

Les plis et replis de l'art

Gérard-Georges Lemaire

1. *Le pli* : le Baroque invente l'œuvre ou l'opération infinies. Le problème n'est pas comment finir un pli, mais comment le continuer, lui faire traverser le plafond, le porter à l'infini. C'est que le pli n'affecte pas seulement toutes les matières, qui deviennent ainsi matières d'expression, [...] mais il détermine et fait apparaître la Forme.

2. *L'intérieur et l'extérieur* : le pli infini sépare, ou passe entre la matière et l'âme, la façade et la pièce close, l'extérieur et l'intérieur¹.

Gilles Deleuze, *Le Pli, Leibniz et le baroque*

PROLÉGOMÈNES

§I

L'art moderne nous a habitués à voir entrer dans la composition des œuvres d'art les objets les plus divers et même les plus incongrus ou inimaginables. Le collage et l'assemblage, deux techniques aux innombrables virtualités, qui apparaissent avec le cubisme, le

¹G. Deleuze, *Le Pli, Leibniz et le baroque*, Paris, Éd. de Minuit, 1988, p. 49.

futurisme et Dada, ne font que trouver d'autres développements avec le surréalisme ou l'artificialisme. Cela vaut autant pour la sculpture, mais le point culminant de l'aventure est atteint et mis en exergue dès que les installations permettent aux créateurs de déployer dans n'importe quel espace donné des choses de toutes sortes. Les matériaux les plus divers sont mis à contribution, ceux du monde minéral, végétal ou animal, comme ceux de la vie quotidienne. Une multitude de problématiques en découle, pour ne pas dire une infinité.

§2 Mais la question du pli n'a pas été beaucoup explorée jusqu'à une date récente. Et si cela a été le cas, ce n'était pas la question essentielle. Il faut se replonger aux origines de cette aventure. Certains artistes ont voulu donner un relief à leurs tableaux comme Jean Arp avec ses petits « théâtres », ou encore, dans une optique tout à fait différente, Enrico Prampolini avec le polymatiérisme. César Domela est celui dont l'œuvre se rapproche le plus de la question de la mise en abyme : il construit le tableau sur différents plans avec un grand nombre de matériaux de toutes sortes, anciens ou modernes. La plissure, de ce fait, est l'un des instruments de son *operare* audacieux. En outre plusieurs créateurs, à la fin des années 1960, ont eu l'idée de créer leurs œuvres en pliant la toile à plusieurs reprises. L'exemple le plus frappant est sans nul doute celui de Simon Hantaï. Un certain nombre de ses cadets ont exploité cette technique en d'autres termes et à d'autres fins, comme Louis Cane et Jean-Pierre Pincemin. Le fait de plier le support souple a commencé à devenir un mode opératoire qui s'ajoute aux nombreuses pratiques qui ont été développées depuis le collage, constituant un répertoire toujours plus vaste des méthodes appartenant au langage plastique moderne.

§3 Je songe à la longue série des *Outrenoirs* de Pierre Soulages, qui (depuis les années 1980) ont une surface modelée qui permet de capturer la lumière. Mais ce n'est là qu'un expédient technique et non une réflexion sur la nature même de cette manière d'utiliser l'épaisseur de la couche chromatique.

§4 Un exemple récent est tout à fait caractéristique : l'artiste française Orlan a réalisé des tableaux vivants à partir de la moitié des années 1970. L'un d'eux, le plus célèbre, a été sa reconstitution *in vivo* de la *Sainte Thérèse* du Bernin. Elle a donc dû recomposer son ample robe et tous les détails que l'artiste italien a voulu accentuer pour rendre encore plus spectaculaire son extase, qui a été souvent représentée et largement documentée. Elle en a d'ailleurs tiré une sculpture en marbre (un buste) en 1979. C'est cette performance qui a le plus marqué les esprits. Elle a d'ailleurs continué à en décliner les thèmes jusqu'à faire une autre performance en 1983 baptisée *La Vierge noire*. En 2009 une série de sculptures en résine polyester de différentes couleurs s'attachent exclusivement au détail des plis. Tous ces volumes vestimentaires sont intitulés *Robes de plis sans corps*.

§5 C'est en Italie que l'idée prend corps. Sans doute déjà avec les *Tagli* (signifiant « fentes » – mais ses tableaux avaient pour titre générique *Concepts spatiaux*) de Lucio Fontana qui lacérait une toile monochrome. Il faut prendre aussi en compte les *Achromes* de Piero Manzoni, qui a utilisé un grand nombre de matériaux. Quand il employait du tissu, il lui arrivait de le coudre et de le plier, même si cette modalité demeurait assez secondaire dans son projet (il ne parle jamais de cette question dans les écrits qu'il a laissés). Ceux qui les ont vus à la fin des années 1950 et au début des années 1960 ne sont pas restés indifférents car le principe de ces œuvres était d'être toutes uniformément blanches.

§6 D'autres peintres ont exploré d'autres territoires, comme la dissémination, l'œuvre étant fragmentée comme sous le coup d'une explosion la réduisant en plusieurs fragments sur tout un pan de mur. Mais aucun de ces novateurs ne s'est intéressé au plissage. Il faut attendre les années 1980 pour que l'idée fasse son chemin conjointement à l'usage de la monochromie.

