

Pino Pinelli.

Incognita e quanta

Bruno Corà (2012)

Chiesa di San Matteo | Galleria Claudio Poleschi Arte Contemporanea, Lucca

Dans une précédente réflexion à propos du travail de Pino Pinelli¹, j'avais mis l'accent sur la relation entre la simplicité de la figure et du fragment et l'existence invisible, mais pas absente pour autant, de la force unitaire de ses compositions. Les symboles en corrélation avaient déjà focalisé mon attention pour ce qu'ils évoquaient évidemment dans l'exercice herméneutique par leurs formes plastico-picturales : d'une part, l'état fragmenté de la forme et de la figure, d'autre part, la monochromie en expansion lumineuse, obtenue par une qualité particulière de matériau et par son étalement réalisé avec des modes techniques spécifiques à Pinelli. Mais aujourd'hui, de nouveau face à sa plus grande installation réalisée pour la nef et l'abside de l'ancienne église San Matteo de Lucques, l'observation tous azimuts de son travail se réenclenche naturellement pour développer d'autres points de vue et y déceler davantage de valeurs possibles, implicites et non convenablement mises en évidence.

En effet, cette apparition à Lucques du travail de Pinelli, par son originalité spatiale, est en passe de devenir une version emblématique de son catalogue parmi celles relevées ces dernières années. Et, on peut retenir sans courir le risque de déductions erronées que cette apparition résulte directement de la précédente exposition réalisée à Lipari, en l'église Santa Caterina, au cours de l'été de cette année (juillet 2012). En fait, dans cet ancien lieu voué au culte (justement comme à San Matteo de Lucques), Pinelli avait disposé sur plusieurs panneaux placés comme des cloisons murales contre les murs de l'église et même du presbytère, trois de ses « ensembles » picturaux, des monochromes rouges en totalité, composés respectivement de trente éléments ovales, de vingt-quatre éléments rectangulaires et de six parallélogrammes de taille plus grande. Dans le transept, on avait trouvé d'autres ordonnancements, mais aussi des œuvres de forme différente, couleur rouge et bleue, réalisées entre 1993 et 2003.

La mise en scène de Santa Caterina a donc sûrement fourni des éléments et a donné, aux yeux de l'artiste de Catane, une idée de la réalisation à développer à Lucques sur les murs (cette fois-ci des vrais) et dans l'abside accueillante en plus de San Matteo. Des murs et des lieux tellement remplis de vécu, sur lesquels des milliers d'années de liturgie, d'encens et de prières, mais aussi d'infiltrations de pluie, de séismes et d'événements désastreux ont laissé des traces visibles comme des rides

sur le visage d'un vieil homme. Se mesurer à une telle entreprise n'a pas été sûrement facile pour Pinelli, dans un lieu où le temps et les vicissitudes humaines désormais invisibles mais ressentis par le souffle séculaire, ont réussi à rendre plein de grâce dramatique même la dégradation concrète et exhibée avec charme du monument. Mais l'entreprise a réussi, probablement à cause d'une parcimonieuse et sensible capacité à percevoir et à gérer une architecture dépouillée dans laquelle Pinelli a été capable de repérer, soit l'inventaire exact des figures, des formes et des couleurs à utiliser, soit la spatialité à produire. En fait, cette réussite, comme on le sait, n'est pas un « *a priori* », mais un résultat qui provient du travail. Et avant même de s'attarder sur celui-ci – objectif de cette nouvelle réflexion –, il est opportun de rappeler que le résultat obtenu avec ce travail est le fruit d'un choix immédiat et approprié, « à sec », de la figure unique en forme de X, de couleur blanche, pour les deux parois de la large nef et de l'iconostase (unique « coulisse » non murée de l'édifice), alors que la couleur rouge d'un quatrième « ensemble » d'éléments a été choisie pour l'abside. Les deux mises en place des « ensembles » sur les parois latérales de la grande salle, à une hauteur considérable, ont été effectuées avec des compositions de quarante-cinq éléments chacune, dans des directions curvilignes respectivement ascendantes et descendantes, comme l'empreinte de deux comètes lumineuses sur les enduits obscurs et délavés où les fissures résiduelles, les égouttements, les décollements des revêtements et des épaisses peintures ont été magnifiquement dissimulés par les tableaux de Pinelli.

