

Marc Richir —« Maurice Wyckaert : l'orée du monde », *la part de l'œil n° 1* : Arts Plastiques et Psychanalyse - Bruxelles - mars 1985 - pp.139 – 148.

Une version réduite a été publiée dans *Esprit*, no. 2/1986, p. 52-60.

Mis en ligne sur le site www.laphenomenologierichirienne.org

www.laphenomenologierichirienne.org

Site consacré à la pensée de Marc Richir

[Marc Richir](#) (1943-) est l'un des principaux représentants actuels de la phénoménologie. Son œuvre, aussi monumentale que complexe, a longtemps été ignorée. Elle commence cependant à être étudiée et discutée, entre autres en France, Belgique, Espagne, Allemagne, ou encore en Roumanie.

Nous sommes pour notre part convaincus de l'importance de travailler la pensée de Marc Richir. Aussi, l'objectif de ce site est double : d'une part, mettre progressivement à la disposition du public différents textes de Marc Richir (en particulier ceux qui sont le plus difficilement accessibles aujourd'hui) et sur Marc Richir. D'autre part, récolter et diffuser toutes informations concernant l'actualité de la phénoménologie richirienne : qu'il s'agisse d'interventions publiques de Richir, de nouvelles publications, de séminaires ou colloques, etc.

Bien sûr, dans la réalisation de ce projet, toute aide est utile ! Si donc vous avez des informations susceptibles d'intéresser les lecteurs de Richir, ou bien si vous disposez d'une version informatique (un document word ou un scan) d'un texte de Richir, n'hésitez pas à nous le faire savoir (nous nous occupons nous-mêmes de demander les autorisations pour la publication).

Pour nous contacter : postmaster@laphenomenologierichirienne.org

Bonnes lectures !

