

Maurice Benhamou

René Guiffrey

La peinture au risque du sublime

(Janvier 1990)

D'une peinture paradoxale. Celle de René Guiffrey. Apparent repos –extrême tension. Formes seulement logiques et rationnelles. Mais cette logique forcée, outrée, devient l'instrument privilégié pour dire l'inexprimable et le chaos de la lumière. Elle semble figée et refermée sur elle-même ? Elle est insaisissable et d'une extrême sensibilité à l'environnement.

Surfaces

L'exploration systématique des contraires, envers-endroit, peint-non-peint, creux-plein, mat-brillant, crée un univers fluide dont les polarités se retournent sans cesse, et ces tableaux, qui frappent au premier abord par leur immobilité, deviennent très vite d'une instabilité déroutante.

Les « carrelages » exposés au Musée Chanot, à Clamart, sont des carrés (doubles, triples, parfois plus) constitués de fragments de carreaux de céramique blancs, assemblés en sorte de laisser en creux la légère réserve du joint de ciment blanc. Le réseau complexe de ces joints joue un rôle ambigu. Selon la lumière il peut devenir le seul « plein » du tableau, le carrelage tout entier étant aboli dans une sorte de transparence. Sous un certain angle de vue –de trois-quarts– tout disparaît, carrelage, réserve, ombre des réserves. Il n'y a plus qu'une lumière humide qui semble couler comme une eau légère. Sous un autre angle, presque de profil, la fluidité se tarit. Il n'y a plus qu'un trou dans le tissu du monde, un « blanc » au sens de la lacune, un effacement total. Le poids, souvent considérable de ces « carrelages » montés de surcroît sur une lourde semelle de plâtre, n'enlève rien à cette légèreté presque immatérielle.

« La surface n'a pas de corps » disait Léonard pour justifier la localisation de la peinture dans l'au-delà des surfaces. La solution d'un Strzeminski pour revenir à la vérité de la surface fut de lui donner un corps. C'est justement le sans-corps de la surface que René Guiffrey cherche à atteindre et à retenir pour en faire l'œuvre tout entière.

Cette instabilité superficielle se retrouve dans presque toutes les œuvres. Mouvement réel de l'eau ruisselant sur les cubes de verre de l'une des deux fontaines réalisées à Vaucresson. Mouvement de l'ombre dans la série des « plis ». Impression de « bougé » due à la superposition des plaques dans les « fixés-sous-verre ».

Dans une période plus récente, le peintre a recours à « l'effet burette » (oil-can effect) creusement ou bombement brusque de la plaque de verre à la cuisson lorsque son épaisseur, par rapport à sa taille est insuffisante ; cauchemar des verriers, recherché ici pour mieux faire flotter la lumière.

Couleurs

Le premier Guiffrey souffre de l'inessentialité d'une couleur toujours arbitraire, tributaire de la lumière et de l'usure du temps, variant selon les lois du « contraste simultané ». Ce n'est pas du tout pour réduire cette inessentialité mais au contraire pour mieux la révéler qu'il a recours désormais au monochrome blanc comme un passage à la limite, à la couleur en apparence la moins colorée. Et en effet l'œil se fait vite à ce chromatisme du peu. Le blanc reste doué, bien plus que toute autre couleur, d'une variété infinie de tons et de nuances. Même dans le cas des œuvres réalisées à partir des carrelages industriels : sous la même référence se vendent des produits de blancs entièrement différents. Quant à l'instabilité de ces blancs elle est plus grande que dans toute autre couleur.

Comment rendre absolu ce qui est par nature superficiel et relatif ? En visant non le blanc mais la notion de blanc. Comme Mallarmé cherchant le parfum d'une fleur « absent de tout

bouquet » découvrait la magie pure du vocable, Guiffrey nous fait éprouver celle du blanc au-delà de toute couleur, forme ou matière. Dans les « fixés-sous-verre » la couleur que nous voyons réellement est verte à cause de l'épaisseur des différents verres collés l'un sur l'autre, mais nous « savons » qu'elle est blanche. Dans la série des 57 peintures de 82-84 qui opposent le blanc peint au blanc non-peint de la toile de lin préparée, c'est souvent, selon la lumière et le déplacement, le non-peint qui apparaît plus blanc que les parties peintes. Quant au livre que le peintre réalisa en 1988 sous le titre d'*Opéra blanc* et qui est une œuvre davantage d'ordre plastique que littéraire, le texte s'y présente comme un carré de caractères typographiques imprimé en noir de façon compacte au milieu d'un feuillet carré blanc. Ce texte énumère à l'infini des choses blanches (houille blanche, alcool blanc, livre blanc...) C'est donc du noir qui dit le blanc. Et la notion de blanc entre dans un rapport subtil avec le bandeau réellement blanc des marges.

« Épreuve pour tableaux, écrit John Cage, peuvent-ils soutenir l'action des ombres ? » Dans les tableaux-plis qui s'enténébrent avec le repli de leurs volets, jamais sur la notion de blanc une ombre ne peut passer.

