

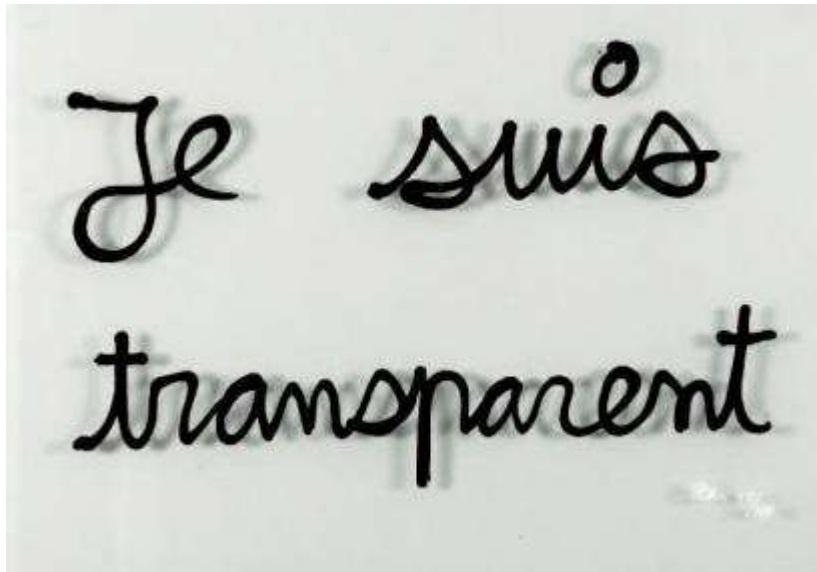
La transparence à tout prix

« En vérité ma mère m'a dit un jour « rien » n'existe pas, il y a toujours quelque chose puisque c'est déjà un mot. [...] En 1960 j'ai signé rien, puis j'ai oublié avoir signé le rien et j'ai fait un tas d'autres choses. »¹

Or la création ne s'épuise pas dans la transparence de l'expression. Elle offre un reste, un surplus de fonctionnement, un au-delà de l'intention et du geste créateur qui dépasse son auteur et sa bonne ou mauvaise volonté. Pour preuve, après avoir signé le rien ou même dieu, qui sembleraient être des étapes ultimes rejoignant la phrase de Nietzsche « Dieu est mort », la relance artistique persiste. L'acte artistique fourmille de cette richesse de contradiction déjà contenue dans le langage où la chose vient de la racine étymologique *Res* qui signifie : rien.



Analyser une œuvre d'art de nos jours se révèle complexe. Ce domaine flirte avec le commerce, s'acoquine avec le patrimoine, entretient des relations perverses avec les médias, et aboutit à une surenchère spéculative autour de la signature. De nombreux artistes s'approprient cette dérive et la dénonce dans une ironie toujours créative. Il reste que ce propos engagé, ancré dans le présent social, n'épuise pas les ressources de l'œuvre. Ben Vautier s'est plongé dans cette problématique. Il veut dénoncer l'égo démesuré à la base de l'acte de création, où toute signature affirme en puissance : « Regardez moi je suis le meilleur. ». Il s'installe dans cette contradiction, va jusqu'à signer sa signature, exposant par là que l'œuvre réside dans l'intention. Il dénonce cette loi du marché tout en vendant des objets dérivés de ses manifestes. Il pose alors la question : est-ce qu'il suffit d'écrire art sur un agenda pour que cela le devienne ? N'y a-t-il pas un au-delà à la transparence, à la littéralité de l'expression ?



La sérigraphie 12/100 est estimée entre 1.600 et 1.800 euros.

L'emploi de slogans créant un choc propre aux messages publicitaires ne piège le regard dans sa démarche dénonciatrice que dans une première lecture. Il reste que ses œuvres ont une très forte présence esthétique, une signature inimitable et se déploient dans le paradoxe, la profondeur et la densité.

Le rapprochement de Ben à Sigmar Polke révèle qu'à travers un emploi de la technique radicalement opposé, fait jour cette même envolée suprême de l'art. Cette pensée rejoint la théorie de Shi tao, « *L'unique trait de pinceau* »⁴, où celui-ci contient toute la puissance à l'état de déploiement.⁵ Toute cette richesse d'évocation peut être patiemment élaborée ou juste subtilement laissée ouverte.

