

Vincent Dulom

LE PASSEUR DE PEINTURE

Aide-mémoire

Avant-propos

Ce recueil réunit quatre textes.

- *Du lieu de la peinture - Réflexion, digressions et quelques mots encore* (suivi de) *Deux Expositions* (2005).

(Texte présenté lors de l'exposition "Lenticulaires d'ombres", Espace III, Espace Croix-Baragnon, Toulouse, novembre-décembre 2005.)

- *Un archer dans le brouillard - Du geste du peintre au miracle de la peinture* (2006).

(Texte lu le 28 janvier 2010 lors de la journée d'étude liée à l'exposition "L'écarté d'ombre" — La Fabrique, Galerie d'art contemporain de l'Université Toulouse II le Mirail, du 7 janvier 2010 au 5 février 2010.)

- *L'Hirondelle de l'art - De la peinture et des images* (2007)

- *Sur les ruines de la peinture - La peinture copiée, restaurée, falsifiée* (2007)

Ils témoignent dans l'ombre, pour un homme en quête de son origine, d'un temps de la peinture ouvert à l'apparition de l'univers, de la matière, de la vie, et de la conscience. Ils suivent l'itinéraire de mon regard de peintre, de mon désir de peinture jusqu'au miracle de son apparition.

DU LIEU DE LA PEINTURE
Réflexion, digressions et quelques mots encore

suivi de

DEUX EXPOSITIONS

*« Mon Dieu faites la faveur aux hommes
d'observer dans une petite chose les notions
communes et générales des choses qui ser-
vent à faire connaître les plus grandes et les
plus petites. »*

Saint Augustin, *Confessions*, XI.

DU LIEU DE LA PEINTURE

Réflexion, digressions et quelques mots encore

Chacune de mes expositions suscite un projet. Celui-ci sert les enjeux de ma pratique et révèle le lieu qui l'accueille. La salle Journiac, c'est d'abord un lieu auquel je suis relié en tant qu'enseignant de l'université. Un lieu pour considérer la question du *lieu* dans mon travail.

Ce petit texte est un *état des lieux* de mon travail. J'y parle de peinture, d'expositions et de mon projet, salle Journiac ; enfin puisque la question du lieu est indissociable de celle du temps, j'évoque également une précédente exposition et ce qui avait fondé ma réflexion et mon travail alors.

LA PEINTURE

« Dans la peinture, la matière [...] s'éclaire d'elle-même et porte en elle-même sa propre obscurité. »

Hégel, *Esthétique*.

Dans mes peintures, voilée d'une ombre mouvante¹, une couleur à la luminosité diffuse sourd. (III.1 & 4) Elle s'étend, sans limite apparente², du centre vers les bords. Elle dessine un disque aux teintes variables, au pourtour flou, qui propage sur le blanc du support une aura lumineuse le détachant du fond³.

1. "Il ne s'agit pas d'une image". Cette ombre, bien visible, semble flotter sur la couleur.

2. La technique "pointilliste" du jet d'encre, difficilement repérable à l'œil nu, offre des dégradés "sans limites".

3. Ce fond, mon travail pictural le ronge. Je dois viser son anéantissement. Tant qu'il y a un fond, la peinture me semble impossible. Je me heurte, là, aux limites de la peinture. La peinture existe sur un support. Le supprimer c'est la supprimer. Pourtant, il me faut, je le sens, supprimer tout support. Étendre la couleur dans l'espace. J'ai déjà fait mon deuil de la composition, du rapport de la couleur à son format. Ce n'est pas assez. J'ai pensé peindre sur le mur (construire une imprimante murale). Ce ne serait pas suffisant non plus, le mur resterait. Pour peindre vraiment je dois quitter la peinture. Je poursuis pourtant. Ma recherche actuelle — mon travail avec l'ordinateur — continue à

Le sceau de l'ombre

Le voile d'ombre. L'espace latent de la peinture

La couleur à demeure d'ombre

Découvrant le voile d'obscurité de la couleur, le regard approche le corps de la peinture, sa *demeure d'ombre*. Un lieu où, sous l'effet de sa seule lumière, la couleur se couvre d'ombre, s'abîme, sombre ; mais aussi un lieu dans lequel, lumineuse, elle bouge, pulse, respire, résistante à demeure, image notre propre corps d'ombre incarnée. Métaphore de la Vie, elle l'est aussi du Temps et de la Création. Si les structures concentriques connotent la formation de corps stellaires, la couleur elle-même offre une image du néant dont la Création tire l'Univers. *La couleur, substance d'une pure énergie picturale, crée la lumière qui, en concomitance, la modèle, comme le corps dont elle accuse l'ombre. Avant la lumière, il y a la couleur en puissance.* Ce propos d'ordre ontologique sur la couleur, spéculation de peintre pour une métaphysique de la peinture, trouve-t-il un écho en science⁴ ?

m'étonner. Je découvre encore une couleur qui me dépasse.
(Formulée en juillet 2004, cette remarque ne me quitte pas...)
4. Gabriele Veneziano, dans un article de la revue *Pour la Science*, juin 2004, intitulé « *L'Univers avant le Big Bang* »

Le corps latent de la peinture

Cette couleur en puissance, c'est à dire *en devenir*, introduit l'idée d'un temps avant la lumière, *un temps avant le Temps*, un temps de l'obscurité, du néant, du rien, dont l'être vrai serait cette *énergie potentielle*. Toute image passe d'abord par ce *temps*, avant sa genèse — elle est alors sans corps, juste un vouloir, une volonté, une énergie en puissance — cependant, elle garde rarement une fois son corps constitué, la mémoire de ce temps réussissant à le rendre visible. La peinture matérialise la manifestation sensible de cette mémoire *pré-temporelle*. Elle naît, ex nihilo, *matière-d'une-réminiscence* dans l'ombre d'une *attente-concrète*. Elle n'attend, pour trouver une matérialité, ni matière, ni image, juste le Temps — le Temps comme origine. *L'image peinte incarne la mémoire de ce temps-latent*. Le peintre qui entre trop vite dans l'image, se perd dans la matière et s'y soumet. Il faut être Picasso ou Caravage, pour affirmer

précise que « *l'application de la théorie des cordes à la cosmologie suggère que le Big-Bang ne constitue pas le début de l'Univers, mais l'aboutissement d'un état cosmique antérieur.* » Dans le « scénario pré-Big-Bang » « *le cosmos a toujours existé.* » Concernant le Big-Bang, l'article émet l'hypothèse qu'à l'intérieur d'un trou noir, sous l'effet d'un effondrement de l'espace, la densité de la matière a été telle que « les effets quantiques ont forcé l'espace-temps à rebondir en un Big-Bang. »

l'Homme devant le Temps et sortir victorieux d'un tel engagement. Peu de peintres ont cette force.

Ma peinture commence *dans l'attente*. Passée la lumière, son ombre, son *voile constitué*, atteste son corps véritable. Mémoire de la Création, de l'origine du temps et de la vie, elle révèle le *Temps*.

Digression 1 — *Le corps révélé de la peinture*

Pendant son *développement*, la réalité de la peinture, aperçue sur l'écran d'ordinateur, est *photographique*. Elle l'est par sa nature (obtenue en synthèse additive elle représente une suite chiffrée en numération binaire), et de façon moins anecdotique, par le travail qu'elle ouvre. J'enregistre *une image-aperçue que je fixe à l'impression*. L'enregistrement (numérique) et l'impression oublient l'histoire de sa formation. Sa matière même m'échappe lors de l'enregistrement. Sans repentir, cette peinture ne laisse rien paraître de sa fabrication⁵. *Sans passé apparent*, elle enregistre *l'instant d'une présence, le Temps arrêté à l'action* ; proposition réciproque de *l'action du Temps-arrêté*

5. À l'écran, chaque pixel numérisé est défini par sa teinte, sa luminosité, sa saturation ainsi que par ses coordonnées virtuelles, en abscisse et en ordonnée. Ces nombres et leurs couleurs correspondantes à l'écran sont les matériaux sur lesquels j'agis. L'enregistrement supprime l'histoire de leurs modifications successives et toute possibilité de retouche.

— à l'origine du Temps comme de la Création. Poussé vers une peinture sans limite et sans temps, j'ai abandonné successivement le châssis, le geste et le temps passé à la matière, au recouvrement, pour saisir dans l'instant son jaillissement. *Dépossédé* de la peinture, je l'attends sereinement — à l'oeuvre. C'est une affaire de patience. Je ne la force pas, je la laisse venir. Une fois aperçue, je l'enregistre, la libérant dans le même temps de ma présence. Elle fait partie de mon passé et de mon avenir. Son apparition ne m'appartient pas. Produite mécaniquement sans contact, détachée de la main de l'homme, *c'est une peinture sans trace de peintre ; une peinture de la révélation qui montre l'action originelle et vivante du Temps-arrêté*.

*

Une ombre au tableau

Un lieu obscur du sens

Ces peintures, voilées d'une ombre mouvante, conduisent au constat d'un *état improbable*. Sans corps opaque pour intercepter la lumière, ce qui se voit, flottant, a l'apparence de l'ombre. C'est *l'ombre d'une ombre ; le corps-présence d'un corps-absent qui défie le regard et la compréhension* — *une ombre au tableau*, en somme, qui me fait penser que

la situation n'est pas satisfaisante. Ma peinture *image le Temps* et s'il plane une ombre — sur cette pensée — elle traduit, plus que la *révélation du Temps*, une *absence-d'objet* ou un *objet-hors-de-propos* ; un *lieu obscur du sens donné à la contemplation du Temps*, *notre présence durant*.

L'ombre mouvante d'une question-sans-objet

J'aimerais pouvoir dire que je travaille à défaire l'ombre, ce n'est pas le cas. Je veille à ce que la confrontation de l'ombre et de la lumière ne tourne pas à l'avantage de la lumière. La couleur se voile d'ombre sous l'effet de sa propre lumière et si la lumière prend le dessus, la peinture — son ombre perdue — oublie ses idées et peine à trouver son corps. Pareille à l'éther, sa légèreté m'enchanté ; il m'arrive — négligeant mon propos — de la considérer comme un souffle nécessaire ; cependant, cette légèreté la fait parfois verser dans des effets optiques qui la perdent. Je m'en éloigne alors. Je maintiens la présence de l'ombre comme *la conscience obscure de mon propre destin*. C'est l'un des paradoxes de cette peinture que de chercher la complexité de l'ombre alors qu'une lumière la porte, mais seule, cette lumière offre souvent un spectacle bien pauvre. Je *provoque* donc l'ombre. J'ai le pressentiment que sous l'ombre, *hors de (ma) portée*, une lumière intense jaillira. Pour l'instant, je n'ai pas

réussi à *recouvrir cette lumière initiale* ; elle *résiste sous l'ombre mouvante de questions-sans-objet*. Comment — pourquoi — cela a-t-il commencé ? Comment — pourquoi — cela va-t-il cesser ?

*

Le vertige du lieu

Une peinture à l'écart

Questions-sans-objet, leur propos absorbe tout à-propos, toute présence d'esprit et tout à venir. Ma peinture les *soulève* sans a priori, sans certitude, sans imagination, sans projection, sans situation non plus, et sans projet. Elle le fait, *à l'écart du monde*, sans déterminisme, nourrie de *l'absence d'objet qui ombre sa présence* (la sienne en propre, hors de pensée comme de propos). Ces absences (de projet, d'imagination, de certitudes...) alertent, l'impliquant, le manque fondateur de mon rapport au monde. Je dis souvent : « *La peinture c'est comme la vie* ». Cela signifie, entre autres, qu'elle est *à l'image d'un état organique qui porte l'homme à la conscience d'un manque originel*, de ce mystère de sa vie — de ce *d'Où il vient ? Qui il est ? Pourquoi il est ? Lui-qui-n'est-pas-éternel* — à découvrir pour la guider.

L'être-là, sujet au vertige

Ma peinture *c'est ma vie* ; un miracle modeste sur lequel *je* n'a que peu de prise. Dépourvue d'effet, d'apparence simple, elle me semble insaisissable et énigmatique, mystérieuse lorsque *je* la regarde. De son ombre, elle trouble le corps lumineux de la couleur qui l'entretient, et l'œil qui tente de la saisir. Le regard / passé le survol de l'image / constatant ce *voile improbable* / confus / sonde l'idée d'un *au delà-de-l'image* / perd de vue la peinture / vacille / quitte l'idée à son tour / puis sombre dans la peinture, y revenant. Cette peinture *écartere le regard de l'image et de l'idée*, pour l'amener dans l'ombre, *au cœur du voile*, sur le lieu de sa présence : *À l'écart* (du monde, de l'image, et de l'idée). Elle édifie face au néant, en l'absence de lieu, pour ce qui semble *sans-objet* et *sans-lieu*, le lieu originel — toujours renouvelé, (pour) un état proche du vertige ; un endroit pour exister *devant-l'éternité-et-devant-la-mort*, un lieu — en non-lieu — de l'être-là-à-l'écart, à l'ombre d'une ombre. *À l'éveil du regard*, la peinture transporte l'homme et le place à l'origine de ce qu'il vit — de sa vision, et de son existence. Elle le perd à sa présence (de peinture ; d'homme devant la peinture), à la *vision-voilée-de-sa-vue*, à son être-là-devant-le-temps.

L'espace en franchissement

« Lieu originel, en l'absence de lieu ». Cette for-

mulation n'a pas de sens, sinon à désigner un lieu en puissance, un devenir lieu en énergie potentielle (comme un devenir Temps) qui s'ouvre à un état antérieur. L'ombre couvre la couleur comme la manifestation sensible d'un état antérieur, alors qu'elle est son présent même⁶. Ce lieu en puissance est donc un lieu d'ouverture, un « espace de volume non-nul », un franchissement possible, un passage, un lieu qui, sans être celui de l'origine, marquerait un changement d'état, le seuil d'un nouvel espace, une ouverture dans l'espace-temps, un trou noir pour Big-Bang de “scénario pré-Big-Bang”.

*

Un regard dans l'ombre

Un regard vers l'éternité du cosmos

Un regard pour faire jaillir l'espace et le temps

Dans l'ombre, ma peinture matérialise, l'incorporant, un temps de la couleur qui n'est pas encore le sien ; un temps de l'envie, du désir et de l'intention, pour une peinture en puissance. Elle manifeste la

6. Je peins à l'aide d'une imprimante ; le voile d'ombre et la couleur sont obtenus simultanément.

mémoire d'un temps-latent qui est son *devenir lieu* et son *devenir corps dans l'attente*. Au seuil du vide, *un regard* (une ouverture ; une vision latente) s'éveille au jaillissement de l'espace "sans limites" et du temps "reconduit" de la peinture. Cet état d'expansion trouve son origine dans la mise en attente — et la rétention — sous l'ombre, d'un espace et d'un temps antérieur, d'une *intention en puissance* (d'une *pré-intention*, d'une *couleur en in-tension*). La peinture, dans le surgissement de *sa nature pré-intentionnelle* — sous l'ombre—, veille (à) l'apparition d'un regard — *du regard* — dans l'infini de l'espace et devant l'éternité, d'un lieu et d'un temps en puissance, à déployer.

Un passage vers le cosmos

L'envie, le désir et l'intention sont *essentiels* : ils font l'être même de l'oeuvre. La peinture, les projetant dans le présent, force les frontières du temps. Leur surgissement fixe le temps, le ravit. Elle fixe et ravit *le passé apparent dans le présent*. Sans durée d'écoulement, le temps de la peinture n'est pas *dans* le temps, c'est *un temps arrêté* — l'origine, le présent et/ou la fin, devant l'éternité. La peinture est une *prédiction* réussie ; l'oeuvre du temps dans l'attente, *l'action vivante du temps arrêté*. Elle est *pré-déterminée*. *L'envie de la voir survenir* la pousse vers un *présent "étendu"*, qui fixe le regard vers l'éternité.

Le regard en peinture me fait entre-voir ce que je vis. Dans une distorsion de l'espace-temps repliant mon être sur mon regard, celui-ci me fait accéder, dans le présent de ma vie, à la conscience d'une vision résurgente, qui m'installe devant l'éternité et me permet d'approcher mon être au monde. *Je vis, dans le regard de la peinture, la conscience sensorielle* de mon existence, et le *là* d'un cosmos qui a toujours existé. Ma peinture c'est *ma* représentation du monde.

Digression 2- *La marionnette de Heinrich von Kleist*

L'organisation de la couleur dévoile le témoignage organique de ma conscience du monde, la vision d'un cosmos éternel ; de là, je refuse toute imagination en peinture, toute recherche de composition. On ne compose pas le cosmos. *Je travaille, attendant la peinture, à l'effondrement de l'image* ; je supprime systématiquement toute "trace" me désignant, et m'efface quand elle surgit. La peinture est une *transmission*. Peintre, je suis un *porteur de peinture*. Elle a lieu dans, et donne (un) lieu à, *l'attente, l'accueil, puis l'effacement*. Ma peinture c'est moi, loin de moi, sans trace de moi. Les œuvres auxquelles je trouve de *la grâce*, dans la diversité du renouvellement des formes et des contextes culturels qui les ont vu naître, m'ont le plus souvent paru le fait d'artistes se laissant guider par la peinture, manipulés comme

la marionnette⁷ de Heinrich von Kleist.

« *Cependant, comme l'intersection de deux lignes situées sur un même côté, après avoir traversé l'infini, ou comme l'image d'un miroir concave revient soudain devant nous après s'être éloignée à l'infini : ainsi revient la grâce, quand la conscience est elle aussi passée par un infini ; de sorte qu'elle apparaît sous sa forme la plus pure dans cette anatomie humaine qui n'a aucune conscience, ou qui a une conscience infinie, donc dans un mannequin ou un dieu.*

— *Par conséquent, lui dis-je un peu songeur, nous devrions manger une fois encore du fruit de l'arbre de la connaissance, pour retomber dans l'état d'innocence ?*

— *Sans aucun doute, me répondit-il ; c'est le dernier chapitre de l'histoire du monde. »*⁸

Ils s'en trouvent peu, de ceux qui dirigent la peinture "à l'égal d'un Dieu" — de ces "*Hommes devant le Temps*" — pour me toucher. En ce qui me concerne, je n'ai aucun pouvoir sur ma peinture. Durant sa formation, je peins *sans conscience, à l'écart* de ma

7. Heinrich von Kleist, *Sur le théâtre de marionnettes*, Mille et une nuits, Paris, 1993, p.13.

8. *Ibid.*, p.20.

peinture, en « *état d'innocence* ». Pour moi, *la peinture est une ordonnance de non-lieu. En peinture le peintre est un innocent. Sous l'influence de la peinture, le peintre à son travail se rend à la substance incorporelle in-consciente d'elle-même qui le guide.*

Un passage vers le cosmos (suite)

Cette peinture, repli de l'espace et du temps, détache celui qui la regarde de l'espace qui l'entoure et lui fait vivre un temps suspendu. C'est un lieu de contemplation, de méditation, qui nous porte à la limite de nous-mêmes, pour nous ouvrir au monde. Elle crée, la durée d'une *impression*, un trou-noir de conscience (faisant se succéder les phases de rétention, de densification, et d'effondrement d'une vision résurgente), un accès à l'éveil. Elle le fait dans l'intensité maximale du regard. Elle le pousse à la vision, à l'idée, à l'origine du sens et au sens même à la densité du trou noir. *La peinture est le corps dense d'une béance de la pensée qui, dans le présent suspendu d'un regard s'effondrant sur lui-même, s'étend à l'univers.* Elle est l'origine du corps et celle de la pensée. Elle est le corps même et la pensée même ; où le corps est la pensée, et réciproquement, qui conséquemment la défait et réciproquement. *L'être, dans l'intensité maximale du regard porté sur la peinture, perdu pour lui-même dans une béance d'être, trouve un passage vers le cosmos éternel. La*

peinture c'est le monde à portée du regard — d'un trou noir ou d'une fovéa.

