

La peinture et le bureau de tabac

Dans un long poème d'Alvaro de Campos, alias Fernando Pessoa, le narrateur regarde par sa fenêtre le bureau de tabac, de l'autre côté de la rue. Très vite il s'embarque dans une sorte de rêverie qui lui fait oublier le petit commerce voisin jusqu'à ce qu'un client, qu'il reconnaît, sorte de l'échoppe et lui fasse signe. La rêverie s'interrompt et l'objet qui l'avait suscitée réapparaît dans toute sa réalité. Pierre Mabilille voit dans ce signe banal une métaphore de la peinture. Tabacaria, est devenu chez lui le titre d'un ensemble de six petits tableaux. La peinture, comme chaque objet de la réalité ou de sa représentation, serait ainsi ce point d'impact de l'attention et du regard, une focalisation aux vertus contradictoires : d'un côté elle vous arrime à son évidence, de l'autre elle ne vous retient pas ; elle vous laisse vous échapper jusqu'à ce que quelque chose en elle vous rappelle à son existence, à votre existence, en un mot, vous remette à votre place.

Au cours des années 80, Pierre Mabilille produisait une peinture dense et vaguement paysagère à laquelle succèdent des surfaces saturées d'objets, de signes plutôt, qui finissaient toujours par faire image et cet effet d'image a fini par lui peser. On le comprend bien quand on regarde les tableaux des années 80 : c'est à la visibilité picturale qu'il aspire et non au visuel dont rendrait mieux compte d'autres outils issus de la technologie moderne. Au milieu des années 90, il se trouve donc dans une sorte d'impasse. C'est alors qu'il prend la décision de simplifier, d'épurer non seulement la surface qui s'offre au regard mais la procédure même dont elle est issue. C'est alors, après quelques tâtonnements, qu'il adopte cette forme sommaire, presque un signe, d'abord disposée verticalement et que, rapidement, il rabat à l'horizontale. Il ne s'agit pas d'une forme isolée mais, au contraire, d'une démultiplication et d'un entassement. Cette forme-signes, il aurait bien aimé, dans un premier temps, la reproduire à l'identique mais il s'est bien vite aperçu qu'à main levée il n'y arrivait pas vraiment. C'est ainsi qu'il a fait de sa maladresse une alliée et, dans une large mesure, c'est cette imperfection même qui fait la qualité de ses tableaux, leur rythme et leur respiration. Au début pourtant c'est davantage la recherche en soi que la constitution d'un tableau qui l'intéresse, la saisie progressive de cette apparence de forme qui, petit à petit, luisait comme une issue. La première fois qu'il expose vraiment ces formes, à l'ÉNAD de Limoges-Aubusson, il les a posées sur des toiles de différentes tailles qu'il agence ensuite sur un mur préalablement coloré. Le tableau, c'est l'ensemble de l'agencement, le mur comme fond, les petits tableaux comme sortes de compartiments où placer la forme. C'était comme une peinture en deux temps : celui de l'atelier et celui de l'organisation murale à considérer ici davantage comme un geste de peintre que comme un accrochage. Ce n'est qu'après cette première expérience, et peut-être parce qu'il n'y en eut pas d'autres, qu'il rentre à la fois dans l'atelier et dans le tableau, je veux dire dans le tableau comme surface circonscrite et

autonome, le tableau soumis à la règle des trois unités classiques : l'unité de lieu, l'unité de temps et l'unité d'action. Tout cela s'est passé en moins d'un an, en 1997.