25/29

Maurice Wyckaert : L'orée du monde

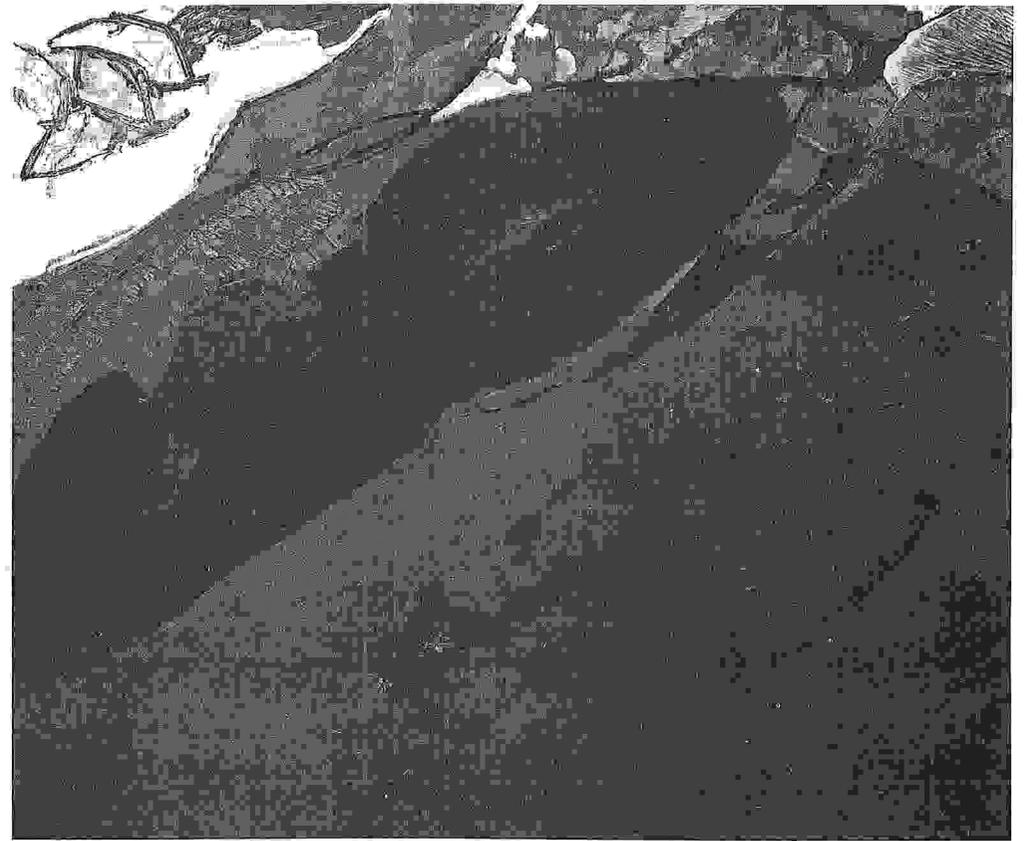
Marc Richir

L'un des problèmes fondamentaux de la peinture depuis la Renaissance est le paysage : l'art comme « imitation » de la nature. Voilà qui paraît aller de soi et que l'on a peut-être trop tendance, aujourd'hui, à éliminer en raison de son apparente simplicité. Tout se complique cependant dès que l'on se demande ce qu'est le paysage, la nature, et l'imitation. Il n'est que le regard naïf, non exercé à l'art, pour croire que le paysage (la nature) est un ensemble de *choses* plus ou moins bien disposées dans un champ de vision et sur une toile : un regard obnubilé par elles, qui occultent le monde où elles paraissent, arrêtent ou captent le voir dans leur banalité quotidienne. Constable, déjà, disait : « Ce n'est pas une maison, c'est un matin d'été où il y a une maison. » Un matin d'été, une phase du monde, tel est en vérité le paysage, tant celui que nous voyons avec nos yeux et notre corps de chair que celui que *fait* le peintre — celui qu'il a toujours fait, pour peu qu'il fût digne de ce nom. Et tel est sans doute ce que nous fait voir Maurice Wyckaert, avec une évidence aveuglante, dans chacune de ses productions : plus d'obnubilation possible, en elles, où la banalité des choses (et des corps) se trouve mise entre parenthèses, où ce ne sont pas des choses qui paraissent, mais des éclats, des phénomènes de choses *avant* les choses, où le paysage du visible est profondément *dépaysant*, où le regard n'est pas capturé, mais entraîné irrésistiblement à bondir et à rebondir, à entrer, par ses bonds et rebonds, dans une existence pour ainsi dire atmosphérique. Rythmes et lumières s'accordant dans un très léger décalage, voilà ce qu'est le paysage, c'est-à-dire le monde en ses phases apparemment stabilisées, voilà ce que Wyckaert nous apprend à voir, tant dans sa peinture que dans la grande tradition dont il est l'un des dignes héritiers. Et ce n'est pas mince puisque c'est l'effet de tout art véritable de modifier de manière irréversible notre rapport au monde — c'est-à-dire le monde lui-même — et notre rapport à l'art : c'est en apprenant à voir que le peintre nous apprend à voir, il y faut bien tout un art tant l'organe du voir est subtil et apparemment distrait.

Ce qui frappe d'emblée dans cette peinture, c'est son extraordinaire dynamisme, mais distribué pour ainsi dire doublement, d'une part, selon ce que j'appellerai les traces rythmiques ou les schèmes du voir, et d'autre part selon les éléments ou les essences concrètes et fantastiquement vivantes dans les couleurs. Cette distinction, je ne la fais pas seulement pour les besoins de l'analyse, car elle est, à mes yeux, la faille ou la fracture

où vit et dont vit l'art de Wyckaert. Les traits ou les tracés, fort manifestes, ne sont pas, en effet, disposés comme un dessin préalable, comme un cadre appelé à être « rempli » par des couleurs; ils constituent plutôt, par leur organisation, une sorte de squelette dynamique, de matrice, dont jaillissent, non pas des formes toutes faites, mais des formations disposées en écho, par leurs superpositions et leurs décalages, selon des lignes de force qui, le plus souvent, se croisent : il s'agit, presque chaque fois, de plusieurs systèmes de traces rythmiquement disposées, et donnant l'impression d'écaillés en glissement les unes par rapport aux autres, contrariés par d'autres systèmes de traces laminant à leur tour les premiers à contre sens — comme si nous voyions le monde haché par des failles faisant jouer d'impossibles mouvements, dont l'agencement est déjà, par lui-même générateur d'espace et de lieux. Mais ces traces elles-mêmes sont à la fois d'une extraordinaire légèreté, d'une extrême liberté — qui n'est pas sans évoquer celle du grand art préhistorique —, sauf que, dans leur déroulement, ce ne sont pas des formes positives qui se donnent, mais des éclats de forme ou des formes en gestation, *évoquant* leur accomplissement dans et par leur mouvement. Les rythmes ne sont donc pas seulement dans les systèmes de traces, mais dans les traces elles-mêmes aussi dansantes que la flamme, aussi légères que peut l'être le voir en formation — le voir en train de devenir voir de sa trace elle-même, ce que j'appelle schème ou rythme du voir, ce que le voir creuse en lui-même comme en sa chair, et qui est, comme tel, non pas contour de chose reconnaissable, mais tracé matriciel de tels ou tels contours, genèse en mouvement et donc inachevée de ce qui n'est pas encore devenu figure de chose.

