

(Ce texte est celui d'une conférence qui aurait dû se tenir le 20 avril 2006, au département arts plastiques et arts appliqués de l'Université Toulouse II le Mirail.)

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.

réserve...

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 je 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 c'est de *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, «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 je 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 donne ma 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-elle 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 de mon rapport physique à la peinture* mais cette dimension 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. Une fois imprimée, je la donne à voir *sans trace de peintre*. Ce n'est qu'à ce titre que j'ai eu recours 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 chevalet.

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 peinture². 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 métier³. 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. *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 je 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.»⁴ [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. 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.*

“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 glacié. 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* 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 pein-

ture, 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 où le geste du peintre libère la peinture, j'aimerais vous raconter une histoire. Je l'ai intitulée "la parabole des trois archers"⁵. Elle nous plonge au cœur du moyen âge 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 cœur 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 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'amusent 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. Tendue 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 il 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'entourent — 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 rétention, 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 je lui impose (ou je 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 je n'en reste qu'à des suppositions. Si je la comprenais totalement ma 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'œuvre 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'arrêteraïs 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. (La dernière fois que j'ai cru avoir trouvé une solution en peinture, 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. Pour ma part je ne crois pas au sentiment ; il reste que ce que dit Chardin à propos de son travail me paraît très juste. J'aimerais que ce qui se manifeste dans le mien, 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 de moi 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*»⁶ Quoiqu'elle donne la préséance au dire sur le faire — ce qui me semble normal de la part d'un philo-

sophe — cette réflexion, en son sens commun, paraît légitime. Pour 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'œuvre 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 vont s'articuler les idées les unes après 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 espacement 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.*»⁷ (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 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*⁸, 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 théorique — telle un 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 réfléchit 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 Soulages⁸, autant que le peintre ou le tableau lui-même. C'est vrai... s'il y voit — le regard, ça s'apprend. Le regard comme la peinture, doit être libre, dilettante 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 je 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 projeter 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

1. Dictionnaire Hachette Langue Française, Hachette livre, Paris, 2001.
2. 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.
3. Non pas que je ne veuille en faire un travail à plein temps, mais exercer un métier cela suppose une possibilité de maîtrise et je ne crois pas que l'on puisse maîtriser la peinture, la contrôler.
4. Mark Rothko, *Écrits sur l'art 1934-1969*, Flammarion, 2005, p.63
5. J'insère cette note alors que mon texte est achevé. Je veux remercier Anne-Sarah Le Meur qui a eu la gentillesse d'accepter d'en lire une épreuve, et qui, par la même occasion, m'a fait découvrir le beau livre d'E.Herrigel, *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*, Devry, Paris, 1970, rééd.1998.
- 6.Vladimir Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien, Vol.1, La Manière et l'Occasion*, Seuil, 1980, p.97.
6. Jean-Luc Nancy, *Les Muses*, Galilée, Paris, 1994, p.63
7. 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»)
8. 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'œuvre 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)

UN ARCHER DANS LE BROUILLARD

DU GESTE DU PEINTRE AU MIRACLE DE LA PEINTURE

réserve

*

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
"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*
