JAVIER PÉREZ, LE CORPS PASSEUR

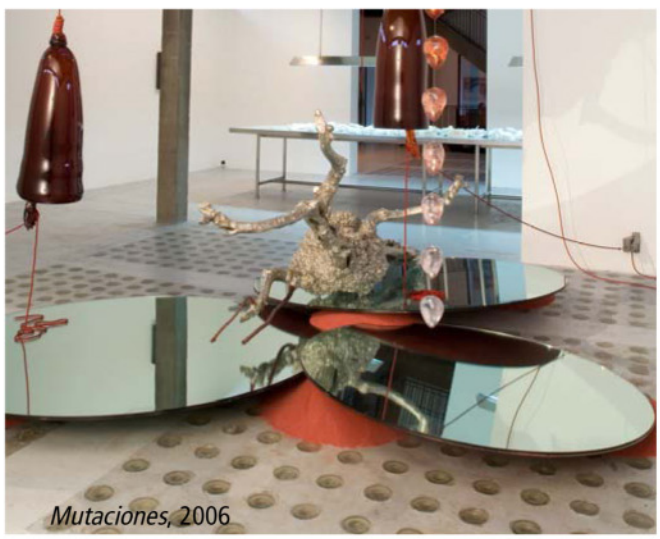
Reflejos de un viaje, 1998

Costume sombre, veste cintrée et boutonnée, chemise blanche ouverte, le visage recouvert d'un masque de verre soufflé, un homme marche dans les rues de Prague. Il marche droit devant lui, d'un pas lent et serein, la tête haute. Grâce à un traitement spécial qui lui confère un effet miroir, son masque est le lieu de tous les reflets et de toutes les mises en abîme ; les déformations mouvantes des images soumises à la surface irrégulière du verre semblent épouser les incertitudes de son errance énigmatique. Cette façon qu'a imaginée Javier Pérez d'appréhender la ville procède de la volonté tant de s'imprégner d'un contexte que de se projeter en lui. Composée d'une projection vidéo en boucle et du masque-miroir en question, l'œuvre qu'il en a déduite, *Reflejos de un viaje* (1998), est forte d'une relation au corps et à la vue emblématique de ses préoccupations. Mais cet homme qui marche, ce visage anonyme et aveugle, qu'en est-il au juste ? "Il n'y a là aucune provocation, il n'y a là que l'effort d'un homme pour éprouver réellement la condition terrible d'une marche élémentaire" répond Daniel Dobbels qui note l'impérieuse force de concentration du corps lui permettant "de n'être ébloui par aucune lumière, attiré par aucune obscurité, séduit par aucun reflet ou fasciné par aucune image."

A en croire Miguel A. Hernández Navarro, il existerait un passage de la *Divine Comédie* de Dante, figurant dans *l'Enfer,* traitant de la condamnation infligée aux impies, qui aurait fortement marqué l'artiste. Repris en compte dans l'un des catalogues d'exposition de ce dernier, le texte de l'Italien vient à propos comme résonner avec *Reflejos de un viaje* : "En enfer, les impies sont condamnés à pleurer éternellement. Mais leurs larmes, lorsqu'elles tentent d'affleurer à la surface, se heurtent à une barrière de cristal érigée au niveau des yeux. Elles retombent ainsi dans le cœur d'où elles étaient sorties, attristant le condamné chaque fois un peu plus, éternellement. Une condamnation réellement terrible." Pour ce qu'elle sanctionne de l'irrémédiable d'une douleur ressentie au plus profond de l'être, il n'est pas de référence qui situe mieux le sens de la démarche de Javier Pérez. Non seulement dans ce qu'elle suggère d'une brillance et d'une matérialité mais dans ce qu'elle révèle d'un séisme intérieur proprement existentiel. Quelque chose d'une chute abyssale, sans cesse recommencée, est à l'œuvre dans ces lignes prétendues de Dante, qui n'est pas sans rappeler le destin de Sisyphe et cet étau dans lequel est pris l'homme, entre espoir et désespoir, entre lumière et ténèbres. Aussi Daniel Dobbels pointe-t-il juste quand il poursuit, à propos de ce corps au visage

masqué qui déambule dans la ville, qu'"il devient ce corps cintré et centré au cœur du corps qui lui fait tenir sa double fonction, énoncée par Leibniz : il me faut un corps parce qu'il y a trop d'obscurité en moi, il me faut un corps parce qu'il y a trop de clarté en moi" et qu'il conclue en notant : "Pérez le sait admirablement : la tête est masquée, le corps voyage en surface au centre de la terre."

