

Masques et totems de Cervera



Amour hybride

146x114 cm, acrylique et technique mixte sur toile, 2001

copyright : A. CERVERA - photographie : Olivier Maynard

Il n'est pas rare, dans la peinture d'André Cervera, que la vie la plus ordinaire côtoie masques et

totems, qu'aux têtes d'hommes soient substituées des figures animales, et qu'ainsi la représentation la plus prosaïque soit traversée et comme transfigurée par la venue de quelque puissance surnaturelle. Mais l'imaginaire n'est pas ici une façon de s'éloigner du réel : c'est le vecteur qui nous permet d'en scruter le sens. Il est en effet le plus souvent question de mythes et de sorciers, de magie, de fêtes des morts, de rituels mexicains, dogons ou hindous. Quelles sont les forces qui se saisissent ainsi de nous – je veux dire des personnages aussi bien que des spectateurs –, ces puissances sans visages et en l'absence desquelles le peintre semble nous dire qu'il serait en définitive impossible d'atteindre l'essence du réel ?

Dans l'univers figuratif de Cervera, l'homme est en proie à des forces qui le dépassent et cède la place à autre chose que lui-même (dans *L'enlèvement de l'homme*, le titre dit déjà ce que l'usage du papier kraft confirme : l'homme n'est plus qu'une petite et pâle figure en creux, à la solde des sorciers et de leur danse funeste) ; il n'est plus la mesure de toutes choses. En cela, cet univers participe d'une forme de sacré où les événements sont à la fois coutumiers, simples, sans horizon, et déjà signes de bien autre chose. Un masque ouvre une telle frontière, assure un tel passage.

Il n'est pas rare non plus que l'on se batte, et parfois le pinceau lui-même devient une arme, une lance, d'aspect phallique (*J'en pinceau pour toi, Conversation de peinture* ainsi que l'ensemble de l'œuvre tendent à cette assimilation de la peinture, de la guerre, de la mort et de la sexualité), et la palette du peintre se transforme alors en bouclier (*Conversation de peinture*). Les hommes sont à la merci d'une menace, diffuse ou bien réelle, ils se font décapiter ou trancher la gorge (*Le purgatoire, Sans titre 2007, Tara*), sont poursuivis à grands coups de chaise et de bâton. D'une certaine façon, il en va ici de la peinture comme d'un rituel d'initiation, où la circoncision, l'arrachage d'une dent, le prélèvement d'un morceau du corps font pénétrer l'individu dans l'espace des hommes faits, c'est-à-dire marqués dans leur chair et capables de surmonter la douleur. Un masque, c'est également une tête coupée, une tête d'homme supprimée qui laisse la porte ouverte à d'autres énergies, à d'autres instances. A travers le masque, le visage cède la place à une forme d'altérité sauvage dont l'homme n'est plus que le jouet.

C'est cette violence, par laquelle l'homme se fait homme en s'affrontant lui-même, qui est à l'œuvre dans les toiles de Cervera – mais étrangement, elle y est toujours associée à une forme de joie et de rire, de fureur comique, qui n'est pas tant un motif parmi d'autres que le style même du peintre, toujours prompt à inclure dans des scènes tragiques des événements comiques, ou vice-versa. C'est sa façon particulière d'élaborer un *théâtre de peinture* : la mise en scène y déborde toujours la nature des événements qui s'y déroulent.

Qu'est-ce qu'une tête ? Quel énigmatique horizon s'ouvre par la représentation d'un visage ? La question qui hantait Giacometti – et à laquelle on se souvient qu'André Breton répondait sans détour par un lapidaire: “tout le monde sait ce que c'est qu'une tête” – prend ici une tournure nouvelle : qu'est-ce qu'un masque ? et surtout : pourquoi *masquer* une tête ?

