

Septier



15 octobre 1984

Je bute sur la définition de ma position au moment de commencer un dessin.

Dessin qui est voué à être un déplacement de la forme.

Ou plutôt du regard du spectateur qu'il s'agit de déplacer, de distancer plus encore que de distendre.

Mais éviter le recours aux mots, quitte à les retrouver.

Quand j'écris distancer, bien faire attention que ce ne soit pas un détachement, un retrait une manière de ne pas être dupe, tandis qu'on est fatalement, nécessairement et efficacement dupe.

Projet : jeté à quelle distance? Voilà encore une affaire d'échelle.

Lointain – encore – puisque ne compte que la profondeur jusqu'à la perte, jusqu'à l'échappée.

Alors, partir d'un plan durement fixe : sinon il ne s'agirait que du zig-zag fou de la mouche.

Tout de suite dire que ce lointain, peut être, vient de derrière nous, de très loin.

Non pas tellement derrière dans le passé et la mémoire qui en garderait trace, mais derrière dans notre dos au présent, pour nous qui sommes coincés là et ne pouvons pas avancer, ni reculer d'ailleurs.

Espace non tant de la trace que celui, virtuel, des objets à venir.

La porte qu'il ouvrit

Puisqu'il l'ouvrit, la porte

Ouverte, bleue, la porte.

Autrement voilà, depuis qu'entrouverte, bleue la porte, elle en franchira le pas.

La question du virtuel : de plus en plus intéressante à mesure que j'y pense.

Très liée à cet effet de «derrière/devant» qui n'est qu'une fausse symétrie car nous ne connaissons pas l'un et l'autre de la même façon.

Je te dessine – objet – je ne t'appelle pas par ton nom.  
Je m'essaye à imiter ton bruit.

Novalis : *«On dédaigne la boue, pourquoi? Ne sommes-nous pas de la boue parvenus? Partout de la boue, rien que de la boue, et on s'étonne que la boue n'a pas changé de nature».*

Fragment de Teplitz

p. 126 n°407

Je sais que ce n'est qu'une façon de parler; tout de même c'est regarder l'envers. A la limite, se mettre derrière l'objet, et même, si c'était possible, derrière aucun objet. Regarder comme derrière: il ne s'agit à proprement parler pas de regarder, ni non plus qu'on puisse passer derrière l'écran.

Des formes – s'agit il de formes?  
Des «lieux» de couleur ou de matière/dessin qui n'aient pas d'emplacement.  
Eviter l'architecture, ou la mise en ordre.  
Mise en ordre : peut être un bon point de départ.  
Evitement d'un ordre, au profit d'une suspension d'ordre (plutôt que d'un désordre).

avril 1985

Je ne m'arrêterai de peindre que lorsque j'aurai vu; oui vu.

**Nunc dimitis.**

A tort j'ai cru que le Siméon de la Présentation au Temple avait en partage avec Œdipe d'être aveugle. Cela aurait été trop beau, trop simple. Du moins a-t-il deviné, reconnu par d'autres moyens que ses yeux.

Peut être dois je peindre cette prochaine toile comme si elle devait faire face à la nuit, ou faire face à la terre.

C'est au moment où je vais quitter cet atelier que je mesure combien la présence de la terre, même seulement la terre de ce chemin à la sortie de l'atelier, combien la terre a été importante.

Que de l'avoir à coté m'a permis de, m'abstraire progressivement du spectacle paysagé. Terre, tu as été comme une soeur.

mai 1985

Si je définissais mon travail – toiles/dessins – comme des champs de bataille, il faudrait que je rajoute aussitôt que ça ressemble alors à l'affrontement des guerriers japonais qui se mesuraient du regard jusqu'à ce que l'un des combattants se déclare perdant sans qu'aucun coup n'ait été porté.

C'est vraiment une peinture à regarder. Le regard la fait exister.

Joie de retrouver la mise en évidence du temps. Plus seulement dans le déroulement visible du travail lui-même – cet étal de droite à gauche, théâtralisation de la pratique de recouvrement – mais bien au delà : dans le temps, le passé-passé mis au centre comme objet même.

Ce qui me fait repenser à mes journaux blancs, ou noircis.

Hier, sentiment d'évidence que je ne définissais pas des grandeurs réelles, des espaces réels, mais des durées.

