

L'ART AU DEHORS ET LE DEHORS DE L'ART

INTRODUCTION AUX DIFFICULTES

Comment parler de l'art dans sa relation à la vie commune ? La question exige de tenir tous les fils de la question de l'art ici aujourd'hui...

Difficulté première : dégager l'hypothétique concept d'« art »... Jacques Rancière vient de rappeler, au seuil d'*Aisthesis*, que « l'Art comme notion désignant une forme d'expérience spécifique n'existe en Occident que depuis la fin du XVIII^e siècle » (Paris, 2011, Galilée, p.9). A l'autre bout de cette naissance récente du mot art, les rengaines contemporaines sur la « mort de l'art » ne manquent pas, signes d'une lassitude croissante devant l'ossification muséale et marchande des œuvres. De fait, l'art, ce mot, n'a ni frontières fixes ni signification intemporelle, ce qui fait par exemple qu'un Georges Didi-Huberman se refuse à poser la question de sa définition (et préfère user du mot « image » sans d'ailleurs le définir plus), aucun doute à cela. Cependant, la mention d'une date où un mot apparaît, si elle cristallise une reconfiguration de l'expérience sensible¹, n'épuise pas ce qui se joue à travers les diverses intellections du mot art : *car d'autres mots peuvent désigner ces pratiques qui ont en commun de ne pas relever des besoins*

¹ A fortiori si l'on réduit de façon socio-historique ce qu'on appelle art – par exemple, pratique prestigieuse de richesse bourgeoise aux temps modernes ou de religion étatique à la période contemporaine...

*déterminés : jeu, sacré, sinon technè, épistèmè, philosophia, littérature, érotisme, rire et fête, sinon sport (extrême)... A quoi s'ajoute le mot réel, au sens lacanien de ce qui fait trou, de ce qui, de la jouissance et de la mort, est l'impossible (à dire, à représenter, à penser consciemment) pour le sujet. En somme, la dépense comme l'appelait Georges Bataille : tout ce qui échappe à la sphère de l'utile et même du plaisir (ce qu'il ne disait pas) ! Le défi n'en reste donc pas moins pressant, existentiel et historique, rien de moins, de discerner ce qui se joue derrière ces mots illimités des actes et des marques parfois dits « artistiques », parfois dits « sacrés » ou « ludiques », ces « dépenses » qui ont toujours et partout traversé de leur *différance* les activités humaines, sociales et économiques. Différance, au sens derridien, c'est dire jeu des différents, retard et dehors irréductibles au dedans, écart, je le répète, de la production et de la reproduction et plus encore de l'utile comme du plaisir, fussent-ils esthétique - renvoi aux sens - sinon esthétique.*

D'où la difficulté seconde : accrocher ces mises en question de l'« art » à la question du vivre ensemble... Confirmant notre impression mortelle, Rancière remarque encore : « L'art existe dans la différence même entre la forme de vie commune qu'il était pour ceux qui en ont produit les œuvres et l'objet de libre contemplation et de libre appréciation qu'il est pour nous. » (ibid., p39). Autrement dit, l'art était lié au vivre ensemble, des aristés, au moins de leur milieu, il n'y participe plus que de façon passive et objective, doublement extérieure. Mais la difficulté ne s'arrête pas là. L'art peut-il nous aider à vivre ensemble ? La réponse demande d'abord de rappeler ce qui nous empêche de vivre ensemble. Et bien sûr les réponses factuelles abondent : de la jalousie amoureuse à la guerre mondiale, des conflits familiaux aux luttes économique-sociales, des cataclysmes immaîtrisables

aux ignorances abyssales qui hantent nos discours, une liste précise s'allongerait indéfiniment. Et du même coup, personne ne verrait le moindre rapport avec l'art, si ce n'est de représenter ces occasions de divisions et d'impuissance pour tout au plus étaler ce qui nous empêche de vivre ensemble. Après tout, au plan factuel encore, que montrent d'autre les arts et la littérature sinon *ça*, hier comme aujourd'hui, dans la création comme dans la réception ?

