Marcelin Pleynet : Le livre de Raquel (extrait)

*"Un livre à la main"*

… Dans une suite de photographies commentant sa biographie, Raquel introduit au départ deux clichés qui me paraissent particulièrement significatifs de ce que j'avance ici. En retenant le caractère déclaratif, et propre au parcours analytique d'un sujet, de toute publication de cliché biographique et familial, on ne peut pas ne pas s'arrêter, dans cet ensemble (publié par la revue "Banana Split"), au rapprochement d'une photo de l'artiste enfant "Gibraltar, devant la grille du cimetière" et d'une photo de sa "grand-mère, dans les dernières années de sa vie, un livre à la main". Sur cette seconde photo, la grand-mère assise tient plus justement des deux mains un livre posé sur ses genoux. Enfin, la même page présente la photographie d'un paysage urbain sous-titré "ou bien j'écoutais". De l'une à l'autre de ces photos et de leur commentaire il est impossible de ne pas voir fonctionner, dans "l'écoute" justement, un ordre d'interprétation où la fonction du corps, ici présentée à sa naissance ou presque (la photographie du bébé "devant la grille du cimetière"), joue généalogiquement, c'est-à-dire aussi globalement, sur fond de cimetière, son apparition et sa disparition dans le livre de l'ancêtre. Apparition du corps comme accès à l'écoute (et à "l'entendu") qui suppose le risque le plus grand et tout le corps offert au risque de sa disparition, au risque de son apparence. Les sous-titres qui, dans les pages suivantes, accompagnent la suite de l'ensemble de photographies que l'artiste a voulu publier d'elle-même sont, de ce point de vue, de plus en plus significatifs. Ainsi, sous le cliché qui la représente jouant au tennis : "venir à bout de cette épaisseur" ; sous un autre : "des étroites limites" ; et juste avant l'apparition de la peinture et de l’atelier : "je n'osais pas, - je n'osais pas parler ! Nous l'avons mise vivante dans la tombe ! ..." Du premier cliché (le bébé "devant la grille du cimetière") au dernier (un nu commenté en deux lignes : "par sa simplicité la nudité du dessin/arrêtait"), le parcours photographique nous initie à cette traversée exposée du corps dans ses enjeux mortels et spéculatifs. Dans ces enjeux qui ont pour conséquence la mémoire et, plus avant, plus loin, l'audition généalogique de la mémoire : le livre.

Il faut ici s'arrêter à la triviale réserve qui ne verrait dans la publication de cette suite de photographies qu'une conséquence du narcissisme féminin. Si le narcissisme est la mise en place comme objet du corps propre, on conçoit en effet que la question de l'intégrité de son corps joue pour une femme un rôle déterminant qui ne cesse d'actualiser la fonction narcissique. Raquel, au demeurant, ne nous dissimule rien de cette mise en jeu et de ce qu'elle détermine biographiquement et picturalement. La publication de cet ensemble de photographies en témoigne, comme en témoigne la note biographique qui le suit : "En 1964, je venais de quitter Paris, en proie à un grand désarroi intellectuel, tourmentée par un besoin de certitude, d'y voir clair en moi-même... Je me suis alors retirée dans le midi pendant huit années, complètement coupée du monde extérieur (livres, amis, vie professionnelle) les cinq premières années. Pendant ce temps, il s'est produit un tel bouleversement dans mes idées que j'ai même été incapable de peindre pendant trois ans. En 1967, lorsque je reprends ma peinture, c'est d'une manière toute différente : couleurs claires, formes réduites au strict minimum. C'est-à-dire la marge comme respiration soulignant la nudité, le vide, si important pour moi, sur lequel je n'ai pas cessé de travailler depuis. En 1969, je commence une recherche dans la danse, à l'Université de Nice. Travail du corps-couleur, du corps-surface. Toile..." On ne peut pas ne pas retenir de cette confidence que, si narcissisme il y a, il ne cesse de s'éprouver des limites (dans la danse très évidemment) du corps, de cette nudité, de ce vide qui le travaille, pour se précipiter dans la couleur, sur la toile qui n'en est pas une. Mais je ne voudrais retenir pour le moment que ce que l'artiste nous révèle des deux limites extrêmes de ce parcours : à l'origine de la biographie le livre et, fixant à ce jour le courant plan de cette même biographie, la peinture. Étant entendu, semble-t-il, que de l'un à l'autre, du livre à la peinture, il y va d'un irreprésentable, où le corps se marque et s'échoue. De ce point de vue, il convient de prendre en considération un événement mis en évidence par l’artiste ; événement tel qu'il réactualise dans le courant plan de la peinture l'attache et l'origine biographiques à la mémoire du livre. Cet événement c'est, comme le note Raquel, en 1973, en collaboration avec le poète Emmanuel Hocquard, la fondation d'une maison d'édition, "Orange Export Ltd." Alors même qu'elle réalise comme "marge" d'immenses tableaux "soulignant la nudité, le vide" - tableaux d'un format (4 m 50 x 3 m) rarement utilisé par les artistes français -, Raquel travaille à ce que je nommerais la dimension, l'invention et la célébration plastique de près de 15 livres, dont avec Emmanuel Hocquard Le Portefeuil (1973), ouvrage à mon sens charnière et décisif dans la carrière de l'artiste; avec Edmond Jabès Des deux mains (1976), Raquel a été superbement inspirée par le beau texte du poète du Livre; et encore avec Emmanuel Hocquard, J (1979), association sur la page des couleurs de la prosodie et des lumières de la couleur, à l'initiale d'une année.

