

**Vincent Dulom**

# **LE PASSEUR DE PEINTURE**

textes écrits entre 2005 et 2025

Ce livre est un témoignage de peintre. Mes réflexions trouvent leur origine dans la pratique de la peinture et celle du regard. Les deux bougent sans arrêt, sans certitudes. À la relecture, je mesure ce qui sépare les deux corpus d'articles qui le composent. Écrits à près de vingt ans d'écart, leurs différences reflètent l'évolution de ma pensée. Souhaitant en préserver les mouvements, je n'ai touché au texte que pour homogénéiser la forme de l'ensemble. J'ai supprimé quelques sous-titres et limité, dans les premiers, l'utilisation de l'italique.

Romainville, le 5 août 2025

PREMIERE PARTIE

*2005 – 2007*

Ce premier 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)

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. Il a été lu le 28 janvier 2010, lors de la journée d'étude « *Apparition / Disparition* », liée à l'exposition "*L'écarté d'ombre*", 7.01.2010 - 5.02.2010, La Fabrique, Université Toulouse II Le Mirail.

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

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

Ces textes témoignent dans l'ombre, pour un humain 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. (2007)

**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 servent à faire connaître les plus grandes et les plus petites. »

Saint Augustin, *Confessions*, XI.

Chacune de mes expositions suscite un projet\*. Celui-ci sert les enjeux de ma pratique et révèle le lieu qui l'accueille. Les textes qui suivent [Du lieu de- la peinture - Réflexion, digressions et quelques mots encore (suivi de) Deux expositions] proposent un état des lieux de mon travail. J'y parle de peinture et d'expositions. Mes réflexions se poursuivent par la présentation d'un projet d'exposition pensé pour la salle Journiac\*\* (que j'ai finalement montré à l'Espace Croix-Baragnon, à Toulouse). Comme la question du lieu est indissociable de celle du temps, j'évoque aussi une exposition qui abordait celle du temps (Palazzo Zorzzi, Venise).

\*Relisant ce texte, je m'aperçois que ma façon d'envisager la notion même de projet a beaucoup évolué.

\*\*La salle Journiac de l'École des Arts de la Sorbonne (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne) est un espace d'exposition.

**DU LIEU DE LA PEINTURE**  
**réflexion, digressions et quelques mots encore**

## 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 mouvante<sup>1</sup>, une couleur à la luminosité diffuse sourd. Elle s'étend, sans limite apparente<sup>2</sup>, 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 fond<sup>3</sup>.

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'imprimante — 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, résiste, 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 science<sup>4</sup> ?

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, d'un temps avant le 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,

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. »

pour affirmer l'Humain 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 fabrication<sup>5</sup>. 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'œuvre. 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'humain, 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 ?

\* note du 07 10 2025 : Vingt ans après... La dernière famille de mes peintures fait jaillir de la lumière depuis l'ombre.

\*

#### ***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'humain que je suis 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 écarte 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 formulation 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 même<sup>6</sup>. 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 ceux de l'origine, marqueraient 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

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

; un temps de l'envie, du désir et de l'intention, pour une peinture en puissance. Elle manifeste la 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-destinée". 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 passeur 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 vus

naître, m'ont le plus souvent paru le fait d'artistes se laissant guider par la peinture, manipulés comme la marionnette<sup>7</sup> 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. »*<sup>8</sup>

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,

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

8. *Ibid.*, p.20.

je n'ai aucun pouvoir sur ma peinture. Durant sa formation, je peins sans conscience, à l'écart de ma 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(e)*, 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(e)*.

##### *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 maintient) 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.

\* il faudra attendre le 10 avril 2019, pour voir la toute première image d'un trou noir qui ne soit pas une modélisation mathématique.(note du 12 08 2025)

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

« *L'amour, c'est une occupation de l'espace* »<sup>9</sup> 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.

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

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 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 (la) 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'humain 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 de la vue* » — à sa justification même, sans vision —, à la réflexion de cet humain qui marche, cet espace est celui de l'humain en marche, où la marche de l'humain 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'oriente. 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'humain 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'humain 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'humain-en-marche, retrouvant le sens de la vue, va nourrir d'une peinture à l'autre. C'est prendre parti pour le corps de "celle ou 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'histoire 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 imagée, 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'humain 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 — conçu à partir de l'identité d'un lieu d'exposition et de son volume (« cela tombe sous le sens ») — c'est qu'il occasionne 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 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.*

Cette exposition a vu 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 — sur la base d'un plan et de plusieurs photographies du lieu — 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 humain éprouvant l'espace, réfléchissant la terre comme le ciel. Je prévois de présenter sept peintures récentes, sept panneaux de 100 x 100 cm<sup>1</sup> (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 matérialité que le nom. (Je m'en passerai dorénavant). Son lustré satiné transforme les couleurs sombres, auparavant veloutées<sup>2</sup>, 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]<sup>3</sup>. 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, dont l'optique entretient avec les lunettes pour les troubles de la vision rapprochée une "convergence" amusante [fin

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.

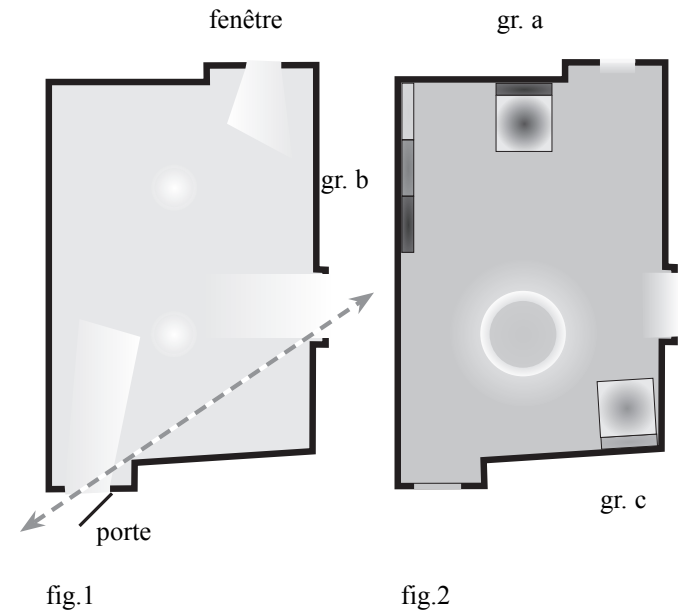
de digression] [retour au lieu]. Murs, sol, plafond. Des plans. Je choisis, pour les marquer, de présenter mes peintures sous forme de panneaux rigides presque sans épaisseur (0,2 cm). Je peux les déposer à terre ou les appuyer contre le mur. Ce vocabulaire rudimentaire de présentation permet de désigner 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)



Je ferme une porte. 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 humain, 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'humain ouvre la terre au ciel. Il fraye le chemin de cette terre faite 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, ils le doivent aux constructions qui les rassemblent — par deux ou trois — 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'humain 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, 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 déambulateur 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 humain dans le vide, la peinture est un asile dans le lieu. C'est un asile de l'espace, offert à la contemplation, qui fait de 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 parfois.) 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, UFR 04, Centre Saint-Charles  
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris  
(Prévue en septembre 2004, cette exposition sera  
déprogrammée en avril 2005)**

Comme tout projet celui-ci naît de l'histoire qui l'a rendu possible : ma mutation comme enseignant à l'École des Arts de la Sorbonne, UFR 04 de l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne. L'exposition pour laquelle on me sollicite, en septembre 2004, doit se tenir l'année suivante, en Salle Journiac, au Centre Saint-Charles. 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'humain dans le lieu*, au Passage (Centre Culturel de Bastia ; Chapelle de Montemaggiore), à *l'humain 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'humain dans le temps* ou *l'humain devant le temps*

*et devant l'humain.* 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 Éphémères*. 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 Éphémères*

#### *L'imgo de l'éphémère*

L'*éphémère* est un insecte dont l'*imgo* ne vit qu'un ou deux jours, mais dont la larve aquatique vit plusieurs années ; quant à l'*imgo*, 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.*»<sup>4</sup>.

4. Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Galilée, Paris, 2003, p.128. (également — sur « le lien anthropologique de l'*imgo* 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.)

### *L'installation*

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 humain dans le temps, devant le Temps et devant l'humain. Une centaine de peinture, de disques légèrement cintrés, flottent au faible courant d'air de la salle. (Voir Ill.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.

### *Un jardin de la connaissance*

A première vue, 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 à partir duquel, 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*

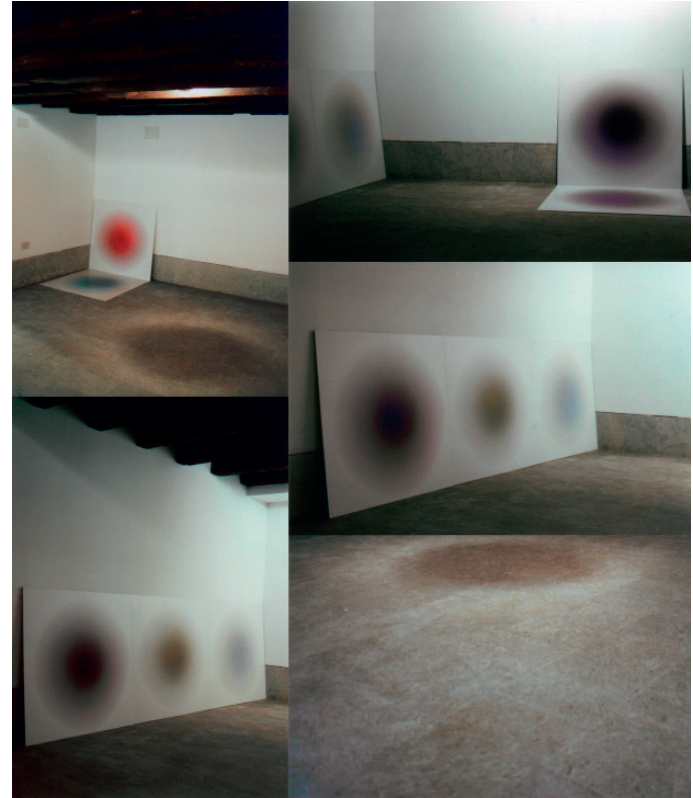
J'ai longtemps fait des images en amateur. Un amateur, c'est celui qui aime — la langue fait parfois des erreurs, travailler en amateur c'est forcément sérieux. Je continue à aimer la peinture, passionnément. J'ai gardé ça. Aussi loin que je remonte dans mes souvenirs je me vois faire des images. Il 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



03121805  
Peinture 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

## 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. Le projet ne se fera pas.

### *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. Une ancienne

bibliothèque dont l'espace — un plateau de près de deux cents mètres carré qui incite à la déambulation — est le plus souvent 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 accédera à l'exposition proprement dite.

#### *Une peinture sans limites*

Là, mes peintures trouvent une densité, une immatérialité qui me comble. L'environnement blanc et la pénombre aidant, leurs disques bombés, à la couleur voilée d'une ombre, aux bords blancs, donnent l'impression de flotter. Toujours à la recherche de l'ombre, je découvre enfin, jaillissant sous l'ombre, la lumière intense que je pressentais en préparant l'exposition pour la salle Journiac. 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, 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 peinture actualise un temps et un espace originels, pour un étant qui me semble 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

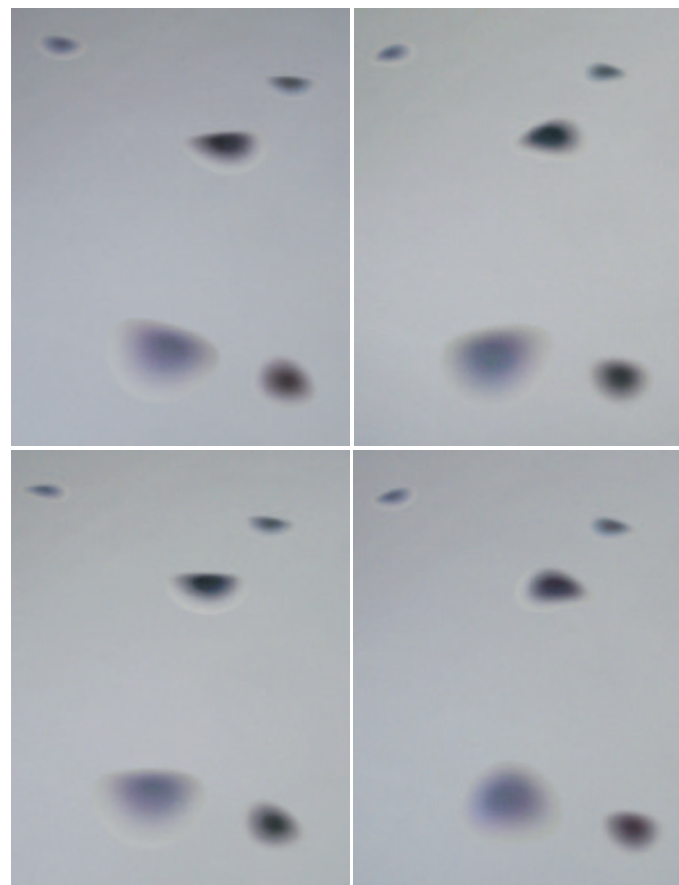
l'Autre. Elle ouvre un regard dans l'infini du temps et de l'espace pour le projeter dans un temps et un espace originel, de l'humain pour l'humain, à l'au-delà de lui-même ; et découvre un lieu sous le regard à l'image de l'origine et de la vie, du trou noir et de la cellule vivante, un lieu d'ombre 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'humain — son image et l'image de son au-delà — et que l'au-delà de l'humain c'est l'humain lui-même à l'infini.