§7 Trois artistes, qui ne connaissaient pas le travail des autres, ont poursuivi une spéculation assez parallèle. Il s'agit d'Umberto Mariani, de Giampiero Podestà et de Massimo Arrighi. Si les effets obtenus présentent dans leur cas des différences notables, ils ont en commun de partir d'un plan uniformément monochrome. Il n'est pas aisé d'en expliquer les causes. Il est cependant indéniable que le recours à la monochromie trouve vite ses limites. Cette inclination qui a déjà une histoire depuis le spatialisme de Fontana², mais aussi le travail d'Alberto Burri ou celui de Remi Bianco, pour ne citer que les plus illustres, ne pouvait dépasser certaines frontières. Ce langage était condamné à s'épuiser. Pour le dépasser, il a fallu pour ces créateurs trouver une issue sans revenir à des formes déjà exploitées. L'exploration du potentiel matériel de la toile (au propre ou au figuré) en a été le dénominateur commun. Il est hors de doute que la parution de l'ouvrage *Le Pli* de Gilles Deleuze en 1988 a joué un rôle, même si cela a été presque un contre-sens puisque les artistes n'ont pas tenu compte du sous-titre, *Leibniz et le baroque*, et n'ont pas pris en considération le fait que le philosophe parlait de la théorie de l'espace plissé que son grand prédécesseur allemand avait imaginée. Mais comme la philosophie a été à cette époque source d'inspiration pour les artistes, le mot a connu une fortune considérable et les a en tout cas confortés dans leur idée de revenir sur une question déjà abordée par les minimalistes américains dans une optique tout à fait différente. Ce qui leur importait alors était d'avoir une sorte de confirmation de leurs vues par une figure importante de la pensée de l'époque.

§8

²Voir L. Fontana, *Écrits*, trad. par Valérie Da Costa, Dijon, Les Presses du Réel, 2013.

Alors que tous les observateurs ont cru à un déclin et même à une disparition du langage de l'abstraction, dont toutes les possibilités avaient été exploitées, ces trois Italiens ont su démontrer avec talent que ce n'était pas le cas. Mais il fallait trouver une autre écriture et, surtout, échapper au *diktat* de la surface plane. Cela signifiait également que la figuration réapparaissait, mais sous une forme très stylisée (dans l'esprit de ce que Wilhelm Worringer a pu développer dans son premier ouvrage – un condensé de sa thèse de doctorat – *Abstraktion und Einfölung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*³ publié en 1907). Sa pensée a coïncidé avec les premières expressions de l'abstraction (qui n'a pas les mêmes fondements conceptuels). Ces dernières débutent avec Vassili Kandinsky (et son livre *De la spiritualité dans l'art*, 1911), mais elles ont eu des précédents, avec les tableaux de Joseph Mallord William Turner (*Calais sand at low water*, 1832-1833) ou avec les compositions en rouge de Claude Monet.

UMBERTO MARIANI : LE PLISSÉ ET LE PLOMB

§9

La démarche esthétique d'Umberto Mariani⁴ l'a entraîné à aborder la région frontalière de la monochromie. Il a éprouvé la nécessité de s'inscrire dans une histoire qui a traversé une bonne partie du vingtième siècle (je laisserai de côté le célèbre *Combat de Nègres dans une cave la nuit* d'Alphonse Allais présenté au Salon des Incohérents en 1883, qui a été l'un des monochromes reproduits dans son *Album primavrilesque* dix ans plus tard, car il s'agit d'un canular et non d'un point de vue sur l'état de la peinture). De Malevitch à Rodtchenko, d'Alberto Burri à Lucio Fontana, en passant par Robert Rauschenberg (le pionnier dans ce domaine), Ad Reinhardt, Franck Stella, les minimalistes, Piero Manzoni, Beatriz Zamora, Pierre Soulages, cette histoire n'a cessé de s'enrichir et a été marquée par la volonté d'affronter une expérience des limites sous-tendue par la recherche du monochrome. Si la pensée qui est au fondement de la monochromie « pure » s'est finalement épuisée, elle a pu néanmoins être poursuivie par d'autres moyens. C'est bien ce qu'a compris Mariani. Il s'est employé à ne plus explorer les ressources formelles, chromatiques et théoriques de la surface peinte, mais à modifier la nature même de cette surface. Il module des sortes de reliefs, qui sont traités comme des draperies. Ces dernières nous ramènent aussitôt à une référence évidente : celle de l'Antiquité classique. Mais elle ne lui sert que d'expédient pour signifier son rapport particulier à sa culture. Le plissé païen s'est retrouvé, par le truchement de l'icône grecque, dans l'art de la fin du

³Voir W. Worringer, *Abstraction et empathie*, trad. par Emmanuel Martineau, préface de Dora Vallier, Paris, Klincksieck, 1978.

⁴Voir G. Lemaire, *Umberto Mariani, Roman*, Milan, Éd. Fondazione Mudima, 2017.

