

## Michel Parmentier

Au-delà de la question du tableau, l'œuvre de Michel Parmentier pose avec une radicalité sans exemple celle de savoir si quelque vérité que ce soit peut être atteinte par les moyens artificieux de la peinture.

Parmentier n'est pas dans une logique hégélienne qui propose aux antagonismes un arrangement moyen ou une sortie par le haut. Sa logique est aporétique. On ne passe pas parce qu'il n'y a pas de passage. Sauf à feindre en suivant « la mascarade générale ».

Peintre peignant l'impossibilité de peindre, il se trouve confronté, à chaque phase de son entreprise, à une aporie nouvelle.

Les apories, il ne les suscite pas, il les rencontre objectivement et se contente de les mettre en évidence.

Il s'était dit que, peut-être, en réduisant l'expression à une sorte d'insécable noyau, l'on pourrait tenir quelque chose d'honnête et de sûr. Le geste même de la peinture. Le plus pauvre, le plus plat. Ne disant rien ni ne prêtant à dire. Sans finalité, fût-elle une finalité sans fin. Mais il n'y a pas d'atome insécable et l'on s'appuie toujours sur ce qui ne s'appuie pas.

Finasserie, le monochrome qui croit aller au-delà de ce qui constitue l'essentiel du « fare Pittura » : l'établissement de rapports.

Se prend-il pour un rapport ne se rapportant qu'à soi ? Que fait-il des ombres d'encoignures, du silence du lieu, de la pensée des morts ?

C'est par le monochrome pourtant, puisqu'il se présente comme le degré zéro, qu'il faut bien commencer.

Pour lui fourrer en quelque sorte le nez dans son aporie, le peintre met en place un dispositif critique. Il élabore, par des repères, une organisation de la toile en bandes horizontales de 38 cm. L'une sur deux, en alternance, est pliée en son milieu, à 19 cm, et rabattue en arrière en sorte que celle qui précède s'aboute à celle qui suit.

Sur ce format réduit, il pulvérise uniformément, aveuglément, une peinture de couleur quelconque choisie non comme couleur mais comme moyen de marquage distinctif. Toutes les œuvres de 1966 seront bleues, grises celles de 67, rouges celles de 68.

Pour plus de garantie d'impersonnalité, il choisit une peinture industrielle laquée, ripolinée.

Ce monochrome / achrome, non-peint et tout en surface se trouve aussi éloigné que possible des monochromes d'un Klein qui invente une couleur, d'un Reinhardt qui peint et cherche une profondeur.

« Veiller au sens absent » recommande Blanchot. Même vigilance chez Michel Parmentier.

Au dépli, le tableau se fait seul. Le peintre s'efface pour le laisser être. Pur, impersonnel, rincé de toute pollution affective ou intellectuelle. La peinture soudain ne suit plus son cours. Rupture des épaisseurs, mise en pièces du monochrome, mise en échec du tableau.

Les bandes blanches, en réserve, avec leur souplesse de toile et conservant la marque du pli, alternent avec les surfaces brillantes, raidies dans leur superficialité cataleptique.

Par leur seule existence, elles dénoncent l'imposture de la surface qui constitue pourtant le champ d'activité de la peinture. Celle-ci s'exhibe comme un emplâtre de maquillage sur la chair du réel. Et la bande blanche dit ce que cache la bande laquée. Son pli rend sensible le matériau avec son endroit, son envers, son épaisseur. Mais, inexplicable par les éléments qui composent le tableau, la détonation de l'espace plastique, au cœur de cet échec du tableau, magnifie cette œuvre dans son irréductible contradiction. Rimbaud qui préfaçait la rétrospective « Parmentier 1965-1968 » à Charleville-Mézières parle peut-être de cet instant de la peinture :

« (...) possession immédiate,  
« Elan insensé et infini aux splendeurs invisibles, aux délices insensibles – et ses secrets affolants pour chaque vice – et sa gaïté effrayante pour la foule »...

Parmentier a été frappé par le concept blanchotien d'espace littéraire. Il ne cherche lui-même rien d'autre que la révélation du propre (l'espace) de la peinture, le surgissement du pur espace plastique – qui n'a rien à voir avec n'importe quel espace réel ou figuré.

Ce choc, il l'éprouvera durant trois années au terme desquelles il cessera toute activité de peintre. Non sur un échec personnel, bien au contraire. Sur le sentiment qu'il éprouve d'avoir touché à cette limite indépassable où l'impossible se révèle possible dans la mesure exacte où le possible s'avoue impossible. A ce croisement, il y a encore une œuvre et une seule : celle qui justement énonce l'aporie et qui exhibe en même temps l'annulation du tableau et l'impossibilité de peindre.

Aller au-delà, ce serait fouler aux pieds la vérité, mépriser la démarche elle-même, se joindre à la mascarade.