Je ne m'attarderai pas ici sur le complexe rapport de l'œuvre poétique et de l'œuvre plastique, ni sur tout ce que peut historiquement connoter la conception du langage poétique dans son rapport au livre. De la Bible (et des Bibles enluminées) au projet de "Livre" de Mallarmé, les commentaires peuvent aller leur train. Je ne retiendrai, sur ce fond qui reste à reprendre et à analyser, que ce qui, de l'organisation plastique du livre à la peinture, manifeste la singularité et l'inspiration formelles de l’artiste ; à savoir le commentaire du livre en tant qu'entité et, si` je puis dire, abstraction. De ce point de vue, et tout en maintenant la complémentarité et la simultanéité des deux activités (vers le livre et vers la peinture), il faut s'arrêter et considérer la réalisation du livre de 1973 (Le Portefeuil) comme une sorte de métabole plastique.

*Perfection : volume de la nuit/angle de la couleur*

Si Raquel écrit qu’en 1967, lorsqu’elle reprend sa peinture, c’est un travail sur des "couleurs claires" et "des formes réduites au strict minimum" qui la préoccupe, il faut tenir que la réalisation du Portefeuil en 1973 est une sorte d’ultime réflexion sur ses six années de création. On retrouve en effet en partie dans Le Portefeuil les formes et les couleurs qui organisent tout un ensemble de toiles de cette artiste. Mais ce qui dans la peinture semble apparemment se réaliser sur le plan de la toile fait explicitement volume dans Le Portefeuil : "Carton plié en deux et couvert de peau où l’on met des papiers, des dessins... Le portefeuille du peintre" selon la définition qu’en donne Littré. De cet ensemble de toiles au Portefeuil c’est tout un commentaire sur la peinture que nous propose Raquel ; commentaire tel qu’il ne peut pas ne pas introduire à l’étonnante radicalité des œuvres qu’elle réalise aujourd'hui. L’ensemble de toiles auquel je fais référence s'organise le plus souvent d’un carré blanc qu'occupe dans deux ou trois angles, l'irrégularité d’un carré de couleur déchiré sur ses bords intérieurs. Une perception sommaire du tableau le verserait au compte de l’idéologie de la platitude (d’un jeu de surface), n'était-ce d'une part la curieuse situation des angles de couleur et, d'autre part, l'activité spécifique de chacune de ces couleurs, d’abord sur le blanc de la toile, ensuite dans le rapport qu’elles entretiennent les unes avec les autres. La première chose à remarquer c'est évidemment que les formes irrégulières qui occupent les angles du carré tendent à reproduire, dans la différence d'une coloration, la forme globale de l'œuvre (le carré) tout en intervenant sur l’intégrité de cette forme qu’elles découperaient en croix si elles se situaient toutes les trois sur le même plan. Or, à s'y attarder, on constate que du blanc de la toile ou du papier (en ce qui concerne certaines gouaches) aux formes découpées de la couleur c’est tout le contraire d’une littéralité de la surface qui se propose. Les plans de couleurs, découpés aux angles ou accrochés à l’un des bords de la toile, jouent une dimension spatiale qui, brisant la littéralité de la surface, expose l'organisation d’un volume lumineux lié à la subtile mouvance de ses limites.