Moyen Âge, de la Renaissance et surtout du baroque, où il triomphe. L'artiste ne s'arrête cependant pas à ce paradigme classique, tout du moins dans la perspective strictement plastique. Ce qui l'intéresse le plus dans ces reliefs animés par des rythmes et des harmonies subtiles, c'est qu'ils ressemblent à des rideaux de scène. Le sujet caché (ou absent, en apparence) de la peinture ne se trouve pas derrière ces plis soigneusement ordonnés, mais dans la matérialité de leur agencement. En effet, tous ces plis qui ondulent selon un ordre particulier (parfaitement subjectif) transforment l'œuvre en un tableau-relief, mais sans ressembler à ce qu'a pu faire Jean Arp qui a conçu des toiles ressemblant à des castelets. Le relief n'est que la représentation de la contraction ou de l'expansion de la toile. En se plissant, le tableau change non seulement d'aspect, mais aussi d'essence. Les drapés des costumes grecs et latins cachaient et révélaient à la fois le corps. Le drapé qui recouvre ses compositions a la même fonction, sauf qu'il n'y a pas de corps ni même d'objet ou de construction : il cache et il révèle. Mais que doit-il dissimuler/révéler ? C'est une réminiscence transposée sur un autre plan sémantique. Selon toute vraisemblance, il n'a pas de légitimité par rapport au réel. C'est la source d'une relation esthétique intense, fascinante et surtout déconcertante entre le spectateur et un tableau qui a une dimension énigmatique puisqu'en respectant les règles de base de la peinture, l'artiste les transgresse en fin de compte.



Figure 1. *La Forma celata*, 2017, 90 x 59 cm., vinyle sable sur lame de plomb, avec l'aimable autorisation d'Umberto Mariani © U. Mariani

§10

Les plis, plus ou moins serrés, plus ou moins complexes, qu'Umberto Mariani imprime sur des lames de plomb, lui servent le plus souvent à dessiner des figures géométriques qui constituent l'architecture spécifique de ses œuvres. Dans la série intitulée *Forma celata* [*Forme scellée*] puis dans les œuvres successives sans titre, plusieurs formes se

dégagent parfois, comme par exemple le losange. L'irrégularité de ses contours perturbe la symétrie de l'ordre parfait des plis blancs en donnant l'impression que le périmètre défini est plus accentué. Il restaure de cette manière bien particulière l'illusion dans un contexte tout à fait planimétrique dans son principe, dépourvu de clef architectonique. Il se prévaut *a priori* d'une abstraction pure, mais impure dans ses développements, et suggère le mouvement et le volume dans des agencements tout à fait abstraits grâce à ces ondulations produites à sa surface, même si elles semblent immobilisées, comme suspendues dans une intemporalité. C'est ainsi qu'il inscrit avec insistance une contradiction de taille : ce qui semble statique et figé à jamais est pourtant décliné par une dynamique, de sorte que le moindre de ses tableaux les plus récents en est le dépassement. Cette contradiction dans les termes est encore renforcée par la configuration formelle qu'il a adoptée et qui repose sur des résonances musicales. L'équilibre, les justes proportions s'y manifestent, en dépit parfois de la disposition des plis, la plupart du temps en oblique. Mariani affirme sa conviction artistique dans la fondation d'une peinture nouvelle où l'ordre maîtrisé du géomètre est contrarié par l'élan désordonné du scénographe.

§11 En réalité, ce jeu entre ce qui est caché et ce qui est découvert par des tensions contraires et pourtant amies au-delà des apparences permet de prendre conscience avec patience, avec lenteur, avec surprise, mais avec une évidence absolue, qu'il n'y a rien de véritablement caché et rien de véritablement révélé : l'un et l'autre ne sont qu'une seule et même chose.

§12 Pour mieux comprendre ce paradoxe, il est possible de renverser l'optique. Considérons de plus près l'usage du plomb qui a remplacé la toile, le bois ou tout autre support plus rare mais inhérent aux audaces de l'art moderne. Bon nombre d'artistes contemporains auraient mis l'accent sur les propriétés du plomb (sa matérialité) ou sur sa valeur symbolique (celle qui prévaut dans l'alchimie, pour commencer). Mais Umberto Mariani ne s'intéresse qu'à la faculté du plomb de se plier aux exigences de son esprit et de ses mains avec bien plus de docilité et de souplesse que le tissu le plus fin et le plus léger. Le plomb ne possède aucune signification précise pour l'artiste qui le regarde comme un simple expédient de sa poursuite intérieure. Qu'il disparaisse complètement sous une couche uniforme de couleur le prouve. Il se change alors en une étoffe tout à fait crédible. L'artefact élimine le métal sans sacraliser la fiction dont il est la source.



Figure 2. *La Forma celata*, 2017, 120 x 90 cm., vinyle sable sur lame de plomb, avec l'aimable autorisation d'Umberto Mariani © U. Mariani

§13

Umberto Mariani ne se limite pas à interroger le destin de la peinture à une époque où l'on a décrété sa fin – qui ne s'est pas accomplie en dépit des efforts surhumains des adversaires de la peinture car celle-ci ne cesse de repousser plus loin ses frontières et par conséquent son champ théorique aussi miné soit-il. L'artiste utilise le langage et son pouvoir d'évocation, notamment sa faculté d'avoir un impact visuel très fort. Il l'a envisagé de plusieurs façons, soit en installant des lettres de l'alphabet au cœur de son réseau de plissures, soit en isolant ces lettres, qui sont élevées au rang de sujet du tableau. Elles se métamorphosent parfois en lettrines géantes et énigmatiques de toile plissée. Ce sont à ses yeux les majuscules d'une poésie destinée à l'œil et à l'esprit, mais aussi, si l'on y pense, à l'oreille, puisqu'elles se prononcent de façons diverses en italien, en français, en allemand, en anglais ou en espagnol... Ces sonorités, quelles qu'elles soient, possèdent une couleur. Chacune d'entre elles s'insère dans le spectre d'Isaac Newton ; mais quelques-unes y échappent parfois, tels le blanc, le noir et l'or.

