

La peinture à l'œuvre et l'énigme du corps

par Max Loreau

nrf

LES ESSAIS CCVIII

Gallimard

*Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous les pays.*

© Éditions Gallimard, 1980.

PRÉFACE

Bien qu'ils n'aient pas été conçus pour former un ensemble, les textes théoriques qui composent ce recueil tournent tous autour d'un même centre : le corps. Ce qui les enchaîne est l'énigme vers laquelle ils s'avancent par degrés. Le premier d'entre eux — La poésie, la peinture et le fondement du langage — tente de saisir, à partir de l'expérience de H. Michaux, ce qui peut faire le propre du tracé pictural lorsqu'il se trouve confronté avec les limites du langage poétique. Élargissant la question ainsi ouverte par le trait et qui n'est autre, au fond, que celle des conditions de possibilité d'une production de l'apparence, le second — Art, culture, subversion — porte le regard en direction du geste. Quant à la suite intitulée Le peintre, la toile et le corps qui esquisse une espèce d'histoire dont chacun des moments complète les précédents en s'appuyant sur eux, faisant un pas de plus, elle vise expressément cette fois à montrer la nécessité, pour qui se penche sur la peinture, de tendre à la pensée du corps. Tous ces textes peuvent donc passer pour autant de chapitres d'une seule et même recherche. A leur façon, ils s'enfoncent peu à peu vers ce qui travaille la peinture, ses œuvres et que, faute de mieux, j'ai appelé corps. Peut-être serait-il plus exact d'affirmer qu'ils tâchent, par les voies de la réflexion philosophique, à pénétrer vers ce qui, par-delà les effets de surface, agit du plus profond et appelle la genèse de l'œuvre : d'un mot, vers l'intérieur de la peinture.

Outre ce centre incertain et énigmatique, deux traits communs,

qui en fin de compte se rejoignent, peuvent encore rassembler les diverses parties de ce livre.

L'un est de méthode. Toutes les analyses proposées s'attachent à saisir la peinture non par le spectacle des œuvres — par ce qu'elle présente au regard —, mais par les actes et les opérations du peintre, ou plus précisément par la pratique du peindre. Le chemin pris pour aller à cet intérieur que je viens d'évoquer est la fabrication de l'œuvre, et non le contenu des images.

L'autre tient à l'idée de l'art qui court à travers tous ces textes. L'art y est de bout en bout abordé non comme un objet esthétique, plutôt comme une activité de connaissance. En son essence l'artiste s'ingénie à se susciter, délibérément, artificiellement, des obstacles visant à cacher le visible — à dérober le monde — de telle façon que, sous couleur de s'adonner à la peinture, il s'oblige indéfiniment à rendre visibilité à l'apparence masquée. Sans écran pour barrer la vue, il n'y aurait pas de visible, la vue n'existerait pas. Quand le peintre pose ses pigments sur la toile qui l'empêche de voir, sans doute est-ce pour faire surgir là l'image de ce qui le possède, mais c'est aussi, de façon plus obscure, même s'il l'oublie en route, afin de voir ce qu'il en est de l'apparence, et ce qu'est le visible. Et l'essentiel est que, dans ce travail où le peintre s'oblige à réengendrer l'apparence dissimulée par jeu, il se trouve aussi forcé en sous-main de réengendrer du même coup les conditions de l'apparence : de dérouler, œuvre faisant, les fondements du visible. La restauration du visible, la véritable régénération à laquelle il se livre l'astreint à traverser toutes les phases qui séparent l'annulation de l'apparence de sa réinvention, la révocation du visible de sa re-production. Tout se passe comme si dans le feu de l'action le peintre, sans savoir, mimait les conditions de la vision, parcourait les étapes par où il faut passer pour conduire ce qui doit paraître à l'Apparence. C'est de tout autre chose que de belles images qu'il s'agit alors : des moments nécessaires à l'initiation au visible.

LA POÉSIE, LA PEINTURE
ET LE FONDEMENT DU LANGAGE
(H. MICHAUX)

Version entièrement remaniée d'un texte paru dans la Revue internationale de Philosophie, n° 81, 1967, fascicule 3, pp. 300-347.

