

La Poésie est dans la rue

2009 - 2010

Patrick Moquet

Éléments de présentation et de réflexion

Première partie : Quelle différence y a-t-il entre une image ?

La peinture produit des images. Seulement des images ? Son histoire adhère jusqu'au début du XXe siècle à la notion de représentation d'un sujet ; à partir de la Renaissance, on situe ce dernier dans un espace que les peintres s'attachent à rendre cohérent, c'est-à-dire conforme aux lois de la perspective et de la *mimesis*. La peinture se détachera ensuite du sujet pour affirmer son autonomie. Par la couleur d'abord, avec les Fauves, puis avec le cubisme qui détruit l'espace euclidien tridimensionnel et le point de vue unique privilégié, et enfin avec les différents courants de l'abstraction.

Ce petit préambule historique se justifie par une question qui émerge au regard de la peinture de Patrick Moquet : de quelle façon, sommes-nous en droit de nous demander, son œuvre *a priori* naturaliste s'inscrit-il dans son époque ?

Formulons la question de façon plus indicative : quelle différence y a-t-il entre l'image d'une vache ou d'une grenouille, telles que nous pourrions les rencontrer dans une vieille encyclopédie, et un tableau de Patrick Moquet représentant la même vache, la même grenouille ? Et proposons tout de suite, puisque notre projet consiste à produire des poèmes, une transposition vers le champ littéraire : quelle différence y a-t-il entre la description d'un buffet dans un catalogue de vente par correspondance et *Le Buffet* d'Arthur Rimbaud ? Non pas une différence de sujet, c'est l'évidence, mais une différence d'essence.

Le sujet n'est donc rien : la question tient tout entière dans le fait que l'art s'en saisisse. Cette problématique n'est pas neuve ; elle explose dans la littérature en 1857 : avec *Madame Bovary*, œuvre d'un Gustave Flaubert dont la langue ciselée décrit les errances affectives d'une héroïne velléitaire, et de façon plus brutale encore avec la publication des *Fleurs du mal* ; un texte emblématique du recueil de Baudelaire - *Une Charogne* - y prend pour sujet de l'art l'objet le plus répugnant qui soit. Mais quel poème ! Désormais, nul ne pourra plus assimiler la poésie aux petites fleurs ou aux bons sentiments.

La peinture n'était pas à la traîne : dès 1850, Gustave Courbet avait peint *Un Enterrement à Ornans* (Paris, Musée d'Orsay), un pied de nez de sept mètres de long à la peinture d'histoire et à la geste héroïque. Après ces trois manifestes, l'art prendra souvent l'allure d'un duel entre le sujet et la manière, l'abstraction semblant avoir porté à la représentation son dernier coup d'estoc.

Au premier regard, la peinture de Patrick Moquet semble revenir, et de la façon la plus naïve¹, à la représentation du sujet. Pourtant, très vite, devant la toile, le trouble s'immisce. Sur ces sujets pèse une surcharge de banalité qui dérange aujourd'hui encore nos attendus devant une œuvre qui se *dit* d'art ; et cette chape parfois triviale nous interroge. Proposons une hypothèse : le sujet d'une œuvre peut cacher la peinture. Il faut donc l'extraire de la toile. Dès lors, sa banalité devient stratégique : quand le sujet s'est enfin autodétruit en se banalisant, qu'il est retourné à son néant, alors ne subsiste plus que son au-delà, cet autre monde où le réel s'appelle ligne, couleur, et geste du peintre.

Voici donc l'originalité de Patrick Moquet : aux trois dimensions de l'espace euclidien qui présidait aux codes usuels de la représentation, il en ajoute une quatrième, la dimension poétique. Nous voici par lui contraints à faire cheminer notre imaginaire : nous ne sommes plus devant l'objet, nous ne sommes pas davantage devant la représentation de l'objet, nous sommes devant de la peinture. Ce peintre en effet ne *représente* pas le réel, *il se saisit de ses objets pour en faire de la peinture*. L'objet se vide de son existence d'objet au moment où, par le miracle du geste artistique, il se transforme en image peinte. Patrick Moquet transfère ses sujets de l'univers trivial qu'ils habitaient vers un monde poétique où nous, spectateurs de l'œuvre, sommes aussi conviés.