Mais *ça* c'est quoi encore et pour le dire autrement ? *Ça* signifie pour Freud les pulsions, pulsion de vie et pulsion de mort, liées à la jouissance dont le réel nous tenaille. *Ça* renvoie aux déclinaisons du mal à la source du désir de créer : maladresse, maladie, malaise, malheur, mal-être, malignité, malencontre ..., toutes les manifestations possibles et imaginables du mal (et qui bien sûr ne se désignent pas seulement par les mots commençant par « mal »). Sans doute certaines d'entre elles relèvent de la physiologie ou du hasard accidentel et elles disparaissent alors grâce aux soins médicaux ou aux réparations techniques. Mais la plupart des manifestations du mal sont au moins connotées par ce que Bataille désignait de l'expression « la part maudite » : la part du parlêtre qui, de la négativité du langage à l'interdit, nous ouvre au désir et nous livre aux pulsions, à leur puissance de division, de destruction même – et de création. Se confirme alors que les inventions ou les créations humaines, qui ne cessent d'alimenter les diverses civilisations, prennent en charge la part maudite, le réel insensible et invisible de *ça*, les infinies manifestations de l'impossible. Mais, désormais sublimées de façon économique (utile) et hédonistique (plaisir) dans ce que nous appelons la culture, elles échouent aujourd'hui à restituer et à partager - mais comment, comment partager l'impartageable ? - ces affrontements pulsionnels générateurs du dépassement humain. Et dans cet

échec elles renforcent et elles relancent ce qu'elles étaient censées sublimer. L'art culturel, vécu passivement et individuellement, voire de façon élitiste, ne nous aide pas à vivre ensemble. Et quand il devient massif, quand il se fait culture de masse, il se confond avec les manifestations les plus utiles et plaisantes, *entertainment*, où il nous fonde uniformément en vue de la seule croissance du profit. Cette culture soumise à l'écotechnie nous soumet ainsi à une façon de sublimer qui nous empêche de vivre ensemble et du même coup renforce le refoulement dont on sait qu'il favorise le retour du refoulé : les violences symboliques et physiques les plus diverses – la part maudite déchaînée aveuglément...

1 .

Bref rappel des manifestations actuelles de l'art : l'impasse de la dénonciation

Cependant, qu'en est-il, souvent à rebours de la *culture pragmatico-hédoniste de masse*, des manifestations contemporaines de l'art ?

A travers les plus frappantes manifestations de cette activité contemporaine (en vrac : libérations des éléments de la peinture - lignes, couleurs, moyens de production devenant technologiques, non picturaux -; prélèvements d'objets, sous diverses formes et par divers moyens techniques, dans ce même monde; actions du et sur le corps de l'artiste et parfois du public; interventions dans le monde ambiant, naturel ou culturel, de façon dramatique ou drolatique ...), quels *effets* produisent les productions qui se déclarent artistiques aujourd'hui? Ils sont de deux sortes : de dénonciation et de présentification. Je propose d'abord de décrire seulement les effets de dénonciation à l'œuvre dans l'art aujourd'hui. Je tenterai ensuite de décrire les effets de présentification, sous la réserve que celle-ci dépend toujours d'une création, d'une origination dont la description devrait montrer la singularité au cas par cas.

Ce qui est dénoncé, donc, outre les interdits sociaux liés au corps, à la mort et à la jouissance, c'est la marchandisation spectaculaire de l'art, l'emprise de l'image médiatique et technologique, la machinisation ou la reproduction mécanique, la spéculation financière, la violence sous toutes ses formes, fût-ce en les mimant de façon dérisoire; c'est en même temps la religion de l'art, sa valorisation culturelle contradictoirement élitiste et massive, son enfermement dans les musées et sa confiscation par les spécialistes (d'où, par réaction - et n'est-ce pas notre danger ? -, le thème opposé de l'art pour tous et partout)...

De façon plus approfondie, Norbert Hillaire dans *L'expérience des lieux esthétiques* (paru chez L'Harmattan) a dénoncé la double impasse de l'art contemporain : « l'impasse autoréférentielle » et celle de la « médiasphère sans événement », échouant dans la délocalisation et l'atemporalité des nouvelles technologies.

Donc, dénonciation des impasses : marchandisation spectaculaire, valorisation élitiste et massive en même temps, entre repli autoréférentiel et médiatisation an-événementielle : pertes du lieu, du temps et de l'événement, de l'apparition, de la renaissance - d'un sensible partageable de la nouveauté artistique. Dénonciation des impasses – mais aussi en même temps impasse des dénonciations.

