

« Le Peintre et ses recherches »

Exposé lors des *Rencontres interdisciplinaires mensuelles de l'Institut d'astrophysique de Paris*

20 octobre 1988

La peinture –le fait de peindre– est pour moi de l'ordre d'une transcendance fondamentale : d'où la difficulté que je rencontre dès lors qu'il s'agit d'en parler.

J'ai toujours essayé de faire la synthèse de l'évolution de mon travail en intégrant les données de disciplines différentes, afin d'inscrire ma recherche dans une vision globale.

Les expériences qui m'ont le plus aidé reposent essentiellement sur mes observations solitaires de lieux vides, abandonnés, peu fréquentés. Ainsi certains châteaux, temples, grottes autrefois habités, monuments d'anciennes cérémonies, etc. représentent-ils pour moi des occasions d'interrogation et d'approfondissement de ma quête.

Ayant eu également à concevoir des décors pour différents plateaux de théâtre ou d'opéra, j'ai souvent eu cette chance de pouvoir rester seul, y-compris la nuit, dans des lieux extraordinaires, propices à mes rêveries.

Participant à un colloque à l'abbaye cistercienne de Sénanque, j'ai pu, dans la soirée, entrer dans le cloître et y demeurer seul, dans l'obscurité profonde de la nuit. J'ai pénétré dans l'église : les murs de pierre nue, révélant des proportions architecturales fondées sur le nombre d'or, m'ont particulièrement retenu. Je suis resté assis là, plongé dans la pénombre, durant une heure environ, devinant les formes entrevues au cours de la journée et observant mes réactions : jusqu'où allais-je ainsi arriver ? Le vide, paradoxalement, prenait pour moi une densité jamais expérimentée auparavant...

Plus tard, dans ma chambre, j'ouvris au hasard un livre de Emmanuel Muheim, qui décrivait l'une de ses nombreuses expériences liées à vingt années de vie en ce lieu. Ce n'est pas sans étonnement que je me suis rendu compte de la coïncidence de ses réactions avec ce que je venais moi-même de ressentir. Je fus touché au-delà de cette similitude, par la suite de son propos, que je vous livre maintenant :

« [...] éclair qui, dans une fraction d'instant me permettra de me situer. Un coup de foudre fracasse le silence [...] Violence comme une projection impérative. À quoi ? tout revient au silence. »

« O cavalier nu, tiens ferme les rênes du temps.

Les relâcher dérouterait les astres.

Rien ni personne ne pourrait faire obstacle.

Rupture de l'immobile encore contraint.

*Cavalier et cheval sur le seuil
À attendre qui autorisera le passage. »*

J'ai peint des architectures intérieures avec des rais de lumière qui traversent l'espace clos. J'ai toujours pensé que cette lumière que nous voyons n'était qu'une part de vérité physique et que la lumière totale confinait au noir absolu.

J'ai constamment vu mes tableaux comme *seuils* dont la lumière *périmétrale* était à la fois la fin et le commencement. On pourrait ici parler de cache et de cadre. L'équilibre se situe dans la garde de ce seuil comme immobilité du passage. Reste à analyser de quel côté nous sommes pour observer et quelle est la direction : de l'invisible vers le visible ou vice-versa. Nous allons d'un côté du cerveau à l'autre à la vitesse neutronale et nous sommes conscients de l'impossibilité d'être en deux lieux en même temps.

Ce qui m'intéresse en peinture, c'est de tenter de fixer plastiquement le lieu du passage entre l'espace réel ou topologique de l'observateur ou du peintre et l'espace de la représentation : en tant qu'impossible, ce lieu du passage fonde mon implication dans la peinture. Et quand je dis implication dans la peinture, je fais nécessairement référence à l'invisible, ou à la surface impossible de la toile.

