

Cotentin, Régis. "Actualités des Caprices." *Goya. Les Caprices & Chapman, Morimura, Pondick, Schutte.* Exh. cat. (Paris: Somogy Éditions d'Art; Lille: Palais des Beaux-Arts de Lille, 2008), pp. 35-51.



« Ceux qui rêvent éveillés ont connaissance de mille choses
qui échappent à ceux qui ne rêvent qu'endormis. »

EDGAR ALLAN POE

« Capricho e invención »

Dans l'opéra *Wozzeck*, on peut entendre ce verset, qui synthétise le génie visionnaire des *Caprices* de Goya : « L'homme est un abîme, la tête tourne quand on regarde au fond² » Les chimères de Goya nous fascinent car leur démesure est aussi la nôtre. L'exposition contemporaine, en correspondance avec la série d'estampes du maître espagnol, présente des œuvres qui illustrent le dessein du peintre qui « ne se propose que de bannir de nuisibles croyances communes et de perpétuer dans cette série de caprices le ferme témoignage de la vérité³ ».

Les thèmes sombres et satiriques des *Caprices* se présentent sous des aspects si variés qu'il est difficile d'en circonscrire les limites à l'aide de concepts précis. Pour Francisco de Goya, l'imagination et l'invention, « *Capricho e invención* », sont les fondements de l'art. Ses visions fantastiques servent de surfaces de projections. « La fantaisie sans la raison produit des monstres ; avec elle, elle est la mère des arts et la source de ses merveilles⁴ »

Le « caprice » constituait à la fin du XVIII^e siècle un genre littéraire dans lequel l'auteur « n'a pas observé les règles de l'art⁵ ». Goya est « persuadé que la critique des erreurs et des vices humains (quoique cela semble plutôt relever de l'éloquence et de la poésie) peut être aussi l'objet de la peinture ». Il décline ainsi tous les aspects de la satire pour « exercer en même temps la fantaisie de l'artifice⁶ ».

Dès lors, *Les Caprices*, comme livre d'images, deviennent support de méditation personnelle et imposent une « langue universelle [...] J'ai choisi, dit-il, des sujets qui donnent occasion à tourner en ridicule, à stigmatiser des préjugés, des impostures, des hypocrisies consacrées par le temps ; mais je proteste qu'aucune de ces planches n'est une satire personnelle. »

À une période de l'histoire espagnole, la fin du XVIII^e siècle, ressentie par le maître comme incertaine et plongée dans le désordre, ses *Caprices* montrent une humanité démente sous forme de silhouettes bouffonnes dans une atmosphère de clair-obscur angoissante. Goya reconnaît au déclin du monde, auquel nous contribuons par nos actes et nos tentations, les signes d'une dévastation générale.

Le fantastique de Goya devient un univers qui s'adjoint au monde réel sans lui porter atteinte ni en détruire la cohérence. Il manifeste, au contraire, un scandale, un trouble. Le fantastique et le réel s'interpénètrent sans heurt ni conflit. La satire surgit en « bordure du réel », nous ramène au mystère de la conscience et à l'au-delà de nos sens. « Pour que les choses soient et qu'une troi-

sième réalité se forme, le contraste est nécessaire » (Hans Bellmer). Selon Antonin Artaud, « nul n'a jamais écrit ou peint, sculpté, modelé, construit, inventé que pour sortir, en fait, de l'enfer ». Le fantastique satirique des *Caprices* de Goya présente des tableaux de la mélancolie, de la manie, de la stupeur, de la confusion et de la stupidité. Il illustre l'infinie complexité de la conscience. Le secret de l'être humain – avec toutes ses énigmes et ses contradictions – a été, est et restera l'objet privilégié du désir du fantastique. À chaque époque, le fantastique raconte ce qu'il sait des secrets et des abîmes de l'âme humaine. Il ose porter le regard sur les mondes derrière le miroir, il se consacre aux domaines et aux champs qui occupent l'espace entre les ordres, les systèmes, les catégories, à l'écart du connu, du familier, de la moyenne, du mesuré. De ce point de vue, le fantastique satirique est ouvert, sans limite, insondable. Intemporel, il est centré sur l'être humain, son comportement, son action, sa conscience et son inconscient, son côté « ombre » et son côté « lumière ».

Les rapports de l'art contemporain avec l'œuvre gravé de Goya montrent la réapparition du fantastique satirique lors de périodes

Actualités des Caprices¹

RÉGIS COTENTIN

Chargé de la programmation contemporaine au Palais des Beaux-Arts de Lille

où les passions sont laissées à leur spontanéité et leur déploiement selon leur mouvement le plus archaïque.

Les Caprices de Goya concentrent dans le fantastique et la satire le déclin des valeurs fondamentales. En cela, leur message renvoie à notre époque contemporaine assujettie tout à la fois à un désordre spirituel et au déplacement symbolique des valeurs sacrées et des tabous. Les artistes contemporains, tels que Yasumasa Morimura, ou Jake & Dinos Chapman réactualisent les œuvres de Goya pour redéfinir une nouvelle catégorie de l'obsène, de ce dont on ne parle pas.

L'art est fantastique au sens où il met précisément en évidence ces aspects litigieux, où des mensonges, des fables et des légendes se sont accolés au cours du temps à la vérité, en la déformant. Face à cette véhémence, l'œuvre interpelle directement le spectateur et l'oblige à prendre concrètement position. Leur travail ne fait pas appel à notre compassion, mais attend surtout notre décision et notre jugement. En s'occupant très précisément de l'individu, l'art contemporain sonde sa propre profondeur de champ. « La réalité est l'image que nous nous faisons du monde. Fantôme n'existant que pour lui-même, elle se montre dans tous les miroirs, nous accompagne, gesticule puis disparaît », Jorge Luis Borges.