C'est toujours du blanc que nous voyons, au-delà du chromatisme riche bien que très instable qui apparaît réellement. Rose ou or de l'aube ou du soir – noir des ombres – vert du verre blanc. Dans certaines œuvres la couleur est offerte presque sans support. L'une des deux fontaines de Vaucresson est constituée de deux triangles de verre transparent qui définissent le carré du bassin. La transparence est pensée par l'artiste comme une étape dans la dissolution du blanc. L'un de ces triangles contient un hologramme, une sorte de filtre optique qui permet l'apparition

d'une couleur du prisme sous la forme dans ce cas d'une bande colorée, rouge par exemple et dont le reflet dans l'eau du bassin est de couleur tout à fait différente. Mais bien plus, une ligne rouge vif peut y être réfléchi en l'absence totale de coloration du verre hologramme. Reflet de la transparence.

Ni couleur de matière ni couleur de surface – couleur de rien,
de l'air, du vide.

Précaire, hallucinatoire et réelle.

Formes

L'esthétique négative ne rendrait compte que d'une seule phase de ce travail intense, concentré, d'une ambigüité déroutante, qui s'acharne depuis 20 ans à mettre en échec le blanc comme couleur et le carré comme forme. C'est qu'il se produit, au cœur même de cette négativité un retournement radical comme si par des brèches naturellement ménagées, l'indescriptible fusait à travers le descriptible, le sans-forme à partir de la forme en sorte que chaque œuvre doit se voir réellement hors de ses limites. Œuvre piégée – sans artifice pourrait-on dire – par le simple fait que la vie, intervenant dans un système formaliste, logique, équilibré, le perturbe jusqu'à le détruire. Ainsi cette œuvre présentée en 1985 à Trèves en Allemagne, sur un gazon tondu, 225 carreaux de faïence blancs forment un dallage dur et net de 2m x 2m. Huit jours après, la danse dionysiaque des carrés sous la poussée de l'herbe qui les déplace et les déborde, constitue la réponse ironique de la nature à la logique du carré qui l'écrasait et l'occultait.

En d'autres cas, le processus est plus élaboré. Dans la suite des 57 peintures de 1982-84, c'est par des solutions de continuité dans le tracé – et par la nature même de ce tracé – ni ligne ni trait - que l'on obtient un effet d'effacement, de destruction de la forme par la lumière.

C'est dans l'oubli – ou la disparition de l'œuvre – que se recueille l'idée de l'œuvre.

Dans cette même série des 57 toiles qui se renvoient les unes aux autres, l'esprit se perd à suivre la logique trop complexe du développement formel. On revient à la toile précédente pour retrouver le fil mais on oublie celle qui vous y renvoie.

La fontaine hologramme de Vaucresson est si transparente qu'on passe devant elle sans la voir. Le souci de l'effacement contribue à cette recherche de la notion pure. Disparition de l'œuvre dans la lumière ou sa suppression par la poussée végétale. « Cela ne m'a jamais gêné, dit René Guiffrey, qu'un de mes tableaux soit mal éclairé, peu visible ». À l'Usine Éphémère, usine chimique désaffectée, les carrelages éclatés étaient exposés au-dessus du carrelage usé et fêlé des paillasses. Il fallait être attentif.

Ce qui est recherché c'est cet état flottant entre la forme et son effacement. Cette réversibilité où se mêlent intimement l'œuvre et l'oubli de l'œuvre.

La recherche du point critique

En fait, le travail est toujours poussé systématiquement, selon des procédures mathématiques parfois, vers un seuil, vers un point

critique où peut survenir un brutal renversement. Chiasme, rupture, retournement. Soit par exemple, précis, minutieux, le travail suivant sur papier. Ce sont des rectangles pliés pour obtenir – au départ – deux carrés de 11 cm de côté presque superposés. Presque, car le pli se fait selon une légère oblique. Plusieurs papiers pliés de la même dimension seront ainsi disposés bout à bout. Mais le souci de conserver la parfaite orthogonalité de la bande impose, pour chaque élément, une amplification de l'oblique de pliage. Cette amplification va jusqu'à la diagonale, la dépasse, arrive à un tel point de tension qu'il se produit un retournement et que s'engage un processus inverse de resserrement pour revenir aux deux carrés presque superposés. La longueur de la bande atteint, au total, plusieurs mètres. Ainsi une variation minuscule produit-elle des effets macroscopiques jusqu'à une destruction complète du carré lui-même. C'est l'introduction d'un élément d'instabilité dans le système équilibré (et mort) du carré qui a entraîné le mouvement d'expansion vers le point critique.

Ces « catastrophes » (au sens de la théorie de Thorn) se produisent d'une façon ou d'une autre dans toutes les œuvres. Les tableaux qui opposent le blanc peint ou non-peint voient, selon la lumière et le déplacement du regard leur valeur s'inverser.

