

Chemins vers une géométrie heureuse

Faut-il le rappeler, ce qu'un artiste met de lui-même dans ses œuvres tient souvent au hasard des rencontres successives qui, au lieu de s'annuler dans leurs effets, concourent à renforcer un trait fort ancien de sa personnalité. Pour Dominique Binet ce fut, et très tôt, l'émerveillement devant les œuvres des primitifs flamands, en particulier devant la forme de leurs retables conçus, m'a-t-elle dit, comme des tableaux composés de volets s'ouvrant ou se fermant à volonté ; un émerveillement dans lequel se laisse deviner un intérêt marqué pour le décor de théâtre quand il concentre sur l'image qu'il met en valeur toutes les puissances de l'émotion. Puis, ce fut, comme sous l'empire d'une logique souterraine, la fascination des architectures urbaines lors de promenades dans Paris, le carnet de croquis à la main pour mieux fixer, ici la structure audacieuse d'une verrière de gare, et là, dans des immeubles en cours de démolition, les traces d'encastrement d'escaliers, de conduits de cheminée, le dessin délicat d'une corniche ou de l'encadrement d'une fenêtre qui n'ouvre plus que sur le vide. On est alors dans un climat esthétique qui n'est pas loin de celui d'une figuration narrative que l'artiste côtoie tout en gardant jalousement son entière originalité.

Les œuvres achevées de cette époque ont en effet tendance à privilégier le géométrique, même dans les cas nombreux où il se trouve bousculé par des éléments relevant d'un lyrisme gestuel qui donne à l'ensemble une touche d'une tonalité onirique. Ce sont, par exemple, peints à l'aquarelle, des châssis de croisée dans un espace neutre, soit barrés par une bande de tapisserie, soit naissant des vrilles capricieuses d'un graphisme que traversent des silhouettes culbutées dans ce qui pourrait être un abîme ou l'enfer ; ce sont aussi des portes pleines, de belle facture, mais disloquées pour faire apparaître un ailleurs peuplé de figures énigmatiques. Œuvres étranges que celles de cette série. Elles empruntent un peu au surréalisme, il s'y attarde même une angoisse métaphysique, et l'on pense parfois à un De Chirico dans sa plus belle période, mais à un De Chirico qui aurait abandonné les tons chauds pour la luminosité aérienne de l'épure.

La géométrie se maintient toujours comme grammaire de référence quand l'artiste, décidément conquise par la poésie de la ville, porte son regard sur les vitres du métro en mouvement pour capter dans leurs reflets fugaces les traces de paysages, reprenant ici une démarche initiée par le futurisme. Son choix n'est pas le fait du hasard. On sait bien qu'il y a matière à géométriser dans ce cas : un objet, animé d'une grande vitesse, passé un seuil, se démultiplie pour l'œil qui, par la magie de la persistance rétinienne, se trouve alors devant le spectacle de fulgurations balayant l'espace en droites lumineuses. Mais l'on sait aussi à quelles explosions de lyrisme peut donner lieu le procédé. Il ne faut donc pas s'étonner, si dans les pastels et fusains qui en résultèrent le désir de géométrie chercha satisfaction dans le surgissement d'architectures fantasmées. Qu'y voit-on ? Une profusion d'horizontales, de verticales et d'obliques, toutes saisies dans leur splendeur muette et blanche, créant des perspectives compliquées sur des profondeurs qu'on dirait obscurcies par des nuées d'orage ; et, parcourant ces profondeurs, des lueurs sanglantes qui en aggravent l'hostilité ; ce sont visions glacées de constructions bizarres, vaguement théocratiques, peut-être nourries de réminiscences de temples en ruines, de fûts de colonnes, dressés ou renversés, d'entablements aux saillies menaçantes, comme dématérialisés par un clair de lune. Le monde des ombres et des spectres n'a pas disparu, même si une géométrie s'impose au premier plan. Une inquiétude sourde travaille ces œuvres qui n'en sont par là que plus denses et, paradoxalement, plus humaines. Une

inquiétude qui, curieusement, n'est pas sans quelque affinité avec celle qui habite les Prisons de Piranese.

