

TEXTE PROVISOIRE

Dimensions mythiques et symboliques dans l'art d'aujourd'hui.

par Jacques Leenhardt

Paris, juin 1984

Nietzsche avait raison, notre histoire s'inscrit chaque jour davantage dans la circularité de l'éternel retour. Ce que l'on croyait à tout jamais banni ou exorcisé fait retour avec plus de force que jamais. Pour combien de temps ? Là est certainement l'inconnue. Mais comme il importe désormais moins de connaître la durée d'un phénomène que la place qu'il prend dans la chaîne événementielle, comme par conséquent la substance comme valeur a depuis longtemps cédé la place à la vitesse de renouvellement comme valeur, seul importe le constat et son diagnostic.

L'art mythologique nouveau est arrivé, ou est revenu. Héraclite toutefois avait raison aussi : le bain de mythologie d'aujourd'hui ne se fait pas dans les mêmes thermes que jadis. Aussi bien les différents auteurs qui y consacrent leur plume y voient-ils des phénomènes différents.

Pour Carl Haenlein, préfacier de S. Chia, c'est le souci de l'actualité, tel qu'il se développa chez les impressionistes, qui tua le mythe :

"Avec Manet, la régression des signes mythiques au profit des scènes d'actualité avait atteint son point de non retour."

En d'autres termes : le prosaïsme aurait tué en art la veine mythique lorsqu'il s'est proposé le programme sans grandeur de la représentation du quotidien. L'argument vaut ce qu'il vaut, quelles qu'en soient les faiblesses. Il est certain que si le transcendant fut chassé par le quotidien, la peinture chercha dès le début du XX^e siècle dans l'abstraction la chance d'une nouvelle spiritualisation, et une manière détournée de renouer avec une certaine transcendance. La spiritualisation de l'art, toutefois, pour paradoxal que cela paraisse, est l'opposé du pouvoir mythique. Kandinsky, Malevitch, la Section d'Or ou

l'Orphisme pourraient se retrouver sous la bannière de Delaunay : "Réalité : peinture pure". Mais la volonté de confier toute réalité et toute vérité à la peinture pure, dans un geste qui détourne l'art visuel de la représentation et surtout de l'image, ne pouvait conduire à terme qu'à un appauvrissement qui portait en lui la marque de son impuissance. Econduite, la figuration et sa capacité à porter le mythe allait faire retour en plusieurs étapes mais avec une insistance finalement triomphante.

Pour nous limiter à la période récente, il faut noter que l'idée de mythologie est revenue sur le devant de la scène artistique en deux étapes. Les années 60 ont vu d'abord les Américains réintroduire le merveilleux quotidien de la foire et de l'artifice, un monde d'images et de couleurs qui insérait une veine populaire et carnavalesque dans un univers que 20 ans d'élégance abstraite avait aseptisé. Le pop'art permettait ainsi à l'art de reprendre au cinéma une partie du monopole d'art populaire qu'on lui avait abandonné. En France, sous le nom de figuration critique et de Mythologies quotidiennes (1964) une réaction comparable se fait jour dans les années 60, contre un art qui se détournait du quotidien.

Ces différents courants nous importent ici en tant qu'ils réintroduisent en peinture l'image, sans que celle-ci en revienne toutefois à son statut ancien d'icône et d'incarnation d'un symbole sacré. Les mythologies quotidiennes sont plutôt une récupération de la figuration qui se fait dans l'entre-deux de la représentation immédiate et de la distanciation critique.

Si l'on a pu dire du pop'art américain qu'il était l'assomption non-critique de la chose et de l'univers aliéné de l'image de masse, la version française de cette reconsidération du problème de la figuration a été tout au long marquée par un effort de distanciation critique.

Le retour du mythologique auquel nous assistons aujourd'hui se développe quant à lui sur un autre fond. Il ne s'agit plus de redonner une place à la figuration ni, à travers celle-ci, de reconstruire par l'image un instrument critique. Si aujourd'hui philosophes et artistes retrouvent les chemins imagés de la mythologie, c'est à la recherche de discours fondateurs, de récits originels autorisant d'autres récits. Ils sont en quête de la geste primordiale sur laquelle peut s'appuyer tout geste parce qu'aucun mouvement ne saurait naître de rien.

Toutefois ce moment mythologisant n'est en rien comparable à une époque fondatrice. La parole sacrée est bien loin, qui organisait le monde en une cohérence sans faille. En fait de mythes, nous n'avons que des légendes. En fait de légende, donnons donc la parole à celle-ci, qui bien entendu est de Montaigne (Livre III, chapitre XIII) sous le titre De l'expérience :

"Il n'est désir plus naturel que le désir de connaissance.
Nous essayons tous les moyens qui nous y peuvent mener.
Quand la raison nous faut, nous y employons l'expérience."

