

UN PAYSAGE, JAVIER PÉREZ

Jean de Loisy

Exhibition Catalog: Mutaciones, Palacio de Cristal, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Spain 2005

*-Et luttant apremment pour être un homme, le ver
S'élève le long des spirales de la forme.
Ralph Waldo Emerson*

C'est en 1807 que Goethe reçut des mains d'Alexandre Von Humboldt un hommage singulier. De retour d'une exploration de cinq ans en Amérique du Sud effectuée avec le botaniste Aimé Bonpland, Humboldt fit éditer un livre, devenu célèbre, résumant ses observations, intitulé *Ideen zu einer geographie der pflanzen*. La dédicace était ornée d'une gravure destinée à reconnaître publiquement sa dette à l'égard de Goethe et particulièrement de son fameux ouvrage *la métamorphose des plantes*. Cette estampe réalisée par Thorvaldsen représente Apollon, une lyre dans une main, dévoilant de l'autre une déesse étrange au pied de laquelle est posé le livre du poète allemand. Pour les esprits de l'époque l'interprétation de cette allégorie allait de soi et laissait entendre assez clairement que la poésie elle aussi pourrait soulever le voile de la nature. En effet, la déesse qui en incarne les mystères est l'Artemis d'Ephèse, souvent assimilée à Diane ou à Isis, à laquelle une inscription rapportée par Plutarque fait dire : « Je suis ce qui a été, ce qui est et ce qui sera. Aucun mortel n'a soulevé mon voile ». Deux raisons au moins justifient la mention de cette anecdote au début d'un texte consacré à l'œuvre exigeante de Javier Perez.

Tout d'abord, cette sculpture d'Isis-Artemis connue à travers une copie romaine, était à l'origine en bois, vêtue d'ornements en tissus et de pendentifs représentant les animaux de la création. Sa poitrine qui donnait l'impression d'être entourée de trois rangées de seins comme pour évoquer la générosité de la nature (c'est d'ailleurs ainsi que la peignit Raphael en 1508 au Vatican (était en fait constituée de testicules de taureau offerts à la déesse selon un rite de fertilité évident et agrafées sur son buste. Or à plusieurs occasions, Javier Perez réalisa des parures manifestant les processus métamorphiques du vivant, en particulier *Habito* en 1996 qui est emblématique, voir manifeste de sa démarche. Ce manteau, constitué de larves d'insectes, grand au point de devenir lui-même un cocon pour celui qui le porte, conjugue ainsi la métamorphose du monde physique et la transformation psychique par la solitude. Il répond très directement à l'inscription que les épigraphes ont trouvée sur une intaille représentant la déesse : « phusis panti biōi » qu'ils traduisent par « force productive pour toute créature » et qui pourrait être le sujet de cette exposition.

Deuxièmement, c'est dans le temple de cette même Artemis à Ephèse que vers 500 avant notre ère, Héraclite peu avant sa mort déposa le livre dans lequel était résumé tout son savoir. Dans celui-ci figurait une phrase énigmatique : « phusis kruphestai philei » traduite traditionnellement par : « la nature aime à se cacher ». Corrigée récemment par les philologues se fondant sur une nouvelle analyse* du verbe *phuesthai*, cet aphorisme signifierait plutôt « La force qui fait apparaître fait disparaître ». Serait ainsi exprimé l'étonnement devant le mystère des métamorphoses et l'identité des processus de vie et de mort. C'est une même réflexion que développe l'exposition *Mutations*. Elle est le site des interrogations sur la nature, sur l'enchaînement des transformations auxquelles nous sommes soumis. Par elle, il nous transmet un savoir d'une nature particulière et s'inscrit dans une généalogie de poètes et d'artistes métaphysiciens qui, comme Héraclite et Lao Tseu, comme Léonard, Goethe, William Blake, Emerson, Joseph Beuys ou Mario Merz, explorent les ressorts d'une géométrie moins incomplète de la nature.