Il n'y a pas eu d'échange physique, de coups – les chefs seulement ont fait et raturé et amplifié – souligné des mouvements de troupes sur des cartes, se confrontant sur le même plan déployé jusqu'au paroxysme qu'ils ont déclaré d'un commun accord être la fin de l'échange.

août 1985

L'expérience la plus complète et la plus familière d'un acte fait, de moment vécu les yeux fermés, c'est l'acte amoureux. Pourquoi le dit-on si peu?

ÇA ou «n'importe quoi»... Autre manière de dire le tout. Le petit tout plutôt que grand. Plutôt le moment total où la perception d'une partie donne accès à l'ensemble, où ce ne sont plus des lieux qui sont perçus ni même des formes.

Je rejoins une intuition vieille d'un an, et à peine explorée. Autour de la mise en scène d'un objet presque nul: exemple, un paquet de cigarettes censé représenter une chose ou une autre pour l'observateur.

Comme le font les enfants lorsqu'ils projettent en rêve éveillé une histoire entière sur un caillou, une boîte de conserve...

L'observateur est censé...

Le sentiment de plus en plus contraignant de situer le point de départ de la peinture le plus loin possible. Prendre la peinture du plus loin possible.

En littérature, celui qui écrit et celui qui lit ont le même langage. Plus exactement c'est la même chose qu'ils prononcent. L'écrivain peut dire JE ou IL, le lecteur l'entend même s'il ne démonte pas la symétrie.

Rien de cela traditionnellement ne lie le peintre et le spectateur de peinture.

S'agissant du spectacle: que ça se passe derrière nous, comme dans le mythe de la caverne, avec cette différence que ce n'est pas l'ombre portée qui s'inscrit sur l'écran mais des mots/images. Prémonition, prospective.

1<sup>er</sup> novembre 1985

Faire comme si le mouvement – ou la stratégie – du regard, au contraire d'être une réponse à la séduction qui émane des objets, était plutôt en position d'induire, de générer lui-même les objets.

Quant aux mots: à propos de mouvement et de stratégie, je constate que je ne peux lire ou m'énoncer intérieurement une suite de mots sans spatialiser le mouvement quasi physique qui me fait aller de l'un à l'autre.

L'espace de la vue, de la vision, comme langage. Il n'y a pas de regard sans parole; ni parole sans spatialisation de l'énoncé.

janvier 1986

Quelle joie ça serait d'arriver à montrer le lieu de **ça**; ça nul et le même à la fois objet et lieu non encore qualifié et donc tout puissant.

Me souvenir de ce moment où l'objet de la peinture m'est apparu comme identifiable soudain à n'importe quoi, le possible. Moment de liberté extrême et de désarroi.

février 1986

Tel que l'ayant **une fois vu**,  
il pourrait dire **l'avoir vu**.

Une vision aveugle déroutée et même perdue.  
Ainsi parle t-on d'un satellite dont on a  
perdu le contrôle.

Moment d'atteinte,  
Atteint par quelque chose vue.

Puissance du virtuel – Et surtout du côté du  
voir – Cette puissance que nous avons d'in-  
verser la passivité (réception) de la vue,  
d'utiliser la vue pour en faire un acte.  
La fiction: il suffit que intérieurement, men-  
talement, je décrète que ceci c'est ça ou  
autre chose pour le voir comme tel. Dérègle-  
ment de la vue.

août 1986

Entendre, mot qu'il faut justement entendre  
comme du côté du sonore/oral – champ privilé-  
gié de l'aveugle – aussi bien que du côté de  
l'entendement/intellect.  
L'usage que je fais des mots est davantage  
dans le champ de l'oral que dans le champ de  
l'écrit.

Paysage, en coupe: non pas frontal, même si  
nous faisons inévitablement face à la toile.  
En coupe: car vu de très loin, de l'infini,  
tous les objets sont comme vus sur la tranche,  
comme en ligne; leur épaisseur et l'écarte-  
ment entre eux devient nul. Leur échange va  
jusqu'à la fusion.

A partir de la locution «placer sa voix»,  
c'est à dire se placer d'emblée dans un es-  
pace imaginaire.  
Je me place dans la nuit, c'est à dire là,  
c'est à dire où il n'y a pas de devant ni der-  
rière mais plutôt et surtout du mouvement.  
Le savoir de la nuit.