Nul doute que le lecteur, à ce stade du récit, s'étonne qu'il ne soit fait aucune allusion à la forme de la forme, à son apparence visuelle. Il sait, le lecteur, que pour Daniel Buren, par exemple, c'est simple : une bande de 8,7 cm. Pour Niele Toroni aussi : des empreintes de pinceau no 50. Pour Parmentier itou. Concernant Viallat, la question est plus délicate ; on évoque l'osselet, l'amibe parmi tant d'autres analogies. S'il n'est ni possible ni, à la limite, permis de hasarder une description de la forme qu'utilise exclusivement désormais Pierre Mabile, c'est que sa définition même est partie intégrante de l'œuvre, mieux, l'une de ses originalités. Cette tentative de description prend en effet chez lui la forme d'une liste où s'aligne tout ce à quoi cette forme peut faire penser. C'est La Liste. Elle est ouverte, in progress, et s'alimente des suggestions de l'artiste mais également de celles de ses proches. À ce jour, elle comprend environ quatre cents signifiants. Quelques exemples (sélectionnés) : un biscuit, une moule, une cuiller, une dune, une feuille de palme, un sourire, une papillote, une bouche, un hamac, un sexe féminin, un casque de cycliste, une épiluchure, une Ferrari 25 cv 1969 type 365 gt, un savon, une langue de girafe, une planche de surf, une carotte, un poisson, une blessure, une flamme, une ombre, une onde, etc. Certaines suggestions sont retenues, d'autres pas, c'est l'artiste qui décide. Par exemple, l'ami Jean Dupuy a proposé un Fontana. Évidemment, ce n'est pas parfait. Ce serait plutôt une fente de Fontana. Et puis elles sont verticales, ces fentes de Fontana... Mais bon, Pierre Mabile a aimé que son ami Jean Dupuy ait pensé à Fontana, donc il l'a pris tel quel. Quand bien même elle constitue une part non négligeable de l'œuvre, cette nomenclature ne doit pas être considérée comme un objet visuel en soi mais plutôt comme la possibilité d'une critique interne, comme un commentaire donc sur la question de l'image. Nous l'avons déjà mentionné, l'une des causes de la rupture que Pierre Mabile opère dans son travail en 1997 est à rechercher dans la volonté de se débarrasser du poids encombrant de l'image. Trouver une forme inidentifiable d'un point de vue référentiel en fut une étape nécessaire mais non suffisante (qu'on songe à la frénésie interprétative de la forme de Viallat). Il convenait donc de tuer dans l'œuf cette humaine tentation de ramener tout objet visuel à quelque chose de connu. Et, pour ce faire, Pierre Mabile ne choisit pas la rétention mais au contraire l'inflation : plus on trouvera d'analogons à cette forme, moins elle rappellera un objet réel. Tout signifier ou ne rien dire revient au même et plus la liste des référents s'allonge, plus la forme s'envole vers des zones autonomes où plus rien ne la menace, et surtout pas le sens. Les modalités de présentation de la liste varient au gré des expositions et des lieux où elles se tiennent. Tantôt elle figure au mur, comme un document lisible, tantôt on la trouve sur le carton d'invitation, parfois aussi sous la forme d'un tirage sérigraphique.

Dans tous les cas il convient de la lire comme un anti-dictionnaire.

