

Tracés imagologiques

Yves Antoine ORTEGA

1. La secrète fruition du hasard et de l'amour.

Dans les graphies se donne à penser, se donne à contempler, la secrète fruition du hasard et de l'amour.

2. L'enfant bien-aimé du terrestre.

Visibilité de l'Image, Imagologie du visible, c'est tout un. L'œil ne voit pas du Visible ; il en perçoit la présence, il en devine les traces, il en trace l'Imagologie. Cet entracement l'enlace divinement au terrestre dont il est l'enfant bien-aimé.

3. Les Veilleurs du Visible.

Dans la vision cheminent les Veilleurs du Visible. Leur présence est de trace.

4. Combattre les mains nues.

Economie des moyens : non pas limitation, mais intensification. Cette *économie* n'est pas avare des efforts les plus extrêmes, ceux où s'engage le combat avec l'Ange, toujours vainqueur de partager la vie. Economiser toute concession, ne cesser d'en appeler à l'Ange et combattre les mains nues : c'est Œuvrer, c'est Mettre en œuvre ce qui Ouvre l'accès aux mille recèlements. C'est transfigurer le terrestre par amour du terrestre. Economie des moyens : dessiner, établir un passage aux lignes de lumière qui viendront Œuvrer leurs gaies graphies jusqu'au jour finissant. L'Ange est du Jour, ami, le témoin solitaire et passionné de ton intime conviction.

5. Remontée des mains vers leur regard.

Remontée vers les Graphies. Ecrire est dessiner. C'est une même chose pour la main. La gauche, la droite, sont conventions qu'on peut tenir, non pour vraies, mais

pour justes, je veux dire pour concordantes. Tout support peut faire l'affaire, mais non pas n'importe quelle Graphie. Toute la difficulté est là. La Graphie est bien cheminement, remontée des mains vers leur regard, vers leur assouvissement graphique.

6. Le poétique n'a pas de compte à rendre.

Poésie. Ecriture et Graphie. Poésie toujours. Poïësis, ce qui surgit de soi-même pour se présenter comme soi-même. Ce qui surgit du terrestre pour demeurer, transfiguré, comme terrestre. Ni ortho, ni hétérographie, mais Graphie accomplie. Pas d'adéquation de la Graphie à elle-même. Le poïétique n'a aucun compte à rendre. L'homme surgit comme Graphie du terrestre. C'est ce qui le définit dans quelque accomplissement qu'il tente. Graphie vivante parmi la plénitude des vivantes Graphies il signe sa reconnaissance d'artiste en cela même qu'il vit sa Graphie, toujours à même de surgir, toujours surgissante, toujours tendue vers son accomplissement. La banalisation des Graphies bloque l'accès vers le terrestre.

7. Seul palpite le cœur qui s'émerveille.

Traduire le monde dans sa beauté. Est beau ce qui se rend présent du monde vers lui-même. Le surgissement du monde dans sa beauté n'observe aucune règle que la raison puisse faire sienne, qu'une vérité puisse annexer. Tout est sans raison. Seul palpite le cœur qui s'émerveille.

8. Le labyrinthe de la reduplication.

Mise en cause du caractère unique de l'œuvre en tant qu'œuvre. Ainsi s'élabore un dispositif négateur de la chose dans son émergence unique. La reduplication indéfinie déjette l'œil hors du monde et le dispose à devenir l'organe d'une investigation illimitée du réel. Dans le labyrinthe de la reduplication miroitante le Grapheïn se brise en une panoplie de représentations subjectives ; ce qui se nomme autrement : abstraire.

9. Ce qui vit se Graphie de soi-même.

Ce qui vit se graphie de soi-même. De manière toujours plus tendue, sans aucun progrès pourtant. Aucune loi, aucune règle, aucune norme. La vie porte en

elle-même la plénitude de ses accomplissements. Et rien ne s'accomplit de vivant qui ne soit vivant depuis toujours et ne demeure vivant à jamais.

10. Un mur enneigé sous le soleil.

Fossilisation des formes. La *Plastique* n'a rien de souple. Elle enregistre, véritable tiroir-caisse. Qu'est-ce qu'une *forme* ? Qu'en est-il de cette *Plastique* dans son fonctionnement culturel ? *L'histoire des formes* : aussi absurde, illogique, invraisemblable qu'une histoire de fous rapportée par des sages, qu'une histoire de la sagesse rapportée par des fous. Mur ensoleillé sous la neige, mur enneigé sous le soleil. L'enchevêtrement des formes est-il téléologiquement fondé, ordonné, vécu ? L'histoire est-elle téléologiquement intelligible ? De quoi parle-t-on ? Le chaos des enchevêtrements est-il orienté ou occidenté ? Qui donc s'est jamais posé la question de savoir où mènerait le chaos des formes, sitôt enregistrée l'idée qu'un télos œuvre à l'informalisation absolue du chaos des formes ? Qu'en est-il du télos de l'histoire des formes ?

11. Comment picorer les fruits du paradis.

Nul ne va vers la Gloire. Mais la Gloire vient en Œuvre (Celle qu'a en vue le Zoroastre de l'Iran mazdéen, celui du Xvarnah). Elle descend des Montagnes du Destin, de son allure de ruisseau, en bleu aérien, le long des sentes de lumière vers les jardins bien-aimés. Tu es mon amour un oiseau d'enfance qui picore les fruits du paradis.

12. Les restes de la calcination.

L'idéal, plus que jamais en vigueur, d'une connaissance objective du passé, s'enracine dans un instinct de connaissance, instinct dont Nietzsche est le premier à nous avoir indiqué, si ce n'est la nature exacte, du moins l'importance et la puissance qui le caractérisent dans son fonctionnement essentiel. Cet instinct de connaissance se définit, en tant que tel, comme instinct d'une connaissance objective absolue. Non pas seulement tout connaître, mais connaître toutes choses d'une manière essentiellement objective. Connaître est donc ici rendre objectivable tout ce qui peut entrer dans le champ d'investigation d'un Esprit absolument porté au comble de son plein rendement. Non pas se porter vers le *mélêta to pan* des Anciens, vers le prendre soin du tout dans son Unicité accomplie, mais s'en prendre à tout ce qui existe, à tout ce qui peut bouger ici et là comme chose réduite à son objectivité caractéristique. Dès lors, et pour s'en tenir à l'histoire de l'art

comme histoire d'un art par définition réducteur, cette même histoire se définira de réduire toute chose à l'état calciné d'objet, d'un objet se présentant comme épure, au sens donné par Descartes à la réduction calcinante du morceau de cire ramené à ses constituants objectifs essentiels. La connaissance prétendue objective du passé est connaissance par instinct objective. Elle n'est que connaissance de l'objet, et de rien d'autre. Si le champ privilégié de sa recherche demeure le passé, c'est que ce même espace (res extensa) qu'est, pour l'instinct de connaissance, le passé, est par définition l'espace de la réduction calcinante par excellence. Dans cet espace du passé que répertorie en toute absoluité l'histoire, et sa variante culturelle qu'est l'histoire de l'art, toutes choses viendront s'inscrire dans leur valeur objective comme choses réduites à leur état d'absolue objectivité.

13. Déconnexions vitales.

Dans l'espace de l'Histoire toutes choses viennent à s'autonomiser. Pourquoi ? Où se produisent les déconnexions radicales et irréversibles ? Pourquoi l'Histoire donne-t-elle lieu à cette *mise en chaîne* des déconnexions vitales ? Qu'est-ce qui fonde le déchaînement de l'autonomisation, une fois considérée l'idée que l'autonomisation n'est pas l'acquisition d'une liberté, mais la mise à distance du sujet posé face à l'objet, la fondation scientifique du regard porté par le sujet (normateur) sur les objets qu'il définira comme pouvant ou non entrer dans son monde de vision. Ceci concerne naturellement ce qui se revendique d'autonomique dans la moderne définition de l'œuvre d'art.

14. Lumineuses Graphies de la Phusis.

Ce que fait apparaître la Graphie, le Grapheïn, n'est pas de l'ordre du discours, parlé ou écrit. Il n'y a pas même hétérogénéité. Il y a originalité. La distinction n'est pas entre homogène-hétérogène, mais entre ce qui n'entre pas dans la distinction, pour dire les choses comme je les vois. La Phusis, cela se montre par la Graphie. Non pas la *nature*, mais l'émergence par la lumière de ce qui est. Le *nescio quid*, le soi-disant *je ne sais quoi* est et reste nescience pour le discours. L'œil ne voit pas toujours même s'il ne cesse de regarder. Là où se porte son regard se voile le poïétique, dont l'ars est l'avatar visualisé. Or l'homme est de la Graphie l'incessante signatura rerum, art vivant, si l'on veut, des lumineuses appellations de l'être, des lumineuses Graphies de la Phusis.

15. Le devinement du monde.

Dessiner est devenir. Graphier telle pomme, et surtout non pas telle autre, est devenir cette pomme, le temps nécessaire à son devenir jusqu'à la Graphie. Dessiner est devenir. Devenir est deviner. Si je dessine je deviens, mais pour devenir vivante Graphie il me faut deviner. Oui, dans le dessin se dit, se chante, s'enchant, se déploie jusqu'au scintillant silence de la vie le devinement du monde.

16. Topos de l'originalité.

Plus je pense que *n'importe qui* peut accomplir telle œuvre, plus je m'éloigne de la vérité que laisse surgir telle œuvre. Et pourtant, d'une autre manière, d'une manière plus difficile, plus je m'en rapproche. Oui et non, non et oui, *n'importe qui* peut effectivement accomplir cette œuvre. Mais ce que je ne peux oublier c'est que cette œuvre, en définitive, appelle d'un Lieu qui reste en elle un Lieu absolument propre. Oubliant cela je deviens aveugle devant l'accomplissement de cette œuvre, dans ce qui la fait la plus rare, la plus surprenante, la plus rayonnante des œuvres : son Lieu, son topos original.

17. Laisser les records aux morts.

Pas de record à battre. Laisser les records aux morts ; les rares survivants ont déjà bien de la peine à s'en souvenir. Ne pas craindre, non, ne surtout pas craindre d'aller lentement. Ne pas craindre de s'éloigner non pas du temps, mais dans le temps. Les records font trembler les montres. L'art fait vibrer les cœurs.

18. D'une vérité qui n'appartient qu'à l'œuvre.

Délaisser l'œuvre quand le surgissement qui la fait apparaître vient à tomber, à s'effondrer sur lui-même. Laisser l'œuvre venir à sa vérité. Ah, que la chose est difficile ! Et quand on songe que cette vérité n'appartient qu'à l'œuvre ! Et quand on imagine que cette vérité, rien de ce qui n'est pas l'œuvre ne peut la délimiter ! Et quand on pense que cette vérité, rien de ce qui ne se tient pas dans l'œuvre ne peut... la penser !

19. Vase, fontaine et source.

Il n'est pas de meilleur vase que la fontaine. Il n'est pas de meilleure fontaine que la source. Il n'est pas de meilleure source que la lumière, de cette lumière en laquelle toute lumière devient vase, fontaine et source.

20. Sourcier des Graphies.

Dans le bruissement des Graphies ne cesse de surgir la source. Et ce surgissement ne peut se localiser. L'œuvre fait signe, ne signifiant rien d'une certaine manière. L'œuvre retient, dans les limites de ses pouvoirs, le Dire de l'Oracle, car n'étant pas source en elle-même, mais à proximité d'elle, elle laisse déjà fuir du côté du visible ce qui ne cesse de surgir dans l'invisible. Celui qui boit n'est pas plus utile à la source que n'est utile à la lumière celui qui voit. Dans le peu de libre-étendue que procure l'œuvre une fois survenue, un regard peut se lever, un regard peut se mouvoir et se porter jusqu'à proximité de la source. La source des lumières dispense perpétuellement ses Graphies et celui qui œuvre graphiquement suit les lumières issues de cette source, émanations linéaires qu'aucune géographie ne peut capter. L'art du Sourcier reste du côté du visible. Sourcier des Graphies. Son art lui est source de perfection.

21. Penser en l'occurrence.

Les objets ont un espace. Les choses ont un lieu ; mieux encore, un site : topos. L'espace se définit comme agrégat de parties où le Tout est insituable. Les choses demeurent en leur site, dans une parenté qui dit le Tout. Prendre soin des choses c'est prendre soin du Tout, de l'Un-Tout, étranger à toute spatialisation. Nulle recherche ici d'une totalisation des parties. Laisser venir la chose jusqu'à son site c'est penser sa parenté de lumière avec le Tout. Penser une telle parenté c'est situer la chose dans la lumineuse émergence du Tout, dans un lumineux estrangement d'amour. Penser en l'occurrence.

22. Le secret du recueillement graphique.

Ne pas se laisser impressionner, ni expressionner. L'œuvre entoure la subjectivité sans se laisser saisir par elle. Chaque tracé, chaque couleur, chaque *forme*, chaque traduction vit de son seul ressourcement, émerge de sa propre source et de celle-là seule. Le but n'est pas de restituer quelque chose, mais de vivre, dans l'œuvre, le ressourcement ouvrier des Graphies. Le but est, dans l'œuvre, ce qui émerge en

tant que source. Le sujet pose son objet comme ce qui le fonde de son rapport vital à l'étendue. L'objet est le but du sujet, le sujet est la raison-d'être de l'objet. L'oeuvre graphique, elle, signe un recueillement où les choses n'existent qu'à être. Les Graphies n'existent donc pas en tant que telles. Ni impression, ni expression. Le sujet s'absente définitivement quand la chose est Graphie, jamais graphiée en fait, et pourtant ressourcée aux Graphies de son perpétuel ressourcement. La chose et elle seule échappe aux griffes du sujet captif. C'est là tout le secret du recueillement graphique.

23. Savoir-faire advenir.

De l'image et de la Graphie. Nul ne sait et nul ne saura jamais s'il y a des images dans ce qu'on peut appeler le *monde naturel*. Les images viennent à l'existence par un regard. Qu'en est-il du regard dans sa raison-d'être ? La question échappe aux prises de toute investigation raisonnée. Une oeuvre graphique ne relève pas, en tant qu'oeuvre graphique, de l'image. Elle relève de la poïésis, de ce qui émerge par l'être. L'apparence naturelle des choses peut produire, par un regard, des images. Elle peut produire aussi, par la parenté de l'être, des Graphies : si, et seulement si, l'homme s'oriente dans la trans-parenté de l'être. En ce sens toute Graphie, loin de reproduire une image d'image, tente l'entrée, cherche l'orientation dans la trans-parenté de l'être. Cela peut devenir image pour un spectateur, mais cela reste tout autrement la trace d'un Graphéin, d'un tracé par l'être. Ici pas de *Création*, pas de mythe d'un artiste-créateur. L'être ne crée pas. Celui qui s'oriente par les sentes ontologiques de la Graphie vivrait davantage ce qui se nomme trans-figuration du terrestre. Cette trans-figuration exige, pour le plus balbutié de ses accomplissements, tout un savoir-faire.

24. Un estrangement à nul autre pareil.

Je ne prête au réel que ce qui lui peut convenir : un ramassis de choses que la raison rassemble dans la seule cohésion de son fonctionnement propre. Ce même réel c'est une chose (res) à côté d'une chose (res) dans une relation mutuelle qui ne s'éclaire que pour un Sujet. Du réel dans sa totalité nous ne pouvons rien dire tant cette totalité (*le réel*) est insituable.

L'oeuvre, dans l'avènement des Graphies qui peuvent la constituer, ne montre pas du doigt le réel, la réal-ité étant ce qui ne peut donner lieu à une constitution graphique. Ainsi toute représentation qui se voudrait réelle n'est en dernier lieu qu'illusion inachevée. De plus toute représentation, étant par définition abstraction, s'efforcera de réal-iser au mieux ce qui la justifie dans son fondement : la suppo-sition qu'il existe bien quelque chose de réel, de vraiment réel, de tout à fait réel. Dès lors la représentation réelle et l'émergence graphique,

en dépit d'un rapprochement factice, s'étrangent radicalement l'une l'autre. Les catégories de figuratif et d'abstrait, dans leur usage pseudo-discriminant, ne peuvent aucunement rendre compte de l'étrangement propre aux Graphies, si Graphier se veut autre chose que re-présenter du réel. Ce qui permet d'affirmer que l'oeuvre graphique n'a pas en vue l'universel, le *type*, mais le singulier dans la plus singulière émergence de son être.

Aussi Graphier serait-il en quelque sorte prier l'être d'accorder son don à l'extrême singularité des Graphies ; le mystère de l'accord des Graphies à l'être demeurant entier.

25. La succession logique des "ismes".

Dans un univers écrasé par la puissance des *Visions du monde*, l'art pictural, art de la vision par excellence, suit dans son plein développement la logique qui préside à l'organisation interne de chaque vision successive du monde. Les *ismes* qui fleurissent alors en témoignent. Tout nouvel *isme* indique qu'un parcours logique s'effectue dans un quelque part que l'art pictural se croit, plus que tout autre art en général, en mesure d'indiquer, de montrer, de devancer même, plongeant ainsi dans l'ignorance de sa propre position eu égard à ce qui s'effectue par ailleurs logiquement comme organisation d'une vision du monde.

A ce titre, loin de montrer, l'art pictural se montre bien plutôt sur une scène où il ne peut prétendre qu'à renvoyer, réfléchir, un processus d'une logique encore inconnue. C'est ce qu'indique la manifestation toujours plus accélérée et monstrative des *ismes* successifs.

26. Les Graphies ont parenté avec l'oraculaire.

Tout mot est ombre. Le mot fait, dans la parole, porter l'ombre jusqu'au silence. Les Graphies sont les lumières du silence. Elles irradiant le silence et l'élèvent jusqu'au regard illuminateur. Les Graphies ne disent rien. Elles ont parenté avec l'oraculaire. C'est en elles, mieux que nulle part ailleurs, que se signifie pour une vision le divinement terrestre. L'oracle n'est pas le dieu. Il est ce par quoi rejoindre l'entière proximité du dieu.

27. Chasse de l'être et prise du réel.

L'exil traduit parfois l'écart qui se crée entre la chasse de l'être et la prise du réel. Tel artiste en creuse la Garde, tel autre ne cesse d'en signifier l'Oubli.

28. L'aveuglance d'une mise en scène.

L'art *abstrait* définit la mise en scène du Sujet par lui-même. Le support sert à l'exposition de la Subjectivité sise dans sa forme la plus exposée : l'artiste. Dans l'art *abstrait* l'artiste vient s'ex-poser au mieux comme Sujet. Toute l'Histoire de l'art moderne dit l'avènement indifférable de la Subjectivité absolue et cela d'une manière qui projette dans l'aveuglance de son maintien le producteur en proie à la réalisation de ses moyens. Le mot de la fin en la matière ne fait que subvenir à ses propres besoins.

29. Un Dieu jadis sensible dans ses œuvres.

Spécificité de nos réalisations techniques : la rigoureuse économie des fins correspond exactement, (*adaequatio*) à l'énormité des moyens mis en œuvre. Plus l'énormité trouve à s'exprimer, plus l'économie des fins trouve à s'amenuiser et cette correspondance d'adéquation investit désormais le domaine de l'art. L'adéquation ne tient plus le langage de l'équilibre, mais celui du signe, du signe ontologiquement désarticulé. Dans le signe ainsi mis en circulation (communiqué-commun-ication) l'ontologique disparaît au profit du subjectif : c'est le Sujet qui règne en maître à l'intérieur du signe. Une semblable maîtrise consomme la perte de ce qui faisait jadis figure d'extériorité : le monde de la nature. Dans l'Esthétique nouvelle, celle du Sujet, Dieu s'absente, Dieu s'exclut. Je parle ici du Dieu-artiste, du Dieu de l'artiste, du Dieu sensible dans ses œuvres.

30. L'égalité absolue des actes créateurs.

S'affirme de manière toujours plus pressante l'égalité parfaite des actes *créateurs* entre eux : tout *acte* de création est a priori l'égal de n'importe quel acte de *création*. La Publi-cité, soit ce qui trouve dans la Cité "asile public", en porte l'Image.

Les conséquences de l'impôtion d'une telle juri-Diction sont à peine évaluables aujourd'hui. Ce qui inspire cette supôtion : que tout acte de création s'avère le strict égal de tout autre acte de création en tant et en tant uniquement qu'il se *produit*, qu'il ne peut que se pro-Dire à l'intérieur d'un Unique-Univers. Autrement dit, la supôtion est telle : tout acte de création, quelle que soit son origine, sa nature, son caractère intrinsèque, sa spécificité, sa téléologie propre, est l'égal de tout autre acte de création possible ; (co-égalité interne à l'œuvre de façon absolue dans le processus créateur) parce que tout acte de création s'inscrit dans un unique univers possible. Quel que soit l'univers où il s'effectue et en tant qu'il est présupôé que cet univers est unique, tout acte de création s'incurve

immanquablement dans une co-égalité interne absolue du fait créateur. Ce qui s'affirme partout et par le plus grand nombre (publi-cité) de manière toujours plus pressante (médiâs en tant que moyens d'une radicale publi-cité) demeure absolument aveugle quant aux présupposés qui s'activent dans l'unique affirmation que la modernité radicalise : l'égalité absolue des actes inter-créateurs.

31. Ce qui s'oublie de sujet à sujet.

Extrême pauvreté spirituelle des temps qui courent vers leur inaccomplissement. L'œuvre picturale ne laisse alors plus rien œuvrer d'autre en elle que le Sujet. D'où cette proposition généralisée : le Sujet (de l'inter-subjectivité) est l'œuvre. Donc l'œuvre n'est que Sujet, assujettie au déploiement généralisé de l'inter-Subjectivité. Alors s'éteignent les harmoniques résonances avec la vie, alors s'installe la main-mise du Sujet sur toute perspective. Abolir la perspective c'est abolir le peu de rapport que l'homme ne cessait d'entretenir, depuis la Renaissance, avec la vie. Mais la vie ne Renaît pas. Elle est accomplissement ou elle n'est rien : c'est ce que le Sujet est aujourd'hui en train *d'expérimenter*, jour après jour, lui qui se tourne vers *l'expérience* comme vers la source d'une vie, d'une vie de seul-Sujet. Mais ce qui s'oublie de Sujet à Sujet, c'est que la vie ne s'expérimente pas. Elle ne peut aucunement s'expérimenter en termes d'inter-Subjectivité. Elle en appellerait bien plutôt à impérimenter toujours plus. C'est alors pure affaire de perspective spirituelle.

32. De l'invisible vers le visible.

Quand la chose émerge dans le domaine naturel elle se fait signe (signe-interne-à-la-natura) : signatura rerum. Cette Signe-nature trace le chemin de l'invisible au visible, chemin qui oriente l'homme vers le monde des signatures infinies, signatures de toutes choses apparaissant aux frontières des corps, aux sources de l'esprit. Graphies des choses. Ici l'art s'origine à ses avènements sacrés. Signatures, Graphies, Traces, tracés imagologiques. Ce qui se graphie fait retour vers ce domaine naturel comme lieu d'émergence insondable des Signatures Sacrées. La chose ne donne pas tant lieu à la Graphie qu'elle ne Signe dans la Graphie sa révélation, son émergence naturelle, son déploiement accompli. *Voir* ce déploiement s'accomplir c'est cela même graphier, c'est cela même qui se devine dans une oeuvre dite d'art, pour peu qu'elle soit mise en œuvre non pas de l'art des Ecoles, mais de l'ars de la Signature, de la poïésis de la Signature des Choses. De l'invisible vers le visible s'accomplit le tracé sacré de la Graphie, se révèlent les traces sacrées, les Signatures sises insondablement aux origines des choses.

33. Une méprise séculaire.

Quand le Sujet cherche son chemin dans le monde il abstrait. L'opposition abstrait-concret est de nature académique ; comme telle elle masque ce qui s'effectue dans le processus d'abstraction. Dans ce type d'opposition s'effondre la venue originale des mots. L'opposition culturelle abstrait-figuratif ne peut que traduire l'aliénation de la figure dans le type même de représentation à l'œuvre tout au long des XVIIIème et XIXème siècles. Le Positivisme (l'être est l'absolue *position* d'une chose) a déporté la figure du côté de la *position*, à savoir du côté de ce qu'il tenait pour du *réel* ; pire encore : pour *La* réalité. Ainsi la figure a-t-elle dû justifier un rôle positivé : représenter l'absolue position d'une chose, à savoir l'être comme réalité. La figure devait donc, dans cette perspective, représenter, sous peine de se trouver sans justification, la réalité. La figure, sous peine d'être inexistante, devait donc représenter la réalité, laquelle, dans cette vision des choses, était posée là bien avant l'avènement de toute possible figuration. La réalité pouvait dès lors maîtriser la figure.

Cette volonté de maîtrise de la Figure par la *réalité* va occasionner dans un premier temps la dé-figuration du *travail d'après nature* au nom d'un *réalisme* d'obédience positiviste, puis dans un deuxième temps sa dé-valorisation au nom d'un *retour à l'intériorité*, lequel entraîne tout à la fois à une primauté du *Spirituel* dans l'art et à la disparition pure et simple de la Figuration du *sujet* (hypokeimenon), entendons du Support-naturel de l'art-figuratif : que disparaisse une bonne fois pour toutes si possible toute référence à la Phusis dans l'art !

L'Iconoclasme Abstrait se lève alors, grandiose subjectivation de l'art au nom du seul et exclusif *Sujet*, celui de *l'intériorité spirituelle* : le *Sujet* du sans Figuration Sensible possible. (On se reportera pour la description de cette dé-Figuration de l'art pictural, au nom d'une Abstraction dé-naturante à souhait, au beau livre d'Alain Besançon : L'image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme. Fayard. 1995).

34. Vibrantes racines

Vie du temps. Vivantes Graphies, vibrantes racines dans le remuement d'infinies étendues s'enchevêtrant d'infinis partages. Les messagers enracinés sont ceux qui, venant du plus infiniment proche, dirigent leurs pensées vers les mûrissements de la présence. Homo Viator, homme en marche, non vers l'en-dehors du monde, mais vers son accomplissement. Avancer dans l'avènement des présences recueillantes, non pour capter, capturer, thésauriser, mais pour libérer les présences recueillantes. Non celles qu'on cueillerait, mais celles en qui s'opèrent les recueils. L'homme n'est pas le recueillant du temps parce qu'il aurait fonction de le nombrer, mais bien toujours autrement parce qu'en lui s'opèrent les plus insignes recueils. Ainsi en toute chose est une Signature, mais que nul n'a cependant pouvoir d'identifier.

35. Vider la cave de ses vignes.

Habiter le monde c'est renoncer à l'exploiter. Les hommes continuent d'édifier leur absence. Construire de l'absence c'est *faire croître le désert*. Les hommes désertifient leur appartenance à l'être. Objectiver la production est faire fructifier le néant, enrichir le rien du rien, grandir l'inutile de l'inanimé, partager la table déserte de la table rase, vider la cave de ses vignes.

Habiter le monde non pour en vivre, mais pour le vivre, le grandir de sa seule grandeur, laquelle annihile toute mesure. Seule la grandeur a mesure de la grandeur. Le reste n'est que décompte mortel.

36. La maîtrise des confins.

Jeu de cache-cache infini. Lorsqu'entre en jeu l'acte d'intellection la chose disparaît au seul profit de l'apparition produite : de l'objet. La chose n'est donc imaginable que sur fond d'objet. Mais que cesse un instant l'acte d'intellection et c'est l'objet qui disparaît au profit du surgissement de la chose. Aux confins de la chose survient l'objet ; aux confins de l'objet apparaît la chose. La chose n'est pas l'objet, pas plus que l'objet ne peut être la chose. Toute l'Odyssée graphique gravite autour de ces confins, trouvant matière à se confiner dans un passage qu'aucune délimitation ne peut indiquer. L'abstraction prend son parti d'une absence de l'objet, sans pour autant faire un pas vers la chose. La surimposition de la figure manque à son tour l'impossible configuration du passage. La maîtrise des confins échappe, par nature, à l'homme.

37. A quoi donc serait prédestiné le monde ?

Exclure toute prédestination de la chose. Rendre toute chose à sa Spiritualité. La doctrine de la prédestination est la doctrine scientifique par excellence. Dans cette doctrine s'active le travail de la science. Ce n'est en rien affaire de théologie, mais seulement et uniquement de parti-pris, de prise à parti où trouve à se fonder l'ordonnancement féroce de toutes choses en vue de l'activité rationnelle : l'objectivation suppose que toute chose n'existe que prédestinée, de par son existence même, par la raison et pour la raison. Ce qui se prédestine par la raison pour la raison c'est la chose à sa prédestination d'objet. Il n'existe pas d'objet sans prédestination de la chose par la raison et pour la raison. Objet, le résultat de la prédestination la plus rationnelle possible de la chose. C'est dans cette perspective qu'il devient concevable de lire aujourd'hui *l'objet-d'art*, concept monstrueux s'il en est. Un objet d'art ne relève de l'art qu'une fois envisagée sa destinée, ou mieux encore, sa prédestination d'objet. On resituera dans son temps et dans la lecture des débats de ce temps les essentielles querelles sur la prédestination. On y verra

s'agiter bien autre chose qu'une seule Théologie. Car enfin c'est de l'homme, en son active humanité, que parle la doctrine de la prédestination. Dans cette doctrine s'anéantit la chose, fruit de la liberté, source de l'avènement du monde. A quoi donc serait prédestiné le monde ? La science donne sa réponse, instaure son jugement : le monde est prédestiné à son objectivation. Ceci était déjà mis en place dans la doctrine de la *Restauratio* de la Création sur fond de chute et de salvation. Mais semblable mise en demeure est portée à sa vérité scientifique absolue dans la doctrine radicalisante de la prédestination.

38. La vision est l'efflorescence du regard.

On ne peut prétendre voir ce que peut percevoir le seul regard. La vision est l'efflorescence du regard. Dans la vision s'accomplit l'activité sans production du regard. Ce que perçoit la vision n'est pas un résultat, mais une singulière transmutation, une authentique trans-formation. L'assomption du regard dans la vision surgit en-deça du regard pour s'accomplir par-delà tout regard. Le regard n'est que chemin dans la vision. Seul l'oeil voyageur artise les magies souveraines de la vision.

39. Ce que disent les Graphies.

Les Graphies viennent de l'être pour dire sa splendeur. Or en l'être nul intérieur, nul extérieur, nul tout, nulle partie. Ce que disent les Graphies est l'accueil énigmatique que l'être ne cessera jamais de nous offrir. Dans l'Image retentit une énigme insondable, murmurant sa joie aux sources de la simplicité. Les énigmes de l'être ne sont pas nombrables ; encore moins peuvent-elles être nombrées. Elles disent l'incalculable effusion de l'être, son rayonnement inaugural, sans commencement ni fin, hors des prises de la temporalité, hors des géométries idéales ; elles disent les dérives iconologiques, seul cheminement de l'homme vers l'être, quand l'énigme ne se résout que de s'accomplir en destin, quand le destin ne se déploie que d'accomplir l'être. Les traces par où l'homme cherche les cheminements de l'être se muent aussitôt pour lui en Graphies.

40. De l'Un à l'être surgit un abîme.

De l'Un à l'être surgit un abîme que rien ne vient combler. Tout oppose et différencie l'idée, l'eidos, de la Graphie. Il est vrai que l'Un ne se peut graphier, tant il n'est que l'indicible de l'être. Mais l'être accorde séjour aux Graphies, il les adresse, les appelle, les énamoure d'une intacte somptuosité.

Si la Grande Image (du taoïsme) est sans forme, ce n'est pas par défaut ou privation, mais par offrande infinie. Les Graphies coulent de l'être, dans l'être et par l'être, rendant possibles un cheminement et un accès. L'imagination demeure le ressourcement des formes. Les Graphies ne copient rien sitôt qu'on s'efforce de ne plus les faire descendre de l'Un. Il n'y a pas d'en-soi pour les Graphies. Elles ne sont pas les décalques d'une réalité. Elles nous indiquent que la réalité n'est pas première, elle qui n'est que reste, reliquat, construction, production, objectivation. L'infinie visibilité anéantit les arts de la Copie ; elle anéantit les présupposés d'un *monde vrai*, elle récusé l'en-soi de la réalité, ultime fondement de l'Un. Ce que disent les Graphies ne passe pas par la réalité, ne trouve pas sa vérité dans l'Un. L'oeil est de la main le lumineux prolongement. En lui nulle maîtrise, en elle nulle contrainte. Tous deux marchent en patience, s'accordent librement à la libre disposition des Graphies entre elles, dessinant en leur présence révélatrice leurs mutuelles retrouvailles.

41. Une théorisation radicale de la ressemblance.

Comment le Dieu sans forme, sans représentation matérielle possible, en vient-il à poser le fameux : *créons l'homme à notre Image et selon notre Ressemblance* ? L'énigme posée n'a cessé de harceler des cohortes de penseurs. Sur quel monde ouvre la Ressemblance ? Quel monde clôt-elle ? Non pas historiquement, au sens de *l'histoire des idées*, de l'histoire des doctrines iconologiques. Quel type précis de théorie de la Ressemblance trouve ainsi à se déployer dans cet énoncé fondamental ? De quelle ressemblance est-il alors question ? Qu'est-ce donc que ladite Ressemblance ? L'énoncé donne à entendre un rapport où l'homme entre en jeu comme Image de Dieu, comme Imago Dei. Cet Imago essentiel s'établit-il de Dieu à l'homme ? De l'homme à Dieu ? Que révèle la ressemblance du divin ? De quelle ressemblance parle l'Imaginaire ? Dans le soi-disant objet ressemblé, de quel sujet ressemblant ou ressemblé est-il question ? Bref : qu'est-ce qu'une ressemblance ? L'art *abstrait* ne rechercherait-il pas l'absolu d'une impossible ressemblance ? Ne rechercherait-il pas l'idéalisation achevée, extrême, portée à sa pure radicalisation, d'une ressemblance non représentable, non représentée ? Quelle saisie d'un monde en révélation s'effectue donc dans la fonction de la similitudo ? D'où vient la ressemblance ? Quel est le pouvoir de sa millénaire instauration ? Vers quoi conduirait la Ressemblance ? De quoi nous parle la Ressemblance ? Que nous montre-t-elle ? Les théories sur l'Imaginaire ne sont pas entrées jusqu'ici au cœur du problème, à savoir : qu'est-ce qui établit la Ressemblance ? Qu'est-ce qui l'effectue ? Qu'est-ce qui la fonde ? Qu'est-ce qui l'articule à la fonction primordiale d'élaboration du représenté, du réel dans sa représentation similitudinaire ? Ce n'est pas vers une recherche de l'élaboration de l'image qu'il convient de s'orienter, mais vers une recherche de la Ressemblance dans son rapport intrinsèque à la fondation du réel. Nul ne sait encore où s'élabore la rationalité du réel dans sa teneur hautement similitudinaire. Les réponses

apportées, mais en rien apportantes, ont eu jusqu'à ce jour l'art de rester sourdes aux questions que devrait produire une théorisation radicale de la Ressemblance.

42. Donneuse en Retirement.

La vision n'est pas un Donné issu du réel. Elle serait cette Donneuse en Retirement qui chemine par les hautes passes de la solitude. Pas même un difficile acquis, mais un Don que procure l'espace du Retirement, l'insituable étendue du Retirement, quelque chose qui ne s'obtient pas d'une appréhension objective, encore moins subjective, mais qui s'apprend à soi-même les transmutations du Retirement, du libre passage où s'enfante la vision.

La vision n'est pas d'un espace l'ordonnatrice. Le monde qui en elle se révèle est celui du Retirement. L'art de peindre révèle le Retirement, cette libre étendue qui n'est dite libre que de se libérer dans le Retirement. Vision du Retirement, sans possible objectivation. Dans l'œuvre d'art œuvre avant tout la vision du Retirement. Ce qui se révèle dans le Retirement est un monde aux sources mêmes de la spatialité, aux sources vives de la vision, le monde du Retrait, ce monde de la Phusis que révélait, voici bien longtemps, le dire des Ioniens.

43. L'idéal d'une réalité photo-graphiée.

En s'établissant dans sa subjectivité comme dans l'absolu, le sujet en vient à énoncer : Je suis le réel.

Dès lors s'opère la réduction à l'infini du terrestre au réel. Le terme académique d'*abstraction* ne signifie fondamentalement rien d'autre que la systématisation de cette réduction. Dans le processus d'abstraction, au sens courant des *arts abstraits* s'affirme pour véritable cet énoncé : Je suis le réel. Que *Je* puisse tirer de mon propre fond (fundamentum), de mon plus pur *intérieur*, une vérité absolument suffisante, sans rapport avec de l'extérieur, quel qu'il soit, c'est poser du même coup la dévalorisation systématique du terrestre. Nous sommes ici dans les mailles d'airain d'un hyper-platonisme chrétien. L'empirie du dévoilement des choses est rejetée du côté du *figuratif*, soit du côté d'un aristotélisme chrétien dévalorisé. L'*adaequatio rei et intellectus* continue de jouer à vide dans la néfaste organisation objective de la nature. Les traces de cette dernière viennent ponctuer alors d'un semblant de matière l'organisation subjective absolue du réel. La trame imagologique du terrestre ne cesse d'être occultée au profit de l'élaboration subjective d'une texture imaginaire du réel. La domination de l'image-photo-graphique ne fait qu'indiquer la dévalorisation extrême de l'Image-reflet, de l'Image-copie ; nous sommes toujours en hyper-platonisme chrétien. Force nous est pourtant d'admettre que tout ceci ne relève pas du hasard ! Nous pensons que l'établissement de la domination de la reproduction

photo-graphique du réel est survenu *par hasard*, sans voir en quoi l'idéal d'une réalité photo-graphiée correspond expressément aux besoins les plus internes, aux motifs les plus secrets, aux énigmes les plus enfouies d'un homme initialement (In principio) défini comme Image de Dieu.

44. Car le sujet de l'énigme n'a rien d'humain.

Technique picturale, œuvre d'art : des expressions où s'exprime l'idéologie d'un rapport de l'homme d'Occident au Réel. L'art abstrait en dérive à son tour, dans l'extrême déperdition du surgissement de l'énigme de la Visibilité. Ce qui est alors supposé : qu'une telle énigme puisse enfin être abolie, portée à son suprême point d'incomplétude, afin que par là-même quelque chose comme un subject humain en vienne à établir la domination, mais non la solution, de semblable énigme. La mise en valeur d'une analyse forcenée de la psychê, du substrat du subject humain, a pour sens le forçage de l'énigme, décrivant aussitôt le terrain de chasse privilégié des énigmes. Mais à réunir l'ensemble des forces de l'Univers l'on ne parviendrait pas pour autant à dominer un iota de l'énigme. Car le sujet de l'énigme n'a rien d'humain.

L'énigme de la Visibilité ne se domine pas. Sa solution est de source. Le Réel est le pays des sources abolies. Entendue pour ce qu'elle clame l'expression *art abstrait* dit bien l'anéantissement de l'énigme au profit de la réalisation du subject, de ce subject qui ne peut savoir pourquoi l'énigme n'a pas séjourné dans le Réel, n'a donc pas d'objectivation possible. Les arts du Réel réclament l'activité abstraite d'un subject humain. L'énigme en Appelle au ressourcement générateur de la Visibilité.

45. Signature des choses.

La théorie des Signatures des Choses, telle qu'elle s'épanouit à la Renaissance, est une vision Imagologique du monde : elle traduit encore la co-appartenance de l'homme et de l'être. En chaque chose de l'être vibre une Signature dont l'homme a la garde. Parce qu'elle est divine cette Signature divinise à son tour qui en assure la Sauf-Garde. C'est à ce titre que les Renaissants ont recherché la clef d'une Magie de l'être, d'une ontomagie pouvant préserver le recèlement des Signatures dans les choses. Leur propos, y compris dans le recèlement pictural : conjoindre Signature et chose, penser encore l'Un-Tout du Signe dans la chose, de la chose dans sa Signature.

46. Toute chose se tient au cœur du monde.

Toute chose se tient au cœur du monde. Le cœur du monde est toute chose. En toute chose palpite l'ensemble des Graphies de l'être. Je n'affirme pas pour autant que toute chose est monade, que toute chose est *vivant miroir de l'univers*, parce qu'en effet cette théorie monadologique devient immédiatement irrecevable pour qui pense que toute chose se tient au cœur du monde, qu'en toute chose palpite l'ensemble des Graphies de l'être. La théorie monadologique suppose, au principe, que la vision est réflexion (miroitation) ou concentration de l'univers. Elle suppose encore plus : qu'il existe entre les monades, ou centres de vision, une réciprocité de *réflexion* absolue. Elle suppose que la monade simple, ou atome de vision, ne se soutient dans l'activité de sa réflexion universelle, encore que limitée, que d'un accord préalable des réflexions entre elles, Dieu assurant au principe cet accord universel des visions. Cette théorie monadologique fait dès lors de la chose, et du subjectum humain, un miroir où c'est Dieu seul qui en dernier lieu se reflète. Qui soutiendrait autrement cette théorie ne peut le faire qu'à ignorer son implication finale parce que principielle. Que le miroir soit dit vivant ne change rien au fond du problème : celui qui lie la vision et l'enchaîne au principe transcendant de sa réflexion.

Affirmer que toute chose se tient au cœur du monde, c'est penser que l'être est sans réflexion, que l'être ne se réfléchit pas en une hiérarchie de *réflexions*. Les Graphies ne sont pas réflexives. La chose n'est pas là-bas pour un oeil qui serait ici. La semblance ne résulte pas de l'accord qu'engendre la mise à distance de la chose et de l'oeil. C'est que la semblance n'est pas la re-semblance. Dans la théorie monadologique la semblance n'est pensée, n'est reçue et fondée, que sur fond de re-semblance. Dans cette théorie c'est l'être qui se métamorphose en vision réflexive, c'est l'être-ou-Dieu qui se réfléchit dans l'ensemble des monades. Si j'affirme par contre qu'en toute chose palpite l'ensemble des Graphies de l'être, c'est au titre d'une pensée autrement orientée, une pensée qui dit que l'être inscrit l'émergence de la vision dans sa propre émergence au cœur du monde, qu'il l'inscrit de s'inscrire là où est le cœur du monde, en toute chose, non pas dans la chose, (parce que celle-ci ne *concentre* pas l'univers) mais avec la chose, selon la chose, se rendant par là-même visible et offrant visibilité à toute chose dans sa semblance d'être, dans ce qui en fait non pas un vivant miroir de l'univers, mais le coeur même du monde. Et c'est l'être qui rend gloire à toute chose dans la somptuosité de son émergence. Ainsi la vision émerge-t-elle au cœur de l'être, au coeur du monde. La chose offre à l'œil la vision de l'être.

Voir est entrer, rendre, se rendre, émerger dans la semblance de l'être.

47. Mémoire des Graphies.

Mémoire du Monde. Mémoire du temps. Mémoire de l'Homme. Toute Graphie est Mémoire. Mémoire Amoureuse. L'inachevé n'est pas l'inaccompli. Il ne vient pas

en dernier, mais ouvre le premier à la Mémoire des choses. Le premier, la seule figure possible du Nécessaire. Rien ne touche à sa fin, tout ne cesse de dire son commencement premier. Seul le premier est source de Mémoire. Le long apprentissage n'a pour but que le premier en lequel l'œuvre trouve à s'abriter.

48. Le Feu Eternel.

Du grand et du petit s'engendrent les limites, des limites strictement identiques. Rien ne distingue une limite d'une limite. Fini et infini ne se peuvent distinguer. Ce sont deux images de la limite. Les Graphies imagent la limite, l'enchantent, l'informent de son incandescente vérité. Le Feu Eternel plonge les êtres jusqu'au sommet du devenir. Immortalité, un tel mouvement.

49. Peindre, disiez-vous ?

Peindre ? Aucune activité, aucune intellectualité, mais un chemin aventureux où demain seul montre le risque, où hier s'inquiète de la vie patiente du temps. Un métier ? Mais rien d'accompli, rien de gagné, rien de certain. Des comptes à rendre ? Mais de quoi, à qui, pourquoi ?

L'inactualité seule illumine de destin une vie d'homme. Elle seule requiert une énergie disposée à cette vision de l'être parce que l'être seul voit le devenir.

Rien n'est visible du devenir quand l'homme se dispose à soumettre l'être ; oui, à vouloir seulement et contre tout le " soumètre ". Peindre, disiez-vous ?

50. La monstration de la chose.

La chose se montre à l'œil, dit la pensée commune. Elle dit cette pensée, autrement encore : l'œil voit la chose. Ce qui revient à dire que la chose tourne autour de l'œil. Toute aventure picturale affirme l'inverse : non pas simplement le contraire, mais quelque chose de tout autrement perceptible : c'est la chose qui rend possible la monstration visuelle, c'est elle qui *opère* cette monstration toujours renouvelée. Dans l'avènement de sa monstration la chose surabonde de visibilité. Au sens propre du terme : la chose rend visible l'œil. Dans cette opération toujours originelle de la monstration de la chose s'accomplit la visibilité de l'œil. La monstration de la chose est la visualisation même.

51. Rehausser la clarté du secret.

Dessigner l'Eclaircie. Rehausser la clarté du secret. Le lieu des Graphies est la Proximité elle-même, jamais là-tout-près, jamais là-toute-prête, jamais non plus là-bas-tout-au-loin. Les Graphies sauf-gardent l'apparition de l'être des choses. L'acte est l'amitié du penser ; il ne cesse de se rendre vers lui en destination recueillante. Superflues sont l'attention et l'inattention : seule opère l'entention du regard éclaiteur. Seul le visible peut voir. Les sens sont les artistes du visible.

52. Tracer un chemin vers l'homme.

Les Tracés Imagologiques n'impliquent aucune théologie de l'Image. Ils tenteraient de penser comment s'opèrent les Théophanisations qui, par myriades, révèlent la constitution de notre approche de l'être.

Il ne peut s'agir en aucune sorte de fonder ou de prétendre justifier la résultante figurative d'une quelconque activité picturale. Les parcours imagologiques prennent sens déjà de la constatation préalable de l'omniprésence d'une dévalorisation de la Figure sous la forme d'une Théologie de l'Image réduite à son expression la plus illisible. Rendre plus lisible l'importance actuelle de la Théologie de l'Image, son impact anthropologique, sa domination par les Techniques du visuel, ses multiples médiatisations dans les activités de la communication, c'est là l'affaire d'une compréhension philosophique.

L'existence même des Tracés Imagologiques s'explique par une démarche d'explicitation philosophique devant servir d'introduction à une lisibilité du fonctionnement propre à la millénaire Théologie de l'Image. Par-delà cette même explicitation adviennent les Tracés Imagologiques. Leur existence n'est que de parcours, tirant sa situation d'une interprétation imagologique de l'homme et, partant, d'une vision de l'être soumise à cette interprétation.

Accéder à cela est déjà beaucoup tant ce qui advient par le fait en termes de figuratif ou d'infiguratif est déjà depuis longtemps décidé dans la domination plurielle que la Théologie de l'Image ne cesse d'exercer sur l'homme moderne, dans ses rejets, dans ses affirmations et ses négations, dans ses acquiescements à cette millénaire domination de l'Image sur et dans l'homme.

Tracer imagologiquement un chemin vers l'homme n'est concevable qu'à la condition d'étudier le fonctionnement de cette domination, laquelle trouve à se fonder au mieux dans la définition de l'homme comme Sujet, comme existant fondé imagologiquement. Désengager le Sujet de ses implications existentielles imagologiques, c'est cela que tentent les Tracés Imagologiques, et le titre choisi n'est là qu'à rappeler une orientation, une orientation venue de l'Imagologique pour ensuite, et ensuite seulement, s'orienter vers les Théophanisations de l'être.

53. La peur du Polemos.

Les préjugés vont bon train. Ainsi s'imagine-t-on de l'activité figurative qu'elle reproduit du *réel*, qu'elle recopie ce qui de toute façon est du déjà-là, qu'elle demeure servile, à la disposition d'une représentation objectivée, et donc, (mais pourquoi ce *donc* : ergo ?) figurativée de la réalité. Nul ne s'aperçoit, chemin faisant, que la représentation d'une chose n'a aucune commune mesure avec la chose, que la figure est une pure invention de l'esprit, que le sujet percevant ne procède que par perception représentative où la représentation entraîne dans son sillage la perception, que la *Figure* enfin, loin de rendre à la chose son être, ne fait que la rendre représentée pour une approche visualisante de l'être. Figuratif ou infiguratif, c'est, en termes d'objectivation de la chose, du pareil au même. L'un prend son départ de la représentation objectivée de la chose par la représentation visualisante, l'autre de son absence pure et simple, mais d'une absence qui en dit long sur la domination objectivée de la chose.

L'infiguratif n'approche pas plus la chose dans son être que ne peut l'opérer le figuratif. L'un et l'autre disent la peur qu'éprouve l'homme moderne d'affronter le Polemos inclus dans l'approche théophanisante de la chose. Il s'agit, pour l'un et l'autre, de laisser la chose à bonne distance du jugement, pour la figurer, et le contraire n'est dès lors que le même du pareil, pour en oublier l'approche, pour en nier l'être, pour désamorcer les dangers qu'implique son approche théophanisante. Le figuratif a glissé insensiblement vers l'objectivation forcenée de la chose. L'infiguratif s'est pris au jeu complémentaire : éliminer la chose du champ de la visualisation commune, soit du champ de la visualisation banalisée par la peur qui saisit l'homme moderne aux approches de la chose. Objectiver figurativement la chose ou nier infigurativement sa présence, c'est là une seule et même manière d'approcher la chose. Figuratif et infiguratif vont ensemble comme les deux menottes du même emprisonnement de l'homme moderne dans l'objectivation de la chose.

54. De la destination de l'être à la prédestination du sujet.

L'œil n'a pas pouvoir de faire advenir la chose, de la faire être. Il n'a pouvoir que de la laisser être. De la laisser être dans son destin de chose, dans sa destination à tout jamais imprédestinable, dans une destination qui ne peut s'adresser à l'homme que dans la mesure où celui-ci médite son appartenance destinale au monde, au monde sacré du divinisme terrestre, seul monde possible, seule source où s'abreuver de destin, seul site où être l'être, où vivre son unique maintien dans l'être, où sacraliser son appartenance miraculeuse au terrestre, où diviniser l'être en attente de l'avènement divin du terrestre, où se rendre vers le Pays d'Avant comme Etablie Terre d'Amour, comme Topos de ressourcement de toutes possibles sources, où advenir donc vers la chose, non dans sa Création, mais dans son recueillement

divinisateur. L'art ne peut pas être la résultante d'une activité artistique : il est la réponse divinisée à la Parole destinale que l'être n'a jamais cessé, ne cesse toujours pas, et ne cessera jamais d'adresser à l'homme jusque vers le Pays d'Avant. L'art n'a pas vocation d'autonomie absolue. Il n'a pas pouvoir de se fonder sur la seule activité du Sujet Créateur ; quand il en vient à envisager semblable vocation l'art s'anéantit dans l'activité créatrice du seul Sujet, activité qui n'est créatrice que d'engendrer du Sujet, et cela seul. Sans la Phusis qui l'illumine l'art n'est que marchandage du Sujet, reliquat des impasses créatrices de la métaphysique de la Subjectivité. Cela, la modernité le laisse dans l'obscur indistinction des catégories qui cependant articulent foncièrement son fonctionnement propre comme modalité, *mode* de tout poser à partir du Sujet, pour le Sujet, selon le Sujet, mode comme modernité qui dit les différentes modalisations possibles de la seule Subjectivité. La modernité est la modalité propre à la domination du Sujet sur des entours modalisés par son activité-créatrice de Seul Sujet.

55. Une grisaille à nulle autre pareille.

La nuit de l'être tombe maintenant sur toutes choses. Une grisaille à nulle autre pareille monte jusqu'au regard de l'homme, issue des profondeurs de la raison.

Mais l'âme a vocation du jour, de la lumière qui d'amitié l'anime jusqu'aux choses du pays des sources où l'homme, dans l'amitié du terrestre, trouve son partage de la chose.

Quand tombe semblable nuit toutes choses deviennent équivalentes, semblables les unes aux autres dans une indistinction destructrice où rien ne diffère de rien, dans une invisibilité où la chose ne peut plus différencier le visible. Est définie alors au plus extrême de la grisaille l'adéquation de la chose au rien du visible, l'équivalence du visible et du rien devenant aussitôt la figure prête d'emblée à toute approche des choses sous la modalité anéantissante de l'objet. La ressemblance s'impose alors comme équivalence de la chose et du rien, de la chose semblable au rien. C'est ce que dit, le plus impérieusement, le passage objectivement assuré de la semblance à la re-semblance ; dans le redoublement représentatif qu'invoque le "re" se marque, se scelle le passage de la res à l'objet. Aussi peut-on communément conclure que dans la re-semblance s'établit l'équivalence de la chose et du rien sous la figure de l'objet. Dans la nuit de l'être, toutes choses, par grisaille inter-posée, inter-subjectivée, sombrent mortellement dans l'invisibilité d'un visible foudroyé de grisaille. Il est une grisaille sur laquelle aucune peinture n'a prise, qu'aucune picturalité ne peut traduire. Quand le regard de l'homme passe au gris advient son pouvoir d'abstraction et cette abstraction, en grisillant la chose, la rend invisible et la foudroie d'inanité. S'impose alors l'équivalence du semblable dans l'objet, du ressemblable dans la chose, du visible dans l'oeil, du non-visible dans la non-chose. Que tout se tienne en un tel règne c'est ce qui d'emblée échappe à cela même qui dans cette équivalence généralisée prend valeur de pure et simple

évidence, pour autant que cette évidence, en tant que véritable évidence, est le type de visible requis pour l'instauration du règne de la nuit de l'être.

56. Le scorpion du Cercle de Feu.

Création. Mot chargé, boursoufflé, ravagé d'inanité. A l'intérieur de l'œuvre rôde désormais la *Création*, dans la fantomatique apparence d'un symptôme de civilisation piégée, Cercle de Feu où vient s'enfermer, se murer, le Scorpion aux mille consciences ressemblées. La circulaire barrière de feu aux composants millénaires les illumine maintenant de leur propre anéantissement. O Miroirs, vivants petits miroirs de l'univers créé, surfaces du néant.