Tout cela n'apparaît cependant que dans la stricte mesure où les couleurs, très vives, paraissent le plus souvent en désaccord manifeste avec ce sur quoi les schèmes du voir pourraient encore se refermer comme sur une réalité. Les formes qui sont en cours de formation dans les traces et systèmes de traces sont d'emblée désaccordées eu égard à ce que nous voudrions y voir, par l'écart évident de la couleur par rapport aux usages du monde familier. Il y a, dans cette peinture, quelque chose d'élémentaire, au sens où les couleurs y jouent un peu comme des éléments : mais alors que de vieilles traditions nous feraient attribuer le vert à la terre, le bleu à l'eau, le rouge au feu, et le blanc à l'air, Wyckaert brouille allègrement ces repères avec des éclats de ciels jaunes ou rouges, avec des nuages verts, avec des feux blancs, des fleuves jaunes, etc. Extraordinaire mélange des « éléments », fantasque alchimie où, en réalité, plus que se mélanger, ils s'échangent, où tel village italien (*Ellera*, 1983) paraît perché sur un nuage, ancré à une terre houleuse de verts et de bleus, perdu dans des orages de rouges, de noirs, de jaunes et de bleus. Ces échanges, qui ne sont régis par aucune loi a priori, mais qui s'effectuent chaque fois selon une logique propre, sont comme la généralisation de ce qu'avait vu Rimbaud : la mer allée avec le soleil, l'eau allée avec le feu, c'est l'éternité. Pareille transmutation des éléments du monde, s'épanchant en masses éclatantes et fluides décalées par rapport aux schèmes rythmiques, fait des couleurs qu'elles s'étalent comme des lambeaux de l'éternité du visible, flottant ou dansant dans une sorte d'intemporalité en dissonance dans la temporalité et la spatialité schématique des traits. Non pas cependant que, si ce n'est dans quelques heureuses exceptions, les couleurs se distribuent en plages étales qui aplatiraient l'espace, mais que, résonnant comme *en écho* aux traces et aux systèmes de traces, elles sont elles-mêmes traversées de mouvements, de rythmes, de tracés, de volumes (ombres), donc qu'elles sont animées d'une vie interne, d'une pulsation elle-même rythmique. Il y a dans les couleurs tout un travail de la lumière avec elle-même, mais l'essentiel est ici qu'il n'est pas quelconque ou indifférent, qu'il joue dans le désaccord des couleurs et des formations schématiques, comme la rémi-



1983, 120 x 100

niscence et la prémonition de ces dernières : haillons d'éternité ou éclats de l'infini, les couleurs *incarnent* à leur manière des rythmes schématiques qu'il n'y a déjà plus, qu'il n'y a en un sens jamais eu, et des rythmes qu'il n'y a pas encore, qu'en un sens il n'y aura jamais — ou encore des rythmes qu'il y a toujours déjà eu, et qu'il y aura encore toujours, mais qui ne paraissent au visible que dans et par leur absence. Plus simplement, les couleurs sont telles, dans cette peinture, que jamais elles ne remplissent des formes en gorgeant pour ainsi dire leurs contours encore indécis, mais qu'elles les redoublent au sein d'un très léger discord, qu'elles les empêchent de se clore en identités stables, qu'elles les écartent d'elles-mêmes selon ce qu'il faut pour qu'elles se réfléchissent, comme formations se répercutant et se rythmant de manière cohérente dans ce qui fait l'espace et le temps *intrinsèques* au tableau. Les couleurs n'y constituent donc pas du plat dans le profond, des coupes abstraites dans un espace en trompe-l'œil disposé selon un axe perpendiculaire à la toile, mais de l'éternité dans le temps, de l'infini dans le fini, du calme dans le mouvement, écartant, fracturant les schèmes (les tracés) d'eux-mêmes juste ce qu'il faut pour qu'ils se temporalisent et se spatialisent d'eux-mêmes en rythmes et systèmes de rythmes *se faisant* sur place. Et le miracle, c'est que ce discord est nécessaire à l'accord, c'est que, nous le comprenons enfin, le monde ne se fait que par la grâce de cet écart interne aux formations, par cette faille d'éternité dans le temps, par cette mince fracture d'infini dans le fini. Car

