

JEAN DAIVE

UNE MÉTHODE DE DÉPROGRAMMATION

Quelle question le recours au motif pose-t-il ?

Quelle question le peintre devant le motif pose-t-il à celui qui l'observe ?

Pourquoi aujourd'hui plutôt qu'hier le peintre se tient-il debout devant l'arbre qu'il est en train de peindre ?

Il faut accessoirement revenir à l'homme si peu protégé de son désastre ou de l'architecture de sa destruction et regarder une dernière fois les derniers organismes, toutes les propriétés de ce dernier corps sans plénitude, mais _qui a la simplicité d'autrefois. Il faut se laisser aller à ce rapprochement paisible, concevable, logique.

Le peintre s'est égaré, car il sait qu'il peut ne pas être, et l'arbre qu'il a vu l'oblige à revenir à soi. Le corps nu dans la chambre, quelle en est l'image décisive ? L'arbre sans écorce devant la maison, quelle en est l'image décisive ?

Devant l'espace réel du monde, peindre est une action à distance qui, conditionnant les pôles, reproduit les similitudes. Et l'opération n'est pas sans piège, ni longueur. L'artiste se place dans une obsessionnelle nécessité de peindre chaque jour cet arbre capable de reproduire l'homme dans toutes ses activités : il nage, il plonge, il caresse, il court, il se répand en géométries d'univers, il perçoit des attitudes variées, il est un décor, il n'est pas toujours proportionnel, il est rapport et hypothèse, il est habité de tous les possibles, de toutes les contraintes, il rétablit la réalité qui a disparu. L'homme brûle pour la vérité d'un sujet. Quel est-il ? Il est ce que le chevalet a trouvé : l'arbre. L'arbre sans l'arbre ou encore l'arbre devant l'arbre. Par exemple.

Il revient sur le motif, à bicyclette. La bicyclette-fabrication- du-peintre est spéciale. Cadre, pédales, roues. Le reste est invention pure. Caisse vissée à l'avant, à ce cadre qui lui-même, à l'arrière, est doublé d'un cadre qui supporte matériels et panneaux de bois, chevalet, palette, pinceaux, couleurs. Le tout : chaque matin, dès huit heures, devant l'arbre : le peintre apparaît. L'arbre est couleur.

L'arbre ne cesse pas d'être dans son regard et dans son rêve. Il y a une beauté frugale d'après les touches

écrasées et ce que le pinceau pose en couleurs, ou encore d'après la mousse jaunâtre qui s'est formée sur le coude de la branche la plus aérienne. Quelquefois, il s'arrête de peindre. Il se regarde stupéfait dans rien, c'est-à-dire dans une échéance dont il n'a pas saisi le système.

Regarder, c'est toujours introduire les couleurs témoins de la puissance du leurre et de l'impuissance de l'esprit. Et ne plus regarder, c'est agir dans l'esprit par le détour de la pensée.

Peindre l'arbre, c'est obtenir un corps, c'est-à-dire vivre un corps comme stupéfiant.

Il s'approche de la réalité qu'il juge, rien qu'en regardant, une abstraction. Une peinture se prend dans le même esprit que la séparation qu'elle place au premier rang des systèmes cachés comme connaissances nécessaires.

Il peint, car la peinture est investigation. Il morcelle. Il ne suppose plus, mais il pense tous les intervalles qu'il choisit dans la nature, dans la mémoire et dans le tableau.

Conjecturer la réalité distribuée autrement la réalité en combinaisons asymétriques, ininterrompues.

Une peinture, je veux dire une pensée, détermine un transfert en graduations de ce qui n'est pas encore formes nettement visibles.

Il arrive à bicyclette, suit le tracé de la pelouse ronde. Il voit d'un coup. L'arbre est encore là. Il peint des notions de réalité. Ce qui est vrai, le motif qu'il a sous les yeux, un aveuglement ressemble-t-il à la vie, à la vraie vie des yeux ?

Au fond de l'arbre. Car il faut penser le fond de la peinture, le fond du paysage comme la fin de la peinture ou la fin du paysage comme la fin du motif. Et il ne peut pas concevoir la fin de la couleur.

Il introduit le temps. Une peinture a ses durées géométriques, faites de carrés par exemple. Il y a une géométrie introduite par les mouvements, l'accident des intervalles, l'instabilité d'un transfert, toutes ces vibrations comme d'un tableau discontinu.