Paris, octobre 2005



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

III. 3



Peintures pour le « Jardin des éphémères »,  
technique mixte sur papier  
(exposition : « Lenticulaires d'ombres »)

III. 4

**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 théorétique 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 théorétique 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 dictionnaire<sup>1</sup>,

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 a 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, (Adrian) 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, Turrell, 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 faites 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'écouter 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 physiquement. 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 cette «*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 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 et le mien — dans le rapport de mon corps au sien, tous 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 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 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 peinture<sup>2</sup>. 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 métier<sup>3</sup>. Qu'est-ce donc que mon faire de peintre ? C'est 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

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* suppose une possibilité de maîtrise et je ne crois pas que l'on puisse maîtriser la peinture, la contrôler.

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 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 irréflecti. 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. »<sup>4</sup> [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

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

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 absolue 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 comprends 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 fonds, 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. Peindre exige de s'engager dans l'inconnu, porté par le désir ; sans quoi, je perds mon temps et le sens de mon 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, quant 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"<sup>5</sup>. 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 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 quand la planche qui le*

5. 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.

*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 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 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 théorétique 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 se 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*

Mon travail peut sembler sériel, mais chacune de mes peintures est unique. Leur apparition chaque fois m'émerveille. Je m'arrêteraient 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'humain par l'humain, 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 depuis la peinture*.

#### *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 humaine, par et pour l'humain). La peinture est du côté de l'humain 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*»<sup>6</sup>. Quoiqu'elle donne la préséance au dire sur le faire — ce qui me semble normal de la part d'un philosophe — cette

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

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 les idées vont s'articuler les unes avec 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 Damisch « *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.* »<sup>7</sup> (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

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

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*<sup>8</sup>, 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

8. 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 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 témoigner de son expérience n'a d'autre possibilité que de rendre compte de la nature particulière de sa perception pour spéculer sur les enjeux de l'image qui la porte.

\*

*Le spectateur... s'il y voit*

Le regardeur fait l'œuvre disait Soulages<sup>9</sup>, autant que le peintre ou le tableau lui-même. C'est vrai...

9. 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.

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'œil 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 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 humain offre une image de l'humain pour l'humain ; pour lui faire vivre ce qui lui donne sa condition singulière d'Humain et non lui faire oublier ce qui la lui retire. Aux côtés 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'humain devant le temps. C'est, selon moi, l'unique sens de toute peinture. La peinture c'est l'humain 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 faudrait-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*<sup>1</sup>, 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, pour le peintre que je suis, 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*

### *La confusion du peintre et celle des docteurs*

Devant la peinture, l'art, le peintre est cet oiseau de la volonté<sup>2</sup> 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,

*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.

\*\* 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.

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

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. 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*

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

#### *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*

*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,...

#### *L'image-reproduite*<sup>3</sup>

*L'image-reproduite* copie la peinture, 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.

3. 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 continuer 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 poursuis 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 ce 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. Portés 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, grâce à 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 régle<sup>4</sup>. 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

4. 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.

corps (devant la *peinture-possible*) 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 propre<sup>5</sup> ne

5. 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.

laisse rien paraître de l'enchaînement 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*»<sup>6</sup> (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 cette magie de la peinture

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

et l'émotion esthétique qu'elle provoque, souligne l'historicité de l'oeuvre.

#### *À 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 champ de l'art comme vis-à-vis du peintre qui la rencontre<sup>7</sup>. 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 des *images-peintes*. (Comme toute

7. 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.

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 un temps toujours renouvelé, en rétion, 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 désordre<sup>8</sup>—, 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'humain et la terre, est soumis à l'échelle du 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.

\*

8. 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 liés 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 format<sup>9</sup>. 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*

9. 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.

monde — en vertige et à notre insu —, et le fait non pas dans « *l'affrontement entre monde et terre* » comme le suggère Heidegger<sup>10</sup>, 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

10. 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. Qu'un 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 seuls 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'embrasser un champ de plus en plus grand de peintures. Si certaines 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*<sup>11</sup>. Le

regard, obscurément lié à autre-chose 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

11. 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 —de même que *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*"<sup>1</sup>, ou plutôt

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

c'est le rappel de son souvenir —ce n'est déjà plus vraiment lui—, mais pour qui ne le connaît pas c'est souvent une image ennuyeuse<sup>2</sup>. 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 décomposé, 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 procédés

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...

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 lié 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 « à ses yeux » ce sont des peintures. 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'une imprimante, pour couper court aux discussions sur la notion de copie, je multipliais les impressions de mes fichiers en 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 Fech (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 dû subir, me dit-il, la manière d'un restaurateur du XIXe siècle, qui, comme d'usage, l'a presque intégralement repeinte. Cette toile n'a pourtant rien perdu de sa beauté, le restaurateur

\* Écrit en avril 2007, ce paragraphe fait échos à mon absence d'intérêt, alors, pour le marché de l'art. S'il m'arrive de présenter l'avancée de ma peinture, lors de rares expositions, il ne s'agit pas encore d'en permettre l'acquisition. Depuis mes premières ventes, ma réflexion a évolué. La conservation de mes œuvres fait partie intégrante de mon travail. (note du 4 juin 2024)

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'image<sup>3</sup>. Seul un public de Béotiens peut se satisfaire de ce type

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.

de restauration. Le travail du restaurateur devrait se 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 avec 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 (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


SECONDE PARTIE  
*2022 - 2025*

Ce second recueil réunit quatre textes.

*La Beauté(s) de la Peinture (2022)*

Texte paru dans le livre collectif « Beautés », collection Beautés, éditions l'Atelier Contemporain. Contributions de : Estèla Alliaud, Claire Chesnier, Philippe Descola, Vincent Dulom, Fabrice Lauterjung, Yves Le Fur, Yves Michaud, Camille Saint-Jacques, Armelle de Sainte Marie, Michel Thévoz, Jean-Charles Vergne. La collection « Beautés » est dirigée par Camille Saint-Jacques et Éric Suchère et publiée en partenariat avec le FRAC Auvergne.

*Un corps au regard — De la peinture (2023)*

Texte paru dans le catalogue *Vincent Dulom - Du temps à l'autre*, Edition ETC, 2023, pp 56-57. (Avec le soutien aux galeries / publication du  Centre national des arts plastiques)

*Du regard au geste - La matière d'une époque (2024)*

*Vivre, peindre - L'ordre fluide de la peinture (2025)*

Ces quatre textes offrent différents éclairages d'une même idée : Indépendamment du motif, de la technique et de l'image, la peinture, en sa condition même, propose une expérience physique. Sa contemplation permet de fréquenter l'époque du peintre. Pour penser cela, il m'a fallu plus de quarante ans de pratique. Je les évoque par moments.

## **LA BEAUTÉ(S) DE LA PEINTURE**

*Ce qui se dérobe sans que rien ne soit caché.*

Maurice Blanchot

*Quand Éric Suchère m'appelle et me propose d'écrire sur la notion de [bote], pour un livre collectif, je lui dis ma réticence. Ma parole de peintre lui convenant, j'accepte l'invitation, mais raccroche, oubliant de lui demander s'il me faut l'entendre au singulier ou au pluriel. Je veux le rappeler puis me ravise.*

*Je veux parler de la beauté de la Peinture comme on parle de celle de l'univers ; écrire sur sa force d'attraction ; prendre prétexte de cet article pour dire ce qui me pousse vers elle et provoque chez moi le bonheur de la voir dans le travail des autres ou le mien.*

*Postulat : La beauté en peinture est une expérience saisissante du corps ; d'un corps là, en promenade dans la vie, au flottement léger du réel, saisi par son regard ; d'un corps qui l'éprouve avant de la penser ; d'un corps enfin, interdit, qui vit dans la contemplation le frottement au monde du peintre qui, le premier, l'a rencontrée.*

*Avertissement : Parler de la beauté d'une œuvre peinte, de cette Peinture qui la traverse, hors de l'expérience singulière du regard que l'on vit en sa présence, c'est ne rien en dire.*

La Peinture n'attend pas de mots. Elle attend un regard. Elle, qui peut toucher le regard, attend un regard qui la touche. Le regard qui la sert se confond avec celui qui la touche. Il est la place du vide, de l'ouverture à l'inconnu et du sans savoir. C'est tellement complexe le regard qu'il ne s'encombre pas de ce qui lui est extérieur. Pour absorber ce qui lui est extérieur, la peinture a recours à l'image. Le regard qui rencontre l'image dans la peinture s'en défait. Il la laisse à la pensée verbalisable et se concentre sur ce qu'il est : un lieu ouvert du corps pour faire corps avec les autres et le monde. La peinture touche la personne qui la regarde pour lui donner à vivre, dans la contemplation, le monde et la vie. Si intelligentes soient les images qu'elle incorpore, la peinture ne vaut que parce qu'elle les déborde et nous touche. C'est la raison même de mon travail. Ce qui le justifie. Rien de la peinture n'advient par l'image, la pensée ou les mots. Tout vient par le corps. Si cela va de soi pour l'activité des autres sens, ce n'est —semble-t-il— pas l'évidence pour le regard. Qu'est-ce donc que l'évocation du goût d'un plat ? Qu'est-ce donc que l'évocation d'une musique ? Sans la présence réelle du plat que l'on goûte ou de la musique que l'on entend, pas grand-chose. Ce pas grand-chose qui tient de la spéculation intellectuelle est assez proche de ce que l'on met à jour à l'aide d'une image photographique pour parler

de peinture. Rien de la Peinture ne subsiste hors de la toile que l'on vit en la regardant. Seule l'image existe hors de cette rencontre. Dans notre temps, voué à la communication et à l'image, c'est peu de dire que l'on fait fréquemment la confusion entre ce qui relève de l'image et ce qui relève de la peinture. La plupart des gens les confondent. Le succès dont jouit actuellement l'atelier des lumières n'est pas étranger à cela... Or, pour le dire à nouveau, la peinture n'a rien à voir avec l'image. C'est un corps adressé au regard, une présence. Mon regard attend la présence réelle de la Peinture, comme mon oreille, celle de la musique, comme mes papilles, celle d'un plat. Et si mon cerveau enregistre bien les informations qu'il reçoit, ce qu'il goûte, entend ou regarde, il n'est pas en mesure de traduire en mots ces perceptions. Il ne reste rien de la beauté de l'art, en dehors du temps et du lieu qui permet sa rencontre. Si trois kilos de terre glaise dans les mains d'un sculpteur peuvent offrir la pensée de son temps, elle sera toujours extérieure aux mots. Il ne sert à rien de parler de la supposée complexité de la peinture sans sa présence effective, qu'elle soit le fruit d'un temps qui nous éloigne du corps et de l'autre importe peu. Que l'on vive le règne de l'image ne doit pas nous faire perdre de vue qu'elle doit se transfigurer dans un corps, pour prétendre à l'art. Bien entendu, il n'existe pas de champ de la pensée humaine séparé des autres champs de la

pensée humaine. Évidemment, les images de l'esprit amalgamées au corps d'une peinture, d'une musique ou d'un plat l'enrichissent et permettent au peintre, au musicien ou au cuisinier de trouver de nouvelles voies pour le regard, l'écoute ou le goût. Ces images sont de leur temps et les font évoluer. Pourtant, c'est l'attention à ses matériaux bien plus qu'à ces « images », qui offre à l'artiste —qui les utilise par nécessité et non par opportunisme— de nouveaux espaces pour attendre et accueillir les formes de son travail.