« Ainsi est un insensé qui revient à sa folie. »

Les deux frères Jake (né en 1966 à Londres) et Dinos Chapman (né en 1962 à Cheltenham) sont parmi les artistes plasticiens britanniques les plus importants de leur génération. Étudiants au Royal College of Art, assistants de Gilbert & George, inscrits au Turner Prize 2003, les frères Chapman collaborent depuis le début des années 1990 à un projet artistique ambitieux. Très productifs et maîtrisant avec aisance toutes les techniques, ils ont engendré une véritable famille de personnages qui répondent à tous les voyeurismes. Pariant sur l'intérêt conceptuel et artistique de la controverse, le cynisme de leur démarche réfléchit notre propre dégradation morale. « Je ne vois pas ce qu'il y a de mal à être cynique. Si l'on est incapable de creuser au-delà des premières couches de quelque chose, de désassembler ces couches pour voir ce qui se trouve derrière, en quelque sorte, on ne vit qu'à moitié »



JAKE CHAPMAN*

Jake not Dinos, 2005, édition de 100

Gravure « revue et corrigée » à partir de la série *Les Caprices* de Francisco de Goya

H. 44,8 x L. 37,2 cm (avec cadre)

Les artistes, Courtesy Jay Jopling/White Cube (London)

Leur provocation pointe l'indifférence de l'humanité en matérialisant la cruauté des perversions sous forme d'installations qui regroupent des dessins comme des peintures mêlant les techniques, des maquettes imposantes où s'affairent une multitude de figurines⁸, et des constructions sculpturales rassemblant des figures hybrides. Ces dernières sculptures avec des mannequins en résine représentent des enfants mutants avec de multiples orifices et sexes en érection. Les « transferts anatomiques » dont ils font état confirment « que le désir prend son point de départ, en ce qui concerne l'intensité de ses images, non dans un ensemble perceptif, mais dans le détail.⁹ » Le rapport anthropométrique induit par le respect des proportions déplace notre perception à un niveau affectif et brouille notre réception esthétique. Là se situe la réussite de l'art des Chapman qui cultive l'ambiguïté sexuelle et morale de nos tempéraments.

Dans la tradition du ready-made rectifié, Jake & Dinos Chapman entreprennent en 2004 l'achat d'une série originale d'estampes les *Désastres de la guerre* du peintre espagnol pour créer leur première variation intitulée *Injury To Insult To Injury*. Ils acquièrent ensuite une série des *Caprices*¹⁰ et couchent leur effort artistique sur des facsimilés des gravures originales. « Nous pourrions très facilement tout faire pour être le plus vulgaire possible en faisant main basse sur de rares et sacro-saints objets (comme des tableaux), mais nous savons parfaitement que ces estampes sont des objets fabriqués en série¹¹ » Les frères Chapman, avec la reprise des estampes de Goya, transposent l'univers de leurs personnages hybrides parmi les chimères du peintre espagnol. Tout se présente comme un débordement de fantaisie où chaque monstre semble sortir d'un film d'animation. Tout se convertit à la loi du désir. Les créatures de la série sont gangrenées par le vice. Leur anatomie exacerbe leur malveillance. Leur aspect fantastique semblable à celui d'extra-terrestres dévoile leurs mauvaises intentions. Tels les « transferts anatomiques » des enfants mutants, la physiologie des monstres des Chapman « aux multiples possibilités anatomiques capables de rephysiologiser les vertiges de la passion jusqu'à inventer des désirs¹² » se conforme, par la métamorphose, à leurs desseins sardoniques.

La première exposition de *Like A Dog Returns To Its Vomit*, au White Cube à Londres fin 2005¹³ correspond à une installation. Les quatre-vingts images de la série sont imbriquées dans tous les sens afin de créer la figure stylisée d'un chien en train d'aboyer et de déféquer. Il est pertinent de noter à cet endroit que ce titre est extrait de la Bible, Le Livre des Proverbes¹⁴, en citant le 26.11 : « Comme un chien qui retourne à ce qu'il vomi, Ainsi est un insensé qui revient à sa folie. ». Cette pensée montre que si le courage et les soins palliatifs peuvent aider le fou à se libérer passagèrement de ses dispositions naturelles, son instinct, malheureusement, déjoue ses bonnes résolutions. La résistance à la folie est vaine parce qu'elle se manifeste naturellement. Ce proverbe est aussi cité dans

le Livre 2, Pierre 2.22 soulignant que c'est un adage véritable: « Il leur est arrivé ce que dit un proverbe vrai: Le chien est retourné à ce qu'il avait vomî, et la truie lavée s'est vautrée dans le borbier. » Plus encore que dans leur première série des *Goya reworked and improved* à partir des *Désastres de la guerre*, Jake et Dinos redessinent et colorisent intégralement les quatre-vingts estampes de Goya. Le dessin des deux artistes semble possédé par la création de Goya. La superposition des deux manières crée un anachronisme esthétique qui confirme l'intemporalité du message satirique des scènes originales, et ainsi leur universalité.

Le dessin de *Like A Dog Returns To Its Vomits* se reconnaît chez les peintres de la Renaissance allemande tels que Dürer, Cranach l'Ancien, Schongauer, Grünewald, Altdorfer et Grien qui projettent la présence satanique dans des figures exacerbées. Il s'apparente aussi à l'univers fantastique des maîtres flamands Jérôme Bosch et Pieter Bruegel le Vieux¹⁵ et à l'« expressionnisme » des Italiens de Padoue, Ferrare, Vicence ou Vérone tels Parentino, Tura, Crivelli et Schiavone¹⁶ *Les Danses macabres*, les représentations de L'Enfer, du Jugement dernier, de La Chute des Damnés, des Tentations de Saint Antoine et des Tentations de Saint Jérôme¹⁷ proposent aux hommes de à la Renaissance une culture d'images où une faune animale et végétale lugubre, une présence minérale inquiétante, des personnages macabres et les incarnations diaboliques fascinent le regardeur. Le spectacle des condamnations, servitudes et autres tortures infligées aux condamnés réfléchit la partie de nous-mêmes qui se complaît dans des comportements excessifs, révélateurs de nos inclinaisons avilissantes.

L'œuvre des frères Chapman se reconnaît dans la tradition de l'art fantastique¹⁸ qui révèle nos tourments intimes dans le polymorphisme. « Les Chapman considèrent leur série comme une « collaboration » avec Goya. « Il est impossible de mener une démarche artistique sans hériter de milliards d'entités différentes, explique Jake. Ce qui nous différencie des autres artistes, c'est peut-être que nous n'hésitons pas à le reconnaître »¹⁹ » Dans l'histoire de l'art, ce genre se révèle être le plus authentiquement visionnaire parce qu'il joue un rôle de premier plan dans notre rapport à toutes les formes de mysticismes immémoriaux. Il existe un lien évident entre l'innovation des Chapman et l'art fantastique de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance parce que les significations théologiques du fantastique dépassent les concepts intellectuels et illustrent des croyances et superstitions populaires. « Le fantastique braque ses projecteurs sur cette « autre face du réel », aussi objectivement vraie que celle que nous contemplons chaque jour. Projecteur, ou bien lanterne sourde, car il y a des habitants de cet « autre côté du réel » qu'il vaut mieux ne pas effaroucher [.] Sans qu'il en ait conscience, probablement, l'homme d'aujourd'hui est tout aussi accessible au fantastique que celui des époques naïves et des siècles « obscurs »²⁰ »