Les deux compositions cosmiques d'éléments blancs, avec leur carénage typique en surface, se répandent donc dans l'espace et offrent aux yeux de l'observateur la visualisation de « firmaments » sur la base de formes qui, bien plus que l'évocation céleste, évoquent le symbole d'au-delà inconnus de la dimension spatiale. Il n'est pas exagéré d'évoquer pour ces œuvres et pour la « rosace » en X qui s'impose frontalement sur le mur séparant l'église en deux, reliant l'abside restant visible par une seule porte, soit le ciel égyptien de la déesse Nout, anthropomorphisme magique inventé par un artiste antique pour symboliser la voûte du ciel, soit la même voûte étoilée en mosaïque revêtant l'intérieur de la dernière demeure de Galla Placide à Ravenne.

La figure-forme choisie par Pinelli est donc à peine esquissée, et en abordant le thème de la spatialité qu'il a obtenue dans ce travail de Lucques, il convient d'apporter une clarification à propos de cette spécificité attribuée à son art et appelée « dissémination »,² acceptée et partagée d'ailleurs par l'artiste lui-même.

En fait, si l'on considère que, dans la nature, le concept d'unité comme celui de perfection ou de symétrie et d'autres choses, est purement idéal et virtuel, c'est-à-dire un archétype dont on a perdu l'origine et la vérifiabilité objective, en fin de compte, il ne reste à la disposition de notre expérience que la réalité universelle du fragment. C'est pourtant la morphologie et l'état de matière le plus étendu que l'on connaisse (jusqu'à la paradoxale mais possible affirmation que tout est fragment), bien que l'esprit humain ne cesse d'évoquer une idée originelle d'unité : peut-être, à

cause de cela, le fragment suggère-t-il de manière congénitale une tragédie sans retour possible à l'intégrité d'origine.

C'est un fait que de notre système solaire à notre galaxie et vers l'univers jusqu'à présent limité, les astres et la matière particulière jusqu'à l'énergie noire, tout apparaît comme une dissémination cosmique de fragments (celle-là oui !), sans possibilité apparente de réintégration unitaire, conçue *ab initio* par les théories scientifiques du Big Bang comme un point destiné à exploser.

À partir de cette considération, on en viendrait naturellement à renoncer à limiter de façon critique les œuvres d'art à base de fragments par rapport aux autres œuvres dont l'unité présumée (en réalité) est elle-aussi, au sens large, un fragment en soi.

Ceci rend donc discutable ou du moins relative l'attribution, bien que légitime, donnée par de nombreuses lectures critiques³ au travail de Pinelli (comme à des centaines d'autres artistes), d'une appartenance au domaine esthético-morphologique de la « dissémination », du moins au sens purement générique du concept.

Le terme en question est à bien comprendre et à imaginer visuellement parce que le fait de disséminer signifie à vrai dire « disperser çà et là » « comme fait le semeur » ; « éparpiller en plusieurs parties dans différents endroits »⁴ est inapproprié précisément quand la dissémination comporte une dispersion dans l'espace. Mais ceci, comme c'est vérifiable, contraste avec l'habileté mise en œuvre par Pinelli dans sa manière de « spatialiser », c'est-à-dire juxtaposer avec des critères précis répondant complètement à un formalisme bien défini de ses « ensembles » ; pour leur emplacement dans les salles, il respecte un ordre de composition inéluctable afin d'évoquer une spatialité loin d'être hasardeuse.