La création du Portefeuil comme métabole du tableau vient me semble-t-il décisivement marquer et dater l’intelligence et l’expérience sensible de ce travail aux limites de la toile, de la surface et de la peinture. Et il est à mon avis tout à fait significatif que le marquage de cette expérience, que le marquage et la démonstration de cette expérience, emprunte en métabole la forme du livre comme "volume", espace indéfinissable et précis, objet, image virtuelle dont la mesure s'attache ponctuellement aux rayons lumineux du sens. Il convient de souligner cela dans la mesure où le recours critique doit le plus souvent s’employer à développer et à expliquer ce qui relève pour l’artiste de l’évidence. Raquel qui, non moins que tout autre, et peut-être même plus que tout autre artiste, résiste à l'explication didactique, n’a certainement pas choisi par hasard de fixer la synthèse d’un travail de plusieurs années à la présentation d’un texte dans lequel Emmanuel Hocquard confie à un analphabète la fabulation, linguistique dirait-on, "des événements survenu pendant l’année 1870 et 1871" (sic). Il en est du héros du Portefeuil ce qu’il en est d'une certaine approche de la peinture par la critique : fabulation et analphabétisme. Comment en effet ne pas fabuler en transposant la réalité picturale à la médiocre mesure de l’explication didactique ; comparées au langage artistique, les tentatives d’explications critiques ne sont-elles pas continuellement confrontées à ce que l'on pourrait très bien considérer comme une sorte d’analphabétisme ? Si le Portefeuil joue la métabole du tableau, c’est dans l’ordre de cette mise en scène des limites de l'échange entre les formes ouvertes, non finies de l'œuvre d’art, et la réduction normative du propos didactique. Le jeu de la métabole souligne le caractère ludique de la création artistique et offre une chance nouvelle d’accès à l’œuvre pour qui en risque l'augure. Des toiles de 1969-1972 au Portefeuil, Raquel souligne explicitement, par la mise en volume, l'espace, la détermination spatiale qui ordonne son œuvre. Ce qui dans les toiles se présente frontalement en une mise en place de formes et couleurs, s’ouvre par plans accumulés dans les pages pliées du volume. Le tableau présente en simultanéité ce que le volume présente en succession ; étant entendu que dans sa construction, dans l'ordonnance de la construction spatiale du tableau, c’est l'ordre d’une succession qui fulgure dans la simultanéité ; comme dans la succession pliée et dépliée du "volume" c’est par une suite d’instants simultanés que l'accumulation distribue l’ordre spatial qui occupe l'artiste. Des tableaux de 1969-1972 au volume (au Portefeuil) et aux œuvres que Raquel va réaliser ensuite, il convient également de remarquer le passage du plan de couleur d’un format (celui de la toile) à un autre (celui du livre). La création du livre (du Portefeuil) n’est pas, on l’a compris, une simple copie en modèle réduit des tableaux. Travaillant au Portefeuil, Raquel utilise, sur le format de la page (25 x 15, pliée et 25 x 30, ouverte), des plans de couleurs proportionnellement beaucoup plus grands que ceux qui figurent dans les tableaux ; de telle sorte que ce qui dans les tableaux tend à surgir ou à s'enfoncer, tache ponctuelle et découpée dans la respiration spatiale du blanc, se présente dans le livre comme champ, vaste champ de couleur dont l’autonomie se constitue des transparences lumineuses qu’elle entretient dans son voisinage avec le blanc de ses marges ou avec le blanc de la page voisine. Autrement dit, alors que dans les tableaux de 1971-1972 l’ordonnance des formes de couleurs aux angles et sur le haut de plan blanc proposait un espace mouvant mais fixé en ses termes, la mise en "volume" du Portefeuil proposait non plus un espace déjoué dans sa mouvance, dans la mouvante naissance de trois couleurs, mais quantité d’espaces dans la mouvance de chaque plan de couleur. Il semble qu’à travailler sur les pages (25 x 30) pliées qui constituent le volume, Raquel se soit engagée à radicaliser sa démarche et, plus particulièrement dans cette démarche, ce qu’il en est de son expérience de l'espace comme respiration, souffle, voix (voie) et fonction de la couleur. J 'aurais personnellement tendance à penser que cette transformation a été entraînée par la ligne que trace en son centre la feuille pliée, et par la ligne qui sépare deux feuilles côte à côte. Du Portefeuil aux tableaux, ce ne sont plus seulement les angles, le découpage des angles qui déterminent l'organisation de l’œuvre, mais les bords reportés, le découpage reporté des bords (ce que Raquel nomme "la marge") qui vient faire trait, dessin (dessein) de la couleur. Si le Portefeuil ne marque pas cela explicitement, on en trouve l’incontestable démonstration dans Des deux mains (livre que Raquel réalise à partir d’un poème d’Edmond Jabès, en 1976). L'artiste y reprend, de façon très nette, ce qui se proposait dans le Portefeuil, le bord de la couleur finissant en une nette ligne droite d’un côté et en une ligne déchirée de l'autre ; et, pour bien indiquer que le dessin s’y joue, dans son homophonie, comme couleur, elle trace en force au crayon sur deux pages du livre une ligne verticale qui, manifestant l’intervention du dessin de l’artiste au verso de la feuille, n’est plus au recto, en négatif dirait-on, que l’empreinte blanche, ligne du dessin dans le dessein de la couleur.

