

DIMENSIONS MYTHIQUES ET SYMBOLIQUES DANS L'ART ACTUEL :
ARIANE OU ULYSSE ?

En mettant mon propos sous le double emblème d'Ulysse et d'Ariane, j'ai tenu à honorer d'abord, le titre que l'AICA nous propose pour ces journées en Aquitaine, ensuite, les diverses expositions qui nous sont offertes ces jours-ci à Bordeaux. Par ailleurs, semblable problématique apparaît propre à éclairer à travers l'art actuel certains aspects de notre société. Ce qui ne pouvait que réjouir le philosophe que je suis.

Aussi bien, au sein du CAPC de Bordeaux, est-ce d'un contraste saisissant que je partirai, contraste qui met en jeu des données poétiques, psychanalytiques et sociologiques.

Entourant "L'Exemplaire de Bordeaux" des Essais de Montaigne, annoté par l'auteur en 1588 et 1592, les oeuvres de Cy Twombly, de Hantaï, de Kiefer, de Michaux, de R. Barthes, de G. Baselitz, entre autres, ponctuent les cimaises de leurs tracés virevoltants, de leurs lacis rêveusement ininterrompus, de leurs giclées au chromatisme ardent ou de leurs larges aplats mêlés du jet de la paille et de la résine.

D'un côté : un palimpseste qui s'avoue comme tel, palimpseste où les encres se mêlent attestant maints repentirs et diverses temporalités, palimpseste où Montaigne, pour parler de lui, fait parler les autres : Homère, Virgile, Juvénal, Martial,

Cicéron, etc... De l'autre côté, des toiles où le geste (allant du graffiti crayonné, parfois colorié aux rythmiques passionnément colorées) s'avère essentiel à l'apparition de l'oeuvre et la marque avant tout par son aspect compulsif, voire même répétitif. D'un côté donc une poïétique soucieuse de s'énoncer jusqu'en ses moindres hésitations : avant-textes et variantes font aujourd'hui la joie des spécialistes de Montaigne qui perçoivent dans ces adjonctions comme un écho à la structure même de la pensée philosophique de Montaigne s'érigeant sur une culture solidement établie. "Nous ne faisons que nous entregloser" répète à l'envi Montaigne. Ce constat fameux inscrit de la sorte au coeur même de sa création la fécondité de l'échange, la nécessité du dialogue. En contrepoint, dirais-je, sur les murs plusieurs démarches qui ont en commun une poïétique, que j'appellerais volontiers, du camouflage.

Kiefer montre de gigantesques peintures à la facture épaisse et tourmentée, des photographies agrandies où l'on perçoit des réminiscences de la guerre (champs dévastés, cratères minés, barbelés), des mots : "Grab des unbekannten Malers", "Die Ordnung der Engel", "Nürnberg", des chiffres, des dates, le tout à demi masqué par des coulées de peinture lourde, grise, marron, noire, terre, des raccords de papier kraft sauvagement agrafés, et des monceaux de paille jaune englués dans la résine et la gomme laque, évoquant tranchées, abris clandestins.

Hantaï offre, quant à lui, des méditations chromatiques où seule la vibration de la couleur et de la surface paraît essentielle. Obtenues par gaufrages, pliages, froissements, dépliages ou par coutures, encollages et déchirures selon les années, ces pleines orchestrations chromatiques laissent à leur tour percer à la faveur des lézardes et des gerçures de la couleur, comme à la faveur des intervalles rythmés du blanc le devenir d'un corps qui se prend à respirer et nous communique sa respiration. Comment l'un peut-il naître du multiple ? Comment du désordre impliqué dans la fusion, l'ordre peut-il sourdre ?

Buraglio (prix AICA en 1982) présente des corps rapiécés, ravaudés, substitués, agrafés, nés de ses diverses cueillettes. La multiplication compulsive d'enveloppes successives semble ici insister sur la nécessité d'échapper à quelque vide menaçant. Buraglio répare, à partir de débris, des zones d'être apparemment cassées. Comment ne pas considérer, à un moment ou à un autre, ses Agrafages, ses Masquages, ses Recouvrements, ses Camouflages, autant de séries qui scandent la production de l'artiste, comme la tentative infiniment réitérée de forger une nouvelle peau ? Peau de douleur, certes : encollages divers, poinçons des agrafes, traversées des rivets, des vis président, en effet, à la naissance de ces surfaces savamment couturées de balafres scintillantes. Tout se passe comme si la terreur du vide, l'angoisse d'un corps lisse, privé d'aspérités étaient cause de ces corps puissamment rapiécés. En janvier 1984, Bura-

glio va jusqu'à exposer chez Fournier à Paris des plaques d'altuglas scandées par des chutes de toiles empruntées à son ami, le peintre Alain Clément. Ainsi lorsque la peinture de Buraglio semble s'ouvrir à une transparence, qui n'est pas celle, trompeuse, de ses Fenêtres toujours insituables entre l'extérieur et l'intérieur, c'est par le biais du corps d'un autre qu'il y parvient : le camouflage semblerait ici aller croissant.

Cy Twombly camoufle également, laissant sa main errer au gré de ses rêveries, s'amuser à froisser papier ou carton, à salir "du bout des doigts" ses tracés plus ou moins appuyés, offrant ses dessins et ses craies comme autant de "bribes d'une paresse" (R. Barthes, 1979), où l'inscription est effacement et l'effacement événement.

Roland Barthes, enfin, dans ses effleurements brouille également les pistes, transformant, à son tour, le papier en une surface érogène où la retenue du trait allume le désir et inverse le mouvement de la vision : l'oeil, abandonnant toute rapacité, s'y fait caresse et la caresse voyance.