28 novembre 1986

De nuit on ne part jamais sans grigri, c'est à  
dire que nous gardons des objets à portée de  
main (revolver, lunette, camion miniature...).



Ce qui est intéressant aussi dans le spectacle de la nuit, c'est une forme particulière de répétition à tel point qu'on pourrait représenter la nuit comme un lieu sur-éclairé rempli de tâches noires.

Imaginer quel serait le comportement de quelqu'un pour qui le spectacle du monde serait blanc.

Contre les rapports de causalité on peut énoncer:  
les lunettes de soleil et surtout le corps de souffrance ou le corps de gloire.

La nuit/le dessin. La relation entre ces deux termes est imposée, Mais allez y voir!  
Le dessin, dans son rapport à la nuit, est-ce en tant que trait?  
Ou bien en tant que grandes formes synthétiques, grands ensembles dont les axes sautent aux yeux avec une évidence qui n'aurait de comparable que certaines expériences exorbitantes.

janvier 1987

L'enfant qui voit un ballon de football dans une boîte de conserve... ou même plus, fait avancer la boîte de conserve comme une locomotive; et l'adulte qui met au point des modèles informatiques: les deux ont en commun de charger et même surcharger un objet de virtualités innombrables.

Comme il y a, d'abord le point, ensuite la ligne puis le plan, le volume, la dimension temps est au-delà, peut être y a t-il d'abord le corps, ensuite le corps de gloire, puis le corps de gloire de soleil et la suite.

février 1987

La profondeur s'arrête à la toile.  
Tout le reste qui est devant est en fait bien plutôt derrière le spectateur, installé qu'il est au niveau même de la toile.  
Ce qui est sur la toile renvoie, est symétrique de ce qui accule – par derrière lui – le spectateur au niveau de la toile.

Qu'il ne s'agit pas de créer de nouveaux objets; objets qui se situeraient sur le même plan que chacun des objets (isolables un à un du paysage environnant) mais plutôt de créer des objets/instruments de perception de ce réel/spectacle.  
Inversement, qu'il n'y a pas d'invention d'instrument de perception sans objet pré-supposé à regarder.

Plus ça va, plus ça s'approche du n'importe quoi et plus ça m'écarte du rivage. Me revient une formulation ancienne: que je m'étais tellement éloigné du bord, de la rive, que j'en avais perdu le contact.

avril 1987

Comme un polar. C'est le schéma qui me suit depuis que je pense à écrire. Ce pourrait être «Indices d'avoir vu». Comme s'il y avait quelque chose d'inconnu et qui doit être trouvé.

Deux extrêmes :

Qu'à une certaine «distance intérieure» l'objet, pour l'observateur, n'est plus représentable, situé qu'il est dans une équation/égalisation/indifférenciation (cf. <quanta).  
Que dans un autre mouvement, celui de la projection – délirante – : n'importe quel objet peut assurer le rôle de tout de totalité (l'enfant et la boîte de conserve/voiture.)

Les énoncés MORT/MERDE/JOUJOU sont des artifices oraux.

C'est du côté de la voix: ce qui reste quant on a perdu la vue (d'Oedipe).

19 août 1987

Ce point d'où nous voyons que nous supposons – nous le supposons parce qu'il nous fait voir ce qui est là devant: ce «là-devant» qui déborde et comme occulte ce point d'où nous voyons.

Ce point qui est aussi émetteur, émetteur d'énoncés: cela qui est devant, je peux lui donner un nom, mais, comble de machination, je peux le voir comme autre qu'il n'est: cette boîte de conserve je peux la voir comme ballon ou automobile ; et elle devient telle. Est-ce délirant?

29 août 1987

Nous nous constituons depuis ce que nous regardons, nous voyons à l'intérieur du spectacle.

2 septembre 1987

L'excès de voir appelle la parole. C'est moi qui décide de faire appel. Je monte d'un cran la juridiction devant laquelle j'assigne la chose.

Il va y avoir une forme comme un totem à la fois objet de substitution et théâtre de son évocation.

La chose manque. C'est premier.

Alaconvocation, à l'appel, la chose ne vient pas.

Je ne peux que parler à côté, mais c'est à côté de la chose, et non pas n'importe où.