Si l'on en croit Husserl, qui, sur ce point, se réfère d'ailleurs à Descartes, celui qui aspire à être philosophe doit, au moins une fois dans son existence, faire retour sur soi en vue d'échafauder ensuite une philosophie qui soit sienne. Cet objectif, il ne peut espérer l'atteindre qu'au terme d'une descente vers l'origine dont l'effet est de mettre à nu le moi absolu seul face à lui-même. Sous cet angle, l'artiste paraît n'être guère différent du philosophe, mise à part la manière dont l'un et l'autre utilisent le langage. Sans doute serait-on porté à prétendre que, dans sa quête du moi, le philosophe est mû par l'appât de l'universel et par lui seul, à l'inverse de l'artiste qui limiterait sa recherche à la sphère de son individualité propre afin de la défendre contre l'emprise de l'universel. Cet écart, qui paraît aveuglant au premier coup d'œil, s'effrite lorsqu'il est mis sérieusement à l'épreuve. Déjà le simple fait que le poète écrive doit éveiller la méfiance car, dans son cas, écrire c'est tenter de jeter un pont vers l'essence du langage. Certes le poète ne se sert du langage que pour le tourner *contre* l'Autre, et s'il vise à communiquer c'est à travers une expérience proclamée sienne. Mais peut-on pour autant assimiler la recherche poétique du moi à une lutte contre l'universel? Tout simplement l'artiste est convaincu que c'est dans ce qu'il a de plus profondément original qu'il a le plus de chance d'arriver à toucher le moi.

Car dans ce qui m'apparaît *mien*, le *moi* doit être, à ce qu'il semble, déjà présent, actif, sans que je sache encore ni ce qu'il est ni en quoi il consiste. Ce moi, qui est l'objet de mon désir et vit sous mon discours, s'obstine à rester en retrait : il ne trouve à se montrer que négativement, par une prétention à entrer dans le discours en en excluant progressivement l'Autre. Ce n'est qu'au bout du processus de suppression de l'Autre que le moi sera enfin là en sa pureté. En attendant, le moi peut bien se donner l'apparence de l'Anti-générique, rien ne permet de dire qu'il est appelé à demeurer confiné dans la particularité pure. Il semble même qu'il faille renoncer à cette opinion. Peut-être est-ce finalement le langage même auquel le poète a affaire qui est la source de cette croyance. Car le peintre — je parle de celui qui ne se contente pas de vivre sur un héritage et pousse aussi loin que possible la mise en question des systèmes passés — est plus volontiers amené à des vues opposées. Son expérience est plus propre à faire ressortir que, si l'artiste revendique sa singularité, le moi sur lequel il débouche est en fait un moi générique. Pour être soi et pouvoir originellement dire « moi », il faut que l'inventeur soit à même d'aller en deçà de sa particularité. Seule une confusion solidement ancrée peut l'amener à croire le contraire : celle qui réduit l'universel à un concept formé et voit en lui un simple *véhicule* de la pensée, reçu tel — c'est-à-dire tout élaboré, achevé — par le moi qui est ainsi contraint d'inaugurer son existence par un acte de soumission à l'Autre. En fait, ce que le poète doit rejeter n'est pas ce qu'on pourrait appeler d'un terme provisoire l'universel premier, qui est *constituant* (ou producteur), mais le *constitué* entier, c'est-à-dire la totalité des significations qui sont autant de réalisations particulières de l'universel primitif. En d'autres termes, l'entreprise poétique qui se fraie sa voie vers le moi en niant l'Autre, conduit à un universel vide de toute signification, à un universel constituant qui ne se laisse réduire à aucun contenu évident.

Il se peut que, passés au crible d'une expérience radicale, les concepts employés pour cerner la question s'avèrent insuffisants; il se peut qu'au fil des détours ils en viennent à paraître hérités d'un langage désuet, et finissent par appeler, à l'intérieur d'eux-mêmes, d'autres fondements et des prolongements discordants. Peut-être sont-ils inadéquats, barrant la route du lieu auquel le langage veut donner accès. C'est vers une issue de cette sorte que sont pointées aujourd'hui certaines œuvres prospectant les grands fonds — je songe à celle d'Henri Michaux, dont il sera ici question.

