

DIMENSIONS MYTHIQUES ET SYMBOLIQUES DANS  
L'ART D'AUJOURD'HUI

Bordeaux, 23 juin 1984  
Hélène Lassalle

L'art qui semble caractériser ces dix dernières années est un art composite. Son esthétique est celle du fragment ou du déchet, esthétique qui fut révolutionnaire au début du siècle, avec les cubistes ou Dada, aujourd'hui devenue un nouveau code véhiculé par les écoles et les media.

Plus significative donc est l'utilisation <sup>actuel</sup> de ce code : d'où viennent ces fragments, ces "morceaux", sémantiques ou syntaxiques, combinés par <sup>les</sup> artistes ? Ils renvoient désormais à des figures ou à des histoires épuisées par les interprétations ou les connotations, ou banalisées par les media. Les artistes réinterprètent. Ils se forment leur propre univers symbolique.

A la suite des organisateurs des expositions du CAPC, j'ai rapproché Montaigne et nos contemporains. Mon propos est unitaire. Néanmoins à la jubilation de Montaigne, à sa découverte optimiste de soi à travers les autres, s'oppose une interrogation plus dramatique, que les autres exposés précisent. Le projet dont je propose ici l'hypothèse reste, pour l'art actuel, de l'ordre du désir.

" DE LA CITATION "  
L'ESTHETIQUE DU MELANGE OU LE COMPLEXE DE PAN

Cy Twombly dédicace l'une de ses oeuvres : "To Montaigne". Les expositions inaugurales du nouveau Musée d'Art Contemporain de Bordeaux ont les Essais pour exergue. Comme si Montaigne était à la fois la référence et le garant.

En 1588 parut chez Abel L'Angelier, à Paris, la dernière édition des Essais que Montaigne put connaître de son vivant. A la différence des trois précédentes de 1580, 1582 et 1587, celle de 1588 comportait déjà l'adjonction d'un troisième livre et 600 additions. C'est l'un des exemplaires de cette édition que Montaigne à plaisir surchargea de rajouts, de notes, de digressions. Sa main a repris chaque alinea imprimé, rayant, renvoyant à des corrections en marge, ajoutant des paragraphes entiers, des lots de citations. Le nouveau texte, baptisé "manuscrit de Bordeaux", pour avoir été donné par Madame de Montaigne aux Feuillants de Bordeaux après la mort de son époux, l'ouvrage même que nous pouvons voir au CAPC et qui sert de base aux éditions modernes, se présente comme un curieux palimpseste, mi-imprimé mi-manuscrit, entrelac de biffures, de ratures, de surcharges aux encres différemment décolorées par le temps, en une superposition de traces que l'on a souvent comparées aux repentirs du peintre.

Le promeneur des différents labyrinthes, celui du texte ancien ou ceux des peintures récentes pourra, ici ou là, noter des allusions semblables à un même imaginaire antique, réserve de figures mythiques ou historiques, Icare ou Virgile, présentes aussi bien chez Montaigne que chez l'allemand Kiefer pour le fils de Dédale, assimilé alors à l'ange gardien ou à la palette ailée, double du peintre, ou chez l'américain italianisé Twombly pour le poète ami de Mécène.

Par delà les ruptures successives de la culture occidentale au cours des âges, et désormais à rebours des combats des avant-garde modernistes de nos dernières décennies, refait surface le souci des origines, la quête nécessaire d'une filiation. On a parlé du retour d'un refoulé. Il s'agirait peut-être tout aussi bien d'une longue prégnance de notre tradition : un grand nombre

de nos rénovations culturelles, en effet, depuis la "Renaissance ottonienne", au tournant du premier millénaire, se sont faites sous le signe d'un retour à l'antique. Celle qu'a vécue Montaigne n'y a pas manqué. Le XXe siècle en a connu plusieurs, y compris la plus récente, la nôtre:

" J'ai eu connaissance des affaires de Rome longtemps avant que je l'aye eue de ceux de ma maison, je sçavait le Capitole et son plant avant que je sceusse le Louvre, et le Tibre avant la Seine." ( 1 )

Plus que l'apparence formelle - étonnamment voisine, dans certains cas, entre le manuscrit bordelais maculé, raturé, surchargé, et des oeuvres contemporaines comme les "écritures" de Twombly, par exemple, mais irréductiblement autre si l'on songe au livre publié, homogène dans sa présentation, tout vestige de mode de production textuelle effacé, englouti dans l'unité finale de l'oeuvre - c'est le processus de création qui rapproche le flâneur des mots du XVIIe siècle et les artistes actuels. Ici et là nous observons la même errance vagabonde dans le champ des références, la cueillette à tout va de brassées de citations.