Pour tenter une sortie, reprenons le détour par ce qui n'aura pas cessé de naître à travers les pratiques de dépense.

2.

Bref rappel des traits permanents de l'« art » : comment sortir de l'impasse ?

Entre 30000 et 12000 aC, au paléolithique supérieur, apparaît un «art» pariétal (du mot parois) ou rupestre (du mot rocher en latin) caractérisé par :

1° des *formes* durables, sensibles et signifiantes,

2° *façonnées* par des corps humains, dotés de paroles, qui les *font paraître* dans des conditions non naturelles, une négativité ou une différence

3° à fonction *non-utilitaire*, ludique et symbolique (non immédiatement représentatives, parfois même abstraites),

4° de *présentification* ou de tentative de communication avec l'*immaîtrisable* (de la mort et de la sexualité, de la nature et des animaux, de la survie, de l'invisible...).

Dès lors, ceci posé à trop gros traits, mais difficiles à repousser ou à dénier, ne retrouvons-nous pas, quelles que soient les modifications liées aux profonds changements d'époques, certaines caractéristiques de l'« art » de la préhistoire dans l'« art » contemporain ? A savoir :

1° une activité ludique, *non-utilitaire* et même anti-économique,

2° de *façonnements* de formes ou de *formations* de situations, à travers des objets ou des actes, sinon durables, au moins laissant *perdurer* un renouvellement, une dénonciation ou une *présentification*

3° pour *rendre perceptible* - au-delà ou en deçà des sensations perdues par des perceptions écotechniques spectaculaires -, pour faire paraître

4° l'*immaîtrisable* de la technique, désormais principale porteuse de jouissance et de mort, mais aussi de la matière, du corps et de la nature (de ce qui est toujours “à naître”, selon l'étymologie du mot), voire l'*irreprésentable* de l'*apparaître* même...

Ce qui est présentifié, dès lors, dans un *façonnement* ou une *fiction de présentation*, le plus souvent à l'envers de la dénonciation, c'est l'absence (du beau), la perte dans la profusion (du visible), la mort (réelle dans l'absence et la disparition), l'épuisement des formes et des images et, enfin tout de même, la plus élémentaire transfiguration; c'est ainsi la chose - objet, y compris technologique, corps, matière, y compris vivante - qui se trouve, se retrouve donnée à percevoir de nouveau. Or, de la dénonciation à la *présentification*,

n'est-ce pas la même tentative de faire des apparences les plus éculées *des phénomènes*, de re-lever les sensations les plus épuisées en perceptions, bref de rouvrir le monde dans l'infini de son apparaître et, enfin, de raviver le "partage du sensible", expression de Jacques Rancière, partage littéralement signifiant, façonnant, fictionnant les signes, entre nous ?

A une objection près, si nous persistons à tenir tous les fils... Car le tableau sommaire que je viens de tracer ne sépare pas clairement ou complètement la dénonciation de la présentification. Autrement dit, si l'art aujourd'hui se résumait vraiment à ce double effet conjugué, il resterait tributaire de l'éco-hédonie massive, techno-marchande et spectaculaire. Dénoncer et présentifier la dénonciation dans l'art pour le musée et la galerie n'échapperaient pas à la culture aliénée, extériorisée, sectorisée. Ce qui, pourtant, ne doit pas nous couper de l'exigence du partageable, du vivre ensemble ou du commun dans la singularité de l'expérience de l'impossible, du mau-dit impartageable ...

En d'autres mots, comment la dépense artistique peut-elle tenir à la fois la sublimation révélatrice de la part maudite et le partage de cet insublimable? L'art n'a-t-il pas à sortir de la culture pour apparaître et offrir l'apparaître ? A sortir en tout cas des lieux usés de son apparition ? N'est-ce pas d'ailleurs hors de ces lieux usés que des formes neuves apparaissent à nos yeux, du design à l'architecture ? Qui n'a jamais subi le charme de ces objets culinaires, de ces vêtements ou de ces mobiliers qui ne cessent de nous solliciter ? Mieux encore, qui n'a été ébloui par les volumes élancés du Musée Guggenheim de Bilbao (dû à Frank O. Gehry), de l'impressionnant Viaduc de Millau (conçu par Michel Virlogeux et dessiné par l'architecte Norma Foster) ou de la plus récente gare des Guillemins à Liège (due à Santiago Calatrava) ? Les architectes, ou même les ingénieurs, les designers, les couturiers et pourquoi pas les cuisiniers ne sont-ils pas les nouveaux créateurs d'un art au dehors, partagé enfin ? Sauf qu'ils

relèvent de l'utile et du plaisir sans affronter l'invisible, l'immaîtrisable, l'impossible à représenter, la part maudite, le réel du sujet dans son humanité de parlêtre comme le réel le plus simple de l'*il y a* énigmatique qui ouvre l'apparaître, l'événement du phénomène... : ils relèvent de la culture².