Toute recherche artistique menée avec intransigeance est vouée à rôder autour du point où la venue du moi voisine avec l'éclipse du sujet jusqu'à faire l'épreuve déroutante — désaliénante — de cette étrange coïncidence. A cet égard, l'entreprise de Michaux est plus éclairante qu'aucune autre. Non seulement parce que la poursuite d'un moi éternellement absent forme son thème unique sans relâche repris et traqué plus bas, mais aussi parce qu'elle s'est déroulée dans le double registre de la poésie et du dessin. De sorte que l'œuvre de Michaux se prête idéalement à la confrontation de ces formes de langage que sont poésie et peinture sur le fond de la relation qui les unit toutes deux à la conquête du moi. C'est un peu comme si, à travers Michaux, ce qu'il y a de plus difficilement accessible dans l'homme avait décidé d'éprouver le langage poétique et le langage du peintre afin de voir lequel des deux est le plus apte à conduire vers le moi manquant et par là même à désigner en quelque sorte le lieu de sa naissance — qui sait, à prendre sur le fait son *acte* de naissance. Ce motif à lui seul suffirait à mettre en lumière l'importance d'une recherche dont aucune concession n'a perverti le cours. Il y a plus : la marche vers le moi n'est pas ici, comme il arrive souvent, l'effet d'une attitude *morale* : révolte contre un milieu, contre une société asphyxiante. C'est tout au contraire pas à pas, comme méticuleusement, qu'elle a été menée : partie des mots, poursuivie dans leur sphère, elle s'est trouvée ame-

née à déceler un à un, sans brûler les étapes, les dessous du langage pour toucher finalement aux sources de celui-ci et n'avoir plus affaire qu'à elles. Si bien que cette acharnée réflexion du langage sur lui-même est avant tout une entreprise de connaissance. Son intérêt en est donc renforcé d'autant.

L'engagement n'est pas né d'une fantaisie d'homme d'ordre. Il a eu lieu en terre sauvage au milieu de difficultés dont il ne saurait être abstrait sans risquer d'y perdre son sens. Il est donc nécessaire de dire, pour commencer, ce qu'est l'univers de Michaux lorsqu'il se met à l'écriture.

Comment Michaux est établi au-dedans de lui-même, quel regard il jette sur son être, un recueil de textes le laisse entrevoir : *Lointain intérieur*. L'enfant auquel un jour force sera d'avoir recours à l'action de la poésie se décrit d'abord comme une « boule » (c'est le terme qu'il emploie); son être, il se le représente à la façon d'un monde fermé, vivant à l'intérieur de soi. Alors qu'il a sept ans, une modification survient : l'Autre fait irruption en lui sous l'apparence de l'alphabet. L'alphabet lui apporte une sorte d'intermédiaire entre l'intérieur et le monde; constituant pour lui la première forme d'un pouvoir de fragmenter son intérieur, de le rendre multiple, il lui fournit aussi le premier instrument l'ouvrant à l'extérieur : il sera le principe de son rapport au monde. L'alignement, dans l'espace, de signes discrets et détachés les uns des autres figure pour lui la possibilité d'être autrement que boule. Mais Michaux donne aussitôt à cette expérience une orientation qui décidera de tout l'avenir : la boule d'une part (qui symbolise la relation à soi) et l'alphabet, de l'autre (qui symbolise la relation à l'Autre) – ou bien encore l'unité et la multiplicité – sont en lui deux pôles séparés. Dans le flux de son être, rapport à soi, rapport à l'Autre sont vécus de façon distincte; c'est comme s'ils étaient coupés l'un de l'autre, et ils resteront tels jusqu'à ce que surgisse la question cruciale de leur conjonction. En attendant, Michaux s'arrange pour se

conserver l'univers qu'il s'est forgé : sa participation, d'ailleurs des plus fragiles, au cours des choses ne l'empêche pas de demeurer fidèle à l'idéal du retranchement, du monde intérieur clos, tenace et immobile. Cette fidélité l'entraîne foncièrement à tenir la contemplation pour le modèle de la relation à l'objet. Le lien qui noue le regard à l'objet constant doit être la forme générale des rapports entre moi et monde.