Dans les œuvres qui succèdent aux « paysages ferroviaires », cette inquiétude affleure encore, mais elle prend plastiquement une forme plus discrète. Ce qui était précédemment déchirures bizarres, ouvertes sur des abîmes, empilements chaotiques de plis entre lesquels le regard se perdait jusqu'au vertige, tout cela se réduit à présent à une mince fissure presque rectiligne qui traverse le plan géométrique de carrés et de rectangles, ici proposés dans des tons gris ou noirs et devenus parfaitement abstraits. En renonçant presque complètement à la sensualité de la ligne, l'artiste esquisse dans ces œuvres une solution au conflit douloureux et déjà ancien entre, d'une part, le désir intense d'une rigueur dont le modèle serait à prendre dans la géométrie, et d'autre part, l'abandon du geste de peindre à l'effusion lyrique. Il est remarquable que cette solution, parce qu'elle s'accompagne d'un chromatisme d'une grande austérité, conduit à accentuer la cohérence du projet : la ligne tracée qui tend à se dépouiller de sa matérialité, ou si l'on veut mieux, de sa chair et de ses délires ; les tonalités feutrées où la couleur semble vouloir s'éclipser, ce sont là deux traits distinctifs d'une esthétique qui semble donner à Kant raison dans son approche du concept de « Beau ».

Aussi peut-on comprendre l'enthousiasme avec lequel l'artiste ouvrit son art aux aventures du mouvement MADI rencontré à la Galerie Dorval. C'est que la géométrie y était souveraine, libérée de la rhétorique des passions et des pulsions ; une géométrie qui osait la troisième dimension et offrait à l'artiste, avec le repos de l'âme, les joies de l'intelligence combinatoire. Chez Dominique Binet, elle aura dès lors pour caractéristique de faire chanter la dialectique spatiale de la droite et du plan, mais jamais la courbe qui, trop voluptueuse à ses yeux, garde toujours quelque chose du monde matériel et limite la création. De cette époque date la disparition du cadre et de la toile traditionnels, remplacés depuis par des structures en bois complexes qui mettent les œuvres achevées à mi-chemin entre le tableau mural et la sculpture. Quand la toile intervient, ce n'est à présent que marouflée sur bois pour donner du grain à certaines surfaces et inviter l'œil à rêver d'un toucher.

L'adoption du relief a engagé l'artiste dans des expérimentations perceptives, aussi bien visuelles que tactiles, où lumière et ombre sont appelées à jouer un rôle central. On songe ici à une œuvre d'une blancheur immaculée, traversée verticalement en son milieu par deux modules jumeaux taillés en biseau et accolés tête-bêche. Ce n'est au fond qu'une symétrie inversée, mais elle a pour propriété de créer une tension et de faire osciller l'esprit de celui qui regarde cette œuvre entre l'impression d'inquiétante étrangeté, elle-même accentuée par la présence d'ombres portées, et la félicité furtive qu'il devine dans la totalité formée par ce couple de modules. Suivront alors des constructions travaillées par une utopie, des symétries bousculées, des équilibres précaires de danseurs sur les pointes comme, par exemple, quand l'artiste décide d'encastrier, selon l'axe d'une de ses diagonales, un prisme droit dans un autre, tout en cassant par l'ouverture d'un angle la continuité trop rassurante des plans entre les deux parties : façon peut-être par des audaces frôlant l'impossible, de mettre une géométrie qui a épousé l'espace au défi de nier la pesanteur.