Si l'art, comme le répétait Jean Dubuffet, est anticulture, il peut certes avoir lieu au dehors de notre culture ambiante ou dominante, mais il doit porter en même temps et surtout ce dehors interne, ce *malêtre du parlêtre* que la culture ne saurait voir ou percevoir, qu'elle aurait même pour effet de refouler en sublimant, par ses succédanés pragmatico-hédonistes.

Mais justement n'est-ce pas ce que les manifestations les plus récentes de l'art nous montrent par leur caractère multiforme qui transgresse sinon les frontières de l'art en tout cas les frontières entre les arts ? De ce que l'œuvre d'art aujourd'hui se manifeste le plus souvent de façon « multimodale », selon l'expression de Norbert Hillaire, il n'y a sans doute pas de preuve plus éclatante que les multiples modalités de la performance. Depuis les sons et les silences musicaux de John Cage, les corps peints et peignant d'Yves Klein, les poésies sonores de Bernard Heidsick, les vidéos de Nam June Paik, les mises en scène aussi théâtrales que chorégraphiques de Jan Fabre..., depuis ces œuvres d'artistes désormais consacrés jusqu'aux plus jeunes aujourd'hui (comme le théâtre vidéographique de Jérôme Gillet, les danses d'ordinateur de Lucille Calmel ou les polars de bouche d'Antoine Boute...) en passant par les installations ni peinture ni sculpture de Yinka Shonibare ou d'Anish Kapoor..., les exemples abondent. En même temps, contrairement à ce qui se dit régulièrement, le retour de la peinture n'efface en rien la force de transformation

² Y a-t-il cependant une nouvelle visibilité de l'invisible grâce aux ingénieurs-architectes contemporains ? Permettent-ils de casser le mur entre l'utile et l'inutile ? Sloterdijk montre que l'architecture fut la création spirituelle de la ville-Etat archaïque, une ville qui réalisait à la fois la protection et la visibilité... (p.256 de *Globes*).

sensible et risquée qui s'opère grâce à certains films - récemment de Bela Tarr - dans certains jeux vidéos... Et je n'aborde pas la question des frontières évanouissantes de la musique, du jazz au rock et à toutes les musiques non classiques et non européennes...

Il est temps, pour concrétiser ces considérations, de passer à deux œuvres singulières que j'ai choisies parce qu'elles me semblent à première vue partir l'une de l'art au dehors (en partage), l'autre du dehors de l'art (en dépense) – avec quelle chance de rendre la tension de cette double exigence ?

DEUX EXPERIENCES ARTISTIQUES

3.

Françoise Schein et l'art au dehors d'une écriture

Tentons de l'approcher par quelques remarques...

1. Parcours surprenant – la femme pressée...

Déjà par les lieux traversés : après les études en Belgique, 1978, 11 ans à New York (Université de Columbia, étude d'Urban Design), 1989, retour en Europe, « dessins-laboratoires », 1993, 5 ans à Lisbonne, 1997, fondation de l'association « Inscire » dans le but de développer des projets dans les milieux défavorisés des favelas au Brésil et plus généralement « Inscire les droits fondamentaux sur les murs des villes » dans les banlieues d'Amérique comme d'Europe, puis, avec le « Centro de Informação Europeia Jacques Delors », programme pédagogique de réflexion et de création artistique urbaine sur la notion de citoyenneté européenne, à l'intention des écoles secondaires³, enfin, si l'on peut dire, séjours actifs au Brésil (de 1999 à 2008, huit travaux en équipe dans des favelas), en Allemagne, Espagne, Portugal, Belgique, France, Angleterre, Palestine... Première frontière traversée : celle de l'artiste isolée, de l'esthète individuelle, elle travaille partout avec tous, surtout ceux qui habitent les marges des villes...