Il a beau s'isoler dans la contemplation, il ne peut faire que les mouvements qui trouent l'espace s'éteignent; le monde lui arrive par éclairs et c'est alors l'intrusion brutale, impérieuse, d'un inintelligible, radicalement hétérogène. Pour se défendre contre la dispersion de ces courants en fuite et la repousser tant soit peu, l'œil s'exerce à se façonner un lien imaginaire, énergétique, avec les choses. Les objets réels, si gênants, sont déréalisés, attirés dans la boule et mis en quelque sorte à portée de l'énergie intérieure. L'action qu'il aura sur le monde sera donc celle de l'énergie et, en face, dans la représentation imaginaire que s'en fait l'œil, le monde lui aussi sera énergie. Tout l'univers concevable se situe de la sorte dans un registre intermédiaire. Aux extrêmes il y a, d'une part, le moi insaisissable et dérobé et, de l'autre, le monde réel. C'est entre eux que se tient Michaux : à un niveau susceptible de rapprocher des pôles aussi hétérogènes, de leur donner une certaine communauté de nature de telle manière qu'entre eux une relation devienne possible. Bien qu'importées dans un milieu imaginaire, les choses ne sont pas pour autant passives; elles miment dans l'espace du dedans la résistance des choses réelles à l'action irréelle, magique, de l'esprit blotti dans sa boule. De là l'inquiétante équivoque des écrits de Michaux : ils manient des objets fictifs qui soudain font preuve de l'autonomie des objets réels. La poésie qui en résulte est loin d'être un refuge où les objets seraient dociles; elle est bien plutôt destinée à composer une espèce de milieu d'échange ou de dispositif moyen permettant d'échapper à l'étrangeté

totale du monde, en quelque sorte d'agir sur elle — si illusoirement que ce soit —, *et* de s'en protéger tout en se faisant à ses forces — donc de se rapprocher du monde.

Les choses sont énergie, et le commerce avec le monde est un conflit entre flux d'énergie. A vrai dire, au début, la tendance à se figurer les choses comme des images douées de spontanéité n'est qu'implicite. Elle est bien dans le prolongement de la consistance intérieure que Michaux se construit; en attendant l'occasion de s'organiser, elle couve. Elle ne se manifeste vraiment qu'à la suite d'une décision grave. Cette décision, il la prend à vingt ans : l'effet produit est immédiat et lance une pénible aventure dont rien ne permet d'entrevoir les développements à venir. Sans retard, Michaux s'aperçoit que sa résolution ébranle le fragile édifice qu'il s'est bâti à l'intérieur; elle se met à le déchirer, l'acculant à se découvrir littéralement coupé en deux. « Un jour à vingt ans lui vint une brusque illumination. Il se rendit compte, enfin, de son anti-vie, et qu'il fallait essayer l'autre bout. Aller trouver la terre à domicile et prendre son départ du modeste. Il partit » (*Plume*, p. 115). Il entend rompre avec sa démarche initiale et renverse les positions. Il vivait replié dans sa sphère du dedans, les choses venaient à lui de leur contrée lointaine; il va désormais parmi elles. Il saute d'un pôle à l'autre : dans la proximité du monde. Quel sens pourrait avoir un aussi radical changement sinon de vouloir sans le moindre doute faire éclater la boule? Il part. Certes il aspire à relier le monde réel à son univers idéal, mais il sent aussi qu'à l'instant où il leur cherche des points d'attache, il donne naissance à une contradiction dont il s'est condamné à devenir le théâtre. Comment en effet pourrait-il chasser en un instant des mécanismes de pensée qui l'ont modelé pendant vingt ans? Il a beau avoir décidé de se porter dans le plus humble, il ne dispose pour y aller que de l'univers de pensée qui jusque-là lui a tenu lieu de réalité. *Il est donc bien forcé de penser son nouvel ancrage — à savoir le réel — depuis le monde mental qui justement le nie : la*

boule. Et c'est là ce qui lui arrive. « L'idée d'action le hante, comme le paradis impossible à sa nature, la cure invraisemblable. Tous les matins, il fait son examen de conscience et il tord sa journée entière dans le sens de sa méditation, et de ce qui lui paraît propre à être modifié, mais tantôt ce sont des erreurs, tantôt des progressions de détail... Il voudrait agir. Mais la boule veut la perfection, le cercle, le repos » (*Plume*, pp. 116-117).