L'art touche le corps de celui qui le rencontre et ce corps affranchi du verbal pense par l'art. Il pense ce que l'art lui livre en témoignage : le temps de sa présence au monde. Il pense — l'éprouvant — l'état d'être là en présence de l'autre, dans ce présent qui l'emporte à l'inconnu du temps qui vient. La peinture trouve pour ses contemporains, devant le temps, le monde et l'autre, une forme qui les pense qui n'existait pas avant. L'artiste parvient dans la manipulation et l'organisation de la matière de son œuvre à partager et à faire éprouver physiquement aux personnes qui en ont une perception réelle immédiate, l'espace matériel et immatériel ainsi que le temps dans lequel il évolue. Il ouvre, par son œuvre, un regard sur notre existence d'humain, sur la vie et le réel lui-même. S'il n'y a là rien à comprendre, pour autant la réalité de son œuvre a un sens. Il trouve une pensée du

temps, attaché à l'humain et à son environnement —immédiat ou lointain, capable d'en donner une connaissance partageable par le corps. L'organisation des matériaux de l'œuvre partage le réel. Elle nous le fait vivre. L'art est cet être commun au réel, pour cet être en commun que nous sommes. Il fait voir et donne à vivre cet « entre » au réel qui nous ressemble et nous rassemble, cet entre humain, qui nous place devant l'autre, le temps et l'univers. Son sens, à chercher dans ce partage, en cet entre, loin de toute communication et hors de toute compréhension, n'est réductible à rien d'autre.

La Peinture rend vivants, pour ses contemporains, les pensées et le monde de son temps, pourtant quand elle apparaît, elle est souvent rejetée par ceux qui devraient être les premiers à la vivre. Ce n'est pas le moindre des paradoxes que produit une éducation centrée sur le savoir et la poursuite du sens, dans une école faisant de la compréhension par l'esprit la pierre angulaire de la construction d'un individu. Il est fréquent d'entendre que l'on ne comprend pas une peinture voire l'art contemporain dans son ensemble. En français, l'indistinction du mot « image » dans le champ visuel du même appliqué à une pensée participe, peut-être aussi, de ce trouble qui fait qu'un grand nombre de personnes souhaitent approcher la peinture par la compréhension. Dès

lors, ils ne voient littéralement pas les œuvres contemporaines. Puisqu'elles leur sont inconnues, ils ne les comprennent pas et, ne les comprenant pas, les rejettent. On n'aime, trop souvent, que ce que l'on connaît et comprend.

C'est étrange de penser que l'on peut approcher l'ensemble du monde —particulièrement l'art— par la compréhension. Quand je peins, je ne comprends pas ce que je fais. Je ne mets pas de mots sur mon travail avant qu'il ne soit là. Je n'ai pas de point de vue antérieur à mon geste et ne l'interroge que lorsque la peinture a sa propre existence. Et encore... Il me faut longtemps pour sortir des errances du corps. La Peinture se tient dans l'impensable. Impensé, sans antériorité, son apparaître est impossible à prévoir. Quand elle surgit, la peinture déconcerte toujours celui qui la voit— le peintre tout d'abord puis le public. L'attendant ailleurs, près de ses repères, on ne la voit pas, du moins pas tout de suite. Dès lors, la Peinture a besoin d'un second regard, voire d'un troisième, quand le premier dérange, pour le nettoyer du formatage du savoir qui en oriente l'attente. L'acceptation du regard, comme de l'Autre, est une affaire d'accommodation.

L'art n'est pas une affaire de compréhension. L'image s'occupe de cela. L'art « commence d'emblée par le

savoir qu'il n'y a pas à comprendre » (pour reformuler cette jolie phrase de Jean-Luc Nancy<sup>1</sup> concernant la philosophie). « Il n'y a pas une réponse à donner à la raison d'être là, de vivre » (pas davantage par l'art que par la philosophie). L'art est un donné à vivre qui dépasse ce qu'il y aurait à penser. Ce qui peut être pensé par l'esprit, l'art l'absorbe. Il nous place devant ce qui ne se pense pas, l'impensable, le sans temps et le sans mesure, qui ne sont rien de plus que notre état d'être au monde : un corps éveillé à ses sens, bien plus corps que pensée en recherche de sens, face à la complexité de l'univers. L'art offre au corps de celui qui le vit le savoir —détaché de tout sens— d'une présence au réel. Tout autant que par l'esprit, l'humain pense le monde et le temps, dans sa relation à la matière, par le frottement de son corps au monde, quand vivant et se déplaçant, il l'éprouve en le rencontrant. Faire l'expérience d'une œuvre d'art c'est, à minima, partager ce frottement familier que l'on vit sans s'en rendre compte.

Devant la Peinture, le regard se frotte au monde et au temps du peintre. Il vit ce qui est et qui ne peut pas

1. « La philosophie commence d'emblée par le savoir qu'il n'y a pas à comprendre » dans *C'est quoi penser par soi-même*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2015.

être pensé : le corps, les regards jetés, les incertitudes, le temps perdu, l'autre, l'amour, les rires, l'univers, la vie, la mort... En Peinture est pensée ce qui se vit, vivant en ce qui ne peut se penser. Et cette pensée de la Peinture qui se vit par le regard, c'est sa beauté. Elle innerve toutes œuvres peintes qui m'attachent à elles que je qualifie hâtivement de « sublimes ». La Beauté de la Peinture, toujours renouvelée, est une Beauté(s) plurielle. C'est ce « sublime » de certaines d'entre-elles, c'est la Peinture elle-même — l'art lui-même — qui se métamorphose. C'est la force qui me saisit quand, au seuil de sa présence, une peinture m'interdit. La contemplation que provoque alors mon attention annihile mon jugement. Devant l'œuvre, je vis dans le détachement un regard ouvert sur la Peinture, sans repères ni compréhension.

Face à la Beauté(s) de la Peinture et aux peintures sublimes qui les font, je dois préciser ce que j'entends par « beauté » ou « sublime » quand je les applique à une peinture en particulier. Cette distinction, je l'appréhende d'abord physiquement ; par l'esprit pour la beauté et par le corps pour le sublime. Si j'arrive à expliciter la beauté, j'éprouve le sublime sans parvenir à le verbaliser. Généralement, la beauté d'une peinture la fonde et la construit, le sublime s'en détache.

À bien y réfléchir, le mot beauté et ceux de son champ lexical, beau, belle, beautés, etc., me viennent rarement quand une œuvre me saisit. La plupart du temps, ma reconnaissance de la beauté d'une peinture et l'utilisation de ce vocabulaire sont liées à la clarté de son intelligence plastique, à la maîtrise de son exécution et à l'intérêt que je lui porte devant l'histoire de l'homme, de l'art et des idées, sans forcément que j'y sois sensible (au Louvre, le cycle de Marie de Médicis de Pierre Paul Rubens, par exemple). À l'opposé, je peux être touché par des peintures que je ne considère pas comme de grandes œuvres et les trouver belles. Cela vaut, par exemple, pour la plupart des toiles d'Adrian van Ostade qui témoignent de son honnêteté, malgré leurs maladresses — en dessin notamment. À mon intérêt avisé pour les premières, je préfère l'humanité généreuse dont sont faites les secondes. Celles-là m'émeuvent et me marquent, souvent durablement.

Quand je m'attarde sur la « beauté » d'une œuvre, je vais au plus près d'elle. Je traque la construction de sa forme, l'imagination qui s'y déploie, l'intelligence de ses images et la complexité du croisement des niveaux de lecture qu'elles requièrent, ou encore, la multiplicité des liens qu'elles tissent avec les autres champs de la pensée humaine. L'histoire, la narration, parfois la règle, m'en font reconnaître

et apprécier la beauté dans un ordre connu du réel. Elle rayonne de la pensée du peintre. Affaire de reconnaissance et d'interprétation, elle met à jour une recherche de sens. C'est une extension précieuse du réel, un renouveau qui, le développant, nourrit pour son temps des éléments de compréhension du monde et de l'humain.

Pourtant, à l'excitation de la beauté et l'émotion intellectuelle qu'elle suscite, je préfère le retrait vers lequel le sublime me pousse. Mon admiration profonde va aux « peintres du sublime ». La « beauté de leur travail » est synonyme de l'émotion reconduite d'une peinture à l'autre pour toute leur œuvre, mais pas seulement. Ceux-là, dont je dis invariablement qu'ils ont un « travail sublime », sont aussi des passeurs de peinture. Le peintre reçoit la Peinture de ceux qui l'ont faite —ou la font— pour la porter, dans le présent, sous une forme inconnue jusqu'alors.

Une peinture sublime s'annonce à la légèreté d'un sourire. Je l'approche dans l'émerveillement, l'esprit en retrait. À l'accueil du silence, elle m'ôte toute résistance et m'emporte hors du lieu et du temps. Je m'y rends au-delà de toute émotion immédiate, le corps perdu, sans mots ni imagination, mais paradoxalement aussi, avec la simplicité de

l'évidence, en familiarité. Impossible à appréhender, le sublime me défait pour un ailleurs intouchable dont je me sens proche. Il ouvre un nouvel espace dans le réel, étrange et sans récit, que l'on vit en sa présence. Il en est l'origine. À la fois proche et inatteignable. Alors, s'il se rencontre, il ne se cherche pas. Ni pour le regardeur, ni pour le peintre.

Devant la Beauté(s) en Peinture, mon corps médusé marque mon absence même et si je vis intensément ses apparitions, je le fais dans la réserve et la retenue. Qu'elle s'annonce ou pas, qu'elle prenne place au croisement de l'attente et de l'attention ou naisse en épiphanie, elle déborde toujours ma pensée, laissant lasse mon imagination. L'acte de cognition qui me happe court-circuite celui de la compréhension. Il est comparable à celui qui me tient quand je peins. Tout à lui, je m'y abandonne, incapable de comprendre ce qui arrive. Les mots s'absentent et mon corps en retrait habite un temps suspendu. Il en va de même devant les beautés du monde. Petit, mes balades dans les Pyrénées ont justifié pas mal de « Oh... putain... ! », pourtant la force de ma voix était inversement proportionnelle à l'impression produite. Le mutisme est un curseur efficace. Un paysage à couper le souffle, ouvre le réel pour nous en extraire. Sa contemplation s'accompagne du silence de notre absence au monde. Le sublime dans l'œuvre opère de même.

Si l'image peut s'enticher de la compréhension, la Peinture n'a rien à voir avec elle. Sa Beauté(s) œuvre en silence. Son haptique —la première de ses qualités selon moi— n'offre pas de prise à l'image, pas davantage à la photographie qu'aux mots. Que la peinture ne doive rien aux mots n'est pas simple à accepter, même pour un peintre. Car, même si le corps pense ce à quoi l'esprit n'a pas accès, notre système d'enseignement, centré sur la communication verbale, oublie cette pensée du corps. Les enseignements de la musique ou des arts plastiques n'y sont souvent que des relais au service de l'esprit.

Chaque époque parcourt des géographies diverses. Les territoires, les techniques, les relations sociales, les pensées scientifiques, les visions politiques évoluent, les perceptions de l'Humain et de l'Univers aussi. Conséquemment, l'art qui en rend compte change. À la poursuite de ce qu'il vit, l'humain trouve dans l'art les formes qui attestent du renouvellement des perceptions. Pourtant, parce qu'il s'agit de corps, du rapport de son propre corps au monde, le peintre qui les fait naître ne peut pas le faire en conscience. Quand bien même en aurait-il la volonté, les formes de l'art ne se cherchent pas. Comme le dit Picasso, elles se trouvent.

Ce qui se pense au cœur de la peinture, en son corps pensant, n'a que peu à voir avec une lecture iconique. Bien sûr, pour le redire, cette dimension est importante. Elle illustre la relation que la peinture tisse avec la pensée de son temps et en construit l'image. Mais l'art dont je parle — dont je tente de penser la Beauté(s) — est étranger à toute pensée préalable, à une image qui lui serait extérieure et à la communication. Cette dimension iconique écartée, il continue de se penser quelque chose en peinture des humains qu'elle regarde. C'est cette part restante qui justifie mon travail. « La peinture pense » dit Damisch<sup>2</sup>. Oui. Elle pense le temps qui l'a vu naître, dans celui (le corps humain ; le temps) qui la reçoit. C'est sa Beauté(s).

Cette connaissance partageable par le corps ne doit rien à un champ disciplinaire extérieur. L'histoire de l'art et l'esthétique, tout autant que la sociologie ou l'histoire, se penchant sur la peinture renseignent leurs domaines. S'il m'arrive de partager les considérations générales sur l'art des historiens de l'art ou des philosophes, je suis plus réservé sur leurs approches des œuvres au cas par cas. La plupart du

2. « La peinture ne montre pas seulement, elle pense ». Hubert Damisch dans *Théorie du nuage*, Paris, Le Seuil, 1972.

temps, ils s'arrêtent à sa part iconique et aux images qu'elle produit. Ils en évoquent parfois l'haptique, mais, quoiqu'ils en disent, ne me permettent ni d'en vivre la présence, ni d'en saisir la pensée. Ils ne disent rien de ce qui me porte vers la peinture, voire s'opposent à ce qui me semble aller de soi. Je pense, par exemple, à cette manière de vouloir, en quête de sens, conscientiser des choix dont on ne sait rien. Les peintres font pour leur peinture, de même que pour la vie, des choix dont ils n'ont pas de conscience claire. À l'instar de la vie qui nous porte vers ce que l'on est par une succession de décisions dont la plupart nous échappent, la Peinture advient et pense, toujours contre toute attente.