*

L'ombre de l'incrédulité

À défaut de nous éclairer sur ce cosmos qui ne peut *se comprendre*, ma peinture ouvre *dans l'ombre un regard pour y accéder*.

Reste une question sans objet. Hors de propos. Comment — et pourquoi — cela va-t-il cesser ? L'ombre me rappelle à elle. La situation n'est *définitivement* pas satisfaisante. La peinture s'impose à moi. Je l'attends pour l'accueillir sans la choisir. Si l'ombre retient, mouvante — un temps suspendu — la lumière de la couleur qu'elle ne recouvre pas, elle marque *peut-être* le pas devant cette résistance, me laissant le soin de combattre, en peinture, ma résignation. *Peut-être* seulement, car, quoiqu'elle puisse présager de la fin de cet être-là (absurde, mais pas vain) que je suis, cette ombre me fascine et je cherche sa présence. Émanant d'un corps de lumière, elle livre à ma compréhension — l'anéantissant — un être-là magique ou inquiétant — puisqu'incompréhensible — une "possibilité de l'impossibilité". La mise sous tension de la couleur, née du désir de peinture, trouve dans *l'ombre la matière consciente*

de mon expérience du monde. Elle image (manifeste son sens par l'organisation sensible de la couleur), par le surgissement de l'ombre, mon être-là incrédule, livré dans l'incompréhension à l'expérience du monde, fasciné par la magie de son apparition, inquiet de sa disparition. *Ma peinture c'est mon regard dans l'ombre*. Son *devenir* (de l'origine à sa disparition) est son être même.

L'EXPOSITION

« Vous me voyez ? » — « Bien sûr, je vous vois, je ne vois que vous — mais pas encore. »

Maurice Blanchot, *L'attente l'oubli*.

Scrute le sombre. La couleur vit dans la pénombre.
En repli de la lumière. À contre-jour ou dans l'ombre
— toujours sous l'ombre —, ma peinture, *exposée*,
se tient là.

Le vertige de l'amour

L'exposition à la discrétion du regard

Le corps discret du vertige du regard

Le lieu de la peinture, d'un *regard dans l'ombre*, d'un *être-là-à-l'écart-du-monde* est un lieu et un sujet de discrétion. La place de la peinture — de l'observation et de la retenue — invite au silence et à la discrétion. Pour *se perdre* à la *vision-voilée-de-sa-vue*, à son regard et au cosmos, il est essentiel de se laisser *aller* à la peinture, d'oublier ses alentours. (Sous l'ombre, la couleur diffuse, sans limite apparente, nous y convie.) Il faut *se rendre* en peinture — le vertige pour transport — abandonnant, dans la

contemplation, son corps retenu à l'endroit de sa présence. Il faut quitter l'espace de ce *corps-retenu*, cet *espace de la discrétion* qui est aussi celui du corps physique de la peinture. En dehors de l'atelier (où le *corps cerné* par la peinture se rend à son regard) et de la maison de l'amateur (qui *retient*, pour le *pousser* au regard, celui qui vient le voir), les lieux de présentation doivent imposer *la retenue nécessaire* pour permettre l'entière mobilisation du regard. La peinture s'ouvre au *regard du corps-retenu*.

Le corps flottant du regard vague

Hors de l'atelier, de la maison de l'amateur, et du lieu de culte (espace manifeste de discrétion et de retenue), l'exposition de peinture engage le regard, mais aussi le corps de celui qui regarde. *On va* d'une œuvre à l'autre. L'exposition mène le regard d'étape en étape. Afin de le reconduire et de le mobiliser devant chaque œuvre, l'espace doit permettre sa persistance. *L'homme tout à son regard, perdu*, doit pouvoir, son corps abandonné au flottement de sa marche, dans la déambulation quasi hypnotique qui le porte à la poursuite de la peinture, le maintenir. L'espace de l'exposition doit laisser *le regard*, d'un corps flottant (du regard lui-même ; de l'homme), déboussolé, vaguer dans le lieu. Cet espace du corps égaré *au regard* persistant, du corps égaré *du regard* persistant, est un *"fluide"* qui transporte (et main-

tient) *le corps d'un rêve éveillé* — la vision hallucinée — de celui qui, se détournant de la peinture, la poursuit. Il emporte en peinture l'homme tout à son regard tourné vers la peinture. L'espace de l'exposition est *un flux qui ravit* le regard en peinture : un espace du *ravissement*. *C'est un lieu-peinture, du corps-présence d'un corps-absent* — de l'homme qui regarde — un lieu de son "*être-là*" à *l'écart*, dans l'instabilité de sa présence mouvante.

*

L'exposition est un passage d'amour

Le corps sans gravité du regard de l'amour

Le *lieu-peinture* réveille (le lieu de) *la peinture*. Il est peinture. Pour avoir un aperçu de ce qu'est le lieu du *lieu-peinture*, il faut se détourner du volume qui l'accueille et soumettre à la réflexion le lieu-peinture comme étant lui-même une peinture. La peinture, comme lieu, est un espace, un passage, une béance, un flux, un fluide, un ravissement, un écart, un vertige, une énergie potentielle, un trou noir ; le *lieu-peinture* à l'instar de la peinture, s'il existe comme lieu, absorbe toute possibilité d'observation. Devant le lieu, la peinture est un seuil, et, là même, un effondrement de l'espace qui le contracte ainsi que le temps, pour s'ouvrir au flux du regard. Dans

le *lieu-peinture* (la densité de) la peinture (est telle que son attraction) absorbe le regard (et la pensée) vers l'éternité du cosmos ; alors, contrairement aux trous noirs des astrophysiciens, les lieux-peinture peuvent être détectés. Dans leur environnement, ils agissent sur les regards de même que l'amour et c'est en rencontrant, dans un espace d'exposition, des spectateurs, le regard flottant, la marche incertaine, que l'on peut identifier un lieu-peinture, un lieu où l'on présente de la peinture. La peinture et le lieu-peinture, comme l'amour, libèrent le corps de toute gravité.

Le corps de l'autre à l'éveil de l'être-regard

« *L'amour, c'est une occupation de l'espace* »¹ dit Michaux. La pratique de l'exposition permet d'adjoindre à cette formule deux propositions corollaires :

1. « *L'amour (de la peinture), c'est (se traduit par) une occupation de l'espace (d'exposition)* ». Aimer la peinture c'est accepter de la présenter. C'est accepter ses incertitudes et l'échec latent inhérent à la peinture même. Aimer c'est accepter la perte. 2. « *L'espace (de la peinture ; de l'exposition), c'est une occupation de l'amour* ». L'amour et l'espace, en peinture, sont une même chose. L'amour c'est

1. Henry Michaux, *passages*, Gallimard, Paris, 1963, p.19.

l'affaire de la peinture. Sa seule *activité*. *La peinture vit d'amour, libre en la matière*. L'aimant, le peintre et celui qui regarde l'attendent et s'éveillent à son regard comme elle au leur. L'espace en peinture est un *regard d'amour*. L'exposition attend ce regard, de même qu'un passage vers l'univers, pour vivre le vertige de notre *être-là à* (pour et devant) *l'autre*, devant le temps. Elle espère ce regard comme son essence même, au-delà, ou en deçà, de l'idée. (Il n'y a pas d'idée d'amour, ni d'idée de l'autre, comme il n'y a pas d'idée d'art. L'amour, l'art et l'autre nous touchent. Nous en éprouvons l'existence et les connaissons par l'expérience.) Celui qui regarde la peinture, en éveil de son être-regard, s'ouvre à l'amour, à l'autre, à l'univers et à son existence comme un passage vers un espace à venir. Le lieu d'exposition doit permettre *l'éveil de cet être-regard de l'amour*. Il doit s'effacer en tant que *lieu commun — l'amour engage l'individu isolément —* pour que vive le *lieu-peinture*.

*

Le lieu commun : un sens pour l'exposition

Il faut bien *faire* avec le lieu puisque j'y suis...
Si j'ambitionne la création de lieux-peinture, je sais que par moments le visiteur s'en détourne ; alors, *je*

prévois l'image du lieu. En dehors de la peinture, le lieu d'exposition doit trouver *un sens en guise de "lieu commun"*. Chaque exposition donne donc lieu à un projet qui révèle l'endroit qui l'accueille et propose, *en passant, une "image" de ma peinture et du monde*.

Au détour de la peinture, un sens à trouver

Le corps orienté au dehors du regard

Quand l'espace ne ravit plus le corps flottant du *regard-en-peinture, cet être regard de l'amour*, il *laisse place* à un autre "regard", sans vision, juste offert à la vue. Il crée *le lieu d'une pragmatique* qui porte l'homme, étape après étape, devant la peinture ; un lieu, différent de celui de la peinture, qui occupe l'espace entre les œuvres et mobilise le corps en sa présence. Imparti au regard, l'endroit le devient à la vue, à la marche. L'homme *marche, voit, marche, s'arrête, regarde, cesse de regarder, puis marche, voit, marche, s'arrête, regarde, cesse de regarder, et marche encore*. La marche réfléchit la vue et le lieu ; la vue, la marche et le lieu ; et le lieu, la vue et la marche. Dans l'indétermination de cette réflexion réciproque, la marche et la vue décident du sens à trouver à, en, ce lieu. Livré au *sens* (sans vision) de la vue, à la *réflexion* de cet homme qui marche, cet espace est celui de *l'homme-en-marche, où la-mar-*

che-de-l'homme donne un sens au lieu, et le lieu, un sens à son parcours. Si la peinture, ou le lieu ne l'égarer pas au *vertige-de-sa-présence*, l'exposition, *en miroir, la réfléchit et l'orienter*. Elle incite celui qui regarde, au détour de la peinture, à s'engager dans le lieu. Elle provoque sa marche et le pousse à percevoir l'espace qui l'entoure. Elle engage un regard de la *détermination* — le *regard de l'homme en marche* — qui n'a plus affaire à la peinture elle-même, mais plutôt à la rencontre de la peinture et du lieu, à l'image qu'elle y donne et à l'idée qui l'y amène.

Le corps réfléchi de l'exposition au regard

Quand, dans l'exposition, le regard retrouve *le sens de la vue*, celui qui le porte est dans un espace qui n'est pas celui de la peinture :

Un *espace de réflexion* alors que la peinture *n'a pas de sens* à offrir à la réflexion. Elle est l'origine du sens, le sens même comme vertige et comme corps (et nul n'approche le vertige par la raison ou le corps par l'idée sans les doubler d'une "*image*" pour toute réflexion).

Un espace du mouvement alors que la peinture c'est l'action du temps-arrêté, le présent renouvelé.

Un espace, enfin, qui veut la montrer. Elle qui se montre, à qui l'espère — dans l'attente — mais ne la cherche pas.

Ceci étant, quelle que puisse être l'exposition,

l'homme qui regarde quitte la peinture dans sa fatigue, ou au sortir du lieu. Dès lors, exposer de la peinture c'est installer un lieu pour la peinture, un espace de silence, de retenue du corps, et de contemplation — un *lieu-peinture* pour que l'homme qui regarde puisse être là, à l'écart, dans et devant la peinture —, mais c'est aussi se résoudre à accepter un *regard d'étapes* en avançant, pour l'*orienter*, la réflexion que *l'homme-en-marche, retrouvant le sens de la vue*, va nourrir d'une peinture à l'autre. C'est prendre parti pour le corps de "celui qui marche dans l'interruption de son regard-en-peinture". C'est faire un projet pour l'endroit qui l'accueille. Un projet en *lieu-commun* pour trouver un *sens* à l'exposition.

*

Le projet

L'origine du projet : Un projet dans le lieu

Dans le lieu de leur exposition, l'espace qui entoure les peintures les relie en tant que parties d'un tout qui s'organise comme un projet. Leur arrangement compose une œuvre à part entière : l'*œuvre-du-projet*. Différente de ses parties, elle fixe avec pragmatisme l'idée qui la porte. *Elle oublie la peinture* en ce qu'elle a de particulier — et la peinture est toujours l'affaire du particulier — pour s'inscrire dans l'his-

toire d'un lieu qui échappe à l'histoire de la peinture. *L'extérieur de l'œuvre-du-projet* lui préexiste, et son antériorité se combine à l'antériorité de *l'œuvre elle-même* — son intériorité même — quand, au moment de son installation, elle s'attribue, la révélant, la mémoire du lieu. Le lieu édifie, à *l'extérieur de l'œuvre-du-projet*, une part d'intériorité à prendre en compte dès lors qu'elle prend *place* dans le lieu.

Le sens du projet : Un projet pour le lieu

Dans le même temps, le projet active une image au service du lieu. *L'absence d'objet* marque, de l'ombre qui la fonde, ma peinture. Rien, manifestement, ne la prédispose à un engagement militant, pourtant je fais en sorte que l'organisation du projet soulève, de façon *imaginée*, les interrogations que suscite le lieu d'exposition. Le projet que je développe *engage le lieu pour le révéler*. Autrement dit, si le lieu choisi doit servir le projet, à charge de celui-ci de témoigner, dans l'espace d'exposition, de l'histoire de ce lieu qui l'accueille. *L'œuvre-du-projet* occupe un territoire (social, historique, artistique, économique, scientifique...) qui la précède ; *son exposition l'oriente*. Le lieu l'incline au politique. Partie du lieu, elle prend parti. Elle s'engage l'engageant et éclaire mon engagement. En orientant les personnes qui viennent à sa rencontre, l'œuvre *organise les circulations* et impose *un sens au lieu*. L'homme qui

le suit doit trouver, cheminant, *le sens de la marche dans le lieu*. Dès lors, si chaque peinture invite à la contemplation d'un *espace* et d'un *temps indéfini* (tout comme le corps *fluide* de l'espace d'exposition devenu peinture), le projet, quant à lui, organise les relations qu'elles entretiennent dans l'espace, et permet de rendre compte de la nature du lieu et de l'engagement que j'y poursuis. Le projet oriente le lieu d'exposition.

De l'intérêt du projet

L'unique intérêt du projet, c'est qu'il occasionne, conçu à partir de l'identité d'un lieu d'exposition — et de son volume (cela *tombe sous le sens*) — des mutations dans mon travail. Si, de manière fondamentale, ma recherche me pousse à *provoquer l'ombre* au cœur de la peinture, l'exposition, fait naître une *recherche appliquée* au lieu qui conditionne la réalisation de chaque "peinture" comme partie du projet. Poussé à la concrétisation sociétale de ma peinture, je cherche, pour le lieu d'exposition, des applications possibles au *travail de l'ombre*. Le projet ouvre l'espace visible. Il me force à découvrir des techniques et des formes nouvelles pour faire surgir, à la lumière de son histoire, une ombre dans le lieu, un espace de méditation, susceptible d'offrir une image métaphorique de ma recherche, de mon rapport au monde.

*

Passage et mutation

L'exposition, en tant qu'elle est un lieu "d'existence sociale" pour ma peinture, restitue une image de mon rapport au monde ; elle m'image. Devant le Temps — le néant, l'origine, l'éternité et la mort —, ma peinture propose, *dans l'égarement de ma recherche*, un lieu de vertige et de discrétion, pour exister, aimer et accepter le caractère quasi miraculeux de la vie. Ce lieu de retenue, me crédite d'*un corps flottant* que je poursuis, de passage vers l'éternité, libéré de toute gravité, dans la forme fluide de mon exposition. Une fois revenu de cette quête, fatigué, je m'en remets alors à l'apparence tangible de mon image, celle de mon corps social et politique : un corps *en mutation* de rencontre en rencontre.

DEUX EXPOSITIONS

UN OBSERVATOIRE ASTRONOMIQUE

Palazzo Zorzi, Venise, Italie, mars 2004.

Bureau régional de l'UNESCO pour la science.

« Car la matière du temps c'est nous les hommes. C'est nous les hommes — et il n'y en a pas d'autre. »

Valère Novarina, *Devant la parole.*

L'exposition (Ill.3) doit voir le jour à la faveur de l'organisation de la première réunion d'experts internationaux au profit du Projet de Programme thématique "Sites d'archéoastronomie et Observatoires" — futur projet "Astronomie et Patrimoine Mondial" — du Centre du Patrimoine Mondial de l'UNESCO.

L'observatoire originel en questions

Le projet

Avant même d'arriver sur place, j'ai pour idée de mettre en œuvre, l'image d'un observatoire originel. La peinture, une fois installée, doit, désignant l'architecture, faire du lieu un territoire spéculaire, livrant le spectateur à lui-même, reflétant un homme éprouvant l'espace, réfléchissant la terre comme le ciel.

Je prévois de présenter sept peintures récentes, sept panneaux de 100 x 100 cm¹ (Jet d'encre sur papier contre-collé sur Dibond et plastifié). Techniquement, le papier imprimé à jet d'encre, contrecollé sur Dibond, est recouvert d'un film plastique "transparent mat" — garantissant la stabilité de l'encre, la protégeant — qui n'a de matité que le nom. (Je m'en passerai dorénavant). Son lustré satiné transforme les couleurs sombres, auparavant veloutées², en tain dans lequel se reflètent les silhouettes translucides des spectateurs. Si séduisantes soient-elles, ces images diaphanes nuisent à ma peinture ; je dois veiller à ce que l'éclairage, sur place, ne les fasse pas surgir.

*

1. Réalisées de décembre 2003 à février 2004 (titrées : 03121805 (il1.1) / 03121831/ 04010901 / 04011813 / 04012202 / 04012901 / 04021104), ces peintures ont des dimensions liées au coût de la réalisation et au transport. (Douze kilos encombrants par bras pour prendre le Paris-Venise, aller-retour/Aux "1" et "0", j'eus préféré les "1", "8" et "3" d'un 183 à la mesure de l'homme).

2. Réduite à quelques microns la matière de l'impression, avant le film transparent, offre une "impalpable tactilité". Sa texture s'approche de celle des peintures de miniatures.

