

RAISON PLASTIQUE ET OBJECTIVITÉ PICTURALE

Robert Grosvenor : LA PIECE

Une sculpture de Grosvenor fut présentée à Paris (Galerie Éric Fabre) en mai 1977. Cette sculpture n'ayant pas de titre et de par sa présence, sa matière, n'accusant pas de spécificité picturale nous l'appellerons pour en partir et s'y interroger d'un terme qui n'en contrôlera ni le genre, ni la caractéristique formelle.

La Pièce donc, qu'il n'est pas question de présenter ici. Sa description, aussi juste que possible, ne serait qu'un excès de langage, une gageure que nous tenterons d'éviter en traduisant l'expérience que nous en fîmes au titre de celle à venir s'inscrire là, en surimpression, pour atténuer des impressions insupportables de construction et d'analyse.

Le sens que nous pouvons percevoir sur la raison plastique propose dans l'ordre : une quantité infinie de possibles, une convenance singulière du vocabulaire formel ou conceptuel apte à suggérer une relation, un processus hiérarchique des fondamentalités qui s'exerceront à la signification. Ceci afin que :

a) l'idée archaïque de l'aléatoire soit « corrigée » par les relations dynamiques de l'échange et de la distribution : on n'image pas là où l'imagination est possible, mais là où l'imagination est nécessaire. Le propre de l'imaginé n'étant pas de demeurer imaginaire.

b) Nous ne devons dans l'investigation n'admettre la portée pertinente d'aucun lexique préalable. Les mots et groupes de mots doivent être mobilisés ou forgés dans l'attraction que l'urgence d'une objectivité exerce sur les éléments et matériaux qui établissent une relation.

c) L'exercice de la signification autorise une pertinence de hiérarchisation devant être envisagée comme une courtoisie conceptuelle, introduisant l'objet d'une analyse ou d'une toute autre interrogation spéculative dans la présence de l'action à laquelle, suivant le propre de sa nature, la signification le destine.

La philosophie précède la peinture de par son action dans le monde de la relation. Mais cette primauté n'entraîne pas une souveraineté sur l'enjeu d'une signification ou même sur les relations qu'une signification permet d'établir. Nous devons admettre aussi que la peinture en tant qu'objectivité picturale est souveraine, dès qu'il s'agit des relations susceptibles ou catégoriques de l'objet là. Surtout lorsque ces relations sont introduites par action philosophique sur la signification qui en permet le mouvement.

La Pièce s'enroule autour d'un fait primordial de la picturalité : l'équilibre du poids et du vide en négation du plein. Équilibre critique manifestant la crise de représentation qui est en jeu. Une quantité de signes ajustés par une pression du sens que cette quantité s'attribue, à un moment décisif, fait obtempérer l'image comme mesure. Ce moment catégorise des masses, détermine des structures qui ne peuvent s'adapter sous quelque forme que ce soit à d'autres quantités n'étant pas sous le coup d'un processus identique. Ces quantités autres peuvent à la rigueur être tolérées mais sans pouvoir de signification. C'est pourquoi nous risquons un équilibre en négation du plein. Négation comme rejet. Le rejet d'une masse conceptuelle ou formelle, structurante ou indéterminée, c'est toujours une négation. Cette masse ne peut ailleurs être autre chose. Ce sont les densités de cette nature (bannies) où l'idéologie cherche une faculté d'interventions négatives (en retour de désir).

Nous observerons une attention d'autant plus grande que des travaux comme celui de Grosvenor n'aurait pu se faire sans la conscience la plus lucide de cet ordre des choses.

