

PARTITIONS

À tel moment, l'intuition d'Alechinsky serait de partager la surface. Corriger le caractère indiciel de sa peinture – ces grandes formes-traces percées d'yeux – par une représentation du tableau dans la peinture. Précisons : il s'agira moins d'une mise en abyme que d'une théâtralisation du geste, une scénographie. Alechinsky veut nous faire sentir l'avant et l'entour, comme si l'œuvre centrale devait être confrontée sans cesse à l'espace génétique, ce que les sémiologues de la littérature appellent le *géno-texte*. En accord avec Cobra, qui prône la spontanéité, ces « brouillons », ou œuvres de « premier jet » (Dotremont définissait ainsi les logogrammes), ont la même valeur que l'espace central. Ils seraient simplement dans une présentation simultanée ce qui a pu être produit à des moments divers. Loin d'être la rémanence d'un espace ancien de représentation, la peinture, pour Alechinsky, réalise littéralement un parcours de déchiffrement. Il aménage le tableau en espace expérimental. D'où ce charpentage à quoi fait penser la répartition des espaces.

Et aspect musical aussi, sur quoi il reviendra, comme autant de *mesures*. Grand-père chef d'orchestre et compositeur. Il aime les collaborations avec les musiciens, Portal, Bosseur...

C'est avec *Central Park* que ce virage s'opère. Marquons ce qui change dans la conscience qu'Alechinsky prend de la peinture à ce moment. Elle ne peut plus être monolithique : elle devra être plurielle. Pour cela elle confronte des espaces. C'est neuf en peinture. Dubuffet n'y viendra qu'à la fin de sa vie. La peinture européenne, et l'américaine, sont hantées par l'idée que le tableau est Un. Même si la fin vient – ou la faim –, on peut manger le cadre, ce ne sera que pour nous faire ressentir le sentiment d'infini. Serait-ce la relation divine du créateur à son œuvre qui toujours taraude ? L'unicité de l'œuvre reproduit la mainmise de Dieu sur la création de l'artiste... Or Alechinsky est athée : il ne croit pas à la projection d'une conscience réunifiante qui ferait tomber le Sens d'en haut, ou d'un Sens qui s'imposerait seul, comme chez les abstraits lyriques.

Donc il y va de la rupture franche : le tableau n'est pas un monde, mais *des* mondes. Alechinsky nous entretient sur la pluralité des mondes.

Il se ressource à l'histoire du Livre dont il vient (cet atelier d'illustration du livre de *La Cambre* où il fit ses études d'arts plastiques). Le Livre, dès qu'il ne fut plus tablette de Loi, mais objet complexe, structure d'artisan, codex terriblement stratifié, offrait un espace infini de relations entre le texte et l'illustration, la Parole et son commentaire. On se perd dans le labyrinthe des phrases, comme dans le dédale des confrontations, des combinaisons sans fin d'une bibliothèque bourgeoise.

Alechinsky, en explorant les principales dispositions du

livre, donnera dans le tableau toutes les possibilités du retable – d'un retable laïcisé. Les prédelles, les bordures, les bandes ou entourages multiples, les fenêtres... La simple ou la double rangée d'images dans les bordures.

Cet esprit de la partition se marque si fort que la série « sur cartes de navigation aérienne » laisse très lisible la structure réticulée des méridiens et des parallèles. C'est tout le tableau qui va réfléchir sur la notion d'échelle, sur la puissance métonymique de l'art.

La peinture américaine cherche l'espace ouvert : l'illimité translatif (Pollock, De Kooning), ou stratuel profond (Rothko, Sam Francis). En s'interrogeant sur la partition de l'espace, et aussi, à l'intérieur, sur le statut de l'image, Alechinsky pose à nouveau le problème de la représentation, d'une représentation laïque qui cherche le rapport entre l'objet et son territoire réel. La peinture fait image, ou masque (si l'on pense à Ensor). Même si elle se plisse ou se casse, la surface est plongée dans le symbolique, malgré. D'où la nécessité de discerner des emblèmes, des figures – ainsi s'explique l'isolation des premières icônes des *Métiers* : le pompier, le curé, le garagiste... – qui iront se complétant ou se fouillant, se multipliant. Volonté de traiter ou de maltraiter l'image – pour en sortir. Son illimité à lui vient de la confrontation qu'Alechinsky propose à l'image, ramenée à un espace expérimental.

