

# L'ORÉE DU MONDE

## Maurice Wyckaert\*

par 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

---

\* Maurice Wyckaert, né à Bruxelles en 1923, a été lié au groupe Cobra, en particulier à Asger Jorn et Christian Dotremont. Il a participé à la fondation et aux débuts du mouvement situationniste. Nombreuses expositions en Belgique, en Italie (Venise, Milan), en Allemagne (Munich), aux Pays-Bas (Eindhoven) et à Paris (galerie Ariel). Participation à de nombreuses biennales et autres manifestations de groupe. Œuvres dans les musées d'Anvers, Gand, Bruxelles, Silkeborg, Vienne, Lausanne, Helsinki, São Paulo, Bochum, Pittsburgh...

Nous remercions la revue *La part de l'œil* (Bruxelles), d'avoir bien voulu nous autoriser à reproduire de larges extraits de cet article, publié dans son numéro de mars 1985.

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'écailles 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, semblent 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., 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 réminiscence 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



Maurice Wyckaert, *En attente* (80 x 100), 1978, Galerie M.L. De Boer, Amsterdam

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'avions pas suffisamment appris à voir, parce que nous n'avions pas compris que sa racine, sa matrice originare, 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 œil 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 laves, 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-mêmes 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.[...]

Tout voir, loin d'être réception impassible d'un spectacle, est déjà penser, *pouvoir onirique et cosmogonique* : tout voir pense, c'est-à-dire rêve et fait le monde, tout voir est démiurge, mais, 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'espace, 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 doit bien se dérober au voir pour se montrer à lui.

Ce que la peinture de Wyckaert 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 réifiées par le vu, que s'ils s'accrochent, par éclats, fragments, lamelles, morceaux, etc., à l'éternité et à l'infinité 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'agileté du geste.

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 scissions 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 ? Écoutons 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 contemplant. Et lisant, en quelque sorte, comme*



MAURICE WYCKAERT

---

*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 minerai :  
Signe de la richesse<sup>1</sup>.*

Telle est l'orée du monde.

Marc Richir

---

1. Traduction François Fédier et Gustave Roud, légèrement modifiée.

**la  
revue  
nouvelle**

numéro spécial décembre 1985

**LES POLITIQUES ETRANGÈRES DE LA BELGIQUE**

- Itinéraires, par *Jean-Claude Willame*
- Le bon élève devenu muet, par *Colette Braeckman*
- La politique belge vis-à-vis de l'Est, par *Rik Coolsaet*
- La Belgique et les braises latino-américaines, par *Jean-Paul Marthoz*
- Le franc belge : de Charybde en Scylla, par *Nicolas Bardos*
- Les reins et le cœur du commerce extérieur
- L'AGCD : vingt-cinq années d'enlisement, par *Paul Serlon*
- Le contrat gazier entre la Belgique et l'Algérie, par *Gauthier de Villers*

**LA REVUE DANS LES VENTS DU CHANGEMENT**, par *Michel Molitor*

La Revue Nouvelle : Belgique : 1 600 FB      Ce numéro : 250 FB  
France : 270 FF  
Etranger : 1 890 FB

CAISSE GENERALE D'EPARGNE ET DE RETRAITE : Bruxelles, 001-01007311-08  
La Revue Nouvelle, rue des Mouchérons 3, 1000 Bruxelles