Il s'agit de mettre ailleurs dans ce que nous pouvons ne pas admettre, des spécificités plastiques susceptibles de contraindre la peinture à la production du double, du semblant. L'entreprise picturale a toujours été, a fortiori avec Mondrian, d'exercer une pression la plus forte afin d'en éclater l'origine, la parodie : faire en sorte qu'elle ne puisse passer outre la mesure qui la destine, pour concevoir d'emblée une subjectivité. *La peinture trouve dans ce sens son seul futur.*

L'abstraction la plus pure n'a pas fait en sorte que le problème de la représentation ne soit plus une question picturale. Tout au contraire, en supprimant de l'objet de la représentation l'articulé spirituel du représenté, elle mit à jour ce qu'il en était de la parodie : la tendance précipitée de l'image

à intervenir dans les faits sans passer par le procès nécessaire à sa transformation. Par exemple, nous dirons de la liturgie qu'elle n'a d'autre fonction que de permettre, par le procès qu'elle exerce, la transformation du corps spirituel.

Lorsque nous parlons du poids, nous parlons d'une force de pression. L'intensité de l'écrasement – la couleur, par dépôt de matière sur le plan évidé.

Le poids chassant toute trace de parodie met en élévation (verticalité) un volume subjectif *sous le haut* duquel palpiter un geste, une pure présence.

Monolithe noir, à l'arrêt, constamment freiné par l'équilibre : la massification d'une matière jusqu'à l'objet.

Objet là de l'objet, un *maître-lieu*, le contraire de l'entrave parce qu'une prémonition de l'endroit : un vouloir être là, avec insistance et ce malgré l'histoire, hormis la représentation, à travers la figure.

La Pièce pose l'ouverture d'une dimension incommensurable pleine et entière, corrigé à perte l'examen du territoire plastique. Rien n'est à voir, rien n'est à prendre, tout est à oublier. Cette dimension de l'objet fouetté dans son entier impose de quitter l'endroit du cumul, du savoir, d'une possession. La Pièce, pour l'urgence d'une picturalité, produit un effet d'objet manifestant les hypothèses élémentaires de la question : « Comment peindre un volume ? »

Cet objet là est d'autant manifeste qu'il succède aux *Cuivres* de Carl André. Ces travaux, qui se déploient comme sculptures, n'argumentent dans leur tentative d'objet aucune spécificité sculpturale. Comme objet, ils réfutent un espace conditionnant un matériau, une méthode, ils se déterminent pour une présence essentielle. Bien entendu, il ne faut pas perdre de vue les processus d'émancipation qui en sont à l'origine. Mais ce n'est pas l'affaire des peintres. Ces objets, parfaitement libres, non attribués, doivent être saisis pour des nécessités picturales que rien, hormis l'attention portée sur eux, ne permet d'entamer.

Les *Cuivres* de Carl André suscitent une conception jamais formellement envisagée auparavant : *l'équilibre du poids, de la masse et du volume ne peut se soustraire à la production d'une structure élémentaire – la couleur qui, en retour, supporte le poids de matière d'un volume donné.*

La Pièce de Grosvenor introduit une dimension éprouvant totalement les exigences formelles de l'objet : la couleur ne peut être produite et distribuée hors d'une masse, déterminée comme matière par un volume donné. Pour évacuer la parodie (ce que l'objet impose), il faut bien autre chose qu'une simple intention, mais réaliser la climatation absolue des matériaux entre eux. L'objet ne peut se concevoir par un seul matériau.

Les densités extraites, ailleurs, sont univoques, solides et dramatiques. Le drame des corps solides, la misère humaine.

Le *questionnement métaphysique*, c'est de son enjeu que se tolère notre détresse, au petit matin, ces heures qui n'ont pas de doute à nous mettre là. Nous ne sommes pas au petit bonheur, ce qui ajoute à l'incroyable de l'objet ... Une remontrance.