Il se sépare en deux. D'une part il est sphère autonome, et s'absente du réel : le monde lui échappe; de l'autre, il prend place au cœur du réel et les choses pareillement lui glissent entre les doigts car les instruments de pensée auxquels il a recours ne sont pas adéquats : il se surprend livré au monde, jouet des choses. Il n'y a pas un seul instant où il ne se sente aliéné car la division dont il est la proie signifie qu'il est impuissant à tenir ensemble sous son regard ces deux parts de lui-même : entre elles le seul lien est la succession, la seule jonction l'alternance. Sans cesse il passe de la boule irréaliste à l'éparpillement fugitif, sans cesse dérapé de l'unité vide, sans objet, au multiple en dissolution. En d'autres termes, son moi n'est rien de plus qu'un pur et vide pouvoir de maintenir en contact les deux pôles de cet éclatement – d'éviter que tout lien de contiguïté vienne à se rompre entre eux; son être se réduit à cette fonction précaire. Pour le moment, Michaux ne sait pas ce que ce mode d'être signifie. Un jour lointain, il découvrira en peignant qu'il n'est et ne peut être rien d'autre que ce pouvoir de tenir ensemble et souder les deux pôles qui alternent en lui, et que la formation d'un moi actif exige qu'il soit *à même* de les poser *d'un trait*, de les actionner *simultanément*. Mais cela il l'ignore encore, pour cette raison qu'il part à la recherche de son moi l'esprit plein de présupposés hérités du langage reçu. Il rêve de son moi comme s'il s'agissait d'une « propriété », d'un objet de pensée qu'il pourrait fixer du regard comme on fait d'un objet quelconque ou d'un *concept* : son action aura abouti – c'est ainsi qu'il se

représente les choses – lorsqu’il aura réussi à ramener à lui ce qu’il se désole de ne pas pouvoir maîtriser des yeux, donc de ne pouvoir contempler sous la forme de l’Autre – son moi. Vue sous cet angle, sa recherche est nécessairement vouée à prendre la tournure d’un long combat obstinément consacré à démanteler la forme générale du Concept, qui s’est attachée à son moi au point de lui donner les apparences de l’Autre. On se rappellera, par ailleurs, que l’état d’esprit où il est fait obstacle à l’entrée de Michaux dans le monde. Pour peu qu’on rapproche ces constatations, on est conduit à une affirmation centrale, au premier abord surprenante. *Tant que la figure du Concept, qui est la marque de l’Autre, demeurera rivée au moi qu’il poursuit et dont il ne sait rien, l’accès à la réalité pratique – au monde de l’existence commune – lui sera refusé.* En général, rien ne semble plus assuré que le principe suivant lequel le concept est le fondement même de nos rapports avec le monde; c’est cependant à des conclusions opposées que nous venons d’être amenés : Michaux restera comme exclu du monde tant qu’il n’aura pas repoussé hors de son moi l’Autre sous toutes ses formes, notamment sous celle du concept. La désintégration de l’Autre doit permettre l’accès à l’Autre : il appartient à l’œuvre de Michaux de donner sens à cette énigme.

Pour le moment, il est coupé en deux. Il est essentiel qu’il arrive à freiner le mouvement d’alternance auquel il est soumis s’il veut lier et assembler les contraires qui l’habitent. Il n’y a qu’un moyen d’en briser la ronde infinie : ces dispositions opposées, qui sont comme le symbole de la scission fondamentale par laquelle le moi vient à l’existence, c’est depuis leur origine même qu’il faut les ressaisir pour en déceler et maîtriser le sens. De sorte que cette tâche rejoint la précédente : pour tendre vers le moi et sortir de ce désastreux glissement où le multiple ne s’atteint sans que se perde l’unité et où l’unité ne se gagne que par l’exclusion du multiple, il est indispensable de faire sauter le cercle du Concept comme forme irréductible de tout contenu de vie possible; indispen-

sable d'aller au moi comme à une essence *sans concept*. Aussi l'aventure de Michaux peut-elle se présenter comme une tentative opiniâtre pour franchir l'écran du concept, remonter en deçà de lui. Son œuvre, trente ans d'errance, s'entêteront à trouver de force le lieu de naissance du réel, de manière à reprendre la surgie du moi avant qu'il ne soit divisé – avant toute division du monde, c'est une seule et même chose.