DINOS CHAPMAN*

Dinos not Jake, 2005, édition de 100

Gravure « revue et corrigée » à partir de la série *Les Caprices* de Francisco de Goya

H. 44,8 x L. 37,2 cm (avec cadre)

Les artistes, Courtesy Jay Jopling/White Cube (London)

L'attrait pour ces êtres fantastiques est sans cesse renouvelé par la créativité des frères Chapman. La fascination qu'ils exercent sur l'imaginaire a partie liée avec notre goût pour l'abject comme le précise Georges Bataille dans ses *Œuvres complètes*: « La vie humaine dépensée consiste à exclure chaque partie ignoble, abjecte, ordurière, mais à exclure non pour rejeter dans l'inexistence: l'exclusion crée au contraire la valeur positive grâce à laquelle il devient possible de disposer de violentes réactions affectives. Dans la vie sexuelle, les éléments abjects même niés, jouent le rôle déterminant d'agents de l'attraction érotique²¹ »

Aussi, les « transferts anatomiques » des monstres de *Like A Dog Returns To Its Vomit*, tels ceux des personnages de Goya exacerbent la perversion et la malice jusqu'à l'aberration physique. Les hybrides des Chapman incarnent les désordres des désirs jusqu'à la métamorphose des corps. Tous ces sujets dont la mauvaise conscience semble sortir d'eux-mêmes extériorisent des attitudes et

des mouvements forcés et imposés par la déviance. « Se fermant sur un fait aussi démonstratif, la série de nos exemples ne laisse pas de doute que le simple réflexe expressif, défini comme dédoublement de l'individu entier, – et qu'il ne mène droit à celui, maximum, que la psychologie appelle la scission du moi.²² » [. .] « Mais sans doute aussi, l'extraversion marque le terme d'un exhibitionnisme ultime, indéracinable, qui résumerait tout ce qui appartient à la curiosité de l'homme de vouloir voir et de faire scandaleusement voir l'intérieur, cet intérieur qui restera toujours caché, deviné, derrière les couches successives de la construction humaine et ses dernières inconnues²³ » Derrière tous ces faciès invraisemblables et hideux se cachent l'obsession du cadavre en décomposition, comme pour rappeler l'égalité qui unit les hommes d'une société fortement hiérarchisée.

Pour cette raison, les notions esthétiques fondamentales dont dépendent les œuvres des Chapman nous sont familières parce qu'elles appartiennent à cette filiation des créatures imaginaires de l'histoire de l'art. Les visions de *Like A Dog Returns To Its Vomit* sont le résultat d'un regard éduqué sur l'influence réciproque de l'art et du mysticisme imaginaire. Les figures des frères Chapman empruntent leurs apparences en mêlant les genres de ce bestiaire fantastique.

Empruntant aussi leurs apparences à différents styles actuels – l'héroïc fantasy, le comic, le manga, la science-fiction – qui abondent d'extra-terrestres, de zombies, et autres monstres purulents, visqueux et informes plus abjects et écœurants les uns que les autres, les créatures des Chapman font partie de la grande famille des hybrides de notre temps. La récupération toute contemporaine d'éléments du champ culturel le plus vaste engendre une collection de monstres, eux-mêmes devenus des icônes. Les deux artistes soutiennent le grotesque le plus cru des scènes empruntées au style de Goya pour créer une œuvre où le discours s'abolit dans la multiplicité et la variété des curiosités morphologiques. *Like A Dog Returns To Its Vomit* se présente comme une galerie de cas, une foule de créatures qui gangrèment l'image. Ainsi les Chapman renforcent l'absurde et l'épouvante contenus dans les estampes de Goya. Mark Lippiatt : « Lorsque vous avez entrepris la série d'estampes *Disasters of War* [Désastres de la guerre], certains ont dit : "Ils ont rendu ces images encore plus brutales", mais personnellement, je n'ai pas eu cette impression. » Dinos : « Je crois plutôt que nous les avons rendues stupides. Or, puisque les estampes de Goya étaient au départ ridicules, le déplacement que nous effectuons cette fois-ci est plus latéral²⁴ »

Les Caprices constituent une œuvre qui, pour prodiguer des allusions aux mythes païens, déplie des images animées par le récit des origines. Ils traitent de l'immémorial et du spirituel. En cela, *Like A Dog Returns To Its Vomit* des Chapman et *Les Caprices* ressemblent à des récits visuels épiques. Leur signification est riche en

éléments abscons et touche profondément notre sentiment. Les personnages sont élevés au-dessus de l'humanité commune par leur nature soumise aux pulsions de l'inconscient. Ils éprouvent des passions humaines. Mais a contrario de Goya, chez les Chapman, leurs hybrides extraordinaires, relevant de la pure altérité, ne sont pas issus du péché et du paganisme. Ils ne sont pas non plus la marque du diabolique et de l'immonde, dans le prolongement de la qualification éthique et eschatologique du monstre médiéval et renaissant. Ils trouvent leur origine exclusivement dans la production foisonnante des monstres se nourrissant de toutes les mythologies fantastiques, légendaires et contemporaines.

L'imagerie des Chapman s'inscrit dans cette continuité artistique mais, cette fois-ci, sans fondement moral, à l'instar de notre époque qui doute de ses croyances constitutives. Au détriment de l'inflexion satirique de Goya qui se réfère à des événements contemporains du peintre²⁵, les artistes londoniens semblent ne s'intéresser qu'au détournement « duchampien » du lexique des *Caprices*. *Like A Dog Returns To Its Vomit* associe aux personnages de Goya de nouvelles composantes obscènes pour exalter les situations sordides des *Caprices*. Les monstres des Chapman sont des êtres copulatifs, faisant en sorte que toutes choses s'enchaînent. Ces figures hybrides ne nous disent rien de plus, mais dans leur



YASUMASA MORIMURA
Portrait Of A Satirist Wearing A Bucket – Portrait d'un satiriste coiffé d'un seau, 2004
 Photographie, H. 70 x L. 60 cm, édition 3/10,
 Yasumasa Morimura, Courtesy galerie Thaddaeus Ropac, Paris, Salzburg

comportement absurde et paradoxal – leurs morphologies sont molles et expansives – ces étranges combinaisons nous ramènent encore et toujours à nos plus anciens questionnements. Elles nous rappellent à quel point l’homme est animé par d’incessants mouvements internes, qui modifient sa relation à sa propre image jusqu’à la métamorphose. «Lorsqu’on lui demande d’expliquer quel est l’intérêt de l’œuvre de Goya, Dinos, âgé de 43 ans, répond : “Goya se situe à un moment où l’art ne pouvait plus se dissimuler derrière la religion, et derrière l’idée que, quoi que l’on fasse ici-bas, on ira tous au paradis après. Une fois la tête et les bras coupés, on n’est plus que de la chair vouée au pourrissement”²⁶.»