Dans le travail du peintre — dès lors que sa peinture devient une théorétique pour lui et qu'elle ne ressemble à rien de connu, la pensée de la Peinture découle des variations de son cours comme de ses ruptures. Elle traverse ses formes, résonnant de l'une à l'autre. Chaque peinture est une autre-en-même (ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre) qui s'éloigne en propageant sa pensée. Elle se diffuse de la surface de chacune d'elle, à l'ailleurs, à l'inconnu, à demain et de l'attente à l'oubli aussi

3. Maurice Blanchot, *L'attente l'oubli*, Paris, Gallimard, 1962.

— pour reprendre les mots Blanchot<sup>3</sup>. La résonance conjugue les peintures pour atteindre l'unité, dans la diversité des formes de son milieu — le travail du peintre. Elle devient successivement ce qu'elle est : un Tout en son centre qui fait son sens. C'est son état organique, son être-Peinture. Elle arrive dans le flux des gestes qui arrangent, à chaque nouvelle peinture, sans intentionnalité et sans fin préméditée, la couleur sur le support. Reconduite par cet enchaînement, elle naît de l'attention à la variation tout autant qu'à l'impromptu. Affaire de respiration, elle poursuit un souffle soumis au regard. Dans mon propre travail, cette soumission dessine mon éthique de : ne rien faire de remarquable ; ne rien décider qui puisse laisser paraître une volonté de ma part ; ne jamais s'écarter de ce « souffle » ; c'est mon programme. La peinture doit en absorber le travail, sans arrêter le regard. Peignant, c'est en prenant acte de l'état antérieur de la peinture sur son support que je mets en forme la couleur et l'organise dans l'étendue. À chaque nouvelle peinture, il me faut trouver — rencontrer sans chercher — ce souffle dans l'unité de ses matériaux. C'est cet Un(s) transfiguré de la Peinture : l'Un(s) de sa Beauté(s).

Pour peindre, le peintre danse. Il trouve une respiration qui s'accorde à la surface qu'il peint. Ses gestes s'enchaînent, la parcourant sans y revenir. Respirer

ne se remarque pas, ne se décide pas ; dans le vivant ne s'arrête pas. Condition première de l'existence, respirer est essentiel, mais ne dit rien et n'attend rien — ou presque rien. On ne peut pas faire grand-chose pour respirer, hormis préparer son corps à poursuivre cette respiration dans les meilleures conditions par un exercice attentif. Il en va de même pour la Peinture. Elle trouve sa respiration dans le renouvellement du peindre. Elle arrive sans conscience dans la récurrence des choix du peintre, tout à l'écoute de la manipulation de la matière. Dans mon propre travail, elle apparaît dans l'éther d'un espace impalpable, l'épaisseur d'un ciel ou celle d'un brouillard. « Ma peinture respire ». Je dis cela parfois.

Jusqu'à l'arrivée de la peinture dans mon travail (à près de quarante ans), je n'étais pas en capacité, dans les musées, de m'extraire du sublime des œuvres pour les penser, y compris quand je n'étais plus face à elles. De même, penser la Beauté(s) de l'Art m'était difficile. Ma présence régulièrement reconduite aux œuvres m'en rendait certaines familières, pourtant elles restaient inconnues pour moi. Devant la multitude de celles qui ont contribué à former mon regard, je serai bien en peine de trouver une forme ou un sujet qui les rassemble. La Peinture ne doit rien à une idée préalable, n'a pas de forme et ne se pense pas. Faite de matière picturale, elle est affaire

d'haptique. Le plus important se trouve à la surface des toiles. Pour le toucher, mon regard s'y perd. La peinture n'est que matière, pigments, couleurs, rythmes, temps, espace, lumière, toujours loin des « chevaux de bataille » de Maurice Denis<sup>4</sup>. Travaillant comme peintre, je souhaitais probablement — bien inconsciemment— retrouver dans ma propre peinture une forme de présence dans l'indicible de la matière. Avec le recul de quarante années de travail, cette inconscience pour me guider dans la rencontre improbable de ma peinture, fut une aubaine. La recherche de la peinture m'a toujours semblé vaine. Je ne sais rien d'elle et n'ai à l'esprit pas idée de ce quelle sera avant qu'elle ne se présente. Ce Tout au centre de l'œuvre ne s'attache à rien. Pas plus au peintre qu'à autre chose. S'il recherche le sublime, le peintre s'impose à la peinture et fait obstacle au Tout. On ne peut pas vouloir (ou se regarder) peindre et peindre. Alors simplement je peins. Je peins grâce au désir qui m'anime, dans l'inconscience de peindre, en faisant attention à ne rien faire de particulier.

4.« Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées. » Maurice Denis dans *Art et Critique*, 1890.

Ces réflexions sur la nature de la Peinture, ma façon de l'éprouver et mon travail, me poussent à considérer ma manière de la rencontrer. Hors de la peinture, les beautés qui m'intéressent, qu'elles soient à couper le souffle ou à l'image de l'humain, touchent, en silence, des intouchables : l'infini, le temps, la nature et l'humain. Toutes engagent physiquement ma rencontre. En peinture, ces intouchables me saisissent. L'instant de ce saisissement se poursuit en contemplation. C'est ce qui définit une œuvre. Mon regard s'est formé au contact de la vie, puis à celui des œuvres. Vivant leur présence, je fais l'expérience de l'art. Mon regard sur l'œuvre comprend — englobe et s'ouvre à — sa complexité. Mon esprit l'approche ensuite. Ma rencontre avec l'art est affaire de préhension, non de compréhension. L'esprit et la raison passent après le regard.

Cette pensée concentre mon regard hors de toute histoire, jusqu'à en oublier le verbe. La Beauté(s) est une pensée du corps qui la fixe, un Fixeur pour rencontrer le monde. Ce regard sur la Beauté(s) arrive, le plus souvent, dans le flottement de mon attention au monde. La majeure partie du temps, si les contingences de l'existence ne m'obligent pas à faire face, je ne pense à rien de particulier. Tourné vers mes sens sans y prendre garde, je vis ce que j'entends sans l'écouter, ce que je vois sans le regarder,

ce que je sens sans humer ou le vent sur ma peau sans le chercher. Seule l'insistance d'un son, d'une lumière, d'une odeur, ou bien leur absence même, me détourne de ce flot. Je traverse ces moments sans porter véritablement attention à ce que je vis, l'esprit libre. Je suis là, ailleurs, en promenade dans la vie. Ce « là » peut s'entendre aussi en « las » d'une présence qui s'épuise. Sans résistance au monde, je me fonds en lui. Hors du danger, sans l'impératif de mon engagement, mon attention à la vie est légère, sans insistance. La découverte de la beauté exige une disponibilité flottante, proche de celle de l'enfant devant le monde. S'ils ne se sentent pas en danger, éloignés de toute notion culturelle légitimant le beau à l'aune d'un savoir, les petits s'émerveillent de tout. Leur curiosité les porte vers l'inconnu, leur absence de préjugés aussi. J'ai gardé ça... Appuyée, l'attention ne verse que vers soi. Dans les lieux d'art, les visiteurs fronçant leurs sourcils m'étonnent toujours. Ils scrutent leur pensée, sans s'ouvrir à ce qu'ils voient. L'attention se lie à la beauté et à l'émerveillement par le juste détachement qui la libère. La beauté arrive à l'affleurement d'une veille légère, à l'instar de ce qui me porte dans la vie de tous les jours quand je vais en paix et sans but. Fort d'une saine fatigue de soi, je suis ouvert à l'ailleurs et l'autre, disponible pour ce qui peut arriver, attentif, par là même, à l'inconnu s'il se présente.

La Peinture a besoin d'un regard ouvert, vide de toute attente, car elle est toujours inconnue, si elle est nouvelle. Pour la rencontrer dans le travail des autres ou dans le mien, je dois maintenir à distance « ce que je sais » —idées reçues et connaissances— pour conjuguer cette absence de repères avec le lâcher-prise de mes certitudes. En cela, mes doutes me secourent. Le temps pour approcher la peinture dépend de ma capacité à m'abandonner à son étrangeté et de ma façon de l'attendre sans y veiller. Pour la peinture, il faut être là. C'est tout ; il faut être ouvert à la vie, à l'être-là du monde et livrer nos perceptions à ce seul frottement. La Peinture c'est la vie. Centré sur elle, je regarde, mais ne pense à rien, ne préjuge de rien. Je fais attention. Pour en recevoir l'épiphanie, je m'installe dans l'attente attentionnée et attentive d'une honnêteté bienveillante qui me pousse, devant la fluidité du vent dans les feuilles, à ne me saisir que de l'apparition du mouvement qu'il produit, à ne me saisir de rien, en somme. Voir, c'est ne rien forcer, ne rien provoquer. C'est arriver à se situer. C'est se placer pour attendre. Juste pour voir. Un juste en attrapé. Une justesse. Une bienséance de notre condition d'homme qui nous place devant le monde et le temps.

La Peinture attend un regard rendu à la vue qui

n'arrive que s'il est détaché de toute admiration dans le temps qui le voit naître. Pour cela, il est indispensable de le cultiver au contact des œuvres, anciennes, modernes et contemporaines, d'ici et d'ailleurs. Leur fréquentation assidue aide à voir et prépare les émerveillements à venir. Car, si elle combat l'ignorance, la culture permet surtout de s'affranchir du savoir lui-même. Ne sachant plus que l'on sait, on peut voir —regarder librement.

Cette familiarité avec la peinture se nourrit d'une éducation à la vue. En cela, l'oisiveté et l'ennui sont de bons professeurs. Pourvoyeur d'imaginaires et d'idées, l'ennui est aussi un serviteur habile de la beauté. Porté par une attention passagère au monde, le regard, s'il ne se passe rien, se perd, déambule, s'affaisse parfois, mais le plus souvent rebondit sur un « C'est quoi ? ». Ne rien faire sans contraintes offre cette attention à la vie. On en a la liberté d'esprit et le temps. Cette disponibilité au monde permet d'attendre et de côtoyer l'inconnu. Elle favorise les rencontres et le réveil de l'étonnement nécessaire dans la découverte de la beauté.

Enfant, ces moments centrés sur mes perceptions me laissent pourtant, au sortir d'une contemplation, une impression mitigée, puisque « je ne fais rien » et qu'on me le reproche. Il me faudra de longues

années pour comprendre que ces temps d'ennui ont été primordiaux pour ma construction intellectuelle et ma sensibilité à la beauté ; des années aussi pour accepter que certaines activités humaines — particulièrement mon travail de peintre— s'oppose à cette productivité du temps qui est celui pendant lequel il « faut faire » quelque chose —même si ce « quelque chose » n'est pas vraiment défini ; plusieurs années encore pour laisser choir cette obligation : « Il faut ». Pour recevoir la beauté, il ne faut rien sauf être là, en paix, sans contraintes, ouvert à la perception de ce qui nous fait face ou nous entoure.

Dès lors, comment sort-on du saisissement du sublime pour prendre conscience de ce qui fait la beauté de l'œuvre d'un peintre ? À l'instar d'une insomnie et du présent renouvelé qui la fait, on s'y maintient ou on en sort par épuisement de soi. L'insomnie sombre dans le sommeil, la contemplation quand on recouvre ses esprits et le monde, en silence encore un temps devant l'innommable de cette peinture, touché par ses intouchables. Une fois passée la lassitude du corps vient la vigilance de l'esprit. Acceptant ce que le corps a éprouvé, l'esprit opère un retour à l'Image et rencontre la beauté singulière de l'œuvre. Il s'attarde sur sa complexité constructive, son intelligence plastique ou sa puissance d'humanité.

Puisque je parle à nouveau de la beauté de l'œuvre... Les peintres du sublime ne sont pas les seuls qui m'attachent de manière essentielle à la Peinture. Certains, dont les peintures souffrent de maladresses, ont fait aussi l'éducation de mon regard. C'est le cas des peintres « véritablement honnêtes », de ceux dont les peintures trahissent la sincérité et l'humanisme. S'ils ne font pas forcément l'histoire de la Peinture, ils participent à celle de l'humain et leurs toiles laissent sourdre une beauté à la dimension éthique qui me touche. Cette beauté va avec celle de la peinture. C'est en l'espèce une certitude inébranlable. C'est le cadre dans lequel je la place. La peinture est un engagement éthique et humaniste. Dans mon travail, cet engagement pose mes repères. Il définit mes limites. De mon point de vue, la beauté ne peut pas mettre à mal l'humain. Il n'y a pas de beauté dans la violence, le cynisme ou la guerre. L'art ne s'édifie pas sur la misère humaine. Bien entendu, je ne parle pas de celui qui en accompagne la résilience ou la résistance.

