

## description

« Une surface peinte peut donner la sensation d'être éclairée en dedans ce qui est très mauvais, car elle doit offrir à l'œil la résistance d'une surface, sans quoi elle est insupportable. »

Henri MATISSE.

Tout se passe en surface dans la peinture de Valerio Adami. Tout ce qui s'y joue de sens et de non-sens, se joue sur le plan lisse de la surface peinte. Et se joue immédiatement selon un double jeu : dans ces jeux d'aplats monochromes et de cernes noirs qui, ensemble mais différemment, découpent et marquent la peau sensible de la toile. Peinture à fleur de peau.

Or cette différence immédiatement sensible

des doubles découpes épidermiques (découpes linéaires/découpes colorées), cette ambivalence première de la surface peinte décide d'une impossibilité. Le commentaire ne pourra réduire une quelconque de ces images à l'unité stable d'une signification. La description ne s'y saisira pas d'une signification arrêtée ; elle ne pourra à proprement parler en arrêter le sens. Car la dualité essentielle du système de l'image, dans la peinture d'Adami, cet écart originel du réseau double des lignes et des couleurs, fait de l'espace pictural un champ travaillé par la dynamique de forces contraires : s'y échangent sans fin les rôles linéaires et colorés, dans une impossible mise en scène du visible. Champ toujours en travail interne de transformation, un tableau d'Adami est le lieu d'une coexistence irréconciliée, impensable peut-être, certainement indescriptible et pourtant bien réelle, entre deux réseaux décalés de marques sensibles sur le corps de l'image. De telle sorte que l'image, dans son ambivalence originaire, fonctionne comme une source d'énergie visuelle, toujours vouée à des métamorphoses imprévisibles.

C'est pourquoi toute tentative pour décrire un tableau de Valerio Adami finira par aller au rebours de l'ordre descriptif. De telles images échappent à la saisie et à la fixité de l'ordre de la description. Et ce n'est pas peu de chose, si l'on évalue l'enjeu de ce qui se joue dans ce dessaisis-

sement du sens, dans cette dérobage à la mainmise de toute description sur un sens arrêté.

Car décrire un tableau, c'est pratiquer cette sorte de lecture qui identifie dans l'image des éléments de représentation pour les intégrer dans une interprétation globale. Décrire, c'est toujours imposer à la peinture l'ordre stable d'une interprétation. Ordre qui est un ordre de réduction et de censure ; qui toujours marque un coup d'arrêt à cette production du sens et du non-sens ouverte à l'infini par le visible pictural. La description la plus naïve, puisqu'elle interprète, présuppose que la peinture, sous ses dehors apparents, recouvre un sens latent, un sens non dit par le tableau et pourtant décryptable, qui est sa vérité profonde et qu'il est nécessaire d'explicitier en un discours. Et surtout elle suppose que ce sens profond de l'image est déjà virtuellement présent dans ce que celle-ci représente ; qu'il lui vient de sa référence plus ou moins certaine à quelque chose qui lui préexiste, qui se trouve situé hors d'elle et avant elle dans ce qu'on nomme la réalité. Et c'est cela, c'est le référent dit objectif de l'image représentative, déjà tout chargé d'un sens qu'on dit réel ou vrai, que la description commence par décrire. Pour présenter innocemment l'image, elle prétend donc la saisir dans une représentation redoublée, représentant elle-même dans son texte ce que le tableau, dit-elle, représente : son au-delà antérieur. Et dans ce mou-

vement d'explicitation qu'elle croit naïf ou innocent, la description la moins concertée fonctionne effectivement comme dévoilement d'une vérité profonde qui gît sous la surface du visible pictural. Elle énonce cette part supposée de non-dit dans l'image, qui appelle le commentaire descriptif ; elle renvoie l'image peinte à un ordre de vérité ou de réalité qui la transcende.

Cependant, c'est elle qui réellement lui impose cet ordre : elle soumet l'image au pouvoir réducteur et répressif de l'interprétation, qui toujours en effet parle en termes de vérité.

Mais si le visible pictural n'était pas de l'ordre du vrai ? Si certaines peintures, comme celles de ce peintre, se refusaient à l'interprétation qui parle en termes de vérité ? Car la peinture d'Adami contredit tout d'abord à l'illusion d'un regard originel et naïf du peintre, qui originerait la peinture dans la nature vraie des choses visibles. Elle ne pose pas la question illusoire de son origine véritable dans la transcendance d'un visible dont le sens serait toujours déjà donné : pas la question de ce qu'elle représente, narre ou décrit ; pas la question des significations déjà établies qu'elle se donnerait pour tâche de transmettre. Sinon, pourquoi cet aspect immédiat de l'image qui ne se rapporte aux spectacles de la vie quotidienne que pour en démanteler la cohérence instituée ? Pourquoi

ce démembrement des unités spectaculaires reprises à la quotidienneté, pourquoi ces découpages et ces accouplements fragmentaires ? Mais cette peinture, dans la dualité originelle de son ordre interne, pose la question de son fonctionnement : sous quelles conditions matérielles se peint-elle ? prise dans quelles contraintes formelles ? travaillant à quelles transformations du matériau signifiant, formes et couleurs ?

Or un tel travail ne se connaît qu'à se faire. Et, en ce sens, il s'effectue en deçà de l'expression intentionnelle. En deçà du pensé, si l'on entend que penser, pour le peintre, c'est pré-voir, voir d'avance dans le visible, avant tout travail d'inscription picturale, une pensée pré-écrite. Si penser c'est savoir, avant de peindre, ce que le peintre veut dire dans son inquiétude de savoir le dire. Et si ce travail se donne ses propres règles, cela même ne relève pas, dans la peinture d'Adami, d'une visée de sens préméditée. En deçà de toute intention, il s'agit d'une recherche exploratoire : celle que peut conduire systématiquement la peinture lorsqu'elle met en jeu, par variations réglées, les énergies chromatiques et linéaires dont elle dispose, dans leurs écarts.

En regard de cette énergie productive, irréductible à l'ordre du discours de signification, la description la plus naïve ne prend pas la parole inno-