

**Le Tableau de Pierre Dunoyer**  
Mathieu Kessler

Vers le milieu des années soixante-dix, alors que triomphe la mise en scène iconoclaste d'objets de toutes sortes, Pierre Dunoyer choisit de «*peindre ainsi qu'en un tableau*»<sup>1</sup>. Considération historique d'une peinture qui réfute la déconstruction de l'espace pictural au profit de l'avènement du tableau.

Il ne s'agit pas ici d'inventer de nouvelles images, pas davantage une nouvelle manière ou bien un nouveau style — innovations d'ordre simplement expressives. Le tableau ne renvoie pas aux images, ne renvoie pas au sujet, ne renvoie pas au génie, il ne produit pas «*un sentiment nouveau, mais un sentiment à reconnaître*»<sup>2</sup>, affirme Dunoyer. C'est dire que tout est déjà présent dans l'avènement du tableau. Le tableau n'est pas mort, seul le pictural est réfuté.

«*Il n'y a pas de tableaux au Louvre*»<sup>3</sup>, l'hypothèse de Dunoyer est radicale. Elle dit que l'évènement présent ne vise «*pas à produire de la culture, mais à s'approprier le site*»<sup>4</sup>. Or, l'histoire égrène les désertions au plan du tableau. Tout se passe comme si jamais celui-ci n'avait été reconnu par ceux-là mêmes qui l'induisent, le déconstruisent ou bien le colorient. Le tableau est ce fonds commun énorme, oublié par le pictural, enfoui sous la représentation. La découverte du tableau est de l'ordre d'un rapport authentique à ce qui ne peut pas être conceptualisé, décrit ou encore raconté.

D'après Pierre Dunoyer, il existe une analogie entre être et tableau : dans la mesure où l'Être n'est rien de donné étant, le tableau aussi ne doit rien être de déterminé hors de sa présence. Le tableau, quant à l'être, est pure présence indéterminée, il est «*un étant privilégié qui (...) dit l'être dans sa différence avec la totalité des étants*»<sup>5</sup>.

Nous sommes environnés par les objets, comme subjugués par eux, mais le tableau n'est pas un tel objet, il ne rappelle et ne ressemble à aucun étant inséré dans le système des représentations et des images. Soit, par exemple, un verre, nous dirons que ce vis-à-vis renvoie à son concepteur et à son constructeur comme à sa cause, à son utilisateur et à son propriétaire comme à sa fonction, à son statut ; il représente aussi tous les autres verres que nous avons déjà reconnus comme tels, et appartient en un mot à des catégories, des genres et des espèces.

Sa raison est donnée, son existence justifiée, il possède ce qu'on appelle un fondement. En même temps, le verre est fragile, il ne se maintient dans l'existence qu'à la faveur de son utilité, de son ustensilité. Qu'il soit ébréché, on le casse et il disparaît, il disparaît en même temps que sa relation à l'homme se fatigue, se dégrade, il ne représente plus rien que lui-même, c'est pourquoi il passe. Il subit cette conséquence de l'inauthentique avec le pur soi-même.

Le verre ne peut pas être ce qu'il est, il n'est pas véritablement présent à soi, son être est de rappeler quelque chose dans un rapport d'aliénation à l'Autre. Plutôt que l'objet, ce qui domine dans un verre, c'est bien l'image et avec elle la multitude des rapports et des représentations qui constituent le système de sa pertinence et de son utilité. L'être du verre, dans son rapport inauthentique à lui-même, se résume dans son ustensilité. Il est par un autre, pour un autre, mais ne repose jamais en lui-même, par lui-même et pour lui-même. La représentation et l'image dominant dans ce type d'objet. C'est dire que, selon Pierre Dunoyer, si le verre n'est pas un objet alors « le véritable objet reste encore à produire ».

Or, « le tableau est le seul objet que l'on puisse indiquer sans risquer de se tromper, ou de commettre une subjectivation »<sup>8</sup>. En effet, avec son support plan, rigide et indépendant, le tableau se tient sur lui-même sans autre référence en dehors de son maintien dans un énorme présent. Le tableau n'est pas immense, car il ne dépasse pas en ressources notre pensée, mais il est énormité et présence par son maintien, dans le cantonnement plastique, de limites avouées, avérées, revendiquées et affirmées dans leur différence avec tout l'espace.