§14

Il faut néanmoins revenir en arrière et comprendre les raisons profondes qui ont amené Umberto Mariani à se concentrer sur la question du plissé. Les études qu'il a faites à l'Académie des Beaux-Arts de Brera à Milan ne sont sans doute pas étrangères à cet intérêt poussé. Cette institution créée à l'origine par Marie-Thérèse d'Autriche, mais à qui Napoléon a donné sa pleine dimension en fondant un véritable enseignement et en la dotant d'un musée (la *Pinacoteca*), a été aux mains des néoclassiques : Antonio Canova (dont la statue de l'empereur en dieu Mars nu figure au centre de la cour de cette institution), Pompeo Batoni, Andrea Appiani (certaines de leurs œuvres sont accrochées dans la *sala napoleonica*) sont les peintres italiens les plus connus qui ont appliqué les principes du retour à l'art antique préconisé par Winckelmann. Les nombreux plâtres antiques qui sont

alignés dans les couloirs de l'Académie ont constitué le quotidien de Mariani pendant de nombreuses années, en plus des cours qu'il a pu suivre alors. Il a désiré, cela va sans dire, cette influence passéiste. Il commence par imaginer une forme de Pop Art à l'italienne, qui se distingue de ce qui a pu se faire à Rome, en particulier sous l'impulsion de Mario Schifano. Il représente surtout des fauteuils de cuir noir et des bottes de femmes à talons très hauts, en songeant sans doute aux deux piliers culturels de la capitale lombarde, la mode et le design. Cette vision fétichiste, digne du britannique Allen Jones, s'appuie sur un érotisme très marqué. Mariani est à cette époque plus suggestif, et met l'accent sur les plissures du cuir travaillé et teinté. Quand il abandonne la figuration de manière définitive, il conserve un seul élément majeur de son travail : les plissures. Quand il revient sur cette période, il établit aussitôt le lien étroit entre cette curieuse inclination de son imaginaire et le souvenir des drapés des statues antiques et des peintures des néoclassiques. En réalité, ils symbolisent toute sa relation à la peinture et à la statuaire anciennes, jusqu'à l'avènement de l'art moderne et même après, avec le « retour à l'ordre » et l'essentiel de la peinture figurative de la péninsule italienne entre les deux guerres, de Mario Sironi à Giorgio De Chirico. Il ne faut pas oublier que, tout jeune homme, il a été l'assistant d'Ubaldo Oppi, qui a été membre du groupe Novecento créé par Margherita Sarfatti. Le plissé serait à ses yeux la quintessence de l'art d'autrefois, métamorphosé sous un aspect purement abstrait.

§15

C'est un problème purement technique qui le fait renoncer à l'usage de la toile pour faire ses plis : le tissu s'est révélé assez rétif aux formes qu'il voulait imprimer à la surface de ses tableaux. Au prix de longues recherches, il s'est rendu compte que le plomb était le matériau le mieux adapté pour rendre des formes souples et fluides. La légèreté de l'effet produit un contraste avec le caractère pondéreux de cette matière ingrate ni tout à fait mate, ni tout à fait lumineuse, laquelle est estompée par la couleur uniforme qui est appliquée à sa surface. Cela donne à l'artiste une grande satisfaction car il souhaite rendre toujours plus prégnante la contradiction des termes entre la finesse et la souplesse de ces ondolements, réglés selon toutes sortes de dispositifs formels, et la matité et la nature pondéreuse du plomb. Cette méthode singulière ne fait que prolonger sa volonté de condenser l'histoire de l'art telle qu'il l'a vécue et la vit encore, en ne cessant jamais d'en élargir l'orbe, incluant depuis quelque temps les icônes byzantines et russes.

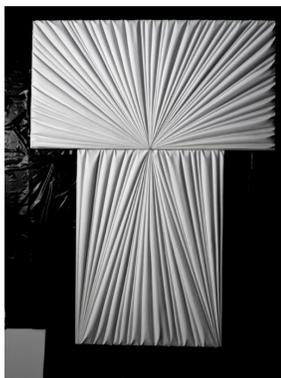


Figure 3. Sans titre, 2015, vinyle sable sur lame de plomb, avec l'aimable autorisation d'Umberto Mariani © U. Mariani

§16

Aussi curieux que cela puisse sembler, Umberto Mariani dépasse les frontières de la monochromie qu'il a adoptée en effectuant un retour dans les siècles précédents, ouvrant ainsi la voie à une pratique picturale qui paraissait désormais avoir atteint ses confins. Le caractère iconoclaste (par définition) de sa démarche est compensé et détourné par une allusion omniprésente de nature iconophile. Il se réclame sans nul doute possible du modernisme et ses œuvres donnent le sentiment d'appartenir à l'un de ses moments les plus radicaux et insurpassables. Mais plus il persévère dans la voie qu'il s'est tracée en associant monochromie et plissé, plus il tient à ancrer ses œuvres audacieuses dans ces ères révolues de l'art, par exemple en remplaçant les encadrements en fer par des cadres anciens, parfois précieux. Il met l'accent sur le baroque qui donne le sentiment de se trouver à mille lieues de son entreprise esthétique. Plus le tableau s'impose dans sa résolue opacité narrative, plus il insiste pour que ses compositions plissées s'ancrent dans ce lointain qui a été renié ou même bafoué par les artistes plus exigeants⁵.