57. Les escouades de l'inquisition.

Histoire de l'Art. L'historisation toujours plus prégnante des processus de *production artistique* ne fait qu'indiquer la prévalence d'une revendication totalisante : celle d'un *Jugement final* dont la finalité tient entièrement dans l'instance jugeante : que tout soit passible d'un jugement historicisant. La laïcisation des catégories théologiques (histoire, création, etc....) assure la relève des escouades de l'Inquisition quand inquisiter veut dire, veut toujours encore dire : recherche de la vérité dans son origine historicisante, dans son historicité encore et toujours originante. La Création a pour elle de conjuguer à l'absolu histoire et origine. De l'Art de l'Histoire à l'Histoire de l'Art s'opère l'établissement non encore interrogé du principe d'évaluation par excellence : le principe de Jugement Dernier.

58. Par les sentes imagologiques.

Offrir à la chose de voir enfin qui la voit. La vision est de parcours, d'itinéraire imagologique. Or l'imago n'est jamais là, disposé dans l'attente passive, neutralisé, objectivé, d'un regard. L'imago est comme un avant-coureur, porte-flambeau, illuminant le regard de la vision même de la chose. La chose est un cœur venu par les sentes imagologiques jusqu'au cœur d'un regard humain.

Peindre dit la rencontre toujours unifiante de deux cœurs au cœur de la vision. L'œuvre est ce lieu de rencontre où vient s'accomplir l'échange de l'Avance. C'est ce qu'affirme la chose vue qui importe parce que c'est de sa voyance que s'autorise l'échange. La liberté est à la chose son signe d'être. La liberté de l'homme ne s'Avance jamais qu'en Retour. Présupposer autrement l'à venir de la chose a pour conséquence sa négation.

59. Scintillae animae.

Conjonction de l'espace et du temps. Graphier : inscrire l'espace dans le temps. La définition du temps selon l'avant et l'après sombre dans la caducité. En quel temps vient la chose ? C'est demander : comment se révèle la chose ? En quel site peut s'opérer la conjonction de l'espace et du temps ? Non pas : comment peindre le temps ? Question sans possible réponse, mais : de quel temps relève la chose ? Si la chose est du temps venu à son expression, à sa manifestation, l'espace se déploie alors comme lumière autour d'une flamme. Scintillae animae : l'horizon du monde tient en une flamme que nous pouvons appeler temps ou âme, et mieux encore âme " où " temps et alors seulement cette petite étincelle vient mettre en un regard la lumière qui l'engendre et le porte à ses accomplissements humains. Parce qu'il ne se représente pas, le temps accomplit l'œuvre picturale. Le regard aventure la main jusqu'au temps et en cela s'inaugure la mise en œuvre des Graphies. L'espace est du temps regardé. Mais le passage obligé par l'espace dit en toutes choses la primauté irreprésentable du temps.

60. D'un miroir qui serait miroir de miroir.

Le miroir n'est objet que pour le non-voyant. Dans l'activité graphique le miroir devient plus que sujet, plus que créateur : il devient, il œuvre, il répercute l'écho enchanté de l'invisible. Le miroir, comme objet-miroir, ce n'est là qu'emblème, que reflet, que témoin ; en lui-même, et à le penser en toute rigueur, il n'existe pas. Un miroir-miroir-de-miroir, cela n'existe pas. Ce n'est pas même une vue de l'esprit, c'est une vue sans vue. Sans le visible qui rend visualisatrice la vue, celle-ci n'existe pas. Ce qu'emblématise le miroir c'est la chose et cela parce que c'est la chose seule qui rend visible. Pour qu'il y ait miroir il faut qu'il y ait chose. Pour qu'il y ait chose il faut qu'il y ait être : être Il y a.

La chose est l'œil du visible. Le miroir est la conséquence d'une certitude anticipée : qu'il y a du visible, non pas conçu comme déjà vu ou comme à-voir, mais du visible comme source de toute vision. Dès lors le pré-tendu Figuratif ne rend-voit pas plus au réel que le prétendu réel ne rend verrait au Figuratif. Mais de l'un à l'autre rien qui ne réfléchisse autre chose que les choses, l'infinie grandeur et multiple unicité des choses de l'être, des choses comme être Il y a. Non pas donc des étants que réfléchirait un miroir, mais des choses dans l'unicité infinie du Il y a l'être.

Un miroir infini ne rend verrait pas plus d'être il y a qu'un miroir-objet ne rend-voit une chose. L'image qui surgit est déjà chose en totalité, être-chose, avant d'être image. L'image rend-voit de la chose : en tant que telle et prise en la seule manifestation de sa visibilité réfléchie l'image est sans être, sans chose-être, sans être Il y a. Loin de ren-voyer à la chose l'image est rend-voyer de la chose vers ce qui la fait surgir : l'être Il y a. Il est nécessaire qu'être Il y ait, que soit une chose-dans-son-être, pour que vision et œil il y ait. C'est parce qu'en lui-même il

réfléchit la vision jusqu'à l'œil qu'un miroir devient possible et possible à ce seul titre : miroir il y a parce que chose il y a dans son être. L'être du miroir est la chose du Il y a. C'est bien parce que toute chose rend possible l'effectuation visuelle qu'une vision peut opérer, non dans un miroir, mais par l'emblématique exemplaire du miroir, du miroir comme emblème de la vision. La chose, dans son être Il y a, rend-voit le miroir. Sans l'être Il y a nous serions en un monde fait d'images, de seules images, sans possible vision, sans possible opération visuelle, d'images sans choses de l'être Il y a, enfer de l'imagination, géhenne de la vision, borborygme de l'Idéal, geôle de l'abstraction de l'être privé de son Il y a.

La chose rend-voit l'être dans le Il y a qui, comme Il y a seul, est sans rend-voit possible. La chose est le possible du Il y a dans l'être du visible de l'Il y a, du visible comme émergence de ce qui rend Lumineux, l'Il y a dans l'être.

L'être dans son Il y a est, pour l'homme, Chose Lumineuse, illumination opératrice des Graphies de l'être Il y a. En tant qu'il opère dans l'Amitié illuminatrice des choses dans leur être, l'homme va vers le Il y a être dont la lumière environne tout accomplissement. En toute chose comme en tout homme est une même lumière. Etre Il y a.

61. Les preuves du Malin Génie.

La preuve par l'abstraction : ou quand le cartésianisme bat son plein.

Le Malin Génie règne en maître : tout ce qui vient du sensible est trompeur, fallacieux, peccable. Seul le Cogito, le Sujet de l'Intériorité, dit la duelle variété du Vrai. Le Malin Génie guide d'une main de maître l'inexorable abstraction des choses. Et pour abattre le Malin Génie, pour tromper le Trompeur, une solution et une seule : abstraire, édifier la primauté de l'Intérieur, ne pas se fier aux choses, dénier au sensible comme sensible toute véracité, toute vérité entendue comme rectitude. Pour fuir le Malin Génie, pour lui échapper, une solution et une seule : bâtir sur les cendres du sensible, construire de part en part une sûre Intériorité, pulvériser le morceau de cire, l'abstraire à l'absolu, l'abstraire à la puissance de l'Absolu. Le Sujet a raison sur toutes choses ; l'infinie multitude des choses est sans valeur devant le droit jugement du Sujet.

La chose désormais ne peut que tromper l'œil et, partant, l'esprit, et, partant toutes choses. Désincarnation du terrestre : toute venue au monde des choses est sans destin. Priver le terrestre de tout destin, aveugler la chose du seul regard subjectif, la recouvrir de l'Universel linceul de l'Ego Cogito, du Cogito venu de l'Intérieur, n'en pas finir d'abstraire pour chasser des choses le Malin Génie, pour obtenir ce Regard du Dedans, cette Voyance Pure où nulle chose n'a plus son reflet, sa ressemblance au Dehors, sa Signature destinale, sa Théophanisation. Ce n'est pas Dieu qui est mort : c'est le Malin Génie qui vit !

62. Descendre vers le Haut.

Le seul chemin d'Avancée : retour vers la Phusis. Délaisser la Natura pour Aller vers la Phusis comme appel illuminateur du regard, source où l'œil dit d'inaugurales retrouvailles. S'En Chanter de la Phusis comme poïêsis où vient de toute éternité se Graphier le divin et en cet Avant apprendre d'elle tout amour qui invente l'homme. Descendre vers le Haut : retour vers le Transcendant dans l'amitié dispensatrice de l'Immanent. Au cœur infini de la Phusis tout horizon devient verticale et par cette verticale divinement orientée montent et descendent en une Danse, aux couleurs de l'être pavoisée, les Graphies par myriades inventives.

63. Artiste de la liberté.

La conception que tel type d'humanité peut produire au sujet de son rapport aux choses, à la nature que ce rapport structure par le type de regard qui le caractérise, engendre telle ou telle représentation picturale. Il suffit pour s'en convaincre de contempler deux paysages ou deux scènes descriptives du *monde naturel* du XIIème siècle européen et du même XIIème siècle chinois. Ce qui s'y différencie tient à la nature même d'une conception du regard, de la fonction regardante dans le caractère *non naturel* de son *immédiateté*. L'assise métaphysique assoit le regard et l'oriente radicalement vers une réalisation qui le caractérise comme tel, dans des époques en particulier où se fait moindre l'interpénétration culturelle.

L'artiste, l'homme par qui s'artise le regard qui se délimite ici de son caractère pictural, ne représente que ce qui le pose comme tel : une assise méta-phusique de la *nature*. Sa liberté circule à l'intérieur de cette assise et en explore, à sa manière, le fondement. Ce qui ne signifie aucunement dépendance de la peinture, mais autonomie de celle-ci dans la spécification du type de présentation alors à l'œuvre. Car ce que montre l'art pictural en sa monstration propre ne peut être décrit autrement.

Ce qui s'artise de la sorte se nomme à juste titre originalité tant c'est d'une origine non autrement descriptible que l'art pictural tire son *activité* spéculative propre.

64. En l'œuvre d'art advient l'origine.

Dans l'*Œuvre d'art* opère, œuvre, s'engendre l'intime liaison de l'espace et du temps. Ni l'un ni l'autre ne préexistent à la Mise en Œuvre. Le “ support ” est d'ores et déjà temporalisé. Le temps est d'ores et déjà spatialisé. L'apparition de l'un engendre l'immédiate venue de l'autre, sans qu'il soit possible à quiconque de les penser séparément. En cela repose l'Origine de l'Œuvre d'art : non pas quelque part dans le passé mais toujours et à jamais dans la Mise en Œuvre. En l'Œuvre

adviennent espace et temps, surviennent espace et temps, et chaque mouvement porte en lui la conjugaison nécessaire de ses propres Graphies. En l'Œuvre, en la Mise en Œuvre des Graphies, s'origine la liberté, se libère l'Origine. Voici pourquoi nous disons que la liberté est sans contraire. En *l'œuvre d'art* vient se ressourcer la liberté parce qu'en *l'Œuvre d'art* advient l'Origine. Quand la liberté se Graphie advient *l'Œuvre d'art* et cette Œuvre a pour Site, pour Site-in-Situable, l'Origine.

65. L'objet est la chose sans son Image.

La Puissance des Icônes, des Images, va se dégradant dans un univers cartésianisé. Ce qui agit dans l'Image trouve ses différents relais dynamiques, “dunamiques”, dans les *reflets* ; non les reflets du seul spéculaire, mais les reflets *monadiques*. Ces reflets pourtant le cartésianisme les frappe d'inexistence. Mais en les déportant de la sorte vers le non-être comme non-réel la science cartésienne de l'objet affecte du même coup ces reflets d'une dégradation de la chose en objet de science, de science physico-mathématique. L'objet dès lors est la chose sans son Image. Une chose privée de son Image est par le coup vidée de sa Puissance, de sa dunamis propre, de son énergie-originale, de sa fonction Imagologisante, de la Puissance qui, en elle, répond à la Puissance cachée en chacune des choses du monde.

Le monde des reflets n'est pas pour autant sans Puissance ; il n'est pas sans-être ; il est le seul monde où la Puissance d'une chose puisse trouver à être en rapport avec la Puissance cachée dedans chaque chose, par chacune des choses. C'est ce rapport de dedans à dedans que nous appelons Monde, pour autant que nous ne sommes pas en-dehors d'un Monde, et ce rapport nous l'entendons à travers l'Imagologie de la Puissance qui l'anime.

Fonder Imagologiquement le monde des choses c'est s'orienter Graphiquement vers Quelque Chose d'Infini en sa révélation Propre. Ce qui irradie imagologiquement de chaque chose, de chaque être, irradie comme Monde de choses fondées d'elles-mêmes en leur être, irradie en leur révélation Propre, en leur Image. La Représentation de la Puissance cachée en chaque chose n'est pas exclusive d'une autre Représentation. Cette Représentation est inclusive et c'est déjà en cela même qu'elle est révélatrice : révélatrice pour qui chemine vers la chose en sa dunamis Propre.

Ce que je perçois n'est pas exclusif mais inclusif. Les chemins de la perception ne subjectivisent pas tant qu'ils fondent la multiplicité du rapport Imagologique que je ne cesse pas d'entretenir aux Puissances cachées en chacune des choses. Je suis inclusivement Puissance d'Image, chose, Monde ; je ne suis plus à m'exclure Imagologiquement. Cette exclusion engendre l'abstraction. Elle dit la privation des chemins vers le Monde comme source cachée en chaque chose, Puissance non limitée, mais limitant mon pouvoir d'exclusion et le réduisant au seul processus d'objectivation. Dans l'Opération en Puissance Imagologique des Graphies se dessinent les chemins fondateurs de la révélation des choses en l'homme ; en ce

que je suis en tant que fruit du Monde, en tant que fruition en chemin vers son accomplissement. L'homme suit les chemins des fruitions du Monde en chaque chose. Ce qui s'appelle : vivre.

66. Le fantasme primordial du Dieu.

Confusion de la chose et de l'objet, substitution destructrice de l'objet à la chose : ce que le regard objectivant-objectivé imagine-percevoir est percée illusionnante où l'objet se tient en lieu et temps de la chose dans la lumière révélatrice de *l'évidence*. Le voir-objectivant réduit la chose à l'étendue d'une abstraction : ce qui se tient dans l'étendue d'évidence n'est plus chose, mais résidu objectivé, ob-jet. Le rôle du sujet qui objective est à suivre *à la trace* ; du XIVème siècle jusqu'à Kandinsky : le sujet qui objective le rapport aux choses en vient à nier purement et simplement ce même rapport et à le penser, le Cogiter, en termes de vidance, de vidation de la chose. Le sujet de *l'évidérer* objectivant vide la chose de sa vie propre et lui substitue un être de raison : l'ob-jet. Abstraire devient alors : tirer de son propre fond les images-mêmes du sujet. Puisque le rapport aux choses en vient à se confondre *dans* un rapport objectivant au réel, à la réalité de la chose, à l'objet donc, le sujet tirera de sa propre substance, de son propre fond, le monde des images par où il se constitue comme sujet. Avant le sujet objectivant se tient le sujet imaginant (l'Imago Dei précède le subjectum : c'est parce qu'il est mis sous Dieu (sub-gire) que l'homme est Sous-Jet) et ce que ce sujet *imagine* n'est rien d'objectif ; ce qu'il *imagine* vient de lui-même, de son propre fond. Puisque toute vision des choses est, avec et après Descartes, saisie comme vision objectivante, puisque le réel est objectivé, puisque le réel est *reproduit* dans la chose saisie comme objet, la route vers la chose devient invisible, sans possible objectivation, sans possible révélation propre.

L'Abstraction en peinture dit *l'omniprésence* de l'objectivation absolue du rapport aux choses.

Ce qui se tient devant-moi, comme moi-sujet, est de l'objet et cet objet, à juste titre ou non, est tenu picturalement, pour sans intérêt propre. Ce que je vois comme moi-sujet, je le représente comme du déjà objectivé. Le représentant de la sorte je le reproduis sans possible création. Dans la *Perspective* du Videre cartésien la production de l'objet annule le surgissement de la chose et, de fait, annule sa *Création*. L'Abstraction, en peinture, pose le fait-créditeur comme l'opposé du fait-producteur et l'omniprésence du fait-producteur repousse le fait-créditeur *jusque* dans le sujet, *jusque dans* l'imagination du sujet. Peindre dès lors est abstraire, tirer de son propre fond les images d'une représentation et ces images, ipso facto, ne peuvent *ressembler* aux images venues des choses objectivées. Le processus d'abstraction est, de soi, subjectif-subjectivant et ne peut être autre. L'alternative que fait régner l'évidérer cartésien et, pré comme post cartésien, se trans-forme en alternative exclusive : ou le sujet, ou l'objet. Vidérer la chose est produire l'objet. Vidérer le sujet est renoncer à l'objet. Pour le Sujet du Videre

cartésien la chose est l'objet et inversement. Ce que le sujet cartésien peut vidérer en termes de non-objectivité prend la figure d'une Abstraction. Dans l'Abstraction règne avant tout le refus propre au videre de l'omniscience cartésienne. Ce refus la peinture le porte en elle depuis le XIV^{ème} siècle à travers le long, tumultueux, mais essentiel débat sur le rapport de la chose à l'image. Le sujet de l'Abstraction reflue jusqu'à son propre fond (Grund) et se tient là comme sujet-créditeur. Ici se tient le fantasme primordial du Dieu du Je Suis Celui Qui Suis, Je Suis Qui Suis, Je Suis-l'Etre, du Dieu-Créditeur comme Sujet-Créditeur. Dans l'Abstraction en peinture joue à fond l'homme créé à l'Image de Dieu. Ici se donne à Voir une logique de l'Abstraction : si Je reflue comme Sujet, jusqu'à mon propre fond, Je ne peux plus Voir que mon propre fond et ce que Je Vois depuis mon propre fond est mon propre fond même et cela seul, soit Dieu, non pas Face à Face, mais dos à l'extérieur, détourné de l'extérieur, privé de tout rapport possible avec le Sensible, le Dehors. Ce que Je Vois comme relevant de mon propre fond, comme étant mon propre fond, est du Je Qui Suis Qui Je Suis et rien d'autre ; le *rien d'autre* étant l'absence de la chose objectivée par un videre millénaire. Le *rien-d'Autre* comme *Rien-d'autre* prend figure d'abstraction en tant que la chose objectivée serait et ne pourrait être que le non-rien-d'autre. (Se reporter au Non-Aliud de Nicolas de Cues). Peindre devient abstraire parce que voir ne peut Se-Voir que *Comme* rien-d'Autre.

Dès lors la non-abstraction a pour nom Figuration. La Figuration représente l'objet, représente donc, pour l'abstraction, du rien.

La musique des couleurs reflue vers le silence du Sans-Fond, vers le silence de l'âme, vers ce Silence dont parle la mystique rhénane.

Comme Dieu n'est pas représentable la chose non plus ne l'est pas puisqu'elle n'est, comme chose, que du rien-d'Autre. La chose naît comme rien-d'Autre pour Qui reflue, comme Sous-Jet, vers son propre fond.

J'en conclus que règne, dans l'Abstraction en peinture, un mouvement religieux spécifique : celui qu'articule, au plan théologique, la mystique rhéno-flamande et que redouble au plan philosophique, la pensée galiléo-cartésienne. Un même chemin conduit de l'Angelico à Kandinsky. La peinture, en Occident chrétien, se définit de n'avoir pu et de ne pouvoir, pas plus hier qu'aujourd'hui, surmonter cette reconduction et s'en dé-Faire de manière libre. La liberté, en peinture, est du côté de la chose. La liberté, en peinture, est du côté d'un monde se tenant de lui-même comme non-Création, non-Créé, non-*Créditeur*, d'un monde comme non-Objet. La liberté, en peinture, passe par les chemins de la Graphie des choses. Et ces chemins sont, comme tels, infinis. Les sentiers de la chose disent le Devenir et le Devenir afflue vers la chose, comme chose, à sa manière de Devenir, par les sentiers des Graphies. La chose peut se graphier dans la seule pensée du Devenir. Penser le Devenir est libérer l'homme dans la Pensée des Graphies de la chose. Les chemins de la liberté passent par les Graphies infinies du monde des choses et ce monde est le seul monde de l'homme.

67. L'ange appauvri et meurtri, mais toujours vivant.

Demander l'humble parcelle d'humanité qui, de la chose, nous Appelle à sa vérité, vérité certes non parfaite et entière, certes non ultime et générale, mais vérité qui vient à nous dans la simplicité de son Enfance. Demander de la sorte, graphier de la sorte, être de la sorte, c'est tout un, dans l'unité reconquise du singulier, unité non disloquée en objet, unité dans la fragile assomption du particulier, de l'uniquement simple. Nous accorder au singulier dans une pluralité rassemblée, ici et maintenant, d'amitié ; nous offrir à l'unité de la chose en sa singulière et simple vérité, de cette chose sans absolu, de cette chose sans fondement universel, de cette chose venue d'elle-même à nous-mêmes ainsi que vient au soir du temps en son nid de lumière l'ange appauvri et meurtri, mais toujours vivant.

68. Enfant du visible Destin du monde.

Non pas être au monde, encore moins être dans le monde, mais s'en Aller vers les choses, en Enfant, en Mendiant de Naissance, en naissance de temps, Enfant aux figurations d'errance, dans la germination des choses par lui advenues au visible, Enfant du visible Destin du monde, royauté des pauvretés augurales, quand un rien se fait lumière de lumière et ombre d'ombre, quand le chemin s'invente du pas qui le grandit, du pas qui le conduit jusqu'aux demeures de l'initiale présence, de ce qui n'est rien d'autre que la voie issue du sommet des sèves, voie où se voit la royauté du temps et, dans cette venue du visible, dénoue la nudité des transparences et se signe de l'unique à parente du pas. C'est d'un Enfant la royauté. Quand l'Enfant Graphie la royauté du temps les choses se font dés retrouvant la secrète fruition du hasard et de l'amour, se font dés, jouant de la seule beauté des choses en leur enfance royale, des choses font dés en la seule beauté de leur jeu. Jouer est Graphier, dés jouer les choses dans la beauté de leur jeu, dans la royauté de leur jeu d'enfance où s'à mendient les premières floraisons, la plus difficile des graphies, la plus secrète des fruitions, celle du hasard et de l'amour.

69. Le tohu-bohu du Réel.

Nous pensons, de manière commune, que la représentation va de soi parce qu'elle vient de nous ; et comme nous pensons, de manière commune ou non, que nous ne valons pas grand-chose, nous pensons, illico, que la représentation ne vaut pas grand-chose. Et comme nous avons posé que nous sommes semblables les uns les autres de par n'essence-même, nous concluons que les représentations nous sont, par n'essence, identiques les unes aux autres et nous appelons la science à grand renfort de raisons, pour confirmer ce qui, par n'essence, naît que représentation,

représentation égalisante de par la n'essence même de toutes choses pour nous. Nous nous sommes mis, par n'essence, suffisamment bas pour abaisser toutes choses jusqu'à nous, faisant de notre n'essence la naissance des choses par représentation inter-disposée.

Comme nous nous sommes par n'essence soumis à Dieu (sujets d'assujettissements par n'essence) nous nous sous-mettons les choses par représentation, nous rabaissons toutes choses par n'essence, dé-figurant les choses par nous-mêmes, nous-mêmes par les choses, jetant, sous-jetant par là-même en nous ce qui prendrait autrement valeur de sens, mais re-jetant par n'essence ce qui fait sens de représenter toutes choses. Nous ne naissons plus les choses, nous les n'essons par représentation.

Nous nommons réel ce qui nous vient de par n'essence des choses. Nous ne savons plus voir que la n'essence des choses en nous. Parce qu'en nous se nie *le Logos des lignes*, le *Logos des lumières et des couleurs*, le *Logos des odeurs et des sons*, le *Logos des reliefs et des masses*, le Logos des Graphies, le Logos des Images Vivantes, nous n'allons vers les choses que sous l'image d'une représentation. L'image d'une chose, par notre n'essence inter-posée, nous vient ainsi par représentation, par la représentation de nous-même.

Nous ne sommes, avons-nous appris, que notre représentation, qu'une image d'Image, et nous frappons, nous imprimons les choses de la n'essence même de notre représentation. Nous avons simplifié jusqu'à notre n'essence d'image toute possible représentation, autorisant un réel de se représenter de notre seule n'essence. Et comme personne n'est, par n'essence, en position de différer de nous, nous posons qu'un réel est, par n'essence, nécessaire. La représentation que, par n'essence, nous procurons aux choses, nous la leur procurons du seul réel qui soit : le réel de notre n'essence aux choses. Nous avons de la sorte réalisé l'impossible : la représentation que nous avons, par n'essence, des choses est la procuration du tout sous la forme du réel, du réel de notre n'essence, du seul réel qui soit à nous accordé par la représentation de notre propre n'essence.

Pour n'être pas, nous représentons ; et comme nous sommes semblables les uns aux autres nous nous représentons non seulement les mêmes choses mais, plus encore, nous allons vers elles par procuration représentante, nous nous les représentons toutes de la même manière, à savoir : les choses sont elles-mêmes, par n'essence, semblables les unes aux autres. Notre représentation des choses fait de celles-ci la procuration de notre propre n'essence.

Le refus d'un art Figuratif s'anticipe du refus dont nous frappons désormais toutes choses : les choses ne sont plus du domaine de l'art. Nous pensons par là rejoindre la *position* du Créateur : produire ex nihilo, sortir d'une représentation préalable, engendrer *selon* le Fiat divin ; nous oublions pourtant cette simple chose : le Créateur est, par n'essence, notre propre représentation ; nous n'essons en effet que de n'être pas Lui. La route qui conduit au monde des choses d'avant la Création nous l'ignorons par n'essence, par représentation de n'essence. Nous organisons de la sorte le tohu-bohu et le nommons *réel*. Nous sommes prêts désormais à présentifier le néant faute de pouvoir, par n'essence, le représenter

comme n'essence. L'aventure abstraite, d'une manière encore insoupçonnée, ne fait que commencer...In Principio. Nous vérifions, au jour le jour, le fondement du Fait Créateur : Au Commencement était notre N 'Essence.

70. Prudent comme un serpent et simple comme une colombe.

La ligne peut, par géométrie interposée, se définir du point et de la succession uni-Forme des points placés selon l'ordre de l'avant et de l'après. La Graphie révèle, quant à elle, une appartenance des lignes à la chose et des choses au Devenir.

C'est une neige de lumière issue des choses, du ciel présent en chaque chose ; car chaque chose a son ciel présent en elle ; neige venue du cœur de la chose, en ce lieu nocturne où notre œil a sa source de vie.

Graphier *l'axe générateur* de la chose, (voir : une fantastique transcendante) celui qu'a en vue Vinci, cette ligne de flexion sans réflexion objective, la découvrir pour soi-même, parce qu'une chose n'advient en vision qu'à se générer d'une flexion multiforme, flexion non *punctiforme* mais graphiante, écrivant la poïésis du monde en une Parole des mains, quand nos mains se font serpents, quand elles s'en vont serpenter la chose, serpents des tentations retrouvées, serpents où choses et choses se tentent des mains qui en elles se tendent, se tentent en regards de choses. Alors un homme s'en va, sombrant en colorantes serpentations. Et si le serpent se condamne de serpenter le long des choses, de dire la flexion des lignes, de surfacer la constitution axiale des choses, s'il se condamne au regard d'une connaissance supérieure, il n'en sauve pas moins la chose dans son surgissement serpentin.

La pomme ne se condamne qu'au regard de l'homme. Le serpent la fait apparaître ; l'homme seul la fait être de la condamner, de la connaître. Détachée de l'arbre la pomme meurt et l'homme se condamne d'en faire son objet, d'en objectiver le savoir, d'en diviser la présence (sujet de la division de la chose), d'en refléter l'appartenance, d'en briser l'unité, d'en Faire le seul fruit de la connaissance.

L'amertume de cette Fruition répond à l'amertume des mains qui y tendent. Mais la pomme, la pomme serpentine, se tient, se maintient hors Genèse, sans Genèse. En sa constitution la pomme est éternelle ; elle s'éternise de sa constitution ; c'est ce que montre le serpent. C'est parce qu'il est défendu que le fruit ne peut être touché ; l'attouchement ne fait pas sa condamnation ; seule sa défense l'autorise dans la mise en procès des Fruitions du monde. Dans son laisser-être, dans sa constitution-graphiante, dans l'axe générateur qui la situe hors Genèse, la pomme est sans possible condamnation. La condamner est se damner au monde.

Le serpent a déjà fui. Le fruit commence de pourrir entre des mains qui n'y voient plus rien d'autre qu'un rapport à la connaissance. Le serpent n'a tenté qu'un savoir sur la pomme, disant l'origine, la genèse de ce savoir ; il n'a pas pris sur le fruit qu'un interdit objective dans son rapport au savoir. La crucifixion du savoir

appelle de tous ses vœux la crucifixion de l'arbre : la pomme devient objet, fruit d'une crucifixion.

Mais ceci peut se tracer, se Graphier autrement : le peintre sera prudent comme un serpent et simple comme une colombe et sa prudence dira un savoir autrement dessiné. Le peintre s'avance, un serpent à la main ; sa main devient serpent. Sa main à nouveau serpente aux choses et s'initie à la prudence des choses, prudence du destin de la chose en son éternelle fruition. L'axe générateur de la chose en la sagesse de sa serpenteation initie alors le peintre au Devenir du Visible, le rend déjà Visible à lui-même, à lui-même en sa génération d'homme, en son éternelle fruition, et sa main alors s'en ira serpentant jusqu'à l'axion des choses, axion génératrice des insondables Graphies.

Le peintre touche de la sorte à ce qui advient comme Visible, Visible d'une présence qui n'est pas déjà là en attente d'une Connaissance, mais Visible d'une génération de l'axion de la chose en lui, de lui en la chose, de l'axion en sa génération serpentine.

Au plus près de la terre est le serpent et l'approche du peintre est approche de serpent, mue sur mue, Visible en deçà du Visible, Visible sur Visible, chemin serpentant au Voyageur et lui délivrant les clés du Pays. La Vigilance lui advient chemin faisant vers le Visible, ce Visible qui l'engendre selon l'axion génératrice et l'œuvre est, de la sorte, Vigile du Visible ; que la peinture soit Vigilance du Visible tient à la seule axion génératrice, serpenteation vers ce Visible de Vigilance, quand les Graphies décrochent le regard et lancent les mains jusqu'à la chose et rendent aux mains leur axion serpentine en une temporalité axionnée de la seule génération du Visible.

En sa génération axiale le Visible offre au peintre la vision, la génération de la chose. Le Visible s'engendre de la génération de la chose et cette même génération engendre l'axion de l'œuvre.

Ce sont les Graphies qui voient, ce sont elles qui rendent le peintre voyant, qui le rendent Vigilant quand la main se fait serpent. Le glissement silencieux des Graphies anime la main du peintre, la fait serpenter depuis les choses jusqu'aux choses, et l'enroule de la chose en un tressage de lumière, tramant ainsi l'homme en présence des choses, établissant entre lui et les choses le temps de l'œuvre, la Mise en Œuvre, le temps de son terrestre destin, seul destin du seul terrestre, seul terrestre du seul destin.

L'Œuvre Graphique rend les mues de la lumière et mue en choses les mains de l'homme dans cet espace d'axion où se génère le Devenir.

71. L'Iconoclasme Abstrait.

Les Tracés Imagologiques ne commencent pas par se refermer sur la puissante et durable thématique de l'Image de Dieu.

L'Imagologie est là à titre de Rappel. Il s'agit de se Rappeler ce qui, en termes d'art pictural, s'agite imagologiquement. Il est donc question d'une

problématisation de *l'art pictural* sur fond d'Imago Dei et ce à partir des présupposés imagologiques qui ne cessent d'en sous-tendre le cheminement théorético-pratique.

Je postule en effet que *l'art pictural* ne s'appréhende, en son caractère intrinsèque, qu'à travers et par une Imagologie. Ce postulat prend son départ d'un constat : le statut de l'Image fonde l'art pictural en son régime essentiel, pour ce qui touche en tout cas l'humanité européenne occidentale comme humanité ayant lié son destin au fonctionnement du christianisme, comme humanité trouvant à s'articuler dans l'homme (*Faciamus hominem*) défini à l'Image de Dieu et selon sa Ressemblance. L'Iconoclasme Abstrait est une crise Imagologiquement repérable. Cette crise, cet épanouissement particulier, n'est pas le simple pendant de l'iconoclasme byzantin, sa réplique retrouvée. J'affirme cependant qu'il appartient à cette crise d'indiquer des problématiques dépendantes d'un sens religieux non encore perçu en sa teneur et sa rigueur propres. L'art pictural abstrait repose sur un iconoclasme de type nouveau, iconoclasme à sa manière radical, radical parce que plongeant ses racines dans une relecture de l'institution de l'homme défini fondamentalement comme Imago Dei. Ce que met en doute cet iconoclasme : la définition picturale de l'image par l'intermédiaire de la doctrine médiévale de l'*adaequatio* en ses prolongements dogmatiques. L'image n'est donc plus d'adéquation. L'adéquation classique ne rend donc plus compte de l'image. Le primat du visuel n'est plus à *l'extérieur* mais à *l'intérieur* ou *quelque part du côté du non extérieur*. C'est de l'intérieur (comme non extérieur) et par lui que l'Image se forme. La Forme picturale devient là un Fait d'intériorité. La Représentation classique, par adéquation interposée, est sans valeur, sans intérêt intrinsèque. La Représentation classique apparaît désormais comme reliquat tombé aux mains de la photographie. D'un point de vue en quelque sorte nouveau la photographie est la plus désuète des inventions, le plus rétrograde et la moins inventive, la moins créatrice qui soit.

Le nouvel iconoclasme en ses divers représentants se tourne vers le non-sensible, vers une psalmodie de l'Intérieur. Si le Sensible devient photographiable, la Création, elle, échappera au Sensible en sa *nécessaire représentation photo-graphique*. La Mimêsis est, au moins photographique, au pire Figurative. Le Sensible est de la sorte laissé aux seuls soins de la Technique photographique. Le Dieu de Genèse est sans images, sans idoles. L'Idolâtrie sombre dans le photographique et le Figuratif qui l'accompagne. Le Créateur Abstrait se veut, lui, non Idolâtre. L'édolon qu'il engendre doit donc être sans rapport au Sensible, aux images de l'extérieur ; sans rapport d'adéquation. La chose disparaît du nouveau rapport imagologique : c'est l'esprit, seul, qui a rapport à l'esprit. C'est ce qu'indique, au plus juste, le vocable d'*Abstraction*, lequel sonne en une reconquête de l'Ego Sum Qui Sum (Je Suis Celui Qui Suis). Je ne peux, comme Je Suis, que Représenter l'Irreprésentable et cet Irreprésentable n'est pas, ne peut pas être, ne doit pas être Figuratif. Le Nouveau Sujet de la picturalité rejoint de la sorte l'Etre Qui Suis : Ogni dipintore dipinge sè. Se peindre soi-même c'est là le travail, l'œuvre de l'Œil Intérieur, et ce que l'Œil Intérieur perçoit n'a pas, ne doit pas avoir son équivalent au dehors parce qu'au dehors ne sont que les reflets, les

copies. Et s'il advenait, par hasard, qu'un dehors présentât de semblables apparences alors l'œil se ferait encore plus intérieur, irait forer plus profond dans l'intérieur de quoi représenter le non représentable. Mais, et c'est là sa justice, le dehors n'a pas à forer ou à être foré de cette manière. Le dehors se manifeste comme tel à l'œil de sa chair et son esprit seul est cher à cet œil.

Ainsi de Kandinsky à Maître Eckhart se fait entendre, en l'une de ses variantes, l'Ego Sum Qui Sum : “ *La nature des puissances de l'âme et leur action ne sont pas mélangées à la chair et sont dans la pureté de l'âme, séparées du temps et de l'espace et de tout ce qui a rapport au temps et à l'espace et qui s'y plaît ; ici, l'âme n'a plus rien de commun avec quoi que ce soit, ici l'homme est formé à l'image de Dieu, il est de race divine, de la famille de Dieu* ”. (Maître Eckhart. Traité et Sermons. p 71. Aubier. Paris. 1942.)

72. D'un axiome pictural.

Elever l'Universel à la Dignité du Singulier.

C'est l'art qui a charge d'opérer cette surélévation du Terrestre.

L'Universel s'Arraisonne le terrestre ; le Singulier, lui, en opère la Venue à la Parente, son *Apparition* comme beauté. S'en aller vers les Singularités est se tourner dans un mouvement de Retour vers le Terrestre en ses Graphies pulchritudinantes. Le Singulier ne peut se confondre dans un individuel qu'on dresserait en opposition à l'Universel. Le Singulier, dans sa Digne Retrouvaille, individualise l'Universel au sens où il le Singularise. Le Singulier ne nie pas l'Universel, il l'élève à sa propre Dignité.

La Chose Finie l'emporte sur l'Infinité du Raisonnement. Le Logos de chaque-chose dit la Singularité graphiante du Tout. Seul le Singulier peut se graphier parce qu'en lui se libère, s'élève, éclot l'avènement d'une Graphie.

L'ensemble non-fini, défini pourtant Graphiquement comme tel, ne se laisse pas enclore dans l'Universel, aussi universalisable soit-il. L'ensemble des Graphies se recueille du Tout dans une Unité que vient Evoquer, Appeler, Illuminer chaque Graphie.

Là où Ad-Vient le Singulier Ad-Vient un homme. Si l'Universel Réclame le Sujet, le Singulier en Appelle au divin, au divin-Graphié en chaque-homme, non pas pour autant en tout=homme comme tout de n'importe-quel=homme. Non donc en Tout-homme, (ceci définit un Subjectum humanisé) mais en cet homme en qui peut se diviniser le Tout. Prendre soin du Tout est le reconnaître de l'Appeler déjà comme Un-Tout. Dans le mélêta to pan s'opère l'Avènement divinisateur des Graphies de l'homme. Non pas Ailleurs, Après, à la Fin, là-Bas, mais dans le to pan lui-même, dans cette Source des Graphies.

73. Mélêta to pan.

Se détotalitariser du monde ne peut vouloir signifier s'en désolidariser. Un passage par la solitude de chaque Singularité est cependant requis. Le regard Graphiant a pour Sens de rompre l'Unité Omnibulante de la Totalité Mécanique où le Tout n'est rien d'autre que la Sommation partes extra partes et où la lumière perspectivisée s'aliène en Coloration hypertrophiée d'intense Subjectivation.

Si le réel est maîtrisable (c'est là ce qu'im-plique le sens de son avènement comme "*diffinition*" d'usage : tout ce qui est réel est maîtrisable, tout ce qui est maîtrisable est réel) le monde, lui, est sans Maître et donc sans Créateur. Alors l'Artiseur n'a pas pour fonction de Créer, mais de Graphier, et dans cet Opérer des Graphies s'Artise sans cesse et toujours plus qu'une maîtrise : une régénération du terrestre.

Ou bien la Singularité se surélève d'elle-même jusqu'au divinement terrestre, ou bien la partie est et reste sans Totalisation possible. Parce qu'il n'y a pas d'Ensemble Totalisable des parties il n'y a pas d'ensemble totalisant les parties entre elles.

C'est là déjà la première leçon que nous pouvons tirer de la vision d'une peinture. Dans l'Intégrité du mélêta to pan s'indique le règne Enfantin et non Maîtrisable des Singularités constitutives du to pan ; mais le to pan n'a rien d'un Ensemble, ou de l'Ensemble des ensembles, aussi infinitisé soit-il, parce que la diversité des Graphies ne peut donner Lieu à une ensembliste recollection de parties ou d'éléments.

Les Singularités, les Graphies, ne sont pas créaturelles, objectivables, particularisables au cœur d'un Ensemble dont le Centre fait figure de Dieu (aussi dispersable qu'il soit en l'Ensemble non fini d'une Sphère infinie). Le to pan est sans Centre. Les Singularités ne sont pas situables dans l'intégration par et dans un ensemble, ni repérables les unes par rapport aux autres, ni définissables selon l'ordre, toujours actif, de la substance. Seule une Pensée du Devenir restitue les Graphies à leur Destin, lequel Destin est de perpétuel Avènement, non d'achèvement.

Rendre les Singularités à leur Destin est Graphier et dans chaque Graphie vient se réceptacliser l'heureuse et humaine grandeur du mélêta to pan.

Isoler, canaliser, objectiver chaque goutte d'eau n'est pas pour autant reconstituer un Fleuve, encore moins le Penser.

L'art de peindre ne paraît illusoire qu'à ceux qui s'illusionnent sur le Devenir. Platon en savait quelque chose dans le rejet qu'il promulgue du Devenir. Si les Graphies sont les réceptacles du Devenir c'est à se rapporter au mélêta to pan et au Destin qui repose en chacune d'elles à la manière dont l'eau se rapporte au cours et au rythme du Fleuve qui seul prend soin de la vie de ses sources.

Aux Sources des Graphies, au soin qu'il rend aux Singularités, se rend le peintre, dans l'amour du divinement terrestre qui, d'œuvre *en œuvre*, le signifie.

Se signifier de la sorte c'est là tout une manière d'être qui passe en dignité toutes les métaphysiques de l'humaine salvation.

74. S'abstraire du monde comme l'Abstracteur
Suprême ?

Chercher les *grands ancêtres* de l'Art Moderne, se trouver des garanties aux abstractions iconoclastes, cela peut prendre sens si l'on se tourne, non vers Cézanne ou Delacroix, mais vers Desargues.

Les théoriciens de l'abstraction déjouent les recherches des historiens de l'art tant ils ne sont, ces historiens, que les sujets de leurs théorisations.

Le Subjectiver à l'œuvre dans l'Abstraction est, par avance, justifié par Desargues. Plus la reconnaissance des figures singulières est rejetée, plus la subjectivation envahit et fonde la production qu'elle promeut pour se maintenir et se maîtriser comme telle.

Faire-Abstraction du regard, comme Dieu fait *abstraction* de l'Œuvre qu'il Objective par le Poser même de l'Acte-Créateur, est faire abstraction du sujet (*hypokeimenon*) et c'est en fait cela qui fonde une Subjectivité comme telle. (Et la Subjectivité Réclame l'Intersubjectivité). Parce qu'il s'Abstrait du monde le Sujet s'Abstrait de lui-même en lui-même ; s'Abstrait donc tout court. S'Abstraire du monde est se poser subjectivement.

Nul ne s'est encore demandé quel *regard* Dieu peut avoir sur sa Création. Minimum, parce que, comme Abstraction en Œuvre, Dieu ne partage son regard avec Personne : Ego Sum Qui Sum. Comme nul ego ne peut Egaler l'Ego Créateur tout regard Abstractisant est regard Abstractisé. Là gît le minimum, dans la position auto-Subjective qui le définit, eu égard au Maximum qui ne cesse de l'Abstraire subjectivement. Ainsi se fonde à son In-Su une pratique picturale, symptôme, ou encore Asymptote, d'une Praxis qui de toutes parts la Crée, la sou-met, l'assume Asymptotiquement.

75. L'Unifier du Tout.

Graphier l'appartenance au divinément terrestre. Dans l'œuvre, dans la Mise en Œuvre, nous fait signe cette appartenance unifiante entre toutes, nous dés-signant de nous unifier à l'entière singularité d'une restitution *kaïrologique*. Dessiner en Mise en Route est Opérer le retour Unifiant du Tout dans notre Dessigner du divinément terrestre.

76. Le *Kaïros* Graphiant.

L'espace qu'Opère la Mise en Œuvre n'est situable *qu'à partir* d'une Mise en Jeu de l'Initiale Présence des Graphies. Il arrive qu'un peintre, qu'un " désignant ", advenant au *Kaïros*, en vienne à suivre les Graphies, situant alors sa présence en leur proximité d'envol.

77. Les Vigiles du Il y a.

Rendre le regard vigilant au Il y a. La peinture, dans son attention multimillénaire au Il y a, continue d'affirmer, sur un mode parménidien : être Il y a.

Le parricide platonicien accompli laisse, lui, à entendre que la peinture, comme la poésie, sont activités fallacieuses. C'est là conséquence du meurtre métaphysique de l'être comme Il y a.

Les Iconoclasmes, dans la diversité récurrente de leurs manifestations, en appellent toujours à un platonisme de circonstance comme purification meurtrière du regard dans sa Vigilance au Il y a de l'être. Nous posons, quant à nous, que les Graphies sont, comme telles, les Vigiles de l'être Il y a.

78. Œil de chair et regard créateur.

Le binôme Platon-Aristote tient en laisse la Logique dans son ensemble, l'assurant de son fonctionnement dichotomique, déterminant l'usage diversifié de ses présupposés non repérés. La métaphysique, de même, s'y joue, aujourd'hui comme hier et hier comme demain. La peinture, à son tour, s'est aventurée et continue de s'avancer en ce binôme. L'Histoire de l'Art, dans ses aspects catégoriels, reste prisonnière de ce même binôme, sans en percevoir le fonctionnement structurel. Toutes les auto-justifications demeurent secondes face à la puissance de ce binôme et les concepts requis par les uns et les autres ne sont que les résultantes d'une concaténation binômique généralisée.

Il fut des époques où l'homme d'Occident cachait moins son jeu. Nous saurons néanmoins faire avec. Le commencement du vingtième siècle aura vu la naissance d'une querelle iconoclaste à l'ampleur encore aujourd'hui largement insoupçonnée. Le débat *abstrait-figuratif* n'est qu'un élément de cette querelle, ou, pour le dire autrement, un ersatz. Ogni dipintore dipinge sè, dit l'ancienne parole. L'on n'entendra pas la formule dans un recours à l'auto-portrait, mais dans ce qu'implique l'effectuation de la peinture comme approche de l'être. La formule fait effet de sens autour du statut de l'Image, de tout ce qui peut faire fonction, valeur ou présence d'Image.

C'est en tant qu'énigme des énigmes que l'Imago Dei a tracé et trace toujours l'espace en lequel un homme vient à *prendre forme*.

L'Iconoclasme n'a jamais en vue la destruction de toute *Image* ; il vise bien autrement l'usage de telle ou telle imagologie. Son rôle est de subordonner l'usage imagologique au rôle purificateur de l'Image sans image, et donc d'inféoder le sensible à l'intelligible.

La liturgie musicale pourra, en l'occurrence, faire office d'exemple comme fonction Déimagologique Pure. Il existerait, dit en substance l'Iconoclasme, une Image-Plus-Pure, sans rapport à l'activité visuelle immédiate, sans rapport avec les images venues du sensible, sans rapport avec notre œil de chair, mais en rapport avec le regard Créateur.

C'est affirmer par là combien paraît peccamineux, combien paraît caduque, au Regard de l'Iconoclaste, le rapport visualisant de l'homme au sensible.

79. Visions de mains.

L'œil enfin peut dessiner là et quand les mains commencent à voir.

80. D'une Ethique de l'Esthétique.

La forme avait pour fonction, pour but aussi, pour télos de même, de circonscrire la matière. Cette circonscription de la matière par la forme n'avait de sens qu'à in-former la matière, à présentifier une matière en elle-même et par elle-même irréprésentable, impensable donc et, par le fait, invivable.

La forme avait pour fonction d'animer représentativement la matière. Baptiser la matière, telle était donc la fonction de la forme. Mais quand est advenue la matière dans le déploiement aujourd'hui encore à peine perceptible de son infinie richesse, alors est advenue aussi la nécessité de la baptiser-circonscrire autrement : les mathématiques se sont substituées aux formes transcendantes, aux Idées régulatrices, aux Archétypes en tous genres.

Mais voici que les mathématiques elles-mêmes commencent à renoncer : la matière n'est décidément pas baptisable. Pour circonscrire la matière il faut dès lors l'amputer, la priver de son dernier attrait : la beauté. Baptiser la matière ne se peut qu'à l'enlaidir ; dernier baptême concevable, dernier recours contre la vie qu'elle dévoile : la beauté de la matière n'est pas supportable à qui veut en savoir l'origine. Or d'origine en la matière rien ! La matière est sans origine principielle. C'est là que gît l'inconcevable : comment ce qui est sans origine principielle a-t-il le droit d'exister ?

Comment ce qui est sans mort a-t-il le droit d'exister ? Comment ce qui est sans possible *justification* peut-il prétendre à la beauté ? Comment quelque chose peut-il être sans expliquer qu'il ne soit pas ?

Mon postulat, quant au surgissement des Graphies de la matière et d'elle seule, ne trouve à s'expliciter que de la seule Pensée du Devenir, laquelle en appelle à la mise à l'écart des questions préalablement évoquées.

Ou les Graphies sont de la matière, ou elles ne le sont pas. La beauté, de la sorte, est Graphie de la matière, n'ayant de sens qu'au regard de la matière, lequel regard, ne s'engendrant que de la matière, n'est que perception de la matière en elle-même par elle-même ; ce que signifie l'expression : Pensée du Devenir.

Les Graphies surgissent de la seule matière vers la seule matière et ce surgissement est beauté, fulgurance du bond vers l'avènement du seul Destin du Devenir. Les Graphies sont les sauts de la matière vers elle-même. Elles apparentent l'homme à son Destin.

A chacun donc de s'apparenter selon son Destin. Que nul ne s'avise pour autant de vouloir baptiser le Devenir, c'est là ce qui nous est indiqué par les Graphies, pour peu que nous les laissions sur-venir. Ne pas priver les Graphies de leur surgissement, c'est là la fonction dévolue sur terre à un être qui ne sera digne d'être humain qu'à s'accomplir du bond vers son Destin.

Aucun être, à se prétendre humain, pour l'en empêcher. Il y a une Ethique de l'Esthétique. Les Graphies en signalent l'Heur de passage. La Pensée du Devenir en témoigne l'avènement.

81. De quelques questions adressées à l'Histoire de l'Art.

Il existe des systèmes imagologiques différents. Ce qu'ignore précisément l'Histoire de l'Art qui hypostasie en vain l'Histoire comme introuvable Universel. Elle appelle alors *Art* le résultat de cette hypostasie sans percevoir en quoi l'Histoire est le moteur d'un tel mouvement et en quoi son résultat, l'Art, n'a à voir qu'avec le type de processus qui le produit. L'*Art* qu'elle promeut n'est que le résultat auquel aboutit l'Histoire, cela et rien d'autre. D'aucuns diront : mais c'est déjà beaucoup ! Nous répondrons : assurément, mais c'est déjà trop.

Poser qu'il existe des systèmes imagologiques différents revient à affirmer que les imagologies se définissent à partir d'éléments-constituants propres, lesquels ne cessent d'être en rapport, pour chacun des systèmes, avec des composants structuraux en incessante relation avec les constituants imagologiques. Ces composants structuraux n'ont rien d'absolu. Ils structurent l'œuvre sans en expliquer pour autant le surgissement.

L'Histoire de la peinture n'a rien d'uniforme et de linéaire. Il n'y a pas, en ce sens, de Newton des origines, en peinture pas plus qu'ailleurs. Et en ceci déjà l'œuvre ne peut s'objectiver. Elle demeure comme chose. Le plus difficile est d'éviter l'objectivation, laquelle pour se produire se doit en effet de recourir à l'Histoire.

La place de l'artiste, la fonction qui lui est attribuée et celle qu'il est en droit de s'accorder, de manière aussi limitée qu'on conçoive la chose, est un composant structural de l'œuvre. Ce composant ne vaut pas pour toute œuvre et il ne cesse d'être en rapport avec les constituants à l'œuvre dans l'œuvre : ce que l'artiste édifie depuis la place qui est la sienne et avec les moyens engagés dans cette Mise en Œuvre.

La place de l'artiste n'est donc en rien uniformément répartie dans l'Histoire. Elle est chaque fois différemment mise en jeu en fonction, d'une part, des constituants et, d'autre part, des composants structuraux venus de lieux qui ne sont pas ceux du seul Art. On pourrait déjà analyser ce qui se joue de décisif dans la rencontre, à la fois fortuite et éminemment nécessaire, entre l'Art et l'Histoire. Une compréhension du surgissement même de l'Abstraction en peinture en dépend. Les Historiens doivent à ce titre faire nécessairement retour sur cela même qui les

constitue comme tels, à savoir sur ce qui s'articule depuis la place qu'ils occupent, vis-à-vis de l'Histoire de l'Art par exemple.

Nous attendons de l'Histoire de l'Art qu'elle cesse d'objectiver historiquement l'Art afin de se tourner vers une mise en évidence logique de son propre surgissement comme logique historiquement définie d'un Art. Nous attendons non pas des révélations historiquement logiques au sujet de l'Art, mais la mise en forme rationnelle de la constitution même de l'Histoire de l'Art en tant que telle.

Nous retournons alors à ceci : quels sont les éléments-constituants propres de l'Histoire en tant qu'elle vient s'appliquer à l'Art ? Quels sont les composants structuraux à l'œuvre et quels sont les types de rapports que ces constituants entretiennent avec les composants structuraux de l'Histoire d'une part et de l'Art d'autre part ?

En quoi est-il légitime d'appliquer à l'Art les catégories de succession, de création, de concaténation logique, d'événementiel, de datation, d'origine, de nouveauté, de rupture, de passé, d'avenir, etc ? Toutes catégories qui, si elles articulent la science historique comme telle et son usage, déjà problématique en lui-même, ne peuvent, sans suffisante explication, s'appliquer sans dommage à l'Art. En quoi l'artiste aurait-il donc rapport à l'Histoire ?

Le *démon de la nouveauté* relève-t-il de l'Art ou de l'Histoire ? Pour peu qu'on ne fasse plus de l'Histoire l'équivalent de l'Art et de l'Art l'équivalent de l'Histoire. L'Art est-il, par lui-même, en mesure de s'appliquer à l'Histoire jusqu'à en expliquer le rapport qui le reliait à celle-ci ?

De quoi nous parlent donc les Historiens dits de l'Art ? A quel *je n'en veux-peux rien savoir* sont-ils donc soumis ?

De quelles motivations profondes sont-ils eux-mêmes l'enjeu en tant déjà que simples *Historiens* ? Arrive-t-on même à entendre ce simple mot : Historien ?

Pourquoi en sont-ils donc venus à occuper cette place, cette fonction qui les caractérise comme tels ?

De quelle nostalgie de la Tradition sont-ils donc les témoins ? Et en quoi cette nostalgie, déjà suffisamment énigmatique par elle-même, contamine-t-elle leur approche de l'Art et les espérances eschatologiques que ne manque de susciter semblable approche ?

Si l'Histoire de la Création est en relation intime avec la Création de l'Histoire, en quoi l'Art peut-il, dans cet à-faire, devenir partie prenante ?

Qu'est-ce qui, historiquement, autorise d'enchaîner l'Art au temps de l'Histoire d'une part et à l'Histoire de la temporalité d'autre part ?

En quoi l'enchaînement de la Création par l'Histoire rendrait-il compte du déchaînement de l'Histoire par la Création ? Est-ce l'Histoire seule qui détermine telle forme d'Art ? Pourquoi l'inverse serait-il, par définition, non concevable ?