(Je vais à présent vous montrer quelques tableaux de mon travail précédent : ils annoncent déjà ce que je viens de dire et préfigurent largement le cours actuel de mon travail. On peut y voir la précision de l'espace de représentation, entre un observateur et un cadre qui n'est pas encore la représentation, mais qui l'appelle impérieusement. L'observateur se tient au seuil de la représentation, c'est-à-dire qu'il se situe entre cadre et représentation en se voyant dans l'une et l'autre.)

Je parlais donc de ce seuil de l'invisible où se tient l'observateur, et du tableau comme écran d'équilibre. Pour rejoindre ou créer cet état d'équilibre, un éveil est nécessaire, éveil qui relève d'une vigilance active et d'une souveraine liberté. Un intéressant sujet d'études serait d'essayer de situer la place de l'intelligence intuitive au cœur de la complexité des systèmes vivants. Nous savons que l'expérience de la liberté passe toujours par un instant prodigieux : un moment extrême. Et que la vigilance exclut toute tranquillité : se conserver, c'est n'être jamais en repos...

Dans la quête de cet impossible équilibre de l'intelligence intuitive, je voudrais faire référence à l'exemple du scientifique : celui de Wolfgang Pauli, qui inventa le neutrino pour stabiliser et assurer son appareillage mathématique ensuite –et ensuite seulement– fut découverte la vraie correspondance naturelle : soixante milliards de neutrinos à la seconde traversent chaque centimètre carré de notre peau exposée aux rayons solaires.

Ainsi recherchons-nous par l'intuition ce qui en nous déjà préexiste. Et nous explorons les vides pour découvrir qu'ils sont pleins. Notre pensée nous sert de télescope

pour analyser ce que nos sens ont pu entrevoir.

J'ai mis au point un procédé d'analyse du tableau en prenant pour fondement, aussi bien pour son observation que pour sa création, l'*imagination*. Cela me conduit à trois systèmes de représentation simples, impliqués dans le tableau et en interaction les uns avec les autres. Je les appelle *pensée conceptuelle*, *pensée émotionnelle* et *pensée physique*.

La *pensée conceptuelle* est la structure secrète et cachée du tableau, ce qui le sous-tend et l'organise sans rester apparente au terme du travail du peintre. On n'en perçoit plus que les effets entre rapports de masse et lignes de force par exemple.

La *pensée émotionnelle* est tout ce qui s'incarne à travers les dégradés, les diffusions, les nébuleux, les clairs-obscur, les fondus enchaînés. En un mot, tout ce qui relie les différentes parties du tableau.

La *pensée physique* préside au choix des couleurs, entre contraste et proximité. D'elle, relève la singularité de tel tableau ; c'est par elle qu'un certain style du peintre apparaîtra et sera identifié comme tel.

Cette phrase de Michel Cassé, suivie de celle de Nietzsche, m'apparaît comme la synthèse de ces trois systèmes :

« Nous voyons des Soleils en transes, des catégories entières d'objets nouveaux, étranges et capricieux, apparaître/ disparaître et nous ne pouvons que ressentir l'instabilité foncière du Cosmos, et par conséquent de nous-mêmes. L'Aventure, c'est de vivre sur un tapis volant. »

« Il faut encore porter le chaos en sois pour donner naissance à une étoile dansante. »

Et Goethe dit : « La notion de forme se trouve au niveau des faits psychiques cérébraux et résulte d'un accord structural entre forme innée et forme extérieure. »

Cet accord structural, à mon sens, se situerait dans ce que j'appelle le seuil, c'est-à-dire l'écran, la surface plane du tableau –ou, pour reprendre le mot de Michel Cassé, le *tapis volant*.

La pensée conceptuelle

La pensée conceptuelle, comme système de représentation, est la structure du tableau. Le premier croquis que l'homme a pu observer dans la nature, le dessin le plus simple sont les étoiles dans un ciel nocturne. En s'en tenant à leur réduction à des points, nous pouvons tirer des lignes entre eux. Nous obtenons alors des intersections, des triangles, ainsi que divers plans voûtés à différents niveaux. Et nous entrons ainsi dans la géométrie euclidienne, avec formation de faces et de figures.