Toutes les œuvres des premières années influencées par MADI témoignent d'une grande réserve sur le plan chromatique, comme si les couleurs de la contemplation étaient privilégiées. Pourtant, malgré le refus de la violence dans ce domaine et une préférence marquée pour les tons pastel, Dominique Binet n'hésitera pas à servir la majesté du noir, aussi bien en y faisant par des traitements différents de la surface jouer la lumière, que par un appel, certes discret, à des rouges, des mauves ou à la gamme des gris. Et c'est encore à

la géométrie qu'elle demandera alors d'en maîtriser la puissance, par leur mise en grille, ce qui lui fera retrouver les schèmes fondamentaux de l'Avant-Garde issue de Mondrian. Les « histoires de grilles » -c'est ainsi qu'elle appelle ces œuvres- racontent les méditations de l'artiste sur les potentialités pratiquement infinies contenues dans la figure du carré. Qu'il soit divisé en bandes égales pour accueillir une alternance de noirs brillants et mats, ou privé d'un de ses angles que l'on a replié, comme un rabat d'enveloppe, pour faire saillie et contraste par l'apparition d'un jaune lumineux mais inusité, qu'il soit saturé de traits parallèles, continus et discontinus, au péril de sa visibilité, ou même profondément atteint dans son unité magique par une fracture sous la poussée de fièvre de tons gris en expansion, quelles que soient donc les transformations qui lui sont imposées, il sait toujours résonner du bruissement des couleurs.

La période la plus récente s'est ouverte sur une conquête : celle du bleu outre-mer et du rouge carmin. Est-ce une rupture avec les choix antérieurs ou simplement une façon nouvelle de les réaffirmer ? Nous retenons la dernière hypothèse. Dominique Binet aime les couleurs où passe une ombre. C'était le cas des gris, des roses pâles, des lilas, des mauves, souvent sablés, toutes couleurs crépusculaires de faible intensité ou, pour parler comme Goethe, provenant d'une lumière atténuée, presque épuisée. Si la sensation subjective est déterminante, et elle l'est en peinture, alors on peut dire que le carmin, dans lequel le poète cité voit, lui, le seul rouge vraiment « pur », mais aussi le bleu outre-mer, privilégiés actuellement par l'artiste, sont, plus encore que celles déjà nommées, des couleurs de pénombre, parce que plus proches du noir, dont l'usage pour elle est plus ancien.

Beauté singulière des œuvres, que celle obtenue par Dominique Binet à l'aide de ces trois couleurs. L'objectif est d'abord d'organiser rythmiquement l'espace géométrique qui, par nature, est homogène et continu ; et pour cela il faut y introduire la vie. La grille peut avoir ici son utilité, mais sa seule présence ne suffira pas. Laisseée vide, elle ne donnerait naissance qu'à une répétition mécanique du même. Le rythme ne peut donc surgir que d'une transgression de celle-ci par la couleur ou/et par une nouvelle division de la surface, c'est-à-dire par la médiation active d'une subjectivité. Il s'agira alors pour l'artiste de faire en sorte que les différents tons d'une même couleur trouvent leurs places et se mettent à danser. Si une deuxième couleur intervient, ce qui arrive parfois, elle agira dans ce cas en solitaire, pour ajouter à la danse un effet de rupture, quelque chose comme une syncope, ou, à la façon d'un point d'orgue, pour réveiller une mer de bleu ou de carmin par trop étale.

Mais sur ce rythme qui est de l'ordre de l'espace, et que le premier regard ne peut manquer de capter, une musique s'élève, sous forme de successions d'accords, servie par la couleur qui se déploie ici justement dans toute la richesse de ses tons voisins ; une musique subtile, que l'œil, qui lui prend son temps pour parcourir l'œuvre en tous sens, s'attardant sur telle valeur ou sur telle autre, invente peu à peu en toute liberté, donnant ainsi au rythme venu des profondeurs d'une âme, comme à une basse continue, sa raison d'être. Par là, le géométrique se dépasse lui-même dans la beauté d'un chant.

Fernand Fournier, Paris, Juin 2011