Le mot latin *imago* qui a donné « image » désignait les moulages d'argile qui permettaient de répliquer le visage des morts. L'*imago* avait pour strict projet la reproduction d'une forme réelle. Yvonne Neyrat note que le terme est ensuite utilisé pour traduire le mot grec *eikon* qui donnera icône². Mais l'icône n'a pas pour fonction de représenter le réel : elle veut, au contraire, fonctionner comme un relai vers un monde autre, indescriptible, imaginaire, au-delà. Du réel, l'icône emprunte les traits ; mais immédiatement un décalage s'opère par le fait de procédés plastiques : déréalisation de l'espace environnant, des couleurs... sans quoi elle demeurerait simple image.

La peinture de Patrick Moquet est iconique : elle attire le regard en ce qu'elle est image ; elle l'absorbe, le conserve, l'enlace dans ses rets tandis qu'il s'y enfonce et découvre les indices d'une présence autre. Ces indices sont autant de ponts jetés vers l'imaginaire qui coexiste désormais au réel dans l'espace troublé de cette toile qu'on avait crue naïve.

¹ Toute référence intellectualiste - allégorie, symbolisme, référence historique ou littéraire... - s'en absente.

² Yvonne Neyrat, *L'art et l'autre*, Paris, 1999, p. 90

2^e partie : Quels sont ces indices ? Comment s'en servir pour écrire ?

Le travail d'écriture poétique qui justifie notre projet est un travail de transposition dans la langue du langage plastique élaboré par Patrick Moquet.

Pour reprendre le terme du peintre, « un écart » apparaît à un moment donné sur la toile. Cet « écart » est la matrice du décalage poétique, l'invitation au voyage. Ce sera la fausseté d'une perspective qui déréalise la représentation, l'inscription d'un objet modelé sur un fond sans profondeur ou semblant d'un autre peintre, ou bien encore un coin de toile inachevé, comme si l'artiste, soudain emporté par son rêve, avait brutalement abandonné ses pinceaux.

Proposons aux élèves de partir à la recherche de toutes ces surprises contenues dans un détail, dans une juxtaposition, dans une tache, dans la déclinaison d'un même motif en des styles variés... et n'en disons pas plus, préservons le plaisir de chercher.

Invitons-les ensuite, quand il s'agira d'écrire, à émailler la banalité du réel - le sujet et sa grisaille - des couleurs coquines et surprenantes qui créent sur la toile des constellations, « des archipels sidéraux³ » vers lesquels l'esprit voudra s'échapper. Comme si la langue raisonnée qui supporte le texte se voyait harcelée par des djinns facétieux ou des sirènes langoureuses, des appels à « l'écart », à l'inattendu qui poétise.

Dans cette recherche, l'enseignant pourra s'appuyer sur le document produit par les professeurs d'arts plastiques, notamment sur le paragraphe qui identifie les notions abordées par le peintre. Mais ce sera aux élèves de trouver « le lieu et la formule », d'imaginer des procédés destinés à la transposition dans l'écriture. Certains apparaîtront assez facilement, lorsqu'ils concerneront par exemple le mélange de styles⁴, l'inachèvement, le collage d'univers différents, l'apparition de motifs incongrus... D'autres demanderont davantage d'obstination.

Puisse ce travail procurer à tous nos élèves plaisir et jubilation ; puisse-t-il installer sur leur visage un sourire faisant écho à celui qui s'accroche si souvent sur le visage de Patrick Moquet alors qu'il semble nous demander : « Quelle différence y a-t-il entre une image ? »

³ Arthur Rimbaud, *Le Bateau ivre*, 1871.

⁴ N'hésitons pas à utiliser en classe un outil prodigieux que nous fournit Raymond Queneau : *Exercices de style*, Paris, Gallimard, 1947, aujourd'hui en Folio-plus.