La peinture exposée objective l'espace

Un observatoire originel. Cette représentation s'impose rapidement. Pour faire de l'espace d'exposition, un lieu qui conjugue les images du temple, du monument funéraire et de l'observatoire astronomique — à l'instar de ces sites mégalithiques dont on ignore encore la vocation —, la peinture (qui évoque déjà la formation des étoiles) doit *télescoper* la terre et l'architecture. Rencontre concrète donc. De contact... Où *la peinture-dans-le-lieu déborde, empiète sur l'espace*, pour épouser le corps métonymique d'une lunette astronomique [à l'objectif et l'oculaire convergents]³. Une *peinture-dans-le-lieu* dont « l'objectif [...] donne une première image (réelle) de l'objet » [sic], et dont « l'oculaire, sorte de loupe [...], sert à observer l'image précédente » [sic]. Une *peinture-dans-le-lieu* encore,

3. « Une lunette comprend deux systèmes optiques : un objectif, qui donne une première image (réelle) de l'objet, et un oculaire, sorte de loupe qui sert à observer l'image précédente. [...] la lunette astronomique, dont l'objectif et l'oculaire sont convergents [...] sert à l'observation des astres [...] Les lunettes pour la vue sont constituées par des lentilles convergentes (presbytes, hypermétropes) [...] ». Dictionnaire Hachette Langue Française, Hachette Livre, Paris, 2001.

dont *l'optique* entretient avec les lunettes pour les troubles de la *vision rapprochée* une "convergence" amusante. [fin de digression] [retour au lieu]. Murs, sol, plafond. Des plans. Je choisis, pour les marquer, de présenter mes peintures sous forme de panneaux rigides presque sans épaisseur (0,2 cm). Je peux les déposer à terre ou les appuyer contre le mur. Ce vocabulaire rudimentaire de présentation permet de désigner *le sol comme la terre* et *le mur comme l'architecture*. Les panneaux, masquant l'arête que forme le sol avec les murs de la pièce, doivent suggérer une *peinture affranchie* des limites du lieu, dominant le bâtiment et la terre, chevauchant l'espace, objet de son exposition.

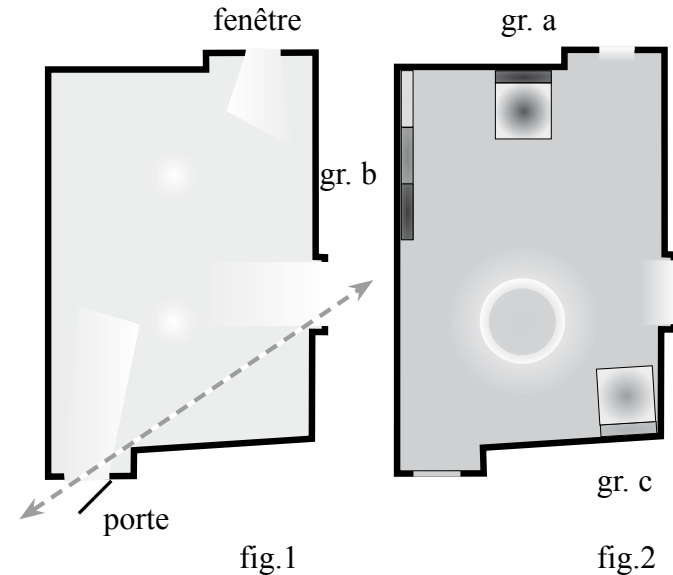
*

L'exposition

Le lieu

Une petite salle, au rez-de-chaussée d'un palais vénitien. Les murs blancs sont soulignés par une plinthe imposante faite de dalles, d'un marbre rose et gris, de près de quarante centimètres de haut. Le sol est carrelé de dalles identiques. Le plafond, bas, impose les lourdes poutres sombres de la construction. L'éclairage de la pièce dépend de la clarté d'une fenêtre (vasistas de 50 x 65 cm), de l'ouverture des portes, et de deux lampes halogènes prises entre les poutres du plafond.

C'est une pièce traversante. (fig.1)



La porte fermée, les circulations stoppent.(fig.2)
L'endroit trouve une nouvelle identité. Le regard peut s'y poser. L'éclairage trop fort, éclectique, donne de la pièce une lecture fragmentée. Pour l'unifier, j'occulte la fenêtre à l'aide d'une feuille de papier, réduit l'éclairage à l'extérieur de l'entrée, et réoriente les halogènes. L'un d'eux, à la faveur de son retournement, dessine au sol une auréole. Pareille à une éclipse, je décide de la garder. L'éclairage est alors diffus et faible. Il conviendrait si je n'avais à déplorer, en

haut des murs, les ombres projetées des poutres de la charpente. Je préférerais que les lumières et les ombres naissent des couleurs des peintures.

*

L'installation

Les panneaux sortis, je choisis, conformément à mon idée initiale, de m'en remettre aux deux principes d'installation prévus. Je présente les panneaux en trois groupes collés aux murs. Le lieu, jugé ingrat dans un premier temps, me sert bien. La pièce, installée, associe les représentations du monument funéraire, du temple et de l'observatoire astronomique.

L'espace évidé: à la terre comme au ciel

Les panneaux appuyés contre le mur interrompent fortement la plinthe. Leurs bords marquent sa hauteur, accusent sa présence. La continuité du marbre, du sol au mur — les dalles du sol touchent celles de la plinthe — dessine une excavation. Le plan du sol agit comme un sous-sol, la plinthe comme le pourtour d'une épaisseur retirée à la terre. Ouvrage d'homme, l'espace évidé situe nos pieds dans la terre ; alors quand la peinture, dans le bâillement du panneau, entretient l'ombre, cette cavité devient caveau. *Le décollement de l'image découvre un monument*

funéraire, une construction à ciel ouvert. Dans l'ombre de l'étoile, l'homme ouvre la terre au ciel et fraye le chemin qui l'y mène — *à la terre comme au ciel*.

L'image-déposée, l'image-témoin

Les panneaux appuyés aux murs ont une présence nomade. La légèreté même de "l'accrochage" les rend potentiellement mobiles. S'ils sont ancrés au lieu, il le doivent aux constructions qui les rassemblent — par deux (fig.2 : gr.a, gr. c) ou trois (fig.2 : gr.b) — et à l'organisation de l'espace. Les panneaux au sol, parallèles aux murs de l'édifice, les inféodent en leur obéissant. Si les panneaux trouvent leur immobilité dans la pièce par la distance régulière qui les rattache aux murs, cette pièce, vide, semble lier son existence à la leur. *L'image-déposée*, immobile, soumise aux murs d'un lieu construit, *fixe l'étoile* à terre et crée le temple. *Image-témoin*, elle sédentarise l'homme en lui confiant un *reflet du ciel*, une étoile.

La peinture, asile de l'espace

L'espace de la représentation, rejette l'image aux bords de la pièce. *Il la vide*, et par là-même la consacre. Le spectateur entrant dans le lieu éprouve d'abord l'obscurité, le vide, puis, face à la présence incertaine des images, s'en approche pour confondre, dans l'oubli de la pièce, son propre sort. Le *vide originel* le pousse dans la peinture. Réfugié dans le

regard, la peinture — *asile dans le lieu* — l’abrite le temps de sa présence. Il emprunte alors, à la périphérie d’une éclipse, un déambulatoire ponctué par trois arrêts successifs et découvre *le temps d’une circulation tournante*, une peinture vivante, mouvante qui le rappelle à la vie et aux étoiles. Pour cet *homme dans le vide* la peinture, cet *asile dans le lieu*, est un *asile de l’espace* offert à la contemplation et la pièce, un observatoire astronomique.

*

Les étoiles, la peinture, l’insomnie et l’éveil

Le public associe spontanément mes peintures à des représentations d’étoiles, de planètes, d’éclipses. (Ces images ne me gênent pas, je les revendique.) J’espère seulement qu’elles ne brouillent pas trop la vision que l’on peut avoir de la peinture elle-même. Celle-ci appelle dans l’ombre la contemplation — *une contemplation en résistance, proche d’un état d’insomnie qui pousse celui qui la regarde à l’éveil*, déclenchant une double réaction : d’abord physiologique, lui faisant ressentir son corps, puis psychologique, lui faisant éprouver un espace et un temps indéfinis — d’un temps avant le Temps et d’un invisible rendu Visible.

UN JARDIN DE LA CONNAISSANCE

**Salle Journiac, Paris, avril 2006. (déprogrammée)
UFR 04, Centre Saint Charles,
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.**

Comme tout projet celui-ci naît de l’histoire qui l’a rendu possible : ma mutation (effective comme enseignant) à l’Université Paris I Panthéon-Sorbonne. Le projet évoque ma présence en ce lieu, et les questions que j’y rattache.

Préliminaires

D’une histoire à l’autre

Après m’être intéressé à *l’homme dans le lieu*, au *Passage* (Centre Culturel de Bastia ; Chapelle de Montemaggiorre), à *l’homme devant le Temps* (Palazzo Zorzi - Bureau de l’UNESCO, Venise), accueilli par la salle d’exposition Michel Journiac, je désire réaliser une pièce convoquant les notions *de résonance, de transmission et de partage*, un travail, traversé par *le doute et la nécessité*, sur *l’homme dans le temps* ou *l’homme devant le temps et devant l’homme*. Je veux réaliser une image des relations de l’enseignement et de l’art qui donne également

l'occasion au spectateur d'envisager de façon métaphorique l'existence et le rôle du service public, de l'université et de la recherche. Poursuivant cette remarque, je prends contact, en septembre 2004, avec la Manufacture Nationale de Sèvres, pour solliciter un mécénat. Je leur soumetts deux projets me permettant, entre autres, d'évoquer le rôle du service public. La commission des choix de la Manufacture ne les retient pas.

Venons-en aux faits

Ma déception est de courte durée. Quelques jours plus tard je trouve ce que je cherche depuis quatre mois, un matériau qui propose une translucidité proche de celle de la porcelaine, mais dont la mise en œuvre — simple, rapide et à portée de tous — satisfait ma *recherche de simplicité*. Le projet verra le jour. Son titre : *Jardin des Ephémères*. S'il n'évoque plus le service public, il convoque toujours les notions de *résonance, de transmission et de partage, de doute et de nécessité*. Il offre une représentation métaphorique de la recherche et de l'université, comme biens communs, fragiles mais nécessaires, emblèmes d'une liberté qui puise aux sources de la transmission du savoir, ainsi qu'au doute qui accompagne sa remise en question, l'énergie qui la fait vivre.

*

Le Jardin des Ephémères

Vouée aux regards persistants, aux regards vagues, aux passages, à notre mémoire, à la mémoire du lieu, *à ceux de qui l'on vient pour ceux que l'on rencontre*, l'installation image, *éphémère, un homme devant le temps et devant l'homme*, un homme dans le temps.

L'installation

Une centaine de peinture, de disques légèrement cintrés, flottent au faible courant d'air de la salle. (Voir III.3, le projet *lenticulaires d'ombres*) Les disques (de 11cm à 21 cm de diamètre; suspendus horizontalement entre 10 cm et 40 cm du sol à l'aide d'un fil nylon transparent) sont disséminés dans l'espace sur la base d'un dessin du ciel, visible au moment de l'exposition à l'antipode du lieu choisi. *Alina* d'Arvo Pärt accompagne l'installation.

L'imagem de l'éphémère

l'Éphémère est un insecte dont *l'imago*, ne vit qu'un ou deux jours mais dont la larve aquatique vit plusieurs années ; quant à *l'imago*, du mot latin «image», c'est, suivant le dictionnaire Hachette, «*la forme adulte de l'insecte sexué devenu apte à la reproduction*», dont l'homonyme homographe désigne, en psychanalyse, selon Jung, l'«image» élaborée dans les premiers moments de l'enfance au

contact de l'environnement familial, (image paternelle, maternelle,...) déterminant le mode d'appréhension de l'autre à l'âge adulte, et selon Jean-luc Nancy, «*les morts de qui nous venons.*»¹.

Un jardin de la connaissance

Initialement le projet présente une image sereine de la transmission du savoir. Le visiteur déambule lentement au sein d'un espace calme et fragile à la fois, entre grâce paisible et gestes contraints. L'incertitude responsable qui l'accompagne, dans le doute de son parcours, le pousse à l'observation et l'aide à conduire seul ses choix ; cependant dans un second temps, le projet marque les limites de cette transmission. Dans la pénombre du lieu, peinture après peinture, contemplant chacune d'elle, le visiteur ne peut que retarder le moment ou, sous l'effet du nombre, le regard épuisé, il ne percevra plus qu'une étendue

mouvante où fourmillent des ombres.

Digression 3 - *Un lieu pour finir*

J'ai longtemps fait des images en amateur. Un amateur, c'est celui qui aime — la langue fait parfois des erreurs, *travailler en amateur* c'est forcément sérieux. Je continue à aimer la peinture, passionnément. J'ai gardé ça. Aussi loin que je remonte dans mes souvenirs je me vois faire des images. Il y a une grande différence entre les images et la peinture. La peinture, l'*art*, c'est arrivé tard — quand j'ai laissé l'image. Convaincu d'être peintre, j'ai cherché ma peinture seul, en dehors de tout courant. Cette prétention m'a permis de poursuivre mon travail, intensément. À l'heure du zapping et de la prolifération des images, je persiste à faire de la peinture. Je me fais l'impression d'être décalé. C'est égal. Je ne vais pas m'arrêter pour autant. Je suis un éphémère.

Paris, mars 2005.

1. Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Galilée, Paris, 2003, p.128. (également — sur « le lien anthropologique de l'*imago* romaine au visage des morts, à leur empreinte et à leur fonction généalogique » — Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Minuit, Paris, 1992, p200, et du même auteur, *Devant le temps*, Minuit, Paris, 2000, p.59-83 ; *Geste d'air et de pierre*, Minuit, Paris, 2005, p57 à 84, à propos de l'article de Pierre Fédida, «Le souffle indistinct de l'image»(1993), *Le site de l'étranger. La situation psychanalytique*, Paris, PUF, 1995, p220.)

APPENDICE

Le texte qui précède a été écrit pour l'exposition — initialement prévue en avril 2005 — Salle Michel Journiac, au centre Saint-Charles de l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne. Six mois ont passé...

L'homme à l'infini

La pénombre.

Tributaire de la pénombre, je crois, un temps, qu'il me faut réussir à montrer ma peinture en pleine lumière, la sortir de la pénombre. Quelle idée... On a beau s'en méfier, on n'est jamais à l'abri d'une quête inutile de virtuosité. Bref, cela me conduit à peindre des "chocs électriques" incommodants pour le regard comme pour l'esprit. Peu concluants... Depuis je ne pense plus que mon travail ait à s'affranchir de la pénombre, je crois surtout que s'il doit s'en passer un jour ce ne sera pas le fruit de ma volonté. Je ne dois pas forcer la peinture, c'est une règle élémentaire pour moi. Elle vient comme elle le veut. Sans moi.

Une exposition dans l'ancienne bibliothèque

Novembre 2005. J'expose à l'*Espace III*, de l'*Espace Croix-Baragnon, Toulouse* (Ill.3 & 4). Une ancienne bibliothèque dont l'espace — un plateau

de près de deux cents mètres carré qui incite à la déambulation — est à présent réservé à la présentation de vidéo contemporaines. L'éclairage naturel (venant surtout du nord et de l'ouest, du sud aussi) offre une lumière remarquable. Trois jeux de rideaux par fenêtre la modèlent. Spontanément je décide d'y présenter mes peintures flottantes. Très rapidement je défini l'espace : un double sas freinera le visiteur dans sa marche ; il y quittera ses chaussures, passera des surchaussures puis accèdera à l'exposition proprement dite.

Une peinture sans limites

Là, les peintures trouvent une densité, une immatérialité qui me comble. Dans la pénombre, des disques bombés, à la couleurs voilée d'une ombre, aux bords blancs, donnent l'impression de flotter dans un environnement également blanc. Toujours à la recherche de l'ombre, je découvre enfin, jaillissant sous l'ombre, la lumière intense que je presentais en préparant "*Le Jardin des Ephémères*" (cf. "*l'ombre mouvante d'une question sans objet*"). Cette lumière est si vive qu'elle efface le support d'une peinture réduite à la seule couleur. En juillet 2004, j'écrivais mon impuissance à pouvoir libérer la peinture des limites physiques de son support (cf. page 9, note 3), la lumière que je découvre me permet de le faire, plus exactement elle en donne l'illusion.

L'infini dans le fini

Si franches que paraissent à distance les découpes des peintures flottantes, le spectateur à proximité de l'une d'elles, voit ses couleurs échapper à la courbe plane de son support pour créer un volume improbable. Le pourtour se dissipe lentement, le support se dérobe, pour former un halo lumineux. Le voile d'ombre trouve, dans le même temps, une densité semblable à l'intensité de cette lumière. Selon sa dominante colorée la peinture fait surgir la présence instable de cellules d'ombre nimbées de lumière ou de trous noirs l'engloutissant. Les cellules ont l'air en lévitation et les trous noirs de béances dans l'espace. Mouvants, sans limites et sans lieu, non finis, ces volumes confient à celui qui les observe, dans l'impossibilité de les saisir, la présence d'un *in-fini* — d'un infini dans le fini. *Ouvrant le regard*, ma peintures actualise un temps et un espace originels, pour former *un étant de l'essence même de la peinture*.

L'œil de la peinture, l'œil de l'amour

Ces peintures ébauchent, pour le spectateur qui les aperçoit, les rejoint et les contemple, *la rencontre de l'Autre* — *d'un autre à la présence humaine*, hôte d'un temps et d'un espace infinis. Leur contemplation le place, face à ce temps et cet espace, dans *l'œil de la peinture*. Là, la peinture l'enlève à lui-même pour l'Autre. Elle ouvre un regard dans l'infini du

temps et de l'espace pour le projeter dans un temps et un espace originels, de l'homme pour l'homme, à l'au-delà de lui-même ; et découvre un *lieu sous le regard* à l'image de l'origine et de la vie, du trou noir et de la cellule vivante, un lieu d'ombre nimbé de lumière, *un lieu comme l'être-même du regard* : *L'œil de la peinture*. Cet œil, c'est l'œil que notre regard contemple se perdant dans le sien, *l'œil de l'amour*, témoin de notre être là à l'autre, du temps immobile et de l'éternité. *C'est l'œil qui me permet de penser que la peinture est l'in-fini de l'homme* — son image et l'image de son au-delà — et que l'au-delà de l'homme c'est l'homme lui-même à l'infini.

Paris, octobre 2005.

UN ARCHER DANS LE BROUILLARD
Du geste du peintre au miracle de la peinture

Avant de commencer, je tiens à remercier Arlette Maliè qui m'a permis d'exposer dans l'espace III de l'espace Croix-Baragnon et Dominique Clévenot qui m'a fait l'honneur de m'inviter.

Réserves...

Dominique m'ayant demandé de venir vous parler de ma peinture, je lui ai confié que je n'avais rien à dire, puis j'ai changé d'avis. Cette réserve méritait quelques précisions. Tout d'abord, l'expérience de la peinture est une expérience individuelle. Enseignant, je n'en parle pas devant mes étudiants. Prendre la parole m'obligeait à le faire en acceptant une forme protocolaire de monologue difficile à humaniser pour aborder sans vanité une question personnelle. Mon hésitation tenait également au fait que mon exposition serait terminée au moment de cette intervention et que je refusais, puisqu'elle traitait de la peinture elle-même, de présenter des reproductions. (C'est d'ailleurs pour cela que je préférerais montrer la vidéo de l'exposition à l'extérieur de la salle, lui conférant un statut de signalétique.) Enfin, j'ai pu craindre que contrairement à son objet — qui est de vous rendre mon travail familier — cette intervention ne brime le regard d'un spectateur, ou n'altère le souvenir de la chose vue, lui laissant supposer qu'il y aurait une bonne manière de voir ma peinture, alors que je ne le crois pas. La mienne m'engage profondément — elle est la condition même du sens que je donne à ma vie —, mais elle n'est pas meilleure qu'une autre. Le spectateur qui prend le temps de regarder, trouve lui aussi une bonne "façon de voir".