GIAMPIERO PODESTÀ : QUAND LA SURFACE SE PLOIE ET SE DÉPLOIE

§17

Les spéculations picturales de Giampiero Podestà⁶ se sont orientées vers la mono-

⁵Il convient néanmoins de se rappeler qu'un des peintres russes les plus révolutionnaires au début du siècle dernier, Kazimir Malevitch, l'inventeur du suprématisme, avait fait le lien avec les caractères des icônes, en isolant des détails, comme les vêtements des prêtres, tels qu'Andrei Roublev a pu les rendre par une extrême géométrisation.

⁶Voir G. Lemaire, *Dark Black*, Lugano, Prospectives, 2008. Voir aussi G. Lemaire, *Red Blood*, Paris, Les Lettres françaises, 2011. Voir enfin G. Lemaire, *Life in bleu*, New York, Hobo Press, 2012.

chromie, en utilisant une gamme importante de teintes. Mais il n'est pas un abstrait absolutiste : il a réalisé des œuvres qui pourraient être qualifiées de sculptures (ce sont des nœuds obtenus avec de la grosse corde qui représentent d'après lui le foie sculpté qui servait aux divinations des Étrusques – on peut en voir un superbe exemple au musée de Plaisance) ; il a aussi décliné un grand cycle de toiles baptisé *Vagina*, qui fait plutôt songer aux mandorles du Moyen Âge tant les formes ont été simplifiées et rendues symboliques, ou qui fait encore songer aux fentes tracées par Lucio Fontana dans la toile. Cependant, l'essentiel de ses productions demeure d'une stricte monochromie. En ce qui le concerne, les monochromes ne sont pas destinés à dispenser un message. Ils ne disent rien et pourtant, ils ne sont pas muets. Les couleurs sont sorties de l'imaginaire du peintre sans avoir une mission de quelque sorte que ce soit, et malgré tout elles n'ont pas été choisies au hasard ; tout ce qui compte vraiment, c'est qu'elles ne communiquent pas entre elles et ne sont pas porteuses de la moindre clef pour les interpréter. Cela est bien déroutant. Mais sans doute est-il nécessaire de reprendre la question en d'autres termes. Dans une optique traditionnelle ou même moderne, tout est associé avec le plus grand soin pour constituer une totalité et cette totalité doit être éloquente, même si ses significations sont parfois en partie cachées. Giampiero Podestà réalise des tableaux isolés et emploie des couleurs qui n'ont rien à faire les unes avec les autres : en apparence, c'est donc tout le contraire. Il n'est pas l'ennemi juré du passé, loin s'en faut. Il prépare ses coloris comme ont pu à peu près le faire les peintres dans le *botteghe* de la Renaissance : des pigments naturels, des terres, des pierres, des végétaux et des liens qui ne s'achètent pas dans le commerce⁷.

§18

Ce ne sont là que les prolégomènes du dessein de Giampiero Podestà. Les couleurs, commandées par l'idéal du monochrome, sont déposées sur la surface avec des pigments qui n'ont pas la facture lisse et froide, souvent issue de teintes manufacturées, du Hard Edge ou du minimalisme que l'on a pu voir s'affirmer aux États-Unis pendant les années 1960-1970. Il est retourné aux préparations artisanales d'autrefois pour en tirer de nouveaux effets. Ce dépouillement très accentué ne peut que mettre en valeur ces superficies colorées.

§19

D'une langue ancrée dans une période relativement récente de la peinture abstraite, il utilise ce qui peut être analysé comme les confins de cette pratique. Mais il le traite avec des secrets de fabrication assez proches de ceux des maîtres d'autrefois, qui exigeaient des trésors de savoirs et de maturité, après de nombreux tâtonnements. C'est une étrangeté

⁷Il n'y a rien chez lui qui pourrait se retrouver dans l'atelier de la majeure partie de ses contemporains. Seul Gérard Garouste fabrique encore lui-même, aidé par un chimiste, ses propres couleurs.

qui indique qu'il prétend remplacer toute composition, aussi abstraite soit-elle, avec ses signes, par une abolition des signes remplacés par la tactilité. Comme chaque couleur est conçue avec des éléments différents, ces teintes ne couvrent pas le tissu d'une manière identique. On constate un léger écart entre les couleurs. En plus de l'économie sévère induite par cette grammaire arbitraire voulue par le peintre, la matérialité produit des contrastes qui auraient été jugés inconcevables auparavant.

§20

La subtilité et le raffinement surprenant de cette variation dans la sémantique de la monochromie ne sont que le premier grand pas franchi par l'artiste. Ils ne sauraient être séparés d'une innovation dans l'essence de sa peinture dont on va saisir l'ambition profonde. L'accent placé sur la confrontation insolite entre deux langues demeure l'un des moteurs initiaux de sa démarche, qui s'efforce de saisir jusqu'où peut aller la conciliation entre deux pôles de la quête picturale. Cette quête vise leur dépassement, qui se déclare *sotto voce*, mais avec beaucoup d'éloquence quand on voit le résultat obtenu. La clause de la monochromie est au fond l'ingrédient principal à partir duquel l'artiste a pu pousser son raisonnement vers des rives inconnues. Il y est parvenu en insérant des éléments sur la toile. Première conséquence : la planéité est abolie. Seconde conséquence : la lumière intervient cette fois en créant des ombres légères.