2. Elle-même est aussi mobile dans son activité même d'artiste : architecte de formation, urbaniste, elle passe de la gravure à la sculpture et au dessin,

³ Voir livre en cours sur elle aux éditions Mardaga à l'initiative de l'association INTO IMAGE (www.intoimage.be).

à la vidéo et au cinéma, à la céramique, au design, à la photographie...
Deuxième frontière traversée : celle des arts, par les moyens, les instruments et les matériaux, les techniques dont elle dispose.

3. Son œuvre, cette œuvre plutôt, pour respecter son souci des partages, est axée doublement selon une géopoétique et une politique, de plus en plus inséparables : elle cartographie des villes, des quartiers, des territoires, et elle y inscrit les droits humains avec les femmes et les hommes des lieux concernés. De la carte à la charte (selon la même étymologie de « charta », papier, feuille de papyrus)...

- *Vue d'une cartographie...*

- *Commentaire des droits humains sur les murs de stations de métro...*

Tiré du texte de 1789 sur les Droits de l'homme : sans espace entre les mots pour que le texte soit l'occasion d'une lecture plus attentive, déchiffreuse, de façon à ce que le lecteur s'approprie le plus intensément ses principes – serait-ce notre sacré désacralisé, l'humanisme ?

Troisième frontière traversée, celle de l'art lui-même : au lieu d'être enfermé dans sa spécificité interne contemplative, il est entraîné dans une action commune, pratiquement ouverte au monde et cherchant plus encore à l'ouvrir.

4. Depuis cette triple traversée, de l'artiste, des arts et de l'art lui-même, Françoise Schein dit – est-ce une autre définition de l'art ? – rechercher des « *glissements vers l'instable des marges* » : celles-ci sont aussi bien les espaces en friche, les banlieues des villes, que les seuils de pensée par les formes neuves autant qu'engagées et l'intervention des habitants parfois dits « marginaux » des favelas ou autres lieux au ban... L'art devient un art au dehors parce qu'il est toujours « art en marges » (expression qui est celle

d'un musée bruxellois qui perpétue et transforme ce qui se nommait « art des fous », sinon « art dégénéré », puis « art brut »), mieux encore, selon l'expression de Karine Fol « art et marges ». Ce jeu des ouvrages d'art et des marges, aux yeux de l'artiste, n'est donc pas figé en une œuvre privilégiée et monnayable, mais cherche à instituer un « rhizome », au sens de Gilles Deleuze : « Le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature. Il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes. Le rhizome ne se laisse ramener ni à l'Un ni au multiple. »

5. *Commentaire de « Les Murmures – a city tree »* Les Mureaux, 2009

Mur en céramique de 120 m² pour la médiathèque de la ville : sur fond de la carte de la ville inversée et plantée devant la Seine, la figure d'un arbre (« de connaissance ») et, chaque samedi de son élaboration, les interventions inscrites des habitants :

« L'habitat ne fait pas le bonheur » - « Klee : L'art ne produit pas le visible, il rend visible. » - « Je ne sais rien sauf mon échographie. » - « Qui d'entre vous peut par son inquiétude prolonger tant soit peu son existence ici et maintenant. » - « L'homme n'est pas le plus vieux problème ni le plus constant qui se soit posé au savoir humain. »...

L'acte partagé d'inscription sur et dans l'œuvre, par des femmes et des hommes de nationalités et de milieux différents à l'aide aussi de livres divers, y compris d'art, vise à créer une synergie face aux méfiances et aux hostilités en même temps qu'à laisser des traces de leurs tracements solidaires : en ce sens, il s'agit aussi d'actes de résistance (comme dans l'érection des murs de droits humains) depuis la construction en commun où chacun inscrit aussi une part de sa singularité...

Mais comment ou en quoi ? Car si F.S. a bien porté l'art au dehors de ses lieux marchandés, n'y a-t-elle pas perdu l'art avec son engagement au service des droits humains ?

Non, à plus d'un titre :

- la singularité de ses *tracements* cartographiques, épures inaperçues des quartiers ;
- la singularité de l'*inscription* du texte des droits humains, appelant à une lecture lente, qui déchiffre et recompose ;
- la singularité des *interventions écrites* des habitants.