Du trait et des points vient aussi l'écriture et avec la complexité linéaire nous créons des rapports entre une partie et une autre partie. Le labyrinthe, par exemple, est une

combinaison de paramètres à partir de quoi on obtient aussi des hologrammes. De ces systèmes complexes on peut encore faire des coupes, des élévations en tous sens, avoir des plans, les reproduire et reconstruire ailleurs en d'autres proportions.

On pourrait prendre l'exemple des molécules qui se reproduisent par le biais d'un équilibre électrique. N'y aurait-il pas quelque rapport entre la pensée conceptuelle et la structure moléculaire ? à ce niveau, les sentiments, la pensée et l'imagination de l'homme influent grandement sur son intériorité profonde. Si la peinture a une fonction, c'est d'éveiller cette interaction par l'intermédiaire de l'immobilité : la représentation comme transition du point zéro.

Dans la recherche des signes et de la forme qui sont directrices, il faut procéder par des approximations successives chaque fois plus affinées, afin de trouver l'emplacement exact, comme dans le paradoxe de Zénon.

L'approximation la plus délicate est celle *du loin et du près* et c'est là où se trouve la dualité la plus difficile à équilibrer avec le facteur d'échelle.

Et une approximation à grand écart serait que nous vivions à la verticale comme notre moelle épinière, sur une terre horizontale de millions de kilomètres carrés, on est en face d'une dichotomie très disproportionnée avec un énorme écart entre les deux opposés. Si cette dualité fonctionne c'est parce qu'elle a un fondement. Une fonction génératrice crée les deux opposés. Ainsi, nous pouvons dire qu'un seul point peut développer deux dimensions et on peut faire référence à la théorie de l'inflation du point.

Du fondement on regarde les deux dimensions et, en divisant la grande par la petite, on obtient la raison ou le coefficient de forme ; quand ce coefficient est le nombre d'or, il est égal à 1,618. Dans un carré, il serait égal à l'unité.

Un sujet d'observation serait de se situer par l'imagination à l'intérieur d'un cristal. La cristallographie, avec ses différents systèmes, justifie les multiples structures et combinaisons que nous vivons.

Les chaînes de polyèdres forment un paysage cristallographique d'une grande variété. En tenant compte de la grandeur physique et en observant ce paysage à deux dimensions, on est en face du tableau en considérant la troisième dimension comme le changement d'image provoqué par le déplacement du point d'observation.

Le voyage à travers la matière nous donne une succession de tableaux à l'intérieur de ces chaînes de polyèdres. Si nous prenons un triangle équilatéral, on voit qu'avec quatre triangles on construit un tétraèdre, qu'avec vingt tétraèdres on obtient un icosaèdre et ainsi de suite.

On se rend compte qu'avec les projections de ces chaînes sur un plan à deux dimensions, on vit le mouvement à l'intérieur des formations et on crée un sens de liberté de circulation de suite.

En travaillant avec des hexagones inscrits dans des cercles on s'introduit dans le système cubique et sur un plan on obtient un réseau périodique des triangles équilatéraux avec ses médianes. Avec ses médianes, on obtient les triangles de côtés $1 - \sqrt{3} - 2$. L'hypoténuse des triangles coïncident avec la grande diagonale de l'hexagone.

Cet effet de double ou triple lecture des segments nous conduit à un développement de l'imagination. Avec les différents réseaux périodiques nous avons d'innombrables exemples, comme les portes et fenêtres ou les mosaïques des bonnes architectures du monde entier. Sa finalité, comme l'architecture pure, est d'éveiller l'imagination.