Cette éthique de la Peinture, je l'ai reçue des mots de mon père, de sa manière d'accepter la différence, l'autre et la diversité. Tolérant, il l'était par nature, humain par défaut. Bien que les épreuves de ma vie aient teinté de vigilance la bienveillance qui guide ces dispositions, j'essaie encore d'en recevoir l'héritage

pour accueillir l'altérité et l'inconnu sans préjugés. De toutes les beautés, c'est la plus importante. Elle fait ma liberté d'homme et mon engagement à l'art.

### **Quelques mots pour finir**

De nos jours, l'occupation forcenée des esprits par les écrans est un frein au ravissement. Elle le standardise et amoindrit notre capacité d'émerveillement. La télévision, qui vit ses dernières heures, a délaissé les exigences de ses débuts pour satisfaire le plus grand nombre. Le spectaculaire l'emporte sur la réflexion. La contemplation a disparu. La multiplicité des chaînes a accéléré la réduction de l'horizon télévisuel. Excepté quelques chaînes (Arte, LCP) sur lesquelles on ne vient pas par hasard, les autres ont des contenus interchangeables. L'addiction à la frénésie des images introduite par le zapping ne permet plus de construire de nouveaux repères. Pire, s'ils arrivent elle les balaye, effaçant toute possibilité de rencontre avec la différence. Les réseaux sociaux ont accentué ce phénomène. L'apparente liberté qu'ils semblent offrir permet à chacun de produire des images. Nombriisme, absence de recul critique ; on se livre à la vue de tous dans des « réels » où la recherche de l'instant trouve une forme de spectacle entre épanchements obscènes et autocensure. Le format du film publicitaire devient le standard. L'attention

qu'il réclame aussi. Le culturel remplace l'art, la politique se réduit au mot d'ordre et l'information ploie sous l'intérêt personnel et les fake news. Ce glissement vers une immédiateté généralisée crée un appauvrissement non moins généralisé de la pensée. Notre capacité de contemplation s'épuise et l'arrivée contrôlée des images par les algorithmes ne déplace plus nos repères. La beauté est une affaire de filtres, un produit commercial.

Je n'ai pas d'illusion sur la capacité de la Peinture à changer ce monde, mais je compte sur elle et sur les artistes pour créer des îlots de conscience, des poches de résistance à cette accélération. Inscrit dans mon temps, je ne peux pas prévoir les formes de l'art à venir, mais j'ai la certitude qu'il accompagnera les beautés de la vie.

Je continue la peinture. Son souffle c'est ma résistance ; ses épiphanies, ma joie.

Romainville, juillet 2022

Texte paru dans *Beauté(s)*, sous la co-direction d'Éric Suchère, de Camille Saint-Jacques et de François-Marie Deyrolle, Ed. L'Atelier contemporain & FRAC Auvergne, Collection « Beautés », 2023, pp. 71-87

**UN CORPS AU REGARD**  
**de la peinture**

*La pensée d'un plat se trouve dans l'assiette. Pour la rencontrer, il faut s'attabler et le goûter. Nulle autre connaissance n'en permet la découverte. Pas même les mots du chef. La peinture, comme la cuisine, assemble des matières pour un face-à-face, un corps en regard.*

La quête de sens et la recherche de l'entendement justifient nombre d'essais sur la peinture. La plupart pourraient se contenter —comme s'il s'agissait d'images— de cartes postales pour l'étudier. La peinture n'est pourtant pas affaire d'image. L'image relève de la compréhension, la peinture non. Immanente à la matière, elle n'a pas ou n'est pas à voir avec la raison. Sa pensée propre se forme loin des sujets qu'elle concourt à mettre à jour dans les compositions qu'elle produit. Elle se vit, inimaginable, hors de l'image. Le propos ou le projet d'une peinture échappe à sa condition même. Les images qui nous permettent d'en saisir divers degrés de complexité n'aident pas à la définir. Elle les partage avec d'autres médiums et d'autres disciplines. Libérée de l'image, sans propos ni projets, la peinture s'ouvre à sa forme en silence. On ne peut rien dire qui en accrédite la présence. Poser le mot devant la peinture c'est comme placer un miroir devant un son. En mesure de le diriger, il ne le reflète pas. La peinture — sa pensée également — ne tient pas d'une

idée et ne se recherche pas. On la touche quand elle nous touche, sans réfléchir.

Les peintres n'ont souvent rien à dire de leur expérience de la peinture. Elle les déborde et se dérobe à leurs paroles. Si l'on demande à de jeunes peintres : que cherchez-vous en peinture ? La plupart vivent cette question comme une gêne. Ils ne cherchent, ou ne recherchent, rien en particulier. Ils vivent la peinture comme une respiration, irréfléchie, mais nécessaire. Affaire de corps à corps, la peinture est une expérience physique, un retour haptique du regard sur l'époque. Pour le dire encore : devant la peinture, notre attention s'engage dans celle qu'elle ouvre sur le temps qui l'a vu naître. La peinture, c'est le berceau d'un regard qui se métamorphose au contact du temps. Et ce regard, dans son renouvellement, c'est son origine même. Analyser notre relation à la peinture, sur le moment ou à posteriori, est impossible sans le mettre à mal, sans introduire d'images parasites.

Il n'y a rien à comprendre en peinture, hormis la pensée des peintres, mais les sujets qu'ils traitent n'en pensent pas l'objet. L'objet de la peinture, c'est l'univers qu'ils ont vu et vécu. Les récurrences morphologiques des œuvres d'une époque, dans la transformation de l'organisation des matières et des formes que permettent les techniques

contemporaines, partagent cela. Elles donnent à vivre la présentation d'un temps enregistré sans y prendre garde, lors d'une traversée opérée d'ordinaire sans conscience, sans attention particulière et le plus souvent sans admiration. Le peintre fréquente le monde et le monde l'imprègne de l'époque. Il réalise là la part la plus importante de son activité. Vient ensuite la confrontation avec la matière. Étrangère à toute idée préalable, elle appelle des mécanismes de cognition, centrés sur la perception visuelle, qui échappent au raisonnement. Les situations cognitives que stimulent les modifications successives de son organisation occupent toute l'attention du peintre au travail. Les impressions découvertes à travers les formes, les matériaux, les lumières, les mouvements, les présences et les rencontres, vues et faites de par le monde, sont autant de vecteurs plastiques potentiels qu'il convoque alors inconsciemment.

Loin de moi, pourtant, l'idée de scinder notre appréhension du monde en deux blocs sans contact, la matière d'un côté, de l'autre le raisonnement. Il serait absurde de considérer que l'on ne doit rien au verbe quand on manipule de la matière ou que l'on ne reflète rien de la matière dans le discours. Bien entendu, l'esprit crée un milieu pour les sens. L'environnement intellectuel oriente leur réception du monde. Quoique je pense préférable de porter


l'attention sur le corps — car la rencontre de la peinture advient par le corps — comme chaque humain, le peintre rencontre le monde et l'autre, corps et esprit indissociables. Son regard se forme ainsi, ses gestes également. Organisant la matière, concentré sur les gestes qu'elle lui fait faire, le peintre vit le regard qu'il porte habituellement sur le monde. Il réagit à son comportement, poussé par ce qu'il a vécu, le regard rendu à la vue, libre de toute vision, infléchi seulement par son éducation. Son ouverture au temps traverse ainsi la manipulation de la matière qui en livre la trace. Bien qu'il la restitue sans en avoir conscience, c'est la pensée de sa peinture qui se formule ainsi. Peignant, on rencontre la peinture, par l'expérience physique de la matière, dans la récurrence de choix dont on ne sait rien.

Si la peinture développe, au contact d'autres champs de la pensée humaine, des images dont l'intelligence me donne à penser, me perturbe ou me fait sourire, son corps sublimant l'époque déborde ma compréhension et m'emporte. La peinture incorpore le temps et l'autre. Elle est la perception et la pensée même de l'altérité, de la vie et du monde. Sans perspective, sans terre, étrangère par nature, nul ne touche son essence. Je n'ai suivi qu'une idée en peinture : ne pas en avoir. Ne pas avoir d'idées, pour ne pas déranger mon regard. Pourtant, chaque fois que la peinture a

trouvé une voie dans mon travail, alors que je pensais réunir les conditions pour la voir surgir, je ne l'ai saisie qu'après. Je n'ai rien vu venir. Elle m'a toujours sidéré.

Si je fais état de mon attente de la peinture, je peux dire ceci : pendant le temps qui me voit peindre, je suis conscient de la nécessité de maintenir mon attention en rétention. Elle ne doit pas interférer. Trop vouloir dans l'attente, c'est forcer le regard. C'est presque en avoir une idée. Je peins, le regard flottant, sans idée, en passage dans l'époque, seulement là pour accueillir l'inconnu s'il se présente. Dès lors, défait par cette attente, au « qu'avez-vous voulu dire ? » je n'ai rien à répondre. Ma peinture ne veut rien dire en particulier. Je veux la vivre et la faire vivre, espérant qu'elle partage un peu de ma traversée du monde.

Paris, 19 juillet 2023

Texte paru dans le catalogue  
*Vincent Dulom - Du temps à l'autre*  
Edition ETC, 2023, pp 56-57  
Avec le soutien aux galeries / publication du   
Centre National des Arts Plastiques

**DU REGARD AU GESTE**  
**la matière d'une époque**

*Mes réflexions, dans ce texte, concernent surtout les peintures de perception et d'observation, moins celles dont les formes et les couleurs sont pensées au préalable. Toutes varient entre ces deux pôles, cependant, ma dyslexie aidant, j'ai nourri pour ma peinture une attention particulière à l'expérience physique immédiate doublée d'une aversion pour toute connaissance qui en serait détachée<sup>1</sup>.*

*Chair du monde : cela veut dire que la chair de mon corps est participé par le monde, il la reflète et empiète sur elle comme elle empiète sur lui.*

Maurice Merleau-Ponti<sup>2</sup>

La peinture produit parfois des images, mais plus souvent interprète celles d'autres disciplines. Chaque période en témoigne dans les choix des

1. J'aime croire que la peinture prend sa source à ma vue, dans un milieu visible à mon époque. Sa forme contemplative, à vivre plus qu'à comprendre, puise son souffle à la respiration de ceux qui la regardent. Son plan en voiles de couleurs flottantes, organiques et mouvantes, parfois évanescences, ouvre dans l'ombre un espace infini devant lequel on se place en retrait.

2. Maurice Merleau-Ponti, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris 1964, p. 302.

sujets et de leurs approches. Concevant les images de leurs tableaux, les peintres s'adaptent à leur temps et clarifient pour leurs contemporains la lisibilité des thèmes représentés. Pour cela, ils renouvellent leur iconographie. Ils en accommodent les éléments traditionnels aux idées du moment et en convoquent de nouveaux pour la préciser. Les mutations qui s'en suivent créent des similitudes de traitement parmi les réalisations d'une époque. Toutefois, la nouveauté des motifs, la complexité des compositions et l'aisance de la communication —qui dessinent quelques parentés entre les productions d'un instant donné— rapprochent la peinture au sein d'une concorde des techniques, des matériaux, des manières et des gestes, qui déborde les images qu'elles servent.

Même de son temps, l'image n'a rien à voir avec la peinture. L'image c'est l'entendement, la peinture, la matière seule<sup>3</sup>. Toute connaissance de la peinture attend une confrontation directe aux œuvres et un regard assez averti pour en ignorer l'image. Les peintres cultivent le leur au contact des toiles des anciens et des modernes. Sans les suivre ou les copier,

3. La langue française ne distingue pas la peinture finie de la matière qui la constitue. Un même mot les désigne. À juste titre, je pense.

ils s'y frottent<sup>4</sup>. Ils fréquentent leur matérialité, les gestes et les visions de leurs auteurs —sans pour autant les partager ou les comprendre—, conscients que la peinture s'adapte à son époque et se renouvelle. Cela leur permet d'apprécier les sensibilités contemporaines à l'aune de l'histoire et de pressentir, voire de penser, l'unicité de leur point de vue dans le présent. Cela dit, bien qu'indispensable, cette connaissance de l'art ne vaut rien sans fréquentation du dehors. La peinture c'est l'affaire d'un regard suffisamment cultivé pour oublier qu'il l'est, libre et humain, lucide sur son passage sur terre, mais aussi et surtout, d'une attention flottante au quotidien — une vue primordiale— éveillée à une perception fine par des séances d'observation soutenue du réel.