Aujourd'hui, il n'est question que de citations. Le mot revient partout : chez les critiques - Gachnang ou Marcelin Pleyne - ou chez les artistes dans leurs interviews, comme Schnabel ou Kiefer. Les premiers constatent " l'ouverture à l'a-chronologie de l'histoire" (2). Les seconds revendiquent la légitimité des annexions. Les sources de l'oeuvre, ( et pour l'observateur, ses clés ) sont à chercher dans un domaine historique et culturel dépourvu de limites, sans linéarité ni structure. Tout est bon, les Niebelungen et la mythologie grecque, les lignées de philosophes ou les rêves des poètes, l'antiquité le romantisme ou les légendes médiévales ( auxquelles Kounellis emprunte sa symbolique du feu ). Si, selon Marthe Robert, à l'origine de tout roman se trouve peu ou prou, un roman des origines, et si l'écriture, celle de Montaigne plus que toute autre, est quête essentiellement de soi-même, une élaboration du soi à travers l'élaboration du faire par rapport à l'Autre du sujet ( ses références archétypiques, ses familles choisies - ou honnies, pourquoi pas ? - toujours présentes même si c'est pour les récuser ) l'art des années 80 semble bien s'être engagé dans la même aventure.

Dans un élan plus joyeux sans doute, Picasso déjà n'avait pas agi autrement. Marcelin Pleyne le note: " Il se promène dans le temps comme dans l'éternité." (2) Günther Gercken utilise des termes analogues à propos de Kiefer : " La distance entre les siècles disparaît. Tout est simultané dans le lieu et le présent de la représentation. " (2). D'une oeuvre à l'autre, puisant dans le passé sans autre logique que le lien entre des résonances personnelle, chacun se constitue un réseau d'appartenances, une mythologie individuelle, fondatrice

et justificatrice de sa propre praxis.

Les résonnances personnelles sont l'écho de mythes et de symboles communs à toute la culture occidentale : l'artiste espère, bien sûr, susciter une résonnance égale chez l'autre, autrui, celui qu'il appelle en miroir, le spectateur.

" C'est moi que je peins", "je suis moi-même la matière de mon livre ", répète Montaigne, alors qu'il raconte l'Italie, juge la traduction par Amyot des oeuvres morales de Plutarque, occasion de s'expliquer à lui-même et d'exposer au lecteur la complexité de son propre tempérament, ou qu'il lit les Epîtres d'Horace pour nous entretenir de la cruauté à la lumière de ses expériences personnelles.

Que ce soit au travers de l'Histoire, de la Culture, des mythes universels ou ceux, banalisés, d'aujourd'hui ( les stars, les figures célèbres ou les stéréotypes diffusés par les media, la bande dessinée, la culture populaire ) pour les artistes contemporains, tout autant, le mythe de la constitution de soi rejoint celui de la connivence avec l'autre : " Chacun porte en soi un exemplaire de l'humaine condition. " : les symboles par lesquels je me définis sont aussi les tiens.

L'art de citation procède également d'un autre mythe. Je l'appellerais volontiers " mythe de globalité" , ou "complexe de Pan". Il est récurrent. A toutes les époques il s'est manifesté sous les formes les plus variées. Au XIXe siècle, ou bien au XXe au temps du Bauhaus ou aux belles heures de l'euphorie technologique, il revêtit l'habit du Gesamtkunstwerk , de l'"art total". Moins ambitieuse, sans doute, l'esthétique actuelle n'en est pas moins totalisante, rassemblement de fragments et de discours divers s'entremêlant.

C'est le projet existenciel de l'oeuvre qui fait son unité : grâce à elle, l'artiste se situe par rapport au monde, à son héritage, à son désir, face au regard d'autrui, le seul qui le fasse exister.

Tantôt par la répétition, investissement sans cesse renouvelé des mêmes mythes ( Kiefer ) , tantôt par la série ( Twombly, Kounellis, Hantaï, Penck, Viallat, ou, depuis plus longtemps encore, Warhol ) l'artiste

élabore sa stratégie organisatrice. L'oeuvre est là, cohérente, unifiée par le style, le matériau, les procédés employés, les thèmes traités, reconnaissable entre toutes, même si l'objet exposé est sans signature. Et chaque élément de l'oeuvre, tableau, sculpture, dessin est également un tout qui renvoie à toutes les données génératrices de l'ensemble de l'oeuvre.