Les premiers tableaux montrent des formes séparées qui s'entassent du bas en haut ou du haut en bas, tantôt se touchant, tantôt pas. De haut en bas ou de bas en haut, effectivement, car désormais le sens des toiles n'importe plus, du moins celui de la hauteur. Outre les soucis d'accrochage que cela enlève aux non initiés, Mabile voit dans cette indifférenciation l'occasion de proposer deux possibilités de tableau, presque deux peintures tant l'effet visuel se modifie selon l'option retenue. Et ceci s'inscrit bien dans la logique de la combinatoire sur laquelle repose désormais le travail. Soit en effet la contrainte souple que constitue cette forme basique et tout se passe ensuite dans les variations qu'elle rend possibles tant du point de vue de la couleur que des multiples façons d'occuper la surface du tableau. Dans les toiles du début, quand la forme se détachait clairement du fond et des autres formes vaguement identiques, on se trouvait encore dans cette dialectique de la figure et du fond. Puis les formes se sont regroupées, associées, combinées et cela a produit des ensembles, comme dans la peinture figurative les groupes humains ou architecturaux, les bouquets d'arbres ou de plantes. Drôle d'abstraction, en vérité, que ces compacités flottantes qui structurent l'espace de façon si indécise. De plus en plus les formes se superposent et se chevauchent et si la peinture se refuse toujours aux effets de matière, elle oscille entre le pur aplatsolitaire et le soupçon des formes recouvertes. La pratique du dessin, inséparable de celle de la peinture et comme sa source vive, montre bien cet entrelacement qui creuse l'espace dans une sensation de perspective à laquelle pourtant le peintre renonce apparemment dans les tableaux mais qui perdure dans une sorte de virtualité. Cette forme, qui semblait anodine et neutre, fait preuve d'une étonnante vitalité voire d'une manière d'autorité tant elle commande au tableau tout entier. Par exemple, quand elle vient épouser la limite haute (ou basse) de la toile, on dirait qu'elle tord le châssis, comme le gymnaste qui incurve ou repousse l'horizontalité supposée de la barre. Parfois la forme se multiplie au point d'occuper tout l'espace, d'occulter le fond, de devenir tout à la fois figure et fond, dans une sorte de all over. Si, visuellement, elle vient buter contre les limites du tableau, elle se poursuit virtuellement dans un hors-champ si évident qu'il devient difficile de circonscrire la réalité de l'œuvre dans les strictes dimensions du format qui peine à la contenir. De la même manière qu'elle échappe à toute analogie référentielle, elle se joue de toute assignation à résidence pour se prolonger sur d'autres tableaux, dans le cas des polyptyques ou pour aller interroger l'ensemble du mur, le contexte général de l'exposition comme de tout lieu où elle se trouve.

À évoquer ainsi cette forme, à répéter si souvent, et à l'encontre de toute exigence stylistique, le mot « forme » (comme si la forme contaminait jusqu'au discours), on croit se situer d'emblée dans une logique du plein et de l'occupation de l'espace, jusqu'à l'espace même du texte qui essaye d'en rendre compte. On a, jusqu'ici, peu parlé de la couleur qui constitue pourtant

le second point d'impact de ces peintures. Une couleur déroutante qui fait alterner un chromatisme criard et des tons rompus, loin des soucis de bon goût et des harmonies académiques. C'est une couleur parfois un peu sale et pimpante en même temps. Comme l'usage systématique de la forme, elle relève d'une contrainte souple mais aux conséquences notoires. Pierre Mabile, en effet, s'efforce d'utiliser les couleurs que son bon goût et sa culture lui refuseraient, le vert par exemple, qu'il a longtemps rejeté. Et cela donne des voisinages étranges parce que, forcément, le naturel revient toujours, l'intuition et le savoir-faire. Et la force chromatique de ses peintures tient dans cette tension entre un penchant natif à l'élégance et cette violence qu'il lui fait, ce parasitage canaille. Entre autres couleurs, et si c'en est une, mais ici je le crois, il y a le blanc, la fameuse forme peinte en blanc et présente dans de nombreuses toiles. C'est ce blanc qui m'a mis la puce à l'oreille à propos de ce préjugé de la forme comme plein. Évidemment, le blanc creuse la surface, c'est lui qui donne l'alerte, qui montre cela qui vaut pour lui, mais aussi pour les autres couleurs et donc pour ce que nous appelions jusqu'à présent les formes puisque la plage de couleur correspond rigoureusement à la forme. Et si donc ces formes n'étaient pas les pleins que nous supposions, mais des creux, une accumulation de creux ? Non pas strictement des creux mais des vides, c'est-à-dire des intervalles, ces contreformes que l'on trouve dans la peinture de la Renaissance, chez Piero par exemple. Si ces soit-disant formes n'étaient ici que des interruptions de la surface, des altérations têtues du monochrome ? Si ces « formes » n'étaient rien d'autre que le signe que fait l'homme en sortant du bureau de tabac et qui interrompt la rêverie du narrateur ? Si la peinture n'était jamais, au fond, qu'un monochrome, une surface de rêverie que viendrait régulièrement interrompre et percer un geste trompeur qu'accompagne le sourire du buraliste ?

Jean-Marc Huitorel