Si l'on accepte cette explication (qui, c'est clair, ne veut fausser aucune tentative herméneutique précédente !), face à cette grande participation de Pinelli sur les murs de San Matteo, le sens de compréhension est d'en reconnaître les propriétés sémantiques et spatiales plutôt que de décrire, définir et clarifier en vain le travail. En cela, en s'appropriant complètement l'affirmation de Roland Barthes, citée la première fois par Pinelli lui-même où il a déclaré : « la critique ne peut avoir la prétention de définir une œuvre et l'expliquer puisque rien n'est plus explicite que l'œuvre elle-même. Cependant, la critique peut apporter un certain sens en le dérivant d'une forme qui est précisément le travail ; justement parce que le rapport entre la critique et l'œuvre est le même qu'entre une sens et une forme ».⁵

À ce propos, il semble alors opportun de rappeler dans cette réflexion deux contributions particulièrement lucides. Et, je me réfère d'une part à l'intuition de Filiberto Menna qui déclare : « L'œuvre de Pino Pinelli se situe sciemment du côté de la forme : entre les termes « signifier » et « percevoir », il prend la seconde option, accueillant en lui le moment de sensorialité (voir - toucher)... »,⁶ il la reconnaît comme une peinture de « métonymie » que « l'on donne comme une synecdoque ». Et d'autre part, à l'orgueilleuse identification qui suit de Lamarche-Vadel qui au début de l'année 1979 écrit de nombreuses lignes significatives sur le travail de Pino Pinelli dont celles-ci : « Ce qui m'a personnellement frappé dans ce groupe d'œuvres [de

Pinelli, ndlr], c'est l'union d'une série de sous-entendus sur ce qui pouvait déjà être à cette époque une sortie de l'impérialisme de la monochromie... ».⁷ Dans sa dense contribution, l'érudit conservateur français de la section "Fracture du monochrome" de l'exposition *Abstraction Analytique*, hébergée par le musée d'Art Moderne de Paris (en juin 1978), précise en outre que : « En 1974, Pinelli développe une excentricité qui devait le conduire à la découverte d'un nouvel espace post-monochrome (...). Par de nombreux indices, je pense que la peinture contemporaine est en train de réinventer la fresque et que bientôt de nombreux archaïsmes (...) souvent en contradiction avec la tendance formelle représentée seront balayés par cette réinvention (...) ». Et que « Les peintures que Pinelli a disposées sur les murs du musée d'Art Moderne de Paris en juin 1978 (...) accomplissaient un acte prémonitoire en réexaminant un ensemble d'actions récentes dans lesquelles je distingue déjà clairement (...) le futur grandiose (ou l'avenir) de l'école européenne qui dépassait les sottises œdipiennes ou la répétition d'une variation de la saturation ... ».⁸ Il y a dans ces observations ce qu'il faut pour mettre au crédit de Pinelli le fait d'avoir perçu quelque chose qui - bien que partagé par d'autres artistes, de Gastini à Griffa, de Dezeuze à Pozzi (au moins dans la première moitié des années soixante-dix) - doit être plus justement appelé « déconstruction » que « dissémination ». Récemment, dans la mise au point du *Dictionnaire de Support/Surfaces* (1967-1972), pour le mot « déconstruction », Daniel Dezeuze écrit entre autres choses : « *La déconstruction ne se veut pas un système définitivement clos, mais un questionnement. Elle ne livre pas une conclusion mais elle ouvre sur des possibles en termes de réflexion analytique. Elle s'intéresse aux processus autant qu'aux produits finis et par la même traite des schémas fondamentaux : fond/surface, essence/accident, dessus/dessous, horizontal/vertical, derrière/devant...* ».⁹