Dans un film, comme dans un rêve, Javier Perez se représente, lançant vers le ciel des boules de verre qui flottent dans l'air comme des bulles de savon puis qui, en retombant, se brisent avec fracas sur le sol du réel. Comme les peintures du XVIIIe siècle représentant des enfants souffleurs, cette vidéo fait allusion à cette surprenante expansion de l'âme qu'est l'œuvre d'art : un fragment de soi qui, exhalé, pourrait se détacher du corps. Opération paradoxale et jouissive pour l'enfant qui gonfle le savon que cet intérieur livré à une membrane aussi fragile. Petit monde bactérien, simple haleine confiée à la fragilité d'une bulle qui, dans un moment, certainement éclatera. Par une intéressante coïncidence, le lieu où est présentée pour la première fois l'exposition ici commentée ressemble étrangement à ces sphères fragiles. Le Palais de Cristal à Madrid, grande verrière construite au début du siècle pour l'exposition universelle, est, lui aussi, une bulle de verre transparente. En y installant ses œuvres, l'artiste travaille comme dans une de ses propres œuvres. Espace paradoxal, pour lui retroussé.

Donc, trente-six cloches ou chrysalides dont émergent des bras, huit miroirs circulaires sur lesquels rampent des formes biomorphiques et un olivier vénérable sont les existences qui palpitent dans l'espace intense du Palais de Cristal. Un lacis de cordes rouges court d'un élément à l'autre dessinant un système circulatoire. Unies par ce réseau capillaire, ces existences composent entre elles une vaste

horloge de la vie, un organisme en somme. Les œuvres apparaissent prises dans ce tissu conjonctif comme des êtres surgis d'un nœud provisoire, prêts à se transformer, puis à se dissoudre à nouveau, obéissant au rythme de flux et de reflux, de coagulation et de dissolution qui caractérise les phases de toute les choses soumises à la respiration de l'univers.

Si les trois groupes d'objets qui s'associent pour composer cet espace actif se distinguent par leurs formes, leur matière et leur disposition c'est d'abord leur capacité expansive qui les différencie ainsi que leur niveau d'évolution dans les phases temporelles qui les régissent.

L'olivier : comme venu des temps anciens, l'olivier est du temps solidifié, son écorce rugueuse, presque pétrifiée prend la texture des roches sur lesquelles il parvient à croître. Il est le grand ancêtre et sa forme anthropomorphe en fait à la fois un arbre, un corps et un cœur d'où jaillissent des artères. L'âge le conduit à la fin de son cycle. Seul objet singulier de l'exposition, il en est le cœur battant. Comme l'arbre sacré qu'il est effectivement dans de nombreuses religions, il est, ici aussi, « l'axis mundi », le centre du monde auquel se relie tous les temps et tous les rythmes. Rouge, il est le fluide vital qui apparaît là en transparence comme la vision d'un sorcier Yaqui sous l'influence irradiante du peyotl. Il est aussi l'écorché, qui révèle notre dedans, la beauté de l'anatomie et la vulnérabilité du vivant. Infiniment stable, son immobilité solitaire répond aux deux autres ensembles et, en premier lieu, à celui des cloches auquel il est relié par le réseau sanguin qui parcourt toute l'installation.

Tempus fugit : Les cloches sont le temps de la naissance. Ces patientes chrysalides ont protégé le sommeil de la raison et le secret des métamorphoses. Enfin ouvertes, elles autorisent l'échappée du corps, tout l'espace est empli par l'apparition de ces existences. Mues par les cordes que ces trente-six bras actionnent, les cloches qui scandent les pulsations du temps inondent le lieu de leurs résonances. Irréguliers, ces battements évoquent la fragilité du matériau et l'arbitraire de nos vies abrégées. Les sons et les halos colorés que le verre, traversé par la lumière solaire, projette dans l'espace manifestent la puissance expansive de la vie, cette dynamique centrifuge qui fait contrepoids à la permanence du vieil arbre et dont le mode exubérant s'oppose à la rumination centripète des formes chromées.