Ainsi, ce qui transparaît à travers cette création partagée, c'est la singularité invisible de l'écriture (au sens large, selon Jacques Derrida), sa force révélatrice non pas tant des évidences (le plan du quartier, les droits humains...), pas tant de leur sens accessible par d'autres moyens, mais surtout révélatrice d'elle-même : traçant, lisant, écrivant, telle apparaît la communauté « désœuvrée » (expression de Jean-Luc Nancy) remise à l'œuvre et du même coup résistant à sa disparition ! Loin de se supprimer dans l'engagement, l'art, dans cette expérience du dehors, découvre sa propre singularité, son « secret » « sacré » : de mettre en œuvre, dans son activité séparée même (secret vient du latin « *secernere* » qui signifie séparer, tout comme le sacré sépare du profane) un tracement originaire dont la différence est l'institution même de l'instituant humain (« institution durable d'un signe » renvoie au noyau de l'écriture). L'art au dehors de Françoise Schein et de ceux qui lui sont associés conjoint le double tracement de singularités et d'une communauté – le temps de ce tracement... Nouvelle question, comme me dit une philosophe...

4.

Denis Castellás et l'art au dedans sans titre

Il est né à Marseille en 1951, vit à Nice, séjours au Japon et surtout aux USA... Fut proche de la revue TXT... Artiste discret, sinon secret (la figure de l'écrivain insaisissable par ses multiples identités, Fernando Pessoa, le hante ses tableaux), son intimité préservée comme on dit farouchement intimide ceux qui l'approchent tandis que la grâce de son art toujours elliptique et allusif nous renvoie de façon flagrante à un art du dedans...

Ces indications sont minces et déconcertantes – ce qui ne doit pas déplaire : que l'art provoque énigme en même temps qu'il suscite l'accroche, n'est-ce pas un bon départ ? Ajoutons, à peine moins périphériquement, que deux repères offrent un premier abord :

- en premier lieu, son parcours est marqué par une bifurcation : autour des années 90, il cesse de présenter des objets et des installations proches de l'Arte Povera (plutôt que des minimalistes ou des conceptuels) et se tourne de façon figurative vers le dessin et la peinture ;
- en second lieu, il agit toujours par stratifications, effaçant, écorchant, incisant, voire détruisant ses premières figurations pour transformer sa toile, mais déjà ses objets...

Voilà l'accroche, l'artiste et son art se soustraient – ce n'est pas pour rien que la quasi totalité de ses œuvres s'intitule « Sans titre » ! Soustraction à quoi ? Au moins à toute identification, mais non sans résistance interne... Pour en prendre la démesure, reprenons les deux temps supposés de son parcours.

1. Premier temps, appelons-le: le temps des débris.

1974, premiers pas picturaux, rapidement détruits – mais ces peintures sur bois portaient, au témoignage de Sylvie Couderc, « des traces d'incision ».

Présentation de quelques reproductions...

1984, il commence à soustraire à leur usage des objets ou plutôt des matériaux (il n'est pas un conceptuel, il transforme) et il le poursuivra de 86 à 89. Trait marquant, ces présentations de choses étranges sont l'effet de transformations *inutilisables* : entre 10 et 30 cm, des boîtes en carton en partie huilées, des rouleaux de laiton, des plaques vissées et peintes, des feuilles empilées, des morceaux de bois portant des déchirures de photographies,..., « papier, huile, zinc, carton », « bois, carton, enduit, polaroid », « carton, toile émeri, verre, enduit » : seules des indications de matériaux accompagnent l'inexorable mention « sans titre ». Cependant, ces matériaux sont à la fois traités, enrobés, sertis les uns dans les autres, incisés ou maculés - et installés sur le sol ou au mur : bref Castellàs les change. En quoi ? En traces, en restes, qui inquiètent : en fantômes. Il façonnera même des têtes de mort. Sylvie Couderc commente en Préface à un Catalogue de 1989 : « Toutes les figures comme toutes les pièces installées dans l'espace sont séparées par le vide. Le bois est incisé, brûlé lorsqu'il est pyrogravé, le papier déchiré. Toute surface attaquée est creusée vers une béance. » (« Trace dans Trace », p.13). Pourquoi ces paradoxales constructions - comme s'il sculptait des destructions - de déchets ? Parce qu'ils cassent le monde reçu pour laisser les traces de leurs cassures, les débris du réel. Ces fictions de sculptures ne montrent que les débris de réel du monde brisé. Les têtes de mort en résine jaune, dont je ne suis pas sûr qu'elles furent exposées, n'extériorisent-elles pas l'angoisse au creux de ce monde ? Un monde qui se perpétue depuis la guerre mondiale dans les guerres... « L'art de Denis, écrit Emmanuel Latreille dans un

