

La peinture est d'abord regard. Un regard qui se dédouble. Le regard du peintre. Celui qu'il porte sur les choses qu'il voit autour de lui ou en lui. Le regard du spectateur ensuite, car il existe deux oeuvres finalement: celle voulue par l'artiste et celle perçue par le spectateur. Un même objet. Deux visions quelquefois compatibles, convergentes. Pas toujours cependant. Là aussi se trouve la richesse de l'œuvre, dans ce travail externe d'un regard étranger.

Le rôle du peintre n'est pas de délivrer un message. Peut être même n'est il pas de donner du sens à ses images, en tous cas pas à la manière où un texte écrit est d'abord du sens à déchiffrer. Cela n'empêche pas qu'un peintre puisse souhaiter montrer l'amour, la souffrance ou la guerre en espérant être compris. Paul Valéry écrit dans « Mémoires du poète » (« Au sujet du Cimetière marin ») : « Il n'y a pas de vrai sens d'un texte, pas d'intention de l'auteur; quoiqu'il ait voulu dire, il a écrit ce qu'il a écrit. Une fois publié, un texte est comme un appareil dont chacun peut se servir à sa guise et selon ses moyens. ». La remarque est aussi valable pour la peinture. L'artiste est tenu d'abandonner son œuvre au spectateur qui s'en servira, peut être, à sa guise et selon ses moyens. Par le contact avec les spectateurs, le tableau devient aussi ce qu'il ne devrait jamais cesser d'être: une expérience solitaire d'artiste se confrontant à des sensibilités étrangères qui, par l'échange des regards, lui donnent donc sa vraie dimension, multiple, polymorphe. L'artiste doit l'accepter, courir le risque que sa pensée soit méconnue, que ses intentions, ses sensations soient ignorées. A vrai dire, le risque en vaut la peine.

Tout à la difficulté de sa recherche, l'artiste lui même n'a pas toujours conscience des éléments qui vont constituer le tableau. Son intérêt se portera sur un accord de tons, sur l'équilibrage d'une composition, certains de ses choix seront effectués de manière instinctive... Pour dire les choses de façon plus directe, ma vérité sur l'œuvre (ma vérité dans l'œuvre?) n'est pas la seule vérité de l'œuvre. La peinture est d'abord regard. Un regard d'artiste qui résulte d'une longue habitude à observer, scruter les choses qui l'entourent, enregistrer « les insidieuses modifications apportées à leur surface par les sensationnels événements de la lumière et du vent »<sup>(1)</sup>. Garder intacte sa capacité à s'émouvoir « de ces grandioses quoique délicats, de ces extraordinairement dramatiques quoique ordinairement inaperçus événements sensationnels, et changement à vue »<sup>(2)</sup>, se laisser envahir par le trouble suscité par « un ultime éclat : vert »<sup>(3)</sup>, ou bleu, ou rouge, ou par un petit pan de mur jaune et en faire l'essence même de l'œuvre qui va naître. Garder intacte et même développer l'extrême acuité du regard, tendre, peut être, vers les quatre étapes du voir selon les bouddhistes Chan : « voir; ne plus voir; s'abîmer à l'intérieur du non-voir; re-voir »<sup>(4)</sup>.

Vision, mais aussi patience et longue habitude, maîtrise, sans laquelle la vision fugitive ne sera pas saisie par un pinceau trop appliqué; mais aussi savoir attendre l'instant; mais aussi prendre le temps d'entrer dans une autre dimension temporelle qui est celle même du sujet et dans laquelle le peintre doit s'introduire.

L'image peinte s'inscrit dans une surface, elle même limitée par un cadre, un bord. Outre le fait que le choix de cette surface, de sa qualité, de sa matière, de ses dimensions, de ses proportions, ne soit jamais anodin, l'existence de ce bord, de cette marge joue un rôle également essentiel et souvent ignoré: là s'arrête l'image.

Pas seulement. « Où le cadre a-t-il lieu. A-t-il lieu. Où commence-t-il. Où finit-il. Quelle est sa limite interne. Externe. Et sa surface entre deux limites. »<sup>(5)</sup>

Questionner la notion de cadre. Lui faire avouer ses limites. En quoi le cadre participe-t-il de l'œuvre?... Mettre un cadre. Ajouter à l'œuvre. Soustraire l'œuvre à son environnement. Et si la nature même du cadre intervient... Sa largeur, sa matière, sa couleur... Énorme cadre doré du portrait de Louis XIV au Louvre. Menue baguette vernie... Isoler (neutraliser?) la puissance de ces images trop chargées d'émotions (ces énormes dispositifs de sécurité entre le public et « La Joconde » ou « Guernica »...) Et si le cadre a disparu, qu'en est-il du bord, de la limite imposée à l'image et du rôle que cette limite joue dans (avec) l'image?... Ce bord est-il partie intégrante de l'œuvre, ou du fond, ou bien lie-t-il deux espaces limitrophes, complémentaires et antagonistes?... Et si l'œuvre est elle-même composée de plusieurs images associées? Dans certaines de mes oeuvres, la combinaison des images, et leur confrontation, permettent d'autres interrogations encore : deux images assemblées sont-elles une somme ou un produit ? Leurs significations s'additionnent-elles ou créent-elles une réalité nouvelle, où les sujets eux-mêmes se perdraient dans la mouvance des taches colorées ou dans le choc des fragments éparés pour en créer d'autres, plus mystérieux? Est-il seulement possible de « lire » deux images en même temps ? Et si oui, de quelle manière ?

Notre regard est alors guidé selon un cheminement dont il n'est pas entièrement maître. Le labyrinthe des images ne nous lâche pas si facilement. Notre regard ne cherche-t-il pas à établir aussi des liens chronologiques entre les images? Et qu'en est-il de la fragmentation de l'image, de son éclatement. L'unité de l'image étant apparemment rompue par l'irruption de césures, de coupures, que reste-t-il de sa cohérence? Qu'en est-il de l'introduction d'un ou plusieurs espaces vides au sein même de l'image? Pour le spectateur, en résulte-t-il plus de sens ou moins de sens? La faculté du spectateur à errer dans l'espace de l'image est sérieusement remise en cause. Les sentiers sont désormais balisés. La composition s'organise maintenant autour d'éléments – peut être secondaires – devenus prépondérants. Ce vide qui fouille l'image, l'est il d'ailleurs tant que cela? Que voit on dans ce vide? Le mur? Une sorte de cadre en négatif? Le spectateur ne tâchera-t-il pas de lui trouver une raison ou plutôt un contenu en liaison avec l'image elle même? Et cette image devenue elle même plusieurs images (plusieurs fragments en fait) ne devient elle pas, peut être malgré nous, narration, relation d'événements chronologiques... Une, deux, trois images... et s'installe la chronologie du regard. Dès lors, le temps s'insinue dans le tableau, de même qu'une séquence d'images rend compte de son écoulement inéluctable.

Extrait du texte du catalogue de l'exposition: « La robe des choses » à la Galerie Clémenceau de Luçon (janvier / février 2003)

(1) « Pièces » de Francis Ponge – Editions Gallimard

(2) « Pièces » de Francis Ponge – Editions Gallimard

(3) « Clos aux cerfs » poème de Wang Wei, extrait de « Poésie chinoise » de François Cheng - Editions Albin Michel

(4) « Le dit de Tianyi » de François Cheng - Editions Albin Michel

(5) « La vérité en peinture » de Jacques Derrida - Editions Flammarion