Comme tout un chacun, les peintres sillonnent des géographies physiques et humaines, sociales et culturelles, aussi diverses que variées. Ils traversent des environnements naturels et artificiels de tous types. Ils en rencontrent la dimension organique, la faune, la flore et le patrimoine bâti, l'urbanisme et l'architecture. Ils se familiarisent avec une pluralité

4. La copie aide la construction du regard, quand elle n'est pas une fin en soi — une quête d'apprentissage technique ou de dextérité l'asservit et la rend stérile.

de matériaux et de formes, essaient quantité d'outils et s'adaptent aux nouvelles technologies. Ils découvrent le sport, les arts, les sciences, complexes ou dures, les pensées de leur époque, la conscience, l'amour et l'autre. Ils font face à leurs désirs, aux regrets, aux croyances survivantes et à l'animalité. Ils entendent les impasses, repèrent les portes franchies et se livrent en conjecture sur le néant et l'infini, le temps et l'espace, l'origine et la fin, pour accueillir entre rires et pleurs, au miroir de leurs vies, le tragique du monde et sa comédie.

Chaque peintre fait ainsi des rencontres<sup>5</sup>. Essentielles pour son travail, elles témoignent d'une période, de l'univers aperçu. Elles marquent son esprit et forment son regard. Ensemble —unifiant d'innombrables sensations—, elles dessinent son point de vue. Elles le poussent vers les motifs de son œuvre. Mieux, elles préparent ses gestes, tout autant que l'apprentissage des instruments, des matériaux et des supports, voire davantage, puisqu'elles en orientent d'instinct la

5. Ces rencontres ne recoupent pas forcément le champ de ses références. Utiles pour la communication, les références ne le sont pas dans l'exercice de l'art. Elles permettent simplement de parler du travail et d'aider sa compréhension, en convoquant, devant un interlocuteur, un socle commun de connaissances.

manipulation. Disant cela, je ne nie pas l'importance cruciale du choix du matériel et de la pensée du moment (concernant le support, par exemple, le passage du bois à la toile, plus élastique, s'est accompagné de formats plus grands, de pinceaux plus larges, de gestuelles plus amples, d'une écriture visible et d'une mesure à échelle humaine), mais ces choix faits, la singularité du peintre découle de son rapport au monde.

Il manipule la matière, traversé par l'intuition éclairée des gestes à faire, porté par la connaissance inconsciente du milieu qu'il a fréquenté. Seule une situation inattendue (une réaction surprenante du support, de l'outil ou de la matière, ou bien un geste mal maîtrisé) provoque, comme dans la vie, une réponse inhabituelle. L'impromptu réveille la légère application qui accompagne ses gestes pour les orchestrer. Cet ensemble incarne l'attention du peintre à la peinture et reflète celle à son environnement. Elle prolonge un corps en prise avec son milieu depuis toujours. Le savoir qui le guide dépend de son regard. Son acquisition requiert, sans qu'il s'en aperçoive, tout son temps.

Sans souffrances, hors de l'ennui ou du relâchement, nous n'avons, au quotidien, pas de conscience claire de nos gestes, pas plus que de la lumière, du sol ou de

l'espace. Nous réagissons à notre environnement sans franchement l'observer. Mieux, notre connaissance de sa réalité s'émousse en le vivant. Seul l'imprévu nous conduit à nous adapter et influence le développement de notre regard. Sous la pression de réflexes d'évitement ou de rapprochement, il modifie notre attention, construit notre vigilance, en l'accordant à l'époque et au contexte.

Concernant le peintre, l'absence immédiate de danger extérieur quand il peint défait sa méfiance vis à vis de son environnement et libère (s'il n'est pas névrosé) l'âme de sa perception : un regard dégagé, rendu à la vue. Ce regard primordial, libre de toute inquiétude, de toute pensée préalable, est centré sur l'apparition de la peinture en train de se faire. Ce regard, le peintre au travail le reconduit sans cesse, même lorsque son expérience du visible change (en cas d'atteintes du corps ou par le renouvellement des territoires traversés).

Absorbé par ce qui le pousse à peindre, il ne s'interroge donc pas sur la nature de ses gestes<sup>6</sup>. D'ailleurs, son apprentissage fait, il les étudie peu.

6. Puisque j'évoque le geste du peintre : dans mon travail, celui de l'imprimante s'est substitué au mien, par la seule exigence que j'en avais. J'ai compris ce choix tard, peut-être dix ans après l'avoir

Ils suivent les écarts et les manques de son écriture, sans autre dessein que de répondre à la nécessité de leur exécution. Tous, ou presque, lui semblent spontanés. Le premier geste laisse une trace sur le support ; l'écart avec l'intention initiale sert de socle au second et ainsi de suite, dans l'immédiateté des réactions successives. Tout à son œuvre, le peintre n'a pas conscience de peindre quand il peint.

La peinture n'a donc rien d'un désir de gestes détachées des exigences de la toile ou du motif. Ce n'est pas davantage une affaire de posture. Inutile de multiplier les écritures, de pourchasser un geste. «Le style est l'homme même»<sup>7</sup>. Il ne fait la prétention que de ceux qui n'en ont pas. Sa quête reflète une ambition personnelle étrangère à la peinture. La peinture ne se cherche pas, le style non plus. Tous deux débordent le peintre. Seuls un idiot ou un fou peuvent essayer de forcer le jaillissement de la peinture et, avec elle,

fait. L'absence de conscience du geste dans le travail, le respect d'une économie totale dans l'utilisation de la couleur et sa parfaite constance en font un bras parfait pour ma peinture.

7. Buffon, *Discours de réception à l'académie française, le 25 aout 1753. Morceaux choisis de Buffon, ou recueil de ce que ses écrits ont de plus parfait sous le rapport du style et de l'éloquence*, Paris, chez Ant Aug. Renouard, M.DCCC. XII. p.11

l'époque, le territoire et l'autre. Les gestes du peintre arrangent la matière en réponse à la vie, entraînés au contact du temps par ses sens —principalement ses perceptions visuelles et tactiles. La lumière peinte entretient alors une correspondance organique avec la lumière vécue, le sol et l'espace représentés avec ceux éprouvés, les réactions à la maladresse d'une trace, ou à un accident de la surface peinte, avec son attention au quotidien.

La pensée de la peinture ne se trouve pas dans une toile en particulier. Elle puise dans l'ensemble de ses créations, en dépassant leurs différences. Plurielle et sans images, elle observe l'autre, dans l'époque, unifiant la multiplicité des points de vue des peintres qui la font. Si elle ne se comprend pas, cette pensée se vit. Pour s'en assurer, rendons-nous au Louvre. La quantité de chefs-d'œuvre<sup>8</sup> suffit pour faire sens.

8. Dans l'histoire, certaines œuvres apparaissent comme de puissants marqueurs de changement. Elles sont identifiées, de leur temps pour la plupart, comme des «chefs d'œuvres». Elles orientent la peinture, en quelque sorte, la dirigent... L'organisation de leurs matières résonne si fortement du moment qui les a vues naître qu'elles entraînent dans leur sillage d'autres peintures. Véritables transfigurations plastiques du frottement des peintres au monde, elles incarnent la Peinture, en corps ouvert sur l'époque et l'autre. Ces chefs-d'œuvre peuvent, tout aussi bien,

Prenons deux salles du département des peintures : l'Italie du XVe et la France du XVIIe. Les deux montrent de nombreuses toiles, aux palettes variées, aux formats divers et parmi les thèmes communs plusieurs «Vierge à l'enfant».

Choisissons dix toiles dans chaque galerie et mélangeons-les. Un enfant de douze ans, à qui l'on demanderait de retrouver deux ensembles homogènes de dix œuvres, les constituerait sans peine. Il sentirait confusément —comprendrait puisque nous nous plaçons dans le champ de la Peinture— que tout motif trouve son époque par son traitement. Il ne rapprocherait pas les tableaux sur leurs simples ressemblances iconiques. Il les réunirait, en recherchant une relation entre les œuvres. Il y parviendrait, même sans connaissances en Histoire de l'Art, grâce à l'unité visible de chaque salle. Bien entendu, cet enfant ne situerait pas les tableaux dans le temps —l'espace aussi— mais le cartel d'une toile prise dans chaque ensemble, le lui permettrait.

Quel lien rassemble alors les œuvres de chaque galerie? Qu'ont-ils de commun ou d'unique? Quel

dépendre de l'élaboration d'une nouvelle image propre à la peinture que d'un renouvellement de la sphère perceptive du regard en lien à une pensée du moment.

est ce visible de l'unité de traitement des peintures pour chaque salle? Toutes ces questions appellent des réponses en forme de lapalissade. Ces deux liens réunissent dix toiles singulières d'un même lieu et d'un même temps, l'un, pour l'Italie du XVe, l'autre, pour la France du XVIIe. Quant à ce qui les caractérise, c'est justement cette distinction. Ils suffisent à faire la différence. Par exemple, ils aident à dissocier les vierges à l'enfant; ils renvoient chacune d'elles à son groupe. Ils séparent en peinture ce qui s'approche par la connaissance scientifique —l'image— de ce qui ne la nécessite pas —sa pensée propre. La reconnaissance de l'unité de temps et de lieu des salles se soustrait à l'histoire de l'art et l'esthétique. Elle ne doit rien, non plus, à la compréhension des motifs de la peinture.

Une fois les images oubliées, que reste-t-il aux peintures pour ces liens? Physiquement : tout. Il leur reste la matière organisée au service de leur composition, en trace des gestes et des techniques utilisées. Chaque lien identifie les récurrences plastiques communes aux peintures du groupe qui le crée. Chacun d'eux marque une continuité manifeste d'une œuvre à l'autre, au-delà des différences notables de sujet, de format, de palette chromatique ou de construction rythmique. Il fixe, devant ces différences —de la conception de l'image à la mise en forme de sa matière— l'époque et le lieu du

peintre. Ces liens mettent à jour la peinture en sa pensée propre. Ils font de l'autre dans leur temps un même, indicible, rendu visible.

Ce qui ne relève pas de l'image en peinture ouvre sur le temps du peintre et l'autre dans l'époque. Ces indéfinis naissent de la matière même. Ils en sont la pensée propre. La peinture est affaire de regard et de corps —de frottement du regard des peintres au monde et aux chefs-d'œuvre de l'art. Elle fixe la vision du peintre et ce qu'il a vu du monde. Par l'arrangement de sa matière, la peinture s'insère dans l'époque. Ce faisant, elle quitte l'image pour le corps, le lieu commun pour un espace singulier, le beau pour le sublime et l'époque elle-même pour le cadre paradoxal d'un présent reconduit, intemporel. Contempler une peinture, c'est vivre un peu de son temps, le nôtre, un moment en suspens.

Romainville, le 7 juin 2024

**VIVRE, PEINDRE**  
**l'ordre fluide de la peinture**

## L'ÊTRE FLUIDE DE LA PEINTURE

*Avant toute autre considération, la première fluidité d'une peinture tient à sa capacité à incarner la traversée du temps du peintre qui l'accueille. Elle propose, dans sa contemplation, l'expérience de la fréquentation d'une époque, participant ainsi à sa définition.*

\*

### Un presque rien du monde en fluidité première

*Le sens du sens est de se dérober.*

Jean-Luc Nancy<sup>1</sup>

Notre connaissance de l'histoire et des événements dont nous sommes les contemporains influe sur notre éducation et modèle notre vision de l'univers. Notre frottement physique au monde agit de même. C'est un puissant marqueur d'identité —d'autant plus influent que nous le vivons la plupart du temps sans y prendre garde. Arpentant

1. Jean-Luc Nancy, *La pensée dérobée*, 2001, éd. Galilée, Paris, p. 35

un trottoir de grande ville, remontant un chemin de terre, nous nous adaptons. Nous nous déplaçons différemment si l'on est notable ou pas, au 21<sup>e</sup> siècle ou au 15<sup>e</sup>, en ville ou à la campagne, chez nous ou en territoire étranger, en moyens de transport ou à pied. Sans nécessairement en prendre conscience, ces changements stimulent les sens et l'esprit.

L'architecture moyenâgeuse, en partie sous la pression de l'imprimerie naissante, a ouvert les murs. On a pu lire plus facilement à l'intérieur. Cette nécessité, initialement liée au besoin de quelques-uns, a entraîné, au cours des siècles, la multiplication du nombre de fenêtres des habitations, même si, le verre plus cher que la pierre, leur vitrage est longtemps resté un luxe. Cela a contribué à modifier, entre autres, la manière de penser le lien entre intérieur et extérieur. Un horizon, mouvant et morcelé aux carreaux bullés de l'unique fenêtre d'une pièce couverte de tapisseries, diffère beaucoup de celui visible depuis une véranda contemporaine ou de celui aperçu au hublot du vaisseau de mon avatar. Que l'intérieur se coupe du dehors, s'y plonge ou le reçoive et une partie de ma vision change. Intérieur et extérieur ne sont pas non plus les mêmes quand, à la faveur d'un passage dérobé, on peut accéder au dernier niveau du jeu, ou que, pour rentrer chez soi, la porte blindée s'efface dans le mur, sur simple

reconnaissance oculaire, ou bien encore, qu'armés d'une clef en fer forgé, nous éprouvons le ressort de l'imposante serrure d'une porte cloutée que l'on pousse au crissement des gongs. De même, notre regard sur la lumière se transforme, si l'on agrège au soleil et au feu les sources d'aujourd'hui. La fluorescence, les diodes, la bioluminescence, le laser et la radioactivité font naître des réflexions en sciences dures, sans relation avec le mystère de la Visitation ou les flammes de l'enfer. On pourrait multiplier les exemples. Peindre maintenant un intérieur ou une lumière, ce n'est pas le faire au 15<sup>e</sup> siècle.