Même phénomène avec cet effacement total ou par régions dans les grands carrelages de 1984-87 où règne un état critique d'instabilité qui perdure, qui fait partie de l'œuvre, qui en est même l'essentiel.

Catastrophe naturelle, si l'on peut dire, dans le cas de l'herbe qui pousse sur les carreaux blancs.

Insistons encore sur la positivité de ces destructions au bénéfice d'un au-delà de la peinture, de la surface, de la forme, vers la notion, l'éblouissement, l'insaisissable.

L'œuvre et le temps

Si la lumière extérieure constitue un élément inséparable de ce travail et crée véritablement les formes, la temporalité n'y est pas moins présente. Ainsi ce carré de gazon tondu ras, peint en blanc, cette fois directement, de façon tout uniforme, au seuil du Musée Chanut de Clamart en 1988. En peu de jours le blanc verdit. Au bout d'un mois le carré blanc, à peine défini par quelques traces, quelques ponctuations, est devenu presque idéal. Notons aussi que l'œuvre s'est faite « presque » seule, avec le temps ». Le rôle de créateur est un rôle d'instaurateur. Le fonctionnement autonome de l'œuvre devient le critère de sa vérité. Dans l'hologramme de Vaucresson c'est le temps météorologique clair ou brumeux. Dans d'autres travaux c'est le temps passé, au sens actif de « passé à ». Le travail en série – par exemple les deux cent quarante huit papiers de grand format exécutés en 1989 au crayon et pastel blanc – permet à l'artiste d'acquérir des rythmes qui effaceront tout ce que le geste peut avoir de lyrique ou d'expressif.

Dans l'ensemble des toiles carrées, qui comportent un carré central, le tracé de ce carré n'est pas un trait mais un léger relief, un dépôt de peinture ; ce dépôt est obtenu grâce à des milliers de gestes minuscules, orientés de bas en haut au prix souvent de longues heures de travail. Dans la répétition monotone, le geste perd tout caractère gestuel, se neutralise, s'impersonnalise. Le peintre s'efface. L'effet obtenu est inappréciable. Un trait eut été

opaque, toujours lisible, indestructible. Ce dépôt de peinture est un dépôt de temps qui trouve avec la lumière et l'espace d'étranges complicités, se dérobe et disparaît à certains endroits, accentue sa présence en d'autres, vivant, fluctuant.

Étrange impression que procurent ces grandes toiles blanches.

De durée peut-être plus que d'espace.

Plis

Durant toute l'année 1989, René Guiffrey reprend le travail sur le pli qui avait été abordé dès 1972. À cette époque la ligne constituait la préoccupation centrale. Il s'y était confronté dans une série de dessins sur papier millimétrique. Dure, tracée au tire-ligne, énonciation figurale, plan, relevé, plutôt que dessin, elle invitait à la pliure qui seule, la rendant inutile pouvait l'abolir. Dans le dépli, la trace labile, accentuée par l'ombre, effacée par la lumière, retirait au trait son caractère de réel contraignant, tyrannique, pour l'ambiguïté inasservie de cette « présence-absence ». Tout le travail qui suivit se fit, comme dans le vide avec cette ligne virtuelle. Cela constitua un acquis.

En 1989 l'intérêt se porte plus largement sur la forme, celle du carré, figure aussi contraignante que l'avait été la ligne. La stratégie sera taxinomique. Il explore de façon exhaustive toutes les situations possibles dans le cas du pli d'un rectangle en trois faux-carrés. Faux, car le pli se fait selon une oblique d'un demi-centimètre de pied par rapport à la perpendiculaire, en sorte que, grâce à elle, si le carré se mesure au carré, il ne s'abolit pas dans la confrontation. Les deux cent quarante huit possibilités répertoriées

en une table générale sont exploitées de deux façons. D'abord par l'exécution matérielle du pliage sur des cartes de 40,5cm x 13,5cm, ensuite par un double travail sur des papiers blancs de format raisin, à savoir le relevé de la pièce pliée et celui de son dépli pastellé de blanc. Ce pastellage crée une sorte d'immatérialité. La couleur, toute à sa fonction de couleur, semble se désolidariser de la forme et s'élever doucement au-dessus du papier. L'ensemble, d'un grand raffinement, ne se ressent pas du labeur qu'exigea durant près d'une année ce vaste projet. La démarche s'accomplit comme un sautellement répété, systématique, rythmique, d'une figure à la suivante presque semblable. Mais dans le climat raréfié de cette œuvre, ce presque induit des différences considérables. Inexposable et même inconsultable dans son ensemble ce travail, destiné à être fragmenté n'existera que par la relation qui en sera donnée.

Dans les innombrables plis, déplis et replis, quelle vérité, elle aussi en partie cachée, en partie révélée, l'artiste cherche-t-il ? Est-ce, comme tout au long de son œuvre celle de la lumière ?

La recherche de cette lumière non qui révèle mais qui fait disparaître pour éclairer le vide, très précisément le vide de la disparition de l'œuvre, n'est-elle pas la vraie finalité ?

Janvier 1990