La création fonctionne comme un aphorisme, où l'action contient sa propre pensée. Le célèbre aphorisme d'Héraclite, « *La nature aime à se cacher* »⁶ dévoile un fondement même de la nature, tout en en contenant le secret dans le temps de son énonciation. Cette phrase cache ce qu'elle révèle, et inversement. En art, il se produit des coïncidences où la technique rejoint le propos, les penseurs grecs appelaient cela la *poiétique*. Ce chemin nous conduit à emprunter le thème de la transparence pour aborder ces œuvres. De son emploi technique a priori anodin et juste esthétique, vers ses enjeux symboliques⁷, c'est-à-dire ses accroches structurantes et inconscientes dans le psychisme. Ainsi la transparence nous laisse percevoir, voir à travers la profondeur de ces images.

Sigmar Polke met en place des couches superposées de différentes strates mêlées entre elles par transparence. Cette technique lui permet d'alterner habilement formes et figures et ainsi d'associer de façon subtile abstraction et figuration. Ceci est le premier mélange de genre qui s'opère. Il superpose à ce fond, composé de formes végétales et de gestes abstraits une image imprimée à l'aide d'une trame à l'encre noire. Il nous offre un mariage de techniques, de matière et de rendu. Il brouille le regard, transgresse les genres entre les différents mouvements artistiques, entre les différentes techniques ; il offre ainsi plusieurs niveaux de lecture. Par ce jeu d'associations complexes, il aborde les notions d'apparition et de disparition, où la dissolution de la forme questionne sa propre venue au monde et sa

tenue dans le temps : sa persistance au-delà de sa présence. Cette alternance de montrer / cacher renvoie à la figure du palimpseste, qui consiste à utiliser de vieux manuscrits, grattés, effacés, comme support pour créer.

Polke développe dans ses peintures un grand intérêt pour la matière. Il ne s'économise aucun mélange. Il utilise les laques, les pigments artificiels, les associe à des matériaux impropres en peinture, tel le papier peint en toile synthétique, qui a l'avantage de lui offrir un premier motif pour ses palimpsestes. De plus il privilégie l'aléatoire dans le comportement de ces produits. Il interroge les coulures favorisées par des gestes vifs, notamment dans l'emploi de la trame, habituellement obtenue par le procédé de l'imprimerie à l'encre noire, mais qu'il exécute à la main. Ce qui l'intéresse dans ce motif démultipliable à l'infini, ce sont les erreurs, les taches, les bavures, les superpositions ; ce que Barthes appellerait le *punctum*⁸ ; ce point de détail qui accroche l'œil et le détourne de l'ensemble. Notion que nous pouvons opposer au pattern, terme musicale qui désigne l'élément, l'unité qui se répète. En d'autres termes la trame vient désigner le point comme atome pictural ; c'est-à-dire la plus petite quantité isolable, que l'on ne peut pas couper. Par ces caractéristiques, le point garde la qualité d'être régi par un principe d'incertitude que perdent les grandes figures. Il utilise la peinture comme matière pure, c'est-à-dire, au-delà de représenter un objet, elle se signifie elle-même, comme matière présente, à l'œuvre : qui s'expérimente. Il se sert aussi de la couleur comme matière autonome et dangereuse, par là, il redonne à l'art ces critères d'alchimie. Il fait passer le frisson d'un danger, lorsque l'on sait que le vert qu'il utilise contient de l'arsenic (le vert Schweinfurt, utilisé au moyen âge). Il laisse la matière se travailler, s'user, se développer dans le temps de l'expérience. Ce peintre étudie aussi la photographie dans une direction similaire : il récupère de vieux clichés issus de la culture populaire et laisse travailler la matière photographique à travers ses qualités propres ; il place du révélateur et laisse agir le produit sur le grain photo. Nous retrouvons l'emploi du palimpseste dans la récupération d'image, et le recouvrement partiel de celle-ci pour en révéler la matière. Il manipule, détourne, et recycle la matière dans une interaction de multitude de matériaux, qui nous offre un débordement d'inventivité et d'expérimentation.

Nous apercevons dans sa technique picturale un goût prononcé pour le détournement, il recherche un choc, voire un attentat visuel. Dans une première lecture de la peinture « Jeux d'enfants », nous percevons une atmosphère bucolique. L'œuvre décrit un univers champêtre, avec des couleurs acidulées qui rappellent l'enfance. Puis le regard se pose sur un côté plus sombre de l'œuvre : la trame noire et notamment la tête coupée qui sert de jeu aux enfants. Ceux-ci sont en habits d'époque qui nous signale que cette image provient de la révolution française, la tête coupée prend alors un autre sens. Polke encore une fois interprète des images récupérées et détournées et lorsqu'il nomme cette œuvre : « Jeux d'enfants. », n'est-ce pas lui qui se joue de nous ?