Pour ces raisons, j'étais réticent à l'idée de parler de mon travail. J'ai toutefois accepté de le faire car je crois pouvoir témoigner d'une expérience de peintre.

Cette intervention — intitulée "du geste du peintre au miracle de la peinture" — aborde le moment du travail qui me permet de rencontrer la peinture.

Mise au point

Toute l'affaire du discours sur le corps, c'est que l'incorporel du discours touche quand même au corps.

Jean-Luc Nancy, *Corpus*

La dimension théorique de ma peinture

Au fil des ans la fréquentation de la peinture m'a permis de préciser mon rapport au monde et la compréhension — ou l'incompréhension — que j'en ai. Elle m'a *ouvert le regard* et a formé ma vision. Elle possède une dimension théorique qui m'ouvre à la connaissance conceptuelle du monde, à *la représentation* que j'en ai. Cependant cela ne vaut que pour moi durant le temps de ma réflexion. C'est à dire en dehors du temps pendant lequel je "fais de la peinture". Cette connaissance me permet de voir mes *idées-à-l'œuvre* mais plus certainement encore d'assister à la naissance de mes *idées-à-venir*. Elle n'est pas partageable avec un spectateur livré à son seul regard. Voudrais-je lui en faire part que la peinture se tiendrait encore pour lui, en ce lieu qui l'a vu jaillir, sous mes yeux, en dehors de toute considération intellectuelle. Si l'image peut — et doit — s'appréhender du point de vue théorique, le mot est impuissant à rendre compte de la *présence de la*

peinture. Son existence se confond avec son essence et n'est réductible à rien d'autre qu'à elle-même. Comme le corps ou l'amour, la peinture s'éprouve. C'est l'expérience de cette perception qui m'engage dans le monde. *Je pense le monde et mon rapport à l'autre en la peinture*. Mais répétons le... Cela me concerne.

Ni une théorie, ni une science, une expérience

Je n'ai pas l'ambition de développer, à partir de mon expérience de la peinture, un système théorique qui viserait à l'étendre et la voir se reproduire. J'ai lu avec intérêt de nombreux écrits de peintres mais me suis toujours méfié de leurs théories. Quand je parle de *la peinture*, il faut entendre *la peinture qui m'intéresse*. Il n'est rien de pire, en création, que de penser son expérience comme un modèle. Cette intervention est un témoignage. Son intérêt : montrer comment et en quoi ma peinture a dépendu de la pensée qui guidait mon geste et comment celui-ci s'est avéré "être à son image". Le geste du peintre le désigne, détermine son travail et inversement. Il n'y a pas de savoir à venir chercher là. Je n'ai ni savoir, ni savoir-faire, ni compétence particulière à offrir. Je ne considère pas la peinture — l'art — comme une science (c'est à dire, si j'en crois mon dictionnaire¹,

1. Dictionnaire de la Langue Française, Hachette, Paris, 2001.

« un ensemble de connaissance que l'on acquiert par l'étude, l'expérience, [ou] l'observation ») et lorsque l'on parle communément de la science d'un peintre, en évoquant [son] savoir-faire, [sa] compétence [et son] habileté, on ne dit rien, selon moi, de sa peinture. Celle-ci ne s'apprend pas. Je ne l'ai pas étudié et ne l'enseigne pas non plus. En cours, je parle des moyens de mise en œuvre de l'image ; mais *la peinture n'a rien à voir avec cela*. Si certaines connaissances peuvent s'avérer utiles pour réaliser des images, il n'y en a pas de particulières qui permettent de faire de la peinture et on n'en acquiert pas non plus en la rencontrant. Quelle prétention la peinture a-t-elle d'être une science? À mon sens, aucune. Seule l'intuition, l'incertitude, le désir et l'amour, qui la font vivre, trouvent un écho dans l'expérience que peuvent avoir, de la science, les scientifiques. Je suis un peintre, pas un scientifique de l'art. Je ne parle pas en spécialiste de la peinture mais en personne qui eu la chance de la rencontrer au détour de son travail. En vous faisant part de mon expérience je vous livre une manière de voir le monde. Je peux l'évoquer mais ne peux pas la transmettre comme on le ferait d'un savoir. L'amour, l'intuition, le désir, et l'incertitude ne s'apprennent pas. Enseigner l'art est un désir de gourou. *Ma* peinture c'est l'affaire de *ma* vie et je n'ai pas l'intention d'apprendre à vivre à quiconque.

LA PEINTURE À VENIR

Le sens m'arrive bien avant de partir de moi, et bien qu'il ne m'arrive qu'en partant du même mouvement.

Jean-Luc Nancy, À l'écoute

Au regard des rencontres

Lorsque je croise de la peinture, dans les travaux des autres, j'en ressens la présence. La vision de la peinture ne s'enseigne ni dans les livres, ni dans les cours d'histoire de l'art, ni dans ceux d'esthétique. Elle suppose d'aller découvrir les œuvres sur le lieu de leur présentation. Pour "faire de la peinture", il faut voir de la peinture. Je n'énonce pas là une évidence. Il faut voir de la peinture pour en avoir *la vision*. Il ne s'agit pas tant d'en appeler à l'organe physiologique de la vue qu'à l'ordre sensible de la vision. Concernant la vision, la mienne s'est formée au contact de peintres et de philosophes. De peintres tout d'abord, au premier rang desquels Fra Angelico. J'ai été, et suis toujours, émerveillé par l'intelligence de ses compositions, la maîtrise des rythmes qui les portent et la qualité de sa couleur. J'ai l'habitude de dire qu'il peint à deux mètres au dessus du sol, en lévitation, c'est une image mais sa peinture me pousse à le croire... Je ne peux pas citer tous ceux

qui m'ont touché ; je veux néanmoins en nommer quelques-uns. Entre autres : Piero della Francesca, Roublev, Vinci pour son mystère, Raphaël pour sa grâce, Van Ostade pour son humanisme (un petit maître parmi ces géants), Vermeer pour son silence, Chardin pour son humilité, Monet pour sa respiration, Picasso pour sa puissance, Rothko, Kapoor, Turrel, comme un encouragement à poursuivre... La liste n'est pas exhaustive... Concernant les philosophes, je ne les comprends par toujours autant que je ne le voudrais. Je n'ai pas non plus la mémoire suffisante pour enregistrer ce que j'ai lu ; cependant certains m'accompagnent et me confortent dans mon idée de la peinture. Lévinas, Jankélévitch et Nancy, parmi d'autres, l'ont aidée à se former, Didi-Huberman aussi.

La vie... et la peinture en héritage

Si ces rencontres ont nourri mon travail ; je les ai fait tard : après le baccalauréat. Alors que je dessinais depuis toujours, le monde de l'art m'était totalement inconnu avant mes études supérieures. La part la plus importante de mon travail je la dois donc à la vie. J'ai commencé à vivre avant de peindre et si la vie me rattache à la peinture, je la rattache à la vie : à une enfance et une adolescence pas toujours calme, aux copains, au rugby, à mes amis, à ma famille, à une incessante mobilité géographique ces vingt dernières

années, et plus que tout, au caractère obstiné de mon rapport à la peinture. J'ai toujours eu la prétention d'être peintre. Je suis né peintre comme d'autres héritent d'une charge de famille. Cette force de conviction m'a toujours fait penser simultanément qu'il n'y avait rien au dessus de la peinture et que je pourrais forcer le miracle de son apparition en travaillant. Cette certitude c'est *la source* de ma peinture. N'écoutant que mon seul désir ; avide de remarques, mais peu soucieux de les prendre en considération quand elles divergent de mon opinion ; j'ai construit mon parcours comme je l'entendais, dans l'activité désintéressée de la peinture. Longtemps, j'ai suivi un chemin libre de toute accroche avec le milieu de l'art, sans me préoccuper de l'écart qui séparait mon travail de l'actualité des arts plastiques ; certain de la nécessité de travailler seul.

Un corps que l'on prend

Mon lent cheminement vers la peinture ne doit rien à une idée qui lui serait extérieure. Durant les premières années de mon travail je le vis, conscient d'être déconnecté des enjeux véritables de la peinture, à la manière d'un corps que l'on prend. J'aime l'éprouver dans un rapport physique. Revêtir le tablier sur lequel je m'essuie, étirer la couleur sur la toile, sentir les odeurs d'huile de lin et de térébenthine, ces gestes, ces sensations, sont autant de stimulations

qui me poussent vers elle. Cette sensualité m'enivre. Je m'y abandonne sans autre raison que le désir qui m'y porte. Au reste quelle justification pourrait être plus importante quand on commence à peindre ? C'est celle sans laquelle rien ne peut arriver. Avec le temps, tout à mon regard, je me suis détaché du rapport physique à la peinture mais mon désir n'a pas disparu. Sans désir, le regard en peinture n'est rien. Il ne peut s'ouvrir ni à l'autre, ni à l'amour. Et la peinture, c'est plus que du désir, c'est de l'amour. Pour passer du désir à l'amour, il m'a fallu dépasser la relation physique puissante qui me liait à elle. C'est ce dépassement qui m'a porté vers mon projet en peinture, vers ma vision.

*

Après coup, l'intuition d'une peinture sans limites

À présent, alors que je regarde rétroactivement mon travail, je peux dire que pendant vingt ans j'ai cherché une peinture sans limites. C'était mon seul projet, qu'il s'agisse de considérer sa dimension d'objet ou son être immanent. «*Il n'y aura pas de méthode s'il n'y a pas, d'abord, une idée*» dit Spinoza dans le *Traité de la réforme de l'entendement*. Pour moi l'«*idée vraie donnée*» : c'est la certitude que la peinture doit être entière et absolue, sublime, dans l'abolition de ses limites. Seulement je ne l'ai pas

formulée d'emblée de la sorte. Au début ce n'était même pas une intuition ; j'avais juste la volonté, sans calcul, de libérer la peinture de ses limites. Une volonté acharnée qui contribuait à rendre mon travail légitime à mes yeux et qui scelle encore son (mon) honnêteté. Seules les peintures honnêtes méritent d'être regardées. Les autres me sont insupportables.

L'effacement et l'oubli devant l'infini (1)

Pour cette *peinture sans limites* j'ai voulu maintenir mon travail dans l'*absence de définition*. Cherchant une forme indéfinie, j'ai voulu abolir les limites du format. Je me suis débarrassé du châssis, j'ai travaillé sur de grandes toiles (8,5m x 2,5m, 11,6m x 1,6m), j'ai réalisé des livres, puis j'ai fini par étendre la couleur à l'environnement. Ce faisant j'ai progressivement nié la notion de composition — on ne compose pas ce qui par nature est indéfini — et neutralisé la structure rythmique de mon travail en mettant en place une couleur étale. J'ai refusé l'imagination et la manière, limitant mon action à une non-intervention systématique. J'ai voulu supprimer toute trace de ma présence pouvant marquer cet infini. Cet effacement — ce retrait (devrais-je dire cette retraite?) — a guidé mon désir de peinture vers l'idée que je m'en faisais, vers *le corps présence de l'absence* — un corps de l'ailleurs, du temps, de l'amour et de l'autre. J'ai rencontré la peinture — poursuivant son

retrait, mon retrait — dans le rapport de mon corps au sien, tout deux s'effaçant.

Parenthèse sur la technologie numérique

Recherchant cet effacement, j'ai abandonné les châssis, les pinceaux, puis, avec la technologie numérique, j'ai réduit le nombre de couches de peinture au seul passage de l'impression, perdant tout contact avec la matière et le temps passé à l'étendre. La dimension *photographique* de ma peinture, l'économie de sa mise en œuvre lors de l'impression m'ont permis de pousser plus loin l'idée que j'en avais. Imprimée, je la donne à voir *sans trace de peintre*. Ce n'est qu'à ce titre que j'ai eu recourt à l'informatique. Je fais, en effet, peu de cas des problèmes théoriques qu'elle semble soulever. Ils ne m'intéressent pas. Ils ont à voir avec l'image — ou pire avec l'outil — loin des questions de l'art qui m'importent. J'ai troqué mes pinceaux pour un ordinateur, pour les mêmes raisons que j'avais abandonné le châssis. Si particulière soit-elle, la technique n'a d'autre intérêt que d'être au service d'une idée qui l'évacue. Je n'imagine pas Léonard de Vinci ou Monet s'interrogeant sur l'intérêt esthétique de l'utilisation du doigt ou du cheval.

L'effacement et l'oubli devant l'infini (2)

La peinture ne se planifie pas. Comme l'amour, elle se croise. Ne pas intervenir : c'est le système

et l'esprit de ma méthode. Je dois juste attendre le concours de circonstances qui la révélera. Habité par la peinture, je suis, les sens en éveil, tenu dans le suspense de son jaillissement. En attendant, j'éprouve mon travail dans l'oubli et le dépassement de ce que je suis. J'en cherche le sens après l'avoir fait. Avant et après, jamais pendant ; pendant, je vis la magie du flux continu d'un temps qui me porte conscient à la rencontre de la peinture.

*

Vouloir-voir : un désir de peinture

Centré sur cette volonté de faire *une peinture sans limite, à l'image de l'infini, impossible à définir*, je n'ai aucune notion de ce qu'elle sera tant qu'elle n'est pas là. Je ne fais pas d'autre projet et n'ai pas d'autre désir, que de la voir surgir. Elle est liée à mon attente, à mon attention tout autant qu'à mon intuition et à ma volonté de ne pas intervenir. Mon esprit, tendu vers la peinture, *s'applique à son objet*. L'intention et l'attention, suspendues l'une à l'autre, attendent le jaillissement du corps désiré de la peinture. L'intention est *essentielle*. *Elle œuvre la peinture*. Elle la *prédestine*. Je suis en attente de ce que je vais faire, découvrant ce que je fais le faisant, dans l'attention de ce que je fais. Mon travail se confond avec mon désir attentif, ma volonté, de voir jaillir,

une forme indéfinie, la peinture.

Le désir, l'attente et le presque-rien-faire

Je ne pratique pas la peinture¹. Je la désire. Appliqué à la voir surgir, je cherche moins à me frayer un chemin jusqu'à elle pour la fréquenter, qu'à l'attendre. Une fois là, je ne la pratique pas davantage, je l'éprouve, émerveillé par son apparition, et la laisse s'échapper. En aucun cas je ne la pratique comme un métier². Qu'est-ce donc que mon faire de peintre? Un *faire-attention-à-ne-rien-faire-de-remarquable* en l'attendant. Je cherche le *sans-bruit* de la peinture. J'attends sa présence unifiée, pleine et entière, infinie et essentielle, en conditionnant mon travail à l'élimination systématique de tout détail pouvant trahir ma présence au travail (une matière contrariée). Éliminer toute trace de travail — respecter le caractère organique de la matière picturale —, c'est la difficulté de mon entreprise ; mon *presque-rien-faire*. La peinture existe et se fait presque sans moi.

1. Ce n'est pour moi ni un passe-temps, ni un culte. Je ne la pratique pas davantage comme on pratique un sentier ou un lieu.

2. Non pas que je ne veuille en faire un travail à plein temps, mais *exercer un métier* suppose une possibilité de maîtrise et je ne crois pas que l'on puisse maîtriser la peinture, la contrôler.

Je n'ai pas le pouvoir de la maîtriser ; elle devient ce qu'elle devait devenir et je patiente en me faisant le plus discret possible.

Une ascension dans le brouillard

Quand je peins, j'engage dans le brouillard une cordée vers l'inconnu. Je ne connais pas la paroi ; j'ai peu de visibilité et n'ai pas idée de ce que sera l'ascension, ni même de ce que je trouverai en haut. C'est, pour le pyrénéen que je suis (que j'étais) l'appel (lointain) de la montagne, un sentiment irréfléchi. Les alpinistes ont l'habitude de dire que la montagne les appelle, la peinture fait de même. Rothko nommait cela, la «satisfaction de l'impulsion créatrice» ; «un besoin biologique de base, essentiel à la santé de l'individu.»³ [sic]... Passé une certaine altitude, je ne peux plus compter sur ma connaissance de la montagne. Le brouillard change mes repères. Je dois faire corps avec elle, me fier à mon instinct, à mon intuition. Ce faisant je *fais-attention*. *En premier lieu*, c'est la paroi qui décide, qui me dit où poser les pitons. Contrariant parfois mon "intuition", *elle découvre les signes* qui vont me porter à la rencontre de la peinture. Mon travail m'oblige à réagir à ces options inattendues. Ces réactions m'incombent.

3. Mark Rothko, *Écrits sur l'art 1934-1969*, Flammarion, 2005, p.63

C'est mon *faire le plus orienté* vers la peinture. Grâce à lui, dirigé à tout instant par les matériaux, je vais à sa rencontre. Vient alors le moment sublime ou tout se découvre : Un sommet, touchant le ciel, au dessus d'une mer de nuages.

*

Ne rien-faire-pour-faire la peinture

La peinture ne se cache pas. Nul écran à sa surface ne la dissimule. Il n'y a pas d'obstacle infranchissable à son apparition. On n'a pas à la chercher vraiment. Il suffit de poursuivre la certitude absolu qu'on la rencontrera. On ne peut donc presque-rien-faire-pour-faire de la peinture. Il faut être attentif à respecter cette conviction et poursuivre, le plus honnêtement possible, l'idée que l'on se fait d'elle. On ne peut pas décider de son existence comme d'une chose abstraite liée à notre volonté. La peinture est là, visible, — dans un jaillissement — ou bien n'est pas là et il faut l'attendre. On ne peut pas la vouloir instamment. Elle n'existe pas par décret. On ne peut pas, non plus, lui donner de forme. On ne peut que se préparer, dans l'attente, à la voir surgir.

Tout faire pour la rencontrer

Cela ne veut pas dire qu'il ne faut pas travailler. De dix-huit ans, commençant mes études supérieures,

à trente ans, mon rythme de travail est intense. Quinze à dix-sept heures par jour. Je concilie les études, ou la nécessité de gagner ma vie, et mon travail de peintre. Celui-ci n'est pas lié à mon seul désir. Pris de lassitude ou de fatigue, je comprend l'importance de me rendre quotidiennement à mon atelier. Comme en amour, il faut de temps en temps provoquer le désir. Ma nature ne me porte pas vers le travail. Heureusement ce n'en est pas. Passé la porte de l'atelier, mon univers s'ouvre. Je m'y fonde, mon désir toujours présent. J'aime peindre. Pour attendre le jaillissement de l'intention je peins sans compter les heures. Si je ne peux, ni ne veux *rien-faire-pour-faire* la peinture, je fais tout pour la rencontrer.