On pourrait citer ici le cas de Antoni Gaudí à Barcelone qui à employé dans les parquets des salons des appartements de l'immeuble de *La Pedrera*, des triangles $1 - \sqrt{3} - 2$ ou de trente et soixante degrés, avec deux couleurs de bois interposées, noyer et platane. Le réseau périodique ainsi formé non seulement est d'une beauté extraordinaire, mais il est très riche pour l'imagination : les hexagones et les rectangles de dimensions qui augmentent en progression engendrant des figures auto transformables.

Un exercice très intéressant est de superposer un réseau périodique à la voûte céleste en créant un réseau complexe. Ce labyrinthe transforme l'imagination en un générateur interne de diversité qui, par un processus combinatoire, crée spontanément des variations multiples ou des nouvelles figures. J'ai employé ces réseaux pour construire des tableaux toujours en rapport avec la troisième dimension. Pour trouver les éléments radicaux de la quatrième dimension, il faudrait travailler avec les réseaux de Penrose.

La pensée émotionnelle

La pensée émotionnelle comme système de représentation est le dégradé.

Dans la pensée émotionnelle, nous sommes en plein jour en face du Soleil sous un portail sombre. Un dégradé progressif nous amène du blanc au noir et du noir au blanc. La lumière décline, la pensée suit le dégradé sans lisières, sans barrières. On pourrait parler de l'éblouissement comme fraction indéterminée et dire que l'émotion est la chair et que les concepts sont les os.

La pensée émotionnelle n'a pas de limites fixes et l'émotion se fond dans la fluctuation du vide en toutes directions, elle n'a pas de base. C'est de l'eau sans fond et elle doit créer et trouver son propre état d'équilibre. Passage difficile qui peut prendre d'une manière ontologique le temps de toute une vie d'homme.

Cette réalité se transforme en holographique et elle ne trouve pas ses origines dans

la pensée ni dans le sens, elle vient du corps entier. Cette intégration implique un oubli de soi et de tout ce qui donne un sens banal à la vie, comme certaines graines d'herbes psychologiques qui nous envahissent.

Une « psychosynthèse » est nécessaire pour développer un sens individuel. J'appelle cette transformation l'*extasis*. La *vision* claire de l'image à une participation du tout, sans tenir compte des concepts d'antimatière ou vide parce qu'ils sont impliqués en elle.

La *peinture*, par son immobilité plastique et surtout par la platitude de ses deux dimensions, en interaction avec l'architecture, est contenant et contenu de la pensée émotionnelle.

On pourrait parler ici d'un *paysage intérieur* et d'un *passage intérieur*. Si nous prenons un sablier horizontal, nous nous trouvons devant un échange face à face. Imaginons que toute la partie solide ou le verre du sablier, est : le *vide impraticable* et le sable : la poussière de la matière, de la perception et du savoir. Et elle passe, petit à petit, à double sens par l'ouverture. Dans cet échange, chaque grain sous-tend l'autre, tous les grains sont reliés par des synapses invisibles et tiennent conscience de tout l'ensemble.

Praxis - Gnosis, pratique - connaissance, d'un côté à l'autre et vice-versa. Une poussière rentre dans l'autre avec une simultanéité harmonique.

Je pense que peindre est reconduire la lumière vers une perte harmonique d'intensité. L'effondrement dans l'immense obscurité. Évoquer l'inséparabilité d'avec le vide est évoquer la continuité. Pour moi cela est essentiel pour donner un caractère indéterminé à l'ensemble.

Pour imaginer, on a besoin d'espace libre ; la seule solution est la gigantesque voûte indéfinissable qui se traduit par l'orifice du sablier ou par la surface impossible de la toile.

