, celui qui contient en lui-même sa valeur et pour lequel cette valeur apparaît comme telle.

¹³ Voir notre « L'incertitude de la création », SPIRALE, octobre, 1988, p.7

¹⁴ Voir notre « L'expositionnisme contemporain », TROIS, vol.6, no. 1, Automne 1990, p.38-47.

¹⁵ Friedrich Hölderlin, *Œuvres*, Gallimard, Pléiade, 1967, p.957.

« Le bleu de mes yeux s'est éteint cette nuit.
Et l'or rouge de mon cœur. Oh! si calme brûlait la bougie. »
Georg Trakl ¹⁶

V —

Il y a une façon de montrer qui ne manque pas de provoquer un questionnement : non pas tant se demander comment les choses en sont arrivées là, pourquoi les choses sont montrables — mais s'étonner que les choses soient. Par la contemplation d'une chose singulière, s'étonner que quoi que ce soit *soit*, Et finalement considérer le fait même de l'existence comme la possibilité et la fondation d'un monde vrai. Toujours perdus parmi les images, toujours exténués sous les ombres, les corps se courbent sous le doute, les ombres (les teintes "ombrées" et chaudes) veulent connaître les corps qu'elles doublent contre une lumière froide et verticale. Dans *À l'ombre du doute* [voir Pl. IX] *l'exercitant* reste prostré tandis qu'un *témoin*, la main sur un œil, sous un fond bleu sombre et menaçant, semble méditer l'épithète de Yeats qui nous interpelle depuis la mort et nous invite à contempler le monde sous l'espèce d'éternité : « Jette un œil froid / Sur la vie, sur la mort. »

On pourrait dire que l'esthétique est l'éthique de l'œil, comme recherche de l'œil illuminé, du regard bienheureux sur le monde. En fait, l'esthétique et l'éthique se confondent lorsqu'il s'agit, dans les domaines distincts de la contemplation et de l'action, de parvenir à une même expérience où le monde apparaît « sous l'espèce d'éternité »; lorsqu'il s'agit de parvenir à cette vision où le monde n'est qu'une seule et même Substance Éthique qui a fait scission avec elle-même, et se réunifiera en englobant toutes les oppositions : le discours humain contre l'indicible divin, l'État contre le privé, la vie des hommes éclairés par les représentations contre les pouvoirs nocturnes des morts.

Et lorsque l'œil s'illumine de la réalisation que tout est lié, comme si la multiplicité de ces liens sillonnait l'espace du regard pour l'ouvrir et l'enflammer, alors c'est — paradoxalement — avec un œil de feu que nous allons à la rencontre d'un absolu : du sentiment que l'incessante fragmentation du monde ne saurait entamer l'immortalité que nous trouvons dans le présent.

Quels changements seront assez profonds? Car la matière qui nous compose est devenue sommeil. Il faudra changer jusqu'au fait que nous sommes. Parce que nous vivons aujourd'hui comme si nous n'appartenions à aucun monde, ne possédions aucun corps — planétaire. En croyant tout à la fois exister assez pour que doive exister certainement un hyper-monde. Voir Pl. XVII — *Sphère noire* : la sphère des représentations impose sa masse écrasante, son horizon fermé, tandis

¹⁶. Georg Trakl, « Dans la nuit », trad. R. Rovini, in *Trakl*, Seghers, 1964, p. 119.

qu'un *témoin* s'éloigne, se bouchant les oreilles pour ne pas entendre la clameur.

Le corps en sait davantage parce que, tout simplement, il est. La tête, qui veut tout savoir, se penche sur son ombre, ne peut soutenir la vision de cette trace mortelle, lorsqu'un « lieu muet de toute clarté s'ouvre. » Ainsi elle flotte dans le néant de ceux qui n'ont pas encore accédé à l'existence. Tête ballotée par le rien, noyée par une plénitude de la lumière. Elle porte la trace de cette force qui nous a fait basculer du néant dans la vie. Il s'agit d'une braise, d'un éclat qui subsiste d'une nature vraie [voir Pl. VII — *Braise*] et qui résiste à toutes les aliénations. Qui reste en nous comme une brûlure, un tourment qui nous arrache la peau, — qui persiste en nous comme une étincelle dans l'œil. Au second plan de *Braise*, deux silhouettes féminines perpétuent l'attente, les yeux fermés [même scène dans la Pl. II — *A ciel écarté*]. Devant les œuvres de Louis-Pierre Bougie nous sommes des *témoins* aveugles devant la vie. Ce que nous voyons renvoie à tout ce que nous ne voyons pas. Et c'est pour cela que ses dessins-gravures semblent ne jamais s'appuyer sur des effets de débordement visuels, de saturation spectacle — tout en offrant la plus grande générosité d'émotion, la plus grande ouverture comme monde qui ne cesse de relier l'un à l'autre nos souffrances et nos idéaux, nos ambivalences et nos tourments, etc. C'est un des arts les plus purs qu'il nous est donné de voir. Ce sont des images d'une vie qui est raréfiée, qui est devenue *exercice* tant corporel que spirituel — images qui sont elles-mêmes rares.

Force qui nous a fait basculer — c'est l'interprétation littérale du propos biblique : *In Ictu Oculi*. Comme le soleil darde ses rayons, l'œil assène un regard dont nous serons transformés. C'est dans le regard que s'effectue l'unité de l'humain, que s'invente le divin : unité que l'on ne saurait pourtant voir — l'expérience esthétique ouvre la voie. Comme si l'œil était d'une autre nature, conservait l'éclat d'une autre lumière, qu'il distille dans le fond obscur de notre psyché.