L'«il faut bien travailler»... en dépit du bon sens

Il m'arrive, oubliant de la considérer comme un corps que je ne connais pas encore — un corps qui ne se pliera pas forcément au modèle que je lui propose —, de vouloir influencer sur la peinture. Presque toujours, je le vis comme un échec. Je fais cette erreur quand, la tête ailleurs, je me force à travailler. J'ai beau le savoir ; je recommence, poursuivant l'idée saugrenue qu'*il faut bien travailler*... Il le faut, bien sûr mais pas en dépit du bon sens. Travailler en peinture, c'est s'engager dans l'inconnu, porté par le désir, sans quoi, on perd son temps et le sens de son travail.

Retrouver les anciens

Vers trente ans, je concilie ma vision avec les balbutiements de mon travail. Je suis certain que s'il est encore en prise avec des modèles puissants (Mark Rothko, Bram van Velde), il s'ouvrira un jour sur ma peinture. Je me rends donc tous les jours dans l'atelier, nourrissant cette attente. C'est à ce moment, l'éducation de mon regard accomplie, que je décide de poursuivre mon apprentissage des moyens au service de la peinture en réalisant des études, à la manière des anciens. C'est ainsi que je passe, entre autres, plus d'un an sur un portrait en glacis. Ce travail, sans intérêt du point de vue artistique, au dessin plutôt décevant, contribue néanmoins à répondre à de nombreuses questions que je me pose. Il me convainc du fait que ma peinture doit posséder une couleur et une texture suscitant pour celui qui la perçoit une impression de *transparence ou d'espace*. Il faut également que la construction rythmique soit juste. Rien ne doit venir perturber son équilibre et fixer le regard à un endroit particulier de la toile. Pendant près de trois ans, je consacre autant de temps à étudier la peinture des anciens qu'à mon propre travail. Si j'ai l'occasion — et le plaisir non dissimulé — de retrouver leur technique, j'ai également l'impression de les comprendre et d'éprouver leurs sensations.

*

De la nature à la peinture : le visible

Puisque j'évoquais les rythmes, les couleurs et les textures de ma peinture je veux faire une parenthèse pour dire que l'observation de la nature (et de la vie) — plus que toute autre chose — m'a permis d'appréhender le caractère organique de la peinture. En ce qui concerne les structures rythmiques : les nuages, le ciel étoilé, les gouttelettes rabattues par le vent pendant la pluie, la surface irisée d'un lac, les méandres d'un cours d'eau, la fumée en volutes, la structure des feuilles, des fleurs, des plantes en général, le délabrement d'un vieux mur, les miettes de pain sur la table quand on le coupe, le rangement régulier d'un bar à la fermeture — la liste, bien sûr, n'est pas close, dans ce registre tout est bon à regarder — ont été d'excellents professeurs ; quant à ma couleur elle vient sûrement des champs de blé coupé, des paysages de brume au matin, des lumières auréolant les vitres verglacées, des feuillages d'automne, ou de la buée dans ma salle de bain... Ces notes ont enrichi mon regard au quotidien. Ma peinture a aussi son origine dans le visible. De la matière à la lumière, de la lumière à l'ombre, de l'ombre à l'éblouissement, la perception est bien réelle. Seul le visible de la peinture offre au peintre la vision qu'il en a. Cependant ce n'est pas totalement celui du réel qui la précède. La peinture ouvre dans le réel un nouveau pan du visible.

Un temps suspendu

Incapable de maîtriser mon travail, je me lance conscient à sa rencontre. Je n'ai aucun pouvoir sur ma peinture. Je ne domine pas mes moyens. Ils me surprennent toujours. Quand, par faiblesse ou par orgueil, j'ai tenté de les contrôler cela m'a toujours conduit vers l'image, jamais vers la peinture. Il y a quelque chose *en suspens(e)* dans mon travail : un temps suspendu qui me tient dans l'attente anxieuse de la peinture à venir. Une latence. Un suspense. Si je décide de l'image, la peinture, quand à elle, advient sous une forme que je ne lui connaissais pas. Elle est un *venir-autre-comme-même*, inconnu et familier, attendu et surprenant, dans un espace et un temps renouvelés, comme identification de ce même. Suspendu à mon attention, dans l'attente de sa présence, je suis surpris par mon travail — pas seulement pris, sur-pris, *pris au dépourvu*. La peinture, suspendant le temps de mon attente, me ravit par surprise, m'émerveille. Au détour d'un geste, la peinture est là. Sublime. On s'y attend, on s'y prépare, mais elle nous étonne toujours. C'est le miracle de la peinture.

UN CONCOURS DE CIRCONSTANCES

Les trois archers

Pour traquer ce moment ou le geste du peintre libère la peinture, j'aimerais vous raconter une histoire. Je l'ai intitulée "la parabole des trois archers"¹. Elle nous plonge au coeur du moyen age dans un tournoi d'archers.

Un archer tire de son carquois une flèche. Il arme son arc, vise la cible, décoche sa flèche et rate la cible. Ayant fait de même pour sa seconde flèche, il sort, sous les quolibets du public. Un deuxième archer arrive, se prépare, arme son arc, vise la cible, et décoche sa première flèche au coeur de la cible. Le public apprécie son adresse et l'encourage. L'archer fait de même pour sa seconde flèche ; le public loue sa maîtrise et salue sa sortie par des applaudissements. Arrive le troisième archer. Il prend une flèche, vise la cible et s'apprête à décocher sa flèche

1. J'insère cette note, mon texte achevé, pour remercier Anne-Sarah Le Meur qui a eu la gentillesse d'accepter d'en lire une épreuve puis de me faire découvrir le beau livre d'E.Herrigel, *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*, Devry, Paris, 1970, rééd.1998.

quand la planche qui le soutient cède. Tombant à la renverse, il la libère vers le ciel. La flèche retombe, finissant sa course au milieu de la cible. Les gens s'amuse de la performance de l'archer. Celui-ci se relève, récupère son arc sous les regards réjouis de la foule, puis l'arme à nouveau, prêt à décocher une seconde flèche. Là, un cheval, qu'un serpent à effrayé, se rue sur lui et le renverse. L'archer libère sa flèche, une nouvelle fois vers le ciel, qui finit, comme la précédente, au plein cœur de la cible. Les gens médusés n'en croient pas leurs yeux. L'archer sort devant la foule silencieuse, quitte le tournoi, et entend, déjà loin, les juges se quereller.

Le miracle est dans la cible

Le premier archer doit étudier, il usurpe sa place. Le deuxième a la maîtrise d'un artisan ou d'un virtuose. Tendu vers son objectif, il l'atteint et nous impressionne : c'est un artisan ; détendu, il touche à la grâce et nous charme : c'est un virtuose. Le troisième archer, quant à lui, est une énigme pour celui qui le regarde. Que ses deux flèches touchent la cible semble tenir du miracle. Il y a quelque chose d'incompréhensible *au cœur de la cible*. Les critères de jugement que l'on pouvait appliquer aux deux premiers candidats ne semblent plus pouvoir s'appliquer au dernier. Il a un carquois, des flèches ;

il a bien l'intention de les mettre au centre de la cible mais le fait malgré lui. Leur libération lui échappe. Il le fait apparemment, sans que sa volonté ne soit engagée, dans un arrangement événementiel (organique) qui relie son geste aux éléments qui l'entoure — au Monde, serais-je tenté de dire. Si son geste est parfaitement juste on ne peut pourtant pas juger de sa maîtrise. Dès lors on ne retient pas tant le geste qui a conditionné le départ de la flèche que le miracle qui semble l'avoir touché.

Un faire inspiré par les dieux

La peinture ressemble, selon moi, aux flèches de ce troisième archer. *Elle est aussi éloignée de la virtuosité que celle-ci ne l'est du manque absolu de savoir faire.* «Le Faire est je ne sais quoi d'inspiré par les dieux» dit Aristote. Ce Faire c'est celui de la peinture. Celui qui la voit paraître dans le dépassement du rien par un *presque-rien-à faire*, dans l'attente et la méconnaissance d'un *devenir-autre* qui la crée. Le peintre n'a aucune prise sur la peinture. Elle advient, lors de la libération impromptue d'une intention en rétentation, sous un regard attentif à la voir survenir, tout en réussissant à le surprendre. Si l'artisan maîtrise son métier, poursuit un savoir-faire qui le précède, le peintre, dans l'attente de l'apparition de la peinture, le découvre à tout moment. Il n'en a pas la maîtrise, pas plus qu'il n'a le contrôle des éléments

qui l'environnent cependant lorsque la peinture surgit le caractère organique de son écriture la relie au reste de l'univers.

*

Il se trouve...

Si je ne pratique pas la peinture c'est donc parce qu'elle me dépasse. «Je ne cherche pas, je trouve» aurait dit Picasso ; pour ma part je dirais plutôt «je ne cherche pas, mais il se trouve...». Pour rencontrer la peinture, j'attends un concours de circonstances. Il arrive quand il doit arriver, miraculeusement, défiant la pensée. Ce que je fais m'échappe. J'ai tout au plus conscience de vivre, ébahi, le désir, un peu fou, de voir surgir une présence. Un miracle ne se recherche pas sciemment. Il arrive, quand il n'y a plus rien à faire ou à trouver. Comment voulez vous anticiper l'existence de ce qui n'est pas? L'être à venir est imprévisible. Seule l'image est prévisible et se programme, mais un corps, une existence, ne se modèlent pas.

La matière dicte la manière

Si presque tout est dans la matière, un presque rien de manière doit toutefois l'aider à trouver sa forme. J'élève la matière que je manipule comme j'aimerais le faire avec mes enfants — pour dire cela, je devrais

peut-être attendre l'adolescence des miens...—, sans la blesser, en prenant soin de ne pas lui imposer mes choix et d'être là au quotidien pour l'aider à se construire. Je n'entends pas la faire à mon image mais lui impose (ou m'impose) le cadre de mon travail quotidien. Ce faisant je ne la comprends pas vraiment. Je tente de le faire — notamment pour saisir ce caractère théorique dont je parlais — mais n'en reste qu'à des suppositions. Si je la comprenais totalement, la peinture ne serait que le reflet servile de ma volonté ; prévisible, sans vie propre, sous le joug d'un père trop possessif. Mon travail, je peux à peine l'accompagner. *À peine*. Si je veux absolument qu'il soit ce que je veux qu'il soit, moi-qui-n'est-pas-lui, à l'adolescence, je risque de le voir partir en claquant la porte. Je ne veux pas soumettre la peinture à un quelconque modèle antérieur. Je ne peux pas non plus me chercher à travers elle. Parfois, si le matériau est malléable, ça ce passe bien, mais c'est rare... C'est délicat de peindre. J'accompagne ma peinture, un peu, la laisse vivre, beaucoup, la regarde, en permanence, essayant d'intervenir "quand il faut", en me fiant à mon intuition.

La générosité de l'intention

C'est dans l'intention que ça se passe ; la générosité de mon intention ; pas de mon vouloir (je n'impose pas mes choix à la peinture, je le répète, on ne peut

pas vouloir l'art) mais de mon intention ; de mon intention et de ma bonne volonté. Si mon intention est généreuse, si je suis à l'écoute, au toucher de ma peinture, (pour rappeler deux notions phares de l'oeuvre de Jean-luc Nancy) alors je prépare le terrain de mon intuition. La peinture c'est de la générosité. Une générosité servi par le regard de l'amour, qui permet au peintre de s'en séparer pour la voir vivre, libre, au contact de ceux qui vont la rencontrer. Pour reprendre le titre d'un livre de Maurice Blanchot, la peinture existe dans *l'attente l'oubli*. L'oubli est aussi important que l'attente. Il permet de ne pas faire la peinture à venir à *l'image* des précédentes. On ne peut pas élever un deuxième enfant comme le premier... Chaque peinture diffère des autres.

Chaque peinture est unique

Si mon travail est sériel, chacune de mes peintures est unique. Leur apparition chaque fois m'émerveille. Je m'arrêteraï de peindre sans cela. Je pars à la rencontre de l'autre — à *l'inconnu* — aussi peu averti des couleurs que des formes pour le servir. (Quand, par vanité, j'ai pensé avoir trouvé une solution technique pour rencontrer la peinture, mon manque de sincérité m'a tellement perturbé que j'ai arrêté de peindre pendant six mois...). Chardin, que l'on avait complimenté sur la couleur de ses œuvres, avait répondu qu'il ne peignait pas avec des couleurs

mais avec du sentiment. Je ne crois pas au sentiment, néanmoins le propos de Chardin me paraît juste et j'aimerais que ce qui se manifeste dans mon travail, au delà de l'aspect anecdotique des formes et des couleurs, ce soit l'éveil à la présence de l'autre : un inconnu qui nous est proche et qui nous place devant le temps et l'espace, à la recherche de la condition humaine.

LE TEMPS DE LA PEINTURE

*Non pas : pourquoi l'être plutôt que rien,
mais comment l'être se justifie.*

Emmanuel Lévinas, *Éthique comme philosophie première*.

Ainsi quoique chaque monade créée représente tout l'univers, elle représente plus distinctement le corps qui lui est affecté particulièrement et dont elle est l'Entéléchie : et comme ce corps exprime tout l'univers par la connexion de toute la matière dans le plein, l'âme représente aussi tout l'univers en représentant ce corps, qui lui appartient d'une manière particulière.

Gottfried Wilhelm Leibniz, *La Monadologie*.

La peinture comme métaphysique

On trouve la peinture sans préméditer son geste, sans faire de prévision. *La vision et la méditation sont contemporaines du regard posé sur la peinture.* Vers trente ans, j'ai conscience de la dimension métaphysique de la peinture. Elle me donne un accès au monde, à la pensée. Obscurément tout d'abord, je sens qu'elle guide ma vie, qu'elle se substitue à un Dieu improbable, puis de façon consciente, je réalise qu'elle me permet de considérer mon rapport au monde. Elle est, à l'instar de la musique, de la poésie et de la danse, un lieu de l'accomplissement de

l'homme par l'homme, de son éveil et la conscience même de notre humanité. À cette époque, j'ai l'habitude de dire que *je crois en la peinture* — à présent il me semble plus juste de dire que *je pense en elle*.

Un lieu d'altérité et d'empathie

De même que l'amour, la peinture se ressent. C'est un corps et non une image — ou très peu. Un corps que l'on sent et non une image que l'on domine... Contrôler l'image c'est agir en virtuose. L'art mérite mieux que la virtuosité. Si la manière est séduisante, elle nous détourne, pour son compte, de la matière. La peinture demande au peintre de se projeter hors de lui, sans lui, sur cette chose qui existe *dans la matière*, par elle-même. Ma peinture ce n'est pas moi. C'est presque-moi — un moi, hors de moi et sans moi. C'est la révélation d'une altérité familière : le *venir-de-l'autre-à-soi*. C'est l'*autre-à-soi*, hors de soi, ou soi est l'autre. Un lieu pour accepter l'altérité. Un devenir pour l'avenir. Un lieu d'humanité. L'art ne peut pas se passer d'humanité. Je pense à un mot de Maurice Blanchot dans *L'écriture du désastre*. Blanchot dit ceci : "*Il y a une limite ou l'exercice de l'art quel qu'il soit devient une insulte au malheur*". Selon moi l'artiste qui perd de vue la condition de l'autre exclue son travail du champ de l'art. Le peintre éprouve de l'empathie pour l'autre. La peinture est un lieu d'altérité et d'empathie. Elle permet au

spectateur non seulement de rencontrer l'autre, mais également de s'identifier à lui. Il ne peut pas y avoir de peinture véritable sans une pensée pour l'autre, par conséquent sans une pensée qui tente d'appréhender la complexité du monde et de la création (de la création du monde comme de la création de l'homme, par et pour l'homme). La peinture est du côté de l'homme que je ne connais pas et qui me ressemble. C'est presque-moi, précisant que *ce presque-moi touche l'autre*, par là même, l'univers, et me les rend familiers. Elle exige l'humilité nécessaire au renoncement de soi mais aussi l'ambition indispensable à la rencontre de l'autre. Sans cette ambition je ne pourrais pas peindre. La peinture doit atteindre ce niveau d'humanité.

*

Dire que cela me dépasse...

À propos de l'inspiration musicale, Jankélévitch écrit «*Il faut avoir quelque chose à dire*»¹. Quoiqu'elle donne la préséance au dire sur le faire — ce qui me semble normal de la part d'un philosophe — cette réflexion, en son sens commun, paraît légitime. Pour

1. Vladimir Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, Vol. I, *La Manière et l'Occasion*, Seuil, 1980, p.97.

ma part, je pense qu'il n'y a pas de dire préalable en peinture, juste une intention de faire, animée par une ouverture au monde, qui puise son énergie dans l'amour, la générosité et l'empathie. "J'ai l'intention de faire quelque chose ; je ne sais pas vraiment quoi mais je voudrais véritablement faire quelque chose..." La peinture c'est l'oeuvre d'une intention indéfinie qui me porte à la connaissance du monde sans que je ne le cherche véritablement. Quand je l'engage, je me lance, conscient de le faire, vers l'inconnu. C'est un peu comme lorsqu'on débute l'écriture d'un texte. On a beau avoir un plan, on ne sait pas tout à fait comment les idées vont s'articuler les unes aux les autres. On en a une vague idée mais on ne le sait pas. C'est l'écrivain que l'on va découvrir sa propre pensée et que celle-ci va nous stimuler pour se stimuler elle-même. Et le lieu du sens va naître de cette réflexion réciproque entre le texte et la pensée. Le texte n'est pas d'emblée le lieu de la pensée, n'en est pas non plus totalement indépendant. La pensée se développe dans l'espace au texte, pour finir par se construire pleinement dans le texte. Comme peintre je projette du sens dans l'espace qui me sépare de ma peinture. Dans cet espace à mon travail, il y a du sens ; un sens mouvant, au gré des va-et-vient des réflexions et des projections. Ballotté par la peinture, je suis impuissant à lui imposer un sens. Je n'ai pas plus

de pouvoir sur la peinture que je n'en ai sur ma vie. Il n'est, d'ailleurs, rien de plus étranger à la peinture — et à l'art — que le pouvoir. Tour à tour en réflexion ou en projection, la pensée de la peinture est incertaine. Elle se construit hors de la peinture, dans le temps du travail qui finit involontairement par la constituer.

L'être corps du sens de la peinture

Réfléchie, projetée, *la pensée travaille la peinture*, la construit comme un *corps-de-la-pensée*. La peinture incorpore cette pensée en réflexion. Pour reprendre le mot de Damish «la peinture pense». Je crois en effet qu'il se pense quelque chose en elle qui, tout à la fois, fait son être et son essence. Je crois qu'il existe une pensée immanente de la peinture ; une pensée qui n'est ni une pensée préalable qui organiserait les matériaux de l'image, ni à la recherche d'un sens à lui trouver. Elle conjugue le sens et l'être de la peinture. Approcher la peinture, c'est ressentir le caractère immanent de *la pensée-qui-la-fait*, c'est aller vers *l'être-corps-de-son-sens*. Comme corps, ce sens ne s'explique pas. Il s'éprouve et c'est cela même qui lui donne son sens. La peinture est le corps d'un sens que l'on ressent, que l'on connaît le ressentant, sans pouvoir le comprendre. Aucune théorie ne peut approcher l'immanence de la peinture. Elle se constitue en flux sous le regard, dans la continuité

du temps passé à la rencontre de son corps. Elle porte le spectateur conscient vers un contenu qui le transcende. «*L'art est la transcendance de l'immanence comme telle.*»² (J.L. Nancy). Elle le place face à l'histoire et à la terre, au temps et à l'espace, pour ressentir et penser ce qui se pense en elle, en son être-pensée. Cet être, comme la vie, en est le sens même et nous dépasse.