Le mythe, en quelque manière, est le langage de l'expérience opposé à celui de la raison. Historiquement on dit qu'il a précédé cette dernière, faisant de celle-ci un progrès sur celui-là.

Notre époque s'est mise à douter de l'irréversibilité de cette consécution. Il lui semble que la raison a failli, et la voilà qui s'en remet au mythe comme au discours de l'expérience. Le mythe est bien une expérience mise en forme de récit; le récit d'une expérience lorsque l'esprit ne croit pas pouvoir fixer en notions et concepts ce dont véritablement il s'agit. Montaigne :

"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." (idem)

Montaigne, l'homme attentif au différent, celui qui refuse le Savoir par besoin de savoir, est bien la figure tutélaire, tout accident géographique mis à part, pour présider à ce retour du mythe aujourd'hui.

Pour paradoxal que cela puisse paraître, ce qu'on appelle le renouveau des mythologies ne nous place en effet plus devant la cohérence discursive d'une démonstration. Tout au plus s'agit-il d'un récit, d'une oeuvre d'art s'efforçant de faire oeuvre avec les fragments épars d'un imaginaire rompu, disséminé :

"Je laisse aux artistes, et ne scay s'ils en viennent à bout en chose si meslée, si menue et fortuite, de renger en bandes cette infinie diversité de visages et arrester notre inconstance et la mettre par ordre." (idem)

L'artiste vient ici, comme le souhaite Montaigne, relayer la raison, bloquée en ces impasses. Mais si la raison s'empêtre dans la diversité du réel, ce n'est pas tant que celui-ci soit devenu subitement plus multiple qu'il n'était auparavant. C'est plus certainement que la prise qu'avait sur lui un système de pensée, une cohérence discursive, a cessé de paraître rendre justice à ce réel. Un doute s'est emparé de la légitimité de la raison. Et voilà où nous en sommes. Je n'en esquisserai pas le pourquoi, lui aussi est divers.

Le mythe auquel nous convient aujourd'hui les peintres n'est donc en rien le récit totalisant de jadis, porté par la parole circulante de toute une communauté culturelle et sociale. Ce qui nous revient sous ce nom n'est qu'un échantillon de "signes mythiques", fragments arrachés à l'imaginaire des mythes anciens, images arrachées qu'on est habitué à trouver reproduites sur une affiche ou le calendrier des postes.

L'important est donc que nous assistions à la fois à l'expression d'un besoin d'icône, comme pour retrouver la représentation d'une vérité fondatrice, et que ce besoin ne trouve à s'exprimer que dans une prolifération désordonnée d'icônicules, version mass-médiatisée et

ontologiquement dégradée de l'objet de ce besoin profond. Cette seconde circonstance tient à l'éclatement des centres idéologiques légitimes qui tend à la privatisation des imaginaires, elle donne en retour à cette quête sa qualité spécifique, qui n'est pas un retour réactionnaire à des mythologies du passé, mais la revendication, en marge de celles-ci et indépendamment du besoin toujours vif de rationalité, d'un statut renouvelé de l'imaginaire.

Si nous regardons comment se manifeste cette entreprise dans le travail d'un Sandro Chia, nous voyons que la préoccupation de modernité s'y exprime par la recherche d'emplois nouveaux pour une mise en scène du mythe. Il n'est question chez lui ni d'Oedipe, ni d'Antigone, mais d'Ezra Pound, de Incendiaire, voire du Voyageur mélancholique ou du Café Tintoretto. C'est donc une fois encore la culture qui se prend elle-même pour objet de réflexion, parfois même l'artiste interroge-t-il sa propre image (Sandro Chia, Pittore, Scultore, 1983; ou encore Sandro Chia, 1983). La toile tente d'élever à l'universalité du mythe une situation limitée dans ses possibilités et sa signification. Le clin d'oeil à Tintoret ou à de Chirico indique suffisamment la difficulté d'une rupture d'avec la tradition. L'artiste ne conduit ni ne construit un récit mythique : il donne à voir la vie sous forme d'énigme, et la forme moderne de l'énigme il la trouve dans la forme éclatée du mythe. Dans les tableaux de Chia la cohérence syntagmatique, le suivi du discours se heurte toujours à d'imprévisibles équivoques dans l'ordre paradigmatique. Le mythe se trouve donc à la fois appelé comme un horizon et refusé par sa conversion en mystère et en énigme. Le récit que propose Chia a la cohérence dans le temps qu'aurait la séquence produite par un changement constant de chaîne à la télévision.

La situation n'est pas différente chez Kiefer. Les fragments de "mythe" (et il faut mettre ici le terme entre guillemets) indiquent, comme déjà dans l'oeuvre de de Chirico, l'apparition d'une énigme plutôt que l'affirmation d'un dogme. Les figures mythiques ont en effet ceci de paradoxal, qu'elles offrent une incarnation dans l'ordre de l'expérience, mais que la validité de cette expérience est de nature abstraite et tend à l'universalité.