Petits panneaux, pour la plupart carrés ou presque, constituent une peinture. Une peinture que ceux-ci,

les panneaux, brisent, déboîtent, dont ceux-ci, les panneaux, disjoignent l'intégralité architectonique, la variation ou le déplacement spatial.

Il progresse selon un dispositif bancal qui impose la restitution du monde tout en n'échappant pas à une réalisation de l'incertain : chaque panneau de bois est un jeu de construction, une sorte de vie ou une sorte de matière soumise au mouvement cinétique des intervalles. Cela brille, a une brillance noire, cela vibre, cela jaillit comme une vie généralisée, en se décomposant en rêves optiques. Le mouvement ne s'arrête pas, les courbes ne s'arrêtent pas, parce que l'accident des panneaux applique une non-réalité.

Les combinaisons régulièrement formées par les panneaux focalisent des réseaux d'action, des cernes de force.

Les intervalles absorbent la couleur : il n'est même pas question qu'elle se détruise, ni qu'elle atteigne à la dernière simplicité, parce que pliée, recorrectée une infinité de fois, logée dans l'obscurité d'un jeu de rectangles, condamnée au regard fragmenté, haletante, habitée, décomposée, déconstruite, brillante, agitée, séparée de la lumière, amère comme les cernes noirs, elle - la couleur - repousse le temps perdu, n'arrive qu'une fois comme l'étincelle ne se plaît qu'en action.

L'arbre est une étendue discontinue. Le feuillage est une étendue discontinue. Une bombe est une étendue discontinue. Chaque panneau agit comme une lentille. Et le tableau tout entier agit comme des foyers hallucinés.

L'air est alors une vraie forme. Un état d'âme du peintre. L'air et les travaux recommencés de la surface. Le peintre se vide de ses spectacles et revient toujours à l'air libre sans autre sujet que l'air, la lumière, la couleur et l'objet, debout comme la mer, comme la chambre, debout - cubique et surélevé.

L'ordre des dés (des plaques de bois) reproduit de notre effacement, l'hypothèse d'une intention : rétablir le monde visible - tenir un ciel, tenir un arbre. Et effacer, c'est-à-dire construire autrement - le ciel avec un nuage, l'arbre avec la branche qui ondoie.

Il reste debout pour hanter la surface et que dépense-t-il sur le sujet ? Il est debout, devant l'arbre, et l'arbre est infatigable, infaillible : c'est un point de ténèbres roses avec cette présence pure, complexe, couverte de plaques ou d'écorce. C'est aussi un sujet de réflexion. À peindre. À cracher comme le peintre mange et crache de la couleur. Possédant (le peintre) moins de calcul, d'image, d'enfance, de vie que d'audace aveugle

- et l'arbre est là qui s'appelle pensée réfléchie.

Un panneau de bois est un panneau de bois, une construction, un fragment. La peinture se compose d'un ensemble de panneaux de bois, dont les intervalles doublent le tableau. Il y a deux mondes.

Masse aérienne, elle se détache de l'arbre, poumon libre, continent qui flotte : feuillage au côté de l'arbre, détaché de l'arbre.

Ne rien faire ou en faire trop. Ne rien penser ou penser le monde. Un jour vient où regarder un objet devient une entreprise de la connaissance nécessairement sans lien avec les opérations de l'art ou bien rendant les opérations de l'art impossibles.

Le peintre sur le motif nourrit son poisson rouge.

Qu'est-ce qui se manifeste là ? Peut-être l'infini artificiel, comme si le peintre sur le motif nourrissait son poisson rouge.

Le motif est la dernière pensée qui consiste à s'avancer envers et contre tout plus près des ressources de la compréhension et du besoin de construction.

Découvrir le fonctionnement de la vie en réussissant à faire glisser l'homme dans l'arbre. À faire descendre le ciel dans l'arbre. À géométriser la mort, le rêve, l'étreinte, le temps et aussi à épuiser la virtualité de l'arbre.

Le temps est couleur.

Il y a un drame dans l'arbre et les yeux qui voient s'y disputent l'existence.

Il ne faut pas la nuit. Il faut attendre le jour et un moment plus clair.