Cette clarification qui est apportée se veut, à mon avis, être avant tout une précision. Naturellement, une autre étape s'enclenche tout de suite et on se demande : mais à quelle conception et à quel type de travail doit-on se référer pour détecter chez Pinelli le choix efficace et déterminant de déconstruire sa peinture pour parvenir aux « ensembles » qu'il a composés avec une nouvelle spatialité « polytope » ? On a beau vouloir s'engager à identifier plus d'exemples d'inspiration, on ne peut pas éluder cette source principale, encore et toujours active, de laquelle a jailli le fondement initial de cette notion de « déconstruction » : Lucio Fontana. Et à son action à laquelle on doit, de 1949 à 1960, la série la plus féconde des créations spatiales, les "Ambienti", les "Buchi", les "Tagli", les "Quanta". En fait, c'est dans cette dernière création où s'affichent, soit la rupture de la surface du cadre-toile (on ne peut plus dire ainsi cependant puisqu'elle en vient maintenant à prendre des formes rondes, ovales, triangulaires, pentagonales, trapézoïdales et quadrilatères), soit la fin d'une œuvre monoiconique pour faire place à une œuvre composée d'un ensemble de plusieurs éléments. Les *Quanta* ont permis à Pinelli, et pas qu'à lui, d'élargir le monochrome pour produire une nouvelle spatialité à base d'éléments picturaux. En utilisant des formes, des intervalles entre les éléments, des qualités nouvelles de couleur, des dimensions et des directions différentes, la nouvelle spatialité est perçue comme topologiquement disloquée, idéalement dynamique, ondoyante sur le mur ou sur tout autre support, apportant de nouvelles valeurs sémiolo-

giques et par-dessus tout produisant chez l'observateur une conscience perceptive telle qu'elle l'invite à produire la spatialité manquante, mais imaginable et perceptible.

Voilà ce qui est arrivé à la peinture de Pinelli, après Fontana. En toute conscience, Pinelli s'est éloigné de l'espace conceptuel avec davantage de méthodes et a provoqué des effets inédits et réels de spatialité ; il a par-dessus tout déconstruit la forme de sa peinture initiale physiquement et spatialement ; il a poussé l'observateur à accomplir individuellement, mais idéalement, des processus mentaux constructifs d'articulation plastique spatiale de ses propositions fragmentées.

Comment se placer alors pour observer cette "nouvelle fresque" monumentale réalisée par Pinelli sur les murs mêmes de l'église romane San Matteo où autrefois figuraient des images d'affabulations sacrées ?

Les deux firmaments en opposition, tracés avec les peintures blanches en X, *Incognite*, sont à imaginer innombrables, à l'infini de notre espace-temps. Ils se conjugent avec force vers la perspective centrale de l'espace, focalisée par l'ensemble des formes blanches disposées en cercle et par l'excitation se produisant quand le regard rencontre une ascension jubilatoire de formes picturales rouges. En pleine lumière, celle-ci s'élève dans l'abside de l'église, suscitant une réflexion provoquée par une perception physique d'une nouvelle invention de l'espace plutôt que par une perception métaphysique.

Avec une tout autre synthèse, on résoud aujourd'hui avec des conclusions plus matures, ces problématiques et ces propositions de sens spatial se profilant déjà avant l'heure dans l'installation similaire réalisée au musée d'Art Moderne de Paris, il y a plus de trente ans.

1 Bruno Corà, *Pino Pinelli : La peinture entre fragment et force unitaire*, in *Pino Pinelli*, catalogue exposition à A arte Studio Invernizzi, Milan 17 mai – 6 juillet 2007, éd. A arte Studio Invernizzi, Milan 2007.

2 Giorgio Bonomi s'est déjà occupé du terme dans "*La disseminazione*", Rubettino éditeur, 2009 et bien avant Claudio Cerritelli dans "*Pittura Aniconica – Arte e Critica in Italia 1968-2007*", Éditions Gabriele Mazzotta, Milan 2008, pp. 33-38.

3 Giorgio Bonomi, *op. cit.*

4 Salvatore Battaglia, *Grand Dictionnaire de la Langue Italienne*, vol. IV, Dah-Dunn, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 19781, pp. 764-765.

5 Roland Barthes, in Filiberto Menna, in Pino Pinelli, "*Aniconica*", Éditions Valentino Turchetto, 1982, s.p. , déjà publié en "Data" n° 27, Milan 1976.

6 Filiberto Menna, in Pino Pinelli, *cit.*

7 Bernard Lamarche-Vadel, in Pino Pinelli, *cit.*, déjà publié en B. Lamarche-Vadel, "*Pino Pinelli*", Artra/studio Gallery, 1979.

8 *Ibid.*

9 Daniel Dezeuze, *Dictionnaire de Supports /Surfaces (1967-1972)*, Ceysson Edition d'Art, Saint Étienne, 2011, p. 48.