Le temps et l'autre

La peinture c'est *l'être-sens-de-la-vie*. Cet être dont on peut dire, pour reprendre encore une formule de Jankélévitch, qu'il s'agit d'un être total n'existant que dans l'avènement de son devenir autre comme même. Un être total qui dans son devenir autre "*revient au même*" et qu'il faut bien appeler temps. Si la peinture c'est *l'autre*, c'est aussi *le temps*. La peinture, disais-je en introduction, me porte à la connaissance conceptuelle du monde, à comprendre le monde. Elle ne m'en donne pas une image. Elle m'en donne *le temps et l'autre*. Ressentir la peinture c'est éprouver *l'autre et l'être-même-du-temps*, c'est en avoir une perception phénoménologique dans l'ordre du visible. J'aimerais que, le temps d'un regard, ma peinture permette d'atteindre le vertige de

2. Jean-Luc Nancy, *Les Muses*, Galilée, Paris, 1994, p.63

l'éveil et place celui qui regarde *devant le temps et l'autre*. *Le temps et l'autre* sont les causes immanentes de la peinture. Elles sont peut-être aussi, si j'en crois Lévinas, précisément dans *Le temps et l'autre*³, la seule façon de repousser la mort. La peinture c'est mon passé et mon avenir.

La parole vient après

Il n'y a pas d'explication à l'être, et pas beaucoup plus au temps. Aucune théorie ne les approche. La parole vient après ; non comme une justification — la peinture n'en a pas besoin, comme je l'ai déjà dit, son être existe ou bien n'est pas, aucune parole ne peut fonder ce qui n'est pas — mais pour créer les conditions de prise de conscience de leur existence. Cette existence — parce qu'elle est différente — interpelle comme autre, celui qui la rencontre et en premier lieu le peintre qui a réuni les conditions favorables à son apparition. On ne peut parler de peinture que si elle est déjà là. Par sa présence, elle rend possible une spéculation intellectuelle. Elle crée les moyens d'une réflexion théorétique — telle un

3. Emmanuel Lévinas, *le temps et l'autre*, Presses Universitaires de France, 1983, 8e édition « Quadrige », Paris, 2001, p. 62, 63. « *la mort c'est l'impossibilité d'avoir un projet* », Id., *ibid.*, p. 64 « *l'avenir c'est l'autre* »)

miroir — sur le monde, pour celui qui la rencontre. À l'inverse, elle ne peut pas être un calcul théorique, pour celui qui n'en a pas fait l'expérience. On ne réfléchi pas (sur) la peinture sans en avoir ressenti *la pensée immanente*. Aucune théorie n'est possible sans cela. Si la peinture pense *ce n'est pas un objet de raison*. Celui qui veut en témoigner n'a d'autre possibilité que de rendre compte de la nature particulière de sa perception et de spéculer sur les enjeux de l'image qui la porte.

*

Le spectateur... s'il y voit

Le regardeur fait l'oeuvre disait Soulages⁴, autant que le peintre ou le tableau lui-même. C'est vrai...

4. Soulages dit précisément : « *La réalité d'un tableau ne se réduit pas à sa matérialité, châssis, toile, etc. Elle est composée de trois termes : le peintre qui l'a faite, l'objet qu'elle est et celui qui la regarde* » Bernard Ceysson, *Soulages*, Flammarion, 1996, p.31.

Je préfère cette parole à celle de Duchamp (« *C'est le regardeur qui fait le tableau* »). Elle a le double avantage, d'une part, de partir du peintre, de passer par l'oeuvre elle-même avant de s'en remettre celui qui regarde, et d'autre part, de faire appel à ce "*regardeur*" qui prend parfois les traits du peintre — celui qui regarde — pour se démarquer des philosophes et des idéologues, *Ibid.* p.144.

s'il y voit ; le regard, ça s'apprend. Le regard comme la peinture, doit être nonchalant, libre et insouciant ; surtout s'il ne comprend pas ce qu'il voit. La peinture, contrairement à l'image, n'est pas une affaire de compréhension, d'intelligibilité. Bref, le spectateur ne doit pas avoir le sourcil coincé, la barre du front marquée par un mur qui le sépare de ce qu'il voit. Il n'y a rien de pire que les gens qui entrent dans une galerie, l'oeil perçant, proférant un "*C'est quoi ça?*" qui n'attend pas de réponse. Ils tentent de comprendre ce qu'il y a à voir avec leurs références alors que la peinture les bouscule. Elle ne peut pas les toucher puisqu'ils admirent leur image. Très souvent je me dis que je ne comprends rien. Je regarde, trouve ça très bien, mais ne sais pas pourquoi. Cela ne m'inquiète pas d'ailleurs. Si l'on fait l'effort d'oublier ses repères, je ne crois pas que l'on puisse avoir une compréhension immédiate de ce que l'on découvre. La peinture c'est toujours une affaire de première fois.

*

Une démarche de l'incertitude

Le peintre est le *premier «touché»* par son travail. Pour être ouvert à l'imprévu, il doit oublier ce qu'il a fait et n'avoir qu'un seul but : mettre en place quelque chose qui l'étonne, qui lui permette de se proje-

ter ailleurs — dans le lieu que détermine sa vision du monde. La peinture n'est pas réductible à un sujet. De sorte que je ne me pose jamais la question de ce que je vais faire. Je n'en sais rien. Je continue dans l'attente d'une rencontre singulière. Refaire ce qui existe n'a pas de sens en création. « Dans l'entière connaissance des anciens et des modernes... » — disait Courbet — ma démarche est comparable à celle du démarcheur... Je butte la majeure partie de mon temps sur des portes closes, m'engageant l'autre partie dans des espaces à peine entrouverts. Mettre en place son travail sans préjuger de ce qu'il sera, c'est programmer l'incertitude comme démarche. C'est caractériser l'attitude à trouver dans la marche de son travail comme une incertitude. Mon attitude est celle de l'incertitude.

Une peinture engagée

J'ai écrit, voici quelques temps, que ma peinture n'était pas vraiment engagée. J'ai eu tort ; elle l'est. Chercher le sublime, révéler le temps, l'autre, repousser la mort, ce n'est pas faire le silence sur les forfaits de l'humanité, c'est envisager qu'un travail d'homme offre *une image de l'homme pour l'homme* ; pour lui faire vivre ce qui le fait Homme et non lui faire oublier ce qui lui retire cette condition singulière. Au côté de l'amour je combats le renoncement à l'humanité.

La peinture permet au spectateur de réaliser ce transport spirituel qui l'aide à prendre sa place dans le monde, conscient de la nécessité d'*être là pour l'autre*, celui que je ne connais pas ou l'ailleurs dont je n'ai pas conscience. Faire cette expérience, c'est *réaliser* notre condition d'homme devant le temps. C'est, selon moi, l'unique sens de toute peinture. La peinture c'est *l'homme porté par l'amour devant l'infini*.

Paris, février-mars 2006.

L'HIRONDELLE DE L'ART

De la peinture et des images

MOTIF

Réagissant aux précédents textes, une amie photographe m'a fait la remarque suivante :

« *Tu fais une différence entre l'image et la peinture* ».

Ce texte lui est dédié. Mon point de vue, témoigne de mon expérience. C'est celui d'un peintre. Aussi faudra-t-il entendre *la peinture* comme *l'être-peinture* (ou la peinture «en soi» qui se fonde sur sa propre substance) et peut-être comme *l'art*¹, et *le peintre* comme *moi-même*.

1. Cette même amie m'avait fait cette autre remarque :

« *Tu parles de peinture, mais bien souvent on pourrait remplacer le mot peinture par le mot art.* »

Je préfère parler de peinture plutôt que d'art. Il y a trois raisons à cela.

a. Peinture, c'est au plus près du mot art un mot moins imprononçable, moins *innommable** que art. Ma relation à l'art — à la peinture comme art — prend sa source dans un rapport sensible à la matière. Paradoxalement, puisque mon travail m'a porté vers une peinture *sans trace de peintre*, je manque de la capacité d'abstraction nécessaire pour parler d'art sans peinture. Qu'est-ce que la peinture ? Je tente en partie d'y répondre dans mes textes. Ils me portent devant l'homme et le temps, et devant l'indicible. Qu'est-ce que l'Art? L'indicible en peinture ; un mot à peine prononçable.

b. En deuxième lieu, mon choix de vie ne me prépare pas à la fréquentation de l'*art* entendu comme cette chose que "font" les *art-istes* ; c'est sûrement pourquoi j'ai du mal à en parler. Peintre, je ne suis pas un artiste pour autant — socialement s'entend. Ces vingt dernières années, je n'ai pas été confronté au marché de l'art ; je ne me suis pas intéressé à la valeur d'échange de mon travail et n'ai pas compté sur ma peinture pour me nourrir — mon emploi d'enseignant y pourvoyant (c'est un luxe — je lui consacre du temps — et un gage de liberté ; je peux mener, sans concession**, mon travail de peintre, évitant ces "commandes" qui le font perdre de vue). À présent, comme *peintre* (pas comme artiste ; l'*art* de l'*art-iste* ne m'intéresse pas ; cette acception sociale du terme m'ennuie, sa prétention esthétique m'irrite ; l'artiste ne fait pas l'art ; il l'attend et parfois le reçoit ; s'en réclamant, il usurpe ses racines ou pour le moins les force), j'envisage la possibilité de vivre de la peinture ; mon travail à maturité me conforte dans l'impression que rien ne peut m'en éloigner.

c. Enfin, le mot "Art" n'est pas seulement lié à un enjeu esthétique ou sociologique ; il se déploie dans un environnement, économique, historique et culturel, étranger à la relation du peintre à sa peinture, alors que le mot peinture l'engage au premier chef.

* Pour évoquer le lien de la peinture à l'art, je m'appuie, détaché de la pensée chrétienne qui l'anime, sur une formule de Nicolas de Cues qui tisse celui du *non-autre* à Dieu. « *La signification du non-autre non seulement nous sert de chemin vers le principe mais nous permet d'illustrer de plus près le nom innommable de Dieu qui brille en elle comme la plus précieuse énigme aux yeux de ceux qui cherchent.* » Nicolas de Cues, *du non-autre, le guide du penseur*, éd. du Cerf, coll. Sagesses chrétiennes, paris, 2002, p34.

L'art n'est pas un nom, mais bien le mot d'un état innommable, un mot, en somme, innommable.

La confusion du peintre et celle des docteurs

Le peintre est, pour l'*art*, cet oiseau de *la volonté*³ de Vladimir Jankélévitch ; ce « *n'est pas un docteur ès sciences qui puisse expliquer pour ses confrères le secret du vol. Pendant qu'on discute sur son cas, l'hirondelle, sans autres explications, s'envole devant les docteurs ébahis...* » ; il n'a pas — pas plus que quiconque — de mots pour transcrire l'indicible du miracle de la peinture.

Une différence essentielle

Je fais une différence essentielle entre l'image et la peinture. Pour faire vite, je pourrais dire : On fait des images mais on ne peut pas faire de la peinture ; l'image s'élabore, se recherche, alors qu'on rencontre la peinture, sur le seuil de l'image, sans la chercher vraiment. Ce qui appartient à la peinture excède l'image, l'idée que l'on en a, pour son corps même de peinture. La peinture ça arrive ; ça à voir avec la vie. L'image se pense, la peinture se vit.

** Arrivé sur Paris, j'ai cherché une galerie pour présenter mon travail. Un galeriste m'a précisé qu'il serait bien venu de reprendre, pour l'exposer, mon travail sur toile ; il ne doutait pas de trouver des acquéreurs. J'ai pu ne pas donner suite à la proposition.

3. Vladimir Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, vol. 3, *La volonté de vouloir*, Seuil, 1980, p.84.

Devant l'image dont on a la connaissance, la peinture se maintient dans l'inconnu. Face au temps de la peinture, on fait l'histoire de l'image. S'il y a un sujet à l'image, il n'y en a pas en peinture, ou plutôt, la peinture est le sujet...

Quatre images

Je distinguerais parmi d'autres, quatre images spécifiques liées à la peinture.

- *L'image-mentale*

inaugure la relation du peintre à la peinture ; c'est *la raison* transcendante qui le porte vers l'*image-peinte*.

- *L'image-peinte*

creuse un passage vers la peinture, ouvre un regard providentiel sur elle. C'est le seuil de la peinture. C'est le lieu de l'attente puis du jaillissement de la *sensation de peinture* quand surgit le corps d'une "*peinture possible*". La peinture proprement dite, tout en s'en libérant, en sera l'épanouissement, la maturité.

- *L'image-verbe*

nous convie à la description ou l'analyse de l'*image-peinte* de la peinture ; elle en aborde l'intérêt historique, philosophique, sociologique, psychanalytique, artistique...

- *L'image-reproduite*⁴

la copie, la restaure ou la falsifie.

Le peintre ne trouve pas dans ces images le caractère de la peinture ; elle leur est antérieure (l'*image-mentale* et l'*image-peinte* en sont les conduits providentiels, l'*image-verbe* et l'*image-reproduite* la suivent par nature) ; les absorbant, elle les déborde.

4. L'image reproduite fait l'objet du texte à suivre intitulé *Sur les ruines de la peinture*.

EN ATTENDANT LA PEINTURE

De l'image mentale à la sensation de peinture

L'image-mentale

L'architecture d'un édifice sans fondation est fragile ou rudimentaire ; pour autant, la présence, l'intelligence et la maîtrise de fabrication du soubassement ne répondent pas de la qualité architecturale d'un bâtiment. À l'exemple du fondement d'une construction, l'*image-mentale* permet d'édifier une *image-peinte* — du choix des matériaux à celui de la composition ; de même, si la composition de l'*image-peinte* est (souvent) pauvre quand l'*image-mentale* n'est pas de nature à l'inscrire dans l'histoire des images peintes et la pensée de son temps ; ce n'est pas en certifiant cette inscription que l'on prépare un terrain favorable au jaillissement de la *peinture-possible*.

L'image-peinte

Construite *en raison*, l'*image-peinte* relève de la communication ; à l'instar de la chrysalide du papillon préparant sa métamorphose, ses matières, formes et couleurs, ne laissent rien percer de la beauté de la *peinture-possible*. Au seuil de la peinture, image encore en désert d'être, elle n'étonne pas le peintre ; il doit dépasser ce stade, oublier le mirage

qu'il propose, aller au delà du verbe et de la raison. Alors, sans que l'*image-peinte* ne témoigne nécessairement de l'engagement de la pensée transcendante qui œuvre son organisation plastique, la surprise se répète. Mystérieuse, renouvelée, une *sensation de peinture* pousse le peintre vers un *regard ouvert sur la peinture*, vers une *peinture-possible* dont l'être immanent touche *l'autre et le temps*. Ni raisonnée, ni arraisonnée, la *peinture-possible* et la peinture ne se laissent pas aborder par la pensée.

Dépasser l'image-peinte

Enfant, il me faut peindre toujours davantage "mon image", la "finir vraiment" ; elle est mieux ainsi. Mes efforts accomplis, j'en tire une fierté légitime. Je l'aime. Cette volonté enfantine de poursuivre l'image ne s'est pas éteinte ; elle a déterminé mon travail ; elle m'a permis de dépasser l'*image-peinte*. Vers vingt ans, les rudiments de sa construction assimilés, je la continue de façon irraisonnée. Une question se pose — que je ne me pose pas — : Qu'y a-t-il plus loin que l'*image-peinte*? Confusément... autre chose. Ne sachant pas ce que je cherche, j'étends de la couleur, simplement. (Il s'agit déjà, peut-être, d'étendre la peinture comme l'Univers... sans conscience de ce qui se joue, dans un mouvement dont l'unité nous dépasse). Presque toujours ce désir irrépressible de "peindre plus loin" me pousse à

détruire mon travail ; parfois, j'ai pourtant l'impression de rencontrer l'inattendu. Je recherche cette sensation ; je l'associe à la peinture, à la présence possible d'une peinture ; j'éprouve une *sensation de peinture*. Je trouve, dans cette obstination à aller plus loin que *l'image-peinte* — débordant le verbe et les raisons qui motivent *l'image-peinte* — la *raison inexplicable* — *déraisonnable* — qui me fait peindre.

*

Une sensation de peinture pour une peinture-possible

La sensation de peinture

Subjugué par cette sensation, je crois toucher la peinture. Je ne me soucie pas de l'actualité de l'art, des relations qui la lient aux idées de son temps ou de sa parenté avec des productions que je connais par ailleurs. Poursuivant un travail en constante mutation, je ne me préoccupe pas des considérations qui lui sont extérieures. Porté par le désir de retrouver une *sensation de peinture*, mes efforts n'ont d'autre sens que d'orienter mon travail vers ce qui va arriver ; la *peinture-à-venir* motive ma quête. Incapable d'imaginer une différence entre cette *peinture-possible* et la peinture, je recherche cette sensation sans l'interroger.

La raison d'un retrait

A vingt-cinq ans, je comprends comment l'entretenir. J'ai le sentiment de pouvoir rencontrer, un jour, la peinture. J'ignore ce qu'elle sera mais suis certain qu'elle naîtra, par l'*absence d'élément remarquable*, du silencieux respect d'un tout unifié et indivisible. Je cherche *l'un* de la peinture, l'ordre intime qui la régle¹. Pour respecter le caractère organique de la relation que noue la matière de la peinture avec son support, je supprime systématiquement toute trace de moi. Oubliant le saillant pour le sans-bruit, je fais de *mon retrait de l'image* — et de la réponse consentie du support à la présence de la matière picturale déposée — le *motif de mon geste*. Mon regard seul, détaché de mon corps (devant la *peinture-possible*)

1. Lors d'une rencontre avec un maître en miniature orientale, la première chose qu'il me confia fut de me dire qu'il utilisait la technique ancienne pour l'unité qu'offrait la succession très particulière des différentes couches de couleur. Les techniques modernes — plus rapides, mais modifiant cet ordre — présentaient, selon lui, des « sauts de couleur » incompatibles avec les exigences de la peinture. Cette recherche d'une peinture unifiée et indivisible s'affranchirait-elle des barrières culturelles ? Les nombreux passages de François Cheng, concernant cette unité dans la peinture chinoise, dans *Vide et plein* (Seuil, Paris, 1979) ou *Souffle-esprit* (Seuil, Paris, 1989), me poussent à le croire.

puis, jusqu'à la cécité — derrière *les paupières closes d'une vision du regard* — de lui-même (devant la peinture), portera, dès lors, mon travail vers une peinture sans limites, à l'*être-corps-discret*.