Néanmoins, quel bric à brac ! Dans l'expression comme dans le contenu ! Dans leur disparité, les sources se mêlent et surdéterminent les interprétations : pour reprendre l'exemple de Kiefer déjà cité, l'ange judéo-chrétien, Icare et le peintre. Chez Pagès les agglomérats de béton peint, de bois, de caoutchouc ou de pierres brutes, s'enracinent dans un substrat disparate nourri d'antiquité romaine ou hellénistique, " une colonne de temple à Herculaneum, un aqueduc de maçonnerie gallo-romain, le mur polychrome d'une tombe à Ostie, un fronton ciselé de l'époque d'Hadrien ", de souvenirs égyptiens ou précolombiens, d'observations de constructions rurales traditionnelles. Quand ce n'est pas Julian Schnabel qui entasse sans vergogne des morceaux de vie quotidienne ( au sens littéral du terme, puisqu'il s'agit de tessons de vaisselle, de planches usagées, de tissus d'ameublement ) et des représentations religieuses ou mythologiques.

Esthétique, sans doute : c'est assurément une esthétique du mélange. L'art est mélange, dit Montaigne. L'homme aussi :  
" Je laisse aux artistes et ne scay s'ils en viennent à boût en chose si meslée, si menue et fortuite, de renger en bandes cette infinie diversité des visages, et arrester nostre inconstance et la mettre par ordre. Non seulement je trouve mal-aisé d'attacher nos actions les unes aux autres, mais chacune à part soy je trouve mal-aisé de la désigner par quelque qualité principale, tant elles sont doubles et bigarrées à divers lustres." (3)

La langue même de Montaigne en est le reflet : un est son projet, multiple est son approche, "bigarré" son langage : " Mon livre est toujours un (...) mais ce n'est qu'une marqueterie mal jointe. " (4). Sa pensée dessine une arabesque qui se love sur elle-même, s'incurve en spirale, annexe au passage incursions, digressions, emprunts aux livres des autres, revient sur l'idée première, abordée autrement, greffe de nouveaux ajouts à leur tour ramifiés que Montaigne, inlassablement, insère au fur et à mesure dans la chair déjà formée du livre.

Le discours analytique, la parole du divan ( du patient ), parole proprement contemporaine, se meut pareillement par associations, spires, détours et retours, méandres, accélérations, sauts et ralentis, entraînant dans son cours souvenirs et images (mémorisées ou rêvées, reprises, répétées, sans cesse modifiées), valorisant soudain le détail insignifiant, l'inaperçu, véhiculant tout un jeu de citations puisées dans le vécu ou dans l'appris. Elle prend semblablement position vis à vis d'un passé, d'un présent, de connaissances et de reconnaissances, de découvertes, de références, de codes et de normes. L'ensemble du parcours tisse au jour le jour une oeuvre qui, en fin de compte, s'appelle " Je ", l'englobant de tous les " je " successifs, le seul lien nécessaire et logique des fragments rapprochés par le discours.

A leur manière, selon leurs propres procédures, de même opèrent les peintres, héritiers de Montaigne sans le savoir ( à la différence, capitale, que l'un laisse un livre, les autres une trace, livre et oeuvre destinés à tous, le troisième ne faisant que disperser des mots répandus pour un seul ). Néanmoins, à l'origine de l'acte d'écrire, de peindre ou de dire, se décèle le même désir d'informer l'informe par le rassemblement du dispersé, par la conjugaison des dissemblables, sinon des contraires. Montaigne parle de la " fricassée " qu'il " barbouille " ( III, 13 ) - la cuisine et la peinture ! - A l'orée du jardin classique que va ordonnancer Malherbe, il accumule italien, latin, et le gascon " si le français n'y peut aller " ( III, 9 ). Fantaisie et liberté sont de règle. Sans hiérarchie.