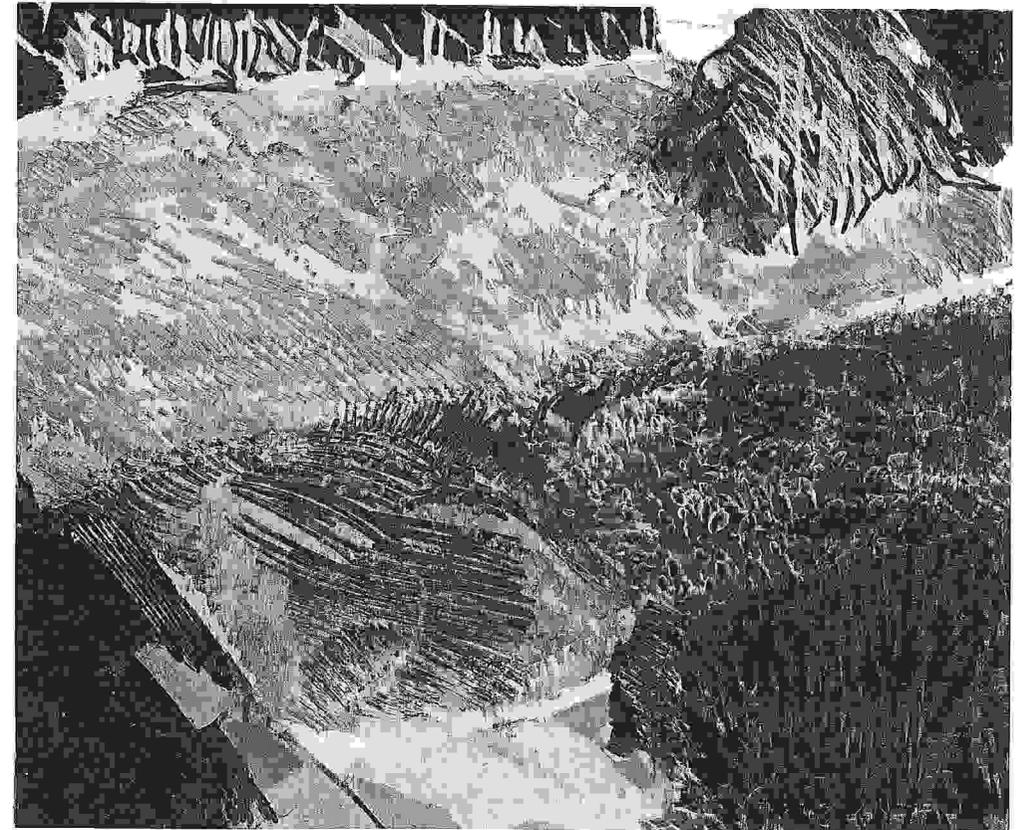
les rythmes, les schèmes du voir ne peuvent se lire, nous le voyons, que si, toujours déjà et encore toujours, ils se précèdent et se suivent eux-mêmes dans les couleurs qui, à leur manière, les incarnent — ou plutôt incarnent ce qui leur manque encore depuis toujours et déjà pour toujours.

Cette peinture nous fait donc comprendre que le monde ne paraît, ne devient phénomène que dans cet accord discordant de formes en formation et de couleurs, d'essences, incarnant énigmatiquement en elles la mémoire et la prémonition d'autres formations qui, par là, comptent au monde par leur absence reportée au visible par ce passé immémorial et ce futur inaccessible : le monde comme phénomène ne se tient en lui-même que dans cet accord du discord — le monde : pas seulement celui que Wyckaert nous donne à voir dans ses phases, dans ses aspects indéfiniment recommencés et pourtant toujours nouveaux, mais encore notre monde familier que tout simplement nous n'avons pas suffisamment appris à voir, parce que nous n'avons pas compris que sa racine, sa matrice originnaire, n'est rien d'autre qu'une rythmique spatio-temporelle du voir aussi subtile que complexe, qui ne se reconnaît pourtant dans son opération que par ce coin d'infinitude et d'éternité en elle qui la fait se précéder et se retrouver elle-même, qui la fait donc se réfléchir, non seulement comme opération du peintre, mais comme opération du voir, à l'origine du monde ou des mondes, donc à l'origine de ce qui apparaît comme phénomène et rien que phénomène. Car la rythmique des traces du voir ne peut à elle seule faire un espace et un temps qui se tiennent — les deux sont ici à prendre rigoureusement ensemble — : il faut qu'elle soit d'un seul coup en réminiscence et en prémonition d'elle-même dans les couleurs ou les essences comme lambeaux d'infini et d'éternité; comme tels, ceux-ci ne sont en retour jamais attachés aux formes et aux formations qu'en vertu d'une relative contingence, celle-là même dont joue tout le travail de l'artiste.