Le facteur de stabilité se fait ici nécessaire et pour cela, je voudrais recourir à mes sources d'inspiration –ici dans les termes de l'astrophysicien Michel Cassé quand il dit que « l'étoile est mère et les espaces interstellaires père, et que la matière luisante et la matière pesante se tiennent l'une à l'autre. » Dans le fait d'apporter cette stabilité résultante à l'imagination, on retrouve tout ces éléments divisés a priori en ensembles, sous-ensembles, périodes et phases de ces périodes *reliées*. De chaque côté du sablier, chaque grain s'ouvre un chemin pour être capable de participer du tout. Je vois ici un rapport entre l'homogénéité et l'hétérogénéité. Pour porter l'image instantanée à l'espace de représentation, il faut une mobilité et elle passe par une turbulence pour donner comme résultat une stabilité dynamique : tout en mouvement mais chaque élément à sa place. L'imagination, avant de se représenter, doit créer des membranes, des tensions, des effets tunnel... une spirale sans fin pour que rien ne soit écrasé, pour maintenir l'équilibre.

De l'entropie vers l'ordre et vice-versa, pour recommencer à nouveau ou pour changer les proportions ou pour garder une partie et effacer l'autre. On pourrait parler d'espace pour respirer, d'espace libre ou de toile vierge.

Les notions d'implication, explication des systèmes complexes, seraient ici applicables aux fluctuations en forme de spirale ou turbulence, se reliant les unes aux autres par les synapses indéterminées pour donner comme résultat la figure voulue ; même si elle à l'aspect éthéré ou semi-visible, elle peut être fixe dans l'espace de représentation.

Un autre facteur d'inséparabilité que je trouve important dans la représentation, est la *relation* avec ce que l'on pourrait appeler la *dynamique des systèmes biochimiques* et les *structures chaotiques* : la relation d'inséparabilité entre l'émotionnelle et la globalité.

Dans l'ensemble de l'image formée, il y a un élément qui, par un mouvement révolutionnaire créé par un procédé de circulation, se recombine plusieurs fois et produit une mutation de l'image. On pourrait parler d'auto catalyse.

Il peut arriver aussi que plusieurs parties de l'ensemble se recombinent entre elles en forme de croix et influencent fortement la mutation en se dénaturant. On pourrait alors parler de co-catalyse.

Les réactions de l'imaginaire peuvent aussi être influencées par l'écosystème. Si l'extérieur du système résiste, il se crée une réaction entre certains éléments de l'intérieur et cet état aléatoire fait qu'une part du système s'impose au reste et l'oblige à réaliser une mutation, ce mécanisme d'évolution génère une image forte qui s'impose à l'extérieur d'une façon irréversible.

La pensée physique

Si nous nous concentrons sur la troisième phase de l'analyse, nous voyons que la pensée physique comme système de représentation est la singularité, par la couleur et la nature de la matière représentée. Le caractère de chaque représentation est imprimé par l'infinité de combinaisons de ses éléments et périodes qui forment la personnalité de chaque système complexe.

L'analyse spectrale est un exemple du fait qu'on ne trouve jamais le même ensemble de valeurs dans chaque point de la nature.

Dans la décomposition de la lumière blanche et dans les proportions des trois couleurs primaires dans une résultante, on s'aperçoit du nombre infini de variantes qui construisent la singularité de la représentation.

Je ne voudrais pas oublier les rayons et ondes invisibles à l'œil dont l'imagination est cependant consciente et réceptive à travers tout le corps : comme les rayons infra rouges, les micro-ondes, les ultraviolets, les rayonsX ou gamma... Et pour l'imaginaire, je pense

qu'il faut tenir compte aussi des rayons fossiles qui sont captés par nos radio télescopes. Tous ces rayons prennent une place très importante dans le processus d'imagination pour construire, isoler et ensuite pour interpréter.

Il y a un temps pour chaque système vivant, un temps pour chaque *espace de la représentation* et un temps pour chaque électron. La variabilité constante de l'écosystème formé par la fluctuation des particules environnantes crée aussi une possibilité de singularité pour chaque système individuel.

Le temps pour chaque chose devient plus pertinent quand on fait rentrer en valeur toutes les variétés d'ondes de tous les temps, des étoiles les plus lointaines et dont certaines n'existent plus. Ici il est intéressant, pour voir l'espace impossible de la représentation, d'apporter à l'imagination dans un instant précis, un panel de tous les temps. Autrement dit, un tel échantillon se trouve dans n'importe quel point de l'Univers. Ici, le Temps comme l'Histoire sont holographiques, mais jamais linéaires.