Le tableau réfute l'espace qui est le domaine toujours indéfini des renvois et des significations dans un jeu mouvant d'apparition et de disparition, de mise en valeur et d'oubli de ce qui se cache ou se montre dans des perspectives inachevées et illimitées. Il reste très révélateur à ce titre que les Grecs aient toujours conçu l'infini négativement. Pour eux, l'infini ne se dit pas d'un surcroît d'être mais d'un inachèvement. L'infini est un inaccomplissement, un non-être, un non-lieu – ce en quoi l'espace est un non-lieu. Aussi la fresque est-elle un non-lieu, car elle fait corps avec le bâtiment et on ne sait plus très bien où elle commence et où elle finit.

Le tableau proclame le lieu, au sens de l'avoir-lieu. C'est pourquoi il est Ereignis, événement et appropriation en même temps ; il est pure présence, littéralité sans oubli de la conquête d'un lieu. Dans cet acte, le peintre de tableaux se différencie bien du philosophe : il ne contemple pas, mais installe une présence qui n'a « d'autre but que d'être là »<sup>9</sup>. Le peintre devient ainsi le procurateur de l'être auprès des hommes.

La traduction juridique vaut ici par le rôle que Dunoyer assigne au peintre, dont la mission n'est pas de « représenter [la] vie comme en un tableau »<sup>8</sup> ou encore de se peindre, mais bien d'émanciper la présence qui se tient en retrait dans l'oubli de l'être. En ce sens, Dunoyer

n'est pas non plus un artiste : industriel, habile, faiseur d'art et d'artifice (artifex), confectionneur d'idoles et créateur de simulacres. Il accorde droit de cité, légalité et juridicité au tableau.

Le tableau ne peut pas être aliéné : ni à son auteur dont il n'est pas le médium d'expression, ni à une causalité d'ordre quelconque dont il n'est pas le simple effet empirique, ni à une idéologie dont il n'est pas l'instrument, ni enfin à aucun modèle reconnu qu'il ne saurait représenter. Le tableau est « souveraineté signifiante »<sup>8</sup>. Il montre sans démontrer, présente sans représenter, construit sans déconstruire, structure sans déstructurer et figure sans imiter ni abstraire. C'est un événement de figure qui ne rend évident ni « la couleur, (...) ni le geste, ni la matière, ni la représentation, ni (même) l'abstraction »<sup>10</sup>, mais donne l'aspect original et unique de la structuration des formes, des couleurs et des matières sur le plan d'un cantonnement plastique bien défini. En ce sens, le tableau est parfait et ne manque de rien, « surtout pas [de] l'absence définitive de la mimesis ! »<sup>11</sup>.

Assurément le projet est ambitieux, puisqu'il s'agit d'enfreindre l'interdit cartésien de la Première Méditation, fixant les limites de la peinture abstraite : « de vrai les peintres, lors même qu'ils s'étudient avec le plus d'artifice à représenter des sirènes et des satyres par des formes bizarres et extraordinaires, ne leur peuvent toutefois attribuer des formes et des natures entièrement nouvelles, mais font seulement un certain mélange et composition des membres de divers animaux ; ou bien, si peut-être leur imagination est assez extravagante pour inventer quelque chose de si nouveau, que jamais nous n'ayons rien vu de semblable, et qu'ainsi leur ouvrage nous représente une chose purement feinte et absolument fautive, certes à tout le moins les couleurs dont ils le composent doivent-elles être véritables »<sup>12</sup>.

Dès lors, cinq objections menacent le tableau : tout d'abord, le châssis et la toile constituent le support du tableau et renvoient, comme le verre de tout à l'heure, au système des objets, à des enjeux de causalité, de réflexion, de miroirs et d'images.

Puis, les couleurs dont celui-ci est composé existent en dehors de cette instance qui le représente.

Il en est de même de la matière, simple pâte que l'on peut trouver dans le commerce.

Enfin, des formes abstraites ne restent jamais parfaitement indéterminées. Pour qui est doué d'une imagination vivace, elles rappellent, et pour ainsi dire représentent des chromosomes, par exemple, ou toute autre forme ectoplasmique.

De plus, on ne voit guère comment, quand bien même involontairement guidé sur le fond, le geste du peintre qui enduit la toile ne conserverait pas une ultime nuance d'expressivité.

Toutefois, de ces cinq objections, autant de règles sont tirées rendant le tableau possible. Nous suivrons donc le fil conducteur de sa fabrication.

La question du support empirique – toile et châssis – disparaît immédiatement sous l'étendue uniforme du champ monochrome qui installe le plan du tableau.

La neutralité affective de la pâte que manipule Pierre Dunoyer afin d'affirmer le relief du tableau limite considérablement la communication d'une expressivité sans objet ni vraiment visible, ni vraiment tangible.

La détermination singulière de la pâte disparaît bientôt sous les couleurs qui recouvrent cette matière.