Sans hiérarchie, comme aujourd'hui. Mais il n'est pas égal de batifoller ainsi dans le jardin foisonnant d'avant le français classique et de mimer semblable jeu en réaction, au contraire, contre le classicisme, comme c'est le cas à l'heure actuelle. Aujourd'hui, trois quarts de siècles d'expérimentations techniques en tous genres, le recours désormais admis aux débris, aux rebuts, aux fabrications industrielles, ont fait éclater le cadre traditionnel des définitions de l'art et les réglementations de la pratique. Les oeuvres récentes se caractérisent par la complexité des techniques employées : collage, grattage, frottage, adjonction d'objets, de paille, de débris de toutes sortes, alliée à la plus grande variété des supports : bois usagés, tissus imprimés, tentes, papiers peints. En sculpture, nous trouvons les matériaux les plus inattendus, jusqu'aux ustensiles de cuisine ou aux scories. Un trait est symptomatique : la peinture ne suffit plus. Il faut également passer par l'écriture. En surcharge, ou par substitution, lettres, signes, mots, viennent compléter, dupliquer, dénoncer, souligner, ou seulement signaler, lorsqu'ils sont réduits à n'être qu'un index

minimal. Parfois les traces recouvrent ou effacent d'autres traces, et l'écriture disparaît comme telle ( Hantaï ). Que la trace écrite soit personnelle ( Twombly ) ou fragments empruntés bruts à l'environnement quotidien ( Kounellis ), le contrepoint trace écrite / trace peinte est une constante. Et l'on ne peut s'empêcher de songer au contrepoint psychique mis en évidence par Freud entre représentation de mots et représentation de choses qui informent tour à tour ou conjointement le discours.

Sans hiérarchie : tout est signifiant et tout peut servir à l'entreprise générale du faire pour se faire, au plaisir de tout pouvoir dire afin de se dire totalement. " La figuration libre c'est se servir de toutes les recettes pour améliorer son travail (...) sans complexes ... La figuration libre, c'est quand je fais une bande dessinée avec un héros rigolo, et que, le lendemain, je laisse tomber pour faire une grande toile sur la bataille de Waterloo" (5). (Robert Combas ).

En toute liberté : la multiplicité des points de vue peut-être aussi bien concentrée en une seule oeuvre qui offre alors plusieurs lectures ( à l'instar des oeuvres d'autrefois qui combinaient plusieurs programmes iconographiques symboliques ). C'est ainsi que Rudi Fuchs interprète en particulier Kiefer, mais aussi Beuys, Polke, ou Penck. Et il ajoute le paramètre dont Montaigne nous a déjà donné le thème, la liberté : "La liberté absolue vis à vis des règles ( différentes des simples lois de la praxis ), semblable à la liberté d'Ulysse " (de Joyce) (6). "Hardi et aventureux comme le grand Ulysse", le premier, aux interminables détours.

" Il n'y a que des détours et je les ai tous savourés, parce que j'essayais de travailler d'une façon radicale. " ( Georg Baselitz) (7).

Les détours permettront de mettre au jour toutes les contradictions. L'hostilité rencontrée par Kiefer à ses débuts ( on l'accusait de néo-nazisme ) éclaire bien l'ambiguïté du propos et le malaise du spectateur face aux contradictions ou aux bipolarités. Pour la plupart de ces artistes, l'ambivalence avec laquelle Jean Paulhan décrivait en 1947 les Otages de Fautrier est toujours d'actualité, Otages " où se rencontrent enfin l'horreur et la reconnaissance, le dégoût et le chant, l'ambiguïté de la matière et le doute des sentiments." (8).

Dénonciation ? Complicité ? Proximité et refus ?

"Je" est tissé de contraires. Le jeu du texte ( texture de signes, écrits ou peints, écrits et peints ) entrelace les contraires.

Une analyse empruntée à Adorno pourrait nous permettre de préciser les quelques traits que j'ai tenté de dégager d'une production pour le moins composite. Les analyses de Theodor W. Adorno se fondent sur le refus de toute théorie systématique construite au préalable, tout comme les artistes actuels refusent les prises de position à partir d'a-priori. L'oeuvre est à la fois une

et multiple, monosémique dans son projet, polysémique dans son procès comme dans son "donné à voir".

En 1960, Adorno a développé au long de son étude sur l'oeuvre de Malher, ce qui me semble être le propre d'une certaine conception moderne de l'art, manifeste aujourd'hui.

"Ainsi, dit-il, l'oeuvre doit-elle tout entière se désintégrer en ses divers éléments, en vue d'une unité qui cesserait de lui être imposée du dehors" (9).

"La multiplicité est en même temps un principe d'organisation (...) d'ordre " (10).

L'écriture-texture-tissage par laquelle se génère l'oeuvre dans sa continuité " préserve la substantialité des dimensions isolées" : l'oeuvre se crée séquence par séquence, fragment par fragment peu à peu incorporés quelle qu'en soit l'origine en un tout saisissable comme tel.