Catalogue de 2008, a consisté pendant longtemps à recueillir les cendres d'un monde dévasté - un paysage de montagne, une autruche, un visage de kamikaze - et à les figer dans la résine jaune, comme autant de fragments d'un réel à la fois consumé et embaumé, les restes de cet incroyable incendie qui enflamma le monde et la génération de ses parents. »

2. 1990, survient le second temps, appelons-le le temps des briques (en écho aux biologistes qui parlent de « briques moléculaires »)...

Castellas cesse de construire ces débris inutilisables, il dessine et il peint. Mais sans pour autant renoncer à mettre en jeu la négativité – à sinon détruire ou dissoudre, à soustraire les images à leur représentation tranquille pour montrer le monde brisé. Comment cela ?

Présentation des œuvres de ces vingt dernières années...

Par apparentes ratures, brouillages, entachements et prélèvements ou recompositions. Dans ses tableaux depuis les années 90, Castellas multiplie les références - à Pessoa, à Shakespeare (« Le songe d'une nuit d'été », cette pièce inclassable aussi burlesque que poétique, aussi dramatique qu'idyllique, naturelle qu'artificielle, etc.), à bien d'autres écrivains, naguère Rimbaud, comme à l'histoire de l'art (Manet, Picasso, Delacroix, Watteau, Rembrandt, ..., mais aussi la BD, sa ligne claire, le cinéma, ses robots intergalactiques,...) -. Sauf que ces références, encore et toujours, il les efface à demi ou plus, il les soustrait à notre regard : de même que les matériaux avaient été rendus inutiles à la consommation, les images sont dérobées au plaisir de la contemplation. Philippe Dagen conclut dans la préface au catalogue de son exposition de 2007/2008 à Montpellier : « Castellas se trouve l'héritier d'une tradition artistique qu'il ne peut ni oublier, ni recopier. Il a trouvé la solution en inventant - on écrirait même : en bricolant - une peinture brisée, en jouant avec les images et les styles :

montages, effacements, hybridations et détournements à partir du stock énorme de motifs, de figures et de styles qui s'est accumulé tout au long du XXème siècle – et largement déjà auparavant. ». Ces images sont donc toutes rendues inachevées, interrompues et cernées de grands coups de brosse, mais des mêmes coups marquées de traits et de couleurs, donc transfigurées en briques de lumière qui sont les brisures du monde, à commencer du monde de l'art : des brisures, soit des cassures partielles qui sont encore reliées, des articulations de transformations !

De la sorte, si Castellás soustrait à leur forme reçue les images qu'il prélève, c'est pour en recomposer un tableau énigmatique, entre figurations déchirées et abstractions colorantes. Ces briques-tableaux par leurs brisures deviennent plus réels que leurs images car le réel est inimitable hors ses brisures et que le monde, notre monde qui ne cesse d'imager et de symboliser le réel, n'en est qu'une fiction, un façonnement « provisoire et incertain ». Cette fiction exténuée, Castellás en détruit l'autodestruction pour en arracher et en modeler des briques qui refont signes du réel. Dagen cite un de ses rares propos sur « l'environnement culturel pluriel » qui le « guide sans doute parfois à utiliser les images contre les images, à tenter d'avancer sur le fil ténu d'énergies contradictoires, à flotter entre le positif et le négatif en ne cessant de flirter avec l'un ou l'autre. Tant il est vrai que si 'chaque homme tue ce qu'il aime ' (Wilde) ce que l'on aime nous perd aussi. » Ce que l'on aime nous perd aussi : la perte recouvre le dedans de la mort dans l'amour et le dehors de la destruction dans la création : le monde est ce dehors-dedans sans cesse défaçonné et refaçonné.