Figure 4. *Absolute Red*, 1998, 53 x 39 cm., pigment sur toile, avec l'aimable autorisation de Giampiero Podestà © G. Podestà

§21

Sans nul doute, l'introduction d'objets en relief n'est pas nouvelle en soi. Enrico Prampolini le fait dans ses compositions polymatiériques, tout comme Jean Arp ou Lucio Fontana. Je pense également aux compositions cinétiques de Jesus Rafael Soto : l'artiste dispose des séries d'objets géométriques mis en mouvement par le déplacement du spectateur. On peut aussi faire le lien avec les créateurs du Nouveau Réalisme qui

optent pour des tableaux en volume, comme Arman. En revanche, le pincement de la toile pour obtenir des plis n'a pas été entrepris avant que ne le fasse Giampiero Podestà. Il inscrit des rythmes linéaires en relief, peu marqués au début, mais qui animent la composition et remplacent les lignes ou les bandes tracées au pinceau. Cette technique n'affecte pas la monochromie de base. Elle ne fait que souligner la manualité du geste et aussi le fait que les deux dimensions ne sont plus l'apanage du tableau.



Figure 5. *The Folds of the Eros*, 2000, 82 x 73 cm., pigment sur toile, avec l'aimable autorisation de Giampiero Podestà © G. Podestà

§22

Ainsi l'artiste nous fait passer de l'autre côté du miroir : il préserve un répertoire pictural déjà établi, mais le pervertit en pinçant le tissu. C'est toujours en osant une transgression que son œuvre croît et présente une innovation formelle en apparence assez mince mais qui a une portée considérable. En multipliant et en agrandissant ces plisures, il en arrive à une conception de l'art qui ouvre des horizons encore inusités. Une tierce dimension est désormais en jeu, sans encore se rapprocher de la catégorie sculpturale – c'est un singulier entre-deux, qui ne peut qu'interroger le spectateur sur ce que ce type de picturalité peut signifier. Le dépassement ne se produit véritablement que dans cette tension qui fait que la peinture sort *stricto sensu* de son cadre traditionnel afin de pouvoir affirmer sa nouvelle identité.



Figure 6. *Fold White*, 1997, 53 x 39 cm., pigment sur toile, avec l'aimable autorisation de Giampiero Podestà © G. Podestà

§23

Dans ses œuvres les plus récentes, les excroissances qu'il fait apparaître à la surface de la toile sont sans cesse plus saillantes. Il peut parfois les allonger, les étirer d'une façon excessive, à tel point qu'elles s'enroulent sur elles-mêmes et forment des courbes spires qui leur attribuent une connotation assez baroque. La géométrie rigoureuse qu'il avait choisi d'adopter auparavant se change peu à peu en un champ qui favorise les bourgeonnements les plus singuliers de la toile, rappelant les motifs décoratifs les plus extravagants, marqués par leur nature sinueuse et végétale. C'est aussi un détournement de la surface – celle-ci, au lieu de présenter des figures peintes, montre des enfantements sémantiques qui la font passer dans la troisième dimension.

MASSIMO ARRIGHI : LES ONDES CHROMATIQUES

§24

Ce n'est qu'en 1999 que Massimo Arrighi⁸ fait une découverte essentielle, qui transforme le cours de sa réflexion. D'une part, il opte pour la monochromie absolue qu'il ne fait pas remonter aux œuvres de l'avant-garde russe des années 1910 – celles de Kazimir Malevitch et d'Alexandre Rodtchenko. Il la rattache à une problématique plus récente qui n'est plus celle du dernier tableau mais bien celle du dépassement du « dernier tableau », pour reprendre la thèse émise par Nikolai Mikailovich Taraboukine⁹, théoricien du constructivisme russe, qui a écrit un livre sur ce thème demeuré légendaire au milieu des années 1920. Pourtant, le dépassement envisagé par Massimo Arrighi est bien loin de

⁸Voir G. Lemaire, *Gli otto colori di Massimo Arrighi*, Udine, Éd. Campanotto, 2013.

⁹Voir N. Taraboukine, *Le Dernier tableau, du chevalet à la machine*, trad. et prés. par Andréi Nakov, Paris, Éd. du Champ Libre, 1972.

celui envisagé par Taraboukine. Il prend en compte ce qui a été réalisé depuis, comme les travaux de Frank Stella, de Lucio Fontana, d'Alberto Burri et d'autres encore qui ont tenté de trouver une issue aux apories de l'abstraction moderne. De plus, son attitude n'est pas destructive, ni même négative. Elle a réinstauré le tableau dans des droits qu'on a voulu, ces dernières décennies, lui ôter de manière définitive (sans jamais y parvenir d'ailleurs). Il lui a donc fallu inventer une autre solution, qui a été celle de s'attacher au travail de la surface. Pour lui, elle n'est plus plate et elle est encore moins le support d'une représentation : elle est le lieu même où se joue la nouvelle théâtralité de l'œuvre. Il a ainsi plissé la surface de la toile selon des rythmes particuliers : soit d'épaisses lignes diagonales, soit des formes semi-circulaires et des arcs brisés. Ces lignes droites et ces courbes ne sont pas toutes égales ni dans leur longueur, ni dans leur largeur. Elles sont toujours tracées selon des rythmes harmonieux, qui ne sont pas sans suggérer une relation avec la musique (Figure 7).