En perdant le caractère concret du hic et nunc de l'expérience, cher à Montaigne, la figure mythique fait donc appel à une démarche de l'esprit qui relève moins de la raison que de l'adhésion, qui n'appartient pas au savoir analytique mais à la foi. Montaigne cherche quant à lui à ne pas basculer dans l'irrationalisme des adhésions mythiques. Il ressent cependant combien forte est la tentation des explications mythiques lorsque la raison se perd dans l'inextricable multiplicité du réel.

Notre époque, par lassitude des totalismes et des totalitarismes, joue à fond la différence singulière et l'irréductibilité subjective. Elle renoue ce faisant avec sa propre tradition séculaire humaniste. C'est pourtant ce mouvement là qui suscite, comme son contraire et son complément, un intérêt renouvelé pour les figures mythiques. Sur le mode interrogatif toutefois, comme nous l'avons vu.

De cette dialectique je voudrais souligner deux aspects dans la peinture de Chia et Kiefer : le premier concerne la nature de l'espace pictural chez Chia. A de très rares exceptions près, les figures de Chia habitent des espaces arbitraires, sans lien avec l'espace organisé de la vision en perspective. La contradiction entre les figures traitées selon le vrai-semblable et l'espace qui exhibe son artificialité ^{dans} l'oeuvre de Chia le thème mythique quel qu'il soit sur l'horizon de l'improbable. Il n'est pas impossible d'ailleurs qu'en

même temps que l'organicité du mythe est montrée comme hors d'atteinte, elle soit désignée aussi comme désirable. La belle couleur dont par ailleurs use Chia ajoute encore à ce caractère déceptif de la figuration mythologique.

Tout à l'opposé, l'univers de Kiefer respecte la vraisemblance perspective, mais abolit la couleur. L'inorganicité du tout est ici assurée par la présence de l'écriture dans le tableau, élément existant également chez Chia, mais qui prend chez Kiefer une importance essentielle. Ici le mythe est quelquefois figuré (L'ange gardien du peintre), le plus souvent cependant seulement indiqué par des mots écrits. Les mots posent donc le mythe, tout en lui enlevant son pouvoir en renonçant à lui donner une pleine figuration. Le Walhalla est vide, il résonne comme une cathédrale qu'auraient désertée les icônes. Le tableau tout à la fois pose et nie les grandes figures d'une culture allemande marâtre. La culture tendrement aimée a accouché du monstre, la mère nourricière a donné le lait amer. Il faut, dans le paysage calciné du passé, retrouver la trace de l'esprit par delà la monumentalité perverse des architectures. Le chemin de la patrie spirituelle s'enfonce dans la terre labourée des Verdun de l'esprit et de la raison. Dialectique des Lumières, jeux d'ombres. Le poids historique du mythe dans la culture allemande de ce siècle rend tout retour au mythe fascinant et dangereux.

Il y a chez Kiefer, comme chez Syberberg, l'idée que l'oeuvre d'art peut être catharsis, purgation des démons. Par ce chemin elle passe nécessairement par la complicité et l'identification avec la passion coupable. Cela est vrai de Hitler, un film d'Allemagne, comme cela est vrai de l'oeuvre de Kiefer. Ni l'un ni l'autre cependant ne parviennent à se détacher vraiment de l'univers écoeurant qu'ils mettent à jour parce qu'il est impossible pour eux, dans le contexte de la pensée allemande, d'échapper à la mystique de la profondeur et du propre.

Hölderlin, autre figure associée aux Légendes bordelaises, avait bien souligné combien est difficile l'usage de ce qui appartient en propre. Aussi soulignait-il la nécessité de l'apprentissage de l'étranger, comme Montaigne. La difficulté pour Kiefer est donc d'introduire dans cette peinture de la terreur et de la pitié l'élément apollinien, le Logos commun à tous. Ce dernier s'oppose en effet à la mystique du propre. Kiefer lui donne une place à travers l'ironie de ses appels aux figures tutélaires de la culture - mais cet appel est-il si distancé qu'on pourrait l'espérer ? - , à travers aussi l'ironique motif omniprésent de la palette, symbole du peintre.

Ecartelé entre la profondeur, le sérieux et la solennité du sublime qui hante ses architectures et ses paysages d'une part, et la difficile affirmation d'une distance critique d'autre part, Kiefer cherche à donner à la culture allemande une issue à la mélancolie. Il n'y parvient toutefois pas, et en cela la mythologie reste chez lui lettre morte - je veux dire simples mots écrits - dans la mesure où cette oeuvre reste encore, avec toute sa force, une oeuvre rétrospective.