Les méandres de cette partition sont subtils. Dans la série *Bouches et grilles*, la structure fait « œil-de-bœuf ». Lorsque le cercle plane devant une figuration stable, nous sommes invités à réfléchir sur le grossissement produit par

ce qui vient à l'intérieur. Change-t-il de nature ? La série quelquefois combine l'œil-de-bœuf avec la prédelle (*Meule*, 1985) ou la bordure...

La partition utilise des figures relativement stables : le rectiligne/angle droit (rectangles aux modules divers), le cercle. Aucun découpage de biais. Le peintre nous fait sentir des arrangements extérieurs, qui redoublent les supports, ou l'instrument du regard. Dans les estampes, on voit apparaître des modules plus petits partageant la surface du lé de papier.

REMARQUES À LA MARGE

Pour Alechinsky, depuis *Central Park* au moins, l'espace du tableau est pluri-média et articulé : couleur contre encre de Chine, monde volumineux contre espace feuilleté livresque. L'essentiel du dispositif réside dans le commentaire né de la conscience de cette dénomination : *remarques marginales*. La « remarque marginale » est un renvoi du centre vers la périphérie. Un paysage chromatique s'explique par des dessins en noir et blanc qui semblent fournir un agrandissement ou un commentaire de certaines parties du tableau central. Plus que la volonté de faire se rejoindre des genres – le dessin/la peinture –, le regard se prend dans un maelström qui l'empêche de trouver un centre, un point d'immobilisation. Fidèle en cela aux aventures de Cobra, le mouvement inhérent au tableau ainsi accentué sera de trajets et de fuites, le regard devant courir autour d'une énigmatique image : en fait plus un carrefour, ou un échangeur, qu'un chef-lieu (un

lieu de pouvoir de l'image). Même si un tableau de 1967-1968 s'intitule ironiquement : *Le Tour du sujet* !

Ainsi l'obscurité est au centre. Non par obscurcissement des tons – le centre est souvent brillant, heurté, éclatant des couleurs du prisme et de la fête –, mais parce que la partie centrale du tableau serait un lieu conflictuel où se dressent des sentiments, des impressions, des spectres, des hantises sous une forme brutale, non encore dégrossie, et contradictoire, qui aura besoin d'être affinée, débattue. Si le centre apporte une impression forte, ce sera plus un *problème* qu'une révélation. *Qui pense librement aux problèmes, et donc aux problèmes des solutions*, dira Dotremont, à propos de Sartre. Cette circularité du trouver, son déplacement incessant au-delà des réponses, caractérise aussi l'œuvre d'Alechinsky. La peinture a besoin d'un éclaircissement et d'un feuilletement – d'une exfoliation. La peinture : affaire de suivi. Le dessin, le dessin au pinceau japonais long et fin, est la suite de la pâteuse peinture, réponse à ce peu de distinction du centre chromatique. Les marges abondent ainsi de digressions, d'anecdotes. Des personnages, des animalcules y naissent et se multiplient ; ils y croissent aussi, on peut en suivre les périples. On y voit mûrir des romans mineurs de vies.

Idée : animer la peinture. Lui donner un mouvement cinématographique qu'elle n'a pas. Parfois, elle confronte des espaces. D'autres fois, elle veut saisir dans son déroulement un processus. Comment peindre un processus ? L'affaire est compliquée en peinture, les peintres s'y risquent peu. C'est l'obsession depuis Duchamp dans sa série *Nu descendant un escalier*. Alechinsky résout le pro-