La lumière ajoute à l'objet la preuve de ce que la peinture n'est pas : au-dessus de ses forces, l'arbre est au-dessus des forces du peintre. Au-dessus de ce travail : le transfert.

Une image n'est pas contrôlable, elle peut à tout moment se désintégrer, se dissoudre, liquéfier ses cristaux.

Une peinture est tout aussi peu maîtrisable, elle arrive à l'énigme perspective aussi codée que le flux d'images cathodiques.

Et la réserve est là où se joignent les panneaux de bois : elle transporte le désordre du monde au titre des choses dépossédées. Réserve au contact de ténèbres infatigables et de l'invariance que l'homme est contraint de s'accorder. Toujours ce corps noir qui ne rend rien que la vie organique. Répondre. Reprendre.

Raccorder. Et survient l'énième perspective aussi codée que le mouvement d'une image digitalisée.

Le peintre au lieu de trouver en lui l'ignorance croit tout savoir en mettant la conscience dans un partenaire qui strictement devient l'acteur de tous les obstacles et de toutes les issues fatales.

Le peintre et le partenaire : aucun n'est sujet. Ils répètent et continuent de répéter leur intrigue pour atteindre une moindre chance. Changer, combiner autrement les trajectoires de la branche, égarer ou briser les anatomies de l'arbre dans l'étendue du monde, draper les arborescences sous une voûte solaire, et guetter les enchaînements d'excès et d'échecs.

Il y a entre le peintre et le partenaire une idée très vague et très décidée de déprogrammation, très tyrannique. Comment déprogrammer l'arbre ? Comment diffracter l'arbre et spéculer sur des visions dominées-dominantes ? Comment une liaison mentale poussée jusqu'au bout exprime-t-elle matériellement un mécanisme qui n'est pas sans rappeler une mainmise cinétique ?

L'air irrégulièrement se couvre de miroirs. Est-ce qu'il remarque que chaque feuille de cet immense feuillage dont il ne mesure pas l'immensité est miroitement ? Feuillage gradué de miroirs. Monde et miroirs. Chevalet et miroirs. Pinceaux et miroirs. Les yeux devant les yeux. Les yeux contre les yeux. Les yeux sous les yeux.

Qu'est-ce qui demande une forme ?

Il sait qu'il lui est impossible de se définir entièrement devant soi et que, devant soi, il lui est aussi impossible de réaliser la série nécessaire d'inductions qui ne doit pas trouver étonnante la continuité d'une présence simultanée : la chose peinte et la chose réelle. L'arbre peint et l'arbre observé.

Morcellement du royaume si complexe que chaque feuille remplace l'arbre selon une pesanteur qui cède aux conditions d'équilibre, de résistance. Les feuilles, entre elles, sont des élévations aux tremblements superposés de coupes. Les dômes se soulèvent, gonflent, occupent des espaces d'étoffes, de fumées, de membres. L'édifice est un arbre aux propriétés libérées de nos rêveries, la vraie forme d'une exception. Les réponses viennent avec des feuilles et du son. Et la couleur.

Les combinaisons proprement abstraites et différentielles se construisent à l'aide de la feuille tremblée devant le soleil, je veux dire à l'aide de la feuille, de

l'ordre de la feuille contre l'ordre de toutes les feuilles. Contre l'air.

Et si le peintre était venu avec rien. Juste une bicyclette, un chevalet, un meurtre. Privé d'enquête.

Souvenir discontinu. Mémoire discontinue. Vie antérieure passe dans les intervalles et la dislocation des liens logiques. La nostalgie découpe, alors que les panneaux, grands comme des mouchoirs, aux bords presque invisibles, tracent des itinéraires à l'intérieur du tableau. Il y a une sourde musique de ce qui légèrement disloque l'arbre et la belle journée de la branche au moment où celle-ci se transforme en pied léger d'une femme endormie ou nageuse.

Il se transporte à bicyclette d'arbre en arbre comme cet édredon rouge. Il regarde avec des yeux marins, pleins de couleur, des racines plus errantes que des méduses. Elles sont des rêves de peinture ou de rêves perdus.

Je commence avec une image de moi si je veux peindre un objet qui s'appelle arbre. Je suis un arbre. C'est-à-dire que je dois me mettre à la place de l'objet qui me hante.

JEAN DAIVE, 1999