Ainsi donc attendons-nous toujours de l'Histoire de l'Art qu'elle nous dise son véritable pourquoi, ce qui ne se peut pour elle qu'à abattre les cartes du comment de son fonctionnement.

Force est de reconnaître déjà qu'il n'y a pas d'Absolu de la Peinture.

Aucun mouvement pictural n'est susceptible d'hypostasier, quel que soit l'imagologie qui le sous-tend, l'Absolu de l'Art. En tant que tel l'Art n'est pas un Absolu et le savoir qu'il engrange, parce qu'il appartient aux êtres et aux choses du temps, n'est que le peu d'écho d'un regard terrestre, regard certes précieux entre tous, mais regard déjà terrestrement dessiné. Il y a déjà ce regard à l'œuvre pour qui s'approche du Graphier des êtres et des choses et ce regard appartient au terrestre avant d'appartenir à quelque Histoire que ce soit.

Pour autant qu'il y a Peinture c'est déjà de ce regard terrestrement approprié dont il est question dans l'Œuvre du Graphier lui-même. Restituer ce regard au propre « Il y a » qui l'origine, hic et nunc, dans l'œuvre, par l'œuvre, comme œuvre, c'est déjà cela l'humble œuvrer du peintre. Dès lors, restituer au regard terrestre l'ample grandeur du Graphier propre à tel ou tel Œuvrer, c'est là peut-être la chose la plus difficile qui soit, tant cette chose, par son initiale appartenance au « Il y a », révèle en elle-même plus que ce que ne pourra jamais déterminer tout Absolu concevable, plus que ce que toute Histoire présente, passée ou à venir, pourra signifier.

82. D'un surgissement de l'œuvre picturale.

Comment surgit l'œuvre picturale ?

Multiples peuvent être les réponses, aussi multiples que les peintres.

Elle surgit, *en* ce qui me regarde, en un Enchantement. La cause, limitée à la seule œuvre, du surgissement est dans l'Enchantement, au plus proche du quotidien, là où les Graphies ne cessent de faire source. De sourdre de ce que l'on nomme, si mal à propos, un réel.

Ce *réel* n'est pourtant *rien*, je veux dire rien de ce qui semble donné.

Cette semblance du donné, là, déjà, *devant* un regard, n'est rien à proprement parler, parce que Cela n'est pas. La peinture est en effet d'emblée du côté de l'abstraction, de l'abstraire. Se pose aussitôt la question de savoir en quoi il y a un tel *abstraire*. Et c'est là que l'intérêt se déplace : non plus peinture-abstraite ou peinture-figurative, mais peinture à l'œuvre comme Magie du Surgissement, du Surgissement de l'Enchantement, de l'Enchantement quotidien, du plus humble et simple Enchantement qui soit, celui de l'Il y a, de l'être ou mieux encore : être.

Or s'affirme ici que si l'être peut s'abstraire, c'est que non-être Il y a.

L'affirmation de Parménide, comme plus haute affirmation jamais posée, m'est, en la matière, le seul guide au surgissement des Graphies.

Ainsi donc l'Abstraction en Peinture est, d'emblée, qu'elle veuille ou non le reconnaître, non parménidienne. Si j'affirme qu'elle est non parménidienne c'est pour affirmer aussi ce fait qu'elle est métaphysique par exercice. Affirmant cela j'en viens à poser, qu'on le reconnaisse ou non comme nécessaire, qu'elle est onto-théo-logique. Lorsqu'ainsi je pose qu'elle est, par provenance, onto-théo-logique, je dis, du même mouvement, que ce qu'elle vise est un Absolu et un Absolu à la mesure de son surgissement *historique*. Cet Absolu, d'après ce

qui vient d'être dit, ne peut être que Dieu. Ce que l'Abstraction en Peinture, l'Abstraction qui se reconnaît historiquement comme telle, cherche à représenter dans le propre de son activité abstractive, est Dieu et rien d'autre. Rien d'autre ? On relira ce qui vient d'être dit avec la suffisante attention ici requise, pour conclure : rien d'autre effectivement.

83. Je parle en filigrane.

Je parle en filigrane, donc je Graphie. Ce que l'œil voit le regard l'occulte. Quel regard ? Là est, en peinture, toute la question.

En peinture seulement ? A d'autres de répondre.

Qui donc voit qui n'a déjà appris à regarder ?

Pourquoi voir serait-il donc si simple ?

Qui donc pour voir ce qu'il n'a déjà, par devers lui, appris à regarder ?

La peinture est, au regard du regard, un perpétuel objet de scandale. Si ton œil, est-il dit, t'est un objet d'opprobre, arrache-le !

Mais n'est-ce pas, là comme ailleurs, du regard qu'il s'agit ? S'arracher les yeux, pour ne pas s'arracher du regard ! Tel est le sempiternel programme que tracent depuis longtemps les morales du regard. Ce tracé va contre la peinture.

De Platon à Savonarole un identique concert de l'opprobre : consensus du discrédit jeté sur la peinture. Mais un peintre ne ment qu'au regard d'une morale.

Et voici l'insupportable : l'œil du peintre aveugle le regard du moraliste.

Il existe pourtant une sainteté de la peinture. Mais qui pour en supporter la grâce?

84. Du tombeau des calamités aux germes d'éternité.

La *mort de Dieu* signifiait en son temps : le monde n'appartient plus à Dieu. Au Dieu de la morale, s'entend.

La *mort de l'homme*, qui lui fait cortège, signifie maintenant : ce monde n'appartient pas à l'homme.

Nous en sommes là : ni Dieu, ni homme, ni monde donc. Avec cette fois pour seuls outils un cœur dévasté et un regard déserté.

Mais demain nous est une promesse avec le fraternel soleil de mille éternités. Ce que d'aucuns tiennent pour un tombeau de calamités nous est, quant à nous, germes d'éternité.

Que nous importe ce qui se nomme de *Dieu*, que nous importe ce qui se nomme de *l'homme*, que nous importe ce qu'il s'apprête à faire de son monde. Nous tenons de nos Pères l'ancestrale venue du terrestre ; nous tenons d'eux l'art de greffer et l'art de trouver une source. Nous allons pauvres, mais non démunis. Longtemps encore

nous charbonnerons. Qu'à cela ne tienne ! Notre patience est démesurée et notre amour rythmé du chant des floraisons. Que les fruits de nos mains s'en viennent seulement à la hauteur de leur simplicité !

Le soleil des Heures vient se signer au puits bleu de l'olivier. Comme l'arbre sait protéger ses fruits nous saurons bien un jour vanner dans le vent l'amitié de nos nids.

85. S'il existait un seul atome de néant.

S'il existait un seul atome de néant l'Univers s'y engouffrerait.

Ceci, dont je ne spécifie en aucune manière la modalité, est à entendre en termes de Pensée du Devenir.

La peinture y trouve à le méditer en tant que le surgissement même des Graphies s'effectue de partout à la fois et de toujours, soit : hors de ce que nous nommons communément l'espace et le temps. Non-être il n'y a pas. Le néant n'a pas partie liée avec le Graphein.

Parménide nous dit bien qu'il existe deux chemins, mais qu'à suivre le chemin que ne montre pas la Déesse nous allons vers l'incompréhensible, vers ce qui n'advient pas comme être, vers les non-Graphies. Libre à chacun de s'y aventurer. Le seul dire du Poème consiste à affirmer : il n'y a pas de dieux de ce côté-là.

Les dokounta (*dokoàta*) ne sont pas l'équivalent des Graphies, mais ce qui en permet l'apparition. Peindre les dokounta n'est pas re-produire le réel ; pas plus n'est-il copier le visible tant c'est la Lumière qui Graphie. Les dokounta sont les Messagers de la Lumière ; les Graphies en sont le Message. La Lumière est là *mais-sagesse* sans saisie réelle. Ainsi peut s'indiquer la Déesse parménidienne (voir : M. Sauvage : Parménide ou la sagesse impossible. p 83 et suiv. Ed. Seghers. 1973).

Le peintre, dans la monstration des Graphies qui est la sienne, suit le chemin que lui montre la Déesse. Ce n'est pas en triomphant du Rien qu'il s'avance, mais à la suite de la divine monstration.

Laissons donc au Diable la part du Rien ; il n'y a pas de Diable du côté de l'être Il y a. Le Diable est mauvais peintre en ce qu'il ne peut vouloir peindre que Dieu, qui reste sans possible représentation.

Les dokounta nous sont ainsi la seule aide qui importe : peindre Dieu, en ce qui revient à peindre en Diable, est le chemin qui mène hors des Graphies. Copier le réel, cela ne veut dès lors rien dire ici, tant n'est pas reconnu à l'Invisible un quelconque message de la part de l'être Il y a, soit : de la part des Graphies.

Parce qu'il n'est pas là, à disposition, sous la main d'on ne sait quel regard omnivoyant, omniscient, le *réel* n'est pas plus messager de la lumière qu'il n'est messager de l'être Il y a. Voici aussi pourquoi le peintre n'a pas deux têtes. Son propos n'est pas de tendre à l'annulation du néant, du néant de la seule sensibilité, du seul néant qui importe en définitive. Son propos n'est pas d'annuler le néant

pour faire place à l'être. Pas plus n'est-il de saisir l'Invisible des Invisibles comme réponse à l'annulation de la Sensibilité. Il ne suivra donc pas en cela l'altercation métaphysique que présuppose l'ex-nihilo. Encore une fois la Déesse ne cesse de lui indiquer le chemin, et ce chemin il est indiqué par les seules choses à être : les Graphies. Le peintre n'a pas deux têtes en effet. Il ne commence à peindre que lorsqu'il s'avance dans le chemin que lui Graphie la Déesse, vers lequel elle ne cesse de faire signe, chemin qu'elle trace de ses mains graphiantes.

Ne plus avoir deux têtes c'est cela commencer de Graphier et dans ce commencement advient un Retournement vers le toujours tournement des Graphies, à savoir ce qu'indique le Il y a.

Les sources du Il y a ne sont pas Là-Bas, au loin, en attente eschatologique ; elles ne cessent de s'engendrer du Devenir, engendrant espace et temps et être.

Nous voici donc conduits par la Déesse à porter notre seule attention vers les dokounta, ces messagers de la Lumière sans lesquels le *réel* ne peut rester que lettre morte. Si nous prétendons alors que le savoir, le savoir par précipitation anticipante, du *réel* nous est chose connue et usée jusqu'à la corde, ce n'est qu'à postuler l'assimilation du non-être à l'être Il y a que nous le faisons, à savoir effectivement à posséder cet étrange pouvoir que nous nous accorderions d'avoir deux têtes, l'une tournée vers l'être, l'autre tournée vers le non-être.

Ce pouvoir n'en est pas moins frappé d'une surprenante incapacité : celle qu'édifie la danse du sur-place. Aller vers cet Invisible qui rendrait compte du Visible c'est vouloir en dernier lieu s'en aller vers l'Avant de la Création, lequel est pourtant sans Pays. Ne pas sombrer dans la déroute que présupposent les spéculations tournant autour d'un avant et d'un après c'est suivre le chemin des Messagers de la Lumière comme chemin graphiant l'appartenance de l'homme au Penser de l'être Il y a. (Ici la Mêmété du Penser et de l'être est signe inextinguible d'appartenance). Ne pas sombrer dans la dé-route c'est donc ne s'accorder, en tant que peintre, qu'une tête et une seule.

La peinture ne doit sa naissance, et ceci est à entendre de nulle Histoire, qu'à cette initiative qui ne cesse d'être la sienne : Graphier l'appartenance de l'homme au divinément terrestre, se fier aux dokounta, s'en aller par le chemin qu'illuminent les mains de la Déesse, ne s'accorder qu'une tête, ne pas présupposer du *réel* avant même de rendre témoignage de ce qui apparaît, feinter avec dextérité, libérer les choses des menottes de l'objet, ne partir que de la seule advenance du Il y a, écouter sourdre la prière secrète du fruit, des sèves fleuries jusqu'aux mains attentives, ne pas jeter sur toutes choses l'ultimatum de l'ex ratione causae efficientis, mais se tourner en héliotrope, sage Van Gogh revisité, vers les racines de l'Enfance, lesquelles sont, en peinture, les fruitions de la seule dignité à être : la liberté humaine ; tant l'œuvre dite d'art n'a pour ce Dire que le graphisme de l'amour.

86. L'ami aux mains de feu.

Nous voulons bien des immortalités non démontrables... Mais comme il nous est difficile d'accepter la seule immortalité qui soit : celle qui n'a cure de notre pauvre mort.

Tu es de tous les mortels, ô peintre, le seul à t'en aller vers la mort en homme libre. A quel prix sont là quelques-uns d'entre les philosophes pour t'accompagner dans cette quête qui est la tienne ! Tu es bien le seul à voir grandir la mort et à en accepter l'enfance comme la vieillesse. Et tu sais qu'un arbre, qu'un pan de mur, qu'un chemin ou qu'un ruisseau font mieux l'affaire qu'un crâne parmi les oripeaux de la détresse spirituelle. Tu es le seul à voir naître et mourir les choses et les mille surprises que procure une telle vision, tes outils les tracent silencieusement. Quand s'élèvent de ton ouvrage les transmutations salvatrices de ta mort, mille regards pour se détourner, non par pudeur, mais par peur. Toi qui, le premier, as su graphier *l'à paraître* des dieux tu t'en vas, premier aussi, parmi les rudes mais loyaux assauts du temps et parce que ton œuvre est témoignage du Devenir ton œuvre allume la demeure des hommes au seul séjour visible de leur immortalité. Toi qui sais que soif et faim ne passent pas tu vas mendiant le désir en chaque chose et ce que tu rassembles en tes pérégrinations solitaires ne fait que figure d'un peu de terre au regard des courses éperdues vers l'éther. Beaucoup t'estiment analphabète et il est vrai que, le sachant ou non, tu donnes fort bien le change.

Du Chemin d'Emmaüs se détournent les doctes. C'est pourtant en ce chemin qu'advient l'immortalité tant c'est de reconnaissance que se partage en cette vie la mort. Ce que tu démontres, heureux mendiant, brille comme peu d'œuvre, sauf gardé sur table d'immortalité.

Il est à tes yeux une immortalité seule démontrable : c'est celle-là et celle-là seule que tu n'as de cesse de montrer, celle-là et celle-là seule avec laquelle tu n'as cesse d'œuvrer et en laquelle tu trouves à t'accomplir et pour laquelle tu t'artises, toi l'ami aux mains de feu, mendiant par profusions de lumière, t'échauffant d'un reste de braises aux cœur des vignes, toi qui t'artises du seul amour, toi qui t'hâtises aux orages du soleil ; il est à tes yeux une immortalité de ce qui, de ne pas t'appartenir, et de n'appartenir, ni au passé ni à l'avenir, te rend présent au seul Destin du Devenir. En cela tu es peintre, enfant du Devenir, et trouvant seul en cette si fragile fortune d'être une immortalité d'être à nulle vie ressemblable.

87. Chaque être est à lui-même le signe de son chemin.

La civilisation pharaonique a su, plus que toute autre peut-être, développer la relation de l'homme à l'image. Le trait pictogrammatique de son écriture, à ne pas cependant se réduire à l'exercice d'un graphisme, en témoigne suffisamment. Le Dieu du Sinaï, s'il a son Ecriture propre, doit, plus qu'on ne le suppose

habituellement, une grande part de son inspiration Imagologique aux Imagologues campés au bord de leur fleuve. Ainsi va l'Esprit.

Un pas décisif est pourtant accompli en un Exode où l'Histoire médite les souffrances à venir de ses humains développements et autres inhumaines *ruses*, et que l'oubli du malheur tombe sur ceux qui profanent les victoires que cette souffrance a su arracher aux négateurs de l'humaine tolérance. Ce pas décisif tient en l'édification de l'homme comme Imago Dei. Tout homme, cette fois, est Image de Dieu. En créant l'homme et l'homme seul à son Image Dieu instaure en lui une Ressemblance qui ne pouvait, par le fait, qu'échapper aux antiques Imagologues. Là est à jamais la gloire du Dieu du Sinaï. Mais ce qu'oublient, par le fait, les tenants de la Nouvelle Image, ne doit pas pour autant rester lettre morte ; où serait alors la juste pensée ? En cet oubli d'oubli se joue en effet une Nouvelle Donne, que les nouveaux millénaires établiront lentement à leurs frais : le primat reconnu à l'homme adamique ne va pas sans une dévalorisation aliénante du terrestre. L'on ne m'accordera pas aisément, cela va de soi, ladite réflexion. J'ose penser que cette dernière est pourtant fondée, eu égard à ce qu'il est advenu du séjour de l'être-humain véritablement vivant : un jardin privé de ses fruitions, mille source privées de leur chant, une multitude de sèves privées de leur paradis.

Ainsi va l'homme du terrestre, endurci aux privations, courroucé de frustrations, fondé d'au moins trois castrations, vibrant de ses symptômes telle une lyre ne jouissant que de la brisure de ses cordes, n'existant que du malheur d'être né.

Ceci n'est pas simple méconnaissance de ma part ou aveuglement devant des conséquences aux effets partout visibles. Mais l'homme a-t-il pour destin la geôle de l'intersubjectivité absolue, telle qu'elle se trouve de la sorte absolutisée, en sa millénaire insistance, par le parcours de la seule Ressemblance à Dieu ? Voudrais-je, par contre, refaire le monde ? Nier ce qui est ainsi advenu ? Ne pas entrer dans une soumission à l'Histoire ? Me soustraire aux exigences que pose l'existence d'un prochain ? Jouer à la belle âme ? Jouer le Possible contre le Nécessaire ? Révoquer l'irrévocable ? Me détourner, insensible, de l'homme malade ? Ne pas me fier aux normalités ambiantes ?

Je ne suis pas partisan du miracle et mon Dire n'est que de circonstances. C'est parce que je ne répudie rien que je me garderai bien de jeter la moindre pierre et je devine qu'en ces circonstances ma liberté n'est que de parole. Je ne rêve pas d'un monde qui serait meilleur, mais d'un destin humain prenant acte de son accord avec le terrestre, tant hors de cet accord il n'y a pas d'homme qui soit présent en sa véritable humanité. Ma seule demeure est en ce monde et ce monde est le seul à accueillir ma demeure. Je ne suivrai donc pas l'homo viator en ses pérégrinations extra-terrestres. Je sais qu'entre le néant et le paradis beaucoup vont leur chemin. Libre à eux. Le mien n'est rien moins qu'humain. C'est de le Graphier que je l'invente. Chaque être est à lui-même le signe de son chemin. Avancer vers son propre signe c'est cela que je nomme rendre l'amour à sa spiritualité et le signe de l'être humain ne se partage pas sous les auspices d'une Ressemblance à Dieu seul articulée. Voilà peut-être ce que postulaient déjà les antiques Imagologues. Nul ne les ressuscitera parce que résurrection pour eux il n'y a pas. Mais ce qu'ils

percevaient de l'Image comme Signe a chance encore de nous parler. Ce qu'ils décelaient de l'Image en son Signe pour l'être humain continue de faire trace, pour peu qu'un hiéroglyphe en son Signe soit encore là. Et ce qui se dit d'un hiéroglyphe en son image tient en ceci : que l'image surgit au point de conjonction du monde matériel et du monde spirituel, qui ne sont pas deux mondes allant se niant réciproquement, mais l'Un-Fleuve. Et ce point de conjonction qui a pour Signe l'être-humain, mais non lui seul, ni l'homme en son seul Dieu, ce point de conjonction situe l'être humain dans l'être, celui qu'invoque en dernier lieu le dire des Ioniens, celui que ne cesse de Graphier l'Un-Fleuve, ce qui, dans la Parole qui est mienne, se nomme Devenir.

88. Il n'y a pas d'objets dans le soleil.

Le peintre ne voit que ce qu'il Graphie. Pour le reste il fait comme tout le monde : il regarde de ne pas voir. Le peintre ne regarderait alors que ce qu'il voit ? Oui, mais de le Graphier seulement, tant, pour le peintre, ce sont les Graphies seules qui donnent à voir.

Les choses nous montrent ce que les objets nous aveuglent et les choses ne sont visibles que par leur Graphier.

L'œil est toujours à mi-chemin entre regarder et voir. Ce mi-chemin se définit de se représenter comme espace au *nom* du regard et vision au *nom* du voir. Les choses, à ce titre, sont les noms de l'œil, signatures vivantes de la vision. Une chose se regarde d'être objet, un objet se voit d'être chose. L'être est au voir ce que l'étant est au regarder. Les Graphies, dans leur chose, sauf-gardent l'être. Les objets, dans leur étant, re-gardent l'être. Les choses, quand nous les subjectivons comme objets, nous objectivent en retour du regard. Le regard est objectivation de notre procès subjectivant de la chose.

Si voir ne va pas sans Graphier, regarder ne va pas sans objectiver. Nous nommons communément *réel* ce que nous ne Graphions pas et l'œil de la raison peut alors se nommer regard des choses. Ainsi peut-on dire des choses qu'elles nous regardent, nous objectivent d'avoir été par nous préalablement subjectivées. Est subjectivé, ou subjectivant, ce qui ne se Graphie pas, ce qui ne se révèle pas par soi-même dans une vision de la chose. Dans le subjectiver de la chose par l'objectivation que nous en faisons fonctionne la raison comme regard saisissant la chose hors de son Graphier. Ce que *Je* subjective, comme instance objectivante, par le regarder de la raison, par la saisie regardante de l'œil de la raison, me revient comme ob-jet, et *Je* peux seulement nommer *réel* ce qui me revient ainsi.

Ce que je vois, par le Graphein, me vient comme chose. Il y a de la nuit dans le jour et du jour dans la nuit ; voici ce que sait l'œil picturalisant. L'alternance du terrestre n'altère pas le soleil et les choses sont Graphies de la lumière. Il n'y a pas d'objets dans le soleil.

Pierres de soleil sont les choses et les Graphies sont à voir comme lettres de la lumière. Aux sources de la lumière se tiennent, vivantes, les choses, non immobiles mais en route par l'inobjectivable chemin des Graphies. La lumière est terre du sans sujet ; elle éclaire comme Graphie, au cœur de l'obscurité.

Je ne montre rien à l'œil diurne, dit un peintre, mais à l'œil nocturne seul je donne à voir. Comprenez qui verra, soit : qui vivra.

Le visible ne vient pas à travers l'invisible, par-delà l'invisible, ou encore par la grâce de l'invisible. Il vient avec l'invisible. Distinguer visible et invisible, ce n'est que distinguer, pour les opposer, jour et nuit. Croire que tout est visible c'est croire qu'il y a aussi des objets dans le soleil. C'est s'aveugler d'ores et déjà devant les choses en leur Graphie. Je ne montre rien au seul œil diurne, dit un peintre, mais à l'œil nocturne seul, aussi, je donne vision.

89. Monadographie de l'un et du multiple.

Les Suites de fruits, trouvant leur assiette au cœur d'un accomplissement spirituellement humain, dans un re-poser en lequel peut se reconquérir un maintien amoureux des Graphies, traduisent une Mise en œuvre du caractère terrestre des fruitions visualisantes et peuvent alors se rassembler en une sorte de Monadographie en laquelle l'un est tout en même temps signe du multiple et le multiple graphie de l'un. Au séjour de l'en panta einai, l'un signe la graphie du multiple tandis que le multiple graphie le signe de l'un au cœur de toutes choses.

90. Messagères et muses du temps.

Les Graphies seraient en quelque sorte à l'espace ce que l'instant est au temps. Mais elles sont aussi et en même temps, en espace-temporalisant, les liens par lesquels s'unifie la présence poétisante du mortel en son Séjour extatique. Elles ne cessent de tisser sa présence en même temps qu'elles instaurent par leur présentification sa re-présentation des choses au lieu vivant de *ce qui se passe : ta eonta*. Elles ouvrent invisiblement à l'avènement du visible ; elles sont la potentialisation de la libération du mortel au lieu de son Séjour, présente artisation. Pas plus qu'un instant ne se laisse saisir et comme tenir en main, pas plus une Graphie ne peut-elle engendrer semblable prise saisissante. Seul le regard extasié du mortel, parce qu'il est mortel, se donne pouvoir d'en tra-duire la présence au cœur de l'En Kai Pan, qui partout palpète à l'unisson, qui en toutes choses vibre d'une Même intensité, qui partout enchante l'amour de l'artiste pour la demeure qui lui est en toutes choses, en tout être, en toute présence, confiée. Ce qu'elles tissent, au lieu où le mortel trouve son Séjour, est déjà et avant tout la présence de l'être humain en son Séjour extasié. Elles sont les fils et la trame de la présence

amoureuse auprès du Séjour des choses et des êtres. Elles sont les Signes de la présence de la Mêmeté des choses et des êtres entre eux. Elles sont partout et toujours là où il y a ainsi un entre-eux. Elles sont le Signe de la multitude des chemins de la présence, leur délivrante direction, le but qu'il convient d'atteindre et qui attend pourtant déjà là dès les premiers pas. En elles s'unifient toutes les distances et par elles aucune distance pourtant n'est abolie. Ainsi sont-elles les messagères du temps, comme ses muses, et sans lesquelles tout espace ne serait qu'un abîme sans fin.

91. Artiste, guérisseur du Tout Vivant.

Ce sont les Graphies ou traces du Par-Tout divinement terrestre qui offrent à l'artiste de pouvoir et de savoir suivre les choses en leur propre cheminement. Artiser est ainsi suivre à la trace le cheminement des choses au cœur du temps et c'est ce cheminement à la fois singulier et cosmique qui constitue l'espace de Maintien de l'être au sommet du Devenir, car toute chose porte en son cheminement cosmique la singulière et entière dignité d'être ce qu'elle est, en deçà et par-delà toute considération d'ordre rationaliste ou scientifique, mystique ou religieux, d'ordre humain comme d'ordre non humain, et cet ordre alors est Par-Tout à réinventer, pour l'artiste, comme pour d'autres, à chaque pas, à chaque mouvement, à chacun des élans d'amitié qui lui font trouver la lumière au sommet des ténèbres et les ténèbres au fond de la lumière.

Un inépuisable appel ne cesse ainsi de sourdre pour l'artiste, pour autant qu'il ne le refuse pas, qu'il n'obstrue pas cette ouverture au Devenir que lui tracent en tout mouvement les présentes Graphies de son artisation, de son savoir-faire d'être en route vers sa propre venue au terrestre et c'est cela qui, tout compte fait, le constitue tout au long d'une vie d'être humain à part entière, comme l'être qui répond pour sa part à l'entière de tout ce qui vit et par rapport à laquelle il ne cesse d'être en délicate relation d'infini.

Rien, de ce fait, ne peut être à part-soi, en soi, pour-soi, de soi, à soi. Combien de sottises prétentions pleuvent encore de l'Absolu en grêles de glace et de feu ! Tout ce qui meurt vit de mourir et tout ce qui vit meurt de vivre. C'est bien en artiste qu'Anaximandre a énoncé la juste et infinie ré-partition à laquelle et en laquelle tout être est requis pour vivre et pour mourir. L'artiste, de ce fait, n'entend pas sa mort comme un appel mais comme une réponse, celle qui ne cesse de l'Enfanter à sa propre vie et qu'il s'approprie seulement de savoir rendre.

S'approprier n'est donc pas en ce cas s'emparer ou s'accaparer, faire main basse, arraisonner ou con-sommer, mais se rendre au cœur de toutes choses en un esprit de secourable gratitude, ni riche ni pauvre, mais libre et reconnaissant. La liberté amoureuse en laquelle toutes choses s'artisent n'est la propriété d'aucun être, aussi absolu le rêverait-on. Elle est le plus accueillant et le plus vivant de tous les foyers et sa présence ne peut se suivre qu'à la trace des Graphies, larmes et sourires mêlés

sur un visage qui n'est autre que le jeu de l'Enfant Royal, le Temps, jouant partout chez lui, sans calcul et sans arrière-pensée, maintenant de la sorte tout être dans l'Ici de son Destin, lequel ne présuppose aucune fatalité, mais la plus singulière relation au Temps, quand toute chose peut alors vivre de se Maintenir à part-entière au cœur de sa propre et irréductible nécessité, rencontre amoureuse du hasard dans l'à-part-entière réciprocité d'une rencontre hasardeuse de l'amour.

Les Graphies sont ainsi définissables comme la rencontre d'un être avec l'à-part-entièreté de lui-même jusqu'à lui-même, ce qui se nomme alors vie et mort. Tout être, de seulement être ainsi, suit à la trace sa propre advenance vitale dans la provenance reconnue de sa mort.

Il est bien vrai d'accorder que tout art est Enfant du Temps ; soutenir l'inverse reviendrait à le supprimer dans l'insensé et mortel projet d'une subordination, ou aliénation, à un passé d'une Histoire dont il n'a que faire. Vouloir ordonner en effet au Rationnel ce qui ne l'est pas c'est ramener à la puissance intemporelle du Concept ce qui ne peut pas l'être, pire, ce qui ne veut pas l'être et donc meurtrir les choses jusqu'au plus profond d'elles-mêmes, les flétrir en leur source vive, les dérouter et les détourner de leur vivant acheminement jusqu'à l'à-part-entièreté de leur vivante intimité.

Toutes choses pourtant habitent dans le lieu de l'être, en leur unique Contrée. Et ce Site où séjournent originairement les Graphies est le Temps, Enfance de la Royauté du être Il y a.

L'art, en l'émergence toujours singulière de son à-part-entièreté, trouve accueil en la demeure toute divinement terrestre du seul Il y a et ne rend compte qu'au Temps de son advenance humaine. Là où règnent les objets, en l'assomption exclusive de la subjectivité qui les justifie comme tels, se trouvent jugées, condamnées et exclues les choses et donc l'artiste requis pour leur défense, illustration ou Sauf-Garde.

Ce re-quérir est la hantise de tout processus de subjectivation et de la partisane et exclusive objectivation du Temps qui l'accompagne. Pour l'être-artiste quérir les Graphies comme vivants témoins de l'illuminante présence des choses est chérir d'amitié le Tout dont il convient, pour lui, de prendre soin.

L'âme artiste vit en sorte sa vocation comme réponse du Tout à lui-même, en ce Lieu-d'être où les Graphies du temps espacent la liberté de recueillir toute présence comme beauté. C'est en thérapeute, en guérisseur chamanique du Tout Vivant que s'active l'artiste, là où vie et mort s'équilibrent de sauf-garder l'à-part-entièreté de sa présence d'être humain, guérisseur du seul apprentissage des choses, du seul enseignement que la nuit des temps transmet, intact et émerveillant, à chaque matin du monde : Tout est intime, (Alles ist innig) et que chante alors en tout étonnement singulier l'à-part-entièreté de l'antique **en kai pan**.

Les Vestigia Dei sont partout encore présents là où matutinalement se lève l'**en kai pan** et où vespéralement se recueille l'à-part-entièreté du Tout, en chaque être et à lui seul singulièrement remis.

C'est parce qu'un langage est redevable aux choses de la provenance salutaire de son existence qu'il est ensuite donné à un être de poétiser sa présence toute humaine au cœur du mouvement de la langue et auprès de l'écoute du silencieux avènement du Temps. Rien en effet de plus silencieux que le temps s'accordant avec l'espace de la véritablement libre provenance d'un langage et rien en effet de plus espaçant que cette offre d'amour que le Tout accorde avec mesure à l'à-part-entièreté de tout vivant.

92. La Sensation en l'Initialité de sa vérité.

La vérité de l'œuvre ou sa teneur en expression, est dans l'œuvre et non dans le jugement qui est porté sur l'œuvre. C'est pour autant que l'œuvre existe qu'elle émet de la vérité et ne cessant de la recéler en elle-même, c'est toujours et encore pour autant qu'elle existe qu'elle donne à un jugement, venu comme de l'extérieur, la possibilité de s'exercer.

La vérité de l'œuvre est toute dans sa présence et, par suite, aucun jugement ne pourra faire que l'œuvre puisse produire ou offrir ou encore recéler plus ou moins de vérité qu'elle n'en recèle initialement.

L'Initialité l'emporte ainsi à tout moment, par le seul don de sa présence, sur l'ensemble, serait-il infini, des jugements qui peuvent se prononcer *au sujet* de l'œuvre. La Mise en œuvre de cette Initialité est toute la présence qu'une œuvre peut offrir et les jugements qui sont ou non portés sur l'œuvre n'ont pas prise sur la vérité à l'œuvre dans la Mise en œuvre de l'Initialité, ou vérité de l'œuvre.

L'œuvre pourrait être détruite, et partant son Initialité même, que le jugement n'aurait pas pour autant pouvoir de la restituer en ce qui ne cesse d'être, en tant qu'œuvre, sa présence.

Ceci occasionne ce fait que l'œuvre en sa Mise en œuvre comme œuvre-d'art concerne essentiellement, initialement et comme primordialement, la Sensation. Ce sont en effet les modes d'expression de la Sensation qui favorisent l'abord du Savoir-faire à l'œuvre dans l'œuvre d'art. L'Esthétique de type classique et d'obéissance métaphysique est sans pouvoir dans l'abord du Savoir-faire à l'œuvre dans l'œuvre-d'art, et les jugements dont elle fait preuve à son endroit ne concernent en réalité que l'envers de l'œuvre : son propre fonctionnement comme instance judiciaire, comme perception jugeante.

L'Esthétique a donc pour vocation de ne jamais parler que d'elle-même, de ne parler que de ses propres conditions d'existence et ses discours, qu'ils soient d'ordre réfléchissant ou déterminant, ne relèvent que de ce qui est l'œuvre même de tout jugement : la neutralisation de la Sensation, tant c'est par et dans celle-ci que s'instaure le fonctionnement de Mise en œuvre de la présence au lieu d'avènement de l'Initialité de sa vérité : l'Œuvre-d'art.

93. Des conditions ultimes d'une œuvre d'art.

Tant qu'il y aura de l'être humain pour s'émerveiller d'une forme sensible, non objectivée par l'esprit d'un ressentiment envers la phusis, œuvre d'art il y aura aussi.

94. Le savoir-faire avec amour.

Le savoir-faire avec amour c'est là tout le désir qui est la seule poésie d'une œuvre.

95. Du Style et du Repos.

Quand unité de l'œuvre il y a style il y a. Un style est l'affaire d'une Mise en Œuvre et pas de style définissable sans le savoir-faire inhérent à la Mise en Œuvre, dans l'œuvre et en tant qu'œuvre, de l'unité d'un Tout.

Le style est ce qui rayonne comme unité dans le repos de l'œuvre en l'accomplissement de son unique Mise en Œuvre. L'Unité de l'œuvre ne peut se définir à travers la simple figure de son état d'achèvement, la notion *d'achèvement* ne prenant véritable sens qu'à se trouver liée à celle de projet.

L'unité de l'œuvre dépend, elle, de la Mise en Œuvre d'un Tout d'emblée unifiant, en la nature essentielle de l'ars qui en détermine ou qui en dynamise le passage comme *ergon*, comme œuvre. Dans le style se rassemble énergétiquement l'unité de l'accomplissement de l'œuvre, ou son Repos. Les éléments qui entrent dans la Mise en Œuvre sont en ce sens les traces qui cheminent jusqu'à l'unité, la dynamisation ou Mise en Œuvre de l'unité comme *ergon* et c'est dans le Repos que s'affirme le style en tant qu'*energeia* à l'œuvre depuis la Mise en Œuvre elle-même.

Le style est accomplissement de la réunion des éléments dans le Repos de l'unité ; et ce Repos est quant à lui la libre circulation des éléments entre eux, libre venue ou unité en Œuvre. Alors l'unité de l'œuvre ou style est-elle mouvement dans le Repos. Le style de tous les styles serait bien en ce sens l'infini de tous les infinis ou Repos unifiant l'ensemble du mouvement propre à la Mise en Œuvre des *éléments* dans l'œuvre, *dans* en tant que *comme Œuvre*. Il n'y a pas dès lors *acte* du style mais *œuvre* d'un style. Le style c'est l'œuvre dans la Mise en Œuvre de son entier Repos ou Vivante Unité du Tout.

96. Vivre dans l'amitié des choses.

Je définis *l'image* comme la présence du divin en *nous*. Cette présence n'est pas de Genèse ou de Création, elle est d'Odyssée ou encore de Théogonie. Les choses (*De natura rerum*) nous imagent autant que nous les imageons et chacune en appelle en *nous* de son image divine.

Vivre dans l'amitié des choses est le suprême degré de notre avènement à l'être. Là où nous advenons divinement là aussi adviennent pour nous toutes choses et *l'image* est le lieu de cet avènement du divin.

L'antique statuaire, par la suite qualifiée d'idolâtre et disqualifiée en cela même comme telle, en portait dignement témoignage.

Que les dieux soient morts personne ne le niera. Que le Dieu de la Genèse soit *absent*, qui donc pour, à soi-même, se l'avouer vraiment ? Mais que le divin soit une chimère personne, jamais, ne le démontrera.

Il y a plus de divin dans la simple image d'une chose que dans mille et un traités sur le Surnaturel ou sur la Grâce.

97. Idées-atomiques.

Idées-atomiques en élémentarité ontologique libre, créatrices de ce qui est avant tout une écriture du Devenir, votre présence graphiante est le lien intime qui ne cessera à jamais d'unir une matière à une forme.

Il y a du mouvement et donc de la vie là où il y a de l'élémentaire-créateur à l'œuvre.

Ce n'est pas le Un qui crée, mais ce qui se crée c'est de l'un toujours en acte, c'est-à-dire de l'être Il y a. Les Graphies sont les éléments de l'écriture de l'être Il y a.

98. Le seul réel absolu.

L'œuvre d'art est la *Puissance* que se donne l'être-humain en vue d'interroger la vie, sa vie en l'occurrence, dans son surgissement propre. Ce surgissement est le Ur-Sprung de l'œuvre reposant dans son être d'œuvre, et, comme tel, il est le surgissement de la vie d'un artiste en sa présentation absolument singulière. Le seul réel absolu qui soit de la vie se caractérise comme singularité d'une vie.

99. L'atelier.

L'idéalité ne participe pas de l'ars et s'avère être plutôt la norme, la mal norme qui tue ou anéantit d'emblée la relation aux choses. Ce n'est pas l'Idéal que recherche un artiste, mais l'expérience de la phénoménalité d'une présence, aussi matérielle que possible, aussi proche que possible du Sensible comme source de fonctionnement des sens.

Etre artiste est tendre à cette restitution du rapport aux choses, à ce qui fait que du corps en vienne à s'exprimer, à trouver abri dans une ombration, une mise en ombre, une élévation de l'ombre à la dignité de la lumière.

Toute la problématique picturale du clair-obscur est là pour en témoigner, en tant que la couleur est alors ce qui peut offrir accueil et héberger la lumière au cœur du rapport à la chose.

L'obscur matériel de l'artiste est en ce sens essentiel au recueil artisan de la lumière et cette position prend valeur initiale pour ce qui touche aux autres modalités d'expression de l'ars.

L'atelier dit le lieu où l'artiste travaille à l'intime conjonction de l'ombre et de la lumière.

Ce qui appartient à la lumière appartient tout aussi naturellement à l'ombre, à l'obscur, à l'en-retrait et le fond d'obscurité d'où s'élève l'ars en sa pratique singulière typifie d'emblée le rapport créateur à la lumière.

Pour que de la lumière soit il faut préalablement que de l'obscurité soit. La nuit est la nourrice de tous les arts.

C'est dans la nuit qu'adviennent en leur matérialité intrinsèque les Graphies du terrestre et les mystères de l'être de l'œuvre surgissent de ce fond obscur qui ne cessera jamais d'abriter le séjour, comme tel on ne peut plus libre, de la vérité.

100. Une dynamique énergétique.

Ce que l'on appelle Forme (eidos et/ou morphê) jaillit de la rencontre du temps et de l'espace et l'image (l'imago spécifique qui s'artise dans l'œuvre d'art) est l'unité représentée de ce jaillissement, représentée pour une vision ou une audition ou une autre manière *d'imaginer*, c'est-à-dire de produire.

Pas plus qu'il n'y a de forme sans matière, pas plus n'y a-t-il de matière sans forme et pas plus qu'il n'y a d'espace sans temps, pas plus n'y a-t-il de temps sans espace. C'est toujours au *lieu-même* de cette rencontre qu'opère l'imagination comme faculté tout à la fois engendrée et engendrante. Produire une *image* est recueillir, rassembler, unifier une présence d'espace-temps.

Dans cet espace-temps de l'imagination, le seul à rassembler comme tel l'être en son recueillement, adviennent au devant d'elles-mêmes, en une mémorable rencontre, forme et matière.

Nous nommons force ou énergie cette unité de matière-forme, d'espace-temps ; nous retenons, en la circonstance, la notion de *puissance*, dynamis, de cette

puissance cachée dessous les choses que l'art pictural a vocation, non pas de rendre visible, mais d'élever à la vision en sa puissance proprement humaine et c'est en cela que nous nommons dynamique énergétique cette puissance d'éclosion propre à tout art. Ce n'est qu'ensuite qu'une vision pourra fonctionner dans le visible qu'elle aura en quelque sorte contribué à actuer.

101. La parenté destinale de toutes choses entre elles.

L'art n'a rien à Faire avec le Vrai (le Vrai-du-Vrai, le Vrai de la véridicité exactitudinale, le Vrai de l'Immuable idéalité d'une Forme sans Matière, le vrai de la véracité, ce qui se nomme plus justement réel ou rationalité d'une réalité) parce que le Vrai, comme véridicité de la vérité, n'est pas et ne peut pas être le *lieu* de l'art.

Si ce qui est advient sans doublure possible alors l'art loin de redoubler ce qui est le laisse advenir humainement sous la figure d'un Il y a.

L'art a seulement à voir ce qui est dans son advenance singulière et c'est à ce titre qu'il tente d'en transcrire la venue de mille et une manières. Ceci ne rabaisse en rien l'avènement artistique tant il porte l'évènement au lieu même du Devenir et en transcrit miraculeusement le langage graphiant.

A la graphiation de ce qui est comme Destin répond humainement et seulement ainsi la transcription de ce qui advient selon les chemins de la liberté. Transcrire n'est pas à ce titre transposer, mais transformer en transparence la parenté destinale de toutes choses entre elles depuis leur advenance comme évènement libérateur.

C'est parce qu'il vocationne de répondre initialement au mouvement de toutes choses que l'art libère l'accès humain au Il y a.

102. Or innombrables sont les chemins.

Les chemins ne sont pas tracés d'avance. C'est dans l'œuvre qu'Avancent les chemins et d'œuvre en œuvre l'Avancée libère le cheminement. Cela se nomme autrement Tracer. Or innombrables sont les chemins, par myriades surgissent-ils et disparaissent-ils.

Ici le sujet de la Conscience recule horrifié, criant à la ronde son Qui Suis-Je ? *L'ontologie* qu'il se veut alors bâtir ne se peut réaliser que sur fond d'Ego Sum Qui Sum.

Mais autrement adviennent les Graphies en pluies fécondantes. Rendre illusoire le sensible est frapper d'idiotie l'intellect. Ne pas disloquer la matière de sa forme c'est tenir à l'unité de la vision. Signe et forme vont ensemble ou se nient

réciroquement. Au jeu de leur négation réciroque ni l'un ni l'autre ne peuvent être gagnants.

La lumière n'est pas plus au commencement qu'à la fin. Elle est, et sa fécondation est graphiante, et en cette fécondation réside pour l'être humain son seul témoignage.

Au regard des Graphies signe et forme sont un et les Graphies forment signe du sensible. Elles en sont les Vivantes Signatures et Signent le sensible comme forme. Les chemins ne sont pas tracés d'avance tant signe et forme vont ensemble, ouvrant de leur course graphiante la formidable ampleur de ce qui est ; et point alors n'est besoin de délimiter un Topos hyper Ouranos pour garantir d'un Il y a.

Nous rêvons d'autres demeures et nous ne savons pas même édifier la demeure de l'être humain au lieu même de Ce qui est. D'aucuns s'en vont ainsi vers l'Invisible comme au topos d'une vie retrouvée, de la *Vraie vie*. Saint Paul est leur Guide en la Matière. Voir dans et mieux encore à travers le Miroir de l'âme est leur Invisible. Du visible à l'invisible, la démarche n'a rien de nouveau et l'originalité qu'on lui suppose trouve depuis plus de vingt siècles sa redite théologique : du visible vers l'invisible, dans une polarité où le magnétisme de la Subjectivité s'assure de la seule *bouesol* qui soit : nous voyons aujourd'hui en énigme et comme en un miroir ce que nous verrons demain face à face, l'invisible de tous les invisibles, la Res Publique des Sujets, Res sans matière, et forme de toutes choses, estampillée du seul Sceau de l'immuable Je Qui Suis Seul à Etre comme Etre un Absolu Je Suis. Cette Res, hors de ce que les yeux de chair peuvent par eux-mêmes voir, elle sera alors en fin visible dans l'invisible comme *In-Visible*, visible donc dans l'unique et vrai Je Suis du Je Suis la Lumière et la Vie !

Les yeux de l'esprit sont requis en effet dans la dite, dans la sempiternelle redite du Spirituel dans l'Art. Cet Art mis de la sorte au Service d'une Militia Christiana se dispose en la matière à ne retrouver ses droits d'exercice qu'à signifier le sensible au tribunal de l'Invisible et à frapper le devenir des formes du Cela qui est au seul signe de la Vie d'un Moi Absolutisé.

Les formes, dans cette Nova Perspectiva Spiritualis, ne peuvent apparaître qu'en tant que Signes de l'Intériorisation du Monde, ce que d'aucuns nomment *Vie*. Prenant en matière d'art leur guide du côté d'une nouvelle morale les Egarés du Sensible s'en vont vers le Signe comme vers leurs Ailleurs, se tenant ainsi au plus loin de ce qui, à Delphes, faisait Visibilité d'une Assignation au Ce qui est en son lieu terrestre : être Il y a.

L'oraculaire delphique ne Guide pas en effet ; il Assigne. Et le lieu du Graphique comme Pictularité du Terrestre n'est pas, ne saurait être, un lieu de l'Egarement. Car Rien ne peut être hors de la Phusis. Ce qui s'affirme, d'une autre manière, en une Assignation encore et toujours à venir : pas de poïésis hors de la Phusis, pas d'intelligence hors de la matière. Dire l'intelligence et la beauté de la matière c'est en dire aussitôt sa forme et en dire sa forme est ainsi bâtir le séjour divin d'une pensée humaine. Graphier n'est pas de ce fait passer son temps, mais bâtir le séjour humain des dieux.

Dans l'Assignation du dieu dont l'Oracle est à Delphes vient en Appellation ceci : tu ne fuiras pas ta seule demeure et pour ce faire tu entendras au moins ceci : seule l'Intelligence vient avec la Matière et sans cette dernière pas d'art.

Les Graphies se présentent donc à nous comme l'Intelligence toujours en acte de la Matière. Si Vivre est se reconnaître mortel alors être mortel devient-il enfin vivre. Ce n'est pas seulement limitation, pas plus n'est-ce privation, ou humiliation, mais Assignation au Lieu-Même du être Il y a.

Ce que ne cesse de nous apprendre la peinture ? Que philosopher n'est pas fuir et que peindre est séjourner au Lieu du Même, en son Il y a de l'être.

103. Dans l'amitié d'un toujours vivant
héliotrope.

L'artiste ne suit pas son bon plaisir pour la bonne raison qu'il a savoir de ne pas être dans son bon droit. C'est donc un être qui trouve méfiance en cet étrange mélange de plaisir et de droit qui a pour nom Devoir.

Par conséquent n'est-il pas l'être du Devoir, mais tout autrement s'en va-t-il par les chemins de ce vivant Destin qui, pour lui, se nomme liberté ; et c'est bien là ce que les gens du Devoir ne manqueront pas, peu ou prou, de lui répondre en mode de reproche.

Ainsi t'en allais-tu, Vincent, mon ami, toi à tout jamais vivant héliotrope, ivre de couleur et fou de graphies, toi qui as vu le soleil rayonner tout entier sur une palette et qui as chanté dans le vent, à l'instar des Grands Ioniens, les orageuses survenues d'un monde que tu pensais, à bon escient, relativement imparfait.

Là où tu es passé en semeur d'éternité s'illumine pour nous de gratitude l'enchanteresse beauté d'un tracé fraternel et tes œuvres désormais reposent douloureusement en notre mémoire, runes d'iris enfouies en les germinations à venir d'une dignitas hominis depuis lors insurpassée.

Non l'ami tu ne suivais certes pas ton bon plaisir mais tu savais écouter le Logos qui parlait en toi et qui, venu à ta rencontre depuis *le pays des tableaux*, transcendait ton art d'une immanence à nulle autre pareille.

Que ciel bleu et vent de mistral puissent désormais pousser le frêle esquif de ton humaine Odyssée jusques aux ports où s'embarquer, meurtris mais sauvés, pour la Mise en Route vers le Pays d'Avant.

104. A des questions en chœur d'enfance.

Le dessin est un champ où entrent en jeu libre venue et construction. La libre venue est le cheminement du geste pictural proprement dit. Ce qui s'élabore de la sorte au plan de la construction vient comme Mise en Œuvre des multiples potentialités du

geste pictural. L'œuvre est en un sens un habitat, un lieu où la vision puisse enfin être de nouveau chez elle.

Cet habitat est sans projet préconçu et donc sans explication causale ; ici la cause s'accomplit comme cause, demeurant ainsi au cœur du mystère, de son mystère ; ce qui, dans le donné de l'œuvre picturale, s'actualise sans cesse comme archê.

La Mise en Œuvre n'est pas l'effet que produirait (facere) une cause. Elle est l'Œuvre Mise en cause. Voici déjà pourquoi la libre venue de l'Œuvre exclut le concept de *perfection*, tant ce concept parle avant tout d'un Projet théologiquement circonscrit. La Mise en Œuvre n'est pas Mimêsis d'une Perfection et à ce titre le peintre n'entre pas en Répétition : il laisse advenir l'archê picturale comme rencontre du hasard et de l'amour. S'identifier à une pré-tendue Perfection Créatrice est entrer effectivement en Répétition, mais cette identification d'obédience théologique nie l'advenue en Œuvre de l'archê. Le Têlos est ici Mise en Œuvre. L'Œuvre picturale ne se finit que d'avoir effectivement commencé, commencé dans la seule rencontre du hasard et de l'amour.

Si sens il y a l'œuvre le délivre selon le don d'une vision venue habiter l'œuvre.

Habiter une œuvre d'art est à ce titre l'une des choses les plus difficiles qui soit.

Le *titre* peut alors être conçu comme un indice, un signe indicateur sur une route qui conduit vers l'œuvre, qui lance seulement vers elle ceux qui cherchent où habiter selon le jeu de leur libre venue spirituelle et de leur propre construction.

L'art donne à l'être humain de trouver en ce monde sa demeure.

Trouver sa demeure est donc trouver son monde et trouver ainsi son monde est le bâtir. Voici pourquoi le sens n'est pas extérieur à l'Œuvre. Il demeure non pas dans l'œuvre, mais comme œuvre, en tant que l'œuvre ne cesse de le Mettre en Œuvre.

Si l'œuvre d'art véhiculait jadis la beauté c'est bien parce qu'en elle le monde habitait sa beauté. L'œuvre était l'habitation de l'être humain en son monde, le seul à être à l'œuvre pour lui. Voici du reste pourquoi les Grecs ont su nommer Cosmos le monde de leurs œuvres.

La théologie du Moyen Age s'est emparé de cette archê et a lentement, mais inéluctablement, déporté cette archê vers un têlos d'outre-tombe.

Entreprendre alors des théorisations du Beau (cela s'appellerait Esthétique) est une entreprise insensée tant aucun théoricien, aussi doué qu'on puisse le supposer, ne pourra désormais penser la distance abyssale qui sépare définitivement l'archê des aléas d'un têlos hors-imagination. (Kant en a fait les frais. La distance mise entre ses deux Préfaces de la Critique de la Raison Pure ne fait que traduire chez lui un recul théorique lié à une impossibilité de fait, à un effroi, dont il conviendrait bien un jour d'analyser la teneur propre. Kant ne manquait pas cependant d'une perception claire et distincte des soubassements théologiques de sa vision dite scientifique de la Métaphysique). C'est parce qu'il est désormais frappé d'inimagination que le monde ne peut demeurer en une œuvre d'art. Alors viennent en une œuvre dite d'art jouer les modernes pérégrinations d'un têlos inimaginant. La dislocation de la chose, privée de son archê et déportée objectivement vers sa *fin* comme vers son seul usage, rend propice le règne du hors

sens de l'œuvre, l'avènement, dans l'art, de l'inimagination. Le peu de sens se réfugie ainsi dans un titre, un sous-titrage (ou étiquette) d'une œuvre devenue muette en son principe.

C'est désormais au *Sujet* re-gardant de venir, de fait comme de droit, in-vestir l'œuvre de son propre sens, tant l'œuvre n'est plus que le sù-port d'une inter-subjectivité qui va se généralisant. La ligne de partage du sens à l'œuvre se fait entre-sujets.

Mais le sens, parce qu'il participe dans l'œuvre de l'habitation de l'œuvre au monde, ce sens n'est pas là, dans l'œuvre et seulement là ; il vient aussi comme œuvre du monde, d'un monde survenant sans cesse en tant que lieu de ressourcement de l'imagination.

Si le monde n'imaginait pas du temps et de l'espace il n'y aurait pas le moindre début en art. L'œuvre d'art focalise l'imagination du monde. Elle est son lieu-d'être.

105. Tant que des peintres il y a.

Tu penses comme tu dessines, nous rappelles-tu depuis qu'il y a des peintres. Van Gogh, tant que des peintres il y a.

Quand tu fixes ton chevalet face au Mistral, en un geste de défi et d'abnégation. Oui, que quelqu'un puisse un jour dire la nature de ta prière. Rien en toi du soi-disant *mystique*, mais la puissance votive de ton extase humaine. En toi est venu une fois encore se dire l'honneur de la peinture, du geste accompli de ce qui est. En ton geste advient la chose une et multiple, cette simple chose en sa dignité reconquise. Quand tu cours la nature avec la seule foi de ton intelligence d'homme c'est pour dire, en termes immémoriaux et nouveaux à la fois, la plénitude survenue de l'être. En ton geste d'ultime commencement est le il y a du peintre.