Les peintres<sup>2</sup> inscrivent dans leur travail leur rapport physique et intellectuel au monde. Vivant autrement, je pense et j'agis différemment, je peins différemment. L'attention à l'époque —entre réalité vécue et imaginaire projeté— oriente la pratique sans qu'on le pressente. Ce faisant, elle mène la peinture à sa dimension artistique : l'incarnation de cette époque. Expression de sa pensée propre, la pensée de

2. Dans ce texte, un «peintre» ou un «artiste», c'est quelqu'un parvenu à maturité dans son travail : sa pratique plastique n'a pas d'équivalent; il vit son œuvre comme une théorétique; s'il ne fait pas forcément autorité, il a au moins la reconnaissance d'une partie du milieu de l'art. L'«œuvre», c'est la sienne.

la peinture n'a que peu à voir avec celle du peintre. Elle permet d'éprouver, dans la contemplation d'une toile, le regard d'un peintre sur l'univers et de faire l'expérience de l'autre. La plasticité, la peinture, l'art —en mêmes— c'est l'époque. Le rapport singulier (particulier et fragmentaire) de toute œuvre —aux seuls territoires (physique et psychique) d'un artiste—, offre un moment du monde qui s'ajoute, pour en décrire la diversité, à la multitude de ceux que proposent les œuvres qui lui sont contemporaines. L'ensemble des formes artistiques d'une époque rapporte, en expérience potentielle, son Humanité. Toute toile exprime, ainsi, en contribution à la pensée de la peinture, un presque-rien de vie de son temps.

Liée à la manipulation de la matière dans la toile, ce presque-rien tient à l'organisation de ses matériaux, indépendamment des motifs ou des techniques utilisées. L'avancement dans le peindre en détermine, seul, la présence. L'apport d'un peintre à — la pensée de— la peinture se développe au sein de chacune de ses toiles, enfoui dans la récurrence des gestes et de la construction progressive de son œuvre, d'une toile à l'autre. La dimension spécifiquement artistique de toute toile est attachée à la répétition de gestes et de choix plastiques réalisés sans conscience immédiate dans la découverte des réactions de la matière et du travail lui-même. La complexité du regard du peintre

vient du monde et y retourne par la manipulation de la matière. Son regard sur la matière poursuit celui vécu dans la traversée du monde. En peignant, le peintre accède, sans le chercher, au regard qu'il porte sur son époque, à son expression. En peinture, l'époque, le regard et le geste ne font qu'un, dans la nécessaire vacance de la pensée du peintre. L'unité qui transparait ainsi dans l'expression de la forme, c'est cela que l'on appelle le style. Le style c'est l'Humain traversé par l'époque.

\*

### **Accélération du temps et séduction de l'image**

*La pensée est l'abîme dans lequel chacun tombe.*

Christian Bobin<sup>3</sup>

L'art accompagne notre adaptation au temps, dans le renouvellement de ses formes. Le principal changement de l'art, sa constante aussi, c'est le temps de l'humanité.

Jusqu'à l'ère industrielle, les progrès techniques et les avancées en sciences dures, appliquées, sociales ou

3. Christian Bobin, *Le murmure*, 2024, Gallimard, Paris, p.24

humaines, entraînent des modifications sociétales qui ne sont sensibles que sur de longues périodes. Elles passent pratiquement inaperçues à l'échelle d'une vie humaine. Seules quelques inventions marquantes altèrent la pensée d'un temps qui s'appréhende en même qui se renouvelle. Au dix-neuvième siècle, de façon concomitante au développement de l'industrie, des moyens de transport et de télécommunications, on assiste à une accélération du temps par la modification des paysages urbains et ruraux, des lieux de vie et des relations sociales, dans de nombreux pays. Ces bouleversements sont repérables sur une vie. Dernièrement, sous les influences conjuguées de l'accroissement de la population mondiale, de la mondialisation, de la surconsommation, de la surexploitation des ressources naturelles, mais aussi de l'apparition de l'informatique grand public, d'internet, des réseaux sociaux, des espaces virtuels, des innovations de la physique quantique appliquée et de l'intelligence artificielle, cette accélération s'est faite exponentielle. À soixante ans, j'ai vécu l'entrée dans l'anthropocène avec ses conséquences environnementales et sociétales et plusieurs révolutions technologiques aussi importantes que l'apparition de l'imprimerie. Cette profonde modification de la face de la Terre, due à l'activité humaine, visible depuis l'espace, influence le quotidien de chacun d'entre nous, toutefois nous

n'avons pas, à notre échelle, la possibilité de vivre ou d'accompagner ces mutations. Cela complique d'autant la possibilité d'en rendre compte en art.

En premier cycle universitaire, les recherches de mes étudiants convoquent fréquemment ces changements. Pour de futurs artistes, c'est naturel. Toutefois, l'attention qu'ils portent à leur propos et le souhait d'en faciliter la lecture malmènent souvent le registre plastique de leurs travaux. Leur volonté de clarification du motif —portée par un désir de vulgarisation soumis aux impératifs d'une communication quasi publicitaire— s'accompagnant pour la plupart d'un désintérêt pour les compositions complexes, les font parfois confondre simplicité et simplisme. Rares sont ceux qui évitent l'écueil de l'illustration. Ils réduisent la dimension plastique à une didactique des matériaux, de leur mise en œuvre ou de la technologie utilisée et limitent leurs compositions à des situations centrées. Ce constat ne fait pas échos à un phénomène observable dans le champ de l'art contemporain. Par contre, il est révélateur d'une part de leur difficulté à aller rencontrer physiquement les œuvres<sup>4</sup>, d'autre part

4. Pour connaître une œuvre, il faut la vivre et pour la vivre, il faut la voir.

d'une attractivité des réseaux sociaux qui placent sur un même plan toutes les œuvres sans les hiérarchiser en réduisant leur intérêt à leur photogénie et leur propos<sup>5</sup>. Il est également significatif de la confusion, que les écrans participent à entretenir, entre le réel et son image. Enfin, il est probablement lié à la multiplication des expositions thématiques qui abordent ces bouleversements et à la littérature critique qui les accompagne.

Une œuvre oscille toujours entre deux pôles utopiques. Le premier, de pure plasticité, la ferait jaillir sans image par la seule manipulation de la matière. Le second, de pure pensée, la réduirait à l'essence de son sujet. Dans notre modernité artistique, l'art concret puis l'art conceptuel ont visé ces opposés. À défaut de les toucher, ils les ont fait partiellement se rejoindre. Toute plasticité convoque des images de son époque et tout art trouve une forme. La force de l'art, sa spécificité et son sens, réside dans sa capacité à nous faire vivre ce que

5. De même qu'en science, les opinions ne peuvent pas se substituer aux faits, tout ne se vaut pas en art. Le jugement esthétique attend un œil éclairé. L'absence de hiérarchisation témoigne, la plupart du temps, d'un manque d'éducation du regard.

la pensée complexe n'atteint pas par le verbe : son débordement en impensable devant la vie, l'amour, la mort, le temps ou l'autre. Il ne s'agit pas d'en énoncer le sens, mais de l'exprimer en le donnant à vivre. Dans la diversité des œuvres d'une époque, l'art s'accorde aux mutations du moment, n'ayant de cesse de se renouveler en variations. Parcelleuse, sa pensée est aussi mouvante par nature. Ses formes ouvrent à l'ailleurs et à l'altérité. L'être-là-ailleurs de la pensée de l'art accompagne la reconnaissance par un public de spécialistes d'une forme (plastique, musicale, verbale...) choisie comme manifestation de l'époque<sup>6</sup>.

Je l'ai dit, la dimension artistique de l'œuvre s'incarne dans un corps dont on découvre l'expression en face à face. Les formes actuelles de l'art sont toujours à vivre plus qu'à comprendre, toutefois quand la plupart d'entre elles ont pour thèmes

6. J'ose espérer qu'elle échappe à la seule dimension spéculative d'un marché en recherche de placements financiers. Quoique, pour poursuivre sur la fluidité en art, les liquidités seraient encore à interroger... Certaines formes — de sa pensée donc — dépendent de ce marché. Parfois, celui-ci les oriente, les défait ou les solidifie — ce qui les défait aussi. Rares sont les artistes qui lui résistent suffisamment pour se maintenir à l'ouvert du travail.

ceux évoqués précédemment, il est regrettable qu'une majorité d'expositions et de textes critiques travaillent encore à déconstruire leurs motifs sans véritablement s'intéresser à leurs corps. Si nombre d'écrits d'artistes en rappellent l'essentialité, plus rares sont les historiens de l'art, les sociologues et les philosophes qui leur emboitent le pas. Bien entendu, l'histoire de l'art, la sociologie ou l'esthétique s'attardent sur ces motifs, dans une perspective historique, sociale ou philosophique, mais les œuvres d'art n'ont pas vocation à servir d'illustrations, fût-ce de sujets essentiels pour leur époque et pour ces sciences. Par ailleurs, le postulat étonnant qui veut que ces disciplines prennent en charge la « théorie de l'art »<sup>7</sup> produit, aujourd'hui plus qu'hier, un effet délétère pour la reconnaissance de ce que peut être la dimension artistique d'une œuvre.

La diffusion massive de reproductions d'œuvre

7. Rapprocher la « Théorie » de « l'Art » me laisse songeur. La dimension artistique d'une œuvre ne relève en rien de la théorie. L'art n'est pas une science et ne produit pas de théorie. Nul mot ne le touche, nulle pensée non plus. L'art demande, pour le découvrir, d'aller physiquement à sa rencontre. C'est la seule discipline possible pour l'appréhender. La connaissance de la peinture se nourrit de voyages et de rendez-vous répétés avec les œuvres.

d'art —notamment photographiques sur les réseaux sociaux—, la surattention aux thématiques de leurs motifs et plus encore notre familiarité de l'image en ligne, nourrissent dans l'esprit de nos contemporains une confusion fréquente : l'image vaudrait pour le réel lui-même, la représentation photographique pour l'œuvre elle-même. Si l'on doute fréquemment de la véracité du réel rapporté par l'image photographique —conscient de sa possible manipulation—, il est plus rare de la séparer du réel lui-même. Rappelons pourtant que l'image, photographique ou filmique, ne retient pas grand-chose du réel. Quid du temps ? De l'espace ? De la matérialité des choses ? Des sens ? etc. Jusqu'au siècle dernier, quand des reproductions accompagnaient les textes, leur statut d'illustration ne faisait aucun doute. Ce n'est plus le cas actuellement. Alors que l'image est partout, on oublie qu'elle n'a presque rien à voir avec la réalité. Ce constat oblige à réaffirmer son incapacité et celle du discours à atteindre la pensée propre de l'œuvre. Tout art nécessite d'en faire l'expérience. En peinture, voir une œuvre, c'est la vivre : c'est s'ouvrir à sa présence, en retrait de soi, vide de toute pensée. En s'absentant à l'espace comme à soi-même, on peut faire l'expérience de l'art et accueillir l'autre dans l'époque qui en a vu jaillir l'expression.

\*

## VERS UNE FORME FLUIDE DANS MA PEINTURE

*Je travaille le plus clair de mon temps libre de toute perspective. La forme fluide de ma peinture, je ne l'ai pas cherchée.*

\*

### Une concorde organique

*Dès que la peinture prend conscience de son but, se fixant du même coup une limite, elle n'est plus.*

Jean Bazaine<sup>8</sup>

Pour évoquer la fluidité de la forme de ma peinture, je veux m'intéresser, en premier, aux conditions réunies pour son jaillissement. Elles poursuivent, par bien des points, mon rapport au monde. (Après quarante années de pratique, cette remarque est moins poétique que pragmatique.) Je

8. Jean Bazaine, Exercice de la peinture, 1973, éd. Seuil, p.66, cité par Henri Maldiney, Ouvrir le rien l'art nu, Encre Marine, 2000, Fougères, p.287.

peins l'esprit vide, l'attention légère, voire dilettante, paradoxalement curieuse, proche de celle que je porte au quotidien<sup>9</sup>. Dans la vie, aisément flottante, elle est perméable à un étonnement de tous les instants pour tout et n'importe quoi. Dans la mesure du possible, je rencontre le monde, ouvert et insouciant, essayant de m'accorder au cours des choses<sup>10</sup>. Je vais respectueux et effacé devant l'inconnu. Cette réserve me permet de contenir ma peur et de la dépasser. Retrouver, en peinture, un regard à l'attention sans vigilance, me demande —c'est mon point de vue— de me faire tout aussi discret.