Mutations : de grands miroirs inclinés, supportent des volumes appartenant à une catégorie ambiguë de la nature. Ces sculptures ne donnent pas la sensation d'être produites par la main mais plutôt auto-générées. D'une exécution impeccable mais qui exclut l'idée de perfection puisque, comme la nature, elles sont parfaitement accomplies sans que l'on puisse attribuer cet achèvement à une industrie ou à un talent. En cela ces éléments échappent à l'idée convenue de style ou d'auteur. Ils appartiennent à une beauté antérieure, plus générale que celle de l'art, plus vaste que celle dont l'homme à l'intuition, mais dont l'artiste reçoit dans sa méditation les suggestions obscures. Palpitantes de vie, ces formes semblent se développer selon des règles biologiques concentrées sur les forces intérieures qui permettent leur développement. Leur existence enclose ne les prive pas de partager cet appétit d'exploration commun à tout le vivant et de paraître reconnaître tactilement l'espace. Mais, comme nous y invitent les nébuleuses, sortes de cumulus qui y sont associé, c'est pourtant le processus d'expansion interne, proliférant, qui nous fascine, les échanges d'énergies que l'on devine à l'œuvre dans ces organismes mystérieux et qui boursoufflent les corps. Tout dans cet ensemble exprime la puissance qui conduit ces métamorphoses. Comme le suggère Héraclite, cette force de vie est aussi une force de mort et la forme porte évidemment dans son principe d'expansion les métastases de son effondrement. Cette ruine est aussi celle de l'espace de l'exposition et de ses visiteurs soumis à l'attraction irrésistible des grands miroirs. A l'image de ces mondes intérieurs tout l'espace s'écroule sous l'influence de la force entropique de ce reflet cannibale. Et l'exposition et les vies qui la parcourent, et les œuvres elle-mêmes, sont ainsi prises dans ces cercles de lumière qui les entraînent comme l'engrenage qui meut la grande roue des existences.

Pour que cette installation parvienne à être incluse dans le rythme général du monde il fallait que l'artiste conjugue, comme un seul ensemble, les parties de son travail et l'architecture qui les reçoit, les formes chromées, et les voix des regardeurs qui se mêlent au timbre des cloches. Non seulement la grande verrière et ses ombres portées qui glissent sur le sol et les œuvres qui s'y trouvent, saisissant l'espace dans sa trame temporelle en suivant la course de soleil, mais aussi, sur les objets disposés dans l'espace, les corps des visiteurs et les couleurs de leurs vêtements qui se reflètent sur les surfaces polies. Alors l'œuvre est unie à son contexte comme l'être à sa peau. Dans cet espace singulier, tout est contenu et contenant à la fois. Intérieur et extérieur se confondent comme se retournent les surfaces d'un anneau de moebius et chacune des parties de cette installation implique la totalité de son environnement. C'est ainsi que, le lieu et les objets qui y reposent, composent ensemble une anatomie cohérente qui se déploie dans le temps et l'espace avec les existences qui s'y développent, les maturations, les métamorphoses qui s'accomplissent sous l'impulsion du temps dans le secret silencieux de la terre ou de l'étendue, obéissant aux impérieuses urgences de la croissance et de la lutte.

Au fond, une organisation active mimant les mutations des vies inscrites dans le temps. C'est aussi ce que découvrait le lettré chinois qui, à l'époque Song, rêvait à sa table devant des roches naturelles dont les profils tourmentés évoquaient, en miniature, les montagnes sacrées. Il parcourait dans son extase, les pentes et les grottes où demeurent les immortels, vision souvent renforcée par l'effet de