Ceci nous conduit à la fracture massive du repérage, du « couple utile » sujet/objet. Le rejet de la dynamique régressive par la question de l'identité pure : dire que le monde de la relation, tramé par des expressions et ... d'édifications n'est pas un monde fini peut paraître classique et sans grand intérêt ; cependant, dire de ce monde qu'il n'est fini que parce que l'art n'y a jamais introduit un seul objet, et que la présence d'un seul objet par l'art n'entraînera jamais la conception d'une finitude de ce monde nous paraît poser l'épisode encore bien infranchi du renversement de la construction. L'objet ne peut intervenir de par le monde que dans la seule mesure où il est un fait majeur de la distance monde-nature. Par là même, il ne peut servir à bouleverser des organisations entraînant le monde comme tel. Il n'y a pas de faculté duelle en l'objet. Sa fonction n'est pas de bouleverser ce qu'il a pour charge de spécifier. L'épisode du bouleversement de la construction invoque l'idée d'une maîtrise de la manifestation : la production d'un moment (dont seules les plus hautes instances de la pensée peuvent avoir conscience) apte à suggérer un déclenchement, l'immédiateté épistémologique : une mise à jour délibérée du temps de l'histoire dans l'espace pur de l'être là. Confronter les tendances de l'esprit entre elles par des structures parfaitement libérées de toute sujétion. Construire la subjectivité. Nous ne voyons pas pourquoi le lieu méprisé de la pensée ne serait pas justement l'efficacité et la vitalité propre à la subjectivité.

Carl André, Robert Ryman et surtout Grosvenor, dont la *Pièce* nous paraît si grave, inaugurent une modernité écrasante pour l'histoire de l'art, toutefois capable d'énormes résistances à son inertie : Mondrian ou, plus insoupçonné, Philippe de Champaigne. Résistance favorisée par l'aveuglement de l'histoire à n'avoir jamais pu supporter que la picturalité pouvait transformer les convenances plastiques en hypothèse objectives et signifiantes. Que Philippe de Champaigne soit en retour « éclairé » par le Suprématisme nous a historiquement échappé. Quant à Mondrian, rien ne nous permet de dire ce qu'il a conçu comme tableau et bouleversé comme peinture.

Que la pensée ne possède rien, qu'il faille désapprendre, certes, n'est plus une simple témérité poétique, mais qu'un volume de masse et de geste s'en élabore dans la seule ressource de son instance, voilà qui dorénavant fait basculer par extraction un univers de tendance et de discours dans un univers tangible propre à lui-même et se devant donc enfin comme dimension.

La peinture, en développant comme dimension les grandes inquiétudes philosophiques (nous ne parlerons de la préciosité anthropologique, une idéologie : l'homme n'a jamais rien produit qui fasse retour sur celui-là même) revendiquant une stabilité, une raison d'être, catégorisa la notion d'espace, de couleur, de la figure pour l'aménagement d'un lieu, afin que ce qui est ne soit pas trop, la présentialité dans le drame de la nature des choses, dans cet univers de réfutation : une maîtrise. Le lieu de la présence à s'y tenir malgré l'inertie de l'envers, un *maître-lieu* donc, pour s'extraire des intuitions. Le modelage de l'objet (dont l'identité est essentiellement appropriative) doit viser les sentiments (nous appellerons « saisissement » l'ensemble des sentiments produits) que la présence d'objet va produire comme le matériau permettant à l'objet d'aboutir dans une constitution générale.

Nous sommes loin des principes culturels d'appropriation qui dénie de l'objet son saisissement au profit de quelques obscures tragédies. Une efficacité s'interpose, ne permettant plus de passer outre à ce qui est là, une efficacité non alignée sur des revendications allusives, et devant tout à l'unité plastique : la réalisation de l'objet passe par son principe le maître-lieu, dans le rejet des pertinences qui font loi : la forme, l'inventaire des signes, la géométrie, l'usage possible.

Il y a eu des intuitions exemplaires : la croix de Philippe de Champaigne, la toile-réserve de Cézanne, le collage cubiste ou, plus détourné encore, le rouet dans *Les Fileuses* de Vélasquez, la touche de Van Gogh ... Mais ce n'était que des intuitions, la représentation jouait en perte, c'est à dire comme véhicule du transfert des idées. La *Pièce* nous permet d'admettre et se servir des ressources que dégagent les masses, les volumes noués par eux-mêmes, sans autre orientation. Spécifique de chaque objet, le maître-lieu ne conduit à aucune hégémonie de matière et de geste. Le problème plastique reste entier, mais l'objet s'ouvre enfin sur des saisissements multiples ; penser la pensée, pour ce que les idées les plus fortes n'ont pu jamais le permettre.