Il semblerait que le masque restitue sur la toile l'ouverture dessinée, dans l'ordre anthropologique, par cette autre dimension et cet autre espace grâce auxquels les hommes cherchent à devenir eux-mêmes tout en devenant autres. Le masque implique une dialectique de l'identité et de la différence, comme celle qui est à l'oeuvre dans la représentation de l'homme à figure d'animal, si forte dans les toiles de Cervera. Et la question qui se pose est la suivante : pourquoi se donner des totems, des ancêtres *non humains*, alors que l'enjeu est précisément l'identité d'un groupe d'hommes ? La culture ne semblerait pouvoir devenir culture que grâce cet étrange chiasme... *Festin totémique* (1996) représente un banquet d'animaux totémiques du Languedoc qui n'ont rien à envier aux totems d'Afrique ou d'ailleurs. Le loup de Loupian, le bœuf de Mèze, le chameau de Béziers, le cochon noir de Saint André, la chèvre de Montagnac, l'âne de Gignac, le hérisson de Roujan, la sirène de Sète... sont bruyamment attablés autour d'une bouteille comme autant de figures hybrides qui rendent à l'anthropomorphisme sa véritable fonction. Ce ne sont pas tant les animaux qui sont appréhendés par l'homme selon ses propres connaissances ou ce qu'il peut apprendre de lui-même – cette critique sera décidément toujours trop sommaire – mais plutôt l'homme qui ne peut se connaître lui-même qu'à travers cette identification à l'animal. Serait-ce là un aspect de sa finitude ? Rien n'est moins évident, mais force est de tenir cette finitude pour la conséquence d'une indétermination foncièrement ontologique ; car c'est de ne pas savoir ce qu'il est que l'homme tire ce perpétuel besoin d'aliénation...

Au début du *Mythe et l'homme*, Roger Caillois retrace la généalogie de la fascination humaine à l'égard des mantes religieuses. Et il indique que cette fascination tient à un point essentiel : la mante religieuse, parmi tous les insectes, est bien connue pour décapiter son partenaire après le coït, fait étourdissant qui nous montre, dans l'ordre de la nature, ce que la culture et le sacré rejouent de leur côté : l'improbable identification de la mort et de la sexualité... Il y a ainsi une communauté d'être plus profonde que le partage de la nature et de la culture, dont l'anthropomorphisme se nourrit bien souvent à ses dépens, et dont on aurait finalement trop vite fait de départager ce qu'elle a de réel, d'imaginaire et de symbolique. C'est cette communauté qui est rendue vivante à travers les totems, et il est remarquable que Cervera s'en soit nourri dès 1994, à travers notamment ces figures languedociennes, avant même de retrouver au Mali, au Mexique, en Inde ou en Chine ce culte pour les hommes à figures d'animaux. Ce qui est profond, ici, c'est cette étrange angoisse, presque insondable, que l'on sent

pointre chez des personnages incapables d'assumer la nudité d'un face-à-face avec eux-mêmes sans le recours à ce singulier travestissement. Nous n'osons pas, nous ne pouvons être *simplement* humains, et masques et totems ne sont pas ici un refuge ni même le portrait d'une identité déterminée, mais le moyen le plus efficace de nous permettre de "remonter en deçà du tournant de l'expérience humaine", selon l'expression chère à Bergson.

La présence d'une force donc, d'une énergie brute, à la fois ancestrale et animale, corporelle et culturelle (sexuelle, guerrière, et profondément animiste) donne aux scènes représentées un coefficient de présence que la peinture est souvent la seule à pouvoir exploiter, dès lors qu'elle se saisit de la couleur comme d'un élément en soi – simple jaillissement ou étalement sans véritable visée figurative – et que le trait, ici un cerne souvent souple et sinueux, s'étale à la fois fluide et farouche. On pourrait dire que c'est cette énergie qui nourrit la perception de Cervera et qui motive son geste – et n'oublions pas que la notion de *sacré* est à l'origine une catégorie de la force, de l'énergie.