Figure 7. Sans titre, I 5, 2009, 150 x 150 cm., pigments rouges et noirs sur toile, avec l'aimable autorisation de Massimo Arrighi © M. Arrighi

§25

D'autre part, Massimo Arrighi imagine son propre spectre des couleurs. Il n'en choisit pas six à l'image de l'arc-en-ciel, ni sept comme dans l'*Opticks* (1704) d'Isaac Newton¹⁰ (un chiffre faux d'après ses propres observations pour conserver un rapport harmonique avec la musique, la théologie, etc.), mais huit, selon un ordre idiosyncrasique : le noir, le blanc, le graphite (gris), le bleu, le rouge, le jaune, l'argent et l'or. Le graphite est sans doute la donnée la plus surprenante dans ce contexte car, selon son utilisation, il peut aller vers le noir brillant ou vers un gris de zinc. En somme, il s'agit d'une couleur qu'il a tenté de fixer, mais qui pourrait selon les cas changer d'aspect et non de façon anecdote-

¹⁰Voir I. Newton, *Optique*, trad. par Jean-Paul Marat, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, 1989.

tique (Figure 8).



Figure 8. Sans titre, I 24, 2015, 150 x 150 cm., pigments jaunes et graphite sur toile, avec l'aimable autorisation de Massimo Arrighi © M. Arrighi

§26

Quant à l'usage de l'or et de l'argent, il renvoie nécessairement à des notions comme l'alchimie ou la religion (les peintures religieuses byzantines, les retables d'église dans la première phase de la peinture de la Renaissance italienne) ; en somme, cet emploi fait appel à plusieurs connotations liées à la transcendance ou à l'occulte. Massimo Arrighi ne veut attribuer aucune signification à ces deux couleurs qui sont aussi des métaux purs. Mais le spectateur ne peut s'empêcher de faire des rapprochements avec l'histoire de l'art. Massimo Arrighi réalise par la suite des monochromes en céramique (blanc, or, argent). À l'époque où il débute ce travail, la question qu'il se pose est celle de la quête constante d'une autre peinture, libérée du poids des codes antérieurs.



Figure 9. Sans titre, I II, 2010, 150 x 150 cm., pigments noirs et or, avec l'aimable autorisation de Massimo Arrighi © M. Arrighi

§27

Cependant, il produit aussi des tableaux avec deux couleurs, à commencer par un tableau noir et or (Figure 9). Cela n'est pas à proprement parler une rupture mais l'expression de sa volonté de tenter des expériences différentes. Depuis le début de ce millénaire jusqu'à nos jours, Massimo Arrighi ne cesse pas un instant de développer ses sentiments, ses pensées, ses rêves, tout en préservant une relative austérité dans ses compositions. Le résultat est inmanquablement l'expression d'une beauté qui est à la fois classique et moderne, pondérée et téméraire. Il dit vouloir que nous éprouvions la sensation que ces œuvres audacieuses aux limites de ce que l'art peut accomplir demeurent une pure jouissance pour les *dilettanti*, les véritables amants de la chose artistique (cette *cosa mentale* dont parle Cicéron dans *La Rhétorique* et dont Léonard de Vinci s'est fait l'écho), et peu à peu pour tous les autres amateurs moins avertis. Cette ambition, dans sa contradiction foncière, est une vérité selon son point de vue. Le tableau doit s'imposer par son évidence, être classique sans se retourner vers le passé pour y trouver des béquilles. Il n'y a aucun système, aucune concession à la mode, et surtout pas de posture scandaleuse, ce qui est l'apanage des nouveaux académiciens tant prisés par des collectionneurs qui ne recherchent que le profit ou l'effet de surprise. Massimo Arrighi exige de ses œuvres qu'elles soient et restent des points de contemplation, mais également des cibles proposant une façon de regarder le monde avec d'autres yeux. C'est pourquoi nous ne pouvons le considérer comme un formaliste. Il cherche l'équilibre dans une continuelle perte d'équilibre de la raison nécessaire et suffisante du tableau. Des modernes, il a conservé le courage, l'esprit d'innovation ; des anciens, il a retenu l'idée de proposer un tableau à la fois pour ses contemporains et pour ses successeurs.

§28

Inclassable, Massimo Arrighi nous propose de véritables énigmes spéculaires – des énigmes qui nous attirent, par leur prégnance étrange, par le beau ambigu qu’elles véhiculent, et qui nous inquiètent un peu par les interrogations qu’elles soulèvent. Elles rappellent le sphinx de Gustave Moreau, qui ramène du fond des âges un mythe obsédant, lancinant et finalement mortel. Avec Massimo Arrighi, nous avons affaire à une modalité de l’art qui joue sur deux registres en même temps : l’un est rassurant, l’autre est troublant. La conjonction de ces deux impressions rend ses créations précieuses. Au-delà du moderne, elles ne fondent pas leur légitimité sur de grossières redites, parfois ineptes, de ce qui a fait le succès des entreprises les plus osées du siècle précédent, ni sur des acrobaties aux néologismes forcés.