Penser comme l'on dessine, c'est une nouvelle avancée, semblable en apparence à la première, mais différente en son fond. Le peintre démasque le théologien caché sous le philosophe. Il chante l'éternelle harmonie des *apparences*. Il sauve les phénomènes et si son chant se nomme beauté ce chant plus encore rend vigilance du Logos en chaque phénomène-présent. Ainsi dessine-t-il le logos présent en toutes choses. Beauté est la présence vigilante du Logos en chaque chose, ce qui se dessigne comme ce qui, du Logos, apparaît en toutes choses.

Alors voici que le Tao aussi nous intéresse, non pour *savoir* ce qu'il serait, ce dénommé Tao, non pour en imaginer les pouvoirs et autres vertus, non pour en espérer quelque libérante révélation, mais, plus simplement, pour en réinventer en nous l'Heur de Passage, pour en Graphier le Kaïros, puisque peindre serait dessigner le Kaïros Graphiant en son Heur de Passage en nous.

Réinventer à tout-Heur les chemins qui de l'écriture vont au dessin et du dessin à la peinture, sans vectorisation prédestinante. Chanter le Dire Graphiant de la lumière, sans préjuger de la présence reconnaissante des Ténèbres, c'est aussi cela

cheminer par la lumineuse advenance des Graphies. Dans cette Avancée en Lumière des Graphies cheminent les phénomènes de la présence. Point ici de réduction éidétique, mais amplification graphiante de la présence de la lumière en son Advenante phénoménalisation. Si détour il y a c'est dé-tour par le Re-tour, en un tour de main qui n'a rien de mimétique, car nul phénomène pour autoriser une mimétique assurée. En quoi, de quoi et par quoi en effet l'art serait-il imitation de la *nature* ? Si ce n'est d'un prétendu *réalisme* de *l'Objet* (en la solitude du partes extra partes) pour venir faire figure d'assurance phénoménale.

Rien ne commence dans la nature, pour peu qu'on y entende sourdre de la phusis, en tant que tout ce qui s'en approche est présence phusicante, présentification comme phénoménalisation à l'œuvre. De savoir *entendre* cela définit déjà un peintre en son Advenue comme Mise en Œuvre *picturale*. La peinture n'est peinture qu'à être picture, Imaginale logographie phusicienne.

Mimêsis de la phusis, peut-être, mais certainement pas Imitation de la Nature. Ceci n'est pas que problème de traduction (qui ne met souvent d'accord que des violons déjà accordés) tant tra-duire revient à établir un rapport de pensée et non un simple rapport de langage.

Quand il motive le geste pictural le peintre n'entre pas en rapport d'imitation avec la nature, mais en liaison pensive avec la phusis.

Comme nul ne sait ce qu'est la nature nul ne peut à ce titre l'imiter adéquatement. Tout autrement le peintre s'en va-t-il vers la phusis : seul lui importe d'imagologiser sa liaison avec la phusis en sa lumière Graphiante, sans aucune pré-tension de compréhension de ce que serait, en elle-même, la phusis. Il ne s'agit donc pas pour le peintre de naturaliser l'Imagologie propre au geste pictural, mais d'Imagologiser sa liaison avec la phusis en sa lumière Graphiante. Cette liaison est *dynamique* (Mise en Œuvre) quand le peintre, qui ne doit de Véridicité à personne, pas même à une prétendue Nature, est l'être par qui vient à se penser l'énergétisation de l'Imagologisation phusicienne. Voici en quoi la peinture est déjà Pensée du Il y a de l'être, pensée Graphiante, lumière pensante, Graphies penses recueillies au lieu de passage kaïrologique du hasard et de l'amour en lesquels vient culminer pour l'être humain l'Avancée du dessiner solaire.

L'Assignation que donne à voir la Mise en Œuvre picturale est à ce titre oraculaire. Elle dit en effet en son langage Graphiant non pas ce qui a eu lieu, non pas ce qui a lieu, non pas ce qui aura lieu, mais toujours et seulement ce qui est Lieu.

106. Ni nombre d'or, ni nombre boueux.

Fonder en Imagologie une aïsthesis, sans primauté du signe sur la forme et inversement. Défaire l'usage dislocateur figuratif-abstrait en ses répercussions métaphysiques désuètes. Ne plus centrer seulement l'Image sur Dieu, d'où elle tirerait sa sub-sistance, mais Graphier l'Image comme Lieu d'insertion hypokeiménonique du Devenir.

Immanence absolue, remarqueront d'aucuns.

Je tiens que l'être est signe d'une immanence qui a pour forme la transcendance du Devenir.

La moindre chose a pour fondement hypokeïménonique son insertion dans le Devenir. L'on peut assurément penser autrement, mais à la condition de nier a priori l'un ou l'autre et de nier a posteriori l'un et l'autre.

C'est qu'il ne saurait être question de *tenir l'image*, ni de se tenir en Image là où ne règnerait plus que la déperdition de l'archêimage, mortelle effigie venue d'on ne sait quel En Sof.

L'Unité des unités est, en termes d'esthétique, le seul rêve de la nombration. Ni nombre d'or, ni nombre boueux. Il est davantage question de s'en aller vers le coeur hypokeïménonique du foisonnement graphique, de s'en aller vers le Pays d'Avant, Site de ressourcement des Graphies au cœur du Devenir même de leur ressourcement.

Je ne rejette pas l'œil de chair au profit de l'œil d'esprit, et je ne me prête pas plus au jeu inverse. L'œil de chair a pour monde la forme et l'œil d'esprit a pour monde le signe. Le foisonnement graphique est une infinité de formes venue en une infinité de signes et l'hypokeïmenon est le trésor de matière, le seul trésor qui ne passe pas, le trésor du peintre, le lieu humain de son insertion imagologique.

Peindre est tracer imagologiquement sa présence au monde et en cette présence viennent s'accorder forme et signe.

La présence au cœur du foisonnement graphique est l'hypokeïmenon du peintre, un et plural à la fois, lien du Devenir et lieu de l'être.

La peinture n'a cessé de dire ce lien de l'être au Devenir dans l'entière réciprocité de la forme et du signe. Distinguer pour unir, unir pour distinguer, c'est là la poétique de toute peinture possible. Que cette poétique du lien soit un Graphier au lieu même de l'être c'est ce qu'affirment unanimement les Tracés Imagologiques.

“ Les entéléchies sont les Images de l'Univers et il est nécessaire qu'il en soit ainsi ”, affirme Leibniz. C'est dire que nécessité entéléchique et nécessité imagologique s'articulent, se conjuguent au lieu nécessaire du foisonnement graphique, Site du peintre, pour Graphier la nécessité de l'Univers, nécessité qui ne se laisse deviner, intuitionner, penser et Graphier que par la rencontre du hasard et de l'amour. Ne devient nécessaire, pour un peintre, que ce qui se peut de la sorte rencontrer.

Le sensible n'est pas menteur ou trompeur à l'inverse de ce que supposent les tenants d'une métaphysique idéale, pas plus qu'il n'est l'unanime source du Vrai. Peindre n'est pas plus s'en remettre au Vrai qu'édifier véridiquement son contraire et l'activité graphiante ne se soucie que du foisonnement des Graphies, depuis l'accession à une présence hypokeïménonique, laquelle est poïétique picturale.

Imiter la Nature ? Ainsi posée la question manque sa cible. Il convient autrement d'accéder poïétiquement au cœur du foisonnement graphique, en ce Site où adviennent nécessairement comme Images de l'Univers les entéléchies d'une poïësis dont le Devenir seul a charge de Graphier l'être. En chacune des Graphies signe et forme conjuguent l'être au lieu de son Devenir.

107. Le regard du cœur.

Le beau surgit là où l'amour porte à incandescence le regard du cœur. Un tel lieu peut à bon escient se nommer Site.

108. En nudité de lumière lunaire.

Chemin de lune et arbre qu'on dirait mort de si vieille fruition, voici que vient une nouvelle fois l'animer, l'éclairer de poésie, une présence de nudité amoureuse. L'Arbre du Colloque d'Attar a cette nuit un ami sur terre, un vieil arbre au savoir d'amandier qui, comme tout savoir, balance entre parole et écriture, avec pour fond de présence le vaste et lumineux silence des myriades de chemins de lune. Ce que je nomme Nudité de te dessiner ainsi en présence d'une pleine lune de nudités lumineuses, c'est toujours poésie, parole d'amour dessinée de ta nudité et toujours en route vers l'Enfance recueillie du temps, recueillie de pure mendicité au creux salubre d'une vasque vivante, quand tu murmures humblement et fragilement, à la manière d'une floraison d'amandier, cette parole de simple amour : je suis enceinte de ton âme.

109. L'art est la poïêsis de la vie.

La *fin du sens* en art a pour pendant, à la fois dissimulé et actif, le *commencement d'un non sens* et stipule par conséquence que c'est le sens de l'être-sujet-humain qui se trouve engagé dans de nouveaux dispositifs par lesquels le sens-sensation se trouve placé, lui, au cœur d'un conflit généralisé : le rapport du corps aux corps qui l'environnent, le nourrissent, l'affectent selon les divers modes de l'aïsthesis. Ce *non-sens* a, en art, un nom : technê, pour autant que la poïêsis réponde au sens de l'art.

Fin du sens et commencement du non-sens disent le déchirement que vit au jour le jour l'être-sujet-humain et plus se déploie la mainmise subjectivante de l'être-humain sur un monde d'objectivité de caractère toujours plus *pur*, plus s'accroissent les ruptures, cassures, béances ou encore failles en fonction desquelles l'être, passant désormais par l'obligé détour du sujet (dont le *transcendental* métaphysique kantien rend assez clairement compte) trouve toujours moins rapport à l'humain comme rapport à son humus substantiel et *sens* et *non-sens* ne sont bien dès lors que les moments d'apparition ou de disparition de *l'art*.

Trait de jonction entre l'être et l'humain est donc l'art en son fonctionnement de nature nécessairement non subjectivante. Course à l'abîme et marche jusqu'au sommet sont les modalités par lesquelles la sensation se fait ou non sens.

L'art, à ce titre, a toujours été un indicateur de sens et toute l'histoire de l'art n'est par le fait que lecture à rebours ou encore herméneutique de la sensation.

Mais de l'Herméneute à l'Herr Menotte il y a toute la distance qui sépare une sensibilité sub-jouguée par la technê à une aïsthesis se rendant libre d'accéder à son monde par les chemins de l'art qu'elle-même a charge de tracer, de Graphier ; les Graphies s'avérant être les chemins par lesquels accéder à son Devenir.

Les diverses doctrines de l'Etre se montrent toutes caractérisées par leur teneur en assujettissement, par un facteur interne d'assujettissement qui fait de la vie un chemin sans issue, une impasse sans vocation, un rêve sans interprétation possible. C'est en termes de Devenir que s'activent les Graphies aux Sites où le temps ne cesse pas, pour tout être humain, de s'approprier selon la dynamisation des processus de l'Originaire poïétisant qui n'est ni là-bas, avant, ni là-bas, plus tard et après, mais là et maintenant, là où toute vie se fait présente à l'être qui la poïétise ; présentation au sens d'une présentification en œuvre.

Il y a sens là où il y a poïésis de la présentation.

110. Remerciement.

Que d'autres soient heureux des différents bienfaits que peut leur délivrer ton œuvre, c'est là, en tant qu'artiste, tout le remerciement que l'art t'adresse.

111. La peinture est écriture de la présence.

Graphier n'est pas seulement *dessiner*, c'est d'un seul geste inscrire et excire et c'est cela qui répond au " *Quoi ? L'éternité* ".

Présentification sensible c'est ce qu'écrit donc l'œuvre d'art, depuis la nuit des temps jusqu'au jour de l'éternité et la lumière ne cesse-t-elle alors d'énamourer de présence la matière au seuil de toute vie.

En deçà et au-delà sont mille et une ponctuations à l'œuvre dans l'artisation dynamisante d'une écriture de la présence. Et le don de la matière à l'être qui en inscrit la Mise en Œuvre est présence de la chose en tant que *forme* ; ainsi depuis le cœur de visibilité de l'œuvre irradie pour toute vision comme une lumière originante, tout à la fois présentifiée-présentifiante et surgit sans cesse une sourde puissance de palpation qui signe en même temps le re-trait et l'ex-trait du trait premier que l'ultime trait ne laissera pourtant pas d'accomplir véritablement.

L'œuvre en ce sens chante le jeu du trait rendu présent, pour l'être humain advenant depuis l'œuvre à la Mise en Œuvre de son être, à sa propre spiritualité, c'est-à-dire en son en-trait dans l'être.

112. Les modes de liaison cosmique.

J'appelle *Graphies* les modes de liaison cosmique des éléments entre eux et dont l'antique doctrine atomistique des stoikheïa (ou éléments premiers), peut nous donner à proprement parler *idée*.

Ces modes de liaison cosmique sont dessignables, pour l'être humain, en termes de Graphies de l'être. Les atomistes grecs (comme en témoigne Sextus Empiricus dans l'Adversus Mathematicos. VII 137) entendaient le terme *idea* au sens *d'atome*, signifiant, plus primordialement encore, *élément*. (On disait aussi : *morphê*).

L'eidos, l'idea, c'est pour Platon comme pour Aristote, l'ensemble des *caractères* sous lequel se manifeste la chose, et par suite, cette chose elle-même.

Les anciens atomistes paraissaient encore au plus près de la chose dans son caractère-graphiant en postulant l'existence d'un *atomon eidos*, l'atomos dessignant, traduisant expressément en la matière l'individu ou la pleine et entière réalisation du singulier, l'atomos du stoikheïon, de cette lettre graphiante qui dessigne l'appartenance de la sensibilité humaine au mode d'expression privilégiée de son être : l'art comme manifestation du destin humain de l'être.

Ainsi l'éidétique atomistique demande-t-elle d'être prise en compte dès lors qu'une Mise en Œuvre artistique pose comme exigence première l'accord ontologique d'une *forme* et d'une *matière*, par-delà les tribulations des Esthétiques dualisantes. Le caractère graphiant du mode de liaison cosmique des éléments entre eux exige donc du peintre une surévaluation constante des possibilités du Grapheïn comme Dessigner solaire et l'idea-morphê se trouvera par contre toujours précédée par l'atomon-eidos ou Graphie lumineuse toujours en oeuvre dans l'acte pictural, quelle que soit par ailleurs l'obédience esthétique dont il relèvera aux yeux de tels ou tels de ceux que n'artisent pas les vivantes lettres du Dessigner solaire en la splendeur émerveillante de son humaine dignité.

113. Le tamis du rêve.

Enoncer cette vérité qui seule conduit à la beauté : plus le peintre est accueillant plus se dessinent en son œuvre les chemins de la création.

L'œuvre, parce qu'elle est toujours portrait de soi-même à soi-même, est un crible d'influences où affluent jugements et émotions, idées et sensations, et ce que recueille le regard opérant surgit alors - comme retenu au tamis du rêve - sous la vision d'une réalité aurifère.

“ Puissions-nous être ceux qui opèreront la transmutation du terrestre ”, lançait en son temps le sage Zarathushtra Spitàma.

Un paysage de gloire est sous-jacent à toute réalité, une sourde puissance monte en sève depuis le creuset terrestre des transformations en lequel se déploie l'ars de

toute Mise en Œuvre, pour autant que du réel, toujours trop métaphysiquement défini, n'en pétrifie pas l'acte d'initial avènement.

114. Car l'humain n'est pas un piège.

L'œuvre d'art se donne essentiellement pour sens d'amplifier le questionnement que l'être humain ne cesse d'adresser au monde dans lequel il naît, vit et meurt. Elle est, à sa manière et comme en réduction, un modèle d'individuation, et donc de finitude, une source cosmique de sens, pourvue, comme telle, d'une capacité d'écoute des rythmes créateurs par lesquels l'être en appelle au devenir et par lesquels le devenir répond au lieu de l'être.

L'œuvre qui se tient là, en son maintien englobant particulier, dit tout simplement que de l'être Il y a là et là seulement où du devenir apparaît.

C'est toujours en effet sous la figure du devenir que de l'être Il y a et c'est de faire renvoi au devenir que peut se maintenir l'œuvre en son être.

Condensé de temporalisation ou œuvre de l'être en son devenir, c'est de la sorte qu'apparaît l'œuvre au cœur même de ce qui se tient en elle comme potentialité activante ou encore Mise en œuvre.

Que dit en fait l'argile de Simondon ? Que tout est forme parce que tout est matière, même la plus ténue ? Que tout est matière parce que tout est forme, même la plus pure ? Ne dirait-elle pas autrement que tout est *opération* et qu'à chaque grain d'argile correspond un monde parce qu'un monde correspond à chaque grain d'argile, dans la Mise en Jeu de leur vivante et infinie réciprocité ; et que la jeune fille au turban du maître de Delft ne manque pas de sourire au monde des vivants et des morts parce qu'en ce sourire viennent comme se réconcilier et s'entre-répondre notre vie et notre mort ? Elle dirait aussi que la Mise en Jeu en appelle en tout élément à une Mise en Œuvre, ce que l'artiste devine quand matière et forme adviennent sans cesse pour lui dans la réciprocité d'appels et de réponses recueillis en son œuvre pour en émaner en signe de beauté.

S'il manquait un grain d'argile à l'univers le monde en souffrirait de mille manières. Et c'est du moindre grain d'argile que l'artiste a souci, c'est du moindre grain d'argile dont il prend soin dans l'attention qu'il porte aux choses et aux êtres de son monde et qui est bien sa manière toute singulière de recueillir un peu d'amour et d'amitié en cette vie unique, qu'il partage douloureusement avec ses semblables en images, avec ces émanations de lumière et ces sources d'obscurité qui lui font signe de partout en fraternité humainement déployée.

Car l'humain n'est pas un piège, mais un océan sur lequel lancer l'espérance toujours renouvelée de la beauté.

La nature n'est pas, dès lors, pour l'artiste, un ensemble de forces extérieures laissé à la seule vocation du scientifique, neutre de perpétuelle objectivation ; elle est son terroir, son pays, une terre qui partout l'accueille et qui à tout instant en motive

l'amoureuse attention, la seule qui importe, la seule en laquelle puiser ce bien entre tous le plus précieux : sa propre humanité.

Source céleste d'humanité l'œuvre d'art enracine au terrestre le destin de l'être humain et porte temporellement témoignage de son appartenance à la beauté. Elle est bien à ce titre bénédiction du vivant humain et remerciement d'amour envers toutes choses. La force qui en jaillit n'est autre que la sève de l'humain en son intégrité chaque fois menacée et chaque fois reconquise. Les limites qui en inscrivent l'avènement, tant de manière spatiale que temporelle, n'en réduisent pas pour autant l'émergence ; elles en tracent seulement le lieu d'appartenance car toute chose, pour exister, a besoin de s'inscrire dans un vis-à-vis et recherche éperdument ce vis-à-vis où venir s'exister d'elle-même pour les autres.

Par-delà le tragique réel de son existence un être trace avant tout son appartenance à soi-même sous la forme de ses propres limites, qu'il ne saurait certes excéder sans payer tribut de malédiction à l'égard de l'infinie multitude des existences fraternisantes.

La forme n'apparaît donc pas à préexister seulement à une matière qui la remplirait, à une matière originellement dispersante et qu'elle s'efforcerait de contenir tant bien que mal ; forme et matière s'entr'existent ou n'existent nulle part, ni à aucun moment. Négligeant la matière la forme échoue dans son opération d'entr'existence et fuyant la forme la matière s'interdit l'accès à cette même opération.

La forme, en son existence toujours matérialisée, n'est qu'un rythme de passage de l'énergie, d'aussi près ou bien d'aussi loin que se tienne un monde, puisque tout point du monde est centre rayonnant de l'être en perpétuel devenir. En ce sens l'être est la forme que prend, pour tout individu - n'existant jamais que d'entre-exister - le devenir d'une matière.

Toute doctrine de l'être qui ne temporalise pas les rythmes du monde, qui n'accueille pas et ne recueille pas la temporalité dans les processus créateurs, exclut les artistes de la demeure du devenir en condamnant de fait le mode d'advenance de l'œuvre d'art d'un ostracisme destructeur.

Là où le phénomène advient comme réceptacle du devenir là advient aussi une œuvre génératrice de sens ontologique.

Le regard du peintre ne cherche pas à vaincre la profondeur de sens des phénomènes ; il cherche plus effectivement à la spatialiser en la temporalisant gestuellement sur le support. Ici le geste temporalisant se fait le relais du regard spatialisant et semblable opération laisse reposer la chose en son être, laisse donc le devenir se déployer librement dans la vérité initiale d'une donation éminemment artiste.

Dans l'amitié du devenir peut se déployer sensiblement l'amour que tout artiste éprouve pour le monde qui l'accueille et si demeure de l'être il y a elle ne peut se trouver qu'au lieu où le devenir advient en sa manifestation phénoménale.

Le sens des phénomènes est le sens même de leur devenir et qui entre dans le devenir avec le regard créateur d'un enfant entre partout dans le monde comme dans une œuvre en tous points divine. Les Graphies sont, pour le peintre, les

essences des choses, non des choses telles qu'elles seraient idéalement, mais des choses en leur visibilité créatrice, porteuses de perception révélatrice, messagères illuminantes du sens, filles du temps fraternel, mères de tout espace imaginable. L'intelligence picturale se caractérise alors de lier, de tenir ensemble des unités cosmomorphiques partout à l'œuvre. En cela l'art a bien vocation d'imiter la nature en la surhaussant, pour l'être humain, au niveau esthétique de sa véritable perfection.

115. Portes de la lumière.

Le peintre est le sourcier de la vérité des phénomènes. Loin d'être réductrice cette vision qu'un peintre se donne des choses lui ouvre toutes grandes les portes par lesquelles la lumière offre à l'être humain son propre atelier, là où demeurent les choses en l'être de leur donation originante.

L'atelier de la lumière est la demeure du peintre. La nuit venue, continue de vibrer cet outillage lumineux dont les Graphies fondent l'usage et que le peintre utilise selon l'essence de la lumière.

Les phénomènes, à leur manière, sont des murs et tenter de les renverser ne conduit, objectivement, qu'à les détruire.

Suivre les Graphies conduit à entrer dans l'atelier de la lumière, en ce lieu d'accueil du regard, seul lieu d'émergence d'une vision. Les portes de la lumière s'ouvrent en tous lieux et à tout instant pour peu qu'un regard accueillant s'accorde à la bonté des choses, les laissant venir, selon leur mouvement, jusqu'au repos de leur être qui n'est autre que la source secrète d'où émane paisiblement le don de la lumière.

Si le *Soleil des esprits* se recèle dans l'intelligence des humains seul le soleil des cœurs se recèle dans l'amour des choses.

116. Phusis mimétisante.

Le retrait généralisé du religieux dans l'art entraîne, depuis la Renaissance, une désacralisation qui ne laisse pas de vider de leur substance l'ensemble des corps ou les multiples et essentielles relations que les corps entretiennent entre eux, relations que le signifiant *nature* pointe d'emblée comme lieu d'exercice d'une praxis artistique centrée sur les conditions d'émergence d'un *corps-naturel*, quel que soit le mode d'émergence de ce qui apparaît comme *corps*. Les classifications symboliques jadis à l'œuvre, minéral, végétal, animal, humain, angélique, divin, ne pouvaient plus avoir cours dans un univers mental non régi par un ordonnancement principiel fondé de part en part sur un décret-dessein-divin-nominal radicalement assuré.

L'ère des nouvelles physiques en appelle par ailleurs à un *nécessaire* remaniement sémiographique de l'aire artistique comme Topos d'apparition des corps ou *phénomènes*.

Une herméneutique de la phénoménalité attend donc toujours quelque part l'artiste, médium entre l'ère du physique et l'aire du métaphysique, l'une et l'autre exigeant en quelque sorte sa présence auprès de ce que ni l'une ni l'autre n'ont pourtant vocation d'exposer : l'apparition aïsthétisée de la phénoménalité.

L'Histoire de la peinture ne peut, de ce fait, qu'anticiper sans cesse sur le présent-vivant à l'œuvre dans la Mise en Œuvre de la phénoménalité picturalisée et d'une ère à l'autre circule un présent que ne saurait obnubiler ni le poids du passé ni les fallacieuses hypothèques du futur. Le séjour de l'artiste transcende tant le *cela était* que le *cela sera* et point non plus de réduction finalisante ou téléologiquement impérative pour circonscrire les conditions d'existence de l'opération artistique.

Une transcendance vient en réalité *prendre-corps* dans l'apparition en elle-même aïsthétisante d'une présence-à-l'œuvre, de caractère toujours naturel, et cette transcendance ouvre à l'approche sensible du *goût*, source de signification et d'appréciation, en même temps que source du phusicien ressourcement du corps humain, ouvrant par là-même à la dimension ontologique du rapport d'un existant à l'ensemble infini des existants, s'actualisant sans cesse de partout infiniment, en tant que mise-en-semble du rapport de l'ère phusicienne à l'aire méta-phusicienne. Ceci explique déjà l'intérêt qu'Aristote n'a jamais cessé de porter à l'énigmatique notion de *mimêsis*.

C'est qu'il avait encore perception que le grand savoir dans l'art c'est le *goût* et qu'au-dessus de tout savoir (le transcendant donc) il y a la beauté comme topos incarné où s'ex-pose, pour l'être humain, l'éminente relation vitale des corps entre eux.

En ce sens peut être dite transcendante toute dimension qui ouvre l'être humain à l'ensemble des corps auquel il appartient de fait aïsthétiquement, dimension où s'entrecroisent l'ère et l'aire, en elle-même élevante ou aérienne, phénoménalisante par nature, ouvrant à ce séjour d'embellissant ressourcement, vital pour tout être en son corps, pour tout être qui prend-corps.

La notion de *mimêsis* ne dit dans le fond rien d'autre : dans l'œuvre d'art vient prendre corps pour tout être humain la dimension transcendante que la phusis incessamment laisse par elle-même advenir. C'est dire que la méta-physique n'a de sens qu'à se déployer depuis le physique et comme en réponse à l'appellation que celui-ci ne cesse d'adresser à un être pouvant alors recevoir le qualificatif d'humain.

117. Témoignage.

Devant comme derrière l'œuvre d'art, avant comme après celle-ci, en deçà et comme par-delà son opération et au-dessus comme au-dessous de sa manifestation il y a, invisible de transcendante visibilité, la phusis encore et toujours à l'œuvre et dont l'artisation ou Mise en Œuvre porte plénièrement témoignage en peinture. Ce que le regard alors ne perçoit plus la vision pourtant l'intuitionne et c'est Logos en effet que « l'entention » intuitionnante de la phusis en l'invisible présence de recueillement de son être.

118. Site de l'âme.

L'œuvre d'art est le Site où vient séjourner l'âme en sa détresse amoureuse.

119. Présentifier la beauté.

Et c'est diction de l'instant à la source du temps... Les arts sont le témoignage humain, seulement humain, de la vérité et c'est en cela et par cela et aussi pour cela qu'ils présentent la beauté.

120. Sur un tas d'écorces brûlées.

C'est par leur *lucidité* que nous pouvons le mieux définir les Grecs. Ce qui signifie simplement qu'ils vivaient dans la lumière de toutes choses et que, par le fait, toutes choses leur apportaient un équilibre fait de vivante création. Seuls les créateurs de beauté sont lucides, seuls ils vivent et seuls ils vont par la lumière des choses.

Nous *existons*, depuis la fermeture de l'Ecole d'Athènes, dans un brouillard de compassion envers nos semblables et les choses ne nous apparaissent plus que comme l'indice d'une absence dévastatrice. Là où objet et sujet règnent, adviennent aveuglement et insensibilité. Seule nous intéresse cette souffrance d'obédience christique qui n'est, pourtant, que le contrepoint fatal de la fuite des dieux.

Nous pourrions cependant remuer ciel et terre pour les pourchasser que nous n'aurons pas avancé d'un pas dans la guérison de cette souffrance qui est comme la *chair* d'une âme en proie à la putréfaction, au néant de son commencement, ne pouvant renoncer à s'acquitter d'une dette en soi insurmontable et que son rapport au *corps* signe chaque jour d'une manière toujours plus morbide.

C'est qu'il ne suffit pas d'avoir un corps conçu comme vêtement d'emprunt ; encore faut-il une relation de nature à l'élever à sa dignité d'être-terrestre.

La chute des corps, dans le vide supposé de l'existence des choses, n'est ainsi que le signe généralisé d'une pesanteur d'un esprit toujours plus attiré par la désincarnation de l'être et la désintégration des dieux. Un monde sans dieux est bien alors une geôle pour quiconque fait de sa vie un simple *lieu de passage*, un risque dépourvu de destin et une attente transie de seule évanescence.

Les Grecs savaient voir là où nous ne savons plus que ressentir. C'est que nous tenons désormais ce monde et notre vie en ce monde pour quelque chose d'imparfait, quelque chose que le Modèle et du monde et de la vie ne daignerait en rien visiter, sinon peut-être pour périr de nouveau avec nous d'une mort ignominieuse.

Ainsi ne ressentons-nous de présence à nous-même que sous le mode d'une double sous-mission : soumis d'une part sous la forme d'une *image* dérivée et comme frappée de carence vitale, et donc imparfaite de naissance ; et sous-mis, d'autre part (en tant qu'individus privés con-génitalement de tout rapport essentiel à l'Un-Tout de toutes choses), au Dieu dont nous ne pouvons plus être désormais que l'Image In-Par-Faite. Le peu d'énergie divine dont nous disposons dès lors, en notre dit *état de nature*, se trouve, par la force des choses, tout entier consacré à sous-tenir un Dieu-Modèle, certes parfait, mais éloigné de nous d'une distance telle qu'aucun *infini* ne saurait plus prendre, quelle que soit sa nature, l'exacte mesure.

Le brouillard existentiel dans lequel nous avançons a de la sorte pour causation essentielle notre insertion dans cet Infini Sous-Mondain et, face à cette situation, tous les appels au secours que nous tentons d'adresser à l'Univers ne nous peuvent revenir que sous la figure solitaire de notre destin *créaturel*. La valse des galaxies tourne alors à la plus triste des sarabandes, confinant au résultat d'une quête toujours plus décevante de créatures anxieuses et comme paralysées d'insomnie. Le Dieu de la Genèse peut bien dormir de la tranquillité des êtres trop parfaits ; nous reste sa fantomatique signature dans les choses, car la lumière qui pourrait, par aventure, émaner d'elles, n'est en la circonstance que de reflet et les miroirs dans lesquels Il pourrait se donner à voir n'apparaissent plus, par eux-mêmes, que de présence illusoire.

Comment, dans ces conditions, s'en aller d'un cœur léger et attentif d'amoureuse dévotion envers les êtres et les choses du monde ? Si tout ce qui est *fini* est ontologiquement caduque, comment pouvoir espérer aimer la seule vie qui nous advient créaturellement, la vie sur terre ? Comment voir génies et nymphes là où tout n'est que fer et verre, où le glacé d'un poli créaturé ne prend sens qu'à renvoyer sans cesse notre propre aliénation à l'absurde fondation d'une relation sujette à une objectivité généralisée ?

Comment créer là où se tient partout du créé divin ?

Comment chérir des êtres de nature inférieure, ou secondaire, ou dérivée ?

Ainsi ne pouvons-nous ni voir, ni aimer, ni sentir la moindre chose sans la reconduire, de toute nécessité, à son présumé *Auteur* et donc ne pouvons-nous

ainsi ni remercier notre propre présence d'humanité auprès des choses, qui pourtant la nourrissent et l'embellissent, ni partager avec elles ce vivant repas que nous prenons au soir d'une journée tout entière consacrée à l'accomplissement de notre destin d'êtres mortels parce que terrestres.

Que nous est-il en effet donné de *voir* lorsque le corps, tout entier transi de *réflexité*, nous délaissions la sensation pour la resensation, comme ressassement d'un ressentiment putréfiant les choses avant même leur survenue en nous ? Ce qui se nomme, à point nommé, *objectiver*. Que sommes-nous lorsque la *réflexion* n'est que l'indice d'une meurtrissure congénitale que vient sans cesse raviver le rappel d'une faute à jamais inexcusable, nous qui trouvons là occasion et prétexte, en toute chose, à détruire le rapport vital que ne manquent pourtant pas de tisser entre eux l'aimer, le voir et le sentir et ce jusqu'à faire de la chose, en sa singularité radicale, un fruit aussitôt pourri qu'apparu ?

Ce n'est pas ainsi que les Grecs se tenaient parmi les phénomènes ou fruitions d'apparitionnement. Ils ne naissaient pas les yeux tournés vers les choses et la pensée fondée, justifiée et requise *Ailleurs* et d'*Ailleurs*.

Si être panthéiste est sentir chaque chose dans sa relation singularisante au Tout-Vivant alors étaient-ils, naturellement panthéistes. Mais plus encore et tout autrement étaient-ils *vivants* car rien du Tout ne peut valoir et prendre sens sans l'être même du Tout-En-Un et le pillage platonicien deviendra alors d'autant plus sinistre et meurtrier qu'il s'évertuera, par tous les moyens, de subordonner le Tout à l'Un sous la bannière d'un être justifié sous la seule lumière de *l'idée*, c'est-à-dire en fait sous *l'aspect* de l'éternité. Or l'eidos platonicien n'est, tout bien considéré, que la chose apparaissant sous le seul éclairage de l'éternité. L'eidos ainsi promis est bien *l'aspect* d'une chose, mais d'une chose privée de sa vie propre, de sa connexion vitale avec l'ensemble des choses, une chose prise entre un *désir d'éternité* et son reliquat : le désir d'une apparition vitale parmi la fraternelle constellation des êtres nés *sous le soleil*.

Les métaphores platoniciennes, mythes et autres allégories, *caverne*, *soleil intelligible*, *attelage* du Phèdre, etc, ne sont pourtant, tout compte fait, que des signes d'impuissance propres seulement à assujettir les choses *nées sous le soleil* à une hypothétique source éidéal, cette même éidéalité ne concourant en dernier lieu qu'à ôter aux *phénomènes* leur teneur ontologique spécifique.

Les Grecs de l'ancienne Hellade n'étaient en réalité pas plus *panthéistes* que *matérialistes*. Encore moins étaient-ils *idéalistes* et pas plus n'étaient-ils *métaphysiciens*. Ils étaient bien, dans tous les sens du terme, amants de la Sophia, amoureux éperdus de la beauté présente en chaque phénomène (ainsi que l'attestent par exemple les fragments 124 et 102 d'Héraclite) et le *savoir* qui leur *tenait le plus à cœur* se rassemblait pour eux dans l'avènement d'un surgissement du phénomène en sa beauté toujours singulière, savoir non *d'objet* mais *d'être*, savoir non d'exactitude transcendantale mais *d'onticité* humaine, savoir non des causes trans-mondaines mais d'une causation phénoménalisante de chaque chose en tant qu'être appartenant à l'ensemble des êtres ; *la lumière de l'intelligence* étant leur guide en ce monde, pour ce monde et en vue d'une vie meilleure en ce

seul monde, lieu pour eux seuls véritablement vivant et seul véritablement digne de l'être.

Ce qu'ils désignaient du nom de *Cosmos* ne relevait donc pas pour eux de l'ordre du *créé*, mais bel et bien de quelque chose d'impérissable, non pas de quelque chose d'éternel, mais de quelque chose qui se tient de lui-même, par lui-même, en lui-même. Les diverses appellations qui caractérisaient à leurs yeux la *phusis* n'ont rétrospectivement de sens qu'à *faire signe* vers le surgissement d'une beauté se révélant comme *bel arrangement*, comme *monstration* des choses dans leur surgissement divin et les Grecs ont, à ce titre, connu cet honneur insigne d'accueillir les dieux en un monde intact, en un Tout du monde qui était la demeure la plus naturelle des dieux, monde qui n'appartenait pas pour autant aux dieux, monde qui n'était en rien leur propriété, mais qu'ils savaient, et en cela réside véritablement leur divinité, habiter avec leurs compagnons de chaque jour, les mortels.

Ainsi les dieux des Grecs n'avaient-ils aucunement vocation de sous-mettre des *créatures* naturellement peccables, mais avaient-ils vocation, bien plutôt, d'entrer en dialogue avec des vivants se définissant avant tout comme des êtres essentiellement doués du sens du Logos.

Avec l'éidétique platonicienne se met irrémédiablement en place l'éloignement des dieux, leur fuite dans l'éternelle *pureté* de lieux supposés être de nature supra-céleste. Platon, le Jean Calvin des Grecs, offrait ainsi d'emblée droit de séjour à l'épicurisme post-démocritéen, justifiant par le coup de force de tous les *a priori* à venir ce qui fera, à sa suite, figure d'impiété et qui n'est pourtant, en dernier ressort, que l'amer constat d'une absence généralisée du sacré.

Ainsi donc regarder les choses derrière la grille de l'eidos mathématisant, ou bien à travers le voile de la *science* des Idées Nombres, ou bien encore comme reflets d'une Divinité Créatrice, c'est en appeler à les détourner de leur mode d'apparition propre, les aliéner à une cause qui ne peut être de leur nature, les vider de leur substance originante, briser l'inter-explication qui seule les fait à jamais tenir-ensemble ; c'est détruire l'intrication ontologique par laquelle elles n'ont de cesse de s'entr'exprimer, de s'entre-répondre, se centrant sans cesse les unes les autres de la centration vitale propre à chacune d'elles, s'entre-laçant selon la plus haute et profonde spiritualisation de l'amour qui se puisse concevoir, celle qui conduit l'être humain à sa propre révélation divine sous la forme d'une appartenance originaire et originante au terrestre, et c'est en cela que la théorisation pré-socratique de la quadruple archêisation de l'air, de l'eau, de la terre et du feu poïétisait l'insertion dans un *Cosmos* selon la figure d'un Destin, puisque c'est bien selon ce quadruple enracinement que toute vie possible peut émerger alors et alors seulement dans la lumière de l'être, qui n'est autre que la Genesis à l'œuvre en toute phénoménalisation, autrement dit en tout Devenir. Car c'est dans la reconnaissance d'un Devenir à l'œuvre en toutes choses et de manière tout à fait éminente en chacune d'elles qu'une *vision* a réellement chance de surgir et de pro-voquer ainsi l'art à sa plus haute vocation.

Et ces *philosophes* d'avant Socrate n'avaient en réalité rien de *matérialistes*, rien de *mystiques*, rien de *panthéistes* tant ils plaçaient le Logos aux racines mêmes de l'aïsthesis, eux pour qui la hylê n'était sûrement pas le plus bas degré d'expression de l'eidos mais bien le principe même de son accomplissement, eux qui n'avaient pas, dans leur observation des êtres du Cosmos, la pensée tournée vers un *autre* monde, vers un *arrière-monde*, mais tout au contraire l'attention portée vers un Avant-Monde comme monde à venir, comme De-Venir de tout être passé, présent et à venir. Et dès lors l'art avait-il chance de tra-duire, de con-duire l'être humain jusqu'à cette demeure de la beauté où forme et matière s'épousent à jamais en un entrelacement divin puisque partout où il y a vie il y a aussitôt amour et que partout où il y a amour il y a, *en-même-temps*, vie.

Et que manifeste l'art, fondamentalement, sinon cet *eidos* en quête incessante de sa hylê, la rejoignant dans l'opérer d'une œuvre qui les associe, amoureusement, au summum de leur réciprocation vitale.

Quand Fernando Pessoa affirme que : “ L'art a pour valeur essentielle d'être l'indice du passage de l'être humain dans le monde, le résumé de l'expérience émotionnelle qu'il en a... ”, quand il pose sobrement et dans le droit fil des philosophes d'avant l'ère socratique : “ Parce que l'art nous donne, non pas la vie empreinte de beauté, qui, parce qu'elle est vie, est passagère, mais la beauté empreinte de vie, qui, comme elle est beauté, est impérissable ”, c'est bien d'une vision reconduite aux sources vives de son originarisation cosmique qu'il nous parle, vision en laquelle tout détail vibre de son appartenance à un ensemble et vision en laquelle un ensemble ne peut prendre de sens qu'à sur-hausser tout détail jusqu'à son accueil vital, jusqu'à son recueil essentiel dans l'En To Pan. Que “ *Tout soit plein de dieux* ” au dire de Thalès (*ton kosmos empsukhon kai daïmonon plérê*) ne signifie de fait aucunement qu'un Dieu se cache dans une fourmi ou qu'un rocher soit à lui seul porteur d'une divinité ; cela signifierait tout autrement que l'amour est bien un caillou riant dans le soleil, qu'il y a bel et bien du bien là où il y a bel et bien du beau.

S'agit-il, partant de là, de nous faire *païens*, de nous convertir aux mirages d'un paganisme de rêve, de nous tourner, affamés et assoiffés de beauté, vers un polythéisme *nouveau style*, de nous orienter vers des sources depuis longtemps tarées et auxquelles aucune *Renaissance* n'a jamais eu pouvoir de redonner vie, qu'aucune Renaissance n'a jamais prétendu, de facto, pouvoir ressusciter ? S'agit-il, en réalité, de nous lancer, avec la puérile candeur d'enfants trop gâtés et comme enivrés d'irréalisables caprices, dans la reconstruction d'un nouveau *sentiment païen* ?

S'agit-il, somme toute, de faire de l'art le pendant du paganisme et d'espérer, en la circonstance, *retrouver* les Grecs et leur sens, à tout le moins intense, de la beauté ? Et ne vaudrait-il donc pas mieux, pour ce faire, s'en remettre de nouveau aux solutions idéalistes puisque c'est par les voies d'un idéalisme forcené que les Grecs, aux dires de plusieurs, se seraient hissés jusqu'au *Ciel de la beauté* ?

Mais quels Grecs ?

Seule la restitution conséquente d'une histoire du dit *idéalisme* grec aurait valeur de référence première, histoire qui cependant fait depuis longtemps singulièrement défaut. Car c'est bien toute la terminologie de l'*eidos* comme *aspect*, comme monstration de la chose dans son émergence intrinsèque, qu'il conviendrait de dégager, et ce avec toute la précision désirable, pour appréhender positivement le rapport que la civilisation grecque établissait d'une part avec les Choses de la Nature, d'autre part avec l'art comme *poiësis* et l'art comme *technê*, en vue de ce qui lui tenait le plus à cœur d'affirmer : la fondation d'une *Mimêsis* comme théorisation de toute *esthétique* possible.

Que peut en effet vouloir dire l'affirmation tardive d'Aristote selon laquelle *l'art imite la nature* à seule fin de la porter à son plénier accomplissement, sinon qu'art et nature entre-tiennent de toute nécessité une relation d'éclaircissement réciproque, de mutuelle révélation, de dia-logue originarisant. Comment la nature aurait-elle quelque chance de nous révéler de l'art sans cet indispensable corrélat : que l'art, tout autant, a vocation de nous révéler de la nature. Alors, loin d'être re-copie l'art serait bien plutôt chemin d'accès, ou encore *Mimêsis*, vers la nature, une nature qui n'aurait rien d'une pré-tendue *étendue*, mais qui, par bonheur bien plus essentiel, présenterait tous les *traits* d'une libre survenue de la beauté.

Et c'est là qu'une thématique de la vision des corps naturels pourrait se présenter à nous de manière nouvelle, de manière enfin éclairante, de manière bien plus elucidante. Ainsi seulement serions-nous en position de reconquérir *une beauté empreinte de vie*, une beauté venue de la vie et exprimant, comme telle, ce que la vie a de plus précieux à nous offrir, à nous autres, simples mortels : le témoignage du caractère surhumain de l'art, le ressourcement au divin que l'art en cette vie seul autorise, l'apparement au sacré dont il témoigne en chacune de ses productions, l'ouverture qu'il promeut à l'avènement d'une vie humaine parce qu'amoureuse du divin et divine parce que désireuse de l'humain.

Qu'il surgisse de la matière ou qu'il surgisse du Ciel *l'eidos* n'est, à tout prendre, que le signe du séjour de la beauté au cœur même de l'humanité. A quoi bon, dès lors, doter l'*eidos* d'une *pureté formelle*, à quoi bon servirait-il de l'affubler d'une *pureté matérielle* quand c'est de tout autre chose que son usage grec nous informe : à savoir du rapport que nous entretenons avec la beauté de la *phusis*, rapport dont nous trouvons trace, au dire même de sa simplicité coutumière, dans cette énonciation d'Héraclite affirmant : " Entrez, car ici aussi les dieux sont présents ". (fr. 122).

Voir, selon les Grecs d'avant Socrate, est donc bien favoriser l'émergence de la beauté phusicienne qui est arrangement initial des phénomènes entre eux, l'art ou *poiësis* libérant le regard en vue d'une vision *poiëtisante*, non pas reproductrice, mais en tout état de cause résolument productrice, génératrice d'une présence qui ne se laisse pas deviner, sentir et aimer autrement. Dans cette façon de voir le *moindre détail* en appelle aussitôt vivement à la floraison d'un ensemble qui ne se déploie lui-même que comme réponse accordée au recueil des questions que chacune des singularités adresse à la multitude des autres singularités.

Bel arrangement, suggère Héraclite, des singularités entre elles et donc des singularisations du voir à l'œuvre depuis l'initial arrangement de la phusis en sa production propre. C'est là que s'origine alors l'art du voir comme voir de l'art partout où il y a mise en œuvre d'une vision phusicienne et c'est ainsi que l'art touche à sa pleine fonction : là où le regard, comme accès à un *arrangement* se fait, se surélève, se transfigure en une vision du *bel arrangement*. Et se demander qui, de l'arrangement pur et simple ou du bel arrangement précéderait l'art, justifierait son rôle, motiverait notre recours à lui, devient dépourvu de sens comme devient aussitôt dépourvue de sens la stérile distinction entre *art profane* et *art sacré* puisque la phusis en appelle, simultanément, à la complémentarité de fond d'un regard et d'une vision.

Toute œuvre d'art, aussi défigurative se voudrait-elle, aussi *neutre* se prétendrait-elle, aussi *profane* ou *sacrée* se désirerait-elle, participe, dans l'émergence même de ses initiales conditions de possibilité, de la phusis comme lieu d'émergence de la sensation ; et les processus d'abstraction à l'œuvre dans la Mise en Œuvre poïétisante ou *artisante* traduisent essentiellement la surélévation de la phusis au déploiement du Logos divin qui en tous sens l'anime et en tous sens l'illumine. Ainsi pouvons-nous entendre cette fois le dire d'Héraclite : “ Pour le dieu belles sont toutes choses, et bonnes et justes ; mais les hommes tiennent certaines pour injustes, d'autres pour justes ” (fr. 102).

L'idée même qu'il existe des *lois de la nature* n'a de sens qu'à prendre son départ du *bel arrangement* initial de la phusis, perçue sous la figure d'un *Cosmos* et c'est seulement en ce sens que pour les Grecs d'avant Socrate la beauté était un *éidéal* c'est-à-dire ce *bel arrangement* initial présent en toute œuvre de la phusis, aussi *matérialisée* soit-elle, aussi empreinte et proche et amie de la matière (hylê) qu'on la conçoive. C'est là chose encore perceptible chez Aristote, mais comme en un lointain écho, dans sa volonté obstinée, courageuse et en tout état de cause ultime, de ne pas dissocier morphê et hylê, *forme* et *matière*. Comment concevoir en effet l'existence de quelque chose comme des *lois* de la nature si, initialement, un bel arrangement radical ne faisait pas déjà donation à l'être humain d'un séjour logologique en la demeure de l'être ? C'est donc bien parce que le *Cosmos* est initialement *lucide* qu'un être, quel qu'il soit, peut vitalement trouver accueil en la phusis et c'est en ce sens encore que les récentes théorisations du *chaos* intuitionnent au plus juste le *bel arrangement* que décèle, en toutes choses, le philosophe d'Ephèse.

C'est, selon nous, à s'ajointer en tous points aux fragments 102 et 124 d'Héraclite qu'une *esthétique* conséquente saura prendre racine en son sol ontologique, tant ce sont là les deux prémices irréfragables de toute perception esthétisante de nos rapports à nos entours et de notre insertion cosmique vitale à l'initialité poïétique de la phusis. La notion éminemment grecque d'*harmonia* traduit la nature même de cette insertion vitale en ce qu'elle *juste-mesure* l'approche vitalisante de la phusis au cœur du visionnement divin que cette dernière ne cesse pas de pro-duire aïsthétiquement. Les *dieux* grecs sont en effet *visibles*, ce sont des êtres de lumière initiateurs de notre dia-logue avec ce *Destin* qui les couronne tous, parce qu'ils ont

vertu d'instaurer la distance qui sauve, qui maintient vivante la Sauf-Garde érudite de toute Mise en Œuvre de la Vérité.

L'harmonia était bien pour les Grecs encore à l'écoute visualisante de la phusis ce à quoi s'ajustent, se con-jointent, s'arrangent, se con-viennent lumière naturelle et logos, qu'on se gardera bien en l'occurrence de traduire par lumière surnaturelle. La conception que les Grecs se faisaient de la phusis, et donc du Cosmos qui la re-présente, n'autorisait en rien pour eux la condition même de possibilité d'existence de quelque chose comme une Sur-nature. L'hormozô, (l'ajuster, l'adapter), le construire, le fabriquer pour soi, ne prendra un sens métaphysique qu'avec Platon, lequel marque l'instant de rupture du Cosmos des philosophes ioniens ; encore qu'il ne manque pas d'affirmer par exemple le droit irréprouvable de *l'image* (eikon) dans ce passage du Sophiste : *eikonon kai phantasias panta anagkê mesta einai* (260 d) (*Tout doit être plein d'images*). Mais cette concession n'est plus chez lui que le reflet édulcoré du *Tout est plein de dieux* cher au philosophe de Milet et la distinction platonicienne entre un art représentatif, producteur des simulacres d'objets et un art figuratif se réservant la production de formes exclusivement imaginaires, la différence donc entre la *phantasia* (phantasia), mélange de sensation et d'opinion, et l'eikasia (représentation par image, opinion destinée à respecter l'image des choses sensibles (Rép. VI 509 d)), ne sert finalement qu'à jeter l'opprobre sur l'art pictural, faisant par l'occasion du peintre un créateur d'images dépourvues de toute essence réelle, de tout rapport salutaire à l'eidos, et, dans la foulée, de quelque intérêt que ce soit. Avec Platon l'eikon n'a plus rien à révéler, à tra-duire, et *l'apparence* avec tout ce qu'elle peut véhiculer de trompeur pour la conscience, ne devient plus que le reflet du *monde extérieur*, lui-même à son tour reflet du *monde intelligible*, monde extérieur ou sensible entrevu à travers les sens sous un aspect inversé, (Timée 43e) et sous le rapport d'une multiplicité, donc d'une dispersion, d'un éloignement obscurcissant et trompeur vis à vis de l'Un. Aussi *l'apparence*, l'image au sens désormais méta-physique, c'est à dire en opposition avec l'eidos ou image-aspect proprement intelligible et réellement révélé au seul intellect, ne peut-elle plus être, et à part-être, que le reflet de l'âme entrevu à travers une intuition perceptive fallacieuse. (Phédon. 110d. Timée 54b).

L'hostilité platonicienne à la notion d'imitation (déformante) de la nature jette, de fait, le discrédit sur la phusis comme lieu d'émergence ontologique de l'image créatrice de présence divine ; et le dualisme patent qui ne peut manquer alors de s'instaurer entre monde-sensible (phusis) et monde supra-sensible ou intelligible (monde des Idées Nombres) s'enracine, lui, dans une théorisation mathématisante des phénomènes où les choses de la nature, prises dans une gangue, une boue obscurcissante et trompeuse, ne peuvent plus apparaître que comme les pâles reflets de *réalités supérieures*.

Avec Platon le Cosmos approprié à l'En To Pan sombre corps et âme dans une déperdition de sens dont nous n'avons plus fait depuis que vivre une indéfinie série de succédanés.

Et avec Platon s'éteint aussi le regard d'émerveillement, seul créateur de beauté, que les anciens Grecs portaient sur le *bel arrangement* et sur les phénomènes qui partout en manifestent l'éternelle harmonie, l'inextinguible beauté, l'entière et unique perfection. C'est dans un *autre lieu* désormais, dématérialisé à souhait et mathématisé au possible, sans rapport substantiel avec le terrestre, purement éidétique, vide de toute relation aux images des choses, qui surgissent par le biais de la sensation et par l'intermédiaire de la perception devant et en nos yeux, que Platon cherchera et trouvera la beauté, non plus celle des *corps*, que nos yeux rencontrent en tout premier lieu, à savoir dans la phusis, mais celle des Idées (que seul le *regard de l'âme* pourra et saura entre-voir, depuis ce *bas-monde* mais pour s'en détourner aussitôt comme pour une bonne fois pour toutes).

De Platon à Plotin ne fait en réalité que se jouer la *fin de l'art* grec d'avant Socrate, la fuite des dieux et la subordination de la beauté au Bien et au Vrai ; la nouvelle vérité trouvant à se définir comme adéquation (omoïsis) de la chose à l'esprit et mainmise destructrice de l'esprit sur les choses.

C'est que depuis Platon la beauté ne peut plus trouver séjour en ce monde et avec Plotin, son déjà lointain disciple, la contemplation de l'Un, objet de tout désir véritable et au plus loin de toute connivence avec la *matière*, débouchera mortellement sur une catoptrique spirituelle généralisée ; la moindre inadvertance de *l'âme* à l'endroit de la matière, des choses de la phusis, des êtres vivants *dessous la lune*, des phénomènes en leur relation vitalisante et dynamisante avec *le corps* et avec les *autres corps*, opérant, selon l'auteur des *Ennéades*, une dégradation de la theoria en une quelconque praxis. Comment, cependant, l'âme ne se dégraderait-elle pas au moindre contact avec la *matière* elle qui n'existe véritablement qu'à se situer dés-incarnée, qu'à se vouloir hyper-intellectualisée, qu'à ne se retrouver que sur-noétisée, toujours de la sorte objectivée dans son propre reflet comme dans un miroir ? (*Ennéades*. IV. 3.30).

Cette catoptrisation ou spécularisation éidétique de l'âme éloignera à jamais le regard humain des phénoménalisations du terrestre, terrain de prédilection du peintre et lieu d'actualisation de l'art en sa manifestation du divin.