Mais il y a plus encore. Si la discursivité spatio-temporelle intrinsèque du monde, du phénomène-monde en ses phases, vient de l'accord de deux puissances qui ne sont pas a priori en concordance, si les couleurs accrochent le phénomène-monde en sa transcendance faite d'éternité et d'infini, donc répondant au calme de la contemplation, les schèmes comme schèmes du voir ancrent le phénomène-monde en un ceil de chair et donc en un corps de chair. Or l'accord de ces deux puissances discordantes fait aussi que le monde paraît comme un rêve, et que le rêve paraît comme un monde. Une dimension fondamentale de la peinture de Wyckaert est que les phases du monde qui paraissent tout au fil de ses tableaux sont des phases de monde-corps, de monde-visage, de monde-animal mythologique, que les formations qui y paraissent ne sont pas seulement formations de collines, de champs, de maisons, de ravins, de rochers, de rivières, de nuages, de coulées de lave, etc., mais tout autant et à la fois, dans le même mouvement, formations de dents, de bouches, de sexes, d'yeux, de ventres, de fesses, de bras, d'ailes, de becs, de cils, etc.; comme dans une gigantesque cosmogonie où, à la manière d'Empédocle, les êtres paraissent démembrés, où le monde lui-même, pris à son origine, se fait dans l'indistinction initiale du corps de chair — du corps fait d'organes errants — et du monde de chair — peuplé d'organes, de membres qui se retournent dans leur errance. Espace de distorsion que celui-là, où la face est dans le profil, le haut dans le bas, l'avant dans l'arrière, le dessous dans le derrière, etc. Espace de rêve, donc — et temps de rêve —, où, dans les phases du monde en genèse, c'est aussi et toujours du même coup la nature en général, c'est-à-dire la mère des mondes qui paraît. Espace d'empiètements, d'empilements et de proliférations (Merleau-Ponty) où l'enchaînement des rythmes et des tonalités (les couleurs) n'est pas linéaire, mais à plusieurs niveaux, comme dans une composition musicale, ou comme dans les rêves

que nous faisons en l'état de sommeil. Ce que cette peinture nous fait entendre (au deux sens du terme), c'est aussi que le monde est peuplé de nous-même parce qu'en le regardant, il nous regarde, que ce n'est que par une abstraction que nous croyons le voir d'un coup parce qu'il nous faut le parcourir d'un regard qui s'y forme et qui, par là, s'y temporalise et s'y spatialise, laissant en lui, comme ses traces, les formations du corps de chair dont il fait partie, mais ne les y laissant, précisément, que par l'écharde d'éternité et d'infini qui reste plantée en lui. Ce serait donc une profonde erreur de lire cette peinture selon un ordre symbolique tout fait — ce serait la déjà vieille erreur de voir dans l'art une projection ou une sublimation d'ordre psychologique —, car nous nous y trouvons bien avant le psychologique, le symbolique ou le mythologique : nous nous trouvons précisément aux origines, avant même les rêves, avant l'entrée dans tout ordre quel qu'il soit, dans cela même qui les rend possibles, dans leur gestation indéfinie et ici suspendue en son inachèvement, dans la nature se faisant monde, dans la nature se faisant phénomène.

C'est donc une peinture barbare, sauvage, ou en termes plus savants, une peinture phénoménologique, car prenant le phénomène à sa naissance, entre la joyeuse et jubilante innocence des origines et la tragédie commençante du monde en train de se rêver, entre les flamboyements et efflorescences d'une lumière passionnée d'elle-même et les mouvements



1984, 120 x 100

initiaux de l'être qui se craquèle, se fracture, se schématise, broyant, dans les rythmes de ses éclats ou de ses écailles, les choses et les corps. Enigme de cette peinture qui fait irrésistiblement penser, par les sortilèges de son art, aux premiers jours de l'enfance, mais qui, par la puissance de sa nostalgie, en un sens très romantique — même hyper-romantique : plus romantique que tout romantisme déjà connu —, nous fait voir que ces premiers jours, nous les portons toujours en nous, qu'il nous demeurent, non pas comme un lointain passé, mais comme la trame indestructible de notre vie. Et il arrive de plus en plus, ces dernières années, que Wyckaert accorde ce discord dont nous parlons avec davantage de sérénité, que s'allient comme en un étrange pacte, en une étrange paix, l'atmosphérique, l'aérien, le léger, l'immatériel, avec la liberté des tracés, des courbes, des failles, des rythmes générateurs de formes. Il ne faut sans doute pas moins qu'une vie de travail pour accueillir, pour laisser se déployer en son lieu propre ce qui est sans doute la part la plus cachée, et donc la plus profonde de notre destin d'hommes, cette rencontre que nous ne faisons pas, mais qui nous fait, d'une éternité primordiale et de l'œuvre patiente de la mort.