Le regard de l’Autre

Participant d’une même étrangeté, le photographe japonais Yasumasa Morimura (né en 1951) reprend, en 2004-2005, *Les Caprices* de Goya en articulant sa propre série *Los Nuevos Caprichos* comme une suite d’autoportraits où les déclinaisons de son image transcrivent nos incessantes mutations intérieures. Morimura y joue seul tous les rôles, celui des êtres humains, des monstres, comme des animaux. Ainsi démultiplié, son visage ouvre au jeu de la parodie.

La manière de Morimura correspond à celle du peintre. L’impression « de peinture » des tissus, des décors, du teint de peau, des marques, des couleurs du visage et des mains conditionne notre expertise des « reproductions » des *Caprices*. Son choix de « personifier » les caractères goyesques permet de styliser les images originales sans concevoir leur réplique comme simplificatrice. Cette reconnaissance permet de dépasser la concurrence avec l’original. Sans figer le lexique satirique des *Caprices* dans sa variation photographique, *Los Nuevos Caprichos* renouvellent la capacité d’évocation des estampes originales en l’investissant d’une dimension proprement actuelle. En plus d’effectuer une transposition du dessin vers la photographie, Morimura projette les saynètes de Goya dans le jeu des apparences, pour pointer par cet exercice que l’histoire des *Caprices* n’en finit pas de se rejouer. L’artiste montre que la fatalité de la destinée humaine, condamnée à poursuivre ses hypocrisies se heurte à l’impossibilité de toute relation authentique au monde.

Parfaitement réussis, les travestissements de Yasumasa Morimura sont des peintures en eux-mêmes. Son corps est le subjectile²⁷ irréductible de ces images. Et ses œuvres photographiques commandent la reconnaissance du travestissement comme genre pictural. Que Morimura puise ces sources dans l’histoire de l’art n’est pas une manière de s’attribuer à peu de frais une caution artistique, mais au contraire une nouvelle façon de renouveler le discours du corps²⁸ comme origine de la peinture. « C’est ainsi qu’il est absurde



YASUMASA MORIMURA
Masquerade At Any Time, At Any Place Mascarade quand tu veux, où tu veux, 2004
 C-print sur Diasec, H. 160 x L. 120 cm, édition 3/5,
 Yasumasa Morimura, Courtesy galerie Thaddaeus Ropac, Paris, Salzburg

de reprocher [...] à un peintre (de s’obstiner) encore à reproduire les traits du visage humain tels qu’ils sont; car tels qu’ils sont ils n’ont pas encore trouvé la forme qu’ils indiquent et désignent; [...] Ce qui veut dire que le visage humain n’a pas encore trouvé sa face et que c’est au peintre de la lui donner. [...] Depuis mille et mille ans en effet que le visage humain parle et respire on a encore l’impression qu’il n’a pas encore commencé à dire ce qu’il est...²⁹ »

L’artiste japonais joue de la véracité attribuée naturellement à la photographie et du supplément d’âme concédé à l’authenticité de la représentation picturale. Les images de Morimura correspondent à la revitalisation du dessin. Le travestissement de l’artiste japonais aide à la « renaissance » d’une image figée dans le temps pictural. Tout, dans ses photographies, incite à ce mode d’implication, à un degré tel que même les artifices acquièrent une présence que nous percevons comme faisant partie de notre réalité, et à laquelle nous réagissons en tant que telle. Ainsi nous ne pouvons pas écarter l’impression de vie qu’elle produit. La tension implicite dans cette perception prouve que l’image est de fabrication humaine.



YASUMASA MORIMURA
Dedicated To La Duquesa De Alba / White Alba
 En l'honneur de la duchesse d'Albe / Blanche d'Albe
 Photographie sur toile avec un grand cadre doré, H. 180 x L. 120 cm
 (dimensions sans cadre), édition 3/5, collection particulière

Son visage et ses mains sont « maquillés » – « peints » – en reprenant les couleurs des toiles originales. Comme le travestissement est la personnification d'une identité latente, ses photographies sont fondées sur l'incarnation d'une image en peine de réalité. Ce recours au travestissement comme méthode picturale s'oppose au caractère mortifère de l'art photographique. Chaque détail de l'image fournit des indices pour déchiffrer une présence. La réception des œuvres de Morimura est fondée sur la reconstitution de l'image picturale comme étant vivante.

« Quoique cette œuvre puisse ressembler à une peinture, il s'agit en fait d'une photographie. J'ai commencé par façonner les vêtements et les objets avant de les peindre. Ensuite, j'ai peint la toile de fond. Ce n'est qu'après cet assez long processus préliminaire que je me suis mis à photographier à proprement parler. Tout d'abord, je me suis maquillé de façon à ce que cela



YASUMASA MORIMURA
Dedicated To La Duquesa De Alba / Black Alba
 En l'honneur de la duchesse d'Albe / Noire d'Albe
 Photographie sur toile avec un grand cadre doré, H. 180 x L. 120 cm
 (dimensions sans cadre), édition 3/5, collection particulière

ressemble à une peinture. Bien évidemment, je n'ai pu me servir réellement de peinture à l'huile, donc j'ai utilisé des produits de maquillage scénique, produits qui existent d'ailleurs en de nombreux coloris et qui permettent de rendre un effet "coup de peinture" En regardant mon visage dans la glace, je me suis appliqué des touches de couleur comme le ferait un peintre sur une toile. Une fois maquillé, j'ai enfilé les vêtements, [. .] je me suis installé devant la toile de fond que j'avais peinte et j'ai demandé à un assistant d'appuyer sur le déclencheur. Aucune teinte n'a été rajoutée à cette image – elle reste une photographie pure, non retouchée. [. .] Lorsqu'il y est question de plus de deux personnes, je me sers dorénavant d'un logiciel de collage. Ces nombreux éléments photographiques sont ensuite synthétisés sur ordinateur pour former une seule image de ma propre conception³⁰ »