Le souffle de l'attente

L'être-corps de ma peinture-possible — discret et sans limites — c'est le corps disponible, mais néanmoins suspendu à la *peinture-à-venir*, de mon regard. Il me pousse, dans l'observation quotidienne de mon travail, à attendre la peinture dans le détachement. Né d'un désir de peinture, de l'intention de la voir survenir, d'un travail sans bruit dans l'attente, puis, dans un jaillissement, de la sensation de sa présence, c'est un corps ouvert — «*tout à la fois blessure et révélation*» Georges Didi-Huberman — plaie d'une attente (dans l'incertitude de trouver à tâtons) et révélation de l'être lors de sa manifestation. Il trouve son souffle dans la succession indéfinissable des gestes du peintre. C'est une entité indivisible dont le rythme propre² ne laisse rien paraître de la succes-

2. Ce "rythme propre" est à trouver dans la justesse du rapport que la forme, la taille, la matière, etc., de son format entretiennent avec l'entrelacement de l'agencement graphique et du registre chromatique, des matières et des textures au service de son organisation. Pour le dire autrement, ce rythme résulte de la juste place de chacun.

sion des périodes de travail du peintre. Son apparition compose — dans l'indétermination d'une durée de réalisation réduite à son *surgissement-comme-moment-de-son-exécution* — un *corps-moment-de-la-peinture*, le corps unifié de son attente — l'unité de cette durée effaçant le temps fragmenté de son exécution. Ce temps révèle "l'unité organique" du travail — et intéresse le peintre dès le choix des matériaux.

*

De la peinture-possible à la peinture partagée

Une pensée partagée

Le peintre sentant sa pratique s'ouvrir sur une *peinture-possible*, peut trouver dans la connaissance du monde de l'art, de l'histoire des *images-peintes* et l'*image-verbe* "en général" (les écrits des peintres, des poètes, des philosophes et des historiens de l'art) des aides précieuses. Elles lui permettent de tisser, dans son travail, des relations aux idées du moment, conscient de la nature de leur implication, et d'éviter également les lieux communs et les redites. La peinture attend une *image-peinte* singulière, un écart dans l'histoire des *images-peintes* la détachant de ce qui existe.

L'image-verbe : La raison d'une communication

L'image-verbe est la *propriété de change* de l'*image-peinte* puis de l'*image-mentale*. Réductible au seul langage, elle s'échange ; elle relie la peinture aux disciplines de la pensée humaine. *Avoir-de-la-peinture*, l'*image-verbe* est l'*à-voir du verbe*. Tenue par le verbe, elle fait l'*économie de la peinture* pour s'intéresser à l'*image-peinte*. Une économie propre à satisfaire la raison de celui qui regarde. Par bonheur, dans l'échange, la raison change et de nouvelles *images-mentales* voient le jour. *L'image-verbe*, modifiant l'accès à l'*image-mentale*, fait varier l'*image-peinte* et change la peinture.

Etre à l'ouest ; être de son temps...

Sous l'influence de la pensée de son temps, la *peinture-occidentale* renouvelle l'*image-peinte* et le corps de la peinture ; par ailleurs, si les sentiments de l'homme évoluent au fil des siècles, enchaînés à son éducation et aux modifications de son milieu culturel, la *sensation de peinture* persiste — se nuancant toutefois sous l'influence des sentiments. Comparée à cette sensation quasi-atemporelle, reconduite lors du jaillissement de la *peinture-possible*, la peinture à venir — en occident — sera contemporaine ou ne sera pas. L'un des principaux objets d'étude de l'*histoire des images peintes*, c'est la part *réfléchie* du *rayonnement* de la peinture qui permet de la célébrer

comme une *peinture-de-son-temps*. Elle s'inscrit dans son actualité, auréolée d'une confrontation de son organisation plastique et de la pensée contemporaine.

EN PRÉSENCE DE LA PEINTURE

Une présence inédite

Un être de sensation

De-son-temps, la peinture dépasse l'image et l'effet de mode, dans l'avènement de la sensation qui l'annonce ; irréductible à une image, c'est «*un être de sensation, et rien d'autre : elle existe en soi*»¹ (Deleuze, Guattari). Si la philosophie et l'histoire de l'art peuvent se pencher sur le phénomène de la peinture, il est pourtant impossible d'en avoir une perception abstraite. Précédant toute différence, la peinture, liée à la sensation qui l'annonce, est antérieure à toute image, à toute idée. Livrée au regard, il faut en faire l'expérience, vivre le miracle de sa présence. Son *être-là* nous en donne une connaissance intransmissible (ou seuls les mots se transmettent gardant leur secret). La peinture déborde la vie-même. Elle hisse sa matière propre en son corps constitué au niveau d'une conscience de l'être — sa substance immanente — que partage inconsciemment celui qui la regarde. *L'image-verbe*, impuissante à restituer

1. Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Minuit, 1991, p.155.

cette magie de la peinture et l'émotion esthétique qu'elle provoque, souligne l'historicité de l'oeuvre.

A l'écart, un nouveau pan du visible

Réalisée sans conscience — à l'écart de ce qui va arriver dans l'impuissance du regard — *ce qui se pense en la peinture* n'est pas conçu préalablement. Avec son jaillissement, le peintre *découvre* — lève stupéfait le voile sur — l'origine et la fin de son travail, et se rend à son regard comme à l'évidence de son apparition ; il laisse le corps ouvert d'une peinture-possible-(mais-incertaine) pour le miracle libérateur d'un *être immanent ouvert au monde*. La peinture le touche et le déstabilise. En rétion dans la *peinture-possible*, la *peinture* trouve ses marques devant celles des anciens et des modernes, autonome vis à vis du champs de l'art comme vis à vis du peintre qui la rencontre². Elle inaugure un espace encore inconnu dans le visible, un nouveau pan du visible. C'est le moment pour le peintre et ses contemporains d'une sensation inexplorée, de l'ouverture d'un regard neuf sur le monde et l'avènement d'une *image-peinte* inédite dans l'histoire

2. C'est le sujet d'*Un archer dans le brouillard*. Attentif à son développement, elle existe détachée de moi. Je ne suis que l'interlocuteur privilégié qui a la primeur de son apparition.

des *images-peintes*. (Comme toute nouveauté, elle s'apparente souvent à un *désordre, entre écart et rupture*).

Le temps d'une amnésie et celui de la mémoire

La peinture, en son corps changeant, reconduit une sensation originelle, atemporelle ; son origine même n'est pas autre chose. Originelle, sa perception est *sans mémoire*. Les moments qui en construisent la durée sont contigus. Ils construisent le *temps-du-regard*, fermé sur lui-même, à l'instar de celui d'une amnésie. La perception de l'image, quant à elle, détachée de cette origine, rattachée par la mémoire à d'autres images, s'engage dans l'histoire et les histoires... Devant l'oeuvre, on vit l'alternance de ces deux temps, passant de l'origine à l'histoire, de la présence à la mémoire, de la peinture à l'*image-peinte* et de l'art à l'idée. Si le *temps-du-regard* prime — dans le détachement et de façon involontaire —, il finit toujours par laisser place à la mémoire (par fatigue, ou, l'oeuvre quittée) ; ainsi la connaissance d'une oeuvre conjugue deux perceptions temporelles opposées.

Les temps de l'art et celui de l'histoire

L'histoire et la peinture n'occupent pas le même temps. Celui de la peinture place l'individu devant l'oeuvre, celui de l'histoire — pour laquelle la

mémoire rapportée de l'être vaut pour sa présence — peut se soustraire à l'expérience sensible individuelle. La peinture convoque, toujours renouvelé, un temps en rétention de l'instant et de la durée, de l'apparaître et du devenir, un temps de l'origine, ouvert au changement dans la répétition et à la permanence dans le désordre³, dans lequel s'établissent, dans l'indicible, les relations des peintures entre elles ; un temps qui réunit les oeuvres d'art, au delà de la notion d'époque, de passé et de présent, dans l'intemporalité de leur présence commune. Devant le temps de la peinture, Rothko et Bram van Velde sont contemporains de Fra Angelico. Par ailleurs, si le temps de l'histoire, liant l'homme et la terre, est soumis à l'*échelle de temps*, qui permet de dater des événements, celui de la peinture, toujours singulier, c'est le temps recomposé du monde, *vécu* par chacun dans la contemplation.

La connaissance d'une oeuvre, entre peinture et histoire, relie le temps de chacun à celui de tous, faisant de la contemplation un temps dans l'histoire et de l'histoire un temps suspendu.

*

3. Changement de l'*image-peinte* et répétition de la *sensation de peinture* ; permanence de la peinture face au désordre permanent des *images-peintes* et des *images-mentales*.

Le regard suspendu

Un regard sur le vide

Considérant la peinture en dehors du champ de l'image-peinte, j'en sens la part indivisible du corps : l'esprit — son corps même indivisible, l'être-peinture antérieur à toute image qui se pense en elle. Je vis son être-là en vie. (*L'être* est toujours un être-là ; s'il n'est plus là, il n'est plus ; l'*avoir été*, rapporté par la mémoire — la parole —, n'est pas l'être mais un *avoir de l'être*, une image ; dans le cas de la peinture, c'est en faisant l'expérience sensorielle de son être-corps, de son corps, qu'on l'identifie). Sa proximité m'ébranle, ouvrant un *regard sur le vide*, elle provoque mon vertige. Une fois passés la surprise et l'émerveillement liées à la fulgurance de sa naissance renouvelée, l'être-là révèle sa présence éternelle : un état immanent qui me transporte physiquement et spirituellement.

L'ouvert d'un regard du monde en soi

L'être de la peinture, c'est le corps et l'essence du regard, un être-ouvert-au-monde, un regard sur le monde, ouvert non pas sur quelque chose en particulier mais sur autre chose, un visible à l'apparence inconnue dont le sens m'échappe, un monde, pour reprendre la pensée du Pseudo Denys l'aéropagite, que «*je comprends sans comprendre*». C'est l'ouvert

d'une pensée-sensation qui détache celui qui regarde de la chose sensible qui la fait naître pour lui faire atteindre, dans la contemplation, le plus haut niveau de la pensée humaine : un gouffre de l'entendement irréductible à la compréhension et à la parole. Face à l'oeuvre, le regard, béant-au-non-verbal, ouvert au vertige de la conscience devant la vie, peut rencontrer le monde. La peinture pratique une brèche dans la complexité indicible du monde ; elle donne accès à l'un organique de l'univers, au temps et à l'origine. Elle plie l'éternité dans l'instant et déploie l'infini dans son format⁴. L'ouvert de la peinture, c'est un regard sur la vie et sur l'autre, une entrée au monde en nous-même ; c'est un regard du monde en soi.

Notre monde en l'ailleurs et en l'absence de soi

Du monde, la peinture ne nous en donne pas une image, mais la vie. Ainsi, bien qu'il n'existe pas d'idée préalable à la peinture, elle porte le peintre à la connaissance du monde et le pousse à le comprendre — à le prendre en lui. L'ouvert-au-monde de la peinture n'installe pas, en nous, un monde mais notre monde — en vertige et à notre insu —, et le fait

4. Dans ma peinture, j'ai rencontré ce sens, cet ordre intime qui la règle, dans l'un, l'ayant cherché au départ dans le chaos — le chaos étant dans son égarement comme l'être-un l'est dans son unité.

non pas dans «*l'affrontement entre monde et terre*» comme le suggère Heidegger⁵, mais dans l'union transcendée de leur différence. Elle arrange, dans la contemplation, un lieu terrestre où le *là* du corps ouvre l'esprit à la vertigineuse altérité du monde — à l'ailleurs. En vivant la peinture, *son sens* s'impose à nous. Peignant, on y vient, dans un oubli total de soi, pour certains par l'esprit, pour d'autres par le corps. Quel que soit notre rapport au monde, quel que soit *ce regard du monde en soi*, on s'oublie en peinture pour *un presque-soi, hors de soi et sans soi* ; Picasso, cloîtré, rugissant dans le labyrinthe et Vermeer, silencieux, dans la lumière. Je poursuis, dans le détachement, l'éveil au monde d'un regard perdu ; il me permet d'accepter la vie et le mystère de la peinture quand elle se présente. C'est tout.

*

Une culture... à venir

L'illusion du regard

La peinture s'adresse aux yeux et à l'esprit ; comme tout homme se pense doté des deux, chacun croit

5. Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part — L'origine de l'œuvre d'art*, Gallimard, 2004, p.53.

pouvoir porter un jugement. Il en va des non-peintres devant la peinture, comme des non-médecins devant la médecine : si elle les regarde pleinement, ils n'ont pas plus de compétence à en parler qu'un peintre n'en a à évoquer la vésicule biliaire d'un patient diabétique. Que le regardeur néophyte exprime ses émotions devant la peinture ne me choque pas, au contraire, par là-même il fait l'apprentissage du regard ; mais qu'il la juge (généralement sur la seule appréciation de son *image-peinte*, se rendant à la raison de son organisation comme aux éléments de sa communication), pour le moins, m'étonne. Sans être l'apanage des peintres ou d'une élite, la peinture n'est pas toujours facile d'accès ; le regard auquel elle nous convie ne s'ouvre pas forcément.

Le regard de l'enfant

Le regard progresse par bonds. Sa pratique permet d'en embrasser un champ de plus en plus grand. Si certaines peintures flattent les sens du plus grand nombre, procurant un véritable plaisir esthétique (d'aucuns, d'ailleurs, s'y prennent le regard comme on attrape la grippe ; tout juste convalescents, on les voit, sûrs de leur apprentissage, épier sur les cimaises les symptômes d'une prochaine peinture...), ce n'est pas souvent le cas ; le *plaisir* esthétique ne va pas de soi, il augmente avec la *culture du regard*. Née d'une rigoureuse exigence de la pratique au quotidien d'un

regard dilettante, cette culture — proche de celle de l'enfant — c'est celle du peintre. Capable de se ressourcer dans chaque nouvelle *peinture-possible*, elle ne doit rien aux disciplines de la pensée, à la mémoire ou à l'*image-verbe*⁶. Le regard, obscuré-

ment lié à *autre-chose* (entre autres qu'à l'*image-peinte*), s'établit dans l'observation familière de *la peinture* des maîtres, de la *peinture-possible* dans son propre travail, et plus généralement du visible ; il fonde, dans l'ignorance de la peinture à venir, la connaissance du peintre.

Paris, août 2007.

6. Je réfléchis sur le monde des idées et sur l'histoire dans lesquels je m'inscris, avant de peindre ou bien après ; peignant je vis la peinture en sa présence. J'apprends d'elle ce qu'elle est, n'ayant nulle autre idée préalable que celle de mon effacement dans l'image. La peinture en histoire de l'art, en esthétique ou dans d'autres disciplines, n'a pas le sens de celle du regard que l'on vit. Au reste, on l'y enseigne à l'aide de reproductions. La peinture n'est pourtant pas une affaire de cartes postales et de chromos ; c'est celle du regard, ici et maintenant, dans la relation vivante de son corps au vôtre. Je ne ferai pas l'injure, à ceux qui — pour leur discipline — analysent des œuvres d'art et des peintures en particulier, de penser qu'ils en ont un savoir purement livresque. Ils les examinent sur pièce et généralement y voient, cependant la peinture échappe parfois à un regard retenu par *l'image et le verbe*. Le regardeur, même érudit, y voit rarement comme un peintre — la culture du regard, celle du peintre, diffère de la culture de l'historien de l'art, ou du philosophe. Si leur érudition n'est pas totale, elle appelle la mémoire*, de fait, leur empêche partiellement d'y voir et de découvrir pleinement une peinture nouvelle.

* « *La mémoire est l'un des plus puissants ennemis de la contemplation* » Louis Chardon (*Le livre de la théologie mystique*, Pseudo Denys L' Aéropagite, traduit et présenté par Louis Chardon, Arfuyen, Orbey, 2002, p.24).

SUR LES RUINES DE LA PEINTURE
La peinture copiée, restaurée, falsifiée

Quand seules subsistent des ruines, les architectes élaborent des images virtuelles...

Les peintres trouvent dans *l'image-reproduite*, qui copie, restaure ou contrefait la peinture, un accès à son *image-mentale* et à son *image-peinte*. A défaut de la faire vivre la peinture, *l'image-reproduite* rappelle son histoire et construit — avec *l'image-verbe* — sa mémoire : une mémoire détachée de son être.

L'image, ou l'être décomposé de la peinture

Avoir une image (*-mentale, -peinte, -reproduite, -verbe*) de la peinture, ne peut pas suffire. En donner une image, c'est la trahir, c'est prendre une *photographie de famille* de Pierre et la faire parler en lieu et place de Pierre ; cette photographie, pour qui le connaît, "*c'est bien Pierre*"¹, ou plutôt c'est le rappel

1. Le caractère photographique des photographies *de famille* disparaît quand on connaît la personne — si elle est vivante. En les regardant, il va de soi que ce sont des photographies ; dès lors, le procédé d'enregistrement devient *silencieux*. Ainsi, on ne pense pas « Je "vois la photographie" de Pierre », mais « je vois Pierre ». Si la photographie montre un inconnu, son caractère photographique apparaît pleinement. On ne songe pas devant la photographie d'un inconnu à faire abstraction du support, sauf si quelqu'un nous en parle. La question « Le connaissez-vous ? », cherchant à l'identifier, fait

de son souvenir — ce n'est déjà plus vraiment lui —, mais pour qui ne le connaît pas c'est bien souvent une image ennuyeuse². Rendre compte d'une peinture au moyen d'une image, c'est prendre à témoin la dépouille d'un défunt pour évoquer ses faits et gestes de son vivant, ou pratiquer, médecin légiste, l'autopsie de son corps dé-composé, afin d'approcher ses jouissances et ses douleurs passées.

*

Original, copie, reproduction...

Aux yeux du peintre...

Les peintres ont souvent délégué leur tâche, jadis à des ateliers, aujourd'hui plus souvent à des procé-

disparaître la distance qu'imposait le *corps de l'ignorance* : le support photographique. Faisant de l'inconnu un centre d'intérêt, elle le rend familier, oblitérant, le *temps de l'observation*, l'aspect photographique sous lequel "il nous est présenté" — à condition que la technique soit suffisamment "propre" pour, elle aussi, se faire oublier.

2. Il est rare que la photographie de famille soit également une photographie d'art, ou de reportage, et cet ennui c'est celui que l'on éprouve communément quand un ami ouvre son album photographique pour présenter ces inconnus rencontrés en vacances...

dés mécaniques. Ils signent pourtant le travail et en revendiquent la paternité. Sans eux, il n'existerait pas. Ce qui leur importe c'est *la sensation-de-peinture*. L'*original* est liée au seul regard du peintre ; sa main n'a rien à voir avec ça. Un peintre peut faire de la peinture en réalisant des lithographies, des photographies, des sérigraphies, des photocopies ou en les faisant faire, si ce sont des *peintures-à-ses-yeux*. Sous son regard, il peut y avoir des centaines de peintures absolument identiques — sans avoir à convoquer les notions de copie ou d'original ; hors de sa vue, il n'y a que des reproductions ou des *images-peintes* — seule la copie numérique d'une œuvre numérique réalisée pour le WEB transgresse cette règle puisque l'original (le premier état du travail) et la copie (l'état suivant) sont indiscernables.