Car il nous faut en venir, à présent, plus précisément au travail du peintre, seul susceptible, non pas d'expliquer, mais d'explicitier les heureuses rencontres de son art, c'est-à-dire de les inscrire dans le champ complexe d'un problème, qui est l'un des problèmes fondamentaux de la peinture. Comme tout art véritable, ai-je dit, l'art de Wyckaert est révélateur de quelque chose de crucial dans notre expérience, notre rapport au monde : loin que la toile y soit comme une fenêtre donnant sur une scène extérieure, elle y joue comme une sorte de pivot, de frange immatérielle, de rien où rien ne paraît sinon le monde en ses phases, où se phénoménalise un phénomène en lequel opèrent, dans leur décalage constitutif, la vision contemplative et le voir incarné dans le corps de chair. La toile est elle-même la scène, le lieu du travail de peindre, donc aussi du même coup le lieu du travail du visible, entre voir et vision, entre traces rythmiques du voir et lambeaux d'éternité et d'infinité : accrochée à la transcendance par les couleurs, elle est prise dans le corps de chair par les systèmes dynamiques de traits. Elle est donc elle-même comme une sorte de coin entre les deux, comme ce qui fait jouer l'espace (les profondeurs) et le temps (les lectures bondissantes et rebondissantes du regard). Car c'est finalement la toile, donc le travail de peindre, qui accorde les éléments en discordance (les traits schématiques et les couleurs), et qui, dans cet accord, fait une phase de monde, un phénomène.

Cela signifie tout d'abord que tout voir, loin d'être réception impassible d'un spectacle, est déjà penser, *pouvoir onirique et cosmogonique* : que tout voir pense, c'est-à-dire rêve et fait le monde, que tout voir est démiurge, mais que, à l'encontre du démiurge de Platon, c'est un démiurge sans modèle, un démiurge d'avant les idées et les formes, d'avant les êtres et les mythes, qui ne s'ancre en l'éternité et l'infinité et de là, dans l'espace et le temps, dans l'espace-temps, que par le redoublement doublement déporté de ses traces dans les pouvoirs de prémonitions et de réminiscences de lui-même au sein de l'être-coloré. Si le voir fait le monde en se faisant, si le voir schématise les formations du visible en créant et déposant les traces de lui-même, en les rythmant, il ne se voit dans son faire, il ne réfléchit ou pense les rythmes de son agir que parce que, toujours déjà et encore toujours, il se succède et se précède tout à la fois par le creux de lui-même qui, de toujours et pour toujours, s'inscrit ou s'incarne dans la couleur. Or, du point de vue du peintre, les traces du voir se font par la main, le bras, c'est-à-dire par le corps de chair. Dans ces traces, c'est donc aussi ce dernier qui se fait voir par l'« intériorisation » réussie, à sa pointe manuelle, en ce qui ne peut être que geste tout entier, des schèmes opérants du voir.

Et cela n'est à son tour possible que par une liberté chèrement acquise du trait, par un recroisement de la masse du corps de chair — embarrassé, chez le non-peintre, dans son obscurité — avec les traces dansantes du voir, recroisement difficile et long à déblayer, qui est l'un des axes fondateurs de la pratique et de l'art de peindre, mais qui, s'il s'ouvre comme tel, fait du corps de l'artiste un corps de chair imagi-nant, informant, rêvant, et se retournant sur lui-même en ce rien originaire qu'est la toile. Si donc les tracés rythmiques du voir portés par la pointe du corps du peintre constituent un dessin, ce n'est pas, ici, au sens classique de la reproduction vraisemblable de formes déjà là, c'est au sens d'une *mimésis* ou d'une initiation *productrice* du travail de formation en lequel s'initie tout *visible* — dont l'actuellement vu n'est jamais qu'une abstraction seconde. Wyckaert partage en cela, par ce nouvel art du « dessin », toute une ligne du destin complexe de la peinture moderne : il ne s'agit plus tant de faire que le faux se rende plus vrai que le vrai, que de montrer que le « vrai » n'est qu'un cas particulier du « vraisemblable », que sa vraisemblance elle-même plonge ses racines dans une matrice de mondes ni vraie ni fausse, ou les deux tout à la fois.