Il en résulte que la création d'une forme ne se fait pas sans lutte ni combat, qui mobilisent, à chaque fois, pulsion de vie et pulsion de mort. Et c'est cette lutte qui est ici représentée – ou plutôt qui se présente d'elle-même en tant que peinture. Le combat, l'affrontement, est un élément constitutif de l'œuvre, depuis le début (*Vive le battre*, 1982) – et qui se prolonge souvent à travers des scènes de rivalité érotique, où la relation est davantage affaire de rapport de force et de défi que de simple sensualité – et la dynamique dont elle se réclame est bien celle du désir : si le désir est dynamique, ce n'est pas parce qu'il se meut du plein vers le vide ou de l'être vers le néant, mais parce qu'il découle d'une tension qui lui est inhérente, entre *attrait* et *répulsion*, *liaison* et *destruction*. C'est tout le problème du trait et de la forme : que sépare-t-on, et comment ? A cet égard, l'usage du scotch, chez Cervera, a rendu le travail du contraste plus significatif, puisque les lignes blanches du scotch forment des traits raides et intransigeants, presque indiscutables, là où le pinceau a tendance à déployer des lignes flexibles et élastiques propices à la fusion, au mélange, à l'effusion de la couleur. L'évolution générale, très nette, vers une forme d'épuration du fond et des couleurs est allée de pair avec une accentuation des contrastes des lignes et des formes liée à l'exploitation de matériaux nouveaux comme le kraft et le scotch. La découverte parfois fortuite de nouvelles techniques n'est jamais une simple contingence dans le travail d'un artiste, mais le plus souvent une façon de donner aux œuvres une cohésion et un sens plus forts, comme si cette évolution n'était au fond que le fruit complexe du hasard et de la nécessité. Ici, le kraft et le scotch vont de pair, ils relèvent d'une innovation à la fois matérielle et formelle, plastique et hautement significative, puisque c'est ensemble qu'ils confèrent aux toiles cette maîtrise impulsive, cette apparence d'improvisation mêlée de droiture et de rigidité. On assiste

bien à l'affirmation d'un style, ce qui signifie une synthèse matérielle des thèmes chers à l'artiste.

La peinture comme le désir nous renvoient donc essentiellement à une énergie qui déploie par nature deux tendances opposées, et qui tire sa puissance de cette opposition même. On se souvient que, dans *L'Abrégé de psychanalyse*, Freud lui-même n'hésitait pas à se réclamer d'Empédocle lorsqu'il s'agissait d'approfondir la nature de la pulsion à l'œuvre dans le psychisme humain, et qu'il définissait alors tout phénomène vital comme un mixte de l'instinct de vie et de l'instinct de mort. Toute forme, tout phénomène, est un mélange des deux principes empédocléens de l'Amour et de la Haine, de l'attraction et de la répulsion, qui président à toute manifestation de la vie : si Eros et Thanatos ne sont donc pas des pulsions antithétiques, mais bien les deux visages d'une seule et même pulsion modelant chaque phénomène, si la vie elle-même est "une lutte ou un compromis entre ces deux tendances" comme l'affirme Freud, alors on peut dire que la peinture, chez Cervera, n'est pas simplement un espace de représentation mais le lieu où cette lutte s'actualise dans sa dimension originairement plastique – et les masques et les totems sont chez lui autant de prismes où se réfracte la pulsion, où rayonne un désir aux multiples figures. Amour et Haine, attraction et répulsion sont d'abord des coordonnées picturales : non pas des matériaux du peintre, mais les principes mêmes de son art.

Cette lutte, cette manifestation conjointe de forces contraires, se manifeste en partie à travers le rapport, très théâtral chez Cervera, entre le décor et l'action. On remarquera en effet que le rythme des peintures de Cervera provient d'une certaine tension entre la façon dont les murs et les sols sont représentés et l'événement qui s'y déroule. Les premiers délimitent le plus souvent un lieu, intérieur et clos, une forme de scène marquée par des motifs géométriques (petits carreaux, bandes bichromes, fines ou larges, verticales ou horizontales, ou encore surface monochrome), qui installent une régularité et tendent à créer un équilibre, une forme de stabilité. Mais cet équilibre est en réalité toujours précaire. Car si le décor de la scène est fait pour maintenir les éléments qui s'y trouvent, l'action qui s'accomplit ne peut en réalité y être contenue : qu'il s'agisse d'une course poursuite ou d'une course en pousse-pousse (*Les voleurs de masques, Rickshaw à Calcutta*), d'un « enlèvement » (*L'enlèvement de l'homme* qui prend l'allure d'une danse guerrière), d'un duel ou d'un cauchemar (*Conversation de peinture* et *Cauchemar du fumeur d'opium*, où la pièce est envahie par les figures animales du rêve) ou encore d'un crime passionnel (*Sans titre* 2007), on peut dire que le drame, l'action en cours, implique généralement des personnages résolument incapables de tenir en place. Même *Le cauchemar du fumeur d'opium*, dont le personnage central est pourtant allongé en train de fumer, est une toile en mouvement : les animaux émergent du haut et du bas du cadre, la serveuse de thé s'éloigne pendant qu'apparaît dans le fond, comme surgissant d'un rideau de théâtre – procédé qui revient d'ailleurs dans d'autres toiles – un étrange personnage vert, le tout dans un espace où figures du rêve et de la réalité

participent du même événement. Si cette mise en scène est théâtrale en tant que telle, c'est parce que le peintre donne à chaque personnage un rôle dans une action commune, il les lie ensemble au sein du même drame et ne les sépare jamais.