Cet artiste offre sa peinture tout en avouant ses failles, ses subterfuges, nous retrouvons cette même démarche au cœur de toutes ses œuvres, notamment « Les trois mensonges de la peinture. » Polke est conscient et assume jusqu'à en jouer cette caractéristique de la peinture, qui est de dévoiler tout en cachant.

« *L'art est un non sens parfait, puisque la seule vérité que l'on peut en retirer est que nulle vérité n'est définitive* »⁹

La lucidité de Polke sur la capacité de leurre de l'image (notamment dans l'illusion de réalité), associé à une grande richesse et ouverture des perspectives créatives dans une recherche insoumise aux dogmes qui la régissent, permettent à cet artiste de renouveler le voir.

Prenant la voix de la psychanalyse, ces œuvres attestent qu'un outil technique tel que la transparence, installe des enjeux symboliques. L'utilisation technique de la transparence chez Polke mène vers la figure du palimpseste, qui situe l'expression entre hommage et respect des traditions, de ce qui précède, et ouverture vers l'inventivité d'une création vive et originelle, qui se conçoit en dehors de toutes normes héritées. L'acte de création est avant tout inscription d'une trace, qui engage l'individu à l'intérieur de ce débat concernant la dette éthique, sentiment archétypal du vivre ensemble selon l'alternance vie / mort, dont nous portons le fardeau d'exister, en lieu et place de ce qui nous précède. Le palimpseste affirme l'acte de création dans ce cycle de recouvrement plastique par la trace, mais aussi de recouvrement symbolique, dans le sens financier d'un remboursement de la dette.

Cet ancrage symbolique de l'expression libère la voie de Ben, celui-ci tente d'épurer le geste artistique vers une quasi transparence afin de dénoncer l'orgueil de l'artiste en commençant par le sien. Sa démarche fait office de catharsis et de vigilance, mais en aucun cas de fin ultime. L'art ne peut rejoindre la transparence informatique, où le résultat obtenu, correspond en tout point à l'opération programmée. L'art est du côté de l'excès et de la démesure, du surplus de fonctionnement, qui permet à l'homme de ne pas toujours se correspondre à lui-même.

Ainsi il ne suffit pas de signer le rien pour n'avoir plus rien à signer.

Sophie Barrere, Docteur en psychanalyse et esthétique.

-
- ¹ Ben Vautier, à propos de l'exposition à la galerie la Hune, Paris, 1983.
 - ² Sigmar Polke, « Jeux d'enfants », Acrylique et encre d'imprimerie sur tissu synthétique, 3/2.25m, 1988, centre Pompidou.
 - ³ Ben Vautier, « Je suis transparent », sérigraphie sur verre, 1935, 12/100 estimé entre 1600 et 1800 euros
 - ⁴ Fabienne Verdier « L'unique trait de pinceau : Calligraphie, peinture et pensée chinoise », ed. Relié, 2001.
 - ⁵ Cette théorie rejoint aussi la pensée Bouddhiste où je suis une goutte d'eau dans l'océan, mais cette goutte contient tout l'océan.
 - ⁶ « Héraclite, fragments. », ed. Flammarion, 2002, p.142.
 - ⁷ La dimension symbolique est une notion primordiale en psychanalyse, elle participe avec les dimensions du réel et de l'imaginaire à l'habitation du quotidien. Une différence est faite où l'imaginaire ouvre l'espace du lien social et de la communication, le symbolique est celui des accroches structurantes et inconscientes de notre psychisme, le réel est ce qui vient faire obstacle, trou, mise en butée dans ce fonctionnement.
 - ⁸ Roland Barthes, « La Chambre claire : Note sur la photographie », ed. Gallimard (21 février 1980) « Le second élément vient casser (ou scander) le studium. Cette fois, ce n'est pas moi qui vais le chercher (comme j'investis de ma conscience souveraine le champ du studium), c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer. Un mot existe en latin pour désigner cette blessure, cette piqûre, cette marque faite par un instrument pointu ; ce mot m'irait d'autant mieux qu'il renvoie aussi à l'idée de ponctuation et que les photos dont je parle sont en effet comme ponctuées, parfois même mouchetées, de ces points sensibles ; précisément, ces marques, ces blessures sont des points. Ce second élément qui vient déranger le studium, je l'appellerai donc le punctum ; car punctum, c'est

aussi : piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure – et aussi coup de dés. Le punctum d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, me point (mais aussi me meurtrit, me poigne) ». pp 48-49

- ⁹ S. Polke, dans « Il n'y a pas de second degrés, remarques sur la figure de l'artiste au XXème siècle. », de B. Marcadé, ed. Jacqueline Chambon, 1999, p.147.