Mais encore une fois, cet être à l'œuvre du geste, cette inscription par le corps de chair des traces rythmiques du voir se ferait à l'aveugle s'il n'y avait en lui la possibilité de se réfléchir par son absence au sein de l'étalement, de l'efflorescence, ou du jaillissement des couleurs. Cette réflexion, qui est pensée *intrinsèque* au voir, et donc pensée intrinsèque au geste de tracer, au corps de chair comme *pouvoir* de formation, de temporalisation et d'espacement, est cela même qui peut accorder en un monde, en une phase du monde (en un phénomène), les puissances discordantes du voir, celle de ses tracés dynamiques et celle, contemplative, des actions et des passions de la lumière (l'éternité, l'infini) avec elle-même (Goethe). Le lieu de Wyckaert en peinture est celui-là : où le temps se temporalise et où l'espace se spatialise, *entre* l'éternel, l'infini, et les rythmes, entre la contemplation des modulations de la lumière (aux deux sens, objectif et subjectif, du génitif) et l'action des tracés dynamiques du voir portés par le corps de chair. Ce n'est donc pas un hasard si, comme nous le voyons, les tableaux de Wyckaert sont peuplés de corps, d'éclats de corps, ou de prémonitions (réminiscences) « mythologiques » : le voir étant voir de chair, partie du corps de chair arrachée à lui par l'éternité et l'infinitude des couleurs comme éléments de la transcendance du monde, et partie reprise en le corps de chair à la pointe libre du geste, le voir s'inscrit au monde, au rien originaire qu'est la toile, en emportant avec lui ses racines, qui sont dans le corps de chair, dans le corps du peintre lui-même. Car les schèmes du voir, qui sont aussi du même coup schèmes du visible, ne sont pas toujours déjà là dans le visible, comme des contours tout faits : en eux s'élabore la rencontre du corps de chair et des choses, non pas que le corps ne voie jamais que ce qu'il veut bien voir, comme s'il projetait partout son image ou comme si le monde portait simplement son ombre, mais que, dans le voir de chair, le corps de chair et les choses ont même origine, que telle courbe est aussi telle croupe, que tel creux est aussi tel repli, etc. Non pas, donc, qu'il s'agisse d'une équivoque savamment travaillée, comme si le peintre la maîtrisait depuis des repères préétablis, puisque ce qui est en jeu, c'est la commune émergence, du sein des systèmes de traces se réfléchissant dans l'écart des couleurs qui les incarnent par leur absence en réminiscence ou en prémonition, du corps de chair voyant le monde, et du corps de chair visible au sein du monde, l'un dans l'autre et l'un hors de l'autre, comme un éternel *nouveau-né* en train de surgir du sein de la mère nature, et de venir au monde en s'accrochant aux éléments intemporels du monde, par une sorte de sympathie naissante des tracés encore en blanc et des couleurs qui les entent dans un monde concret qui



1982-'83, 120 x 100

doit bien se dérober au voir pour se montrer à lui. Ce que la peinture de Wyckert nous donne à voir, c'est que le monde, le phénomène, est aussi un corps de chair qui se spatialise et se temporalise dans la transcendance, dans l'élément éternel et infini de la lumière, et que, comme tel, il est le rien des choses, et du corps comme chose, qui prend apparence, se phénoménalise sans les choses et le corps comme chose, avant eux. Pris par cette part de lui-même qu'est le voir de chair, et le geste qui en porte, en sa liberté, les schèmes formateurs, le corps de chair n'a que peu de rapports avec l'anatomie, et le monde concret, tout aussi peu de rapports avec la géographie ou la géologie. Corps de chair et monde concret n'adviennent au visible, c'est-à-dire n'entrent dans la frange instable entre vu et non-vu sans être occultés ou réifiés par le vu, que s'ils s'accrochent, par éclats, fragments, lamelles, morceaux, etc., à l'éternité et à l'infini des couleurs qui, les répercutant, les réfléchissent, les font voir, se retourner dans leur gestation même, à la fois pour le peintre dont tout l'art est d'inscrire cette genèse in-finie sur sa toile même, sans la figer, donc en restant au plus près de sa dynamique chaque fois singulière et pourtant chaque fois nécessaire, et pour nous, spectateurs, qui avons à apprendre à voir ces naissances du voir, à les ressaisir avec la seule ressource dont nous disposons et qui est celle du voir seul, non repris par l'agilité du geste.

