L'entreprise des apparences

« La nature qui sur l'invisible met le masque du visible, n'est qu'une apparence corrigée par une transparence. »

Victor Hugo

A cette époque je pratiquais la peinture et plus particulièrement la nature morte. J'ai toujours été réfractaire aux formules de la mathématique mais ouvert aux figures de la géométrie et de la géographie. Tout jeune, je dessinais de mémoire au tableau noir, n'importe quelle carte avec son relief, son réseau hydrographique. J'étais en revanche bien incapable de me souvenir d'une date et l'histoire ou l'arithmétique me semblaient des langues aussi étrangères l'une que l'autre.

La figure m'a toujours parlé, l'inanimé s'entend, le périmètre décrit, les contours expriment alentour. J'ai toujours mieux perçu cette parole que l'autre, le

bruit de l'énoncé trouble pour moi le contenu des phrases, les signes signifient mieux, souvent, que leur composition en formules, en langages, en discours. Je dois être un peu de l'espèce des coureurs de pistes, lecteurs de traces, analphabètes aux idiomes. J'ai toujours été attiré par l'inanimé, par ce mouvement surplace. L'inanimation c'est le terme abusif employé par ceux qui ne lisent que l'apparence; ceux qui remarquent aussi la transparence savent bien que rien n'est immobile, que tout se meut, que tout bouge sans cesse, que le SENS circule comme le sang dans les veines, dans les choses, dans les formes de l'objet froid.

J'étais donc occupé ou plutôt préoccupé à peindre et à dépeindre, c'est-à-dire à tenter d'interpréter les lignes, les valeurs, les couleurs, mais celles-ci me semblaient beaucoup moins lumineuses que les formes. Le premier dessin que j'ai réalisé sur le vif fut celui d'une femme qui marchait sur le trottoir de la rue Saint-Jacques à Nantes, le second était celui d'un pont sur la Loire. Coïncidence, ces deux sujets des plus banals allaient avoir une signification ultérieure : le pont ou plutôt l'arche, l'un des trois archétypes architecturaux avec la crypte et la nef, et le mouvement humain car mon premier sujet fut moins la femme que sa démarche, transcrire la marche comme ces premiers films qui mettaient en séquences la marche de l'homme, fantôme blanc se découpant sur le fond noir de l'image chronophotographique. A l'époque, je souhaitais faire du dessin animé et je ne voyais l'avenir de la peinture qu'au travers de la mise en mouvement des formes, imaginez les dessins de Vinci, les cataractes, les tourbillons d'eau ou le rictus de ses

caricatures, en mouvement... c'est ainsi que je concevais l'apport de l'appareillage photo-cinématographique au vieil art du dessin. Les métamorphoses d'Émile Cohl me fascinaient, ces personnages qui se muaient par déformations successives en autant de figures me séduisaient sans que je puisse deviner encore la raison de cette attirance. La peinture extrême-orientale m'intéressait aussi, pas pour son exotisme mais par sa volonté de représenter le non-représentable : le vent, le vide, le courant, la flétrissure, la mollesse, toutes choses essentiellement tactiles qui nous semblent encore au-delà des possibilités de l'art du dessin.

On pouvait donc traduire avec une mine de plomb, un pinceau, de l'encre, ce que nous ressentons par le toucher, par la peau et non plus seulement par le regard. Les formes ne nous instruisaient plus seulement sur leur nature, sur ce qui les constituait matériellement, elles nous informaient aussi sur ce qu'elles subissaient dans l'instant, dans le temps. Par leurs mouvements, du plus infime au plus brutal, elles nous avertissaient de la nature du vide, de la force des vents, du courant de la rivière... c'était pour moi une découverte et une confirmation : les formes, les choses, émettaient et recevaient, elles émettaient sur leur réalité sensible et sur les effets subis, elles recevaient et renvoyaient la totalité du sens de leur milieu et de leur voisinage immédiat et ceci, depuis toujours. Il n'était donc plus nécessaire que j'apprenne bientôt qu'avec le « carbone 14 » on pouvait désormais dater la matière ou encore, qu'en découpant l'écorce des arbres, on pouvait découvrir le temps qu'il avait fait quelques siècles plus tôt, pour moi, on pouvait déjà

tout demander à la silencieuse apparence des objets, des choses, des figures et cette demande allait justement devenir un art de la peinture, le pictural comme questionnement et non comme représentation, de même que l'écriture est interrogation avant d'être discours ou roman, avant, bien avant.

Réfléchir, puisque comme prétendait Paul Klee, « les objets m'aperçoivent... » la phénoménologie des figures, l'origine de la géométrie, voilà mon territoire. L'abstraction n'existe pas, tout figure, l'informe est une novation de l'Occident, le rien, le vide, le néant, mots barbares inaugurés par une civilisation de prédateurs, de destructeurs... la nôtre.

A y regarder de plus près, qu'avons-nous donc produit de plus original, de plus spécifique, que cette idée du néant, de l'absence? c'est finalement notre production culturelle la plus claire. C'est justement cette *absence* que je souhaitais interroger, où était-il ce vide? je me mis donc en quête. On discourait alors beaucoup d'un art *abstrait,* une débauche de taches, de ruissellements de couleurs, d'effets de surface, opposés à une abstraction dite *géométrique.* C'était ce que l'on prétendait la nouvelle réalité : la figure avait été capturée par l'appareil photographique, par l'objectif, il ne semblait rester au peintre que la subjectivité de l'effet; on pouvait découvrir toutes les qualités sensibles à ces échantillons d'un art prétendument actuel et les critiques ne se privaient pas de commentaires sur celui-ci. Malheureusement, tout cela n'aidait guère à voir, il s'agissait de castes et de systèmes de castes iconoclastes qui s'échangeaient ou se refusaient les messages. La figure, la silhouette restaient là, parmi nous, les arbres restaient des arbres avec

leurs feuilles qui bougeaient et leur tronc qui ne bougeait pas, avec le ciel et le soleil qui vibraient entre les branches et le cylindre du tronc opaque et immobile. On était parvenu comme toujours à diviser en deux la réalité : la figurative et l'abstraite et l'on s'excluait mutuellement, la figure datait, était dépassée, alors que l'informel régnait dans les salons, les galeries. On renversait les termes, le problème n'était pas changé, on était piégé comme toujours en Occident par l'antique dichotomie, par l'exclusion de l'autre, par l'exclusion du différent. Au cours de cette période, ma considération pour les objets quels qu'ils soient était telle que le plus banal me satisfaisait, mes natures mortes (amorties) étaient composées d'ustensiles de cuisine sans valeur, déposés à même le sol, sur le parquet de mon logement. Au vrai, chaque organisation d'objets me semblait ne pas nécessiter le secours du sensible : strictement, il n'y avait rien d'intéressant dans le positionnement des choses et je me faisais une règle de ne pas composer avec recherche la disposition des pièces. C'était une étude d'un ascétisme réel et ceux qui venaient me voir alors ne comprenaient absolument pas l'intérêt d'un tel travail, surtout qu'il n'était pas question pour moi d'un « misérabilisme » mais de son exact contraire, la richesse, l'affluence de ce qui ne paraît pas, la vie de ce qui semble *absent.*

C'était fatalement assez pénible de contempler pendant des heures une salière en plastique, une petite cuillère en acier et une boîte de fromage vide... c'était parfois même insupportable. J'ai parlé depuis d'infra-ordinaire, c'est cela même dont il s'agissait déjà dans mes peintures, mais s'agissait-il vraiment de pein-