De même que je n'aime pas les confrontations, je ne m'impose pas aux matériaux que j'emploie. En peinture, j'organise mes moyens (surface, couleur et

9. Cette remarque vaut pour la peinture, le dessin ou la sculpture, mais aussi pour toute chose de ma vie. Je déteste perdre mon temps en confrontations inutiles. Si mon environnement se rappelle à moi, j'essaie de le prendre en compte. Respectant la différence, sans accepter l'intolérance, je fais — quand c'est possible — «avec plutôt que contre». Je préfère toujours la discrétion et le retrait à l'affirmation, l'absence de définition à la certitude.

10. Mon intérêt, jeune, pour les Philosophes taoïstes — Lao Tseu, Tchouang Tseu, Lie Tseu [en Pléiade - préface et traduction d'Étiemble] ne doit pas être extérieur à cela...

geste) en bonne intelligence, visant l'unité organique de leur concorde. C'est mon seul protocole de travail. Je respecte leur détermination physique —densité, élasticité, malléabilité, résistance à l'étirement, transparence, étendue, rugosité, etc. J'œuvre avec eux, pas contre eux; ni plus ni moins important qu'eux. Dans la rencontre avec la matière, je prends acte de ses réactions et m'adapte; je redéfinis mes intentions. Cette fluidité est essentielle. Elle confère la sienne à ma peinture. S'il m'arrive de «faire attention» à la suite d'un «accident», je porte sur les matériaux (des couleurs et des supports) le même œil bienveillant. Je n'ai pas le désir de les dominer. Cela confine, chez moi, à une éthique. Ma matière c'est l'Autre. Elle réoriente mes gestes et fixe un cap dans mon travail. Ce regard prévaut sur toute autre considération. Il devance ma pensée conceptuelle et nourrit probablement mon désintérêt pour les œuvres qui me semblent s'en écarter.

La vie s'éprouve, avant de la comprendre. Il en va de même en peinture. Avant d'appréhender son propos, je dois en faire l'expérience; cela s'impose à moi. Cette décision, réitérée instinctivement puis volontairement, sert-elle un possible marqueur du moment dans mon travail? Je le crois. Pourtant, dans mon compagnonnage avec les matériaux, veillant à mes gestes, je n'ai pas conscience de ce qui peut

activer ce rapport à l'époque. Y songerai-je, je ne suis pas certain que, devant l'ampleur de la tâche, je ne la mettrai pas de côté. Cette poussée de l'époque dans la peinture est un mystère qui m'a longtemps échappé. Quand je peins, je ne m'en soucie pas. Ma rencontre avec la matière, dans la retenue de mon attention, se charge de ma relation au monde avec la nonchalance de l'ignorance. La pensée de l'art m'est étrangère. Convoque-t-elle l'autre pour cette raison même? Peut-être. Bien entendu, je sais ce que je dois à l'époque lorsque je peins une toile. Il y a trente ans, l'imprimante que j'utilise à présent n'existait pas. Pour autant, je ne l'ai pas choisie pour sa caution de contemporanéité. Pour être tout à fait honnête, cela ne m'a pas effleuré. Elle faisait partie de mon environnement et s'est imposée à moi sous la pression de la nécessité<sup>11</sup>.

Le sens de l'art ne doit rien au motif ou à l'outil choisi. Qu'ils soient de leur époque, ou pas, importe peu. La manipulation directe ou indirecte de la matière (d'une stricte économie des moyens dans

11. Septembre 1998, à l'atelier. Je trouve étrange de passer deux mois à deux ans sur une toile, moi qui souhaite «ne pas être dans mon travail». L'imprimante que j'utilise pour mes dossiers ressemble à une solution. Ce jour-là, ma peinture prend une voie qu'elle ne quittera plus.

la réalisation de la composition) rapporte seule la fréquentation de l'époque par l'artiste —en transmutation dans le corps physique de la peinture. Mon respect de l'intégrité de la matière convoque des explications objectives en résistance des matériaux, tout autant que des préoccupations humaines et sociétales liées à l'éducation et l'époque, puisque je l'envisage comme Autre. Je soumetts mes gestes aux matériaux, à l'aune des réflexions que soulève, dans mon cadre quotidien, mon intérêt pour l'actualité des arts, des sciences et du monde. Je le fais avec la légèreté de l'attention qui précède l'organisation sociale du jeu. Loin de toute projection de sens, mon travail s'enfonce dans le mystère de la peinture, sous la bannière de l'insouciance<sup>12</sup>. (La peinture n'est jamais difficile sur le moment, même quand, vingt ans durant, je peine à la trouver.) J'ai comme règle d'échapper aux formes et aux images déjà faites, aux gestes rencontrés. Il me faut les oublier pour accueillir le renouvellement de son inconnu. Pour y parvenir, je compte sur l'altérité fondamentale des matériaux. Libérée de mon attention, la peinture arrive toujours sans prévenir —à l'écart de mes

12. En cela, ma pratique se distingue de celle d'un artisan. S'appuyant sur la connaissance et la prévisibilité de ses gestes, il peut en anticiper la fin. L'issue de la mienne me saisit.

attentes—, relâchée par l'incertitude sans pesanteur de mon regard.

\*

### **Une avancée chaotique vers la peinture**

J'aimerais qualifier mon rapport à la peinture de fluide, mais ça n'a pas toujours été le cas. Ce que je viens d'écrire ne vaut que pour mes œuvres de maturité (à partir de quarante ans). Mes premières années, sous les influences aussi diverses que variées de la figuration narrative, de la figuration libre, de la trans-avant-garde ou de l'Arte Povera, je m'essaie à tout. Je vais d'une forme à l'autre, au gré de mes humeurs. En quête de virtuosité, je m'impose fréquemment aux moyens que je choisis. (Mes dessins d'observation font exception. L'impératif des proportions pousse à l'humilité, de sorte qu'ils trouvent encore grâce à mes yeux.) Vers vingt-cinq ans, délaissant la figure —sans en faire une obligation—, je me laisse aller à mon appétence à étendre de la couleur sur un support. Ce qui m'importe? Échapper à tout sujet. Aucun ne me paraît suffisamment essentiel pour le soumettre à la peinture. Il me faut peindre sans me soucier de l'aspect de mon travail. Je dois être ouvert à ce qui arrive, sans pensée préalable, sans en forcer le

jaillissement. Pour cela, inutile de chercher. Je me contente de suivre le format, la matière picturale, les rencontres des couleurs entre elles et les réponses des supports. Le plus souvent, ma pratique s'oriente vers des productions sans relations au réel. Parfois, à la faveur d'un geste, une image apparaît. Je la poursuis, si je l'attache aux vanités. Figuratif ou pas, ce travail ne se hisse pas au niveau de mes exigences. Les formes qu'il engendre ne sont pas nouvelles. Cela me tourmente, pourtant je sais confusément que c'est la voie à suivre. Je dois glisser de la matière vers la réflexion et non l'inverse.

Las de mon incapacité à peindre, je m'engouffre parfois dans la brèche des images —entre symbolique byzantine et bestiaires moyenâgeux. Ces épisodes figuratifs passés, mon désir d'étendre de la couleur se fait plus fort. Parallèlement, je revisite, trois ans durant, les compositions des anciens (des primitifs surtout). J'y consacre la moitié de mon temps d'atelier. Je recherche le voile de lumière sourde qui nimbe leurs peintures. C'est la première pierre de la mienne; je ne le sais pas encore. Cette exploration, extérieure à ma pratique, oscille entre véritable honnêteté —en quête de ce voile caractéristique de la forme à venir— et résurgence d'une habileté à la fierté sournoise —qui retarde son arrivée.

À trente ans, je clos cette étude; la peinture me pousse tour à tour vers la figuration ou son absence; vers trente-cinq, après un dernier épisode figuratif à la dimension symbolique, je me tourne résolument vers une peinture sans référence au réel. Je me sens proche de Support-Surface tout autant que de Rothko. Tout lien à la réalité me semble anecdotique et je me méfie de mon attirance pour la virtuosité. Je refuse «l'imagination et la manière, limitant mon action à une non-intervention systématique»<sup>13</sup>. J'installe le cadre définitif de mon travail, même si sa forme est encore lointaine. Je dépose sur mes supports des étendues de couleurs en accordant mes gestes à la miscibilité de leur matière, à leur fluidité, à leur degré de transparence, de même qu'à la taille, la rugosité, la teinte et l'orientation de ma toile ou de mon papier. Il s'agit de faire avec le matériau, de le respecter et d'intervenir le moins possible. J'affirme, à tout va, que «je ne veux pas être dans mon travail». (Bien que naïve, cette volonté de retrait jouera un rôle crucial dans mon choix, plus tard, de peindre avec une imprimante<sup>14</sup>). J'ai de la

13. Vincent Dulom, *Le passeur de peinture, (Un archer dans le brouillard — Du geste du peintre au miracle de la peinture)*, 2006.

14. L'imprimante répond parfaitement à ma vision du geste

peinture une vision organique. Je l'espère vivante. Pour rencontrer cette vie, je procède par glaciés. J'ai la conviction que chaque couleur doit contenir de toutes les autres. Une toile me prend plusieurs mois, parfois plusieurs années. Je recueille des compositions aux rythmes lents, à la tactilité et l'animation chromatique sourdes.

Je développe, à ce moment-là, une conception mystique de la peinture. Peut-elle tendre vers le non-être de Pseudo-Denys l'Aréopagite ou vers ce «rien d'avant toutes choses» de Maître Eckhart? A-t-elle à voir avec la pensée du temps de Saint-Augustin qui relie dans la durée le présent, le passé et le futur? J'ai beau être athée, ce sont les seules questions que je me pose. Je souhaite toucher «ce qu'il y a avant la vie ou après la mort». Cette pensée va me tenir longtemps. L'éthique de Levinas, le presque-rien de Jankélévitch, la phénoménologie d'Husserl, les textes de Nancy ou ceux de Didi-Huberman —tous très importants pour moi— ne me la font pas quitter.

Je me détourne de ce mysticisme, plus de dix ans plus tard, quatre ans après l'arrivée de la peinture dans

mon travail (sous la forme d'une ombre mouvante qui semble flotter sur la surface imprimée de mes supports). Je comprends, qu'elle n'incarne pas un non-être extérieur. Elle est l'expression d'un regard ouvert sur le temps et l'autre. L'expérience qu'elle en propose —qui fait son sens—, bien réelle, existe à l'exclusion de toute possibilité de partage hors du moment et du lieu de sa contemplation. Le renouvellement en variations colorées du plan de la toile permet d'appréhender de façon concomitante l'instant et la durée. Il dévoile également un espace indéfini, sans fond et sans limites, dans lequel l'œil plonge. Là, dans l'incompréhension du visible, la respiration nous unit à la peinture. Sortant de son attraction, on l'interroge. Pour ma part, elle éclaire mon rapport au monde — à l'époque et à l'inconnu. Elle me sert de repère et m'offre la capacité de le penser. La maturité de ma pratique tient à ça. Finissant ces lignes, je prends conscience de ses liens aux philosophes que j'ai cités. À présent seulement, leur proximité me semble évidente. Clarifier la réflexion prend du temps. La peinture ne parle pas

Romainville, le 12 juillet 2025

(cf. texte sur l'impression). Étonnamment, sa mécanique confère à ma peinture sa dimension organique et sa fluidité.

## *Table des matières*

\*\*\*

### **PREMIÈRE PARTIE (2005 - 2007)**

\*\*\*

#### **DU LIEU DE LA PEINTURE** réflexion, digressions et quelques mots encore

\*

#### 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'imgo 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 balafnée

*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*

\*\*\*

## *Table des matières*

\*\*\*

### SECONDE PARTIE (2022 - 2025)

\*\*\*

## LA BEAUTÉ(S) DE LA PEINTURE

\*\*\*

### UN CORPS AU REGARD de la peinture

\*\*\*

### DU REGARD AU GESTE la matière d'une époque

\*\*\*

VIVRE, PEINDRE  
l'ordre fluide de la peinture

\*

L'être fluide de la peinture  
Un presque rien du monde en fluidité première  
Accélération du temps et séduction de l'image

\*

Vers une forme fluide dans ma peinture  
Une concorde organique  
Une avancée chaotique vers la peinture

\*\*\*