Ces mêmes couleurs ne cherchent pas à procurer une tonalité affective d'ensemble renvoyant aux jeux de miroirs, de rappels et de mémoire. D'où l'échec du monochrome quand il représente et figure une sensation peut-être déjà éprouvée. Le tableau, au contraire, concilie l'évidence de sa présence avec une indépendance par rapport aux couleurs au moyen d'un système de tons vifs mais équilibrés, sans rapports particuliers ni entre eux ni avec le fond.

Le tableau ne manque pas de présence mais ne cite pas non plus particulièrement telle ou telle couleur donnée ; de sorte que chacune se distingue davantage d'un point de vue topologique, par le lieu qu'elle conquiert et présente, que d'un point de vue chromatique, par la qualité singulière des vibrations qu'elle représente. Comme l'indique Pierre Dunoyer, « la couleur n'a pas de but à se distinguer chromatiquement mais topologiquement »<sup>13</sup>. La contradiction entre la sensation colorée et le pur montrer se trouve ainsi surmontée.

Enfin, les formes sont assez originales et abstraites pour ne rappeler ni les taches d'un Pollock, ni la géométrie d'un Mondrian, deux frontières désormais bien connues de l'abstraction (subjectivité ou figuration donnent dans la représentation). Enfin, la figure, l'aspect ou le rapport global et synthétique de l'ensemble des formes du tableau demeure totalement inédit. Cette singularité instaure un lieu qui précisément n'a jamais eu lieu et n'aura plus jamais lieu de la même façon.

Ces cinq principes évitent autant d'écueils qui rappellent une esthétique de métaphores et de comparaisons, ce à quoi l'avènement d'un montrer authentique se doit d'échapper.

Pour obtenir un tableau, il ne faut admettre ni déconstruction de l'espace pictural (Support-Surface), ni subjectivation (expressionnisme), ni chromatisme (impressionnisme), ni "matérialisme" (Dubuffet, par exemple), ni représentation (de Lascaux jusqu'à Mondrian I).

Ces « ni ceci, ni cela » ne doivent pas faire oublier l'instance positive des tableaux de Dunoyer dans l'éclaircie de l'être. Martin Heidegger a écrit que : « Seul de tout l'étant, l'homme éprouve, appelé par la voix de l'Être, la merveille des merveilles : que l'étant est »<sup>14</sup>. Si ces tableaux nous frappent de quelque émotion, ils n'auront certainement pas fini de nous étonner en face d'une présence qui est simplement ainsi et pas autrement. Cet arrêt et ce recul, ce « pas en arrière » devant le tableau témoigne d'un rapport authentique au monde. Toutefois, Pierre Dunoyer s'interroge sur l'aptitude des hommes à vivre en commun ce don d'une présence.

L'« énorme devant » de ces tableaux devrait clore l'histoire du pictural pour ouvrir l'ère d'une peinture qui ne dit, ni ne cache rien, mais montre, adresse, fait signe.

Février 2009

Maître de conférences à l'Université d'Orléans, Mathieu Kessler a publié aux Presses Universitaires de France : *L'esthétique de Nietzsche* (1998), *Nietzsche ou le dépassement esthétique de la métaphysique* (1999), *Les antinomies de l'art contemporain* (1999) et *Le paysage et son ombre* (1999).

1. Pierre Dunoyer, « Édouard Manet », *Artistes*, mai 1983.
2. Entretien Pierre Dunoyer/Alain Pomaède, *Art Présent*, n° 9, 1981, p. 8.
3. Entretien Pierre Dunoyer/Alain Cuffel, *Pierre Dunoyer, Tableaux*, 1991, Paris, Réunion des musées nationaux, p. 32.
4. Dunoyer/Pomaède, *cit.*, p. 6.
5. Dunoyer/Cuffel, *cit.*, p. 32.
6. *Ibid.*, p. 32.
7. *Ibid.*, p. 32.
8. Descartes, *Discours de la méthode*, 1ère partie, Paris, éd. Alquié, p. 570.
9. Dunoyer/Cuffel, *cit.*, p. 32.
10. Dunoyer/Pomaède, *cit.*, p. 12.
11. Dunoyer/Cuffel, *cit.*, p. 34.
12. Descartes, *Méditations Métaphysiques, Première Méditation*, 1963, Paris, éd. Alquié, p. 407.
13. Dunoyer/Cuffel, *cit.*, p. 34.
14. Martin Heidegger, *Questions I, Qu'est-ce que la métaphysique ?* traduction Henry Corbin, 1987, Paris, Gallimard, p. 78.