La vision de l'image du tableau est l'espace de la représentation holographique de cet instant et de ce point. Cette platitude impossible est l'*intersection* de l'observateur et de l'observé, *du regard* et *du sujet de représentation* ou du point géométral et du point lumineux. C'est l'union sexuelle ou la lutte à mort.

On pourrait dire que la forme immatérielle du sujet de représentation dans le tableau se matérialise dans le point d'intersection du passage, autrement dit la transition immatérielle se fait dans la singularité de la matière.

Pour voir cette particularité, imaginons un espace indéterminé inondé d'ondes monochromatiques pures, d'un bleu cyan dans toutes les directions ; maintenant, avec notre imagination, nous construisons un volume : il devient complètement bleu. Même si nous nous situons à l'intérieur ou à l'extérieur de cet objet, nous voyons que sa surface, sa peau, devient fragile et ses échanges avec l'environnement se font sans difficulté. Il arrive un moment où la membrane que forme le corps imaginé devient inexistante, elle est absorbée par l'écosystème et le volume du corps se disperse dans toute la masse environnante. C'est le vertige, c'est la perte d'identité par dissolution... c'est la dépersonnalisation.

Le bleu pur a des particularités fortes, il a l'onde visible la plus courte : à mon avis, il est le plus indépendant. Pour les Égyptiens, il était la couleur des forces vitales du Soleil-Dieu. Pour les Bouddhistes tibétains, c'est la transe ; pour les Juifs, l'immortalité et pour les Aztèques, le Soleil.

Si cet exemple nous donne une idée d'homogénéité pour l'imagination, il nous donne aussi l'exemple de l'effort continu nécessaire pour isoler un sujet. En revanche, pour donner une idée d'hétérogénéité pour l'imagination, je voudrais faire référence au *point*

quelconque de l'Univers, avec son unique singularité. Ce point est différent de tout autre point. Il est un échantillon de tous les temps de l'Univers et il est un échantillon de toutes les ondes, donc de toutes les couleurs. En une fraction de seconde, il reçoit les rayons fossiles du point zéro, des radio fréquences, des micro-ondes, des infrarouges, du rouge, du jaune, du bleu, des ultraviolets, des rayonsX, des rayons gamma, des neutrons et neutrinos. Si l'on veut imaginer et représenter la singularité de ce *point* hétérogène, on est obligé de créer de l'homogénéité autour de lui pour s'apercevoir qu'il existe.

On pourrait dire que l'imagination implique une interaction constante entre homogénéité et hétérogénéité pour créer la singularité.

Avant de conclure, je voudrais insister ici sur le fait qu'il est très difficile de séparer la pensée physique de la pensée émotionnelle ou de la pensée conceptuelle. Elles sont fortement interactives et il y a toujours de l'une dans l'autre. Mais cette séparation est utile pour l'observateur ainsi que pour le peintre. Autrement dit, le travail d'observation implique un travail de conception. *L'objet dans le champ du visible, c'est le regard.*

La synthèse de l'image mentale est la pensée entière et dans l'intuitif il n'y a pas de morcellement de la pensée. Pour accepter l'incompréhensible, il faut laisser de côté l'analyse théorique...

Les mécanismes de la pensée se servent de la force en mouvement, de son caractère singulier et, en même temps, doivent devenir statiques pour représenter le résultat. Peut-être pourrait-on exprimer cela en parlant d'interaction entre l'entropie et l'ordre ?

Le regard global de l'intuition est régi par une recherche de mouvement d'engrenage avec un système dynamique où il y a une majorité dominante d'éléments qui se régénèrent continuellement.

Dans le sentiment d'émotion, il y a une chaîne métabolique grâce à laquelle se génère la *liberté morale de création*.