Autrement dit, le repli au dedans de cette peinture est un repli du dehors du monde commun. Le réel que fait surgir la création singulière apparaît

comme un autre dehors au dedans du dehors du monde, le dehors interne
au dehors externe : l'âme, comme l'écrit Christian Prigent dans « Un
paysage, vite », poème écrit en regard d'une figuration de Castellás :

« Il y a dans le feuillu du
cadre le
derrière du fond du cadre soit
rien

d'autre que le fond et ça
fonce dans la clarté des
devants presque

comme une trombe sans
mouvement un frottis d'ombre une
nuée d'encre de jus
de chairs de choses de
pensées clouées
dans l'innommé

reste une glu d'ambre de
merde ça

sent l'âme »⁴

⁴ *Ils affinent notre optique*, Ecole régionale des Beaux-Arts de Besançon, 2004.

5.

Jeu du dehors interne au dehors externe : vivre ensemble par la partage de l'invivable dans la dépense

Si nous avons retenu au moins quelques uns des fils de ce que le mot art désignait parmi d'autres en même temps que l'exigence du vivre ensemble, que nous apporte le détour par les deux artistes ? Que l'art n'est au dehors, n'accède au commun, que grâce à son dedans singulier, avec Françoise Schein, celui de l'inscription durable, et que ce dedans singulier, avec Denis Castellat, celui de l'incision déchirante, est le dehors de l'art. En quel sens ? Non pas au sens où il serait hors des lieux ou des désignations traditionnels de l'art, il peut s'y trouver ou pas, même si la tenue publique des forces artistiques se raréfie ou s'anémie dangereusement. Mais au sens où, premièrement, c'est toujours un dehors du commun que la singularité (ou le « fait criant » comme a pu l'appeler Georges Bataille) apporte, un dehors ou un insensible qu'il fait et qu'il donne en partage ou pas ; et où, secondement, ce dehors interne aux parlêtres (ce dehors du dedans des parlêtres, leur expérience du réel de la mort et de la jouissance depuis la différence du langage) et à leur vie ensemble, il le rend du même coup perceptible.

Soit, mais comment porter au dedans du dehors (de la vie commune dans le monde donné) ce dehors du dedans (la marque singulière du réel impossible à communautariser) – telle pourrait être encore et toujours la question paradoxale et d'abord contradictoire de l'art contemporain. ? Prenons garde à ne pas nous satisfaire de formules ou même d'analyse des différents régimes, des différentes manières de faire selon les époques et les régions. Ces démarches indispensables ne dispensent pas de soutenir la

tension qui traverse ces façons de marquer le dehors externe du dehors interne : tension vers l'impossible à représenter, à vivre ensemble, à mettre en partage. L'art peut-il nous aider à vivre en commun ? Oui, à condition que soit rendu possible le partage de son expérience : l'expérience d'un dehors interne au commun, d'une sortie de soi de la communauté grâce à l'expérience singulière de la dépense - et il faudrait encore montrer en quoi celle-ci est expérience du corps⁵, de sa genèse (logo-phénoménale) dans la création artistique. Cette condition du partage est double : que l'artiste ne renonce pas au risque de *faire paraître* sa singularité et que la communauté désœuvrée ne renonce pas à *laisser comparaître* les œuvres (Nancy)... L'art ne peut nous aider à vivre en commun que si la communauté aide à vivre au singulier, à son excès, à son dehors. Pas de vivre ensemble sans partage de la dépense...

L'art (ou le jeu, la dépense, le sacré, la création, l'invention, fût-elle technique, et l'institution, fût-elle politique, elles-mêmes dans la démesure de leur origine sans fondement) *ne nous aide à vivre ensemble qu'à marquer ce qui ne peut être vécu ensemble*. L'art ne nous aide à vivre ensemble qu'à donner en partage l'impartageable du dehors interne de l'ensemble, la mort dans la vie et la négativité qui la trans-porte. Ou encore : la béance du réel dans le langage, le non rapport sexuel dans l'amour, l'impensable dans les sciences, l'hétérogène dans le commun, la finitude dans l'infini, bref l'irreprésentable ... sous toutes ses formes : le défi même que l'art, le jeu, la dépense s'échinent à relever sans jamais l'abolir, plus encore : pour montrer, inlassablement, hors de toute illusion de maîtrise, qu'un coup de dés jamais ne l'abolira.

Eric Clémens

⁵ Ce que fait l'acte de peindre (cf. Loreau) et bien sûr ce que montrent de façon flagrante les performances.