La *contemplation* plotinienne ou purification *réductrice* à forte teneur éidétique aura pour seule fin de détourner *l'intellect*, ou regard intelligibilisé, regard de la seule âme, regard purement *spirituel* donc, des choses terrestres, des réalités phainoménalisées, en vue de l'émanciper le plus complètement possible de ses attaches naturelles avec les *corps* phusiciens, les *corps* de ce bas-monde. En tentant de se soustraire totalement du *terrestre*, de s'en *abstraire* absolument, l'intellect de type plotinien tentera de se soustraire en même temps à l'imagination et il lui suffira, de la sorte, après avoir brisé le miroir de l'imaginaire sensible où sa liberté semblait résolument compromise, de s'objectiver dans l'objet même de sa contemplation, de s'eidoser en quelque sorte contre-terrestrement, de faire un avec lui-même, de se hisser jusqu'au monde des essences éternelles, de s'éterniser éidétiquement, pour échapper définitivement aux séductions dé-formantes de la matière. Et l'on verra, par le fait, de Plotin à Husserl courir le même principe

désincarnant, la même volonté réductrice : échapper au temps et à ses vivantes productions, les phénomènes.

Le *miroir*, support selon lequel le dernier des Grecs, Plotin en l'occurrence, concrétise, par Saint-Paul interposé, l'idée d'objectivation absolue, l'idée d'objectivation *interne* de la pensée imaginative, miroir qui se détruit cependant dès que l'âme en vient à se tourner vers l'intelligible dans une volte-face du regard qui est conversion à l'Idée, ce miroir donc, une fois brisé par l'actualisation d'une conversion d'obédience éidétique, permet dès lors l'accès à une pensée sans image, une pensée en soi, *pure* et définie comme sans attaches avec le sensible (*Ennéades*. I.4.10.). Ici commence le *Spirituel dans l'art* auquel le très luthérien Hegel donnera en son temps toute sa portée et ses lettres tant historiques que modernes de pieuse et édifiante noblesse.

Le dédoublement du Cosmos unifié des philosophes ioniens, que met en place le platonisme par le détournement métaphysique qu'il opère de la notion anté-socratique d'eidos, aboutit à cet étrange résultat de doter le regard humain d'un oeil charnel et d'un oeil spirituel, deux yeux de chair ne suffisant pas, deux yeux d'esprit ne pouvant sur-vivre, quant à eux, que par dénévation systématique du *sensible*.

L'objectivation du phénoménal, par intériorisation extrême du regard, entraîne de ce fait l'acte pictural à ne plus re-présenter que du reflet de reflet, l'image picturalisée de la phusis n'apparaissant plus que comme *copie* inutile d'une sensation par définition dé-centrée et privée, a priori, de tout ressourcement essentiel au terrestre. A quoi bon en effet des *yeux de chair* quand le *regard intérieur* se fait à lui seul le garant exclusif de l'existence de *vérités éternelles*, quand le *modèle* des phénoménalisations n'est plus de ce monde, quand *l'imitation* n'est plus que la servile soumission au non-être, quand l'œuvre picturale en sa *forme* même se trouve être d'emblée subordonnée au principe éidéalisant ou *rationnel* du Logos, d'une création du réel de nature *démiurgique*, quand elle ne s'adresse plus, devant ce qui la juge en sa provenance, qu'à la partie irrationnelle de l'âme, quand elle est la chose de l'*alogon*, provenant du *dehors* (*Ennéades* I. 8.15. et III. 6.4. : " L'image est un choc de la partie irrationnelle de l'âme quand elle se trouve en dehors du domaine de la vérité "), quand la *raison* discursive renvoie l'imagination à ne plus être qu'un frein ou qu'un obstacle au plein développement des *formes noétiques* ? C'est Apollonius qui, poussant le plus loin dans cette façon de voir, affirmera par exemple que la pensée humaine possède un pouvoir d'imagination supérieur à tout processus de copie ou d'imitation de la nature, pouvoir d'imagination éidéalissante s'entend. Le dualisme platonicien principiel atteint ici à son plein rendement, rendant totalement inaudible l'antique perception du *vivre selon la nature*, perception sans laquelle la notion même de Mimêsis se trouve comme frappée de stérilité ontologique. Le passage du Commentaire de Proclus sur le *Timée* (II. 83. 9. 12.) où, même privé des possibilités structurantes de l'image phusicienne et dominé par l'intelligence destructrice de formes sensibles, le corps a encore mesure d'engendrer une image formelle de la pensée projetée, pour ainsi dire, sur un monde sensible ainsi

restructuré, annonce tous les a priorismes idéalistes à venir : ce n'est pas à l'esprit de se régler sur les choses mais aux choses de se régler sur l'esprit. Semblable phénomène de projection rend irrecevable toute phénoménalisation révélatrice, rend caduque toute perception créatrice des choses, détruit tout accord vital entre le corps et son âme, annihile tout rapport révélateur et émerveillant à l'endroit des *choses de la nature*, rend d'emblée douteuse l'initiale sensibilisation qu'un *regard de chair* est en droit d'attendre de son rapport régénérant à ces *êtres de chair* qui com-posent le monde dans lequel il ne cesse pourtant de se mouvoir quotidiennement.

Il n'y a pas de *corps* possible dans l'Idéalisme. L'histoire du nu féminin, jusqu'à Boucher du moins, rend bien éloquente cette inscription appendue au fronton de tout académisme, de toute Terreur, de toute doctrine d'un Etre Suprême en son néo-calvinisme sous-jacent : que nulle n'entre ici si elle ne se fait homme !

Du corps des vierges aux vierges du corps s'est de la sorte répandue, depuis le castrat Tertullien, une traînée de poudre anéantissant tout désir et qui s'illustre toujours d'un Adam d'un côté et d'une Eve de l'Autre, avec pour Serpent le mi-lieu d'un sujet barré de tout accès fruitionnant au divinement terrestre. L'œil des médiévaux a fait le reste : Eve et Vénus au miroir d'Adam.

Comment une femme pourrait-elle donc s'y retrouver en peinture quand le fin mot de Plotin se ponctue d'un *miroir brisé de Dionysos* ? Comment s'y retrouverait-elle, depuis Platon, brisée, écartelée, par cette distorsion du phantastikon qu'inscrit frontalement cet irréductible dualisme de l'*aisthêsis* et de la *noêsis* à l'oeuvre dans tout Idéalisme, quand toute image formelle de la *chair* se trouve assujettie au train d'enfer du *concept*, quand l'image, fleur issue des sens, n'est plus que l'ombre putréfiée d'une *pure* réalité noétique, quand l'imagination n'a d'intérêt qu'à passer ses produits au filtre de la conscience, puisque tout ce qui *entre* en la matière n'est qu'une *image*, une *chose sans vérité* (*Ennéades* . III. 6. 3. : *eidolon an kai eis ouk alêthinon ouk alêthês*).

C'est là se tenir au plus loin de l'*alêtheia*, de la vérité des Ioniens, femme nue au sortir du puits, terrestre incarnation d'une *phusis* se tenant avec amour au retrait du terrestre, lieu d'émergence des *Graphies* picturalisantes et Donneuse en Retirement, donneuse d'être en Retirement du Devenir.

Et cette *image* plotinienne, qui n'est que l'ombre d'un corps, d'une matière sans destin, n'induit-elle pas de toute évidence à ce *doute* fondateur du dualisme âme-corps en lequel vient s'abolir le fait pictural en sa singularité première : à savoir si les choses qui ont l'apparence de se trouver dans la matière, s'y trouvent bien effectivement ? (*ta eidola ton hênoromenon*). A quoi bon *peindre* si tout ce qui touche à la matière n'est que *reflets*, imitations inutiles, pâles copies, redites, simulacres, idoles, contrefaçons, ombres d'un Etre Supérieur Irreprésentable et produits condamnables des êtres inférieurs qui en dérivent ? A quoi bon, en effet, dans ce monde de Galerie des Glaces, dans ce labyrinthe de miroirs, se faire *le singe de Dieu* ?

L'acclimatation de l'aristotélisme par la théologie thomiste n'a pas rendu pourtant justice de l'affirmation d'Aristote selon laquelle il n'y a pas de pensée *aphantasiastos* (l'âme ne pense pas sans image) et, dans le fond, cette prétendue *adaptation* d'Aristote, dont seuls les Padouans ont pourtant perçu le véritable intérêt (dans cette assomption de la nature qui était pour eux motif de courage et de gloire), ne s'éloigne pas d'un pas d'un Olympiodore, le platonicien d'Alexandrie, pour qui l'imagination productrice d'images n'est qu'un voile jeté sur les choses, pour qui la *sensation* n'est qu'un *fantôme*, pour qui "mettre les êtres dans les corps revient à y chercher le fallacieux témoignage de la vérité à l'œuvre dans les choses des corps". (Olympiodore. *In plat. Phaed comment.* p 34, 35 et 36. Ed. Norvin). Et toute recherche du Beau sera, devra de toute nécessité être convertie en recherche du vrai afin d'aboutir au Bien, seul garant de la *moralité* d'une quelconque mise en œuvre de l'Art. Semblable perception des choses nous offrira derechef le spectacle pictural, cher aux académismes de notre très *moral* dix-neuvième siècle, d'une Justice courant derrière la Pudeur en passe de rejoindre la Cécité. Ainsi la nuit des sens sera-t-elle le passage obligé de l'extase abstraite tout entière *convertie* cette fois vers le royaume de la chair purifiée.

Le Canon de l'esthétique platonicienne, élaboré en *République X*. 595 c rendra périmée pour des millénaires la présence du divin parmi les choses, avilissant ce que la Mimêsis à l'œuvre en toute phusis pouvait occasionner de rapport vital au divin ; toute Mimêsis ne pouvant conséquemment prendre appui que sur l'existence archêique d'un modèle sensible perçu comme source d'in-formation de l'initial *bel arrangement*.

Le programme d'*Ennéades* V. 8. 1. selon lequel il existe une beauté bien supérieure à celle des formes de la nature fait, en outre, de la *conscience* du créateur la norme par excellence de l'activité artistique, l'art ou contemplation rationnelle des réalités intelligibles offrant à "l'âme de l'artiste les raisons d'être suffisantes à l'accomplissement de l'œuvre". (*Ennéades* V. 9. 3.). C'est cet *art* (ton *teknon*) qui, selon le dernier des grands platoniciens, permettra à l'âme, débarrassée du corps, de se libérer de ses attaches terrestres et de demeurer enfin dans un état de *stabilité* absolue au point que "ce qui peint... ce n'est ni le corps du peintre ni la forme qu'il imite" (*Ennéades*) VI. 4. 10) mais son âme en train de se libérer.

Dès lors, de la nature ou de l'art quel modèle devons-nous suivre, nous qui cherchons à vivre l'avènement du divinement terrestre ? S'agit-il pour nous de penser sans image ou d'imaginer sans pensée ?

Nous tenons, par-delà ces alternatives neutralisantes, qu'il n'y a pas, en peinture à tout le moins, de pensée sans image et que toute avancée d'un mode du produire qui tend à exclure l'image venue du *bel arrangement* initial n'a pour conséquence ultime qu'une mainmise du *pur* Logos des dialecticiens sur la *matière* de quelque Mise en Œuvre que ce soit. Les Graphies, ou traces de lumières issues du rapport phusicien à la hylê, sont la condition de possibilité initiale de l'œuvre d'art à *caractère* précisément visualisant et c'est elles qui procurent au peintre son cheminement parmi les choses. Se détourner de la hylê au profit de son plus

lointain contraire, la noesis, revient à retirer à la matière tout caractère poïétique propre et donc à nous priver d'un rapport graphique à la phusis. Que la hylê ne soit pas perceptible sans image, sans la poïêsis qui en fonde l'avènement, sans le grapheïn qui en accompagne l'humaine expression, il n'y a assurément pas à en disconvenir. Mais qu'une Mimêsis soit toujours actualisable et ce tant qu'il y aura des *choses de la nature*, voilà ce dont il n'y a pas non plus, dynamiquement, à disconvenir. La Mimêsis ainsi requise ne cherche pas tant à nous asservir aux choses de la *matière* qu'à déceler dans le *se tenir caché* de la nature l'initial *bel arrangement* dont fait mention le penseur d'Ephèse.

Ce qui donne son intitulé à la hylê c'est bien l'*eidōs* certes, ou encore la morphê, mais jamais l'une sans l'autre, ni en cette vie, ni en une autre ; ce que traduit toute la problématique, esthétique à souhait, du passage de la dynamis à l'energeia, de ce qui, depuis le re-trait obscur se fait trait de lumière, trait d'accomplissement, trait de Mise en Œuvre.

En ce sens l'on peut affirmer que la Mimêsis est cette puissance d'accomplissement (dynamis) à l'œuvre (energeia) dans *l'art* ou poïêsis de la phusis. S'élevant de la floraison de la phusis, en sa fragilité temporelle, la Mimêsis artistique surélève l'Œuvre d'art jusqu'à la pleine expression de son énergétique native. Ce qui naît, ce qui apparaît, ce qui éclot depuis la phusis accorde au fait pictural son déploiement propre et c'est cette élévation des puissances natives de la phusis que tra-duit, que trans-conduit la notion de Mimêsis.

Il n'est donc pas question de *mimer* la phusis, de l'imiter, de la copier, mais de s'en aller poïétiquement, depuis l'initial *bel arrangement* jusqu'à la mise en lumière toute humaine et rien qu'humaine de l'inscription de toutes choses sur fond de *kosmos* (Cosmos) la Mimêsis ne manquant pas alors de faire-signer vers les *choses de la nature* comme vers nos semblables en être.

Mimêtiser notre rapport à l'initial *bel arrangement* devient ainsi le chemin par lequel nous accorder au mode de révélation propre de la phusis. La Mimêsis est bien l'indice de la présence d'une poïêsis à l'œuvre en tout lieu de l'En To Pan.

Le *o kallistos* dont parle Héraclite au fragment 124 signifie alors que la *beauté* consiste en l'amitié des êtres à ce séjour du divin qui s'inscrit au cœur de tout être humain.

Voici pourquoi *jamais l'âme ne pense sans image*, voici pourquoi jamais elle ne pense rien qu'elle ne se le figure d'abord.

Mimêtiser devient bien en l'occurrence tracer imagologiquement notre rapport à la phusis et découvrir celle-ci comme offrant en chaque vision le lever de soleil de la beauté.

Voici pourquoi les Grecs ont chanté l'avènement de la lumière de l'âme depuis l'offrande nocturne des corps, sans disjoindre en leurs œuvres l'accord secret qui régit de part en part leur initial *bel arrangement*.

Voici pourquoi enfin ont-ils affirmé qu'en toutes choses la beauté est la poésie de la vie, et qu'en toutes choses encore la vie est la poésie de la beauté et qu'en toutes choses aussi la poésie est la vie de la beauté.

C'est de cette manière qu'ils tenaient à poétiser en toutes choses la beauté de la vie.

Qu'il me soit donné, à deux millénaires et demi de distance, de vous louer ainsi, amis de la beauté :

Par la brise du jour finissant
 Sur un tas d'écorces brûlées
 S'est posé avec légèreté
 Le frêle papillon.

121. Au cœur du Logos.

Quand hasard et nécessité touchent à leur suprême déploiement se donne alors comme Logos l'unité inextinguible du Il y a. Se tenir au cœur du Logos, partout illuminant, est tenir que le suprême hasard et la suprême nécessité sont une seule et même chose : l'unité inextinguible du Il y a.

122. Cet espace d'énigme.

En peinture tout se tient entre ce que l'artiste a cherché et ce que l'artiste a trouvé. Dans cet espace d'énigme s'ouvrent toutes les transcendances de l'œuvre en l'immanence de son unité.

123. Dürer en rappel.

L'art il y est, bien entendu, dans la nature, non d'évidence, mais de Recueil, pour ceux qui, par l'Entre-Mise en Œuvre de leur art, savent en transcrire la continuelle émergence.

124. Poétiser patiemment.

Refuser les échappatoires, rejeter les recettes, poétiser patiemment la Mise en Œuvre et aller jusqu'au cœur des difficultés pour laisser vivre en nous l'essentielle liberté de l'art.

125. Témoignage d'éternité.

Chaque chose porte sa part d'éternité et c'est pour cela qu'elle vit, pour témoigner en son existence de l'existence de l'éternité.

126. De la matière en son être.

Laisser s'accomplir la libre-venue formalisante de la matière en son être (hypokeimenon : sous-jacent) et laisser tout aussi librement opérer le retrait formalisant de la matière depuis son être (phusis) c'est cela vivre en son être le présent vivant d'une Mise en Œuvre (poiêsis).

127. Par la force de l'amour.

Graphier revient à inscrire par la force de l'amour notre peu de présence aux lieux que le rien de l'absence anéantit de la haine du pire.

128. Fragment mais d'un univers artistement solidaire.

Nous sommes un fragment d'Univers et c'est là chose communément reçue. L'œuvre d'art nous apprend, elle, que l'Univers est un fragment de nous-même et c'est là chose qu'il nous faut apprendre patiemment, avec bonté et lucidité.

129. Cette parole de Marc Aurèle.

La beauté est désormais le seul chemin pour nous approprier à notre humanité. En elle le vrai et le bien peuvent en corps élire séjour comme au Site où conjuguer notre appartenance au divinément terrestre.

Est bien ce qui sait prendre soin de la fragile solidarité que la beauté partage en nous avec toutes choses. Est vrai ce qui illumine de beauté le fraternel partage de notre humain destin. Est universel ce qui maintient intègre et vivante semblable convenance et n'est singulier que ce qui co-appartient à semblable survenance.

La beauté, à ce seul titre, ne relève pas d'un jugement mais se signale à chaque fois et en chaque être de l'auto-appréciation du bien par le vrai et du vrai par le bien au Site d'une humanité toujours heureuse à venir ainsi se rassembler. Rien de sublime pourtant à espérer en cette Mise en Œuvre, mais seulement l'humble simplicité

d'une appréciation toujours à conquérir, tant l'art a déjà vocation de veiller au recueil d'une humanité dont la meilleure part tient en la juste mesure ou juste appréciation de sa beauté.

Est humain en la circonstance ce qui élève en chaque singularité la convenance ou beauté qu'elle ne saurait manquer d'entre-tenir avec ce qui protège partout et pour tous sa vivante intégrité.

A nier l'humus de beauté qui le nourrit l'humain ne saurait effectivement trouver qu'en d'impossibles échappées l'inaccessible satisfaction que lui offrirait un Idéal toujours prompt pourtant à jeter sur le terrestre la suspicieuse évaluation du ressentiment.

Mais l'artiste ne cherche pas à limiter, depuis le Tout Infini, l'exercice de l'imagination tant c'est dans l'approfondissement de ce qui relie la phusis à l'imagination qu'il trouve, au cœur de chaque singularité, la Mise en Œuvre de son âme, laquelle n'est pas comme le pilote en son navire, mais comme le peintre à son motif, à l'écoute de la souveraine puissance qu'elle voit sourdre de dessous les choses, cette âme pour laquelle l'espace pluralise le temps en ce topos de l'Œuvre où le temps, lui, unifie l'espace.

Car l'acte de peindre est l'ergon d'une singularité qui œuvre en un monde qu'elle singularisera d'autant mieux qu'elle saura se l'approprier en termes de lumière et d'amour.

C'est parce qu'il est l'ami du monde que le peintre est tout à la fois l'ami des choses et l'ami de son âme et si l'acte de peindre ne représente rien d'autre que le recueil des choses en l'âme c'est que tout ergon a pour lui d'imager le passage de l'âme aux lieux où se destine pour elle le Pays de son divin ressourcement.

La Mimêsis ne saurait plus alors être entendue comme *imitation* re-productrice, mais comme ce processus d'appropriation à l'Œuvre au Site même de l'âme, quand le geste pictural en vient à fraterniser avec toutes choses en se rendant le témoin de ce processus universel d'animation que nous pouvons nommer *nature*, mais tout aussi bien phusis. Et là où la souveraine puissance venue de sous les choses apparaît en son amoureuse donation là aussi l'acte de peindre se fait actuation d'âme, se fait lumière d'être.

Si peindre, comme nous en convenons en pratique, est laisser émerger les choses en leur âme et trans-poser notre position sub-jectivante en accord phusialisant, alors c'est de l'amoureuse lumière venue de dessous les choses dont nous sommes décidément épris, à l'écoute d'un hypokeimenon en chaque chose de notre âme œuvrant, amoureux de sa présence parce qu'illuminé de notre attention, et nous délivrant en présence d'âme ce propos de simple et belle sollicitude : vous qui vous en allez par la Mise en Œuvre de votre vie c'est une lumière d'amour, heureuse et tranquille, qu'en toute singularité vous rencontrez.

Nous revient alors en mémoire à l'instant recueilli où l'œuvre, de nous épanouir en elle-même, s'accomplit, cette parole de Marc-Aurèle, nous accompagnant en chant d'ultime remerciement :

“ En conséquence, passer cet infime moment de la durée conformément à la nature, finir avec sérénité, comme une olive qui, parvenue à maturité, tomberait en bénissant la terre qui l’a portée, et en rendant grâces à l’arbre qui l’a produite ”.

130. Pour que des êtres trouvent à s’entr’exister.

L’âme est cette Mise en Œuvre de l’amour en laquelle les êtres trouvent à s’entr’exister. Beauté est l’entre-existence amoureuse des êtres en l’œuvre. Etincelle de la Mise en Œuvre de l’amitié est la beauté.

131. Dessigner.

Dessigner revient à opérer le recueillement du signe de la chose dans une mise en forme de sa présence, le tout sur fond de matière.

132. Un signe de sauf-garde.

Là où l’originaire surgit advient en floraison la beauté.

L’originaire est ce qui nous situe en notre pleine humanité, laquelle s’institue d’un rapport au destin terrestre de notre existence, destin qui requiert notre entière sollicitude d’êtres humains.

La beauté n’est rien d’autre que l’expression fraternelle de notre humanité à la terre qui en recueille et en abrite la part essentielle.

La beauté n’est bien que le signe fraternel de notre commune et vive appartenance au terrestre et l’originaire se situe aux lieux où fraterniser avec le terrestre, où vivre donc plus humainement.

Car c’est le terrestre qui livre passage à notre fraternisation avec la vie des choses et c’est en cette fraternisation qu’advient au-devant de nous-même notre essentielle humanité et voici que la beauté s’énonce comme le signe de sauf-garde du terrestre par notre entière humanité.

133. L’un de l’œuvre.

Tenir ensemble le Tout, sous la figure de l’En To Pan c’est, à travers l’irréductible multiplicité d’une Mise en Œuvre, l’Un de l’Œuvre.

134. Par mille détours et autres passages secrets.

L'art est l'apparaître d'une Culture (Bildung) comme in-formation de la propre dé-formation de celle-ci comme Idéologie. Une fois effectivement réalisée, (Wirklichkeit), une Idéo-logie se croit toujours en mesure, et ce de Platon à Hegel, de pouvoir-devoir congédier les faiseurs d'Images, ou artistes, qui pourtant n'ont cessé, bien avant qu'elle ne s'en avise, de l'In-Former de part en part.

En se détournant pourtant de ces producteurs autonomes une Idéo-logie (reçue alors universellement comme Idée au Logis) se croit en passe de faire l'impasse sur sa propre Formation ou Imagination à l'œuvre ; et l'ostracisme dont elle fait preuve et épreuve à l'endroit de son art la condamne pourtant à la caricature de sa propre destination : un totalitarisme d'essence universalisante, d'Etat de fait.

Entre l'art, la culture et l'idéologie ne cesse pourtant de circuler un original, l'artiste, qui n'a de rapport à ses poursuivants que tout à fait *naturel*. Que l'on chasse donc les poètes de la Cité, ils y reviendront de toute façon par la porte de derrière, que l'on ne peut condamner sans se condamner soi-même à un exister d'inhumanité.

Le comble de toute Métaphysique tient en ce qu'elle ne pourra jamais obturer l'art, cette fonction qu'elle ne cesse d'oublier, elle qui a toujours eu pour Idée-Fixe de chasser le Temps, cette porte qui porte accès à toute Dite à venir comme artisation de la Dite.

Que nul n'entre ici... ne cesse-t-elle de graver au plus profond de l'âme de ses sujets, la Dite métaphysique. Qu'elle soit pourtant rassurée, les artistes sont par-dessus tout ceux qui savent lire, eux les scribes de la Dite, eux qui intuitionnent au mieux combien porter témoignage de la Dite passe par mille détours et autres passages secrets.

135. Entre nature et peinture.

Un coloriste est quelqu'un capable de nous faire découvrir des couleurs qui n'existent pas a priori dans la nature et en jouant d'alliance avec elles nous rendre accessible ce que la nature recèle partout et toujours pourtant comme en puissance. Car il existe entre la nature et la peinture une connivence créatrice de nouvelles perceptions capables seules d'enrichir notre entrée en présence des choses.

136. Du passage des sens au monde.

Eveiller les sens à la beauté de ce qui les entoure, les élève à leur dignité et les fait ainsi, invisiblement ou indiciblement, vivre. Ce serait là témoigner picturalement de l'avènement à leur propre signification, sans craindre de se laisser toucher par la beauté du monde. Accéder à leur signification en accédant enfin à notre propre

monde. C'est en cela que la beauté existe, de favoriser le passage des sens au monde. La beauté est passage de la signification des sens en leur propre monde.

137. Le détail en son caractère.

Il y a dessin et il y a peinture là où nous n'examinons pas un détail sans établir aussitôt ses rapports avec le vivant ensemble de son expression singulière. Aucun détail ne saurait vivre d'indépendance avec ses entours et a fortiori avec l'ensemble de ce qui approprie sa vie au monde en lequel il émerge. Que toute ligne, que tout élément soient en fait pourvus d'un caractère d'ensemble éminemment singularisant c'est là le difficile à affirmer.

138. Répartir du temps, départager de l'espace.

Graphies, lignes, intailles, incises, taches, répartissent du temps et départagent de l'espace.

139. Nature artiste.

L'écrit ou le graphier est ce qui nous donne chance de nous rendre attentif au cri de l'être. Ainsi vont les Graphies, traces de la présence de l'humain en son être. De l'humus de l'être au surhumus du devenir, sans rupture ontologique, sans dislocation cosmique, sans déchirure dans la texture de l'existence, laquelle alors devient chant, champ aussi d'advenance de l'humain en son destin essentiellement terrestre. Chanter est Graphier le terrestre en son Caractère divin. Là où Trans-paraît le chant se graphie l'existence humaine et c'est ce qu'implique la notion même d'une *Nature artiste*, d'une artisation graphiante de la Nature de l'humain toujours en route ou en œuvre de son être.

140. La portée picturale.

Peindre c'est dessiner. Le dessiner amplifie la forme et en multiplie à l'extrême la portée picturale.

141. Passer alliance avec la Mimêsis.

Dans la Mimêsis s'affirme l'alliance de la perception et de sa condition même d'expression : le Terrestre en tant que Phusis.

142. D'un lieu à un autre.

La peinture n'est pas le lieu d'une occupation esthétisante mais le lieu où poïétiser notre présence au Terrestre.

143. Inscrire l'Image.

Inscrire l'Image au champ rayonnant du Terrestre, en sa beauté intrinsèque, c'est là un acte où s'origine en nous le divin.

144. De l'adresse picturale.

L'œuvre-d'art s'affirme dans l'accomplissement de son unité comme l'adieu reconnaissant que l'être-humain adresse à la beauté des choses.

145. L'exercice en acte de la poïêsis.

Quand notre savoir-faire correspond, comme re-connaissance, à la beauté des choses advient l'amour ou l'exercice en acte de la poïêsis.

146. Comme auprès d'une Source de Mémoire Amoureuse.

J'appelle Vie l'intelligibilité de la matière à l'œuvre dans toute Mise en Œuvre, la beauté se caractérisant par la perception, partout présente, de semblable Mise en Œuvre. Et c'est en ce sens que l'antique Mimêsis a pour vocation de nous reconduire jusqu'à cet accord de fond réunissant hylê et morphê, dans l'unité lumineuse du temps, accord par lequel l'être humain trouve à habiter en son monde comme auprès d'une Source de Mémoire Amoureuse.

147. Danser l'orange.

La sorte de *monstration* propre à l'acte pictural, nous la nommons encore : poïêsis. Ce qui est une manière d'affirmer que la peinture sur-gît poïétiquement et que tout comme la peinture surgit comme poïêsis la poïêsis surgit comme picturalité. Mais nous n'établissons pas pour autant l'équivalence du poïétique et du pictural et plutôt que de remettre au goût du jour *l'ut pictura poesis* d'Horace (Art poétique. v.v 361-365), c'est tout autrement de re-conduire le Grapheïn aux sources vives de la phusis qui nous donnera chance (kaïro-logiquement) d'entendre chanter poïétiquement l'acte pictural, au sens où l'entend Rilke en ses Sonnets à Orphée : “ Salue l'esprit, qu'il nous remette en liaison ! Parce que nous vivons au vrai, dans les figures ”. (R. M. Rilke. Oeuvres. Poésie p 385. Editions du Seuil. 1972).

“ Rien ne peut lui gâter la légitime image ” (op. cit. p 382) “ Sachons l'image ”. (op. cit p 384).

Ce qui, pour Orphée, est Chant, était aussi pour l'homme des cavernes et des grottes, des cavernes d'avant Platon, Dessigner ; tout comme ce sera chez Van Gogh Dessigner solaire, Chant des Graphies, kaïro-graphies, Graphies de l'être. Aller par-delà ce qui est regardé c'est Dessigner, comme aller par-delà ce qui est nommé est dire :

“ Ce que vous nommez pomme, allez jusqu'à le dire :
Cette douceur, qui d'abord se condense
Et finement se pose en vous, sur vos papilles,

Pour y devenir claire, en éveil, transparente,
Nous parlant du soleil, de la terre, d'ici.
L'éprouver, le toucher, en jouir, - ô prodige“ !

(Sonnets à Orphée. op. cit. p 386)

Les figures ou images ou icônes du Terrestre faisaient danse déjà en ces cavernes où l'homme venait *transcrire* l'avènement du visible, comme mû par une révélation d'une portée hautement singulière. Voici il y a bien longtemps déjà le kalli-graphique prenait son essor dans un art d'une souveraineté inouïe. L'homme se dressait alors pour tracer sur les parois de feu de son imagination la danse graphique des êtres et des choses. Se levait là, depuis les sentiers de son obscure destinée, l'énigmatique geste des Graphies, cette danse d'intacte admiration qui d'elle-même se portait jusqu'aux étoiles. Écoutons à nouveau Rilke :

“ Attendez..., cet arôme... Oh ! C'est déjà parti.
Rien qu'un peu de musique étouffée en murmure :
Vous, chaleureuses, vous, silencieuses filles
Danser le goût du fruit tel que vous le savez !

Dancez l'orange. Oh ! qui pourrait l'oublier, elle :
comme elle résistait, en se fondant en soi,
à sa propre douceur. Vous l'avez possédée.

Précieusement en vous elle s'est convertie.
Dancez l'orange ! Et son paysage plus chaud,
rejetez-le de vous, qu'à l'air de sa patrie,
mûre, elle resplendisse. Ouvrez-la, la brûlante.

arôme sur arôme ! Entrez en parenté
avec l'écorce qui se refuse, la pure,
avec le suc qui la remplit, la bienheureuse ”!

Sonnets à Orphée. p. 387).

Cette entrée en parenté avec les choses de son monde, l'homme dessinant des cavernes la dansait graphiquement. Il dansait primordialement l'Ouvert, le dessinant avec une attention qui est peut-être restée depuis comme inégalée. La puissance phusique de son tracé danse encore dans les mille traces laissées de son passage au foyer même de ses prières silencieuses :

Mais aussi produisait ton arbre de l'extase, il produisait.
Ne sont-ils pas ses pacifiques fruits : la cruche
au mûrissant bandeau, et, plus mûri, le vase ?

Et puis dans les images : le dessin n'est-il pas resté,
Ce trait sombre de ton sourcil écrit très vite
A la cloison de la giration elle-même ?

(Sonnets à Orphée. p 404).

En ces cloisons de la mémoire le chant du Grapheïn s'est levé en une giration magique, danse où se traçait à la flamme de l'admiration les premiers pas d'une native imagination :

“ Dans cette nuit hors de toute mesure, sois
la force magique au carrefour de tes sens,
Le sens de leur singulière rencontre.

Et si tu as été oublié du terrestre,
à la terre en repos, dis : Je coule,
à l'eau rapide, dis : Je suis ”.

(Sonnets à Orphée. p. 410)

·
Là, au fond de la terre, sur ces murs que le ruissellement avait finement apprêtés, l'homme a fêté, au carrefour de ses sens, le sens d'une singulière rencontre : au sens de sa vue répondait, par le Graphein, le sens d'une autre vision, portée à incandescence, ouvrant l'espace de la mémoire aux mille témoignages de son émerveillement. La nuit des temps se transmutait là lentement en jour de l'être :

“ L'erreur, évite-la, qu'il existe des manquements
pour qui veut et se fait à la décision : être !
Tu es venu t'incorporer, fil de soie, au tissu.

Quel que soit le dessin où tu es intégré
(fut-ce même un moment de la vie en tourment)
ce qui compte, sens-le, c'est tout l'entier tapis de gloire ”.
(Sonnets à Orphée. p 406).

Intégrer le dessin pour s'intégrer au dessin, au Dessigner de l'entier tapis de gloire, de cette gloire qu'est le sentir de l'être comme être entier du sentir, pour qui veut et se fait à la décision : d'être. Des mains traçaient aux frontons mêmes de la sensation l'entr'appartenance, l'intégration, des mains et du corps, traçant avec cela même qui est tracé. Une initiale imagologie s'élançait là en un haut, secret et sacré chant de source. Témoignage de gloire des transmutations du Terrestre. Veuille la transformation. Sois enthousiaste, oh ! de la flamme par laquelle une chose te quitte, en gloire de métamorphoses. L'esprit de création, celui qui se rend maître du terrestre, n'aime, à l'élan de la figure, rien d'autre que le point pivotant.

La connaissance reconnaît celui qui se déverse comme source
et le conduit, extasié, au travers de la création sereine,
que souvent le début termine et que la fin commence.
(Sonnets à Orphée. p 400).

L'esprit de création, qui n'aime rien d'autre, à l'élan de la figure, que le point pivotant, veut la trans-formation, veut la méta-morphose, où la flamme de la connaissance re-connaît celui qui se déverse comme source, pour le conduire, extasié, à s'intégrer à la vivante et entière trame des Graphies du Terrestre. Ce qu'aime l'esprit de création : pouvoir pivoter, à l'élan de la figure, autour d'un point source, afin de dire la danse de toutes choses au cœur de toutes choses, l'entrelacement métamorphosant d'un début et d'une fin, quand le point palpite, à même la pierre palpitante, d'ériger l'apothéose de notre séjour terrestre :

"Mais pour nous l'existence est encore enchantée ; la vie encore est source en cent endroits. Un jeu de forces pures Que nul ne touche, s'il ne s'agenouille et s'il n'admire.

Certains mots vont encore tendrement près de l'ineffable...
Et toujours neuve, la musique, avec les plus palpitantes des pierres en l'espace inutilisable érige sa maison d'apothéose".

(Sonnets à Orphée. p 399).

Ruissellement de source d'une existence qui s'enchantent encore, d'une existence qui ne s'enchantent que d'admirer, de pouvoir pivoter en un entrelacement d'être, dans cet espace de gloire en lequel nul ne peut accéder s'il ne se fait d'abord poète, en cet espace où l'oeuvre ouvrière des mains de feu est venue tracer la parenté de l'homme avec ses entours :

“Nous durons plus longtemps, nous autres les violents.
Mais quand donc, et dans quelle existence entre toutes,
ouverts enfin le sommes-nous, et recevants ? ”

(Sonnets à Orphée. p 396).

“ Ah ! Qui donc les connaît, les pertes de la terre ?
Celui seul, et pourtant dans un ton de louange,
Qui chanterait le cœur, lequel est né au Tout ”.

(Sonnets à Orphée. p395).

“ Les empressés nous sommes.
Mais la marche du temps,
tenez-la comme rien
au sein du permanent toujours.

Tout ce qui est vitesse
ne sera que déjà passé ;
car c'est ce qui séjourne
Qui seul nous initie ”.

Sonnets à Orphée. p 391).

Ce qui séjourne au cœur du repos graphiant, repose en séjournant à son tour aux parois premières, quand le pictural a hissé le regard humain loin de l'empressement, loin de la violence. Là, des dizaines de millénaires durant, a reposé dans sa splendeur initiale le grand, le glorieux dire du premier Grapheïn. Ce que l'homme a tracé là repose aujourd'hui encore dans :

"L'obscur et la clarté,
la fleur comme le livre :
tout est repos"

(Sonnets à Orphée. p 391).

Dans la danse d'être des Graphies continue de reposer le tout est repos qu'entend le poète, le repos du mouvement même de la trame de gloire de toutes choses, le repos de la picturalité en son propre séjour, dans le reposer de son initiale admiration, dans le reposer d'une initiation à son propre séjour comme reposer de son être même au séjournement natif de son émerveillement.

Quittons à présent Rilke sur ce sonnet qui récapitule son chant de la terre, ses Sonnets à Orphée le trans-Figurateur, le poète par excellence des transmutations initiatrices :

“ Il est revenu le printemps. La terre
ressemble à un enfant qui sait des poésies,
mais beaucoup, oh ! beaucoup... Pour son assiduité
à cette longue étude, elle reçoit le prix.
Son maître était sévère. Et le blanc nous a plu,
avec la blanche barbe du vieil homme.
A présent nous pouvons lui demander comment
se dit le vert, le bleu : elle sait, elle sait !

Heureuse terre, à présent que tu as vacance,
joue avec les enfants. Nous voulons t'attraper
joyeuse terre. Et gagnera le plus joyeux.

Tout ce que lui apprend le maître, tant et tant,
et ce qui est écrit des racines aux longs
branchages compliqués : c'est le chant qu'elle chante ” !

(Sonnets à Orphée. p 390).

Il nous faudrait bien pourtant réapprendre à lire Horace... Mais comme nous sommes cependant au plus loin d'entendre l'ut pictura poesis !

C'est d'une ressemblance d'échange dont nous entretenons pourtant le poète : “ La poésie sera comme la peinture ; et que la peinture soit semblable à la poésie ”.

“ Ut pictura poesis erit ; similisque Poesi
Sit Pictura ; refert par aemula quaeque sororem,
Alternantque vices et nomina ”.

C'est l'ensemble des traductions communément reçues qu'il conviendrait de remettre en question..."Aristote et Horace avaient tous deux suggéré des analogies intéressantes entre la poésie et la peinture, bien qu'ils n'eussent en rien cherché à les identifier comme le firent les critiques de la Renaissance et du baroque", affirme déjà à bon escient R. W. Lee (Ut pictura poesis - Humanisme et théorie de la peinture. XV. XVIII siècles. p 11. Macula. Paris. 1991).

(La poïésis entre-tient ressemblance avec le pictural ;
La poïésis entre en soeurorité avec le pictural).

(D'une manière semblable la peinture est en échange avec la poïésis.
Semblablement le pictural est en réciprocité avec le poïétique).

(Il leur importe beaucoup d'être des sœurs.
Soeurs en analogie elles se réciproquent par émulation).

(Elles alternent leurs œuvres et leurs noms.
Leurs opérations et leurs noms s'échangent d'alterner).

C'est pourtant vers un autre horizon d'œuvres et de pensées qu'il convient de s'orienter si l'on veut approcher autrement l'échange fructueux qu'entre-tenaient dans l'Antiquité le poïétique et le pictural.

Les peintres chinois nous offrent en effet, tant en leurs œuvres qu'en leurs propos, d'entendre plus décisivement cette relation d'échange qui meut le poïétique vers le pictural et "alternantque". C'est qu'ils ne sont pas enfants de ces savantes confusions qui emportent l'écoute dans un torrent d'indistinctions.

Laissons cette fois la parole à Shitao en son chapitre XIV de ses propos sur la peinture : "Et, récitant des poèmes dans cette perspective, vous comprendrez véritablement que la peinture constitue le sens même du poème, tandis que le poème est l'illumination qui gît au cœur de la peinture". (Shitao. Les propos sur la peinture du moine Citrouille-amère. Trad. et comment. Pierre Ryckmans. p 104. Hermann. Paris. 1984). Dans son traité Idées de peinture Guo Xi rappelle cette *entrée en parenté* dont parle Rilke : "Le poème est une peinture invisible, la peinture est un poème visible".

"*Savoir vénérer*" affirment à l'unisson les peintres chinois : "un jeu de forces pures que nul ne touche, s'il ne s'agenouille et s'il n'admire" suggère Rilke.

Shitao lui-même, souligne Pierre Ryckmans, s'est expliqué de manière précise, dans une inscription de peinture, sur cette interaction de l'inspiration poétique et de l'inspiration picturale : "Dégager une peinture d'un poème est affaire d'instinct et de tempérament : il ne s'agit pas d'emprunter sa peinture à un tel ou un tel, et puis

d'en faire un poème après-coup. Dégager un poème d'une peinture découle naturellement, au moment de l'inspiration, du même univers mental. Il ne s'agit pas d'absorber arbitrairement un poème, de le disséquer, et puis d'en faire une peinture après coup ” (op. cit p. 107).

Déjà dès Wang Wei la peinture devient une forme de poésie et la poésie une forme de peinture. Par la suite le phénomène de correspondance, d'échange productif, de réciprocation créatrice, gagnera en ampleur jusqu'à connaître une fortune prodigieuse. Suivons quelques-unes de ces formulations où le pictural, d'en appeler au poétique, s'entend répondre comme de lui-même dans un jeu continu de réciprocités créatrices :

- “ Dans toute peinture il y a poésie, dans tout poème il y a peinture ”.
(ibid).

- “ Les poèmes de Du Fu sont des peintures invisibles, et les peintures de Han Gan sont des poèmes muets ”. (Su Dongpo aurait-il lu Horace ?...).

- peinture : “ poème muet ” ou “ poème visible ”.
poésie : “ peinture sonore ”, “ peinture invisible ” (op. cit, p 108).

- “ Les Anciens disaient : la littérature est, dans son essence, un accomplissement de la Nature dont certains artistes, les plus doués, saisissent quelque chose par rencontre. J'en dirais de même pour la peinture ” (op. cit. p 120).

Le traducteur de Shitao, dans sa longue et importante note 3 au chapitre XVI, ajoute : “ La peinture *sans traces* est donc celle qui parvient en quelque sorte à prendre la Nature au piège - et nous entrons ici dans la dimension philosophique de la notion. La Nature représente en effet la limite absolue de toute peinture : on sait que la critique classique répartissait les œuvres selon leurs qualités, dans trois catégories (en ordre ascendant : *capable, merveilleux, divin* ; le *naturel* constituant la valeur suprême qui échappe à toute catégorie : l'œuvre du peintre ne saurait en relever totalement, étant toujours tributaire de certains moyens techniques, mais elle pourra en participer dans la mesure où ces moyens seront devenus invisibles... Le véritable problème commence donc après que tous les problèmes techniques ont été résolus ”... “ Avoir l'encre est facile, mais avoir le pinceau est difficile, avoir le pinceau et l'encre est encore facile, mais ce qui est difficile, c'est de n'avoir plus trace ni du pinceau ni de l'encre ”... “ L'absence de traces du pinceau et d'encre prend sa source dans la nature ” ... “ La réalisation de ce phénomène qui permet à l'œuvre de participer directement de cet ordre suprême de la Nature, représente donc la plus haute ambition du peintre ”.

Nous voyons s'affirmer ici, par le *truchement sensuel du regard*, une relation d'échange créatrice entre le poétique et le pictural, relation qui prend sa source dans *l'ordre suprême de la Nature* en lequel ce qui est et ce qui s'écoule

advient comme une seule et même chose : “ à la terre en repos, dis : Je coule ; à l'eau rapide, dis : Je suis ”. L'inter-version se meut ici en trans-position, pour autant que le surgissement du *naturel* occasionne en la matière l'émerveillement initialement créateur. Par l'accomplissement du *naturel* peut se conquérir l'accord de fond qui régit la relation entre le pictural et le poïétique. Par-delà le *capable*, le *merveilleux*, le *divin* c'est la *phusis* qu'il s'agit d'atteindre.

(Pour approcher plus conséquemment le *naturel*, que nous Designons quant à nous par le truchement de la *phusis*, on se reportera aux belles pages que Nicole Vandier-Nicolas a consacrées à la peinture chinoise. Esthétique et peinture de paysage en Chine. chap. art et nature. Klincksieck. Paris. 1982. Ainsi que : Art et sagesse en Chine. Presses Universitaires de France. Paris. 1985).

Tout au long de l'âge d'or du pictural les artistes chinois ont ainsi privilégié l'accord structurant et créateur entre le Kalli-graphique, le poïétique et le pictural, le tout sur fond de relation extatique avec la *phusis* (le *naturel* qui est par-delà le capable, le merveilleux et le divin).

Dans le Tracé, que fonde imagologiquement un rapport extatique à la *phusis*, les artistes et lettrés chinois s'en sont allés, semblables à Rilke en ses Sonnets à Orphée : “ nous voulons t'attraper joyeuse terre. Et gagnera le plus joyeux ”.

Une *même source* alimentait dans l'art graphique chinois la con-jonction de fond entre le poïétique, le kalli-graphique et le pictural. Le plénier accord avec la Nature, l'accord proprement extatique au *naturel* plongeait ses racines dans ce jeu de réciprocation créatrice entre le poïétique et le pictural, jeu qui, loin de les identifier dans la mêmeté du pareil, loin de les subordonner à la primauté de l'un sur l'autre, loin de les amalgamer au cœur d'un pêle-mêle confus à souhait, les *dégageait* tout au contraire dans la réciprocation sur-élevante de l'alternantque.

Dans la succession des traités picturaux, nous trouvons sans cesse réaffirmée cette identité d'origine, de nature, de principe et de technique, entre la peinture et la calligraphie :

- “ Calligraphie et peinture sont issues d'une même source ” (He Liangjun).
- "Peinture et calligraphie sont une même discipline". (Zhu Tong)
- "Peinture et calligraphie sont en fait une même chose" (Zhao Xigu).
- "La discipline de la peinture correspond à celle de la calligraphie" (Jiang Gan).
- "La méthode du pinceau est la même en calligraphie et en peinture". (Lidai).
- "L'apprentissage de la peinture ne diffère pas de celui de la calligraphie".
- "Les lettrés qui sont habiles en peinture le sont nécessairement en calligraphie" (Yang Weizhen).

- "La peinture est une activité similaire à celle de la calligraphie" (Hua Lin).

- "Les bons calligraphes sont pour la plupart de bons peintres" (Tang Yin).

- "Qu'il s'agisse de peinture ou de calligraphie on dit de même qu'elles s'écrivent ; à l'origine il s'agit d'un même phénomène". (Quian Du) ". (in : Shitao. op. cit. p 127. 128).

Un même phénomène, une même source, une même chose, se correspondant, une même façon de s'y prendre, une même gestuelle, une même habileté, une activité similaire, un même art de s'y prendre avec le *naturel* qui tout à la fois les appelle et leur répond.

Qu'en est-il alors plus décisivement, plus radicalement, de ce phénomène qui surgit sans cesse d'une origine qui se dispense créativement ? Le re-trait de la phusis libère au peintre un accès au phainestaï tout comme il libère au poète l'accès à son propre Logos, à la parole recueillante.

Le poème VI du tao tê king résume à lui seul l'alternantque primordial, ce "jeu de forces pures que nul ne touche, s'il ne s'agenouille et s'il n'admire", ce dégagement créateur qui s'enracine à la source du Ciel et de la Terre :

Dans le Val est le Souffle immortel.
Là réside la Femelle d'obscur nature.
A son huis ouvert
S'enracinent le Ciel et la Terre.
C'est un filet d'eau qui coule sans cesse.
On en use sans l'user jamais.

148. Etre à l'heure au rendez-vous des choses.

Les choses nous vivent comme nous les vivons ; et elles nous vivent selon la singulière teneur de notre rapport à elles. Pas plus qu'elles ne sont sans nous, pas plus ne sommes-nous sans elles.

Le mode propre d'appartenance aux choses signe d'emblée notre rapport ontologique à elles, car une chose n'est chose que de nous signifier initialement le caractère ontologique de notre présence auprès d'elle. Rien, c'est certain, de plus fragile qu'une chose et rien le plus souvent de plus inapparent parce que rien de plus fragile dans le fond que notre position ontologique et rien tout autant de plus inapparent.

Les choses que je regarde me voient tout autant, et celles que j'entends m'écoutent à l'unisson, celles que je sens vibrent de mes sensations et celles que je goûte palpitent de même, comme celles que je touche répondent en coeur à mon tact.

Au fond sans cesse inapparent de cette toute jaillissante initiale réciprocité surgit, grandit et s'éteint avec mesure la poésie de toute parole existante. Spéculation, jugent les uns. Réflexion, remarquent les autres, ou projection disent encore d'aucuns, là où l'artiste produit, secrètement et dans le retrait spirituel seul propice à son avènement, le divinement terrestre.

Dans l'œuvre de Vermeer, cet artiste à l'heure au rendez-vous des choses, s'active poïétiquement semblable transmutation, alchimie d'une lumière rayonnant des choses, magie d'une matière s'accordant aux harmonies d'une âme, paisibles métamorphoses du temps aux sources mêmes de l'espace, quand le pinceau déploie la libre étendue où se déplace tranquillement un regard limpide d'admiration. Et que nous dirait-il d'autre à la fin, et de si difficile pourtant à entendre, sinon qu'un artiste se définit déjà d'être à l'heure au rendez-vous des choses.

149. Le jeu de l'en-retrait.

Phusis kruptestaï phileï. Les enfants n'aiment pas qu'on les observe dans leurs jeux. Là où certains voient à l'œuvre une *pudeur infantile* le poète intuitionne l'exercice en acte de sa liberté. Alors le jeu est-il bien l'essence de la liberté. Alors le Temps, cet Enfant Créateur, est-il bien l'ami des artistes.

150. Aux sources sacrales.

C'est seulement quand l'âme touche aux sources sacrales de sa présence au Tout que l'œuvre s'épanouit en son unité.

151. De l'exister en son apprécier.

D'une certaine manière toute œuvre de la phusis est une œuvre d'art et l'appréciation de son existence est exactement l'existence de notre appréciation. C'est même dans ce va-et-vient continu que repose fondamentalement la fonction phénoménalisante de l'œuvre en son art comme fonction essentialisante du Il y a en son être.

152. La demeure d'une œuvre.

Lorsque Vinci affirme que la peinture est “ chose mentale ”, il pose, par le fait, que l'acte de peindre *espace* du temps dans un cadre d'expérience où la pensée vient en quelque sorte se *matérialiser* sous la *forme* (sub specie) d'une œuvre.

Dans la Mise en Œuvre picturale, du temps trouve à s'espacer, à prendre forme, à se déployer comme espace de pensée, espace co-extensif à l'acte même du vivre. Loin d'être *image mobile de l'éternité*, (on se reportera ici à l'étude de Rémi Brague : Pour en finir avec "Le temps, image mobile de l'éternité" in : Du temps chez Platon et Aristote. Presses Universitaires de France. Paris 1995) le temps, celui qui s'ex-pose dans la Mise en Œuvre picturale, image le déploiement d'un vivant espace de pensée, l'image au sens d'une Mise en Forme, d'une Prise de Forme.

Devient de la sorte audible le dit d'Aristote selon lequel "l'âme ne pense pas sans images", selon lequel donc l'âme ne saurait déployer son vivre (ce qui la définit pourtant comme telle) sans espacer du temps, sans passer par une Mise en Œuvre comme Mise en Image.

Peindre c'est offrir au temps son propre espace de recueillement, c'est lui offrir la demeure d'une œuvre, d'un recueillement en lequel nous voyons du temps rayonner, du temps s'espacer, du temps vivre, du temps trouvant à se déployer dans l'œuvrer propre qui le caractérise : l'œuvrer imaginant de l'âme. En tout temps advient un œuvrer ; en tout œuvrer advient du temps.

L'âme *image* son œuvrer comme penser tout comme le penser s'image dans l'œuvrer de l'âme. Dans l'imager de l'œuvrer se déploie le temps de l'âme ; l'œuvrer répondant ici de la *cosa* dont parle Vinci et l'âme répondant du *mentale* qui en accompagne le déploiement picturalisant, autrement dit le déploiement *imaginant*.

C'est l'âme donc qui s'image comme *chose* et tout comme l'âme s'image comme chose, la chose elle, à son tour, s'image comme âme.

Chose, âme et image vont ensemble, temporellement, dans l'œuvrer. Nous nommons l'œuvrer le déploiement de l'âme s'imageant en tant que chose. Alors la chose peut effectivement paraître comme *œuvre* pour autant que dans l'œuvre ne cesse pas de rayonner l'imager de l'âme, la prise de corps de l'âme, son déployer comme chose, sa temporalisation.

L'âme s'image comme chose dans son œuvrer propre, le penser, lequel ne saurait une seconde exister sans le travail, sans l'œuvrer de l'imagination.

Ce déploiement de l'âme s'imageant comme chose est le temps, le temps à l'œuvre dans l'œuvre et comme œuvre, le temps que l'œuvrer rend présent et qu'il laisse ensuite rayonner perdurablement.

Ce n'est pas au Chronos dévorateur qu'en appelle l'œuvrer, mais au déploiement de l'âme s'imageant comme chose (déploiement que spécifie l'usage du mot aîôn et le poëin qui en illustre toujours l'expression).

Dans l'œuvre le temps se déploie au rythme du travail de l'imagination et le temps du *nombre d'heures de travail* ne se trouve pas ici concerné sous la figure du Chronos, mais comme rythmique propre au déploiement de l'âme.

Le peintre rassemble les heures de l'âme dans la demeure de son œuvre et ces heures ne s'enfuient pas, ne se perdent pas dans le double abîme du passé-futur, ne disparaissent pas de la vue, mais témoignent de la conquête même de l'espacement du temps comme déploiement de l'âme s'imageant comme chose en son œuvrer.

C'est en quelque manière le temps du Jeu parce qu'il est le temps qui dépense sans compter.

153. Re-connaissance.

Peut être reconnu pour beau ce qui n'a pas pour sens de vilipender le sensible, d'en violenter les apparences, d'en différer indifféremment le témoignage, d'en récuser a priori le don, d'en disqualifier d'emblée le surgissement.

154. De l'initial au vital, l'aller est retour.

L'artiste peintre fait poïétiquement du monde dit *extérieur* une réalité intérieure. Ce que nous désignons par la notion de Mise en Œuvre. La spiritualisation de toute sensation (mais il faut déjà avoir des oreilles pour entendre la musique) a pour point de départ cette considération initiale comme vécu fondamentalement vital.