l'opium dont la fumée enlaçait la pierre comme un brouillard. Ces exercices contemplatifs lui donnaient accès à la façon des drogues ou de la transe pour les chamans, à des mondes psychique ou spirituels, à une connaissance d'une nature particulière dont la science ou la psychologie ont peu à dire. Fragments de l'univers, chacune de ces pierres est un monde cosmique concentré. Non pas une représentation de la création et de ses forces, mais son équivalent absolu telle que la cosmologie chinoise la décrit dans le Tao-te -king ou « livre des mutations », ouvrage d'ailleurs écrit simultanément au livre d'Héraclite dont il est question plus haut. Ces objets muets, inaccessibles à la seule intelligence mais qui renferment la dynamique du monde ne sont pas si différents de l'œuvre conçue par Javier Perez pour le Palais de Cristal de Madrid. Comme ces pierres, la grande installation de notre artiste ont un ici et un maintenant qui semblent échapper aux bornes du temps et de l'espace comme s'ils résumaient la durée et condensaient l'étendue.

Faire de l'œuvre l'équivalent d'un organisme, mais aussi un objet de méditation sur la nature. D'autres artistes, ont ainsi inventé des paysages en cherchant à synthétiser le monde et ses forces dans un espace restreint. Joseph Beuys par exemple. Son œuvre célèbre de 1971 « Voglie vedere i miei montagne » composée d'un lit d'une commode, d'un fusil, d'une lampe allumée et, bien sûr, de feutre et de cuivre, transforme comme dans la rêverie de l'enfance les volumes en vallées ou en montagnes. La violence et la pensée, l'enfance et la réalité, la lumière et l'obscurité sont là les énergies contradictoires qui circulent ou s'étouffent selon les matériaux que, dans cette installation, elles rencontrent. On se souvient aussi dans le même ordre d'idée, de Mario Merz blotti sous un igloo de verre, architecture nomade, cernée par des fagots qui représentent la forêt, les ressources vitales de l'ombre. Dessinant des allées vers les quatre points cardinaux, des journaux accumulés évoquent la prolifération et les capacités expansives de l'activité humaine.

Mais, c'est peut être le jardin zen, que Javier Perez découvre pensant son long séjour au Japon, qui serait le paradigme le plus proche de son installation. Particulièrement celui du Ryoan-Ji à Kyoto. Jardin sec, c'est à dire sans arbre et clos de mur, de la taille d'un cour de tennis, un espace minéral fait de quinze rochers répartis en cinq groupes inégaux et de sable ratissé. L'un et le multiple, le plein et le vide l'avant et l'après, mille interprétations ont été faites de ce microcosme. John Cage, toujours à l'écoute des bruits de la nature, relevait l'importance des mousses et des champignons microscopiques qui à l'automne apparaissent à la base des rochers de ce célèbre jardin. Soulignant les cycles naturels au travail dans cet univers apparemment inorganique, il indiquait le lien musical qu'entretient ce lieu avec les rythmes du monde.

Ces paysages simulés posent à l'artiste d'aujourd'hui la question de la connivence qui existe entre la création de la nature et la création humaine. Une interrogation semblable était déjà posée à la Renaissance par Marsile Ficin dans sa théologie platonicienne : « Qu'est ce que la nature ? Un art qui donne forme à la matière de l'extérieur. Qu'est ce que l'art humain ? Une nature particulière opérant sur la matière de l'extérieur. »

Mais la question de Javier Perez est différente. Son œuvre, comme le jardin du Ryon-Ji, installée à l'intersection du naturel et de l'artificiel, nous donne l'idée des proportions et des lois d'une beauté plus vaste et dont l'activité humaine ne serait qu'un cas particulier. En tant qu'artiste, il réveille le souvenir obscur, presque aboli, le pressentiment d'une syntaxe générale qu'il aurait avec ses moyens aventureux, deviné. Mais surtout, il poursuit la méditation des grands antérieurs, qui, de Lascaux à Joseph Beuys interrogent le conflit entre nos pulsions biologiques : croître, se reproduire, détruire et nos aspirations collectives : penser, préserver, aimer par exemple. Conflit dont l'être humain est le théâtre, spectacle dont le voile d'Isis devait nous préserver.

Paris 2004

*Cf Pierre Hadot : Essai sur l'histoire de l'idée de Nature ; Paris Gallimard 2004