La copie semblable

Quand j'ai commencé à travailler à l'aide d'un ordinateur, pour couper court aux discussions sur la notion de copie, je multipliais les impressions de mes fichiers numériques, les présentant comme autant de peintures originales. Les restrictions qui régulent, pour protéger leur valeur commerciale, le nombre des lithographies, photographies, et autres techniques dites de reproductions, sont des conventions économiques soumises à des cadres juridiques dont je ne me préoccupais pas. Seule la lassitude

que provoquait l'obligation de suivre l'impression de peintures identiques et le fait que mon travail se centrait sur un aspect technique, m'ont empêché de poursuivre cette idée. Pour autant, je n'ai pas renoncé à montrer l'inutilité de la notion de copie quand l'original et la copie sont les mêmes.

La copie dissemblable

La peinture ne naît pas de l'image, c'est une affaire de corps. Si l'image primait, toutes les crucifixions se vaudraient.

J'en prends une très belle, celle du retable d'Issenheim, dû à Grünewald, au musée d'Unterlinden, à Colmar, par exemple ; qu'un peintre, contemporain du maître, virtuose, décide, pour en comprendre le sens et la structure, de la contrefaire, encore lui faudra-t-il retrouver intacte la force d'intention de Grünewald, au risque d'en faire une copie médiocre, une image sans être et sans corps.

La qualité de la copie est conditionnée par le degré d'empathie du copiste à l'égard du peintre — toute considération de métier exclue étant entendu que la copie exige une maîtrise de virtuose. C'était, me semble-t-il, la difficulté de la copie à laquelle se pliaient les anciens dans l'apprentissage de la peinture, du moins pour ceux qui ne décidaient pas de donner libre cours — corps — à leur propre peinture.

La reproduction

La question de la *reproduction* n'est ni celle de la copie ni celle des *multiples*. Une *reproduction* c'est maintenant, au sens commun, une image photographique imprimée d'une œuvre. Réalisée loin du regard du peintre, elle n'en retient que l'image ; rien n'est plus loin de lui : ce type de reproduction ne le regarde pas.

La reproduction crée pourtant un lieu de projection capable de faire naître une émotion esthétique. Différente de celle provoquée par la peinture, elle nécessite une culture du regard importante. Elle dépend de la mémoire — non pas de l'œuvre en particulier (quoique ce soit le cas le plus simple de la mise en œuvre de la mémoire) mais du regard en général — c'est à dire de la persistance mnésique des émotions esthétiques accumulées et de la qualité de la reproduction en question.

Pour qui a cultivé son regard, la meilleure image d'une peinture — à défaut de sa présence — reste celle de sa mémoire ; elle permet de s'abandonner, un peu, à la méditation que fit naître l'œuvre.

*

La peinture balafrée

Des originaux de substitution

J'ai la chance de pouvoir réaliser des *originaux de substitution* de mes peintures actuelles, et n'ai donc pas à me soucier véritablement de leur conservation. Il me suffit de les remplacer, le cas échéant. Cependant il n'en va pas de même pour toutes les peintures, elles subissent généralement les affres du temps.

L'émotion picturale et l'image historique

Pour finir avec cette question de la différence entre l'image et la peinture, je veux évoquer une discussion avec un ami, historien de l'art de formation ; évoquant *la vierge à l'enfant* de Giovanni Bellini exposée au Musée Fesch (Ajaccio), je lui fis part de mon admiration pour ce peintre et pour cette peinture notamment ; je fus surpris d'entendre qu'elle n'avait, selon lui, aucune valeur ; après les outrages du temps elle a du subir, me dit-il, la manière d'un restaurateur du XIX^{ème} siècle, qui, comme d'usage, l'a presque intégralement repeinte. Cette toile n'a pourtant rien perdu de sa beauté, le restaurateur en a parfaitement saisi la force et en a respecté la sensation. Son "*image historique*", avait, pour mon ami, plus d'importance que cette sensation.

La restauration en question

Comme peintre, je préfère le repeint d'un restaurateur sans scrupule — selon les critères actuels de restauration — mais respectueux de la sensation du peintre, à la médiocrité d'une restauration insipide, réalisée dans le respect de règles qui séparent de façon caricaturale la main du maître de la partie restaurée.

Peut-être faut-il tempérer ce jugement ; il ne vaut que si le restaurateur est bon (si ses qualités d'empathie, et son métier, lui permettent de se substituer au peintre) sinon le remède est pire que le mal. De là à penser que la restauration, en deux siècles, a fait des progrès, sacrifiant le meilleur au médiocre de crainte de rencontrer le pire...

Mais pourquoi donc restaurer la couleur et non pas la matière? On prolonge la peinture d'un corps inutile. J'aime mieux conserver les dégradations liées au temps à ce déclin qui la mène vers l'image³. Seul un public de Béotiens peut se satisfaire de ce type de restauration. Le travail du restaurateur devrait se

3. Quel plaisir de voir les fresques d'Afrasiab, Samarcande, ou le dernier triptyque de Roublev, Galerie Trietrakov, Moscou, sans trace de restauration ! La surface peinte restante est suffisante pour saisir la grandeur de ces œuvres.

limiter à prévenir et retarder les ravages du temps, ou au besoin à les stabiliser.

*

Des peintures à l'image de peintures : Les faux

De l'authenticité d'une œuvre...

Les questions liées à l'authenticité des œuvres m'embarrassent. Un faux est une copie, ou une "invention", susceptible de faire jaillir intacte l'intention du peintre habituellement à l'œuvre dans son travail. Il m'arrive, oubliant l'histoire, replié sur la seule *sensation-de-peinture*, d'imaginer des faux plus "authentiques" que certains originaux, des tableaux de faussaire plus justes dans l'intention que des toiles de maître honorant leur commande sans volonté. La peinture réside dans l'intention et l'empathie du peintre. Son honnêteté n'a (presque) rien à voir avec l'honnêteté sociale du peintre qui l'a faite ou une quelconque notion de justice. Quant à l'authenticité, ce n'est pas un critère de qualité. C'est un critère économique, juridique, et légal.

Du plaisir du peintre devant de la peinture...

Je peux prendre plus de plaisir devant un faux Rembrandt reprenant à s'y méprendre la dernière période du peintre que devant un véritable travail de

jeunesse. Quelle que puisse être ma tendresse pour *Balaam et l'ânesse* du musée Cognacq-Jay à Paris, Rembrandt n'était pas encore un peintre quand il l'a peint, et je lui préfère, je dois l'avouer, des tableaux aux attributions plus incertaines. Il arrive, également, que des peintres confirmés passent à côté de la peinture. Certains tableaux de leur main peuvent manquer d'intention, de désir, d'empathie ou de générosité et marquer le pas, quant à la *sensation-de-peinture* qu'ils procurent, devant ceux de faussaires.

Une peinture sans voie

Pourtant la peinture — pas seulement son image — ne peut se passer de l'histoire des images-peintes et de son temps. *Est peintre celui qui a œuvré la peinture dans son temps, renouvelant le regard de ses contemporains*. S'il a tout d'un peintre, le faussaire n'en est pas un pour autant, quand bien même produit-il *des œuvres à l'image de peintures* plus sincères que certaines toiles de maîtres, le faussaire — s'il prétend à la peinture — quête une place improbable. Ce n'est ni un artisan, ni un artiste. Son métier? Il offre une lointaine ressemblance avec celui de l'interprète musical, cependant si le compositeur ne peut se passer de l'interprète, il en va tout autrement en peinture. Tel peintre n'a pas seulement pensé sa peinture, il l'a également exécutée. Si son atelier l'a en partie réalisée, lui seul a validé le travail

fait. Poser alors la question de savoir si les œuvres du faussaire sont, ou non, de la peinture importe peu ; s'ils provoquent une véritable émotion esthétique, ils ne la font pas avancer pour autant.

Paris, août 2007.

DU LIEU DE LA PEINTURE

*

LA PEINTURE

Le sceau de l'ombre

Le voile d'ombre. L'espace latent de la peinture

La couleur à demeure d'ombre

Le corps latent de la peinture

Digression 1- *Le corps révélé de la peinture*

Une ombre au tableau

Un lieu obscur du sens

L'ombre mouvante d'une question-sans-objet

Le vertige du lieu.

Une peinture à l'écart

L'être-là, sujet au vertige

L'espace en franchissement

Un regard dans l'ombre

Un regard vers l'éternité du cosmos

Un regard pour faire jaillir l'espace et le temps.

Un passage vers le cosmos

Digression 2- *La marionnette de Heinrich von Kleist*

Un passage vers le cosmos (suite)

L'ombre de l'incrédulité

*

L'EXPOSITION

Le vertige de l'amour

L'exposition à la discrétion du regard

Le corps discret du vertige du regard

Le corps flottant du regard vague

L'exposition est un passage d'amour

Le corps sans gravité du regard de l'amour

Le corps de l'autre à l'éveil de l'être-regard

Le lieu commun: un sens pour l'exposition

Au détour de la peinture, un sens à trouver

Le corps orienté au dehors du regard

Le corps réfléchi de l'exposition au regard

Le projet

L'origine du projet : Un projet dans le lieu

Le sens du projet : Un projet pour le lieu

De l'intérêt du projet

Passage et mutation

*

DEUX EXPOSITIONS

*

UN OBSERVATOIRE ASTRONOMIQUE

L'observatoire originel en question

Le projet

La peinture exposée objective l'espace

L'exposition

Le lieu

L'installation

L'espace évidé: à la terre comme au ciel

L'image-déposée, l'image-témoin

La peinture, asile de l'espace

Les étoiles, la peinture, l'insomnie et l'éveil

*

UN JARDIN DE LA CONNAISSANCE

Préliminaires

D'une histoire à l'autre

Venons-en aux faits

Le jardin des éphémères

L'installation

L'imago de l'éphémère

Un jardin de la connaissance

Digression 3- *Un lieu pour finir*

*

APPENDICE

L'homme à l'infini

La pénombre.

Une exposition dans l'ancienne bibliothèque

Une peinture sans limites

L'infini dans le fini

L'œil de la peinture, l'œil de l'amour

*

UN ARCHER DANS LE BROUILLARD

Du geste du peintre au miracle de la peinture

*

Réserves

Mise au point

La dimension théorique de ma peinture

ni une théorie, ni une science, une expérience

*

LA PEINTURE À VENIR

Au regard des rencontres

La vie... et la peinture en héritage

Un corps que l'on prend

Après coup, l'intuition d'une peinture sans limites

L'effacement et l'oubli devant l'infini (1)

Parenthèse sur la technologie numérique

L'effacement et l'oubli devant l'infini (2)

Vouloir-voir : un désir de peinture

Le désir, l'attente et le presque-rien-faire

Une ascension dans le brouillard

Ne rien-faire-pour-faire la peinture

Tout faire pour la rencontrer

L'"Il faut bien travailler"... en dépit du bon sens

Retrouver les anciens

*De la nature à la peinture : le visible
Un temps suspendu*

*

UN CONCOURS DE CIRCONSTANCES

*Les trois archers
Le miracle est dans la cible
Un faire inspiré par les dieux
Il se trouve...
La matière dicte la manière
La générosité de l'intention
Chaque peinture est unique*

*

LE TEMPS DE LA PEINTURE

*La peinture comme métaphysique
Un lieu d'altérité et d'empathie
Dire que cela me dépasse...
L'être corps du sens de la peinture
Le temps et l'autre
La parole vient après*

*Le spectateur... s'il y voit
Une démarche de l'incertitude
Une peinture engagée*

*

L'HIRONDELLE DE L'ART De la peinture et des images

*

Motif

*La confusion du peintre et celle des docteurs
Une différence essentielle
Quatre images*

*

En attendant la peinture

De l'image mentale à la sensation de peinture

L'image-mentale

L'image-peinte

Dépasser l'image-peinte

Une sensation de peinture pour une peinture-possible

La sensation de peinture

La raison d'un retrait

Le souffle de l'attente

De la peinture-possible à la peinture partagée

Une pensée partagée

L'image-verbe : La raison d'une communication

Etre à l'ouest ; être de son temps...

*

En présence de la peinture

Une présence inédite

Un être de sensation pour une vision du monde

*A l'écart, un nouveau pan du visible
Le temps d'une amnésie et celui de la mémoire
Les temps de l'art et celui de l'histoire*

Le regard suspendu

*Un regard sur le vide
L'ouvert d'un regard du monde en soi
Notre monde en l'ailleurs et en l'absence de soi*

Une culture... à venir

*L'illusion du regard
Le regard de l'enfant*

*

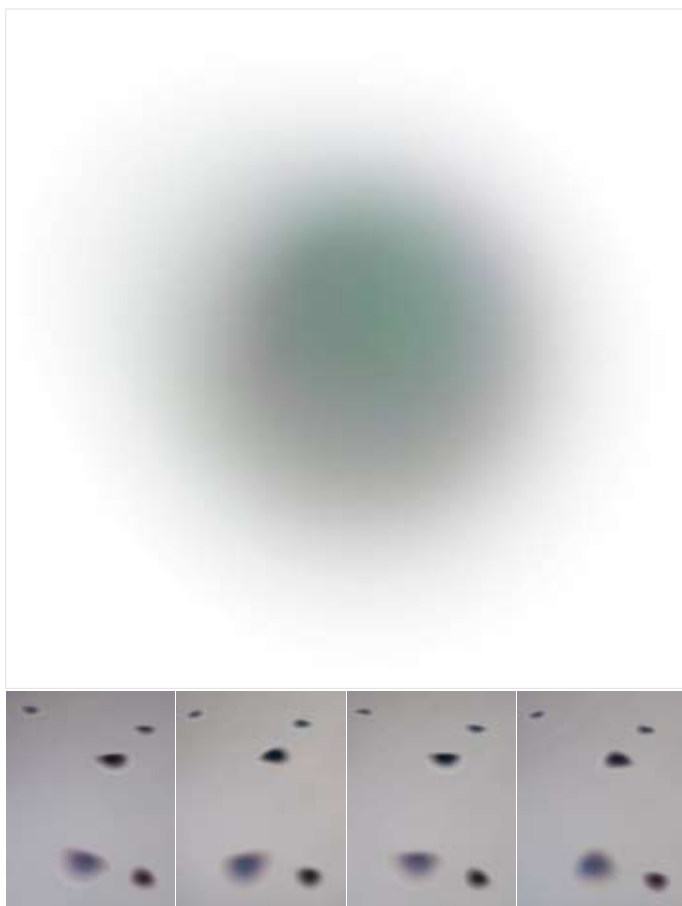
SUR LES RUINES DE LA PEINTURE

La peinture copiée, restaurée, falsifiée

*

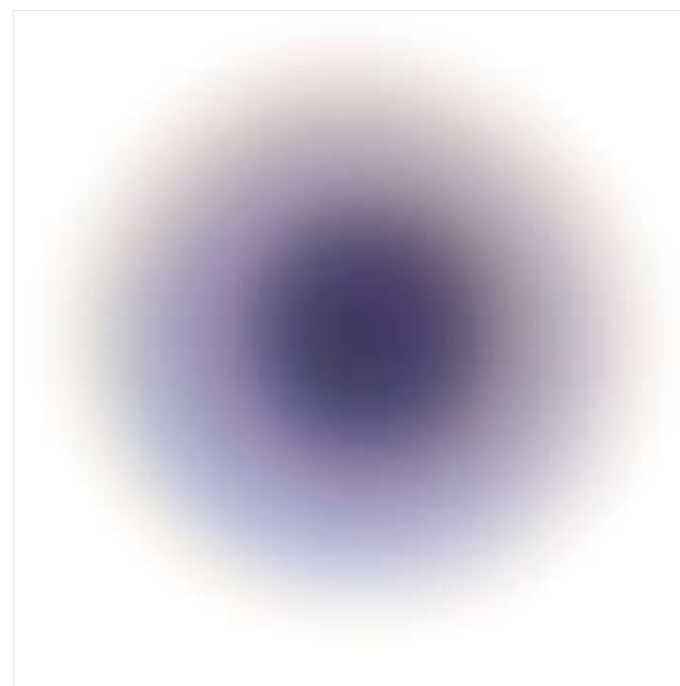
*Une mémoire de la peinture
L'être décomposé de la peinture*
Original, copie, reproduction...
*Aux yeux du peintre...
La copie semblable
La copie dissemblable
La reproduction*
La peinture balafmée
*Des originaux de substitution
L'émotion picturale et l'image historique
La restauration en question*
Des peintures à l'image de peintures : Les faux
*De l'authenticité d'une œuvre...
Du plaisir du peintre devant de la peinture...
Une peinture sans voie*

*



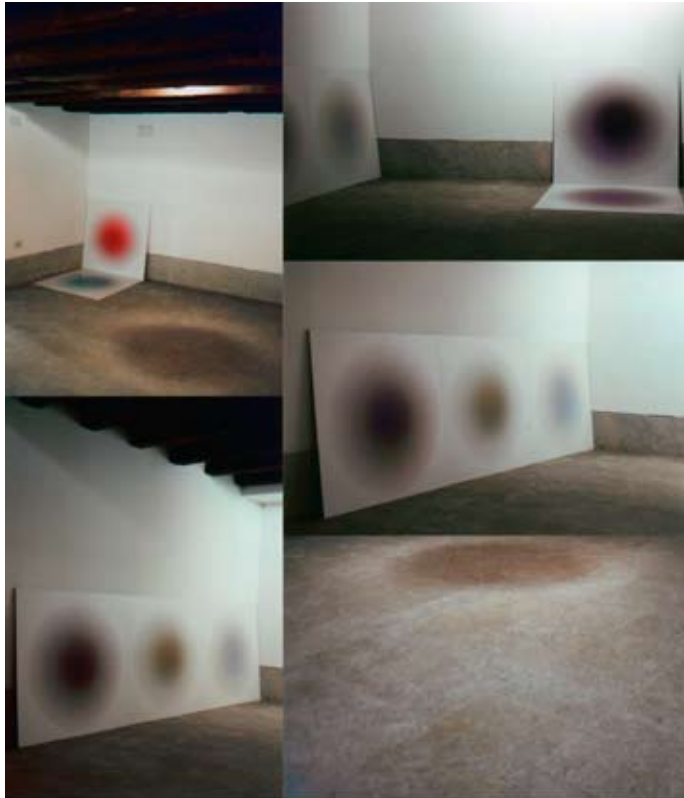
05012701
Peinture sur catalogue pour le « Jardin des éphémères »,
technique mixte sur papier, et photographies de lenticulaires
(exposition : « Lenticulaires d'ombres »)

III. 4



03121805
Peinture sur catalogue pour « Un observatoire originel »,
jet d'encre sur papier, plastifié, contrecollé sur Dibond.
100 x 100 x 0,2 cm.

III. 1



Exposition personnelle : « Un observatoire originel »
Palazzo Zorzi — Bureau régional de l'UNESCO pour la
science, Venise, Italie, mars 2004.

III. 2



Exposition personnelle : « Lenticulaires d'ombres »
Espace III — Espace Croix Baragnon.
Toulouse, novembre — décembre 2005.

III. 3