Si la *Pièce* s'argumente dans sa nature au travers d'une théorie d'objet qui la précède, cette argumentation est irréductible aux appropriations qui l'effectuent. Parler des manifestations répertoriées (sculpture, tableau, etc.) n'implique en rien les gestes d'emploi, de palpation, les décisions de traitement qui furent maîtrisées pour organiser l'union d'un ensemble de paradoxes et d'antagonismes naturels dans le modelage d'un équilibre formel, sans usage ni coutumes.

Avec le travail de Grosvenor, tous les rapports à l'objet sont relativisés. C'est seulement maintenant que le *Carré blanc sur fond blanc* bouleverse les entendements qui président à la question du tableau : nous ne pouvons plus admettre, à l'aide d'un matériel traditionnel, qu'un geste en la matière s'exécute de la façon la plus contradictoire (le traitement des blancs par la touche) avec la figure qu'il a charge d'introduire (le carré). L'œuvre de Malévitch, sous le coup d'une modernité – la *Pièce*, attribuée à l'espace formel – envergure jamais exposée comme peinture. Il y a bouleversement des catégories formelles : aucune masse, aucun volume, pas un espace ne peut revendiquer une présence d'objet si les gestes, matières et structures mobilisés pour ce faire relèvent d'une dimension extérieure au lieu d'appropriation, spécifiant l'objet comme tel.

Dans l'histoire de l'art, nous n'avons affaire qu'à des quêtes d'objet n'ayant pas trouvé d'issue. La quête, la recherche produisant les structures indéterminées qui favorisent l'impasse. C'est pour cette raison d'ailleurs qu'il

fut possible d'inventer l'histoire de l'art. L'objet là n'autorise pas son histoire, sa présence renvoie à *une chaîne de paroles* où se conjugue la subjectivité. Ce renvoi implique une présence formelle, une posture qui, ne plus être larvée par des masses intempestives (par exemple, le Futurisme italien ou, plus proche, le Minimalisme américain), n'est plus convaincue de pesanteur, et peut à nouveau tendre vers le haut ce qui la fixait en bas dans une infirmité idéologique. Cette posture tendue, attirée, pour ce qu'il en est toujours de notre obsession picturale, nous l'appellerons le *Sous-Haut*.

Ce texte est bien limité, trop étroit pour laisser passer ce qui s'y tente, mais nous y reviendrons par ailleurs : l'expérience picturale, qui n'a pas d'autre sens que d'être traversée.

Suggérons pour le *Sous-Haut*, à se présenter de l'expression quelques pages avant « sous le haut duquel » et à interroger de l'expression venant peu après « penser la pensée ». Si nous avons un principe de maîtrise d'objet, l'objet là tire à lui toutes les plateformes.

Quelle subjectivité pousse la matière à s'argumenter ? à un tel point qu'on en perçoit l'effet de contradiction. Dans sa détermination, la vérité d'objet est criante d'un état de l'amour. Le *Sous-Haut* interpelle l'amour, non pas comme sentiment, mais comme structure. Une structure qui détermine l'être là. Ce qui suppose, par le même endroit, des lieux différents, intouchables l'un par l'autre, une régulation contemplative où l'espèce se manifeste.

Sous-Haut de quoi ? des faits eux-mêmes, qui arrivent, qui m'arrivent là. L'expérience picturale autorise la manifestation de mesures nouvelles, pour intervenir dans le battement précipité, dans le désarroi permanent de la raison à tolérer un territoire de l'être. Toutes les techniques conjuguées permettraient sans doute de décrocher le monde, mais quelle force nous permettrait de relever la tête ? de ne plus flotter dans l'éther de la géométrie.

Il faut peindre un volume.

PIERRE DUNOYER, in *Bulletin Ja-na-pa*,
13 juin 1978