THOMAS SCHÜTTE
Pièce de la série *United Enemies*, 1993
Œuvre en trois dimensions, Inv. AM 1995-192
Pâte à modeler (fimo), tissu, bois, ficelle, verre, PVC et béquille en bois.
H. 188 cm, diamètre: 25 cm Hauteur des figurines: 30,5 cm
Dimensions du globe: H. 49,5 cm, diamètre: 25 cm
Soeile bois: 5,5 cm (sous globe), sur colonne: H. 134 cm
Paris, centre Pompidou, musée national d'art moderne



Ainsi le travestissement, en exacerbant l'expression, le drame, l'émotion, matérialise « le mouvement de décomposition et de synthèse – de dédoublement et de fusion simultanés – soit de la conscience du moi, soit de son contenu-image [...] si tant est que la fascination de l'expérience optique [...] ne peut être attribuée qu'à ce qu'elle concrétise le sentiment bien obscur que nous avons du point crucial de notre fonctionnement³¹ ». Le visage de Morimura nous saisit parce que derrière l'intentionnalité artistique et la pose de celui qui joue, l'artiste japonais semble chercher la figure d'un *Autre*. L'énigme de ses multiples incarnations où se joue la question d'autrui est inépuisable. « Lorsqu'un artiste crée un autoportrait photographique, il doit accepter de voir le sujet à travers le viseur et en même temps de devenir le sujet, de se situer du côté de ce qui est vu. Sans mûre réflexion sur ce qu'est l'« être vu », l'autoportrait ne peut exister. Je continue à faire des autoportraits photographiques parce que je reste fasciné par le fait d'être vu³² »

Le regard de Morimura nous fait éprouver le visage comme lieu de l'expression. L'œuvre d'art n'existe pas comme *Autre* mais selon l'*Autre*. Le travestissement est cette exacerbation. Le maquillage, la pose, la recherche de l'autre, pour guider vers la ressemblance, sont utilisés comme lieux privilégiés d'un sentir, celui où la figure – corps ou visage – peut s'incarner. « La majorité des autoportraits que j'ai réalisés jusqu'à présent trouvent leur source dans des œuvres qui ont des sujets de sexe féminin. Or, mon dessein n'est pas de m'essayer au simple jeu de travestissement, pas plus que de répondre à mon désir de devenir une femme. À l'image de la frontière floue qui existe entre l'eau et la terre sur les bords de mer, mon but est d'explorer la frontière entre l'homme et la femme, de la concrétiser en me servant du travestissement comme méthode favorite d'investigation³³ »

Le dépassement de la caricature

Les *United Enemies* de Thomas Schütte (né en 1954) sont parmi les figures modelées les plus saisissantes de l'art du XX^e siècle. Conçues telles que des petites poupées artisanales, elles semblent imprégnées d'une psychologie qui dépasse leur construction rudimentaire. La force troublante de leur expression saisit l'enivrement de leur antagonisme réciproque. Comprimées dans une étoffe retenue par une ficelle, elles s'apparentent à des poupées d'incantation dont on ignorerait l'origine culturelle. Leur exposition sous cloche les présente tels des objets de curiosité intemporels, comme issus d'une culture disparue.

Prolonger la lecture des *Caprices* de Goya par l'examen des *United Enemies* permet de cerner au mieux la différence entre caricature et expression satirique. « Le visage humain, capable de tant de noblesse et de tant de beauté, s'est transformé en un masque



RONA PONDICK

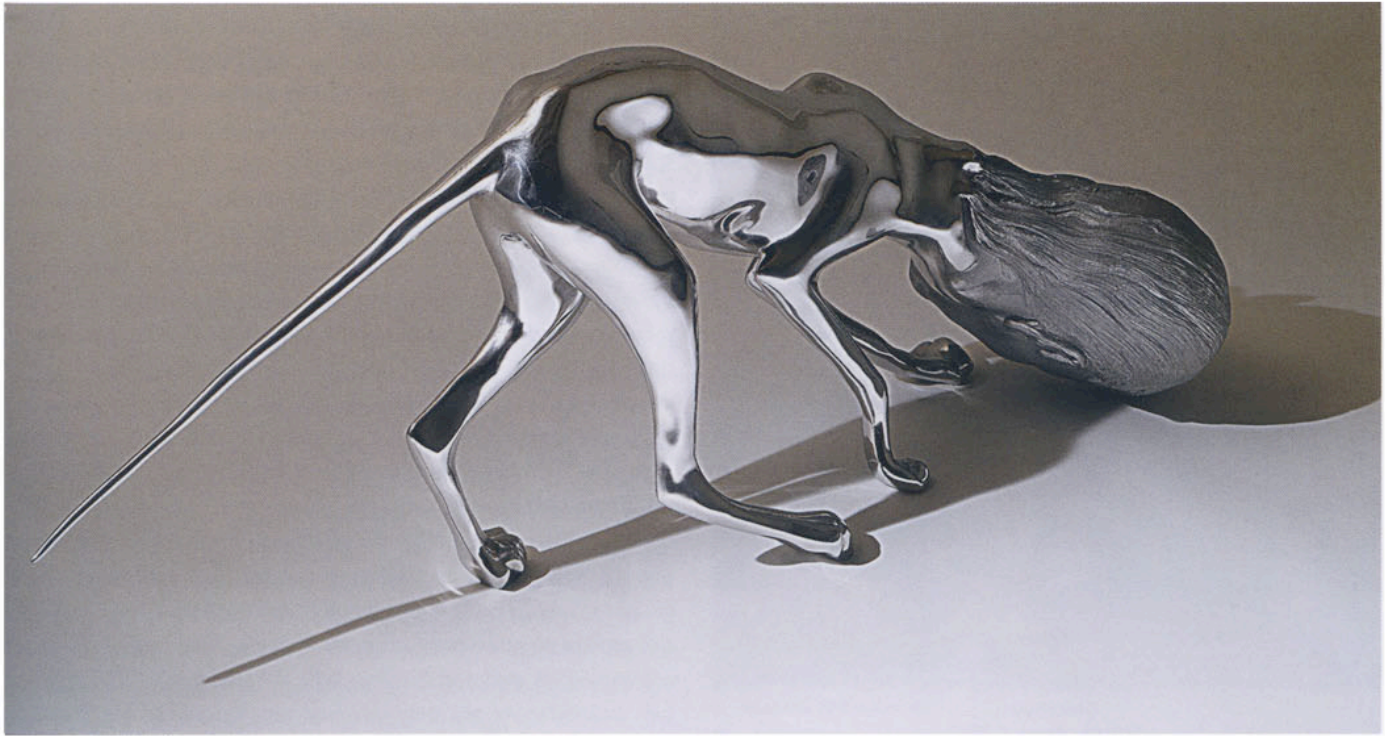
Monkeys, 1998-2001

Sculpture en acier inoxydable, H. 104,6 cm x L. 167,6 cm x l. 217,2 cm
Rona Pondick - Courtesy galerie Thaddaeus Ropac, Paris, Salzbourg