155. Dis-position.

Nous réapproprier corps et âme à la beauté du terrestre pour ne pas sombrer dans les oubliettes de la décrépitude d'une humanité ivre d'égoïtude. Si Platon est toujours là pour disposer au christianisme, Aristote sera toujours là aussi pour disposer à la phusis.

156. Méditer le pinceau à la main.

La peinture est une méditation qui fait sensation de ses moyens, une méditation le pinceau à la main. Elle est l'exposition du hic et nunc de la sensation, ainsi que l'affirme à maintes reprises Cézanne. Le peintre n'expose pas ses tableaux, il

s'expose à peindre. L'œuvre n'est pas à vivre comme un résultat, mais comme un condensé de recherche.

Une œuvre en laquelle ne continue pas de rayonner une recherche en acte de et par la sensation n'en est pas une véritablement. Le but ultime de l'acte de peindre s'enracine dans la sensation pour émerger comme son exposition même. Cet enracinement de la sensation aux lieux d'immersion de son savoir ancestral émerge ensuite comme savoir d'une sainte victoire, remportée tant sur les académismes en tous genres que sur la *mort de l'art* comme fin du rapport vitalisant à la nature.

Le but ultime de l'acte de peindre se fonde d'une dynamis sensationnalisante pour émerger dans la lumière colorée d'une actualisation de son propre, de son singulier savoir : "Je sens parce que je sais, je sais parce que je sens", postule le peintre par excellence du *travail sur le motif*.

Le but ultime de l'acte de peindre est d'en appeler à notre émerveillement, à l'émerveillement de la *sensation*, de déprendre la sensation du processus de banalisation qui l'enferme et l'englué dans les évidences du quotidien, dans ce lot de certitudes objectivantes qui tient à distance la sensation et qui fait de l'émerveillement le témoignage puéril d'une mentalité de *primitif*. (Se reporter à ce qu'affirme Cézanne à ce sujet, mais aussi Van Gogh : "Et s'ils osent se dire primitifs, certes ils feraient bien d'apprendre à être primitifs comme "gens" un peu aussi ; avant de prononcer le mot primitif comme un titre, qui leur donnerait des droits à quoi que ce soit. Mais ceux qui seraient cause de ce que les impressionnistes soient malheureux, eh bien ! naturellement le cas pour eux est grave aussi lorsqu'ils s'en moquent ! "(Lettre à Théo. juillet 1889. 597 F. L'Imaginaire. Gallimard. p 509. 1988).

C'est pourtant là le vocable que n'a pas manqué de s'accoler Cézanne, le *primitif* tôt levé sur le motif, le poète par excellence du lumen naturelle, lui qui n'a pas cessé de répéter, à qui voulait bien l'entendre, qu'en peinture il ne s'agit de rien d'autre que d'émerveiller le regard et d'entrer dans la réciprocité d'un émerveillement natif.

Sans que le résultat ne soit pour autant par avance garanti. Mais qui donc chercherait à l'émerveillement une quelconque garantie ?

157. La filialité du peintre.

S'en aller par l'art de peindre pour y chercher essentiellement le topos sensible d'une vérité toute humaine. Toute *apparence* de la nature appelle chez l'artiste sa trans-figuration, non comme ce qui la dépasserait d'un bond idéal, non comme ce qui l'au-delàiserait à tire d'aile céleste, pour la laisser par la suite sombrer dans on ne sait quel délaissement méprisant, mais pour en chanter *la diversité infinie*.

Aussi tenons-nous que les limites inhérentes à la *pratique* de cet art ne sont pas les désaveux que lui renverrait une réalité *pure*, en soi ; elles sont la

manifestation même que toute approche esthétique de la nature dépose en une oeuvre, à savoir : là où il y a de la liberté, là repose tout autant la réfutation d'un accès proprement fantasmatique à l'idée même d'un *chef- d'œuvre absolu*.

Le peintre n'a donc pas en l'occurrence à passer pour un démiurge tant il n'y a pas pour lui de Dieu caché derrière la nature des choses. Aucun principe suprême ne peut en effet se porter garant de la Mise en Œuvre artistique. C'est, de ce fait, du côté de la liberté humaine, et dans le libre déploiement des seules possibilités inhérentes à une pratique artiste que trouve à s'orienter l'ergon pictural. Et c'est dans telle oeuvre d'art qu'advient humainement le sens singulier d'une Mise en Œuvre de l'art.

Cette Mise en Œuvre, nous ne l'entendons pas pour notre part s'affirmer seulement du côté d'une technê, mais tout aussi bien et plus décisivement encore du côté d'une poïësis. L'oeuvre se Mettant à l'oeuvre, dans ce qu'il est convenu depuis plusieurs siècles de désigner du nom " d'art ", n'est pas uniquement et exclusivement *oeuvre* en raison de son caractère *ouvragé*, de son caractère *practico-technique*, avec ce qu'il occulte volontiers du reste de *matière* déjà là à l'oeuvre. L'oeuvre est aussi et bien plus essentiellement en-corps (comme l'a signalé tant de fois Cézanne) ce qu'elle est en tant qu'elle ouvre, (le tableau a parenté avec la *fenêtre* ; latin : *fenestra*, du même radical que le grec *phainein*, éclairer) en tant qu'en elle et par elle se dit un mode de l'ouvrir original (Erwirkt), une ouvrance ou un ouvragement de l'être en un étant, pour autant qu'ouvrer signale un porter à l'oeuvre dans l'ouvrance initiale d'une ad-parence comme naître, d'une venue à parance, d'une apparence comme phénoménalité, d'un apparemment avec la phusis.

Une *Sainte Victoire* de Cézanne n'a pas pour but de nous dé-crire une montagne de ce nom, mais d'en Trans-crire l'ouvrance au lieu de déploiement-dévoilement de l'en-corps de la sensation. L'ouvrier pictural du maître d'Aix ne se donne pas pour but de *faire la lumière* sur la montagne, mais de favoriser l'entrée en présence d'une *parence* plus initiale, d'une clarté propre à l'être, la parition de l'être précédant sans cesse l'apparition de l'étant. C'est ce mouvement d'ouvrance initiale qui se-donne-à-voir dans le tableau, dans l'oeuvre à l'oeuvre comme ouvrer ayant parance avec la phusis.

Le peintre ne lutte donc pas *intérieurement* pour *conquérir* sa liberté ; c'est parce qu'il se rend humainement au lieu de la Mise en Œuvre de son art qu'il se rend libre. Sa liberté consiste en effet dans le don que libère l'ergon et ce don, en sa pratique, est l'oeuvre elle-même. Ainsi ne lutte-t-il pas pour sa liberté, mais entre en lutte, avec le *motif*, à cause de la liberté que l'existence même de celui-ci lui accorde d'emblée, lui accorde initialement.

C'est du travail (œuvrer d'ouvrance) sur le *motif* que jaillit la liberté sise en l'oeuvre d'art. S'en aller vers le motif est se rendre au lieu de la Mise en Œuvre intrinsèque de la liberté de l'art. Non seulement les poètes et les peintres *imitent* la nature (phusis), mais plus encore y puisent-ils leur trésor de liberté.

(Héraclite. Fragment 22. Ed. M. Conche). Remueraient-ils en vain beaucoup *d'imitation* qu'ils ne manqueraient pas cependant de trouver en cela leur part de liberté, leur inextinguible appartenance au Cosmos, leur apparentement divin au Terrestre, leur philiation à la phusis, eux qui, dans le retrait de celle-ci, s'en vont à chaque fois puiser cette *libération* de l'être qui seule relie au Logos émancipateur.

Il y a pour l'artiste un chemin entre les étoiles et qui le suit avec amour gagne un jour son ciel. Car seul le *phénomène* en son apparition toute phusicienne *motive* l'être humain à s'enraciner dans le sensible. Conquérir cette *sensibilité* est, chaque fois, la tâche impartie à l'art, tâche que la picturalité porte essentiellement à son comble : s'en aller phileïnement vers la phusis à seule fin de surélever à l'entention visualisante le phusis *kruptesthai philei* du penseur d'Ephèse. (Fragment 69. Ed. M. Conche).

philei : aime (aimer-faire) ; a coutume de (avoir l'habitude de).

phusis : la nature essentielle d'une chose (Wesen. Rerum natura)

le verbe *phuô* : pousser, faire naître, faire croître. (force productrice, génératrice). Un dynamisme constituant.

puissance qui s'accomplit, s'épanouit en chaque être, à chaque fois d'une façon définie (singulière).

kruptesthan : retrait, jeu du devenir, du processus essentialisant.

“ Le créateur, souligne M. Conche, n'aime pas qu'on le voie travailler. La pudeur de la nature est la pudeur du créateur. La nature d'Héraclite est une nature artiste. Comme l'artiste elle montre sa production, mais la loi de la production, c'est-à-dire la nature même en tant que naturante, reste cachée. Nous en parlons cependant et la connaissons, mais cela grâce seulement à l'intelligence (noos), au regard intelligent du philosophe, et en dépit du regard immédiat ”. (M. Conche. P 255. Héraclite-Fragments. Presses Universitaires de France. Paris 1987).

La nature (*phusis*) nature tous les êtres et leur Donne en Retirement la poïêsis de son propre Se-Tenir dans le Re-Trait. L'artiste ne cherche pas à la saisir, mais à entrer en amitié avec elle. C'est là l'accomplissement de son art : imiter le Don qu'elle ne cesse en chaque être de pro-mouvoir, de conduire à éclosion. C'est elle, en ce sens, qui *motive* toute poïêsis, qui produit toute production, qui libère toute Donation, qui enracine tout appropriement. S'emparer d'elle est non seulement un leurre, mais c'est la condamner au rien ; la laisser ad-venir est bâtir en ami sa vivante demeure, s'établir en la singulière universalité de son surgissement partout et toujours originaire.

La phusis est philiale parce qu'artiste et artiste parce que philiale. Elle est la source (*kruptesthai*) de toute philiation.

S'en aller vers elle est s'en aller artistement vers sa propre amitié. *Le travail sur le motif* dit essentiellement l'amitié du peintre envers son art et c'est, pour le peintre, la phusis qui accorde à toute mimêsis la plénitude singulière de sa

propre poïësis. La phusis ne regarde rien mais elle donne à voir et c'est en cela qu'elle est essentiellement *artiste* et c'est encore en cela qu'elle aime par-dessus tout Se-Tenir dans son En-Re-Trait.

Le peintre à l'écoute de son *aïsthesis* est celui qui entend, par la libre vue qu'il recueille des choses, vibrer, en toutes choses, l'être en son caractère premier : son avancée graphiante. Il est celui qui opère, par l'ergon de la *mimësis*, le re-cueil de la présence, son intacte énonciation au lieu même de l'œuvre. Peindre est entrer dans l'extase graphiante du Terrestre.

158. Passage à la limite.

Ce qui surgit comme beau se définit comme tel d'une limite. L'œuvre est mise en jeu d'une limite. Quelle limite ? La limite de l'émergence de ce qui ne cesse, pour l'homme, de passer à la limite : l'être.

L'œuvre ne limite pas l'être : elle vient recevoir de l'être ce qui la limite, soit ce qui la fait être une œuvre.

Ce passage à la limite ne se limite ni en temps, ni en espace. Il vient se limiter lui-même comme mise en œuvre de l'être.

L'être se tient dans la limite que vient atteindre sa mise en œuvre. Ce que traduisent les termes d'ars et de poïësis.

159. Interdépendance et consistance.

L'affaire de la peinture consiste dans l'intérêt porté à l'interaction d'une forme et d'une matière.

(Aristote, Metaph, VII. 7 (1032 a). Outre les deux catégories fondamentales de la *matière* (*hylê*) et de la *forme* (*morphê*) (*eidos*, *idea*) , on sait qu'Aristote en reconnaît encore trois autres (la *cause*, la *fin*, le *moteur*), (*aitia*, *telos*, *to kinoun*) qui paraissent bien s'appliquer également à la création artistique et que Sénèque (cf. p 37 sq et note 41) prendra plus tard encore en ce sens. Mais Scaliger déjà avait très judicieusement reconnu que seules les deux premières peuvent être considérées comme les catégories véritablement *substantielles* : la *matière* (*hylê*) et la *forme* (*morphê*) sont les conditions (*a priori*) de l'existence même de l'œuvre d'art ; la *fin* (*telos*) et le *moteur* (*kinoun*) ne sont que les conditions (empiriques) de son apparition. (in : Erwin Panofsky. Idea p 186 Gallimard. 1983).

Pour un peintre la ligne (Li) est d'emblée forme, la couleur apportant à cette forme sa matérialité propre ou singulière. (Ce que démontre du reste l'existence même d'une œuvre monochrome).

Une ligne se définit d'une autre ligne tout comme une couleur se définit d'une autre couleur. Au maximum d'interaction correspond un maximum de consistance.

C'est toute l'affaire du peintre de donner consistance à ce maximum. Ce qu'exprimait Cézanne lorsqu'il entrecroisait ses mains en un geste de consistance maximale.

160. Intuitionner.

Intuitionner est laisser se produire en nous, sans le savoir, l'éclosion de l'heureuse Mise en Œuvre. C'est un art de penser sans spécularité. C'est le fruitonner primordial de l'extase amoureuse. C'est le chemin familial de l'art s'étrangeant en quête de sa vérité et si tout chemin a son destin toute vérité, elle, a son chemin.

C'est la pluie qui fertilise, le soleil qui nourrit, la chaleur qui mûrit, la neige qui protège, le vent qui transplante, c'est le geste que guide l'âme et que meut le cœur, c'est cet atome de temps qui anticipe la nouveauté des mondes à venir et l'éternelle harmonie des Sites du Destin.

Rassembler la Sensation aux lieux de son insertion cosmique. La laisser vibrer d'amour aux sources où vient s'enrichir son intelligence singulière. Lui offrir passage en notre existence pour que, de nouveau, s'établissent les connexions vitales que l'art promeut au nom de la beauté, redonner vie à notre rapport aux choses pour que notre être ne dépérisse pas d'indifférence et que leur être ne croupisse pas, lui, dans les certitudes abstraites de l'objectivité, transposer la perception au Site de son irréductible fruition. C'est là poïétiser le langage venu par les chemins de l'intuition qui fraternise avec toute singularité phusicienne. Car qu'est-ce que le langage sinon aussi ces passerelles du désir qui nous donnent de pouvoir rejoindre, par-dessus les torrents du temps, la terre des singularités, lieu de ressourcement de ce qui requiert l'art pour nous exprimer humainement.

Si le langage en effet nous humanise c'est bien parce qu'existe en lui un pouvoir de singulariser notre appartenance au caractère poïétisant du Terrestre. Trans-crire donc afin de poser aux lieux du visible l'écriture de l'invisible.

C'est en cela et en cela peut-être uniquement que la peinture est un langage.

C'est un langage en effet d'entr'exprimer des singularités, et le jeu singularisant de cette entr'expression partout à l'œuvre comme phusis nous la nommons Mise en Œuvre, processus artisanant l'intuition et offrant au singulier l'accès au Logos.

Nous posons ainsi que le singulier est l'enfant de ce langage que l'acte pictural, sur un mode éminent, reconnaît comme sien, lui qui a toujours eu pour vocation d'ins-crire le singulier au fronton de cette phusis à laquelle nul n'accède s'il ne devient d'abord Enfant de la Terre, poète du Temps et ami des choses.

161. Ce qu'il faut savoir de l'essence de l'art.

En allant vers l'En Kaï Pan dans le bien par le beau. C'est seulement de reconnaître ce fait : que c'est ce qui est et qui est partout égal à lui-même en beauté, qui pourra nous approprier à la bonté de notre intègre et heureuse humanité. Ce fait d'initiale orientation Vincent Van Gogh nous en a offert de multiples fois le vibrant témoignage, lui qui cherchait à s'en aller dans le bien par le beau : " J'aimerais bavarder longuement avec toi de l'art, nous devrions en parler plus souvent dans nos lettres. Contemple les belles choses le plus possible, la plupart n'y prêtent guère d'attention. Continue tes promenades et nourris en toi l'amour de la nature, c'est la meilleure manière d'apprendre tout ce qu'il faut savoir de l'essence de l'art. Les peintres comprennent la nature et ils l'aiment, ils nous apprennent à la regarder ". (Lettres à Théo. Janvier 1874).

Ces remarques, de nombreuses fois par la suite répétées, Van Gogh les a en quelque sorte récapitulées dans ce propos qui porte comme en écho l'entente présocratique de l'être : " Il faut croire hardiment que ce qui est est ! "

162. L'ami du temps.

Le temps est l'intime force de conjonction de l'espace, nulle part visible et partout à l'œuvre cependant. C'est l'eau nécessaire à la fécondité tant sensible qu'intellectuelle de l'être, l'eau qui étanche toute soif, mais dont nulle main ne saurait s'emparer. Son contenu échappe à tout contenant et sa Mise en Œuvre ne se fait présence qu'à l'horizon de toute vie. En lui se décante l'Un de l'œuvre, sans aucun décompte possible. Point d'unité pour le dé-nommer aux lieux où s'unifie le surgissement de son être.

En l'Un de l'œuvre se Trans-Garde le passage de son repos comme mouvement et se Sauf-Garde le passage de son mouvement comme repos.

Accélérer le mouvement ou le ralentir à loisir ne libère pas un iota de temps, lequel ne saurait pas plus être le nombre du mouvement que le mouvement du nombre.

C'est dans la Mise en Jeu de l'œuvre comme ce qui rassemble son Unité que l'artiste conquiert le temps nécessaire au déploiement du pictural. L'œuvre mûrit à la lumière du temps, comme elle mûrit à la chaleur de l'espace et le décompte des heures ici mises en jeu, ici nécessaires, n'a de sens qu'à rassembler l'Heur de passage de l'œuvre au rassemblement de son unité.

Le *Logos* qui œuvre de son Savoir au Faire de l'œuvre se rassemble lui-même dans l'Unité de son être, Disant là son propre recueillement et ouvrant de la sorte l'accès de l'étant au dire de son être. Car si l'apparaître de l'étant n'advient que par le Retirement de l'être, le Retirement de l'être ne se laisse deviner, lui, que dans l'apparaître de l'étant.

Le tressage de l'espace comme très sage Temps vient, toujours en son Heur, nouer l'œuvre au sens même de son Unité, soit l'être qui, en elle et comme elle, se fait avènement d'appropriation, Ereignis.

Ce que l'œuvre d'art picturale offre comme temps est à entendre en elle comme l'aiôn d'Héraclite, à entendre dans l'appropriation événementielle du tout de son unification, à entendre comme ce qui repose en elle de tressage de son Unité, ouvrant ainsi à l'être humain ce qu'il re-cueille d'elle sous le visage ou sous l'aspect de la beauté.

Chaque œuvre, quelle qu'elle soit, porte son recueil de temps et il n'y a, à ce titre, pire ignorance à l'œuvre dans une œuvre que celle qui méconnaît ou brise de part en part ce qui promet pourtant l'unification de son appropriation au temps, soit donc son temps d'unification, soit son avènement même, soit son être. ("Oui le vaste temps, impossible à mesurer, le temps fait apparaître (phuei) les choses qui n'étaient pas encore apparues (adéla) et fait disparaître (kruptetai) celles qui étaient apparues". L'Ajax de Sophocle. Vers 646.) Et si l'espace n'a pas pouvoir de *montrer* du temps c'est qu'il a tout autrement pouvoir de se montrer dans le temps, de se montrer comme temps à l'œuvre dans l'unification de l'œuvre.

Ainsi le geste pictural tresse-t-il l'avènement de l'œuvre dans l'appropriation à son temps. Laisser les heures concourir librement à l'avènement de l'Heur c'est tout simplement Œuvrer à la Mise en Œuvre poétisante de la phusis, c'est cheminer en compagnie des heures jusqu'au lieu de rencontre de l'être-Un de l'œuvre.

L'ami du temps ne fait pourtant pas fi des heures. Il n'en ignore pas plus le possible qu'il n'en hypostasie le nécessaire. Il ne dicte pas à l'Heur de l'impossible et il ne fait pas vertu non plus de contingence. Il reçoit, il recueille les heures comme la partie visible du temps, laissant se déployer en l'œuvre cet Heur qui illumine chaque chose de Sagesse, tressant à sa manière l'espace de l'œuvre comme ce qui temporalise l'Unité de son être. L'ami du temps n'accumule pas les heures, il tresse l'Unité de l'œuvre au passage de l'Heur, soit l'espace même où se Met en Œuvre son être et, de même que l'œuvre est l'espace d'être que tresse l'Heur, de même l'œuvre est-elle l'Unité d'être que tresse l'Heur.

L'ami du temps entend de la sorte l'être comme ce qui rassemble et unifie l'étant au lieu de son *être* : le temps, le temps de l'Heur, entendu par lui comme aiôn.

Sophôtaton khronos aneuriskê gar panta, indique Thalès, dans la magnificence coutumière d'un dit qu'irrigue un lever de soleil.

- (Le temps (khronos) est ce qu'il y a de plus sage (sophôtaton) parce qu'il découvre tout).
- (Parmi les choses qui sont - la plus sage, le temps parce qu'il découvre chaque objet).
- (Le plus sage est le temps car il découvre tout).
- (Sage Divin, le temps qui offre à toute chose son découvrément).
- (Le plus sage, le temps parce qu'il découvre chaque chose).
- (Divinement Sage est le temps par qui tout vient en son Heur).
- (Le plus Sage - le temps divin, car par lui tout se trouve mis au jour. Car c'est lui qui met tout au jour. Car c'est lui qui Met en Œuvre le dévoilement du Tout).

163. Artigraphus.

Ne pas perdre contact avec le Tout, car c'est de là que jaillit la vivante unité de l'œuvre. Tous les *éléments* que les Graphies inscrivent s'activent dans la con-préhension du Tout sous la forme stoikeïlogique de l'Un. L'œuvre se présente, quel que soit son mode singulier de présentation, en tant que stoikeïologie, théorie de *lettres*, lettres de l'être, écriture de l'être se dévoilant dans l'œuvre par une Mise en Œuvre de caractère phénoménalisant. L'Un de l'œuvre ne peut se monstrar, s'appréhender, que figuré stoikeïologiquement.

L'atelier du peintre est là où la lumière offre à son art la vision appropriante pour en émaner sous la forme même du phénomène, ce phainomenon que la doctrine démocritéenne des stoikeïa, ou lettres-éléments, exposait judicieusement dans sa supposition de l'existence de l'atomon-eidos. Et la manière dont ces éléments de l'être concourent entre eux définit à chaque fois et de façon radicalement singulière l'unité partout à l'œuvre dans le Tout.

Ce n'est pas en effet la somme des parties qui com-pose un Tout, mais l'agencement intrinsèquement singulier des éléments entre eux (*en sumphunta to pan*).

L'art de la graphikê consistera donc à chaque fois en l'agencement des stoikeïa, chaque stoikeïon ne prenant sens que de venir s'intégrer comme singularité dans Un-Tout (*en to pan*). C'est de cette manière que s'agence un vivant Tracé et c'est ainsi que l'art se transcende en son œuvre en passant (Tracer) du méta-phorique au séma-phorique. C'est aussi de cette manière que procède le travail d'*après* nature : tendre-vers, suivre à la trace ce qu'elle révèle poïétiquement.

C'est là la leçon que tente d'apporter Jackie Pigeaud dans son beau livre : L'art et le vivant : “ Il y a de l'ordre dans le monde et cet ordre est beauté, et cet ordre est fécond. Il l'est par sa beauté même ; et la découverte de cet ordre, mis en évidence dans la pratique du vivant, donne du plaisir à vivre. C'est l'ordre poétique du monde... L'ordre du monde, son rythme, est un remède à la folie des hommes ”. (L'art et le vivant p18. Gallimard. 1995).

Zôgraphos le peintre l'est ainsi naturellement, graphiant le vivant en son oeuvre afin de porter témoignage de l'organisation kalligraphique de la vivante-nature.

Dans le travail d'*après* nature, qui est l'opérer même du surgissement de la poïêsis de la phusis, une organisation stoikeïologique apparaît où *l'être entre en connexion avec l'être*, ce que désigne l'expression même d'En To Pan.

Aussi le mélêta to pan sonne-t-il dans l'ensemble de la pensée présocratique comme un rappel qu'il convient de garder sans cesse présent à la mémoire : “ En effet tu ne scinderas (isoleras) pas l'être de sa connexion (de l'être contigu, voisin) avec l'être ” (*ou gar apotmézei to eon toueontos ekestai*). (Parménide : Le poème, in : Giorgio Colli. Nature aime se cacher. p 164. Editions de l'Eclat. 1994).

Parménide tient à l'unité de l'être comme Tout sans sacrifier pour autant la multiplicité de dokounta, des unités représentées phainoménologiquement au sein

même de l'être-Un : “ Ni le dispersant en chacune de ses parties selon l'ordre du monde, Ni le concentrant en un seul objet ” (4, 3-4). Aux deux fragments cités Giorgio Colli apporte ce commentaire : “ Tout est unité, en tant “ qu'il est continu, de quelque point que je commence ” et c'est précisément cette persistance identique, multipliée en autant de points de départ infinis et indifférents, centres irradiants qui se transforment imperceptiblement, qui constitue la multiplicité nouménale bariolée. Par cela la forme expressive se retrouve d'un coup intuitivement concrète, dans une sphère remplie de chemins circulaires, où tout ce qui est externe se reconnaît comme particulier et identique, et où chaque centre de vie recommence cycliquement à palpiter quand son frémissement est traversé par les voies infinies qui circulent dans la plénitude de l'être ”. (op. cit. p 168). Empédocle ne dira pas autrement cette connexion qui de l'être va à l'être dans une loi stoïkéïlogiquement assurée :

“ De la même façon, tout ce qui se ressemble
S'assemble et se chérit sous la loi d'Aphrodite ”. (fragment. XXII.p 383 Pleïade. Les Présocratiques. Gallimard).

“ Mais sous l'effet d'Amour ensemble elles concourent,
Animées du désir partagé d'être ensemble.
Car c'est des éléments que sortent toutes choses,
Tout ce qui a été, qui est et qui sera... ” (op. cit. p 382).

Pour illustrer cette inter-connexion des éléments que la poïësis de la phusis engendre dans l'unité irradiante partout à l'œuvre dans le Tout, Empédocle fait appel à l'art pictural :

“ Comme deux peintres, quand ils ornent de couleurs
Leurs tableaux, ex voto que l'on dépose aux temples,
En artistes instruits des secrets de leur art,
Quand de leurs mains prenant les diverses couleurs,
Ils les marient en de subtiles harmonies ... ” (frag. XXIII).

La trame de l'Un comme Tout et du Tout comme Un est celle-même qu'illustre la sensation picturalisante dans la Graphê qu'elle Met en Œuvre. La stoïkéïlogie se phénoménalise pour le peintre comme poïësis de la phusis. C'est donc aux sources de la sensation vive qu'il ira ex-traire son art, vibrant lui-même de la vibration poïétique de toutes choses, s'établissant de la sorte, en son atelier d'*après* nature, à l'unisson de l'Un-Tout. (Voir L'atelier d'Aphrodite. Jean Bollack. Empédocle. Tel Gallimard. 1992).

Il tirera, il extraira sa leçon de choses que lui révèle la poïësis de la phusis, ne se tenant pas quitte pour autant de copier la nature, mais de la suivre à la trace, sans pour autant prétendre entrer par-là dans les *secrets de la nature*, puisqu'il ne se veut en son art ni le rival de Dieu, ni son singe, encore moins le sorcier de la création. C'est qu'il ne perd pas de vue ce que lui indique doublement Héraclite :

- “ La trame cachée est plus forte que celle manifeste ” (Héraclite. (14. A.20) in : Giorgio Colli. La Sagesse grecque III. Héraclite Ed de l'Eclat. 1992).

- “ Le sentir est ce en quoi s'enchaînent toutes les choses ”. (op. cit. p 31).

L'antiquité gréco-romaine nous a légué l'expression : artigraphus.

Ainsi est bien le peintre du tout-vivant, lui qui, de relier son sentir au sentir de toutes choses, trace à même les traces qui relient les éléments entre eux, se faisant de la sorte le lettré de la phusis.

164. Le Pays Sage.

Nous nous faisons du paysage l'image même de ce que nous sommes, de ce que nous sentons, de ce que nous désirons, de ce que nous haïssons et de ce que nous aimons.

Seul le long, difficile mais nécessaire dé-tour par l'art pictural chinois nous donnera, un jour peut-être, de ne plus être assujettis à une vision objectivante du paysage : le paysage *c'est ce qui est là-devant-moi* dit le regard objectivant, en attente du regard extérieur qu'il pourrait jeter (ob-jeter depuis le sub-jeter) sur lui, en attente de cette *réalité* qu'il lui sup-pose de s'y op-poser, qu'il lui collerait sur le dos comme l'étiquette qu'on ap-poserait sur l'emballage d'un paquet : *im-port-ex-port*.

- “ Mais que le lecteur, souligne Pierre Ryckmans, se rappelle : 1) que le mot *paysage* s'exprime en chinois par l'union dialectique de deux complémentaires-opposés : *monts et fleuves* : 2) que l'expression *monts et fleuves* n'est pas disjonctive : elle suggère en chinois une notion unitaire, celle de *paysage*. (Shitao. Les propos sur la peinture du moine Citrouille-amère. p. 70. Hermann. Paris. 1984).

Ce que cherche le peintre devant le *paysage* c'est la commune mesure du Ciel et de la Terre : “ Il faut toujours en revenir à cette mesure fondamentale du Ciel et de la Terre. ” (op. cit. p 68). “ Le Paysage exprime la forme et l'élan de l'Univers ”. (op. cit. p 67). “ Mais maintenant les Monts et les Fleuves me chargent de parler pour eux ; ils sont nés en moi, et moi en eux ”. (op. cit. p 69).

Ici le peintre n'a pas devant lui une *réalité* objectivée par un regard objectivant : “ Sa peinture n'est pas une copie d'un univers préexistant... ” (op. cit. p 53). C'est l'inter-relation des formes consubstantiellement unies du Ciel et de la Terre, des Monts et des Fleuves, qui meut le travail pictural à l'œuvre sur le motif. Ici le Paysage se fait source, aux sources mêmes de l'avènement de l'œuvre : “ C'est précisément le simple, le facile, le concret, l'infiniment petit et l'infiniment humble qui constituent le siège et la source de l'omnipuissance du Sage.. ” (op. cit. p 14).

“ Si loin que vous alliez, si haut que vous montiez, il vous faut commencer par un simple pas ”, disent à l'unisson le peintre et le sage, le peintre du Pays entendu, par l'ensemble de la pensée taoïste, comme Pays Sage. Ici la sagesse du Pays est le

Pays même de la sagesse : “ La substance du paysage se réalise en atteignant le principe de l’Univers. La beauté formelle du paysage se réalise par la possession des techniques du pinceau et de l’encre. ” (op cit. p 67).

“ Que l’aire de la peinture est vaste ! Elle embrasse tout ce qui existe au monde ; par le pinceau et par la pensée, elle se nourrit à tous les aspects de chaque chose. Et si la peinture peut ainsi puiser à tous ces aspects, c’est par la seule vertu d’une règle unique ; et cette règle unique, quelle est-elle ? C’est : transmettre l’esprit. Car le vulgaire croit que seuls les hommes possèdent l’esprit, ignorant que les choses inanimées, elles aussi, ont l’esprit... ” (op. cit. p 22).

Se méprendre sur ce qui constitue l’essence du travail sur le motif c’est ignorer l’intérêt que révèle en son humble déploiement le Pays-Sage.

A partir de ce moment, pour parler comme Su Dongpo dans un vers resté célèbre, “ discuter de peinture d’un point de vue de ressemblance formelle, c’est de l’enfantillage ”, (op. cit. p 26) tant c’est d’entrer en contact avec la Nature, par le chemin des *lignes de force* (Shi) qu’il s’agit pour le peintre : “ En regardant le sujet de loin, on saisit ses lignes de force ; en le regardant de près, on saisit sa substance. “ (On se reportera, en l’occurrence, au chapitre XVIII du traité de Shitao : Assumer ses qualités : “ Il faut que la montagne s’applique à l’eau pour que se révèle l’universel écoulement ; il faut que l’eau s’applique à la montagne pour que se révèle l’universel embrassement ” (op. cit. p 133-134).

Ainsi les peintres chinois n’établissent-ils aucune hiérarchisation réductrice de l’intérêt porté à telle ou telle production de la Nature : “ Toute sa tradition philosophique et plastique orientait déjà la peinture chinoise dans le sens d’une communion avec la Nature ; aussi cette contemplation aiguë et émerveillée du Chan est-elle venue naturellement renforcer chez les peintres la ferveur et la réceptivité de ce regard qu’ils posaient avec le même respect - voire même parfois avec le même humour complice - sur toutes les créatures de l’Univers ”... (op. cit. p 45).

La question est donc d’éviter la méprise de fond, celle qui d’emblée se mal-prendrait sur cela même qui apparaît partout avec une égale dignité : “ Quelle étrange méprise, en vérité ! En fait, les dons qui nous viennent des sphères les plus inaccessibles ne se réalisent que dans le concret le plus proche, et il faut d’abord connaître l’immédiat pour pouvoir atteindre le lointain ”. (op. cit. p 55).

Tout peintre chinois peut donc se dire Shi-Tao : “ L’essentiel de la vie réside dans la réalité concrète des monts et des fleuves et de l’infinité des créatures, saisie sous ses aspects variés : à l’envers, à l’endroit, de biais, de profil, concentrée, dispersée, proche, lointaine, intérieure, extérieure, vide, pleine, interrompue, prolongée, en gradation successive, dépouillée, florissante, flottante, évanescence. ” (op. cit. p 47).

Et Cézanne et Shi-Tao poseront, avec une égale humilité, avec une égale fermeté aussi, que le *peindre d’après nature* conduit l’acte pictural aux sources de sa pleine originalité : “ Les documents attestent que, depuis les époques les plus anciennes, les peintres chinois faisaient une pratique constante du travail sur le motif ” (op.

cit. p 27). Et là où la peinture est à ses sources, là où la peinture est à sa dignité, là se révèle pour elle, en acte, son émergence même.

Les Graphies, traces du Devenir, caractères de sa prise d'être, images de sa présence, deviennent alors *concrétions du divin, ses cordes rectrices, centres irradiants, essences lumineuses, fin tissu de soie blanche, veines du substantiel, traces de vie, rides modulantes, liens intimes, canaux d'irrigation* du corps de l'image. (Nicole Vandier. Nicolas : Esthétique et peinture de paysage en Chine. op. cit. p 28, 33, etc...).

“ Ma naissance est solidaire de celle de l'Univers, postule le peintre de retour sur le motif ; je ne fais qu'un avec l'infini des êtres ” ” (Shitao. op.cit. p 72). Faisant retour vers la Nature il acquiescera à ce que la Nature fasse retour vers lui ; la Voie est déjà, dans son premier pas, une Voie de retour : “ Seul au monde, l'homme intégralement honnête est capable de réaliser totalement sa nature ; pouvant réaliser sa nature, il devient capable de permettre aux autres hommes de réaliser totalement leur nature ; ayant permis aux autres hommes de réaliser totalement leur nature, il peut permettre aux choses de réaliser totalement leur nature ; ayant permis aux choses de réaliser totalement leur nature, il peut contribuer à l'œuvre créatrice du Ciel et de la Terre ; étant capable de contribuer à l'œuvre du Ciel et de la Terre, il peut former une trinité avec le Ciel et la Terre ”. (op. cit. p 72).

Ce n'est pas l'apparence formelle, vide de vie, que rechercheront les peintres chinois, mais l'apparemment vitalisant de leur art.

Aussi ne cesseront-ils d'en appeler à une écoute vigilante du travail *d'après nature* :

- “ Il faut encore que l'artiste, en voiture ou à cheval, sillonne de ses voyages une bonne moitié de l'Univers, et alors seulement il pourra prendre le pinceau ” (op. cit. p 73).

- “ J'ai eu pour maître mon cœur, mon cœur a eu pour maître mon œil et mon œil a pour maître le mont Hua ” (ibid. voir aussi p 74).

Postulant ainsi que l'invisible consiste en l'absolue pureté du monde phénoménal, l'art pictural chinois, loin de congédier les visibilia les conviera tout au contraire, dans un *savoir vénérer* consubstantiel à l'origine de toutes choses, à nourrir d'amitié le foyer reconnaissant du regard.

(On consultera aussi pour son intérêt de fond le remarquable ouvrage de Jean François Billeter : L'art chinois de l'écriture. Skira. 1989).

165. Par le chemin générateur d'un Feu artiste.

Pour longus, nous dit Jackie Pigeaud (L'Art et le Vivant. Ed. Gallimard. 1995) “ La vie sort du tableau ”. Oui, consentirons-nous, puisqu'à tout prendre le tableau sort de la vie. C'est là, en cette connexion créatrice, qu'apparaissent tant la Nature (*phusis*) que l'homme (*o anthrôpos*). C'est en ce *lieu* où l'entrée et la sortie disent, de concert, l'unité indestructible de la *phusis* que l'art se retrouve vivant de

redonner vie à l'art de la Nature, entendu comme *poiësis*: "... contrairement à ce qui se passe chez Cicéron, et à l'idée de Zeuxis qui ne trouve pas la beauté dans un unique individu ; cela veut dire, en effet, que la beauté de cette vivante, de cette nature (au sens de *physis* que nous avons déjà rencontré chez Homère) j'allais dire de cette *belle nature*, ne se peut décrire que par ce qu'il y a de plus beau, c'est-à-dire dans ce que l'art a réalisé de plus beau. Le renversement est très stimulant. Il aboutit à une autre idée un peu précieuse. Aucun chef-d'œuvre, même des plus grands artistes, ne peut à lui seul rendre compte de la beauté de cette nature. Convenons que cela implique déjà une histoire de l'Art, et une valorisation extraordinaire de l'Art. " (op. cit. p 348).

L'ergon à l'œuvre dans l'Art, comme Mise en Œuvre de sa poésie propre, a essentielle convenance (venue avec et d'un même élan) avec l'ergon propre à la poésie de la nature. Non pas la copie-conforme d'un même mode de déploiement, mais la mêmeté substantielle de leur mode de déploiement respectif.

C'est qu'entre la nature du Tout (*peri phuseos tou pantos*) et la nature de l'homme (*anthroôn phusin*) il n'existe pas de divorce fondamental, mais célébration de noces encore à chanter. La nature de l'homme répond-trouve son répondant dans l'idée d'une Nature plasticienne. L'idée d'une mimêsis ne serait rien en effet sans la complémentarité que lui offre l'idée d'une diakosmêsis. Du tableau au vivant naturel et du vivant naturel au tableau joue l'idée d'un *Tout est organisé* (*diakosmeitai*). Ce qu'affirme du reste Galien : " L'esprit des dieux leur a enseigné à imiter ce qui relève d'eux-mêmes (*ta eôntôn*), mais ils savent ce qu'ils font sans savoir ce qu'ils imitent ". (In : J. Pigeaud. op. cit. p 180).

L'art *imite* (mimêsis) la nature, se dit-il... Nous suggérerons ici : l'art *respectivise* la nature, pour autant qu'il y a de l'art dans la nature et de la nature dans l'art ; pour autant qu'il y a de l'art comme nature et de la nature comme art.

Si l'on veut se donner quelque chance de sortir d'une conception de la mimêsis entendue comme imitatio, il convient déjà, plus essentiellement, de se déprendre de quelques conceptions mutilantes et réductrices, ainsi que nous y invite J. Pigeaud dans telle de ses remarques : " Rien n'est plus curieux que la résistance de certains modernes, influencés par la rhétorique, à reconnaître que ce Monde pût être et dût être au sens strict, un vivant... Je lisais encore récemment cette remarque : " Il faut dire que la détermination de Dieu comme vie (*zôe*) et comme être vivant ou animal (*zôon*) paraît, d'emblée, curieuse et bizarre ". (réf. à : Franco Volpi : Du principe divin comme zôe chez Aristote. In : Les Etudes philosophiques n° 3.1991. p 369. 387). C'est cette affirmation qui est elle-même bizarre, étayée qu'elle est d'une note aussi naïve, surtout si l'on adopte la traduction de *zôon* par *animal* "... " (J. Pigeaud. op. cit. p 53).

zôa (les vivants) ne sont pas des *animaux*, mais des *vivants* appartenant au Tout-Vivant, le constituant comme tel, le peuplant et le dessinant (*zôgraphos* : dessinateur de vivants. in : J. Pigeaud. *ibid.*). De vivants tableaux parce que des tableaux vivants.

Pour approcher un peu plus convenablement ce qui peut paraître *curieux* à une curiosité il est vrai mal placée, il convient, au minimum, de se tourner vers la théorie stoïcienne d'une *Natura opifex*.

Dans le *De usu partium* Galien attribue à Hippocrate cette parole : “ La Nature des vivants est savante et juste, et artiste et prévoyante ”). in. J. Pigeaud. op. cit. p 146).

Le stoïcisme fait du Vivant un Tout et du Tout Un vivant. Les corps, les vivants, les singularités animant le Tout de sa vie et se *respectivisant* à leur tour et retour de l'animation de la vie partout présente, partout à l'œuvre, du Tout et comme Tout, sont l'œuvre, et à l'œuvre, d'une *Natura opifex*. *Opifex* cela peut être *Deus*, mais aussi *Creator*, *rerum Conditor*, *rerum Parens*, ou le plus souvent *Natura*. Cette *Natura*, comme le souligne à souhait J. Pigeaud (op. cit. p 158) ... est elle-même *Providens*, *Parens*, *praecavens* ; Elle exerce son *industria*, notion capitale et que l'on retrouve massivement ”. (ibid). Elle est, cette *Natura opifex*, *indicibilis Naturae industria* et elle révèle, à qui veut le voir, son *artificium*, sa *sagacitas* : *Sagax rerum Parens efformavit* ; *Natura sagax rerum Parens*, manifestant en tout vivant son astuce (*solertia*), sa sagesse (*sapientia*).

Il s'agit donc dans l'approche de son œuvre, de sa poïésis, de son éternel processus de production, de la célébrer comme l'on célébrerait l'astuce du suprême artisan (*Summi rerum Opificis solertiam encomio celebratis*). Jamais en effet *Natura* n'est suffisamment louée, (*Laudata nunquam satis Natura*). Jamais on n'ira trop loin dans l'éloge et l'hymne en l'honneur de l'astuce de l'Artisan de notre corps (*Haec enim citra corporis nostri opificis solertiae laudem hymnumque praetergredieris*). Ceux qui *savent vénérer* apprendront à chanter des hymnes en l'honneur de l'Artisan des choses (*rerum igitur opifici hymnos canamum*), et le spectateur de *Nature* sera embrasé par la connaissance (*Naturae operum cognitione flagrantem*), et (*At Naturae miraculum nimis quam segniter admiramur, summi rerum opificis providentiam hymnis parum celebrantes*). Celui qui saura la chanter en s'en-chantant de sa présence en toutes choses sera bien *summus Naturae admirator*.

Un souffle de Feu *anime* tout vivant dans le Vivant-Tout. Ce qui artise tout vivant est cela même qui artise l'œuvre d'art.

Lorsque Zénon définit la Nature comme un *Feu artiste* qui anime de l'intérieur toutes choses, lorsque Cléanthe affirme : “ L'art est puissance réalisant par un chemin, c'est-à-dire par un ordre ”. (*Ars est potestas via id est, ordine, efficiens*) c'est la con-jonction de l'art et du vivant qu'ils ont en vue.

“ L'artiste (le vrai, c'est-à-dire Dieu, la Nature) travaille de l'intérieur vers la surface ”, écrit J. Pigeaud (op. cit. p 120) qui cite ces vers de Manilius : “ Le monde est vivant ; il est mû par le mouvement de la raison, tandis qu'un souffle unique hante toutes ses parties, qu'il irrigue l'univers, peuplant tout de son vol, et il donne son aspect au corps du vivant ” (op. cit. p 121).

De même Zénon pose-t-il le cheminement artiste du Feu en toutes choses : “ Dieu (ou la Nature) est un feu artiste qui procède, suivant une route, à la

génération ”. Ou encore : “ Dieu est un feu artiste, se promenant sur la route vers la genèse des choses ”.

“ Il croit en effet (Zénon) que l’action de créer et d’engendrer est avant tout le propre de l’art, et que ce que, dans les opérations de nos arts, la main réalise, la nature le réalise avec beaucoup plus d’art ; la nature, comme je l’ai dit, le feu artiste, maître des autres arts. Pour la même raison, assurément, toute nature (particulière) est artiste, puisqu’elle a comme une route et un chemin qu’elle suit. ” (op. cit. p 121).

La nature du monde est, en ce contexte, *l’artiste absolu*. Le monde de la nature et la nature du monde, c’est là Tout-Un : “ Les stoïciens pensent que la nature est un feu artiste, marchand sur une route vers la génération ; c’est-à-dire un souffle à l’aspect de feu et à l’aspect d’artiste ”. (Diogène Laërce 7. 156) et Aëtius : “ Les stoïciens montrent un dieu intelligent, feu artiste, marchant sur une route vers la genèse du monde ”. (Plac. I 71.33). De même le Pseudo-Galien : “ Les stoïciens pensent que le dieu est un feu bon-artiste, ou un souffle, marchant sur une route vers la naissance du monde ” ” (Hist. Phil. 8). Enfin Galien : “ La nature est un feu artiste marchant sur une route vers la genèse, et tirant de lui-même l’énergie de son mouvement ”. (Def. Med. 95).

“ Qu’est-ce donc que ce dieu qui marche vers la genèse et l’ensemencement, et qui s’y dirige par une route ; mais quelle route ? Comme toujours, en stoïcisme, résolvons d’abord quelques équivalences. Par exemple, il faut admettre que dieu, nature, feu, souffle, vie ne sont qu’un. La nature et dieu se confondent ” précise J. Pigeaud. (Voir suite du commentaire à la formule “ feu artiste ” : p 123, p 124. op cit).

Ce feu artiste nous renvoie naturellement à Héraclite : “ Toutes les choses sont un troc en échange du feu... “ (fragment 81 Ed. Conche), “ un feu toujours vivant, s’allumant en mesure et s’éteignant en mesure ” (frag. 80. Ed. Conche p 279).

Le chemin que parcourt le Feu artiste est le chemin sans début, ni fin. C’est le chemin de la création artiste. C’est le chemin du monde, le chemin que prend l’artiste qui s’en va vers le monde, depuis le monde, parmi le monde et jusqu’au monde. “ Ce qui est pensé, commente M. Conche, n’est pas autre chose que le monde - il n’y a rien d’autre ; c’est le monde en son intelligibilité et la nature des choses qui sont au monde ” (et tout a été, est, ou sera au monde). (Voir commentaire du fragment 62 p 234 et suiv). La phusis est de part en part animée par un Feu artiste et elle est de part en part ce Feu artiste lui-même, et tous ses chemins sont de Feu, artistement active en chacune de ses productions. (Voir commentaire du fragment 64. p 242). Le feu artiste est ce qui illumine d’intelligibilité chaque chose dans son rapport d’intelligibilité à tout ce qui est, (*en panta einai*) (Fragment 63. p238 et suiv) et qui l’illumine artistement en le créant artistement tel à chaque instant : “ Ce monde, le même pour tous, ni dieu ni homme ne l’a fait, mais il était toujours, il est et il sera, feu toujours vivant, s’allumant en mesure et s’éteignant en mesure ”. (Fragment 80. p 279) . “ *kosmon tonde* , à savoir : ce monde-ci, qui se montre à nous dans l’offrande sensorielle... puisque le monde est unique, il est le même pour tout ce qui est au monde, pour tout ce qui

existe. *Exister*, cela veut dire être au monde - au même monde que les autres hommes, les animaux, les plantes, les astres ou la mer. ” (M. Conche.op. cit. p 280).

Le monde est *Feu toujours vivant*, Feu s'échangeant en toutes choses selon une production ordonnatrice, artiste, mesurante, (Fragment 81) dans la conflagration illuminatrice de l'instant, l'éternité de chaque instant étant la part la plus profondément artiste du travail de trans-formation du Feu toujours vivant “ : Le pur *aeizôon* (Fragment 85 et commentaire p 297-298) est le feu universel, que rien ne limite. Le cosmos, i.e. la totalité des choses est feu - *toujours vivant* - : tout est feu et le feu est tout. Lorsque le feu s'éteint en mer (B. 31) le feu universel ne meurt pas ; il *s'éteint* ; mais le feu particulier (telle forme particulière de feu universel) ne s'éteint pas seulement : il meurt (B. 76). La mort du feu ouranique est la naissance du feu atmosphérique (prestèr), la mort de celui-ci naissance de la mer, etc. ” (M. Conche.op. cit. p 298). Ce feu toujours vivant *gouverne tout*, dirige toutes choses, les conduit. Il est la Sage Raison (*gnômê*) du fragment 41, qui *gouverne tout à travers tout*, ce Feu organisateur qui régit tant l'apparition que la disparition de toutes choses. (*puros tropai* :“ *conversions du feu* ”). (Fragment 87). Toutes choses, y compris les *âmes* : “ on ne saurait douter que l'âme, selon Héraclite, ne soit ignée. Qu'est-ce, en effet, que le feu ? Le principe de la vie universelle (cf. B. 30). Et l'âme ? Le principe de vie pour les vivants. *Psuchê* et pur se rejoignent dans une même signification : vie . Mais une âme n'est pas le feu, elle est un feu, et ainsi n'assure qu'une vie passagère : elle meurt, s'éteint en eau ”. (M. Conche. Comment. au fr. 94 op. cit).

Le chemin par lequel procède ce Feu artiste, qui anime la moindre parcelle de vie, dans un jeu cosmique d'alternance illuminatrice et obscurcissante, est le chemin d'un art qui excède tout art : l'art de l'accès du Vivant au Tout et l'art de sa disparition. Dans l'œuvre artiste du Feu, dans le Feu artiste de l'œuvre un même chemin va et retourne, monte et descend, apparaît et disparaît, ouvre et scelle. Le temps de l'œuvre et l'œuvre du temps culminent dans la production de cet instant éternel qui est, pour toute chose, l'instant de sa genèse par le Feu artiste et en tant que Feu artiste. Le sens de l'œuvre est le sens même de son accès à la vie, de même qu'il sera celui de son accès à la mort.

Ouvrer artistement, selon le chemin que suit le Feu toujours vivant, est ouvrir à l'acte créateur, son accès au Vivant. Cette Mise en Œuvre qu'opère la Nature Artiste, par les chemins du Temps, est la Mise en Œuvre de toutes choses comme Belle Mise en Œuvre. Ouvrant artistement le Feu engendre en effet œuvre de beauté. C'est ce qu'atteste le fragment 111 : “ Pour le Dieu (du point de vue cosmique, ou du point de vue du Tout) belles sont toutes choses, et bonnes et justes ; mais les hommes tiennent certaines pour injustes, d'autres pour justes ”. (Ed. M.Conche. p389 et suiv).

Panta kala, belles sont toutes les choses qu'engendre le Feu artiste. Suivre à la trace le chemin qu'emprunte le Feu artiste, c'est oeuvrer

respectivement selon son œuvre. C'est *respectiviser* artistiquement son œuvre en son œuvre même.

Longus était, quant à lui, au plus proche de cette Mise en Œuvre du Feu artiste lorsqu'il affirmait : " Car jamais personne n'a échappé ni n'échappera à l'amour, tant qu'il y aura de la beauté et des yeux pour la contempler ".(*Daphnis et Chloé*. Avant-propos).

166. Topologie de l'être

Note de lecture.

Pour les notions de Mimêsis, de Trait et de Kaïros nous nous permettons de renvoyer ici à la belle et riche étude d'Eliane Escoubas : *Imago Mundi*. Editions Galilée. Paris 1986.

On s'attachera plus particulièrement à parcourir la séquence II : Histoire Naturelle de la peinture : " Les modulations de *l'énergeia* du visible sont l'apparaître de l'espace en peinture. Aussi la vision en peinture (la vision du peintre, ou celle du spectateur) s'enracine-t-elle *en deçà* de la visée des objets, de la visée des éléments discrets représentés (en deçà que Kant nomme a priori) : elle est vision de *l'intervalle* , qui est intervalle rythmique-sort de vision de l'entre-deux ou de l'entre-temps, ce que Diderot désignait peut-être lorsqu'il écrivait que le peintre devait faire sentir *le corps de l'air*. Dire que la peinture fait voir *entre* les objets, c'est dire qu'elle fait voir ce qui les sépare autant que ce qui les rassemble, au sens de *l'énergeia* qui se déploie dans leur rapport, ce qui se passe entre eux - ce qui a lieu, l'Ereignis. L'imaginaire en peinture est la mise-en-œuvre de *l'intervalle* spatio-rythmique (ou de la dièse spatio-rythmique) comme le tissu même de l'Ouvert. (op. cit. p 134).

A notamment retenu notre attention ce que l'auteur dit du *travail sur le motif* ainsi que ce qui se trouve affirmé du motif comme *Umgebung* (milieu, entourage, ambiance, alentours, environ, abords, parages) et non comme sujet.

167. Une Fantastique transcendante.

Nous donnerons à lire un jour *entre les lignes* une Fantastique transcendante.

Novalis, fragments sur fragments, nous y invite par de multiples aperçus, en des intuitions où fulgure une approche encore à venir de l'art. Promenade donc parmi des ruines où palpitent les restes d'une res- Splendeur unique en son genre.

Qui s'est un jour promené à Delphes, attentif au chant du divin qui en sourd toujours, n'y aura pas remarqué seulement débris en proie à l'abandon et à l'oubli ; il y aura aussi senti monter, des profondeurs sacrées du Destin, une nostalgie du Terrestre resplendissant à jamais du phainestai du Divin.

- La philosophie est proprement nostalgie, aspiration à être partout chez soi. (Encyclopédie. p 65. Les Editions de Minuit. Paris 1966).

- C'est seulement sur le mode panthéiste que Dieu apparaît *tout entier* – et seulement dans le panthéisme que Dieu est tout *entier* partout, en chaque individu. (Encyclopédie. p 376).

- Heureux les hommes qui perçoivent partout Dieu - qui trouvent partout Dieu - ceux-là sont proprement “ religieux ”. (Encyclopédie. p 393).

- Nature phénoménologique de la peinture. (Encyclopédie p 329).

- Un axe du monde, chaque ligne l'est. (Jede Linie ist eine Weltachse). (Fragments. p 219. Aubier Montaigne. 1973. Paris).

- Le bien le plus grand réside dans l'imagination (Fragments. p 125).

- Seul un artiste est capable de deviner le sens de la vie. (Fragments p 65).