§29

Il y a ces plis courbés qui semblent des rides qui se forment à la surface de l’eau et engendrent d’éphémères cercles qui vont croissant. On songe plus, quand on les observe, à des flux musicaux et harmoniques – une mélodie visuelle – qui demeurent volontairement inachevés dans ses compositions. Ce serait comme un écho devenu plastique qui se perd, mais qui métamorphose profondément la physionomie de la toile en faisant naître ces doux et sobres reliefs mélodiques qui séduisent autant l’œil que, par ricochet, l’oreille. C’est une authentique application de ce que Paul Claudel a voulu exprimer dans le titre de ses écrits sur les arts, *L’Œil écoute*¹¹.

EN GUISE DE CONCLUSION

§30

Deux incongruités se dégagent de l’étude des œuvres de ces trois artistes. La première concerne la relation avec l’essai de Gilles Deleuze, *Le Pli*. Les plissures suggérées par le philosophe ont trait à la représentation de l’univers céleste dont la forme est décrite pour expliquer les modalités de la diffusion de la lumière dans cet espace incommensurable. Dans les trois cas évoqués, les théories de Leibniz examinées par Deleuze n’ont pas de rapport direct avec leurs recherches. C’est une sorte de légitimation de ces dernières par le biais d’un ouvrage qui fait le point sur un grand penseur qui n’a guère été valorisé en France. Ainsi, c’est le titre qui a été le déclencheur, ainsi que le chapitre qui traite de la question de l’univers plissé. Mais les thèses proposées par Deleuze ne sauraient en rien justifier les investigations plastiques de ces peintres. C’est là une tendance des artistes contemporains qui cherchent des fondements à leur quête dans la réflexion philosophique plus que dans la littérature ou les connaissances héritées de l’Antiquité classique. Cela a entraîné bien des quiproquos, des maquillages théoriques et parfois

¹¹Voir P. Claudel, *L’Œil écoute*, dans *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965.

des contresens. Jacques Derrida, Jean Baudrillard, Paul Virilio, pour ne citer que les plus connus, ont souvent servi de justifications, plus ou moins crédibles, à des spéculations picturales, sculpturales ou conceptuelles. L'ouvrage de Deleuze s'est retrouvé, en étudiant son grand prédécesseur allemand, dans cette situation pour le moins singulière.

§31

En ce qui concerne l'*origami*, ces peintres n'y font aucune référence. Mais cette fois-ci, quelques analogies se présentent. Bien sûr, le pliage serait un dénominateur commun évident. Cependant, il y a d'autres points de convergence. Tout d'abord, l'aspect ludique est l'un des éléments concrets de la constitution de ces tableaux. Si leurs œuvres sont « sérieuses », elles sont néanmoins souvent élaborées par les effets du hasard ou d'une pensée vagabonde qui a tracé une voie nouvelle dans l'histoire personnelle de ces artistes. L'*origami* est à la fois un jeu de patience et un art qui a évolué en engendrant toutes sortes de solutions formelles inédites. L'autre aspect est celui des mathématiques. Partant de la tradition très longue du pliage dans l'histoire du Japon, l'esthétique et les sciences sont intimement liées dans la pratique de l'*origami*. Pour les peintres dont il est question dans ces pages, ce n'est pas la géométrie ou la science des nombres qui compte. Toutefois, de manière plus ou moins intuitive, les artistes se forgent des règles et en développent les conséquences. La plus extrême rigueur est de mise dans leurs travaux. Cette rigueur dépend de lois qu'ils ont inventées, c'est l'évidence même, mais qui ne sont pas moins sous-tendues par un calcul. Ce dernier ne saurait se traduire par des formules mais par ce que nous avons appris à considérer comme étant équilibré et sensé. Cette intuition est le fruit de règles qui dérivent des principes de la peinture ancienne même si elles les détournent et les dépassent. L'*origami* ne peut exister sans une connaissance de ses grands principes. Le tableau, quant à lui, repose sur des principes spécifiques en mouvement perpétuel. Deux cultures s'opposent dans ce cas, celle d'une tradition et celle d'une modernité qui doit se recomposer sans interruption. Les trois artistes ont en commun de tirer d'une technique du pliage une représentation de l'univers, l'une tangible, l'autre aboutissant à une recomposition des termes de la réalité artistique qui cherche d'autres moyens de s'affirmer et de donner de notre cosmos intérieur une nouvelle orientation, jusque-là imprévisible.

Quelques mots à propos de : Gérard-Georges Lemaire

Gérard-Georges Lemaire est écrivain, commissaire d'expositions, producteur à France Culture, directeur de collections (Flammarion, Christian Bourgois éditeur, Éditions de la Différence). Il est toujours journaliste, professeur émérite (Accademia di Belle Arti di Brera, Milan) et traducteur. Publications récentes : *Les Cafés littéraires*, Éd. de la Différence, Paris, 2016 ; *Histoire de la critique d'art*, Klincksieck, Paris, 2017.

Pour citer cet article

Gérard-Georges Lemaire, « Les plis et replis de l'art », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Origami, le pli dans les littératures et les arts » n° 22, printemps 2021, mis à jour le : 21/07/2021, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/652>.