« C'est devenu une structure très compliquée à résoudre. Je souhaite qu'elle dégage une sensation d'énergie fluide et frénétique et qu'elle bouge comme une sculpture baroque. Il fallait que je combine les moulages de mes bras avec les corps de singe dans huit postures différentes. J'ai dû mouler mon bras dans vingt positions différentes en essayant de mettre au point les postures et les assemblages des singes. Il m'a fallu deux ans rien que pour mettre au point ces relations obtenir un mouvement fluide. Au cours de la même période, j'ai aussi travaillé au modelage des corps d'animaux. Je voulais rattacher deux de mes propres têtes à deux corps de singes. Je voulais que ces têtes soient à la même échelle que les six autres têtes de singe pour qu'elles donnent l'impression d'être complètement intégrées dans ce mélange. Il fallait que ma tête fasse une quinzaine de centimètres et je ne voulais pas la modeler. Je voulais qu'elle donne l'impression d'un moulage sur le vif, qu'il y ait la texture de la peau, les détails, comme sur un masque mortuaire. Quelqu'un m'a suggéré d'utiliser la numérisation informatique en 3-D et l'impression en 3-D, ce qui me permettrait de faire un moulage de ma tête et de le réduire à la taille que je désirais »

* Citée par Octavio Zaya dans « La Métamorphose d'une fabricante d'objets: un entretien avec Rona Pondick » in *Rona Pondick : Works 1986-2001*, catalogue d'exposition, *op. cit.*, p. 123.



RONA PONDICK
Fox, 1998-1999
 Sculpture en acier inoxydable, H. 36,8 cm x L. 20,3 cm x l. 96,5 cm
 Rona Pondick - Courtesy galerie Thaddaas Ropac, Paris, Salzbourg

délinant, obscène, imbécilement ironique, où le rire a la déchirante violence d'un cri de désespoir. Rire de fous, de tortionnaires que réjouissent les souffrances des victimes, rictus des victimes elles-mêmes dont la grimace de douleur et de mort affirme avec la han-tise d'une obsession, que la seule chose réelle c'est le néant. »

Cette description de Marcel Brion dans *L'Art fantastique*³⁴ transcrit notre vive impression face aux têtes ennemies de Thomas Schütte. Les personnages, étranges voire inquiétants, sont affectés d'une expression menaçante. Leur modelage est soumis à un examen morphologique précis et à l'interprétation physiognomonique. Les têtes dans leur achèvement psychologique mettent en évidence ce qu'il y a de plus spécifiquement humain – « trop humain » – dans la nervosité conflictuelle.

Habité par un sentiment exacerbé de la corporalité, fasciné par les mimiques et les grimaces, l'artiste allemand se confronte dans les *United Enemies* au répertoire plastique des humeurs, des passions, des tempéraments et des caractères. En dépit de l'apparente cohérence de leur construction, les *United Enemies* semblent minés par la fragilité de leur substance et de leur support et la précarité de leur équilibre induit par leur rapprochement forcé. Subtilement enchevêtrés, portés par leur inimitié réciproque, le jeu des forces contraires est accentué par leur position

acrobatique qui nous avise de leur hostilité partagée. Les détails des visages deviennent alors plus saisissants et concentrent notre attention. Ils ont l'air produits par leur façon d'être et d'agir.

À l'instar des têtes « capricieuses » de Goya, l'artiste mêle à l'envi dans ses couples « ennemis » le sérieux et l'humour, la farce et la tragédie si bien qu'il se dégage de ces portraits une véritable profondeur psychologique. L'artiste exploite dans cet assemblage ludique les ressemblances qui transpercent les antagonistes. Thomas Schütte s'est senti porté vers tout ce qui touche à la physionomie, au corps comme langage moteur, vers les modalités « psychosismiques » de l'expression. Ses figures appartiennent au domaine de la description psychique. Nous pouvons y lire le tempérament humain selon une classification de traits du visage. Au même titre que les expressions des personnages de Goya, elles se lisent comme une histoire. Elles se déchiffrent et se composent de la même façon que se mettent en place les récits. Elles ne prouvent pas d'intentions caricaturales.

Du temps de Goya, les figures imaginaires invitaient à prendre conscience de la vulnérabilité de l'homme ou personnifiaient les effets de son orgueil. Aujourd'hui, elles matérialisent nos craintes face aux pratiques affranchies de toute déontologie. Dans l'art immédiatement contemporain, les hybrides concrétisent notre effroi vis-à-vis des chirurgiens aventureux, des sorciers de laboratoire



DAVID REEKIE
Different People I, 2007

Pâte de verre, H. 37 cm x L. 29 cm ; diamètre : 18 cm Inv. 2007.5.2.

David Reekie est un artiste satirique et critique de la société travaillant principalement le verre. Ses œuvres illustrent avec une grande perspicacité les absurdités de la suffisance humaine, le tout agrémenté d'une dose d'humour anglais. Inspiré par l'univers de Fernand Léger ou de René Magritte, ses personnages, qu'ils soient, orateurs, juges, jongleurs, démagogues ou ayant des occupations qu'ils prennent trop au sérieux, se retrouvent de leur propre chef dans des situations impossibles. Le spectateur est alors invité à rire de ses malheurs, aussi absurdes que tragiques, qu'il s'inflige en réalité lui-même. Si le sens comique et la dérision des œuvres de David Reekie sont intéressants, la technique employée l'est tout autant. L'artiste utilise souvent le mélange des matériaux tels que le bois, le métal, l'émail peint ou les objets récupérés. Il les ajoute au matériau verre, moulé selon la technique complexe de la pâte de verre réalisée à la cire perdue.