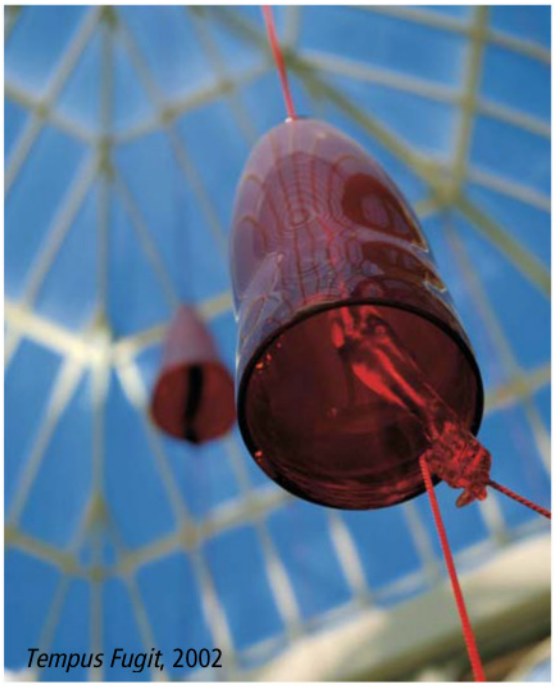
Originaire de Bilbao, né en 1968, Javier Pérez appartient à une génération qui, tout en composant avec un art de l'attitude, radical et rigoureux, tel qu'il lui a été enseigné par ses aînés, s'est tournée vers une forme d'expression polymorphe volontiers spectaculaire. Son oeuvre en appelle tant à des pratiques qu'à des matériaux les plus divers. Le dessin, la sculpture et la vidéo y sont employés soit indépendamment, soit dans des arrangements qui se donnent à voir particulièrement sur le mode de l'installation. Côté matériaux, Pérez en utilise aussi bien de naturels - du crin de cheval, des cocons de vers à soie ou des intestins de bovin… - que de la résine de polyester, quand il ne recourt pas à des techniques de fabrication plus anciennes telles que la porcelaine, la céramique ou le verre soufflé. Privilégiant des entités comme la disparition, la légèreté, le mouvement ou l'instabilité, l'art de Javier Pérez qui use aussi de la fumée ou de l'air met en jeu tout un vocabulaire de formes rudimentaires comme des boules, des échelles, une roue, une spirale, des cônes, des cloches, des miroirs, etc. Dans cette façon de syncrétisme factuel et matériel, Pérez se plaît à jouer de l'ambiguïté entre le brut et le minutieux, entre le primitif et l'élaboré, bref entre le noble et l'ignoble pour reprendre une dichotomie jadis instaurée par les futuristes italiens, reprise en compte par certains artistes d'*arte povera*. Ce faisant, Javier Pérez instaure des rapports contradictoires entre fragilité et consistance, entre beauté et répulsion, entre opacité et dévoilement, et la plupart de ses installations cultivent ainsi les situations les plus opposées, entre des formes puissamment organiques et un dispositif très élaboré, dont le corps est le prétexte récurrent. Mais, si son œuvre met en jeu la figure et la condition humaines, elle s'applique surtout à visualiser le corps non pas dans ses données anatomiques et sociales mais dans son appréhension poétique, charnelle et subjective, ouverte à toutes les transformations.



Mutaciones, 2006

Il en est ainsi de cette série intitulée *Mutaciones,* dont il a réalisé la plus importante formulation au Palacio de Cristal, dans le Parque del Retiro à Madrid, en 2004. Exploitant les ressources plastiques du nickel et du miroir, du sable et de la résine, jouant de leur combinaison matérielle, l'artiste y donne naissance à tout un monde de formes hybrides dont il n'est plus possible de dire le règne

auquel elles appartiennent. Il y va de plus d'une scénographie délibérément déstabilisante, les reflets de l'environnement sur les surfaces réfléchissantes ouvrant sur un espace illimité du corps. Il en est de même encore d'une autre installation, *Tempus fugit* (2002), constituée d'un lot de cloches et de bras de verre suspendus à de frêles cordes pendant de haut en bas. Leur fragilité cristalline, leur mouvement latent, la lumière qui y est absorbée et reflétée, tout y opère comme la figure symbolique du temps révolu. Comme l'emblème du passage inexorable du temps.


Tempus Fugit, 2002

Le corps et le temps, ce sont bien là les deux sujets majeurs de la démarche de Javier Pérez. L'un l'autre tout à la fois sujet et objet pour ce que le corps est à l'image du temps, pour ce qu'il en est la métaphore. Le corps est passeur. Il est un filtre au sens où il est tout en même temps mémoire et oubli, matière et poussière. S'il est enveloppe, il est aussi chair. S'il est pétri d'argile, il est aussi fait d'eau. S'il est vivant, il est aussi mortifère. Le corps est tout et son contraire. Un et multiple. Individuel et collectif. Porteur de toute une mythologie individuelle, il est également métaphore de la destinée humaine. Objet de passage d'un état à l'autre, des figures sociales au vécu intérieur, de la relation au monde à la solitude existentielle, le corps se prête à toutes les mutations rituelles. Ainsi de la silhouette de *Humano* (1998) qui est vidée de toute présence et qui s'exténue dans un filet de fumée continue. Javier Pérez soumet l'enveloppe/écorce du corps à toutes sortes d'opérations de retournement, de dépouillement, de mue ou d'inversion jusqu'à dissoudre les frontières - incarnées par le derme ou le regard par exemple – qui jusque-là filtraient nos liens avec l'extérieur. Cette mise à nue semble en quête d'une perception brute à même de renouer avec quelque chose d'une origine. D'un point source, primordial.