De la réalisation du Portefeuil à celle Des deux mains, l’artiste confirme que pour elle le plan n'a d'existence que du volume qui le justifie, et qu’à reconnaître la qualification de ce volume dans l’espace lumineux qu’il ouvre vers l’infinité des couleurs on ne peut se satisfaire de sa seule référence au dessin de ses limites sensibles et communes. Le volume ne tient et ne se qualifie que de l'homophonie du dessin qui trace et détruit ses limites et, dans ce dessein de l’expérience visuelle en ce qu’elle se révèle susceptible de tracer, de détruire et d'excéder ses limites. Car c’est bien de cela qu'il s’agit dans les toiles comme dans les livres, excéder les limites du visuel. C'est bien cela l’initiale leçon du livre. C’est bien cela le débat qui entraîne Raquel de la mémoire du livre, sur cette très ancienne photographie, au livre de la mémoire, du livre au courant plan de la biographie et du plan au Volume ; c’est cette expérience "des étroites limites", "cette absence", "certains effets d’instruments à cordes", la constatation qu'il "y a dans chaque pièce une certaine quantité de volumes et de surfaces dont on peut se rendre compte…" qui entraîne le peint ("une idéalité ardente, excessive, morbide, sulfureuse") dans cette accumulation de l'être et de la vie : la certitude et le doute. La certitude de l`expérience sensible ; le doute quant à la finalité de cette expérience. La connaissance de la certitude et du doute, n'est-ce pas d’abord cela qui produit un artiste ? N "est-ce pas d’abord cela qui, dans J e peint, découvre la dimension fabuleuse, synthèse du doute et de la certitude de l’expérience magnifiquement marquée dans la singularité de l"0euvre de Raquel, de la mémoire du livre : la couleur ? Si l’on tient cette logique, c’est tout naturellement que l’angle de couleur qui dispose les œuvres de 1969-1972 en "une certaine quantité de volumes et de surfaces dont on peut se rendre compte" prend sa dimension réelle dans sa confrontation au livre, au Portefeuil : quantité de volumes et de surfaces dont on ne peut pas se rendre compte. En effet, si le Portefeuil peut être considéré comme un commentaire des œuvres peintes, c’est, comme je l’ai déjà dit, comme métabole, en ce qu’il fait référence aux œuvres peintes dont il reprend formes et couleurs par changement et hyperbate ; et d’une certaine façon à sa mesure (sans mesure) par excès. Hyperbate consistant ici en un ajout dans les termes mêmes de l’organisation formelle des tableaux ; les tableaux jouent dans l'angle de la couleur. Ce qui ordonnait la logique du tableau (l'angle de la couleur), s'ajoute au tableau comme tableau, en une proposition (le tableau dans l’angle de la couleur) fortement mise en évidence : l'angle de la couleur confirme en profondeur, en synthèse, la certitude et le doute de l’expérience, la certitude et le doute qui font expérience - l'angle de la couleur confirme à l’infini la certitude, j’ai envie d’écrire métaphysique, du doute... Vous y êtes. Des tableaux de 1969-1972 au livre, au Portefeuil, il y va dans l'œuvre de Raquel d'un saut quantitatif et qualitatif. Les tableaux de 1969-1972, d’un format incontestablement plus grand, au moins dix fois plus grand que le livre, ont leur mesure ; le livre, le Portefeuil (25 x 15 cm) est sans mesure. Et c’est sans doute là la découverte essentielle du livre, de ce passage décisif dans l’œuvre de Raquel : l’angle de la couleur est sans réalité et sans mesure, et c'est d’être sans réalité et sans mesure que l’angle de la couleur fait interprétation pour la réalité et la mesure. Raquel écrit, à ce propos me semble-t-il : "la cinquième partie d’une ligne ne peut nous échapper". Déclaration, affirmation tout à fait extraordinaire du peintre, et d’une certitude exceptionnelle sur cette cinquième part : l'appréhension de l'espace, en tant que cette appréhension fait mémoire (dimension du cliché) interprétation/ couleur. La cinquième partie de la ligne ne peut nous échapper que si nous oublions qu’en art la proie se joue pour l'ombre. A propos de la querelle des images, Bossuet écrit que les chrétiens se refusèrent à ne pas adorer leur Sauveur "jusque dans son ombre". La proie se joue pour l’ombre, la partie pour le tout, le réel pour l'imaginaire et la couleur pour le réel. Lorsque l’artiste déclare "la cinquième partie d’une ligne ne peut nous échapper" c'est qu'elle se situe déjà à cet angle d'appréhension ou du tout réel (et du tout réelle) la couleur tient pour le sujet. De l'œuvre et de la mémoire, et de l’œuvre de la mémoire, naît, à travers un livre, cette perfection brûlée dans la nuit des temps et des mémoires, cette ligne, cet espace d’angle qui plie la page en démesure, ("cette fin en bleu sombre, presque nuit, qui est une une sorte de gouffre-appel de la lumière") auquel, bon gré mal gré, tant bien que mal, nous n’échapperons pas.