De ne pouvoir parler qu'à côté et ensuite de recourir à un objet/forme de substitution ouvre sur la question du rapport réel à la chose: est ce que n'importe quelle forme de substitution ferait l'affaire? Si on répond oui, ça devient effarant.

8 septembre 1987

Finalement, s'il s'agissait d'une célébration de la vue et de cela seulement.

- 16 septembre 1987
- Que dans un premier temps j'ai installé le spectateur en retrait, en dehors.  
Que les travaux suivants ont un peu laissé de côté la fonction du spectateur pour suivre la chaîne des énoncés de chose.  
Que je me retrouve à vouloir associer ces deux plans avec un lieu «aveugle» qui est cette fois au centre. Un lieu de manque et parce que perçu comme manque, soumis à «l'enveloppement» – terme militaire –, à la ronde des objets en chaîne.
- 10 décembre 1987
- La lumière c'est d'elle qu'il s'agit. Éblouissante ou sombre, délayée ou épaisse, avec ses fausses notes. Tout ceci dans une équivalence lumière = bruit.
- 14 décembre 1988
- Comme si pour le spectateur, le spectacle s'installait sur un axe qui va de lui, observateur blanc, vers un point obscur qu'il a projeté au loin, au fond et qu'il suppose au fond de lui même. Faute de ce point supposé là-bas, le spectacle n'est qu'un précipité confus d'objets divers animés d'une secousse assez molle.  
Encore une fois: ce point là-bas n'existe pas, ça n'empêche pas qu'il est nécessaire.
- 29 janvier 1989
- Que dans la remontée depuis ce lointain, il y a un repère qui est dans l'épaisseur de l'objet.  
Comme s'il y avait une carte cornée dans l'épaisseur du jeu de cartes.  
Détachement: supposons une image photographique dont la pellicule sensible se décollerait, se roulerait. Un objet qui perdrait son adhérence, et qui flotterait.  
Ou si inversement c'est le fond qui s'évanouissait comme lorsqu'on dit que le sol s'est dérobé sous nos pieds.

décembre 1992

Les derniers repères avant une région sans langage et sans signification. Ou inversement au sortir du chaos, les premiers signes d'intelligence.

janvier 1993

Histoires de «clairière» et de droit de passage; droits d'accès à la lumière. Quel prix à payer? explorer l'obscur.

«Qu'est ce que c'est»? oublié.

Qu'est ce qui me donne le nom, plus que le nom, le sens?

Aphasique, amnésique. je ne reconnais pas les choses, elles me sont étrangères, mais belles de leur distance.

Le réel m'est tombé dessus comme une grosse godasse qu'on se laisse tomber sur le pied

1994

Contradiction, comme la vague qui avance puis se replie sur elle même...

Tout s'immobilise sur le lieu peint: contre la vague de l'écriture occidentale, de gauche à droite, j'ai pratiqué le tracé depuis la droite en remontant vers le haut à gauche.

L'écriture, mouvement d'aller et venir, retour en arrière et en boucle; le motif de la Grecque ou de la cycloïde.

juillet 1995

Formulation ancienne «ça ou autre chose, indifféremment» que je corrigerais aujourd'hui en remplaçant indifféremment par «à son plus haut niveau de valeur».

Un objet dont j'ai oublié jusqu'au nom. Tout l'effort pour le retrouver. Par quel cheminement? Chemin de l'échange, gestes du négoce...

janvier 1998

Ce que nous voyons – quand nous voyons vraiment – excède de façon incommensurable ce que nous savons.

Alors? dispositif par écran.

L'ombre: qui, elle, est plus qu'une ambiance. L'ombre portée, elle, est un signe: le signe de la réalité.../alors peut on affronter un monde sans ombre à plat, réduit à deux dimensions.

Tout est identique quand c'est au plus haut niveau de généralité: ça ou n'importe quoi, indifféremment.

Tout est différent quand c'est au plus haut niveau de définition.

Affaire de niveau, de géologie.

ÇA –

ça; c'est du côté du minimum

du point minimum, c'est à dire d'origine et il est inatteignable

N'importe quoi :

A partir du constat que ça est inatteignable, il ne reste qu'à vaquer dans l'indéfini qui – contrairement à ce que j'avais cru – n'est pas du n'importe quoi, mais du réel immensément épais...