Au travail de Montaigne exhibant joyeusement une intertextualité, reposant sur l'émotion du partage et la troublante reconnaissance en soi du chant des autres, proposant pour labyrinthe une architectonique invitant à la mimésis, s'opposerait donc depuis une dizaine d'années un art de la ruse et du camouflage. Ulysse et non plus Ariane donc. Dans

pareille optique, la société du XVIIe siècle apparaît ainsi bel et bien comme une société à la recherche d'elle-même, où l'individu ne néglige pour se connaître aucune identification, où la cellule du "je" fait sa place à ce que les psychanalystes appellent aujourd'hui l'autre de l'objet. Quelle dimension du social surgit dès lors dans la lecture des oeuvres citées il y a un instant ? Tout se passe comme si derrière le personnage fascinant d'Ulysse se dissimulaient d'autres personnages, comme si cet art consommé de la ruse et du camouflage qui offre à l'oeil comme à l'intelligence plus d'un plaisir avait pour ressort intime quelque raptus narcissique reposant lui-même sur la culpabilité, voire même sur la honte. Derrière Ulysse, il y aurait donc les fantômes persécutifs d'Oedipe et de Narcisse. A la convivialité du XVIIe siècle répondrait ces dix dernières années un solipcisme aigu. On rétorquera sans doute que précisément ces dix dernières années l'art n'a jamais été aussi citationnel, on brandira les vocables peints dans l'oeuvre de Kiefer qui en appellent à l'histoire meurtrière du siècle, les graffitis culturels de Cy Twombly où Virgile, Bacchus, Pan, Orphée sont invoqués. Certes. Ouvrez cependant les Essais et lisez quelques fragments : vous serez frappés par la différence de tonalité des symboliques. Alors que Montaigne, mais je pourrais aussi évoquer Joyce en littérature ou Picasso en peinture, assimile un savoir, l'exposant, le réfutant, le critiquant, voire l'adoptant en le métamorphosant, Kiefer ou Cy Twombly jouent de celui-ci par la sidération. Tout se passe comme si la référence

à l'historique ou au culturel agissait à la manière d'une torpille : sidéré, l'oeil ne décolle pas des lettres noires venant griffer les termes de "Grab des unbekanntes Malvers" ou de Virgile sur le subjectile.

Serait-ce à dire que le siècle des médias, à force de présenter le fait brut, instantané, évacue d'une certaine manière le mythe ? L'information se serait substituée à l'histoire comme Edith Piaff à Oedipe ou Brigitte Bardot à Aphrodite ! Des lacis tremblés de Cy Twombly à l'inscription Virgile, le chemin semblerait, purement et simplement, coupé, d'où la nécessité du camouflage, d'où la décharge animant les toiles d'un Georg Baselitz, d'un Julian Schnabel et de tant d'autres. Dans cette hypothèse, la volonté de camouflage des artistes serait à interpréter comme une alerte, un cri d'alarme ! Le mot serait la chose elle-même. Univers de la psychose, si cette chose n'apparaissait comme bien dénaturée : privée de tout contexte, isolée, à la limite : perdue. Elle serait devenue incompréhensible et fonctionnerait dès lors dans le seul champ de la séduction. Mais qui ne connaît les affres de la forclusion ! Dans cette optique, les artistes cités précédemment tireraient, en quelque sorte, la sonnette d'alarme.

Une hypothèse plus psychanalytique semble rejoindre cette approche en quelque manière sociologique. Aux pièges du symbolique du réel dénoncés par Kiefer ou par Cy Twombly, s'ajouteraient peut-être d'autres embûches relevant d'autres

symboliques. C'est ainsi que notre analyse a signalé les efforts compulsifs de Buraglio pour obtenir une surface suffisamment bonne, cherchant par la fusion des débris à engendrer une nouvelle dialectique du Moi-peau et composant une temporalité proche de quelque ludisme réparateur. Or qui dit ludisme réparateur évoque instantanément le jeu du Fort-Da mentionné par Freud et désigne ainsi sous l'aspect ludique la lutte tragique qui vient colmater le trou sans fond provoqué par la blessure originaire, par la castration symbolique. En outre, on a mis en évidence l'aspect "décharge" de cette peinture, allant de la caresse ductile (R. Barthes, Cy Twombly) aux vitupérations formelles (G. Baselitz, J. Schnabel), la situant au plus près des processus primaires, dans cette zone où l'énergie encore libre et déliée indexe éminemment la présence brute du principe de plaisir. De nouveau, c'est la mère, conçue cette fois-ci non pas comme défaillante, mais bien comme séductrice, qui semblerait ici avoir un rôle prépondérant. Enfin, dépassant ces symboliques de l'imaginaire, Hantaï a permis de pénétrer dans le symbolique du symbolique : coudre, nouer, tresser, répéter sont autant d'actions repérées socialement comme appartenant d'abord au registre de la femme. Tout se passe donc comme si la présence maternelle apparaissait prépondérante chez ces artistes. Or, la psychanalyse a montré les complications qu'entraîne la réduction à l'image maternelle prévalente du public intérieur nécessaire à l'artiste qui s'appuie d'ordinaire sur les introjections parentales.

Montaigne, Joyce, Picasso sembleraient avoir pu faire usage de ce public intérieur, alors que les artistes de ces dix dernières années illustreraient l'impossibilité radicale à dépasser certaines fixations pré-oedipiennes, voire oedipiennes.

La violence meurtrière d'Oedipe et de Narcisse, confinés, l'un comme l'autre, à des érotismes étriqués, se dissimulerait ainsi derrière les ruses d'Ulysse et mettrait à nu les ressorts des innombrables camouflages auxquels s'adonne une grande part de l'art actuel pour le bonheur, au demeurant, de l'oeil et de l'esprit.

Murielle GAGNEBIN

Maître-assistant à l'Université
de Bordeaux III