« La répétition infinie », elle non plus, n'était pas viable parce que nulle répétition n'est possible. De l'une à l'autre, la vie passe. Le même devient autre. A répéter indéfiniment ce que l'on voulait, entre autres, soustraire à la réification commerciale, des bandes horizontales de 38 cm de large peuvent parfaitement devenir un logo et l'on finit par vendre des Lacoste sans même avoir à vendre la chemise.

Par la démesure du silence qui la suit, la poésie de Rimbaud devient un chant d'immensité et rend désormais impossible le verbiage lyrique. Les seize années de silence de Michel Parmentier vibrent encore. Elles n'ont pas fini de s'en prendre à la même cible que Rimbaud et, par surcroît, de dénoncer les pharisiens.

Parmentier, lecteur de Blanchot, Lévinas ou des Forêts, l'est bien sûr de Mallarmé.

Or, curieusement, ces ruptures radicales du mode d'expression en champs alternés qu'opère le tableau se retrouvent dans l'ultime et la plus vertigineuse expérience du poète.

« Un coup de dés jamais n'abolira le hasard ». La sentence un peu solennelle formule, en miroir, une tautologie : « Az-zhar », le dé en arabe, a donné hasard, autrement dit « jamais un coup de dé n'abolit un coup de dés » ou bien « on ne peut demander au hasard d'abolir le hasard ». Elle est aussi raide, impersonnelle et superficielle qu'une bande de peinture laquée. Et cette raideur s'exprime aussi par le type de caractères choisis, les grandes capitales Didot. Bien plus, cette phrase est fragmentée et chacun des blocs d'écriture hiératique, formant un tout isolé, alterne avec un texte en bas de

casse, sans raideur, démotique, dirait-on, jusqu'à l'italique, n'affirmant rien, fait de bribes errantes comme à la recherche d'un centre, et que l'on pourrait qualifier d' « écriture blanche ».

Nous aurions là le pendant d'un tableau de Michel Parmentier des années 1966, 67 et 68 dans lequel la bande laquée est tout aussi tautologique que la phrase mallarméenne. Comme dans le tableau, cette dernière commence, dans le cadre du titre, par former une unité quasi monochromique, avant de se fracturer et de se répartir rythmiquement.

Remarquons que la rupture du mode d'expression chez Michel Parmentier (comme chez Mallarmé) n'a rien à voir avec la simple alternance blanc/couleur à l'œuvre chez Buren. Champ discursif (selon Lyotard) chez celui-ci, espace plastique dans son afflux sauvage chez l'autre.

Le système commun au tableau et au poème s'applique de façon plus complexe dans « Un coup de dés » car, à l'intérieur de la bande « claire », la sombre se répercute en abyme, fractalement ou en écho et de façon de plus en plus atténuée. Par exemple, dissociée en sous-bandes noires de petites capitales romaines, la tautologie « Rien n'aura eu lieu que le lieu ».

Poème et tableau constituent l'ultime possibilité, fût-elle négative, du « Livre » chez Mallarmé, d'une peinture totale chez Parmentier.

Rimbaud et Parmentier s'amputent de leur art, Mallarmé ne parvient plus à respirer.

Après une éternité de silence, comme en marge de l'œuvre ou comme un ultime adieu, Michel Parmentier refait sporadiquement quelques travaux inoubliables.

De même Mallarmé évoque-t-il le Livre à venir dans la feuille testamentaire adressée à Marie et Geneviève, ses « chères prostrées » : « Croyez que ce devait être très beau ».

Plus jamais de tableaux. Des papiers calques libres puis des tarlatanes.

Peut-être aussi dans le cas de Michel, s'agissait-il pour lui de nourrir son silence, de déjouer ce qui pouvait y apparaître comme une posture en surplomb, une attitude rigide. Silence n'est pas mutité. Déjouer aussi la mythification de l'absence. D'ailleurs il avait prévenu qu'il ne s'agissait pas d'un enfermement dehors : « j'ai définitivement arrêté de peindre. Ce qui signifie très exactement que je peux récidiver quand je veux et sans rendre de compte ».

Les calques, en lés verticaux accolés, portent des lignes superposées de petits traits de crayon en bandes horizontales. D'un court tracé vertical au même, un mince intervalle de temps, un petit saut presque mécanique, un rythme répétitif qui annule toute conscience et, dans un sens efface la gestualité du geste. A l'opposé de tout geste lyrique. Cette itération saccadée, ce piochement têtu dans le neutre, évoque la bande des premiers travaux mais, ici, dans le vide translucide du calque.

Quant aux quelques tarlatanes ultimes, de très grand format, faites de rien, presque vides, d'une liberté, d'une audace et d'une simplicité émouvantes, il faut les compter parmi les chefs d'œuvre de la peinture.