Par ailleurs ce que les esthétiques dominantes à l'époque précédente ont mis au rebut, le périmé, le laissé pour compte, "ce qui est resté au bord du chemin", la "négativité" du dernier système en vigueur, voilà le générateur de la rénovation, le "cryptogramme du futur".

L'artiste " n'élabore pas (...) des formes nouvelles, mais en ravine d'anciennes, des formes négligées, dédaignées et rejetées qui ne se pliaient pas à l'ontologie officielle des formes, ontologie que le sujet compositeur, désormais n'est plus capable de remplir et ne reconnaît plus. " (11).

Cette analyse de l'originalité de Malher, n'est-ce pas ce dont témoigne aujourd'hui notre actualité artistique ? Comme si les saillances esthétiques qu'Adorno dégage de l'oeuvre du compositeur, rétroactivement constituaient une sorte de modèle théorique d'où pourrait s'induire une analyse contemporaine de la génération présente, par analogie. Ce rebut, ce refoulé, n'est-ce pas pour l'Occident aujourd'hui les sources érudites, littéraires, culturelles, mythiques et symboliques bannies par la modernité technologique d'une part, et ce serait de l'autre la peinture dans sa matérialité, son épaisseur, sa dérangement présence sensorielle et toutes les traces griffonnées, lachées, librement jetées dans l'immédiate jouissance du faire.

Le "retour à ", les "retrouvailles avec" des racines proches et lointaines ne vont pas sans un curieux retournement, une étonnante nostalgie : à l'époque qui a vécu la fin de la "Galaxie Gutemberg", l'arrivée des communications "après" l'écriture et la suprématie de l'image, ce sont les fabricants d'images, les peintres, qui prennent à leur compte la vieille utopie de l'écriture, le mythe du Livre, du maître-Livre, du Livre total, images et mots s'entretissant pour dire le soi et le reste, le soi et le monde, ce qui du monde fait le soi. Roland Barthes en a vu l'émergence dans l'oeuvre de Cy Twombly qu'il décrit comme il aurait pu décrire une page du manuscrit de Montaigne :

" Quand l'écriture presse, éclate, se pousse vers les marges, elle rejoint l'idée du Livre. Le Livre qui est virtuellement présent, c'est le vieux Livre, le Livre annoté : une parole

surajoutée envahit les marges, les interlignes : c'est la Glose." (12). Une écriture originante qui pourra rendre compte des "comment" à venir.

Sur l'une des oeuvres graphiques de Twombly, parmi les ratures, les surcharges, les frottis de couleurs abandonnés ça et là, parmi les traces et les marques de l'effacement des traces, les inscriptions et les négations de l'inscription, le lisible, le suggéré, l'effacé, les appels au regard et les appels à la mémoire, cognitive ou affective, un mot évoque à lui seul un monde d'images, d'histoires, de références, de légendes crues jadis et de poésies apprises dans les livres à l'âge de l'école, un mot net et clair dans ce mélange de vides et de formes indécises, un mots en lettres incisives, le signe minimal qui veut dire le Tout; le nom de l'un des plus archaïques parmi les dieux, l'antique Dieu PAN.

Hélène Lassalle

- (1) Michel Montaigne, Livre III, chap.9
- (2) Johannes Gachnang, Marcelin Pleynet, Günter Gercken, entretiens avec Jean-Marc Poinot, catalogue Légendes, CAPC, 1984.
- (3) Michel Montaigne, Livre III, chap. 13
- (4) Michel Montaigne, Livre III, chap. 9
- (5) Robert Combas, Entretien avec Catherine Brundel, Groninger Museum, Groningen, 1983
- (6) Rudi Fuchs, Cher Joyce, Anselm Kiefer, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, The Israël Museum, Jerusalem, 1984
- (7) Georg Baselitz, Entretien avec Johannes Gachnang, Kunstverein Brunschweig, 1981
- (8) Jean Paulhan, Fautrier l'enragé, Blaizot, 1947
- (9) Theodor W. Adorno, Malher, traduction française, Editions de Minuit, Paris, 1976, p.181
- (10) id. p. 167
- (11) id. p. 96
- (12) Roland Barthes, Non multa sed multum, Cy Twombly, catalogue raisonné des oeuvres sur papier par Yvon Lambert, édition Multiple, Milan, 1979