En cela, l'art de Pérez est familier de celui d'artistes comme Giuseppe Penone ou Jana Sterbak dont les problématiques procèdent de la même volonté de démonter les définitions figées du corps - du moins celles qu'ont engendrées les principes de représentation et de mimesis. D'en proposer de nouvelles approches, moins littérales, moins narratives, fondées sur les modes de la suggestion et de l'évocation, en vue d'instruire une présence discrète, voire secrète. D'où le recours à des procédés stylistiques ou rhétoriques tels que la litote, l'oxymore, l'analogie, la métonymie, la syncope, la trace, l'empreinte, etc. Autant de figures reversées à l'ordre plastique qui entraînent l'artiste à toutes sortes d'investigations formelles et matérielles innovantes et confèrent à ses œuvres une dynamique sémantique propre.

Tous les jeux de métamorphose auxquels Javier Pérez soumet le corps, toutes les procédures dialectiques dont il use pour l'informer, toutes les situations oniriques ou fantastiques dans lesquelles il le place ne sont pas sans renvoyer par ailleurs aux mondes imaginaires d'écrivains comme Borges, Kafka ou Pessoa, voire Cioran ou Thomas Bernhard. En ce qu'il considère, par exemple, que les miroirs renvoient l'aspect apparent du monde puisqu'ils reflètent une réalité qui n'est pas en eux mais hors d'eux et qu'en outre, ils la reflètent inversée, la terreur obsessionnelle d'un Borges pour les masques et les miroirs trouve un écho dans la démarche de Pérez. De plus ses réflexions sur l'infini ne peuvent qu'interpeller l'artiste, notamment quand il écrit : "Si l'espace est infini, nous sommes dans n'importe quel point de l'espace. Si le temps est infini, nous sommes dans n'importe quel point du temps." Une formule qui met en exergue la question du corps multiple, si chère à Pérez, et dont on trouve chez Fernando Pessoa une autre illustration : "Quand je me vois de dos dans les miroirs, il me semble que j'ai un autre être, que je suis autre chose. Mon extérieur me surprend… Quelle horreur que l'on ne puisse voir qu'un seul côté de son corps chaque fois ! Que peut-il se passer du côté que l'on ne voit pas lorsqu'on ne le voit pas ?" Autant de lignes qui rebondissent sur la façon dont Javier Pérez s'empare sans hiérarchie des fantasmes et des contradictions qui régissent le corps pour faire librement circuler les effets de sens et d'intuition.

Dans l'œuvre de Pérez, les concepts de circulation, d'osmose et d'échange sont au centre d'une dialectique qui fait la part belle à l'idée de cycle, c'est-à-dire à la notion du vivant. Une œuvre comme *Capillares II* (2002), une sculpture en forme de tissage faite de crin de cheval teint en rouge, évoquant la structure de la colonne vertébrale, emblème de la verticalité de l'homme, en est une éclatante illustration. Le terme de capillaire renvoie du reste à deux réalités corporelles, celle des vaisseaux sanguins et celle de la chevelure, donc à ce qui est à la fois le plus interne et le plus vital, et à ce qui est le plus extérieur, volatile, malléable, voire superflu. Le corps, le sang. C'est peu de dire qu'il y a du sanguin dans l'œuvre de Javier Pérez. Non seulement l'artiste affectionne particulièrement de dessiner, voire d'écrire, à l'encre rouge, mais le rouge est la couleur-sève qui l'identifie. Elle le signe, comme la marque d'un sceau. En témoignent les deux somptueux catalogues qui ont été édités à l'occasion de son exposition en 2004 et qui sont recouverts d'un velours rouge-sang qu'irrigue tout un réseau animé de fibrilles.

Capillares, 2006

Dans le volume intitulé *Metamorfosis*, on trouve toutes sortes de dessins qui parlent de flux, de croissance, de transformation et qui sont autant d'images symboliques d'un certain vitalisme. Pérez

a d'ailleurs emplit l'espace de l'une des pages du livre de la répétition du mot *vida*, écrit à l'encre rouge, sur le mode all over, ne laissant à l'œil aucun répit. S'il parcourt celle-ci, le regard bute en fin de parcours sur le mot *muerte*, qui vient comme un rappel à la réalité inéluctable de notre finitude. Tout au long de cet ouvrage, il y va de tout un vocabulaire iconographique qui mêle toutes sortes d'images d'organes, de viscères, de corps et de fragments de corps à des figures aux allures de bronchioles, de ramures, voire d'éléments végétaux comme des feuilles ou des arbres. Autant de motifs aux couleurs rouge et noir, parfois hybrides, comme ces deux mains dont l'extrémité des doigts sont eux-mêmes de petites mains ou cette figure d'homme marchant dans le dos duquel pousse tout un jeu de branchages incongru. Ou bien encore ce troublant nuage sombre, en suspens dans l'espace, affublé d'une queue de radicelles rouge vif, dont l'aspect réfère à celui d'un terrible champignon. Si le corps est la figure référentielle de toute l'œuvre de Pérez, la vie et la mort en sont les corollaires naturels. Ils y sont intimement liés.

Metamorfosis 19, 2002

Philippe Piguet