- De même que le peintre voit les objets du monde visible d'un tout autre œil que l'homme ordinaire, de même le poète vit tout autrement que l'homme du commun les événements de son monde intérieur et du monde extérieur... Pour le peintre, on dirait que partout la nature visible l'a précédé, qu'elle est absolument pour lui un modèle qu'il ne peut atteindre ; mais à la vérité, l'art du peintre est tout aussi indépendant, naît tout aussi a priori que l'art du musicien. Seulement il y a que le *langage hiéroglyphique*, la langue des signes dont le peintre se sert, est infiniment plus difficile que celle du musicien : le peintre peint essentiellement et proprement avec ses yeux ; - son art est de voir beau et harmonieux. *Voir* est ici pleinement *actif*, l'activité imageante absolue. Son tableau est seulement son chiffre, son expression, son instrument de reproduction. (Fragments. p 75).

- Se tourner vers les choses, ou les choses vers soi, c'est tout un. (Fragments. p 87).

- Héros de la philosophie, telle est la poésie. La philosophie l'élève au rang de principe essentiel. Elle nous fait connaître la valeur de la poésie. La philosophie est la *théorie de la poésie*. Elle nous montre ce qu'est la poésie : un et tout. (ibid).

- Il ne tient qu'à la faiblesse de nos organes et au mince contact que nous avons avec nous-mêmes, que nous ne nous retrouvions pas dans un monde féérique. Les contes ne sont tous que des rêves de ce monde, notre intime patrie, qui est partout et nulle part. Les hautes puissances qui sont en nous, et qui accompliront un jour nos volontés comme de bons génies, sont pour l'heure des muses qui viennent, avec de doux souvenirs, nous rafraîchir dans notre pénible voyage. (Fragments. p 94).

- Image - non pas allégorie, non pas symbole d'une chose étrangère : le symbole elle-même. (Fragments. ibid).

- Le monde est un trope universel de l'esprit, en est l'image symbolique. (Fragments. p 95).

- La poésie est vraiment le réel absolu. Cela, c'est le noyau de ma philosophie. Plus c'est poétique, plus c'est vrai. (Fragments p 117).

- Le corps doit devenir âme, l'âme doit devenir corps, chacun par l'autre ; ils y gagnent tous deux. (Fragments p 183).

- Sur l'échange qui se fait entre le symbole et le symbolisé, sur leur identification, sur la foi en la véritable et intégrale représentation, la relation entre l'image et l'original, de l'apparence à la substance, - et sur les conclusions à tirer des ressemblances extérieures pour l'unisson et la concordance qu'on retrouve généralement à l'intérieur ; bref, c'est sur les confusions entre objet et sujet que repose la totalité des superstitions, des fausses-croyances et des erreurs de toutes les époques, de toutes les nations et de tous les individus. (Fragments p 197).

- Si nous possédions une fantastique comme nous avons une logique, alors l'art de l'invention serait trouvé. A la fantastique se rattache aussi de quelque manière l'esthétique, tout comme le jugement est du ressort de la logique. (Fragments p201).

- La *pensée* n'est, comme la *floraison*, certainement rien que la plus délicate *évolution* des forces plastiques, rien d'autre que la force universelle de la nature portée à la dignité et à la puissance n. (Fragments p 205).

- C'est par une *idole modelante*, sur un schéma formateur, selon un type mystique agissant de lui-même, que notre corps prend corps. (ibid).

- Plantes, animaux, pierres, éléments etc.... : géniaux, nobles, divinatoires, thaumaturges, sages, stupides, etc. Individualité infinie de ces êtres. Leur sens musical et individuel ; leur caractère ; leurs sympathies, etc. (Fragments p 213).

- Il n'y a qu'un seul temple au monde, et c'est le corps humain. Rien n'est plus sacré que cette forme auguste. La révérence devant l'homme est un hommage rendu à cette révélation dans la chair.

(Divine vénération du lingam, du sein, des statues).

On touche le ciel quand on touche un corps humain. (Fragments p215).

- Peut-être ne voit-on chaque corps que selon qu'il se voit lui-même, et pour autant que soi-même on se voit ? (Fragments p 219).

- Elles sont, ces œuvres, tout autant que le sont les productions symboliques de la nature, symboliques et chargées d'une multiplicité de sens à la fois simples et inépuisables ; et rien ne serait plus absurde et insensé que de venir prétendre que ce sont là des œuvres d'art, au sens étroit et mécanique du mot. (Fragments p 221).

- Intelligence, imagination, raison, voilà les misérables sections de l'univers qui est en nous. Rien, pas un mot des transitions entre elles, des merveilleux mélanges et des configurations qu'elles forment ! Personne qui ait eu l'idée de chercher des forces nouvelles et encore sans nom, de dépister les rapports de leur campagnonnage. - Qui sait à quelles merveilleuses unions, à quels engendremens prodigieux nous pouvons nous attendre encore à l'intérieur de nous-mêmes ? (Fragments p 223).

- Un véritable *amour* pour quelque objet, pour une chose inanimée, est parfaitement concevable ; pour une plante aussi, pour un animal, pour la nature, oui - et même pour soi. Dès lors que quelqu'un possède un véritable *tu* intérieur, il se fait un dialogue, un échange hautement spirituel et sensible, voire sensuel, - et la passion la plus ardente est possible. Le génie n'est peut-être rien d'autre que le résultat d'un semblable pluriel intérieur. Les secrets de ce mystérieux commerce sont encore extrêmement obscurs. (Fragments p 225).

- En chaque mouvement dans la nature se fonde le principe d'une mobilité perpétuelle.

Lointains infinis du monde floral. Des talents d'acteur. (Fragments p 227).

- Nos sens sont des animaux supérieurs. Ils sont la souche d'un animalisme encore plus élevé. (Fragments p 237).

- Le véritable amour n'est pas une fleur isolée, mais une fabrique végétale... La nature est en même temps un animal infini, une plante infinie et une pierre infinie. Ses fonctions sous cette triple forme. De sa manducation, qui est triple, naissent les règnes naturels. Ils sont ses images oniriques... (Encyclopédie p 243).

- (Le paradis est l'idéal du sol terrestre). Etonnante question concernant le siège du paradis (siège de l'âme). (Un connaisseur d'art doit être, par rapport aux forces naturelles, etc., ce qu'est, par rapport au sol terrestre et à ses produits, un jardin botanique et anglais (imitation du paradis) - un sol terrestre rajeuni, concentré - potentialisé). Le paradis est pour ainsi dire dispersé à travers la terre entière - et par conséquent devenu si méconnaissable, etc. Il faut en réunir les traits dispersés - en reconstituer le squelette. Régénération du paradis. (Encyclopédie p 48).

- L'artiste est la synthèse du théoricien et du praticien. (Encyclopédie p 49).

- Ce qui caractérise n'est pas l'essentiel - ce ne sont pas les grandes lignes - mais l'inessentiel - le particulier. (Encyclopédie p 51).

- La science habituelle est nécessairement phénoménologie - grammaire - symbolique. (Encyclopédie p 55).

- Sorte d'artus (Art von Artus : artus = ensemble articulé). Toutes les matières se distinguent entre elles par la modification de la tendance. Matières *grossières* et *fines*. Il n'existe pas de matière pure - pas plus que d'objet pur. La matière est porteuse et *indice* de la conduite - de l'activité. (Encyclopédie p 59).

- Le symbole est un schème individuel tropique. (Encyclopédie p 61).

- Le poète philosophe est en état de créateur absolu... poeta philosophus (Encyclopédie p 65).

- La *fabrication artificielle* s'oppose à la *nature*. L'esprit est l'artiste. Fabrication et nature mélangées - séparées - unies. Leur mélange appartient à la physique et à la poésie transcendantes - leur séparation à la physique et à la poésie pratiques - leur union à la physique et à la poésie supérieures. La

philosophie supérieure a pour objet le *mariage de la nature* et de *l'esprit*. (Encyclopédie p 75).

- Nous ne pouvons rien faire de façon absolue, car le problème du faire absolu est un problème *imaginaire*. Il n'y a pas de commencement *absolu* - un tel commencement appartient à la catégorie des pensées imaginaires. (Encyclopédie p 77).

- Bien entendu, nous ne comprenons rien de ce qui nous est étranger qu'en nous faisant étrangers à nous-mêmes - en nous modifiant nous-mêmes - en nous observant nous-mêmes. (Encyclopédie p 91).

- De l'imagination productrice se déduisent nécessairement toutes les facultés et forces internes - et toutes les facultés et forces externes...Leibniz appelle la matière - un *phaenomenon substantiatum*. (Encyclopédie p 98).

- La nature *inspire* pour ainsi dire l'authentique amoureux et se révèle en lui avec autant de perfection que la *constitution* de cet amoureux s'harmonise mieux à la sienne. (Encyclopédie p 142).

- Un corps, par conséquent, est absolument libre en tant qu'authentique élément du *tout cosmique* - en tant qu'il est lui-même un *univers*. (Encyclopédie p 166).

- En physique jusqu'à présent on a toujours coupé les phénomènes de l'ensemble de leurs corrélations ; on ne les a pas étudiés dans leurs relations de compagnonnage. Tout phénomène est un élément dans une chaîne illimitée - qui englobe à titre d'éléments *tous les phénomènes* (Encyclopédie p167).

- L'air contient tous les *stamina rerum* (Les fils (ou trames) des choses) y compris les organiques - germe gazeux - air organisé. (Encyclopédie p183).

- Les fils du ciel ont frayé avec les filles de la Terre. (Encyclopédie p236).

- Doctrine de l'art. Psychologie. Chez le peintre, la main devient le *siège d'un instinct* - de même chez le musicien - le pied chez le danseur, le visage chez le comédien, etc. (Encyclopédie p 271).

- Psychologie. On a du génie pour tout ce dont on a sérieusement envie - pour tout ce vers quoi l'on *tend* sérieusement. Le génie se révèle dans le plaisir et l'instinct. Absence de plaisir - absence de tendance. (Encyclopédie p 272).

- L'imagination est la force phénoménologique (Encyclopédie p 281).

- Un élément est un produit de l'art... Une œuvre d'art est un élément spirituel. (Encyclopédie p 329).

- Doctrine de l'art. Plus elle est simple dans son ensemble - et plus elle est individuelle et variée dans le détail - plus l'œuvre d'art est parfaite. Même la *fibra simplicissima* ne peut être encore qu'individuelle, formée et analogue. (Encyclopédie p 330).

- Une statue et une peinture doivent être aussi des formules pour leur propre *construction* - des règles d'art individuelles. (Encyclopédie p 330).

- On comprend la nature dans la mesure où l'on *est* et *devient* artiste et où, par conséquent, l'on se comprend soi-même. (Encyclopédie p 332).

- Anthropologie. L'homme ne serait-il pas l'unité de la nature (de l'univers), c'est-à-dire la différentielle de la nature infiniment grande, et l'intégrale de la nature infiniment petite - le principe universel, homogénéisant - la mesure de toutes choses - leur principe réciproque de réalisation - l'organe de leur contact ? (Encyclopédie p 374).

- Observations de la volupté dans la nature entière. (Encyclopédie p 382).

- Cosmologie. C'est tout un que je situe en moi l'univers ou que je me situe dans l'univers. (Encyclopédie p 390).

- Ce qui nous enthousiasme au printemps, ce ne sont point les couleurs variées, les sons joyeux et l'air chaud. C'est le silencieux esprit prophétique annonciateur d'espérances infinies, un pressentiment de maintes journées joyeuses, de la florissante présence de natures si variées, la divination de plus hautes fleurs et de plus hauts fruits éternels, et l'obscur sympathie avec le monde qui se déploie amicalement. (Encyclopédie p 386).

168. Le dit de Protagoras

Le phaïnomenon grec dit la venue à l'apparaître de ce qui est, la manifestation par laquelle un être - humain, qu'il l'accepte ou qu'il le nie, est appelé à sa propre présence auprès des *choses*.

Peindre *d'après nature* dit tout à la fois ce mouvement de mise en lumière et de re-trait auprès de nous-même comme être (se) révélant à lui-même sa propre présence auprès des choses. Se tenir au-près des choses n'est pas se tenir à côté d'elles, c'est entrer en partition avec les choses, entrer dans l'accueil que libère leur mise-en-proximité. Ni trop proche, ni trop éloigné des choses, car la mise en praesence de notre parence ouvre, selon la mesure appropriée du Kairos et l'avènement topo-graphique qui lui correspond, le rapport de modulation des choses entre elles. Les choses qui entrent en jeu dans la Mise en Œuvre picturale ne sauraient renvoyer à une *réalité* délimitée, à leur détermination par la realitas du regard éidétique, en un mot à leur objectivation. *Chose* c'est ici, dans le cadre d'une Mise en Œuvre picturale, le ce qu'il y a, le etwas, la *chose* comme Sache plutôt que comme Ding. L'Enstand au lieu du Gegen-stände.

Le peintre, à ce titre, ne se *motivera* pas d'un " zu den Sachen Selbst " (ou : zur Sache Selbst) entendu comme *droit vers les choses*, comme *percée* mythique vers les choses à travers une concaténation de cratères et de tranchées, de réseaux de barbelés et de fortins. Le peintre travaillant à son œuvre *sur nature* ne reçoit pas les choses comme *objectivement données*, données immédiatement à son *intuition*, offertes à son regard dans un *pur et simple voir*. Son chemin de peintre est de s'en aller vers le phaïnomenon, de peindre son entrée en présence auprès des choses et par ce *faire* d'en prendre mesure, comme le suggère Gaetan

Picon : “ Parlant ainsi : Pour nous hommes, la nature est plus en profondeur qu’en surface, Cézanne affirme l’homme comme mesure de sa peinture ”. (in : Tout l’œuvre peint de Cézanne. p 8. Flammarion Paris 1995).

Le peintre donc, selon nous, ne cherche pas à *aller droit aux choses*, il cherche à s’en aller vers les choses, à redonner picturalement aux choses leur droit à apparaître, à leur offrir ce droit comme mesure même de sa peinture. Non pas un droit qui les redresserait, une sorte de mise en droiture, mais un droit qui offrirait picturalement mesure du maintien de l’homme à leur égard, d’un homme ayant égard à leur présence, d’un homme ayant à leur en-droit un droit d’égard, d’un homme ne réclamant plus seulement et exclusivement à leur égard du droit de regard objectivant.

Alors devient autrement audible le dit de Protagoras selon lequel “ l’Anthropos est la mesure de toutes choses ”.

Là où un humanisme désincarné, là où une subjectivité transcendantale aux abois discernent horreur et damnation, supposant en ce dit la seule négation du divin, (le “ dieu ” étant, pour Platon, la mesure de toutes choses, Lois 716d.) l’artiste y décèle le témoignage de sa parenté au Terrestre et s’entend répondre de la sorte de sa présence auprès des choses : l’artiste seul est la mesure de son art.

C’est que Protagoras n’est pas Descartes ! Entre l’Anthropos que nomme Protagoras et l’injonction que Descartes fait à l’homme “ de se rendre comme maître et possesseur de la nature ”, un abîme s’est creusé. Si de Descartes à Kant (posant que : *Le Je pense doit-pouvoir accompagner toutes mes représentations*) la conséquence est bonne, celle qui remonterait de Descartes à Protagoras confine à une grotesque bévue. Suivons plutôt pas à pas trois lectures pertinentes du dit de Protagoras et citons pour commencer Barbara Cassin : “ La retraduction de la sentence de Protagoras sur l’homme-mesure, et l’insistance sur la fin de la citation, suffisent à faire entendre qu’il ne saurait s’agir là de *subjectivisme* : “ De toutes choses (de celles notamment que l’homme a autour de soi dans l’usage et la coutume, et aussi de façon constante (*khîrêmata*, *khîrêsthai*), l’homme (à chaque fois) est la mesure des choses en présence, en sorte qu’elles se présencifient ainsi qu’elles se présencifient, mais aussi de celles auxquelles il demeure refusé de se présencifier en sorte qu’elles ne se présencifient point ”. (*Nietzsche* II p 110. *Chemins* p 92s). L’essentiel de l’interprétation consiste à entendre la mesure non comme une mainmise du sujet souverain sur les objets, mais comme une restriction, une modération voire même une juste mesure de la non-occultation ”. (*L’effet sophistique*. p 108. Essais Gallimard. 1995).

Concernant l’attention particulière à accorder au metron (mesure) et à *khîrêmata* (choses) voici ce qu’ajoute notre interprète : “ On sait trop que, dans ce débris protagoréen, tout est soumis à discussion, non seulement le sens de chaque

terme - metron, lié à l'action (de la connaissance) ou à la passion (de la sensation) ? Homme », individuel ou générique ? – mais jusqu'à la syntaxe – quelle est au juste la fonction de hôs, complétive, explicative ? “ (op. cit p 229.) et : “ Or la richesse (ho ploutos) est au nombre des choses dont on fait usage (tôn khrêsimôn) ; et par ailleurs, de chaque chose fait un usage excellent (arista khrêsetai) celui qui possède l'excellence (arêten) qui la concerne ”. (ibid). Pour notre auteur l'intérêt du discours sophistique tient dans son “ *effet-monde* ”. (voir sa lecture de l'énoncé de Gorgias : “ Le Discours ne commémore pas le dehors, c'est le dehors qui se fait le révélateur du discours ”. (op. cit. p 70 à 74).)

A la proscription des poètes et des peintres que réclame, au nom de la vérité Platon en sa République, Hippias, Prodicus, Gorgias et Protagoras répondront par avance que l'art poétique a, entre autres, pour but de ne pas exclure le *plaisir* ou la *délectation* du champ de la mimêsis : “ On vient de voir que toute l'argumentation de Socrate repose sur l'idée que la poésie n'a d'autre objet que le plaisir (hê pros hêdonen poiêtikê kai hê mimêsis (Rép. 607 c). De même dans les Dissoi Logoi : “ Ils (les partisans de l'identité du bien et du mal) prennent à témoin les poètes, mais ceux-ci agissent en vue du plaisir, non pas en vue de la vérité (§ 2. 28) et encore : “ En effet, les poètes élaborent leurs oeuvres non pas en vue de la vérité, mais pour le plaisir des hommes ” (§ 3. 17). (Cité, in : Eugène Dupréel : les Sophistes p 381. Editions du Griffon. Neuchâtel. 1980).

Horace, en son Art poétique le rappellera quelques siècles plus tard : “ Pictoribus atque poetis / Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas / ”. (Les peintres et les poètes ont toujours eu un égal droit d'oser tout ce qu'ils voulaient ”. (Art poétique. Vv. 1.13). Remarquons au passage l'insistance (toujours de mise ?) à laquelle renvoie Horace en son *semper*.

Semper affirmeront, quoi qu'il en soit et tour à tour Guillaume Durand de Mende, Cennino Cennini et Léonard de Vinci. (voir : A. Chastel. Le Dictum Horatii quidlibet audendi potestas et les artistes (XIII. XVIe siècles) dans : Fables, formes, figures. Paris 1978. I. p 363. 376).

Qu'il nous soit en effet donné ici d'entendre en quoi le *ut pictura poesis* a peut-être déjà pour premier sens de promouvoir l'équivalence entre le *droit d'oser* et le *droit au plaisir*. (“ Une poésie est comme une peinture. Il s'en trouvera une pour te séduire davantage si tu te tiens plus près, telle autre si tu te mets plus loin. L'une aime l'obscurité, une autre voudra être vue en pleine lumière, car elle ne redoute pas le regard perçant du critique ; certaines ne font plaisir qu'une fois, d'autres, reprises dix fois, font toujours plaisir ”. (Horace. Art poétique. Vv. 361.365).

Le *atque* d'Horace ne fait pas vertu en l'occurrence de subordonner un terme à un autre, pas plus qu'il ne les met en concurrence. Le *atque* rappelle

qu'entre la poïéticité du pictural et la picturalité du poïétique émerge un espace de sens qui n'est pas tant celui de la licence ou de la lubricité que celui de l'inventivité. Ce n'est pas autrement que l'entendra Rimbaud en son dit à venir : *l'amour est à réinventer*.

Le chemin qui va de Protagoras à Cézanne ne saurait, nous semble-t-il, être jugé à *l'aune* de celui qui va de Diotime à Pascal. Mais laissons la parole à Eugène Dupréel : “ Nous sommes ici devant l'un des aspects d'une méprise fondamentale de la postérité sur le platonisme. La tradition n'a pas ouvert les yeux sur ce qu'il y a d'artificiel dans le fait de superposer l'idée en soi du Beau à toutes les étapes préalables de l'éducation par l'amour. Si vraiment la pure contemplation du Beau en soi est le but suprême et la raison de tous nos efforts, on n'a pas besoin d'expliquer ceux-ci par le désir inhérent à tout vivant de se prolonger par des œuvres particulières et par des mérites éclatants et laborieux. Qui ne voit que ce qu'a dit Diotime sur le désir de se survivre par la gloire et sur le désir de postérité, que le parallélisme de la fécondité du corps et de la fécondité de l'âme est un tout qui se suffit, comme se trouve achevée la philosophie d'Hippias qui l'inspire, lorsqu'elle place le bonheur et la vertu dans la conduite dirigée par la science, connaissance de la nature des êtres. La théorie du Beau en soi, loin d'être, dans cette dialectique de l'amour, un couronnement nécessaire que tout le reste ne fait que préparer, procède au contraire d'une doctrine morale dont l'inspiration est aux antipodes de ce positivisme raisonnable et modéré. Il faut la rattacher à une école philosophique qui tout en tenant la science en haute estime prétend la combiner avec l'ascétisme d'une morale de mystère et de renoncement. Sur ce caractère de réaction contre les valeurs mondaines, Diotime elle-même prend le soin d'appuyer : cette beauté en soi, dit-elle, “ ... Qu'un jour il t'arrive de la voir, alors ce n'est point à la mesure de la richesse comme de la toilette, ni de la beauté dans les jeunes garçons comme dans les jeunes hommes, qu'elle te semblera être... “ (Le Banquet. 211 d). Plus loin son mépris fait penser aux sorties d'un Pascal sur les plaisirs empestés ” : “ Quelle idée nous faire, dès lors... des sentiments d'un homme à qui il serait donné de voir le beau en lui-même, dans la vérité de sa nature, dans sa pureté, sans mélange ; et qui au lieu d'un beau infecté par des chairs humaines, par des couleurs, par mille autres sornettes, serait au contraire en état d'apercevoir, en lui-même, le beau divin, dans l'unicité de sa forme ”. (ibid 211.d.e).

La méprise fondamentale occasionnera la même condamnation de principe chez Pascal : “ Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance des choses, dont on n'admire point les originaux ”, (Pensées 40.134) l'imagination étant reçue par l'auteur des Pensées comme “ maîtresse d'erreur et de fausseté ”. (ibid. 44.82).

C'est bien pourtant parce qu'ils admiraient déjà les *originaux* que Cézanne, Monet, Van Gogh, Corot et tant de dizaines d'autres *peignaient*. S'en

aller *sur le motif* n'a même de sens qu'à prendre initialement son parti de cette *admiration*. Il se trouve juste que cette *admiration* de *départ* s'enclenche pour un peintre non sur une omoïosis reçue comme conformisation-d'adéquation d'un objet à un intellect, mais sur une mimêsis vécue, tant par le peintre que par ceux qui se délectent à la vue d'une œuvre-peinte, qui s'émerveillent à son égard ou qui plus simplement trouvent là à y prendre leur part de plaisir, sur une mimêsis vécue, disions-nous, comme révélateur d'une phusis pour une *sensation*.

Mais retour cependant au dit de Protagoras. Pour Eugène Dupréel l'enjeu du dit de Protagoras se situe dans l'opposition de ce dernier à ce qu'implique le primat exclusif de l'Idée-Nombre : " La maxime n'est l'expression ni d'un scepticisme nihiliste et amoral ni d'une vue naturaliste de l'homme et de ses facultés natives ; elle signifie que la connaissance ne nous fait pas toucher une nature ou une essence préalable à l'acte de connaître : il n'y a pas " d'être ", point de nature dont la connaissance ne serait qu'un reflet, il y a l'activité des hommes par quoi quelque chose est découpé et fixé dans l'indétermination antérieure... Aucune nature fixe ou chose en soi ne donne à l'individu qui l'aurait reconnue le moyen d'empêcher la collectivité de décider par commun accord de ce qui est bon ou mauvais, permis ou défendu. Dès lors " l'apparence " qu'a pu découvrir Protagoras au titre de critère, ce n'est pas cette espèce de connaissance inconsistante et douteuse qu'elle est pour ceux qui croient à des êtres en soi, ce n'est pas le reflet fidèle ou trompeur d'un objet, c'est tout ce qui entraîne l'adhésion chez celui qui affirme ou qui apprend. Et les " choses " qui importent et dont s'occupe le maître de sagesse ne seront pas les choses individuelles qui apparaissent d'emblée à quiconque a des sens, le sensible, les passions brutes, mais bien le " meilleur ", la connaissance corrigée, le juste, le bien commun, les règles établies, tutélaires par cela même ". (op. cit. p 24). Ce que détermine la maxime de Protagoras fait essentiellement renvoi à un débat avec les thèses parménidienne et pythagoricienne : " Au reste nous verrons plus loin que si la doctrine de l'être de Parménide fut celle que Protagoras combattit le plus expressément, il s'en prit non moins énergiquement à la physique mathématique des pythagoriciens. L'idée qu'il attaque sous quelque forme qu'elle se présente, c'est celle d'un être, un ou multiple, prédéterminé à toute intervention du sujet connaissant ; il ne veut pas de cette nature objective dont les physiciens et le commun des hommes croient n'avoir qu'à recevoir l'image ou à concevoir la forme, et dont le langage ne serait qu'une sorte d'imitation ou de reproduction affaiblie ". (op. cit. p 27).

Pour l'interprète averti de Protagoras qu'est Eugène Dupréel c'est à resituer l'aïstheis dans le cadre d'émergence qui lui est propre, à savoir redonner à l'Anthropos sa dignité intrinsèque, qu'il convient de partir : " On comprend quel succès de surprise a dû remporter Protagoras, retournant résolument la thèse parménidienne et montrant que toute connaissance est collaboration d'un sujet avec un rapport indéterminé, ou accord de plusieurs sujets sur un signe fixé. Il prenait l'offensive sur le terrain des physiciens par une critique de la perception

sensible et nous le verrons inaugurer la logique par quelques aperçus rudimentaires sur le rôle du langage dans la connaissance, sur la relativité de l'attribution, montrant ainsi que la connaissance des choses n'est qu'affaire toute humaine et non pas contact avec le divin, et que le trésor des choses est proprement l'œuvre des hommes associés ". (op. cit. p 28).

Nous aurons à présent à reprendre conséquemment chacun des termes de la proposition pour l'entendre d'une autre oreille et restituer ainsi, à celui qui ne condamnait ni les peintres ni les poètes, une *entention* plus juste et plus sereine. Mais laissons encore une fois parler Eugène Dupréel : " Il va sans dire que Protagoras n'a jamais pensé à soutenir que n'importe quel signe peut servir à désigner tour à tour, au gré de la fantaisie de chacun et comme à l'improviste, n'importe quelle chose ; l'essentiel est la " convention déterminante ", elle implique l'accord de plusieurs et le respect du convenu. Ce sont évidemment ses contradicteurs qui ont appuyé sur l'arbitraire, usant de cette inconsciente mauvaise foi vers laquelle on incline dans les polémiques, qui consiste à profiter de ce que l'adversaire a cru inutile de formuler certaines évidentes conditions de sa thèse, pour laisser couler celle-ci dans l'abîme d'une conséquence absurde. C'est par son pouvoir de convenir du sens des mots et de découper ainsi du fixe dans le mouvant que l'homme est l'organe de la détermination du réel ; il n'y a là ni caprice individuel ni nature préalable, mais seulement accord de plusieurs ou convention créatrice. Protagoras n'a jamais dit " chaque homme est la mesure de toutes choses ", ni que l'aspect des choses résulte de la nature de l'espèce humaine : ce dont il a été fêru toute sa vie c'est du sentiment de la puissance constructive de la vie en société, de laquelle l'entente est le fondement, le langage, l'instrument fondamental, et l'éducation le moyen par excellence ". (op. cit. p 38).

Protagoras n'a donc pas à commettre le parricide, le meurtre du père Parménide. Son dit ne prend sens qu'à s'élever jusqu'à un non. Dire non à Parménide pour pouvoir dire oui à l'Anthropos. Cela suffit pour prendre ses distances avec les implications de l'égalité absolue entre l'être et le penser. Ici point de " Je " à l'œuvre pour justifier la dite égalité, mais une généralité humaine du dire-vrai, ce que rassemble le terme *anthrôpos*. *Pantôn khrêmaton metron estin anthrôpos, tôn mên ontôn ôs estin, tôn dé mên ontôn ô ouk estin*. (Sextus. *Adversus mathematicos*. VII.. 60 ; et Platon : *Théétète*. 151 e. cf. aussi : *Cratyle*. 385e. 386 a).

La lecture interprétative de ce texte donne généralement comme traduction ce qui suit : " L'homme est la mesure de toutes choses, de celles qui sont, qu'elles sont, de celles qui ne sont pas, qu'elles ne sont pas ". Heidegger traduit déjà autrement, lui qui se tiendrait pourtant plutôt côté parméniénien que côté protagoréen : " De toutes choses (à savoir celles que l'homme a en usage et qu'il a, les utilisant, constamment autour de lui, (*kh[^]rmata khrêstai*) l'homme

(chaque fois) est la mesure de celles qui sont présentes, qu'elles soient présentes telles qu'elles le sont, de celles auxquelles il n'est pas accordé d'être présentes, de ne pas l'être". (Chemins, p 92. Gallimard. 1962). Continuant sa lecture du texte Heidegger souligne : " L'homme est donc ici celui qui est à chaque fois présent (moi et toi, lui et eux). Mais cet *egô* ne coïnciderait-il pas avec l'ego cogito de Descartes ? Absolument pas. Car tout ce qui, chez Protagoras comme chez Descartes, détermine, avec une égale nécessité, les deux positions métaphysiques fondamentales, diffère essentiellement. L'essentialité d'une position métaphysique fondamentale comprend :

1°) le mode sur lequel l'homme est homme, c'est-à-dire est lui-même ; le mode d'advenance de son ipseité, laquelle ne fait nullement un avec l'égoïté, mais se détermine à partir du rapport à l'être en tant que tel.

2°) l'interprétation de l'essence de l'être de l'étant ;

3°) le projet essentiel de la vérité ;

4°) le sens d'après lequel l'homme est -ici et là- mesure.

Aucun de ces moments essentiels d'une position métaphysique fondamentale ne peut se comprendre séparément des autres".(Chemins, p 92.93).

Anthropos (*anthrôpos*) ne saurait, chez Protagoras, être reçu en tant que *représentant* insigne de l'égoïté. Il n'est pas plus l'individu (seulement) particulier qu'il n'est l'individu comme substrat intangible de l'universel (genre humain). Sur cela s'accordent tant Eugène Dupréel que Barbara Cassin, tant Heidegger que W. C. K. Guthrie. Anthropos ne peut renvoyer au *chaque* de l'individualité humaine, pas plus qu'il ne peut trouver à se résorber dans *l'esprit* de chaque (homme). Il n'est pas non plus l'humanité en tant que tout, pas plus qu'il n'est la *nature* humaine. Anthropos nous apparaît rassembler ici ce qui fait signe vers ce qui s'établit d'une mise en commun de l'être-homme. Anthropos ne saurait faire somme des semblances des hommes entre eux. Il singularise le fait humain dans la commune *mesure* de leur *est*, partagé et partageable. Aussi va-t-il, chez Protagoras, *allegro moderato*, prenant mesure de toutes choses entre le *lento* et le *presto*. Anthropos est cela qui parvient à prendre mesure de toutes choses ; à en prendre une mesure présentifiante.

Cézanne, en ses Sainte-Victoire, ne nous dit pas en effet : voici comment moi-Cézanne *je* vois la montagne dénommée Sainte Victoire. Il ne nous dit pas plus : voici comment *est* la montagne Sainte Victoire. Encore moins nous dit-il : voici comment vous devez voir la montagne Sainte Victoire puisque c'est ainsi que *moi* je la vois. Cézanne n'a aucunement la prétention de nous dire : J'ai peint la montagne Sainte Victoire telle qu'elle *est* vraiment, telle qu'elle *est* en réalité. Cézanne nous dit autrement : c'est en peignant les Sainte-Victoire que le

peintre que je suis prend mesure de cette partie de la nature qui tombe sous mon regard.

Pour Protagoras, Anthropos est le Mesureur, le Modérateur, celui qui modère, qui dirige et règle ce qui lui apparaît toutes les fois que cela lui apparaît. Le Modérateur s'en va ainsi, Mode-errant, selon son Mode-errer propre. A nous, à ce titre, d'entendre le modérer à partir de ce que le latin *moderari* enseigne, dérivant de *modus* : mesure. Là joue un *art* de mesurer comme Modération, comme maintien dans la juste-mesure, ainsi que nous le rappellent deux anciennes paroles :

- “ Ils (les parlements) partageront la souveraineté ; ils en seront les modérateurs suprêmes ”. (Mirabeau. Collection. T. III. P 70).

- “ Il est plus facile de renoncer à ce qui nous plaît, que d'en user modérément ”. (Genlis. Adèle et Theod. T. III. p 70).

Aux yeux de la postérité l'Anthropos de Protagoras n'aurait donc le tort d'être *relativiste* que parce qu'il n'absolutise pas. Il aurait sans doute le tort de n'être pas fondamentaliste.

Qu'en est-il à présent du *ôs estin* ? Faut-il entendre *que* ou bien faut-il entendre *comment* ? Zeller quant à lui tenait qu'il était plus juste d'inclure les deux sens, ce qui nous donnerait : l'Anthropos mesure le *comment* (du) *que* de toutes choses. Guthrie indique, par ailleurs, comme intéressante la position de Calogero qui ... “ pense qu'il n'y a aucun sens, du point de vue historique, à poser cette question parce que la distinction entre l'existence et l'essence n'a pu être consciemment présente à l'esprit de Protagoras ”. (Guthrie. Les Sophistes p 198. Payot. 1971). Pour Guthrie : “ Il est indéniable que *ôs* puisse signifier “ comment ”, mais ce mot est aussi employé alternativement avec *oti*. Pour C.H. Kahn, concernant la proposition de Protagoras, le sens de *estin* n'est pas “ exister ”, mais “ être ainsi ”, “ être le cas ” ou “ être vrai ”. (in. Guthrie. op. cit. p 199). L'Anthropos que nomme Protagoras ne viserait pas, quoi qu'il en soit, *l'essence* des choses, dans la *Modération* qu'il en effectue, pas plus du reste que leur *être* si l'on tient compte de son opposition à Parménide. C'est de la *manière* ou du *tour* ou du *comment* lui apparaissent les choses dont il est peut-être avant tout question dans le dit protagoréen. L'Anthropos serait ici le Mode-opérateur des choses qui se présencifient pour lui, le Commun-opérateur de la *mesure* qu'il prend, à *chaque fois*, de ce qui, en toutes choses, se présencifie à lui. C'est la *mesure* qu'effectue l'Anthropos qui présencifie, de telle ou telle manière, ce qui restera comme étant l'être-ainsi de ce qui apparaît ; de ce qui apparaît de la sorte *mesuré* à chaque fois et selon chaque cas comme *chose*. C'est de *l'ainsi* des choses que l'Anthropos effectuerait, à chaque fois, le Modérer.

Concernant le sens du *metron* (*metron*) Eugène Dupréel avance cette explication : “ Il ne me semble pas qu’il convienne de restreindre ainsi la portée du mot mesure jusqu’au sens de “ commune mesure ”, ce qui diminue par trop la portée de la phrase elle-même. Je m’explique autrement l’emploi du mot *metron*. Pour exprimer les choses par les nombres, il faut les mesurer. On ne mesure qu’au moyen d’une unité de grandeur adoptée par convention. Lorsqu’il s’agit de grandeurs spatiales, les unités couramment usitées sont des longueurs reprises du corps de l’homme, telles que le pied (*pous*), la paume (*ppalamê*) ; celle-ci valait quatre travers de doigt (*dactulos*). Il y avait encore la coudée (*pêkus*), la phalange (*kondulos*), la brassé (*orgnia*) etc. (op. cit. p 52).

Qu’il soit donné à *l’homme* de *mesurer* toutes choses, nul n’en disconviendra tant notre moderne *Science* est, par excellence, Science de la mesure. Mais l’*Anthropos* de Protagoras n’a pas prétention à s’assurer la *maîtrise* de toutes choses par leur simple mesure. Il ne prend pas mesure des choses *parce qu’il* les mesure. Nous avons précédemment entendu l’*Anthropos* protagoréen comme Mode-errant. Prenant *mesure* de toutes choses l’*Anthropos* les fait entrer en présence de sa propre Modération. C’est l’opération de Modération qui fait apparaître les choses à *chaque fois* de telle ou telle manière. Entrant en Modération les choses apparaissent *ainsi*, de *telle manière*, selon telle *con-figuration*, à l’*Anthropos*. N’y entrant pas elles ne peuvent plus, pour lui, se présencifier, elles ne peuvent plus trouver à se Modérer, à se mettre en rapport, à établir, à l’égard de l’*Anthropos*, une quelconque relation. Elles ne peuvent donc pas *être*, ne trouvant pas de la sorte un mode de liaison possible avec qui les prend en Modération, soit avec l’*Anthropos*. Les *choses* sont peut-être entre elles, et en l’absence de l’*Anthropos*, en constant rapport de Modération, mais cela il n’est pas donné à l’*Anthropos* de pouvoir le Modérer ; encore moins de pouvoir le vivre. Car les *choses* que nomme le dit protagoréen, les *khrêmata*, c’est ce dont on a besoin, ou ce dont on se sert, tout à la fois chose, affaire, événement ; ce qui, survenant dans le cadre d’une pratique, demande à être pris en considération de telle ou telle manière, au cas par cas, selon la Modération qui, pour l’*Anthropos*, les fera être au sens d’un présencifier de Modération à *chaque fois* singularisant. Après avoir offert les multiples variations de sens qu’offre le terme *khrêma* Guthrie conclut pour sa part : “ Il ne fait aucun doute que *khrêma* se présente dans tous les cas comme ayant quelque rapport avec l’humanité (quelle est la chose que nous connaissions et qui n’en ait point ?)... Les *khrêmata* auront été pour Protagoras ce qu’ils furent pour son contemporain Anaxagore : à savoir qu’elles renfermaient semblablement les contraires et les choses concrètes ”. (Guthrie. op. cit. p 199. 200).

L’*Anthropos*, ainsi entendu, n’est pas et ne pourra jamais être le Modérateur de *l’existence* des choses. Il n’est, dans l’opération de Modération

qu'il effectue à l'adresse des khrêmata que le Modérateur, le Mode-opérateur de sa liaison aux choses.

Pour Protagoras l'essence de la vérité entendue en tant que alêtheia, non-occultation, ne descend pas toute faite de *l'Absolu*. Elle monte vers lui, par les chemins du temps, en se construisant humainement.

Pour le dire sous un autre Mode : l'art d'un peintre n'est pas tant d'arriver à peindre par-ce qu'il voit, que d'arriver à voir par-ce qu'il peint.

169. Ce que motive le " motif ".

Appelons *ligne* la résultante issue du rapport qu'un corps entre-tient avec la lumière, (avant (aiôn) que cette résultante ne donne-lieu à son dé-cèlement graphique) les ombres venant s'inter - poser tout au long du tra-jet en va-est-vient que la vision graphiante par-court dans sa propre édification.

C'est ainsi, chemin faisant, qu'une *forme* apparaît et devient *figurable*, parce que la source de lumière qui baigne absolument le corps de toutes parts l'irrigue en quelque sorte pour un regard, l'irrigue d'une vie où le *formel* ne cessera plus de s'entre-lacer au *matériel*.

La *ligne*, en ce sens, est *forme*, non pas seulement d'un point de vue linéaire, mais d'un point de vue qui n'a lui-même de sens qu'à être centre de vie, le point de vue se déplaçant graphiquement comme ligne de vue. De la sorte tenons-nous que ce n'est pas la ligne qui définit un *contour*, mais le rapport vivant qu'entretiennent lumière, forme et matière.

Le pur *arbitraire* pictural n'a aucun sens là où la ligne entre, par le biais de la lumière, en relation formelle avec la matière. Ce qui est partout-présent est en un sens dépourvu de ligne, de forme et de matière ; mais impossible par contre d'entrer en présence de ce qui est si se trouve nié le rapport (sub specie) qu'entre-tiennent forme et matière, rapport qui récapitule à tout instant et en tous points du Terrestre la présence de cette lumière qui unit toutes choses au centre, partout présent, d'un processus sans cesse quintessencié de vivante lumière.

Posons maintenant que la source de toutes les définitions possible de ce qui est demeure la lumière, quand bien même règneraient les plus insondables ténèbres. C'est en effet la lumière qui définit notre rapport à ce qui est ; entrant en contact avec la vie la lumière définit alors toutes choses.

Entre une définition et une difinition il y a toute la distance qui sépare et ne cesse pourtant de relier une approche abstraite et une approche concrète de la vie en sa lumineuse partition, une approche géo-maîtrisante et une approche géo-motivante, ou encore *naturelle*.

Le *motif*, ou Mise en Œuvre d'*après nature*, n'est pas un conglomérat de *formes-géo-métriques*, mais une source de formes difinissant à elle seule la présence d'une vision picturalisante et, partant, la présence de l'être humain qui en

motive l'avènement, qui en nature en quelque sorte l'appropriation picturalisante, par sa seule présence auprès des choses, par le seul rapport qu'établit sa présence auprès de l'infinie multitude des autres présences, toutes en vivante relation les unes avec les autres.

Ce qui se nature de la présence de la lumière dans la vive relation entre ligne, forme et matière, c'est cela qu'artise la *peinture* ou l'artisation de la vive présence de l'être humain auprès des êtres de son monde, auprès de ces êtres qui non seulement peuvent, par lui, être définis, mais qui ont, tout autant, pouvoir de le définir sans cesse à leur tour.

Cézanne a répété jusqu'à satiété que seul importe le travail d'*après nature* ou sur le motif et, par une coïncidence bien étrange, ce qui aurait dû, à tout le moins, être un signe de ralliement (venue en l'occurrence du père de la peinture moderne...) a tout aussitôt sombré dans la désertification d'une *sensation*, d'une *aïsthesis* soumise, dès Kandinsky, aux impératifs d'une subjectivité centrée sur le mythe grandissant de *l'intériorité émotionnelle*.

Ainsi donc ce que recherchait tant Cézanne devient, l'espace d'une décennie, le plus ininterrogé et énigmatique des oublis picturaux, et le motif, en sa *nature intrinsèque* commence lentement mais inexorablement de dériver vers un statut de pur prétexte ou de cause secondaire d'inspiration. Une fois disparu le peintre par excellence *du travail sur le motif* disparaît aussi un rapport à la nature même de la picturalité, rapport dont le travail sur le motif fondait à lui seul l'entier exercice. Cette *nature*, que Cézanne tentait d'arracher à la banalisation outrancière dont elle devient désormais l'objet, ne lui parlait en réalité de rien d'autre que du sens même d'une nature-humaine (le corps de la picturalité comme matérialité à l'œuvre en tant qu'œuvre sur-nature) à l'œuvre dans la Mise en Œuvre créatrice que la nature opère sans cesse sous nos yeux ; nature et humanité étant en peinture des chemins qui ne cessent pas de conduire, et d'un même rythme, jusqu'à l'accomplissement d'un émerveillement à nul autre semblable : ce qui se tient là, comme *nature*, enrichit et surélève divinement notre humanité.

Cette surélévation est cependant ce qui prend artistiquement ou *aïsthétiquement* le nom de *beauté*, laquelle ne peut se définir que d'une relation extatique de notre humanité à la nature, elle qui en appelle, depuis la nuit des temps, à notre artistique accomplissement. *Imiter* la nature pouvant déjà se concevoir selon ce premier sens.

Le *sujet* d'une peinture ou encore motif ou *travail d'après nature* n'a rien, par ailleurs, d'extra-pictural et en tant que *sous-jetant* c'est lui qui su-porte, qui sous-jacente (*hypokeimenon*) la présence de la picturalité se déployant dans l'œuvre. Semblable présence n'a pas pour seul sens de légitimer une *adéquation entre le modèle et l'œuvre*, adéquation impossible à fonder du reste dans tout ce qui a trait au poïétique. Bien autrement cette présence *motive*-t-elle l'œuvre pour autant que le motif est ce qui met en mouvement, ce qui fait se mouvoir, au sens d'une *cause motive*, cause qui mouvemente l'œuvre, qui en appelle au déploiement de sa présence, de son entrée en matière.

Ainsi la montagne Sainte-Victoire motive-t-elle la picturalité cézannienne. Loin d'être seulement *représentée* par le peintre elle motive tout au contraire son entrée dans une présence où se déploie sa propre picturalité, celle que Cézanne désignait sous l'expression de *sensation colorante*, d'aïsthésis vivante et directement en prise motivante avec ce qui, pour lui, faisait figure de maximum d'expression ou de plus intense *sensation* : la couleur.

Le *motif* exprime de la sorte en peinture la présence de l'œuvre à elle-même, la présence de l'œuvre à sa Mise en Œuvre, la présence de l'œuvre à sa *nature* d'œuvre.

“ Si je passe trop haut ou trop bas, dira Cézanne, tout est flambé. Il ne faut pas qu'il y ait une seule maille trop lâche, un trou par où l'émotion, la lumière, la vérité s'échappent ”.

Aller vers le motif, ce sera bien pour le peintre *aller sur le terrain*, là où la sensation peut se faire colorante, là où l'acte inaugural de la peinture, la *sensation* donc, l'initiale perception sensorielle, entre en contact avec la multitude infinie des autres sensations, laissant de ce fait jouer l'avènement de sa propre présence à elle-même.

Ainsi le *motif* dessigne-t-il ou colore-t-il la sensation artiste, quand aller vers lui signifie expressément accéder à la Mise en Œuvre de sa propre sensation dans la présentification d'une Mise en Œuvre de la sensation naturante, ou sensation initiale, *motivante* parce que ne cessant pas d'en appeler à la Mise en Œuvre de la sensation artiste. Et subordonner le *travail sur le motif* à l'activité d'un jugement imposant principiellement ses catégories (soit : les causes de son propre fonctionnement sous la figure du *réel*, du *fictionnel*, de *l'objectif*, etc.) revient à méconnaître, tout aussi principiellement, qu'il n'y a pas de normation de la sensation, de normativité *idéale et vraie* de la sensation, de conformisation possible de la sensation à un *objet* censé, dans l'ordre d'une mystérieuse et céleste idéalité, lui correspondre exactement *dans la réalité*.

Aller sur le motif, nous dit Cézanne, s'en aller sur le terrain travailler sur nature, c'est tout autrement gagner le Terrestre et ses productions poétisantes, entrer dans l'amitié de ses fruits, arriver au but tant recherché, tendre vers l'accord de la sensation et de ce qui ne cesse pas d'en appeler le déploiement pictural, au centre aïsthétique de l'œuvre, au centre rayonnant de lumière, de la présence à elle-même de la sensation, dans la proximité reconquise de ses sources, centre indéfinissable en soi-même, mais dont le qualificatif de beauté peut nous donner à lui seul quelque familiarité. Si la beauté seule peut sauver le monde, selon le mot de Dostoïevsky, n'est-ce pas parce qu'elle est la fonction qui peut nous guider vers les lieux de ressourcement de notre sensation, vers un apaisement vital de nous-même à nous-même en lequel pouvoir correspondre avec notre monde.

Le chemin de Cézanne n'a pas abouti, quoi qu'on en dise, à un échec, mais à une difficile rencontre avec la nature ; rencontre dont l'ampleur spirituelle reste encore à méditer tant la révélation que recherchait si ardemment, si artistement le maître d'Aix, exige une redéfinition radicale du rapport aïsthético-artistique de l'être humain avec son monde.

Il n'existe pas chez ce peintre tant épris du travail sur le motif une quelconque kénose picturale à l'œuvre, un mouvement de dépouillement de la Forme divine, in-visible pour tout vivant, s'in-carnant à seule fin de supprimer l'art de l'horizon spirituel de l'Occident.

La thématique cézannienne de la sensation colorante ne prend précisément sens qu'à se rapporter à une Mise en Œuvre sur le motif, à élaborer une vision en prise directe avec la nature, une vision en sa phénoménalité propre, Cézanne cherchant ultimement à dire la vérité en peinture depuis ce qu'un tel rapport à la nature comporte de révélation propre. " C'est la vie, à mon âge, je devrais avoir plus d'expérience et en user pour le bien général. Je vous dois la vérité en peinture et je vous la dirai " affirme-t-il dans sa lettre du 23 Octobre 1905 (un an donc avant sa mort) à Emile Bernard. Cette remarque n'a de sens, selon nous, qu'à être entendue à l'intérieur d'un contexte suffisamment précis pour ne pas prêter à équivoque. Cézanne, en effet, n'adresse nullement sa remarque à un vous d'obédience universelle, à un vous publicitarisant, le vous de l'interpellation commune, anonyme, interchangeable à souhait. Rappelons ici, pour mémoire, la thèse cézannienne concernant l'importance essentielle du travail sur nature, du travail d'après nature, thèse qu'il formule une fois de plus à l'adresse précisément d'Emile Bernard et qu'il lui rappelle donc avec insistance dans le cadre de cette même lettre ; " Vos lettres me sont chères à un double point de vue, le premier purement égoïste puisque leur arrivée "... (Conversations avec Cézanne p 46. Macula. 1978). Cézanne dira la même chose, à savoir la Chose-Même, dans ses lettres au même Emile Bernard, du 25 juillet 1904 : " Je regrette que nous ne puissions être côte à côte, parce que je ne veux pas avoir raison théoriquement mais sur nature ", et " Pour les progrès à réaliser il n'y a que la nature et l'œil s'éduque à son contact ". (op. cit. lettre du 23 octobre 1904) ; et du vendredi...1905 : " Il est toutefois douloureux d'être obligé de constater que l'amélioration qui se produit dans la compréhension de la Nature au point du vue du tableau et du développement des moyens d'expression soient accompagnés de l'âge et de l'affaiblissement du corps... Sortons-en pour étudier la belle nature, tâchons d'en dégager l'esprit, cherchons à nous exprimer suivant notre tempérament personnel " ; enfin, la lettre du 21 septembre 1906 : " J'étudie toujours sur nature et il me semble que je fais de lents progrès ". (op. cit. p 45).

L'éblouissement que procure au peintre la seule présence de la Sainte Victoire est là pour témoigner qu'une lumière, celle de la phénoménalité en son surgissement éminemment singulier, apparaissait entre le motif et sa sensation, entre l'émergence du phénomène et le type de position à trouver, à créer, pour en recueillir picturalement l'essentielle révélation. Ce n'est pas la justification des Malevitch à venir que recherchait tant Cézanne, mais bien autrement le caractère résolument primitif de l'acte pictural, caractère premier, originarissant, inaugural de son vital ressourcement, de sa vivante affirmation. La mort du travail sur le motif ne fait pas partie de l'horizon de l'œuvre d'art picturale ; c'est de vie dont il est question dès qu'un processus artistique se met en mouvement, vers le motif effectivement, vers le motif expressément.

La sensation colorante n'a cure, dès lors, de se mettre au diapason d'une vie intérieure dont le but avoué est justement de faire fi d'un rapport d'émerveillement pictural à la nature ; et l'orientation que donnera Kandinsky par exemple à l'abstraction en peinture, en suggérant la primauté de l'intériorité subjectivée (" la sonorité intérieure que l'on nomme image "). Du spirituel dans l'art, p 92. Ed. Denoël 1989) sur le travail d'après nature ne saurait, faute d'arbitraire, d'incohérence ou d'inconséquence, être qualifiée de cézannienne.

La destruction par Moïse des idoles ou images en rapport avec la nature à laquelle fait directement référence Kandinsky en son idée d'œuvre acheiropoietes (non faites de main d'homme) n'est pas un fait cézannien. Malévitch est, pour sûr, plus proche de Tertullien : " Les démons sont dans les idoles, en particulier Vénus et Bacchus " (De spectac. 7, 8, 10, 12, 26) ou de Saint Cyprien : " Les esprits mauvais se cachent sous les statues et les images des dieux " ", voire du Luther des Sermons sur le Décalogue, que du Cézanne des Sainte-Victoire, lorsqu'il affirme : " Toute la peinture passée et actuelle avant le suprématisme (sculpture, art verbal, musique) a été asservie par la forme de la nature... et la luxure des Vénus ". (Du cubisme au suprématisme, p 37 de l'édition : De Cézanne au suprématisme. Ed. l'Age d'Homme. Lausanne. 1974).

Pour le peintre qui s'en va corps et âme sur le motif, qui Met en Œuvre son art au contact de la nature, le fait-pictural ne prend véritablement sens qu'à conduire des mains d'homme à produire l'image la plus naturante possible, une image puisant dans la nature le secret de sa réussite, le secret de sa vitalité comme cela qui constitue son être même. Car c'est bien de ce qui se tient là sous la figure ressourçante des choses, *ta phainomena* , comme l'ensemble de ce qui se montre à partir de soi-même, de ce qui se tient là au nom même d'une Sensation colorante, sous la nature, qu'un peintre travaillant sur le motif est avant tout préoccupé, à savoir donc de cet être qui s'offre là, comme motivant la Mise en Œuvre de son art. Pour le peintre du travail sur le motif la picturalité a vocation de faire surgir, de donner à sentir, de donner à voir et de donner à vivre la phénoménalité en son surgissement sensationnant, puisque la saisie de l'être en tant qu'être pur reste en réalité pour lui pur mirage.

Aussi donc le motif n'est-il pas censé contenir une réalité qui serait le noyau dur, le résidu ultime de l'acte de percevoir, le résultat idéal de l'approche picturalisante de l'être. Le motif met en mouvement la sensation picturalisante et lui donne ainsi d'aller vers son vital développement. C'est de l'apparaître de l'être, de l'image comme visage de l'être sous la forme phainoménale de sa manifestation, c'est de l'apparaître de l'image comme l'un des visages du *o ti to pan*, comme ce qui s'envisage du Tout, du tout ce qui est comme unité d'une multiplicité, comme ce qui fait unité d'une multiplicité sous la forme d'un visage de ce qui est, dont nous entre-tient Cézanne oeuvrant d'après nature. L'apparaître de l'être que sent colorativement Cézanne travaillant à l'écoute ouvrante de la nature ne peut que concerner la Sensation à l'œuvre dans l'approche picturale de la chose, de cette chose qui, ne cessant pas de nous apparaître tous les jours devant les yeux, ne cesse pourtant pas tous les jours de nous apparaître comme étrangère.