L'œuvre présentée ici a été spécialement conçue pour le rendez-vous incontournable des « Verriales 2007 », organisées par la Galerie internationale du verre à Biot. Elle répond parfaitement au thème proposé aux artistes : le contraste. L'artiste explique que notre monde se compose de personnes différentes, indépendamment de la forme, de la taille ou de la couleur. Nous sommes tous les mêmes et composons des mythes et des illusions pour marquer nos dissemblances. Nous cherchons en effet les différences là où il n'y en a pas et essayons d'établir des contrastes. Mais l'artiste nous met en garde : « Peu importe la façon dont vous essayez de tordre ou de déformer la figure humaine, de nous élever ou de nous dénigrer, sous la peau, nous sommes tous identiques. » David Reekie livre enfin un message plus profond à travers ces deux personnages en faisant référence aux guerres d'Iraq, d'Afghanistan et à toutes les religions et disparités sociales qui règnent entre l'Est et l'Ouest. Le sentiment de domination existe-t-il réellement dans cette œuvre, s'interroge l'artiste ? Ou s'agit-il simplement d'une entente entre les deux figurines en dépit de leur différence ?

KATELL PALIX
Attaché de conservation

et des guides spirituels des perfectionnements génétiques. Objets chimériques, ses œuvres cristallisent les ambitions qui souhaitent s'affranchir des lois naturelles et ainsi s'offrir la maîtrise de l'évolution. « La base de cette science, presque divine, qui ouvre la fenêtre sur les mondes que l'homme garde jalousement cachés, qui est pareille à l'art d'augure et d'oracle lisant dans la configuration du corps comme dans un livre, est le zoomorphisme³⁵ »

Les monstres zoomorphes de Goya ne sont pas de lointains descendants du Malin moyenâgeux et renaissant. Ils correspondent à des manifestations chimériques conditionnées par l'autorité du désir et de la prétention. Ces phénomènes, derrière leurs aspects misérables et comiques, sont les ultimes avatars de la mélancolie « mais une recherche d'expression leur donne comme un accent d'intelligence humaine. [. . .] De cette transfiguration exigeante et méthodique, résulte une humanité équivoque qui a quelque chose de maléfique et de terrible, inapte à la parole et à l'entendement³⁶ ». L'homme est présent chez ces parangons désespérés. Leurs morphologies disgracieuses symbolisent le couronnement des passions.

Les artistes de notre temps ne pouvaient pas rester indifférents à ces combinaisons zoomorphiques. Telle l'Américaine Rona Pondick (née en 1952) avec ses mutants mi-homme mi-animal, les plasticiens contemporains s'interrogent toujours sur les croyances primitives et la nécessité à se réfléchir dans les métempsycoses chimériques. « Quand j'ai combiné ma tête avec le corps d'un animal, d'un chien, j'ai d'abord pensé à la mythologie et à l'utilisation de ces images dans l'art. Les hybrides d'animal et d'humain et les monstres sont présents depuis longtemps dans l'art. [...] On voit ces hybrides monstrueux dans les œuvres d'artistes comme Goya, Redon et Bosch, et puis les cinéastes créent des personnages comme Dracula, Frankenstein, la Mouche, Alien, Terminator. [...] Pourquoi cette fascination ? Pourquoi une telle persistance ? Qu'est-ce que cela signifie³⁷ ? » s'interroge Rona Pondick.

Centrée depuis bientôt vingt ans sur le corps humain, sa démarche s'inscrit à l'aune d'une mouvance, et non d'une catégorie d'œuvres, qui vise à éveiller en nous certaines prédispositions au fabuleux. Il y a quelque chose de monstrueux, de ludique et de curieux dans ce que l'artiste s'obstine à nous révéler, comme s'il y avait là une part existentielle. Le mélange et la fusion de deux corps, à l'endroit où la nature humaine s'unit et se joint à l'autre sont traités chez Rona Pondick avec une extrême délicatesse et avec un art consommé de la transition. Ainsi, les différentes anatomies des sculptures ne sont pas tant des morceaux associés que des répartitions d'intensité, qui offrent une impression de vraisemblance.

« Mes sculptures marchent ou grimpent, elles sont couchées ou assises. Elles s'emparent de leur espace physique comme des animaux territoriaux. Les éléments humains des sculptures sont des

moulages de mon propre corps. J'ai tout fait pour que la texture de la peau soit extrêmement détaillée. Les corps d'animaux, par contre, sont aussi lisses que possible, sans aspérités. Je veux que la texture de la peau humaine, avec tous ces détails, se mélange naturellement aux corps d'animaux. Je veux que ces deux états extrêmes donnent l'impression de s'être confondus pour devenir un seul corps. La posture de chaque animal et le geste humain facilitent la fusion entre ces deux corps étrangers. Même si je souhaite que mes sculptures occupent l'espace de la pièce d'une autre manière que ce que je cherchais dans le passé, je continue à vouloir susciter par mon travail une sorte d'état émotionnel et psychologique qui vous amène à prendre conscience de votre propre corps³⁸ »

Là se situe, finalement, le génie des *Caprices* de Goya : « Lorsque les spectateurs voient représentés d'affreux tourments sous l'apparence de la réalité[...] ils sont émus d'une piété véritable, et de ce fait poussés à la dévotion et au respect³⁹ » Le fait de subsumer l'esthétique sous la perception cognitive nous incite à rappeler que le cognitif, s'opposant au pratique et au passif, n'exclut cependant en rien les réactions d'ordre sensoriel ou émotif. Ce que nous découvrons par l'art procède de tout notre corps aussi bien que de notre esprit. Toute la sensibilité et l'aptitude à réagir de l'organisme participe à l'interprétation des symboles. Ainsi « l'état émotionnel et psychologique qui vous amène à prendre conscience de votre propre corps » déclenche des réactions vouées au refoulement, parce que trop embarrassantes. Nous redoutons la puissance des effets que pourraient avoir sur nous ces images parce qu'elles nous font prendre conscience de notre lien avec l'ignorance; parce qu'elles ont des racines psychologiques que nous jugeons inavouables.

1. Le titre est une idée de Jean-Jacques Lebel que je remercie vivement.

2. Alban Berg, *Wozzeck*, opéra en trois actes (quinze scènes) d'après un drame de Georg Büchner, citation de la fin de la troisième scène.

3. Caprice 43.

4. Manuscrit du Museo del Prado, caprice 43.

5. Définition du Littré.

6. Citations extraites de l'annonce parue le mercredi 6 février 1799 dans le *Diario de Madrid* pour la parution prochaine des *Caprices*.