Cette recherche, il est comme contraint de s'y engager corps et âme car, quoi qu'il fasse, ses gestes se retournent sans cesse contre ses propres intentions. A l'origine, Michaux est boule : concept qui aurait pris l'aspect d'un organisme. Comme tel, il se confine dans le refus, la dérobaie; la sauvegarde de son unité, son identité même, ce n'est qu'à la fuite qu'il les doit. Un, il ne l'est qu'à condition d'être hors du monde; là où l'envie l'a pris d'aller : dans le monde, il n'est rien. Même son propre corps lui est étranger – masse autonome, indépendante, qu'il voit vivre de l'autre côté. Il n'habite pas son corps, son corps est au-dehors, comme l'une de ces réalités qui lui échappent. Quand il s'avance dans le réel, le monde ne peut être pour lui qu'à l'image de ce corps absent auquel il n'adhère pas. Le monde extérieur qui se joue de lui est pareillement sans consistance : manquant de corps, il est tout au plus de passage. Lorsque, s'arrachant à la boule, Michaux pénètre dans le monde, à ses yeux mêmes il devient soudain autre, tout à fait autre. D'immobilité pure, il se fait écoulement, torrent : milieu dont le destin serait de se laisser traverser par les forces du monde, leurs mouvements infinis. S'il est lié au monde, le monde ne lui est pas lié. Or cet écoulement sans retenue n'a aucun lieu où se fixer; aucun des outils culturels élaborés par l'homme ne permet de le dire, s'en emparer. Michaux est donc comme acculé par eux à se frayer une voie par-delà la culture s'il veut mettre fin à son impuissance et forcer cet état de choses où mots et monde restent éternellement face à face sans jamais se toucher. Il est capable d'être tout : au fil de ses

métamorphoses, il *est* le monde qui passe et fuit. Pas un instant le cours des choses ne connaît en lui le moindre repos. Comment Michaux serait-il autre chose qu'un être désarticulé, brisé, infiniment multiple à l'instar du tout qui harcèle? Il regarde sa vie s'évader, il ne s'accorde pas avec elle : « Tu t'en vas sans moi, ma vie? Tu roules... Tu me désertes ainsi. Je ne t'ai jamais suivie. Je ne vois pas clair dans tes offres. Le petit peu que je veux, jamais tu ne l'apportes... » (*La nuit remue*, p. 92). Il est le monde sans être rien; il n'a ni attache ni ancrage : écartelé par l'Autre sans avoir prise sur lui. Tout ce qu'il sait des choses, c'est leur transit; il ne peut en garder aucune. Il n'est rien parce qu'il n'a rien, et s'il n'a rien, ne retient rien en lui, c'est parce que, vis-à-vis du monde, simplement il n'existe pas. Il a le plus urgent besoin d'un moi. Dans le cas présent, ce besoin ne fait qu'un avec le désir de trouver le chemin des choses. L'affirmation peut paraître insolite; pourtant c'est bien à elle que mène ce qui précède : ce moi énigmatique dont le souvenir est conservé dans le fait de dire *je* et dont le monde s'acharne à nier l'existence réelle, Michaux n'en sera pourvu que s'il parvient à *se rouvrir la voie d'une relation originelle avec les choses — d'un retour aux choses qui serait un retour à la source des choses — par-delà les obstacles inhérents aux moyens dont se sert la culture.*

Dans toute sa façon d'être, il a été à son insu la victime consentante de ce qui a fait de lui ce qu'il est : le langage. Que représente la boule sinon la conversion en monde de la forme idéale sur laquelle se fonde le langage, à savoir le concept? La boule c'est le monde systématisé selon la norme du concept. Et lorsque, s'ouvrant au réel, Michaux est lacéré par les forces qui l'entourent, il reste pris au piège des mots; sans le savoir, il est prisonnier d'un langage qui, dans son principe même, vise à refouler et faire oublier ce qu'il aurait pour tâche d'affronter dans le cas présent, et porte inscrite en soi la condamnation des mouvements confus, de l'indéfini fugitif à quoi se réduit l'être de Michaux quand il s'aventure dans le monde. Ce qu'est alors son être n'a pas

MAX LOREAU

La peinture à l'œuvre et l'énigme du corps

Les textes composant ce recueil tournent autour d'un même centre : le corps.

La poésie, la peinture et le fondement du langage saisit, à partir de l'expérience d'Henri Michaux, le tracé pictural confronté à celui du langage poétique.

Art, culture, subversion porte le regard du lecteur en direction du geste.

Le peintre, la toile et le corps esquisse une « histoire » complétant les essais précédents.

Chacun est donc le chapitre d'une recherche unique permettant de s'enfoncer philosophiquement vers le secret de la genèse d'une œuvre peinte, toujours liée au secret du corps.

Entreprise passionnante puisque nous sommes conviés non pas à saisir la peinture par le spectacle des œuvres mais à travers les opérations les plus inexprimables de l'artiste ne cessant de réengendrer, en sous-main, les conditions les plus dérobées de l'apparence, c'est-à-dire l'éclatement même du visible.

nrf