La peinture de Wyckert est donc peinture à la fois physique et métaphysique : à la fois « imitation », recommencement, reprise des gigantesques travaux de la nature naturante, ou plutôt, poursuite des œuvres de cette nature par d'autres moyens, et — cette conjonction est nécessaire puisque la nature, fût-elle naturante, est aveugle — réflexion de ce travail par le jeu contemplatif des couleurs, des éléments qui, nous le comprenons, sont au-delà de la nature, sont même contingents par rapport à elle, puisqu'il se pourrait fort bien qu'un nuage fût rouge ou qu'une rivière fût jaune, etc., puisque l'élément, en ce sens métaphysique, ce n'est ni la mer seule, ni le soleil seul, mais la mer allée avec le soleil. Si c'est donc au corps de chair, au geste traçant du peintre, de « trouver » — mais c'est une « découverte » qui est du même coup « invention » — dans son faire un faire qui soit faire du voir, c'est à la pensée, au côté contemplatif du voir, de « distribuer » les couleurs, de les agencer, de les organiser de manière à réfléchir juste ce qu'il faut — là est l'art : dans cette difficile justesse — les traces rythmiques du voir de chair, les schèmes à l'œuvre tout à la fois dans le voir et dans le geste, pour les amener à paraître comme des formations du monde et du corps de chair, comme le même espacement et la même temporalisation se rythmant du même phénomène, du même rien comme phénomène où s'accorde à lui-même le discord originaire. Art subtil donc, qui n'est de maîtrise qu'à savoir *entendre* toute la nécessité intrinsèque qu'il y a dans l'atelier des origines, et à savoir ne pas se laisser distraire par toutes les contingences qui surgissent fatalement au fil de cette nécessité. Car la perfection de cet art n'est pas dans la forme, ainsi que la tradition l'a pensé, mais dans la formation in-finie : ce qu'il s'agit de voir et de faire voir, c'est la formation pour la formation, c'est le monde concret/corps de chair *en vue de lui-même*, et c'est dans cette finalité sans fin déterminée, d'une extrême subtilité, que doit s'insinuer le travail propre du peintre, son génie créateur.

Certes, cela, tout art véritable l'a toujours été. Mais alors qu'on assiste aujourd'hui à une sorte de spécialisation à outrance des artistes autour de problèmes techniques spécifiques — ce qui ne vaut du reste pas seulement pour l'art, mais pour tous les champs d'activité humaine inventive ou créatrice —, la peinture de Wyckert n'est pas peinture articulée par l'une ou l'autre des questions particulières qui se posent au peintre — et nous avons vu en quel sens universel il faut en fait entendre chez lui le concept de paysage —, mais la peinture tout entière, prise littéralement à bras le corps, et en continuité novatrice avec la grande tradition. Car c'est aussi une peinture profondément moderne, non pas par les références que nous pourrions y trouver à ses prédécesseurs — car elles ne sont jamais « calculées », elles ne viennent que de ce que le peintre a aussi appris à voir par les autres peintres —, mais par sa plongée aux origines, dans les parturitions de la nature naturante, en deça de la recherche technique de l'effet, de la quête mystique ou de l'investigation symbolique; par l'apparente solitude aussi de cette plongée qui, du fond des mers primordiales, ramène de bien étranges êtres où c'est la nature elle-même qui paraît à l'origine de la nature. Cette peinture très savante n'est pas une peinture d'homme polissé, car il n'y habite pas encore, ou tout au moins, s'il y est déjà, c'est qu'il a tout oublié, qu'il sait qu'il n'y aurait point de « culture » sans ce vent sauvage où il y a *autre chose que lui-même*, et non pas un désert, mais un monde concret d'avant ses rêves, ses fantasmes, ses croyances, ses systèmes de symboles, un au-delà de tout ce que lui-même peut s'imaginer, se représenter, ou ratiociner de lui-même. Vent sauvage qui est aussi le grand souffle de la liberté, plus que nécessaire en notre époque qui n'est que trop fascinée par tout ce qui pourrait capturer l'esprit, l'inscrire presque de force dans des réseaux immuables, maîtrisables ou calculables. Cette peinture laisse chaque fois advenir la preuve concrète qu'hors de nos habitudes ne règne pas le chaos ou le néant, mais l'in-finie

abondance, la prolifération infatigable, la prodigalité généreuse des mondes ou des phénomènes. Que notre terre est fertile, serait-on tenté de dire après elle! Mais que d'autres terres tout aussi fertiles n'existe-t-il pas aussi, faudrait-il ajouter encore avec elle.

Ce n'est pas en calculant que, comme le disait à peu près Leibnitz, Dieu fit le monde. Mais c'est en rêvant l'éternité avec son corps de chair, c'est en faisant miroiter des lambeaux de l'infini dans les scansiones et les plissements qu'inscrivent les traces de son voir incarné en corps. Et que sommes-nous, nous les hommes, sinon une image de la divinité? Ecoutons Hölderlin :

« Qu'est-ce donc que la vie des hommes? Une image de la divinité.
C'est sous le ciel que cheminent tous les terrestres : ils
Le contemplent. Et lisant, en quelque sorte, comme
Dans un écrit, les hommes imitent la richesse et
L'infini. Le simple ciel nu
Est-il donc riche? Les nuages d'argent sont
Comme des fleurs. Et de là-haut tombent en pluie
L'humide et la rosée. Mais quand l'azur
Est effacé, le bleu simple, voici paraître
Le mat, qui est pareil à du marbre, tel du minéral :
Signe de la richesse.

(Trad. François Fédier et Gustave Roud, légèrement modifiée.)

Telle est l'orée du monde.

Marc Richir.