7. Dinos Chapman interviewé par Mark Lippiatt, *Flux*, novembre-décembre 2005.

8. Une partie importante de leur création s'accomplit dans la réalisation de grandes maquettes élaborées qui transposent les plus grandes tragédies de l'humanité. La mise en scène des figurines représente diverses scènes de guerre et de torture. *Disasters Of War* de 1993, *The Shape Of Things To Come* de 1999-2004 comme la plus célèbre d'entre elles *Hell* de 1999-2000 – qui évoque la Shoah – brûlée accidentellement, montrent les atrocités de la guerre. La reconstitution miniaturisée induit une distance réflexive et critique sur la représentation de l'inhumanité et, par extension, sur les enjeux moraux d'une esthétique de l'horreur. La matérialisation en volume et en réduction de scènes terrifiantes nous interroge sur notre rapport à la réalité, et aux images de cette même réalité.

9. Hans Bellmer, *Petite anatomie de l'inconscient physique* ou *L'anatomie de l'image*, Paris, Le Terrain vague (Éric Losfeld), 1957 1 016 exemplaires; nouvelle édition, Paris, Éditions Allia, 2002.

10. Les Chapman font référence à Goya dès 1994 en transposant avec leur sculpture *Great Deeds Against The Dead* une des gravures des *Désastres de la guerre*. L'apparence froide des mannequins, leur volume anthropométrique provoquent le trouble. Nous sommes en face d'une œuvre qui se perçoit comme une réalité.

11. Jake Chapman cité par Louise Jury dans « The Chapman brothers return with an echo of past images », *The Independent*, mercredi 19 octobre 2005.

12. Hans Bellmer, *op. cit.*

13. Jake & Dinos Chapman, *Like A Dog Returns To Its Vomit*, White Cube, Hoxton Square, Londres, 19 octobre 2005 – 3 décembre 2005.

14. Le Livre des Proverbes est l'un des cinq « livres sapientiaux » de l'Ancien Testament qui nous initient à la pensée hébraïque et donnent à la conduite humaine des directions pratiques. Les écrits de sagesse ont pour objectif d'éclairer la destinée des individus en leur permettant de cueillir les fruits de l'expérience. Par leur formulation percutante et impersonnelle, les Proverbes ont, de même que les maximes, les aphorismes ou les dictons populaires, une valeur universelle.

15. Les maniéristes de l'école de Haarlem s'affranchissent aussi de certaines convenances pour offrir une vision satirique. L'un des exemples les plus proches de l'esprit de Goya est la toile *Le Moine et la béguine* de Cornelis Cornelisz van Haarlem du Frans Hals Museum de Haarlem où, en guise de parabole de la vie dissolue des religieux, un moine pinçe le sein d'une nonne.

16. Burckhardt voyait dans cet « expressionnisme » renaissant « un effort pour battre sur leur propre terrain les peintres flamands qui passaient pour plus dévots que les italiens. »

17. Le réalisme macabre de l'*ars moriendi* est peut-être encore plus proche de l'esprit sardonique des Chapman. Telle la célèbre *Allégorie de la mort* de Juan de Valdés Leal, ces natures mortes avec des squelettes mimant le vivant, composent des énigmes visuelles philosophiques qui stigmatisent notre crainte de la mort.

Les toiles de Salvator Rosa comme *Les Sorcières* semblent aussi directement en lien avec l'œuvre des Chapman. Cette célébration satanique offre un spectacle complet où l'horreur touche nos aspirations les plus profondes.

18. Cf. André Barret, *Les Peintres du fantastique*, préface de Françoise Cachin, directeur des Musées de France, Paris, Les éditions de l'Amateur, 1996; Marcel Brion de l'Académie française, *L'Art fantastique*, nouvelle édition, Paris, Albin Michel, 1989.

19. Xan Brooks, « Gone to the dogs, Chapmans target Goya again », *The Guardian*, mercredi 19 octobre 2005.

20. Marcel Brion de l'Académie française, *L'Art fantastique*, *op. cit.*

21. Georges Bataille, *Œuvres complètes*, NRF, Gallimard, t. II, p. 163.

22. Hans Bellmer, *op. cit.*, p. 23.

23. Hans Bellmer, *ibidem*.

24. Dinos Chapman interviewé par Mark Lippiatt, *Flux*, *op. cit.*

25. Cf. les commentaires de Nicole Van Hoecke dans ce catalogue qui accompagnent la reproduction des estampes de Goya.

26. Dinos Chapman cité par Louise Jury dans « The Chapman brothers return with an echo of past images », *op. cit.*

27. Subjectile : n.m. (milieu XX^e; du latin *subjectus* « placé dessous »). Surface servant de support (mur, panneau, toile) à une peinture.

28. Le Christ est l'Image par excellence. Son empreinte sur la *Voile de Véronique* est l'image originelle, la première icône.

29. Antonin Artaud, texte écrit pour le catalogue de l'exposition « Portraits et dessins », galerie Pierre Loeb, juin 1947

30. Yasumasa Morimura, « About my work: How I produce my self-portraits » in *Daughter Of Art History. Photographs* by Yasumasa Morimura, introduction de Donald Kuspit, New York, Aperture, 2003, p. 121-123.

31. Hans Bellmer, *op. cit.*, p. 24.

32. Yasumasa Morimura, « About my work: My fixation with self-portraiture », *op. cit.*, p. 116.

33. Yasumasa Morimura, « About my work : The role of gender in my work », *op. cit.*, p. 119.

34. Marcel Brion de l'Académie française, *L'Art fantastique*, *op. cit.*

35. Jurgis Baltrušaitis, *Aberrations, essai sur la légende des formes, les perspectives dépravées-I*, Paris, Champs, Flammarion, 1995, p. 23.

36. Jurgis Baltrušaitis, *Aberrations, essai sur la légende des formes, les perspectives dépravées-I*, *op. cit.*, 1995, p. 44.

37. Citée par Octavio Zaya dans « La Métamorphose d'une fabricante d'objets : un entretien avec Rona Pondick », in *Rona Pondick: Works 1986-2001* catalogue d'exposition, New York, Sonnabend Press, 2002., p. 113.

38. Citée par Octavio Zaya dans « La Métamorphose d'une fabricante d'objets : un entretien avec Rona Pondick » in *Rona Pondick: Works 1986-2001*, *op. cit.*, p. 133.

39. G.B. Armenini, *De' veri precetti della pittura* (Ravenne, 1587), p. 34, cité dans David Freedberg, *Le Pouvoir des images*, Brionne, Gérard Monfort Éditeur, 1998.