Ce n'est donc certes pas d'une calcination éidétique de la chose dont nous entretient le peintre sur le motif, mais d'une élévation de la chose jusqu'à l'expression de sa pleine et entière singularité phénoménalisante et cela par le moyen de la sensation, chemin obligé de toute venue en proximité d'un corps naturel.

Pour le peintre le motif ne fera pas figure de modèle désincarné à re-copier sur une toile ; il sera principe de ressourcement pictural. Du moins est-ce ainsi que le conçoit Cézanne lorsqu'il en appelle, en présence du motif, au développement de nos facultés au contact de la nature. C'est ascensionnellement que le motif ouvre la sensation à la libre expression de l'étendue colorante, au surgissement d'un apparaître qui établit entre le peintre et lui une connivence créatrice de sensation, de sensation à l'œuvre en tant que picturalisation de l'œuvre.

De la sorte le motif devient-il l'aimant du peintre vers la nature de sa sensation ; cette dernière étant de deux souches, tantôt colorante, tantôt dessignante. Tout le jeu créateur de la peinture va et vient entre ces deux souches, ouvrant de l'une à l'autre l'espace pictural d'une véritable sensation de la nature. Et c'est bien en tant que motif que la nature peut se donner à voir, à sentir-voir, dans le retrait ou mise à distance lumineuse de son être, (" Le principal dans un tableau, dit Cézanne, est de trouver la juste distance ". op. cit. p 97) d'une certaine manière partout présent et pourtant, d'une autre manière, partout absent. Le motif est ainsi comme le foyer de la présence - absence de l'être en tant qu'être des phénomènes à l'œuvre dans la nature de toute sensation. Il est comme l'ens advenant en praesence depuis l'abs du re-trait initial, l'être se re-mettant en présent au peintre dans ce qu'il est convenu d'appeler communément une opération de re-présent-ation et que nous préférons, en la circonstance, qualifier d'opération de représent-action.

Loin d'être défaut ou manque ou encore indice d'une faute primordiale, cette présence - absence ouvre tout autrement à la condition initialisante de possibilité de l'exercice en-acte de la sensation picturale, créant cet espace de sensation que l'être humain nomme plus habituellement nature. Il y a de la sorte de la nature depuis qu'il y a du Grapheïn, depuis qu'il y a donc une adresse de la sensation-naturelle à l'égard de la sensation-humaine.

Le motif autorise ainsi l'ouverture de l'espace en lequel la sensation à l'œuvre, dans le cadre de sa propre Mise en Œuvre, se fait picturalité. L'attention portée au motif n'est plus alors visée d'objectivité de ce qui est, mais avènement d'appropriation à l'être des phénomènes en leur possible Grapheïn, dévoilement-picturalisant de la phénoménalité de l'être à l'œuvre, sur le mode présence-absence, dans la nature.

Le travail sur le motif n'a donc pas à faire à des choses objectivées, à des états de choses, mais à de l'événement, à savoir à de l'être qui ne cesse pas de surgir, d'apparaître la sensation et l'apparaissant de la sorte à elle-même, de lui offrir une présence phénoménalisante qui signe partout l'absence de l'être comme tel. L'idolâtrie du motif consisterait effectivement dès lors à confondre le phénomène en son avènement et l'être en son événement ; et cette confusion serait dans le fond tout aussi absurde que la confusion de l'être et du réel qui en objective

scientifiquement l'apparaître. Mais tel n'est assurément pas le propos du peintre au travail sur le motif.

Loin de chercher à arracher la chose, à la déraciner, à la priver d'une présence qui ferait comme obstacle à la vérité de sa réalité naturelle enfin objectivée, le peintre s'efforce tout au contraire d'entrer, par une sensation en prise avec son savoir singulier, en présence de ce qui motive l'apparaître de la chose, à savoir donc sa nature, sa nature comme ce qui spécifie la teneur ontologique d'un être ; et cette nature est naturellement pour lui d'espèce synthétique, l'espace pictural se donnant justement pour vocation de synthétiser, par le moyen de la sensation, le jeu continu de présence-absence propre à l'être de la chose en sa phénoménalité même.

En apparaissant, le phénomène signe tout aussitôt le re-trait de l'être et plutôt que de nier ce re-trait sur le mode du ressentiment, de l'oubli, de l'indifférence ou de la banalisation destructrice, (" De touche en touche ainsi la terre revivrait " op. cit. p 119 ; " Ce n'est plus de notre temps, tout ça. Le soir du monde tombe. La peinture, avec tout, s'en va... " op. cit. p 126) le travail du peintre sur le motif en tirera le meilleur parti sous le mode d'une aimantation de la sensation reconduite, dans sa Mise en Œuvre, jusqu'à son ressourcement naturel, c'est-à-dire jusqu'à son humaine expression.

Le motif donne, de ce fait, le lieu de la picturalité à l'œuvre dans l'apparaître originaire de la sensation, colorante ou dessignante ou, mieux encore, dans leur entrée en dialogue. L'unité indivise d'où sourd le motif, en la diversité infinie de son apparaître, en appellera à l'originarisation de la sensation depuis son enracinement terrestre jusqu'à son émergence à la lumière ; le temps propre à l'accomplissement du tableau se spécifiant ici d'un processus dévoilant de temporalisation créatrice.

C'est que l'obscur et le lumineux en effet, loin de s'opposer picturalement, s'interpellent au lieu même du motif et motivent l'ouvrance de la phénoménalité dans l'espace alors libéré de la picturalité. Le motif peut ainsi conjoindre Terre et Ciel, liberté et nécessité, commencement et fin, dévoilement et revoilement, sensation et connaissance, absence et présence, lumière et obscurité, temps et espace, forme et matière, coloration et designation, les conjoindre dans la temporalité singulière d'une Mise en Œuvre, dans la vivante réciprocité de la ligne et de la couleur, dans un écart d'ouverture que l'œuvre n'a pas pour sens de clore ou de réduire, mais d'éclore et de porter, comme à son ultime efflorescence, le déploiement. (" La meilleure méthode devrait être, dans ce domaine comme dans les autres, de voir les choses naître et croître " (ta pragmata phuomena blepein) dit Aristote en Politique 1252 a 24).

Se rendre sur le motif, comme sur ce qui motive la geste picturalisante de la phusis, c'est donc pour le peintre se porter aux lieux où se joue l'entre-croisement de l'être et du phénomène, entre-croisement d'ouvrance de la sensation picturalisante. En ces lieux de phénoménalisation initiale l'ex-sistence du motif fait signe picturalement vers l'ouverture d'une nature que le Grapheïn a seulement charge de laisser être dans le reposer d'une œuvre qui saura vivre de cette paix que seul peut

trouver un cœur qui s'émerveille, que seul peut sentir le cœur reconnaissant, le cœur d'un Cézanne signalant : “ Voilà de la peinture (à propos des Noces de Cana). Le morceau, l'ensemble, les volumes, les valeurs, la composition, le frisson, tout y est... Ecoutez un peu, c'est épatant !... Qu'est-ce que nous sommes ?... Fermez les yeux, attendez, ne pensez plus à rien. Ouvrez-les... N'est-ce pas ?... On ne perçoit qu'une grande ondulation colorée, hein ? Une irisation des couleurs, une richesse de couleurs. C'est ça que doit nous donner d'abord le tableau, une chaleur harmonieuse, un abîme où l'œil s'enfoncé, une sourde germination. Un état de grâce colorée. Tous ces tons vous coulent dans le sang, n'est-ce pas ? On se sent ravigoté. On naît au monde vrai. On devient soi-même, on devient de la peinture... Pour aimer un tableau, il faut d'abord l'avoir bu ainsi, à longs traits. Perdre conscience. Descendre avec le peintre aux racines sombres, enchevêtrées, des choses, en remonter avec les couleurs, s'épanouir à la lumière avec elles. Savoir voir. Sentir... Surtout devant une grande machine comme en bâtissait Véronèse. Celui-là, allez, il était heureux. Et tous ceux qui le comprennent il les rend heureux. Il est un phénomène unique. Il peignait comme nous regardons. Sans plus d'efforts. En dansant ”. (Conversations avec Cézanne p 132).

On naît au monde vrai ; on devient de la peinture ; savoir voir ; sentir. Cette naissance au monde que signe le Je cézannien de la vérité-en-peinture nous reporte essentiellement à cette perception grecque de l'acte pictural que laisse entendre son zôon. Le signifie, comme tel, tout être vivant, ainsi que l'atteste encore Platon en son Timée. 77b. Tout ce qui participe à la vie (tou zên) pourrait être appelé animal (vivant). Mais le zôon grec c'est aussi un personnage ou une figure d'homme ou d'animal représentés dans un tableau et c'est encore peindre ou représenter des figures, même en parlant d'objets inanimés. (A. Bailly. Dictionnaire grec-français). Le morceau, nous dit Cézanne, l'ensemble, les volumes, les valeurs, la composition, le frisson, tout y est... **zographesamenos**, ce qui est graphié d'après nature. Dans sa perception de Véronèse, Cézanne est au plus près du , de l'être vivant, écoutant se lever, naître, croître, l'obscur puissance cachée dessous les choses, la **zôogonia**, la naissance sur le tableau, la zôogonia en acte de ce qui surgit en tant que vivant.

Cette naissance au monde vrai, le tableau, vu-senti comme zôon, nous l'atteste aussi du côté d'une nature amie de la beauté, celle dont nous entretenons tant Chrysippe dans son traité Sur la nature que Plin en son Histoire naturelle : “ Magna ludentis naturae varietas ”, (IX. 102) cette “ nature joueuse qui se plaît à la variété ”, cette “ nature qui s'égaye en étalant dans la grande joie de sa fécondité l'immense variété de ses jeux ”. (XXI. 1). Laissons Cézanne, s'accorder de la sorte à Plin : “ L'étude réelle et prodigieuse à entreprendre c'est la diversité du tableau de la nature ”. (Lettre du 12 mai 1904 à Emile Bernard).

Si les Graphies sont semblables au Li des Chinois, à la ligne interne des choses, au rayon de monde, c'est sur le motif qu'elles s'écrivent, qu'elles procurent à l'être du phénomène son initial et vivant apparaître, faisant ainsi entrer en concordance phénoménalité et picturalité, dans l'émergence d'une rencontre toujours unique,

centrée de points de vue qui, pour être infiniment multiples, ne manquent pourtant pas de faire signe de partout vers l'unité, laquelle unité peut alors, à bon escient, être qualifiée de lieu de l'être.

A ce titre rien de plus absent et rien de plus présent à la fois qu'un peintre au travail sur le motif.

En toute apparence d'apparence cette fois peut cependant - au même emplacement, au même endroit, au même là sans être, au même alentour, au même envers d'un in-visible endroit, à la même place, au même poste - se construire un autre regard, le touristique pour l'exemple, qui, valorisant, lui, l'objectivation de l'apparaître du phénomène, ne s'étonnera pas d'en subjectiver par contre conséquemment son emplacement : soit en pure perte.

Photographier le motif sous ses mille et une faces possibles, en filmer à longueur de journée la présence, ne favoriseraient pourtant en rien l'émergence de ce que la Sensation révèle au peintre : l'espace vivant, le zôon même de sa venue vers sa propre sensation comme extase en acte de la motivation que le phainestai lui adresse depuis le retrait de son être. Rendre objective la présence d'une chose n'est pas pour autant entrer en rapport de fraternelle extase avec elle. C'est déjà la première leçon des Sainte Victoire de Cézanne.

La saisie subjectivante de la chose par le truchement de sa captation objectivante ne fait pas de nous les êtres du remerciement que notre sensation adresse à la chose - reposant paisiblement en son être, en sa vie propre - en accord avec sa nature et, partant, avec nous-même. C'est que pour le peintre toute chose en son motif offre ce visage de nous-même en lequel trouver l'expression de la facies totius universi et c'est parce que le motif apparitionne tout un monde que le peintre peut accéder avec lui à son appartenance au monde dans le lent, le difficile, le sauf-gardant apprentissage de son monde. Si le motif est ce qui meut, ce qui met en mouvement la geste picturalisante, c'est d'accorder toujours inauguralement à la sensation droit de séjour, droit d'accueil et droit de recueillement auprès du mouvement de toutes choses entre elles.

Le motif offre au peintre d'être le contemporain de sa foi en l'existence de ce qui est. S'en aller vers le motif est donc essentiellement s'en aller vers sa propre sensation, vers ce qui poétise la sensation, vers ce qui la fait-être, vers ce qui laisse advenir la sensation entre le temps du Il y a et l'espace de la Mise en Œuvre. La vue que libère le motif ne saurait donc pas être de description ou de narration, ou encore d'anecdotalisation ; elle advient comme vue d'appropriation à ce qui est, à l'ouvrance à et du phénomène dans la Mise en Œuvre par le peintre de sa singulière sensation. L'unité que visualise le peintre parti à la rencontre du *motif* n'est pas “ *déjà-là* ”, objectivante-objective, en attente d'une description ; elle ad-vient dans ce qui rythme pour lui l'avènement du Il y a, l'avènement d'appropriation à ce que rythme ou danse, pour la sensation et par elle, l'apparition même de la phénoménalité, l'apparitionnement de l'originarité de la sensation se rendant présente au lieu de ce qui est.

Voici, entre autres “ *motifs* ”, pourquoi les Sainte-Victoire de Cézanne “ demandent à être vues dans la lumière d'Aix ”. L'immédiateté de ce qui est n'est

pas, n'est même jamais objectivement donnée à la sensation. Elle kypokeïménonise le temps de la Mise en Œuvre artisanale.

Ouvrer d'après "*nature*", oeuvrer "*sur le motif*" est entrer dans la motivation même de sa propre aïsthesis. A ce titre toute sensation est sensualisante. Tout dessiner d'après "*motif*" est motivation ontologique d'une sensualisation de ce qui est.

170. Un Cézanne sur nature.

Les écrits et propos de Cézanne que nous rassemblons ici ont trait à *la nature* et à son importance dans la Mise en Œuvre de l'acte pictural.

Ce sont là les "*traits de l'âme*" d'un peintre sur le motif, les "*traits d'un cœur*" attentif à cette "*étude de la nature*" dont Cézanne n'a cessé de considérer, tout au long de sa vie, qu'il lui revenait, peintre qu'il était, d'entreprendre "*l'étude réelle et prodigieuse*".

- "Mais vois-tu, tous les tableaux faits à l'intérieur, dans l'atelier, ne vaudront jamais les choses faites en plein air. En représentant des scènes du dehors, les oppositions des figures sur le terrain sont étonnantes, et le paysage est magnifique. Je vois des choses superbes, et il faut que je me résous à ne faire que des choses en plein air". (A Emile Zola. Lettre XXI. 19 oct. 1866).

- "Je crois bien que tous les tableaux des anciens maîtres et représentant des choses en plein air, n'aient été faits de chic, car ça ne me semble pas avoir l'aspect vrai et surtout original que fournit la nature" (idem).

- "Mais il y a des motifs qui demanderaient trois ou quatre mois de travail, qu'on pourrait trouver, car la végétation n'y change pas. Ce sont des oliviers et des pins qui gardent toujours leurs feuilles". (A Camille Pissaro. Lettre XXXIV. 2 juillet 1876).

- "Je te remercie au sujet de la nouvelle de ma petite toile. Je comprends très bien que ce ne pouvait être reçu, à cause de mon point de départ, qui est trop éloigné du but à atteindre, c'est-à-dire la représentation de la nature". (A. Emile Zola. Lettre XLIV. 8 mai 1878).

- "Comme tu le dis, il y a ici quelques aspects fort beaux. Ce serait de les rendre, ce n'est guère mon fait, j'ai commencé à voir la nature un peu tard, ce qui ne laisse pas que d'être plein d'intérêt cependant". (A. Emile Zola. Lettre LVI. 19 décembre 1878).

- "Je m'ingénie toujours à trouver ma voie picturale. La nature m'offre les plus grandes difficultés." (A. Emile Zola. Lettre LXV. 24 septembre 1879).

- “ Mais la tête s’est calmée et je vais sur les collines promener, où je vois de beaux spectacles de panorama ”. (A. Emile Zola. Lettre XCIX. 11 mars 1885).

- “ Quand au reste je n’ai pas à me plaindre. Toujours le ciel, les choses sans borne de la nature m’attirent, et me procurent l’occasion de regarder avec plaisir ”. (A Victor Chocquet. Lettre CXIII. 11 mai 1886).

- “ Mais, je me fais vieux. Je n’aurai pas le temps de m’exprimer. Travaillons... la lecture du modèle et sa réalisation est parfois très lente à venir ”. (A Joachim Gasquet et à un jeune ami. Lettre CXXIX).

- “ Il est vrai que le grand magicien, c’est le soleil que je veux dire, était de la partie ”. (A Emile Solari. Lettre CXXXIV. 2 septembre 1897).

- “ Car en nous ne s’est pas endormie la vibration des sensations répercutées de ce bon soleil de Provence nos vieux souvenirs de jeunesse de ces horizons, de ces paysages, de ces lignes inouïes, qui laissent en nous tant d’impressions profondes... ” (A. Henri Gasquet. Lettre CXLII. Juin 1899).

- “ Puisque vous voilà à Paris, et que les maîtres du Louvre vous attirent, et si cela vous dit, faites d’après les grands maîtres décoratifs, Véronèse et Rubens, des études, mais comme vous feriez d’après nature, ce que je n’ai su faire qu’incomplètement. Mais vous faites bien surtout d’étudier sur nature ”. (A Charles Camoin. Lettre CXLIX. 3 février 1902).

- “ Je me souviens parfaitement de l’Establon et des bords autrefois si pittoresques du rivage de l’Estaque. Malheureusement ce qu’on appelle le progrès n’est que l’invasion des bipèdes, qui n’ont de cesse qu’ils n’aient tout transformé en odieux quais avec des becs de gaz et ce qui est pis encore - avec l’éclairage électrique. En quel temps vivons-nous ! ” (A Melle Paule Conil. Lettre CLVIII. 1 sep. 1902).

- “ Vous remercie vivement pour votre dernière lettre. Mais je dois travailler. Tout est, en art surtout, théorie développée et appliquée au contact de la nature ”. (A Charles Camoin. 22 février 1903).

- “ Quand je vous verrai, je vous parlerai plus justement que n’importe qui, sur la peinture. Je n’ai rien à cacher en art. Il n’y a que la force initiale id est, le tempérament, qui puisse porter quelqu’un au but qu’il doit atteindre ”. (idem).

- “ Mais après avoir vu les grands maîtres qui y reposent, il faut se hâter d’en sortir et vivifier en soi, au contact de la nature, les instincts, les sensations d’art qui résident en nous ” (A Charles Camoin. Lettre CLXIII. 13 septembre 1903).

- “ Que dois-je vous souhaiter : de bonnes études en présence de la Nature, c’est ce qu’il y a de mieux ” (idem).

- “ Vous me parlez dans votre lettre de ma réalisation en art. Je crois y parvenir chaque jour davantage, bien qu’un peu péniblement. Car si la sensation forte de la nature - et certes, je l’ai vive - est la base nécessaire de toute conception d’art, et sur laquelle repose la grandeur et la beauté de l’œuvre future, la connaissance des moyens d’exprimer notre émotion n’est pas moins essentielle, et ne s’acquiert que par une très longue expérience ” (A. Louis Aurenche. Lettre CLXV. 25 janvier 1904).

- “ Si je n’ai pas répondu plutôt à votre première lettre, l’explication en est facile. Après toute une journée de travail à vaincre les difficultés de la réalisation sur nature, je sens le besoin, le soir venu, de prendre quelque repos, et n’ai pas alors cette liberté d’esprit qu’il faut en écrivant ”. (A Louis Aurenche. Lettre CLXVI. 29 janvier 1904).

- “ Je procède très lentement, la nature s’offrant à moi très complexe ; et les progrès à faire sont incessants. Il faut bien voir son modèle et sentir très juste ; et encore s’exprimer avec distinction et force ”. (A Emile Bernard. Lettre CLXVIII. 12 mai 1904).

- “ L’artiste doit dédaigner l’opinion qui ne repose pas sur l’observation intelligente du caractère. Il doit redouter l’esprit littéraire, qui fait si souvent le peintre s’écarter de sa vraie voie - l’étude concrète de la nature - pour se perdre trop longtemps dans des spéculations intangibles ”. (idem).

- “ Le Louvre est un bon livre à consulter, mais ce ne doit être encore qu’un intermédiaire. L’étude réelle et prodigieuse à entreprendre c’est la diversité du tableau de la nature ”. (idem).

- “ Mais j’en reviens toujours à ceci : le peintre doit se consacrer entièrement à l’étude de la nature et tâcher de produire des tableaux qui soient un enseignement. Les causeries sur l’art sont presque inutiles. Le travail qui fait réaliser un progrès dans son propre métier est un dédommagement suffisant de ne pas être compris des imbéciles ”. (Lettre CLXIX. A Emile Bernard. 26 mai 1904).

- “ Le littéraire s’exprime avec des abstractions tandis que le peintre concrète au moyen du dessin et de la couleur, ses sensations, ses perceptions. On n’est ni trop scrupuleux, ni trop sincère, ni trop soumis à la nature ; mais on est plus ou moins maître de son modèle, et surtout de ses moyens d’expression. Pénétrer ce qu’on a devant soi et persévérer à s’exprimer le plus logiquement possible ”. (idem).

- “ Je regrette que nous ne puissions être côte à côte, parce que je ne veux pas avoir raison théoriquement, mais sur nature ”. (Lettre CLXXI. A. Emile Bernard. 25 juillet 1904).

- “ Pour les progrès à réaliser il n’y a que la nature, et l’œil s’éduque à son contact ”. (idem).

- “ Quel que soit le maître que vous préféreriez, ce ne doit être pour vous qu’une orientation. Sans cela, vous ne seriez qu’un pasticheur. Avec un sentiment de la nature, quel qu’il soit, et quelques dons heureux, et vous en avez - vous devez arriver à vous dégager ; les conseils, la méthode d’un autre ne doivent pas vous faire changer votre manière de sentir ” (Lettre CLXXIV. A Charles Camoin. 9 décembre 1904).

- “ Votre besoin de trouver un point d’appui moral, intellectuel, dans des oeuvres qu’on ne surpassera pas assurément, vous met sur le perpétuel qui-vive, sur la recherche incessante des moyens entr’aperçus qui vous conduiront sûrement à sentir sur nature vos moyens d’expression ; et le jour où vous les tiendrez, soyez convaincu que vous retrouverez sans effort et sur nature les moyens employés par les quatre ou cinq grands de Venise ”. (Lettre CLXXV. A Emile Bernard. 23 décembre 1904).

- “ Dans ma pensée on ne substitue pas au passé, on y ajoute seulement un nouveau chaînon. Avec un tempérament de peintre et un idéal d’art, c’est-à-dire une conception de la nature, il eût fallu des moyens d’expression suffisants pour être intelligible au public moyen et occuper un rang convenable dans l’histoire de l’art ”. (Lettre CLXXX. A Roger Marx. 23 janvier 1905).

- “ Il est toutefois douloureux d’être obligé de constater que l’amélioration qui se produit dans la compréhension de la nature, au point de vue du tableau et du développement des moyens d’expression, soit accompagnée de l’âge et de l’affaiblissement du corps. ” (Lettre CLXXXIII. A Emile Bernard. Vendredi. 1905).

- “ Sortons-en du Louvre pour étudier la belle nature, tâchons d’en dégager l’esprit, cherchons à nous exprimer suivant notre tempérament. Le temps et la réflexion d’ailleurs modifient peu à peu la vision, et enfin la compréhension nous vient ”. (idem).

- “ ...et le second me permet de vous ressasser, sans doute un peu trop, l’obstination que je mets à poursuivre la réalisation de cette partie de la nature qui, tombant sous nos yeux, nous donne le tableau ”. (Lettre CLXXXIV. A Emile Bernard. 23 octobre 1905).

- “Or la nature consultée nous donne les moyens d’atteindre ce but... Je vous dois la vérité en peinture et je vous la dirai ”. (idem).

- “ Enfin, je te dirai que je deviens, comme peintre, plus lucide devant la nature, mais que chez moi, la réalisation de mes sensations est toujours très pénible. Je ne puis arriver à l’intensité qui se développe à mes sens, je n’ai pas cette magnifique richesse de coloration qui anime la nature. Ici, au bord de la rivière, les motifs se multiplient, le même sujet vu sous un angle différent offre un sujet d’étude du plus puissant intérêt, et si varié que je crois que je pourrais m’occuper pendant des mois sans changer de place, en m’inclinant tantôt plus à droite, tantôt plus à gauche. “ (Lettre CXCIII. A son fils. 8 sept 1906).

- “ Je t’adresse une lettre que je viens de recevoir d’Emilio Bernardinos, esthète des plus distingués que je regrette de ne pas avoir sous ma coupe pour lui suggérer l’idée si saine, si réconfortante et seule juste d’un développement d’art au contact de la Nature ”. (Lettre CXCV. 13 mars 1906. A son fils).

- “ ... mais le brave homme tourne absolument le dos à ce qu’il développe dans ses écrits, il ne fait en dessin que des vieilleries, qui se ressentent de ses rêves d’art suggérés non par l’émotion de la nature, mais par ce qu’il a pu voir dans les musées ”. (idem).

- “ Vous voudrez bien m’en excuser ; c’est, je vous l’ai dit, cette constante préoccupation du but à atteindre, qui en est la cause. J’étudie toujours sur nature, et il me semble que je fais de lents progrès ”. (Lettre CXCV. A Emile Bernard. 21 sep 1906).

- “ Vous m’excusez de venir sans cesse au même point ; mais je crois au développement logique de ce que nous voyons et ressentons par l’étude sur nature, quitte à me préoccuper des procédés ensuite. Les procédés n’étant pour nous que de simples moyens pour arriver à faire sentir au public ce que nous ressentons nous-même et nous faire agréer ”. (idem).

- “ On peut, il est vrai, avec Bernard développer des théories infiniment, car il a un tempérament raisonneur. Je vais au paysage tous les jours, les motifs sont beaux et je passe ainsi mes jours plus agréablement qu’ailleurs ”. (Lettre CXCVI. A son fils. 22 septembre 1906).

- “ Il m’a montré une photographie d’après une figure de l’infortuné Emile Bernard, nous sommes d’accord sur ce point que c’est un intellectuel, congestionné par les souvenirs des musées, mais qui ne voit pas assez sur nature, et

c'est le grand point, que de sortir de l'école et de toutes les écoles ". (Lettre CXCVII. A son fils. 26 septembre 1906).

- " Le temps est orageux et très variable. Système nerveux très affaibli, il n'y a que la peinture à l'huile qui puisse me soutenir. Il faut poursuivre. Je dois donc réaliser d'après nature - Les esquisses, les toiles, si j'en faisais, ne seraient que des constructions d'après (nature), basées sur les moyens, les sensations et développements suggérés par le modèle, mais je dis toujours la même chose ". (Lettre CC. A son fils. 13 octobre 1906).

- " L'art est la révélation d'une sensibilité exquise " Conversations avec Cézanne p 14).

- " L'artiste objectivise sa sensibilité, sa distinction native ". (op. cit. p 14).

- " La recherche de la nouveauté et de l'originalité est un besoin factice qui dissimule mal la banalité et l'absence de tempérament ". (op. cit. p 15).

- " L'artiste éprouve de la joie à pouvoir communiquer aux autres âmes son enthousiasme devant le chef d'œuvre de la nature dont il croit posséder le mystère " (op. cit. p 15).

- " Le dessin pur est une abstraction. Le dessin et la couleur ne sont point distincts, tout dans la nature étant coloré ". (op. cit. p 16).

- " La nature est en profondeur. Entre le peintre et son modèle s'interpose un plan, l'atmosphère. Les corps vus dans l'espace sont tout convexes ". (op. cit. p 16).

- " La méthode se dégage au contact de la nature. Elle se développe par les circonstances. Elle consiste à chercher l'expression de ce que l'on ressent, à organiser les sensations dans une esthétique personnelle ". (op. cit. p 17).

- " Voir sur nature c'est dégager le caractère de son modèle ". (op.cit. p 17).

- " Que bien peindre est difficile ! Comment aller sans ambages vers la nature ? Voyez, de cet arbre à nous : il y a un espace, une atmosphère, je vous l'accorde ; mais c'est ensuite ce tronc, palpable, résistant, ce corps... Voir comme celui qui vient de naître ". (op. cit. p 22).

- “ Aujourd’hui notre vue est un peu lasse, abusée du souvenir de mille images. Et ces musées, les tableaux des musées !... Et les expositions ! Nous ne voyons plus la nature ; nous revoyons les tableaux ”. (op. cit. p 22).

- “ (Emile Bernard, au sujet de Cézanne. Lettre à sa mère. 5 février 1904) : “ En art il ne parle que de peindre la nature selon sa personnalité et non selon l’art lui-même ”. (op. cit. p 24).

- “ Il resta ce qu’il était, c’est-à-dire un peintre, avec un œil qui se clarifie, qui s’éduque, s’exalte devant le ciel et les monts, devant les choses et les êtres.... ” (op. cit. p 33). (Emile Bernard, au sujet de Cézanne).

- “ Telle est sa méthode de travail : d’abord une soumission complète au modèle ” (op. cit. p 34) (Emile Bernard, au sujet de Cézanne).

- “ Cette méthode de travail qui est sienne, il la préconise comme la seule juste, la seule devant mener à un résultat sérieux, et condamne sans merci tout parti pris de simplification qui ne passe pas par la soumission à la Nature, par l’analyse réfléchie et progressive ”. (op. cit. p 34). (Emile Bernard, au sujet de Cézanne).

- “ Les synthèses expressives de Cézanne sont de minutieuses et soumises études. Prenant la nature comme point d’appui, il se conforme aux phénomènes et les transcrit lentement, attentivement, jusqu’à ce qu’il ait découvert les lois qui les produisent ”. (op. cit. p 35).

- “ En bon traditionniste, il soutient que la Nature est notre point d’appui, qu’il ne faut rien tirer que d’elle seule, toutefois en se donnant la liberté d’improviser avec ce que nous lui empruntons... Ce qu’il faut d’abord au peintre, selon Cézanne, c’est une optique personnelle, laquelle optique ne se peut obtenir qu’au contact obstiné de la vision de l’univers ”. (op. cit. p 35). (Emile Bernard, au sujet de Cézanne).

- “ Lisons la nature : réalisons nos sensations dans une esthétique personnelle et traditionnelle à la fois. Le plus fort sera celui qui aura vu le plus à fond et qui réalisera pleinement comme les grands vénitiens ” (op. cit. p 36).

- “ Peindre d’après nature ce n’est pas copier l’objectif, c’est réaliser ses sensations ”. (op. cit. p 36).

- “ Dans le peintre il y a deux choses : l’œil et le cerveau, tous deux doivent s’entr-aider : il faut travailler à leur développement mutuel, à l’œil par la vision sur nature, au cerveau par la logique des sensations organisées qui donne les moyens d’expression ”. (op. cit. p 36).

- “ Lire la nature, c’est la voir sous le voile de l’interprétation par taches colorées se succédant selon une loi d’harmonie. Ces grandes teintes s’analysent ainsi par les modulations. Peindre c’est enregistrer ses sensations colorées ”. (op. cit. p 36).

- “ Il faut redevenir classique par la nature, c’est-à-dire par la sensation ” (op. cit. p 37 et p 63).

- “ Tout se résume en ceci : avoir des sensations et lire la nature ”. (op. cit. p 37).

- “ Je ne crains pas d’affirmer que Cézanne est un peintre à tempérament mystique, et que c’est à tort qu’on l’a toujours rangé dans la déplorable école inaugurée par M. Zola, qui, en dépit de ses blasphèmes contre la nature, s’était octroyé hyperboliquement le titre de *naturaliste* ”. (op. cit. p 38).

- “ Elle (telle peinture du maître) éveille le retour des sensations les plus rares éprouvées sur le divin modèle. Un mystique seul considère ainsi la beauté qui revêt le monde, plutôt qu’il ne s’emprisonne dans la matérialité de ce même monde, c’est-à-dire qu’il est le seul à bien *voir* ”. (op. cit. p 38).

- “ Ce qu’il croit qu’on doit demander aux anciens, c’est leur façon classique et sérieuse de logiquement organiser son œuvre. La nature intervenant dans le travail de l’artiste, animera ce que la raison laisserait mort, il recommande surtout de *partir de la nature* ”. (op. cit. p 40).

- “ L’artiste gagnera alors en logique, sans perdre en expression ; il pourra être imprévu, tout en restant *classique par la nature* ” (op. cit. p 40).

- “ Ceux-là offraient des méthodes routinières, ceux-ci des conventions scientifiques ou personnelles ; aucun d’eux une marche de conduite sûre, sauvegardant l’étude approfondie et le respect de la nature ”. (op. cit. p 41).

- “ Mais aucun de ses élèves ne s’est rendu compte qu’il n’est qu’une doctrine d’art valable, celle qui dit au peintre : “ Sens la Nature, organise tes perceptions, exprime-toi profondément et avec ordre, c’est-à-dire classiquement ”. (op. cit. p 41).

- “ Il vise à la vie, à la réalisation du vrai, car il sait, pour avoir vu Michel-Ange, Raphaël, Titien, Rubens, Rembrandt, dans la majesté de leurs ensembles que l’art est une imitation du naturel dans une invention ”. (op. cit. p 50).

- “ Le grand écueil de l’art, c’est cette répartition exacte de l’imitation par rapport à l’originalité ; l’imitation satisfait tous les hommes, tandis que l’originalité seule, dépourvue de cette puissance, reste une curiosité sans vie, ne passionnant que de rares artistes. Le point capital est le lien étroit de la nature, de la création individuelle et des règles de l’art ”. (op. cit. p 58).

- “ ...bref, peu ont vu sa sagesse, sa logique, son harmonie, la douceur de son œil, sa recherche des plans, son relief et son désir de “ réalisation ” se rapprochant de la nature, “ car il faut de l’imitation et même un peu de trompe-œil, me disait-il, cela ne nuit pas si l’art y est ””. (op. cit. p 79).

- “ Je crois, pour ma part, qu’il résultera de l’influence de mon vieux maître, si elle parvient à être découverte, un retour vers les Grands d’autrefois, uni à l’amour de la vérité objective, et que sa phrase coutumière s’accomplira : “ Il nous faut redevenir des classiques par la nature ” ” (op. cit. p 80).

- “ Classique signifie ici : qui est en rapport avec la tradition. Ainsi Cézanne disait : “ Imaginez Poussin refait entièrement sur nature, voilà le classique que j’entends ” ”. (op. cit. p 80).

- “ C’est ici que la théorie de la sphéricité des objets par rapport à l’œil trouvait sa pleine application, le motif étant considéré comme une portion de nature embrassée par le regard et s’isolant par cela même, faisant un tout de ce qui est fragment ” ”. “ Il faut, disait Cézanne, que le tableau se fasse sur nature ”. (op. cit. p 90).

- “ Tout ce que nous voyons, n’est-ce pas, se disperse, s’en va. La nature est toujours la même, mais rien ne demeure d’elle, de ce qui nous apparaît. Notre art doit, lui, donner le frisson de sa durée avec les éléments, l’apparence de tous ses changements. Il doit nous la faire goûter éternelle ”. (op. cit. p 109).

- “ L’artiste n’est qu’une réceptacle de sensations, un cerveau, un appareil enregistreur... ”. (op. cit. p 109).

- “ L’art est une harmonie parallèle à la nature. Que penser des imbéciles qui vous disent : le peintre est toujours inférieur à la nature ! Il lui est parallèle. S’il n’intervient pas volontairement... entendez-moi bien. Toute sa volonté doit être de silence. Il doit faire taire en lui toutes les voix des préjugés, oublier, oublier, faire silence, être un écho parfait. Alors, sur sa plaque sensible, tout le paysage s’inscrira. Pour le fixer sur la toile, l’extérioriser, le métier interviendra ensuite, mais le métier respectueux qui, lui aussi, n’est prêt qu’à obéir, à traduire inconsciemment, tant il sait bien sa langue, le texte qu’il déchiffre, les deux textes parallèles, la nature vue, la nature sentie, celle qui est là... (il montrait la plaine verte et bleue) celle qui est ici (il se frappait le front) qui toutes deux

doivent s'amalgamer pour durer, pour vivre d'une vie moitié humaine, moitié divine, la vie de l'art... ". (op. cit. p 109-110).

- " Quand la sensation est dans sa plénitude, elle s'harmonise avec tout l'être... Et l'art, je crois, nous met dans cet état de grâce où l'émotion universelle se traduit comme religieusement, mais très naturellement, à nous ". (op. cit. p 110-111).

- " D'ailleurs l'odeur toute bleue des pins, qui est âpre au soleil, doit épouser l'odeur verte des prairies qui fraîchissent là chaque matin, avec l'odeur des pierres, le parfum de marbre lointain de la Sainte-Victoire. Je ne l'ai pas rendu. Il faut le rendre. Et dans les couleurs, sans littérature... ". (op. cit. p 110).

- " Le hasard des rayons, la marche, l'infiltration, l'incarnation du soleil à travers le monde, qui peindra jamais cela, qui le racontera ? Ce serait l'histoire physique, la psychologie de la terre. Tout plus ou moins, êtres et choses, nous ne sommes qu'un peu de chaleur solaire emmagasinée, organisée, un souvenir de soleil, un peu de phosphore qui brûle dans les méninges du monde ". (op. cit. p 111).

- " Je viens devant mon motif, je m'y perds. Je songe, vague. Le soleil me pénètre sourdement, comme un ami lointain qui réchauffe ma paresse, la féconde. Nous germinons. Il me semble, lorsque la nuit redescend, que je ne peindrai et que je n'ai jamais peint. Il faut la nuit pour que je puisse détacher mes yeux de la terre, de ce coin de terre où je me suis fondu ". (op. cit. p 112).

- " Le génie serait de dégager l'amitié de toutes ces choses en plein air, dans la même montée, dans le même désir. Il y a une minute du monde qui passe. La peindre dans sa réalité ! Et tout oublier pour cela. Devenir elle-même. Etre alors la plaque sensible. Donner l'image de ce que nous voyons, en oubliant tout ce qui a paru avant nous ". (op. cit. p 113).

- " Etre ainsi devant un paysage. En dégager la religion. Il me semble à certains jours que je peins naïvement. Je suis le primitif de ma propre voie ". (op. cit. p 124).

- " Voilà un peintre (Titien)... Ils sont de vrais païens. Il y a dans cette renaissance une explosion de véracité unique, un amour de la peinture et des formes qu'on n'a plus retrouvé... Il faut la révolution pour qu'on redécouvre la nature, que Delacroix peigne sa plage d'Etretat, Corot ses masures de Rome, Courbet les sous-bois et ses vagues ". (op. cit. p 115).

- " Si je pouvais, je travaillerais toujours et sans trop de fatigue, et vous verriez alors. Je serais le grand peintre des simples. La nature parle à tous. Eh

bien ! Jamais on n'a peint le paysage. L'homme absent, mais tout entier dans le paysage ". (op. cit. p 117).

- " La peinture est une optique d'abord. La matière de notre art est là, dans ce que pensent nos yeux... La nature se débrouille toujours, quand on la respecte, pour dire ce qu'elle signifie ". (op.cit. p 118).

- " Ils (les paysans) sentent spontanément, devant un jaune, le geste de moisson qu'il faut commencer, comme je devrais, moi, devant la même nuance mûrissante, savoir par instinct poser sur ma toile le ton correspondant et qui ferait onduler un carré de blé. De touche en touche ainsi la Terre revivrait. A force de labourer mon champ un beau paysage y pousserait... Ainsi du monde, du vaste monde. Il faut, pour le peindre dans son essence, avoir ces yeux de peintre qui, dans la seule couleur, voient l'objet, s'en emparent, le lient en soi aux autres objets ". (op. cit. p 119).

- ... " mais on est plus ou moins maître de son modèle et surtout de ses moyens d'expression. Il faut les adapter à son motif. Ne pas le plier à soi, mais se courber à lui. Le laisser naître, germer en vous. Peindre ce qu'on a devant soi et persévérer à s'exprimer le plus logiquement possible, d'une logique naturelle s'entend ; je n'ai jamais fait autre chose. Vous n'imaginez pas les découvertes qui vous attendent alors. Allez, pour les progrès à réaliser, il n'y a que la nature, et l'œil s'éduque à son contact. Il devient concentrique à force de regarder et de travailler ". (op. cit. p 120).

- " Copier... Copier, oui... Il n'y a que ça. Mais les tempéraments ! La peinture reconnaîtra les siens. Je veux, moi, me perdre en la nature, repousser avec elle, comme elle, avoir les tons têtus des rocs, l'obstination rationnelle du mont, la fluidité de l'air, la chaleur du soleil ". (op. cit. p 124).

- " Nous ne croyons vraiment que ce que nous voyons. Nous voyons dans la peinture tout ce que l'homme a vu. Tout ce qu'il a voulu voir. Nous sommes le même homme. J'ajouterai un anneau à cette chaîne colorée. Mon chaînon bleu. L'apport de la nature vraie, le paysage qui rentre dans l'intelligence... ". (op. cit. p 125).

- " Ce qui est insensé, c'est d'avoir une mythologie préformée, des idées d'objets toutes faites, et de copier ça au lieu du réel, ces imaginations au lieu de cette terre. Les faux peintres ne voient pas cet arbre, votre visage, ce chien, mais l'arbre, le visage, le chien. Ils ne voient rien. Rien n'est jamais le même. Eux, une espèce de type fixe, embrumé, qu'ils se passent les uns aux autres, flotte toujours entre leurs yeux - ont-ils des yeux ? - et leur modèle ". (op. cit. p 126).

- “ Oui, il faut de grandes lois, des principes, et après les grandes secousses, les émotions intellectuelles où leurs constatations vous jettent, innocemment copier la nature ”. (op. cit. p 126).

- “ C’est ça que doit nous donner d’abord le tableau, une chaleur harmonieuse, un abîme où l’œil s’enfonce, une sourde germination. Un état de grâce. Tous ces tons vous coulent dans le sang, n’est-ce pas ? On se sent ravigoté. On naît au monde vrai. On devient soi-même, on devient de la peinture... Pour aimer un tableau il faut d’abord l’avoir bu ainsi, à longs traits... Perdre conscience. Descendre avec le peintre aux racines sombres, enchevêtrées, des choses, en remonter avec les couleurs, s’épanouir à la lumière avec elles. Savoir voir. Sentir... ”. (op. cit. p 132).

- “ Vous comprenez, cette espèce de symbolisme liturgique du moyen âge est tout abstrait. Il faut y penser. Celui, païen, de la Renaissance est tout naturel. L’un détourne la nature de son sens pour signifier nous ne savons quelle vérité théologique, l’autre, vous le sentez bien, ramène l’abstraction à la réalité, et la réalité est toujours naturelle, a une signification sensuelle, universelle, si j’ose dire ”. (op. cit. p 136-137).

- “ C’est là dedans qu’il faut que je pioche... C’est là où le moindre coup de pinceau à côté fait tout dévier. Si je ne suis qu’ému là-dedans je te flanque l’œil de travers... Si je tisse autour de ton regard tout l’infini réseau des petits bleus, des marrons qui y sont, qui s’y conjuguent, je te ferai regarder comme tu regardes sur ma toile... Une touche après l’autre, une touche après l’autre... Et si je suis froid, si je dessine, si je peins comme à l’école... Je ne verrai plus rien. Une bouche, un nez, de convention, toujours les mêmes (...) Mais la diversité infinie c’est le chef-d’œuvre de la nature ”. (op. cit. p 153).

- “ Je me rapprocherais de la réalité. Je la veux tout entière... Autrement, à ma manière, je ferais ce que je reproche aux Beaux Arts. J’aurais dans la cervelle mon type préconçu et je calquerais la vérité sur lui... Tandis que c’est moi que je veux calquer sur elle. Qu’est-ce que je suis, moi ? L’atteindre dans son âme, la rendre comme elle est. Et si je m’y casse les reins, tant pis. J’aurai essayé. J’aurai frayé une voie. D’autres viendront plus solides, plus subtils... Qui feront avec la figure ce que Monet a fait avec le paysage ”. (op. cit. p 154).

- “ Les fruits sont plus fidèles. Ils aiment qu’on fasse leur portrait. Ils sont là comme à vous demander pardon de se décolorer. Leur idée s’exhale avec leurs parfums. Ils viennent à vous dans toutes leurs odeurs, vous parlent des champs qu’ils ont quittés, de la pluie qui les a nourris, des aurores qu’ils épiaient. En cernant de touches pulpeuses la peau d’une belle pêche, la mélancolie d’une vieille pomme, j’entrevois dans les reflets qu’elles échangent la même ombre tiède de renoncement, le même amour du soleil, le même souvenir de rosée, une

fraîcheur... Pourquoi divisons-nous le monde ? Est-ce notre égoïsme qui se reflète ? ”. (op. cit. p 157).

- “ Et dans un bon tableau, comme je le rêve, il y a une unité. Le dessin et la couleur ne sont plus distincts ”.(op. cit. p 158).

- “ - Que pensez-vous des Maîtres ? (Question d’Emile Bernard à Cézanne).

- Ils sont bons. J’allais au Louvre tous les matins lorsque j’étais à Paris ; mais j’ai fini par m’attacher à la nature plus qu’à eux. Il faut se faire une vision.

- Qu’entendez-vous par là ?

- Il faut se faire une optique, il faut voir la nature comme si personne ne l’avait vue avant nous ”. (op. cit. p 162).

- “ Nous marchions dans le plus serein des paysages, sous un soleil ardent. De temps à autre, mon vieux Maître me désignait un motif, en me disant : ne croyez-vous pas que ceci, rendu comme l’eût fait un ancien, mais dans une vision jusqu’ici inédite, ne formerait point un tableau magnifique ? ”. (op. cit. p 164).

- “ Cézanne s’était arrêté, il me regardait avec des yeux terribles où je crus apercevoir quelques larmes. Alors il se retourna brusquement et j’entendis :

- Je suis vieux... Il est trop tard... La vérité est dans la nature, je le prouverai... ”. (op. cit. p 164).

- “ Le génie est le pouvoir de renouveler son émotion à son contact quotidien ”. (op. cit. p 207).

Table des matières

1.	La secrète fruition du hasard et de l'amour.	2
2.	L'enfant bien-aimé du terrestre.	2
3.	Les Veilleurs du Visible.	2
4.	Combattre les mains nues.	2
5.	Remontée des mains vers leur regard.	2
6.	Le poétique n'a pas de compte à rendre.	3
7.	Seul palpite le cœur qui s'émerveille.	3
8.	Le labyrinthe de la reduplication.	3
9.	Ce qui vit se Graphie de soi-même.	3
10.	Un mur enneigé sous le soleil.	4
11.	Comment picorer les fruits du paradis.	4
12.	Les restes de la calcination.	4
13.	Déconnexions vitales.	5
14.	Lumineuses Graphies de la Phusis.	5
15.	Le devinement du monde.	6
16.	Topos de l'originalité.	6
17.	Laisser les records aux morts.	6
18.	D'une vérité qui n'appartient qu'à l'œuvre.	6
19.	Vase, fontaine et source.	7
20.	Sourcier des Graphies.	7
21.	Penser en l'occurrence.	7
22.	Le secret du recueillement graphique.	7
23.	Savoir-faire advenir.	8
24.	Un estrangement à nul autre pareil.	8
25.	La succession logique des "ismes".	9
26.	Les Graphies ont parenté avec l'oraculaire.	9
27.	Chasse de l'être et prise du réel.	9
28.	L'aveuglance d'une mise en scène.	10
29.	Un Dieu jadis sensible dans ses œuvres.	10
30.	L'égalité absolue des actes créateurs.	10
31.	Ce qui s'oublie de sujet à sujet.	11
32.	De l'invisible vers le visible.	11
33.	Une méprise séculaire.	12
34.	Vibrantes racines.	12
35.	Vider la cave de ses vignes.	13
36.	La maîtrise des confins.	13
37.	A quoi donc serait prédestiné le monde ?	13
38.	La vision est l'efflorescence du regard.	14
39.	Ce que disent les Graphies.	14

40.	De l'Un à l'être surgit un abîme.	14
41.	Une théorisation radicale de la ressemblance.	15
42.	Donneuse en Retirement.	16
43.	L'idéal d'une réalité photo-graphiée.	16
44.	Car le sujet de l'énigme n'a rien d'humain.	17
45.	Signature des choses.	17
46.	Toute chose se tient au cœur du monde.	18
47.	Mémoire des Graphies.	18
48.	Le Feu Eternel.	19
49.	Peindre, disiez-vous ?	19
50.	La monstration de la chose.	19
51.	Rehausser la clarté du secret.	20
52.	Tracer un chemin vers l'homme.	20
53.	La peur du Polemos.	21
54.	De la destination de l'être à la prédestination du sujet.	21
55.	Une grisaille à nulle autre pareille.	22
56.	Le scorpion du Cercle de Feu.	23
57.	Les escouades de l'inquisition.	23
58.	Par les sentes imagologiques.	23
59.	Scintillae animae.	24
60.	D'un miroir qui serait miroir de miroir.	24
61.	Les preuves du Malin Génie.	25
62.	Descendre vers le Haut.	26
63.	Artiste de la liberté.	26
64.	En l'œuvre d'art advient l'origine.	26
65.	L'objet est la chose sans son Image.	27
66.	Le fantasma primordial du Dieu.	28
67.	L'ange appauvri et meurtri, mais toujours vivant.	30
68.	Enfant du visible Destin du monde.	30
69.	Le tohu-bohu du Réel.	30
70.	Prudent comme un serpent et simple comme une colombe.	32
71.	L'Iconoclasme Abstrait.	33
72.	D'un axiome pictural.	35
73.	Mélêta to pan.	36
74.	S'abstraire du monde comme l'Abstracteur Suprême ?	37
75.	L'Unifier du Tout.	37
76.	Le Kaïros Graphiant.	37
77.	Les Vigiles du Il y a.	38
78.	Œil de chair et regard créateur.	38
79.	Visions de mains.	39
80.	D'une Ethique de l'Esthétique.	39

81.	De quelques questions adressées à l'Histoire de l'Art.	40
82.	D'un surgissement de l'œuvre picturale.	42
83.	Je parle en filigrane.	43
84.	Du tombeau des calamités aux germes d'éternité.	43
85.	S'il existait un seul atome de néant.	44
86.	L'ami aux mains de feu.	46
87.	Chaque être est à lui-même le signe de son chemin.	46
88.	Il n'y a pas d'objets dans le soleil.	48
89.	Monadographie de l'un et du multiple.	49
90.	Messagères et muses du temps.	49
91.	Artiste, guérisseur du Tout Vivant.	50
92.	La Sensation en l'Initialité de sa vérité.	52
93.	Des conditions ultimes d'une œuvre d'art.	53
94.	Le savoir-faire avec amour.	53
95.	Du Style et du Repos.	53
96.	Vivre dans l'amitié des choses.	54
97.	Idées-atomiques.	54
98.	Le seul réel absolu.	54
99.	L'atelier.	55
100.	Une dynamique énergétique.	55
101.	La parenté destinale de toutes choses entre elles.	56
102.	Or innombrables sont les chemins.	56
103.	Dans l'amitié d'un toujours vivant héliotrope.	58
104.	A des questions en chœur d'enfance.	58
105.	Tant que des peintres il y a.	60
106.	Ni nombre d'or, ni nombre boueux.	61
107.	Le regard du cœur.	63
108.	En nudité de lumière lunaire.	63
109.	L'art est la poïésis de la vie.	63
110.	Remerciement.	64
111.	La peinture est écriture de la présence.	64
112.	Les modes de liaison cosmique.	65
113.	Le tamis du rêve.	65
114.	Car l'humain n'est pas un piège.	66
115.	Portes de la lumière.	68
116.	Phusis mimétisante.	68
117.	Témoignage.	70
118.	Site de l'âme.	70
119.	Présentifier la beauté.	70
120.	Sur un tas d'écorces brûlées.	70
121.	Au cœur du Logos.	83

122.	Cet espace d'énigme.....	83
123.	Dürer en rappel.....	83
124.	Poétiser patiemment.	83
125.	Témoignage d'éternité.....	84
126.	De la matière en son être.	84
127.	Par la force de l'amour.	84
128.	Fragment mais d'un univers artistement solidaire.....	84
129.	Cette parole de Marc Aurèle.	84
130.	Pour que des êtres trouvent à s'entr'exister.....	86
131.	Dessigner.....	86
132.	Un signe de sauf-garde.	86
133.	L'un de l'œuvre.	86
134.	Par mille détours et autres passages secrets.	87
135.	Entre nature et peinture.	87
136.	Du passage des sens au monde.....	87
137.	Le détail en son caractère.	88
138.	Répartir du temps, départager de l'espace.....	88
139.	Nature artiste.	88
140.	La portée picturale.....	88
141.	Passer alliance avec la Mimêsis.	89
142.	D'un lieu à un autre.....	89
143.	Inscrire l'Image.	89
144.	De l'adresse picturale.	89
145.	L'exercice en acte de la poïêsis.	89
146.	Comme auprès d'une Source de Mémoire Amoureuse.	89
147.	Danser l'orange.	90
148.	Etre à l'heure au rendez-vous des choses.....	98
149.	Le jeu de l'en-retrait.	99
150.	Aux sources sacrales.	99
151.	De l'exister en son apprécier.....	99
152.	La demeure d'une œuvre.	100
153.	Re-connaissance.....	101
154.	De l'initial au vital, l'aller est retour.	101
155.	Dis-position.	101
156.	Méditer le pinceau à la main.	101
157.	La philialité du peintre.	102
158.	Passage à la limite.	105
159.	Interdépendance et consistance.	105
160.	Intuitionner.....	106
161.	Ce qu'il faut savoir de l'essence de l'art.	107
162.	L'ami du temps.	107

163.	Artigraphus.....	109
164.	Le Pays Sage.	111
165.	Par le chemin générateur d'un Feu artiste.	113
166.	Topologie de l'être	118
167.	Une Fantastique transcendante.	118
168.	Le dit de Protagoras.....	123
169.	Ce que motive le “ motif ”.	132
170.	Un Cézanne sur nature.	141