A ce travail sur l'espace et le mouvement s'ajoute une forme de synthèse temporelle qui conjugue différents moments de l'action, la cause et sa conséquence, l'avant et l'après étant souvent peints ensemble sur la toile. Dans *Sans titre 2007*, le mari jaloux égorge l'amant pendant que la femme a déjà pris la fuite et s'éloigne dans un coin du tableau, et l'on devine toute la panique et la surprise qui ont précédé, lors de la découverte du forfait des amants. Ici comme ailleurs, l'action est représentée au moment où les énergies en présence se conjuguent et s'affrontent, s'intensifient, et témoignent dans le présent de la charge des actions passées. On pourrait alors interpréter cet instant paroxystique comme la co-présence, sur la toile, d'un mythe, drame originel et récit fondateur, et d'un rite, ensemble des actions sensées le répéter afin d'en assumer la charge cathartique – l'ensemble des toiles faisant ainsi penser à une grande série visant à rappeler l'unité indissociable d'un passé originaire et du présent qui s'y rapporte, afin de délivrer les hommes des passions qui les animent. Mais les hommes sont oublieux et ils ne savent pas de quel récit ils sont les protagonistes, ni de quel destin ils sont les marionnettes.

Mouvements, peurs, rêves, désirs, actions et affects animent donc les corps et les esprits de telle sorte que l'action en cours nous parle d'un événement qui n'est jamais simplement à la mesure du lieu et du temps où il se déroule (un sacrilège, un événement mythique, un sacrifice, un mauvais rêve dans une fumerie d'opium, etc.). Cette tension provient en définitive du fait que c'est bien une puissance transcendante, une force sacrée qui se propage dans un espace-temps profane, et qui déchaîne alors chez les personnages une énergie inédite, puisqu'il sont désormais en proie à quelque puissance extraordinaire. Si le sacré nourrit Cervera à travers ses voyages (notamment ses deux séjours en pays Dogon au cours desquels il a été amené, en 2001 et 2002, à s'initier de près aux cultes animistes), si la pensée magique visite ses œuvres, alors on peut dire que son problème est de trouver, en tant que peintre, un style qui, sans corrompre cette source à la fois étrangère et familière, puisse en restituer la dimension *extraordinaire*, en entendant bien à travers ce terme la difficulté majeure qu'il recèle : comment ressaisir dans l'espace des hommes les puissances qui le traversent et le travestissent, l'intensifient et le transfigurent – sans les dénaturer ? Il semble à l'évidence qu'à partir du moment où les hommes sont liés au sacré, l'espace qui les entoure ne soit plus en mesure d'accueillir de telles forces, de tels dérèglements. Il y a un changement d'échelle, une forme de démesure, et c'est cet écart qui donne à de nombreuses toiles leur intensité : cette œuvre est empreinte d'un rythme et d'une dynamique qui sont toujours, et en toute lettre, une façon de sortir de soi-même, une *extase* au sens

grec du terme. Et c'est cette extase qui est aussi visée par les masques, car ce sont eux qui, au sein des toiles, mettent en mouvement ce perpétuel déséquilibre entre décor et action, passé et présent, imaginaire et réalité. Théâtre de peinture qui est aussi un théâtre du sacré, c'est-à-dire une scène où l'événement est à la fois tragique – puisque l'homme y est l'objet de puissances supérieures – et détourné de sa tragédie, et par là-même comique (le sorcier poursuivant les voleurs de masques à coups de chaise et de bâton, la mort jouant du banjo, les masques qui tirent la langue, etc.), ordinaire et pourtant soustrait à sa trivialité.

Nous n'avons cherché ici qu'à éclairer le rythme et la puissance d'une œuvre qui a le privilège de puiser ses motifs et ses formes dans des cultures où le sacré est encore d'une actualité certaine. Et *Portrait de famille* dit bien, en ce sens, la difficulté affrontée, l'acte de clôture et de fermeture qu'opère malgré elle la représentation par l'image, en cherchant, par le trait et la forme du cadre, à contenir les personnages ; figés et raidis, réunis côte à côte, immobiles et empruntés, ils obéissent ici au geste d'un photographe dont les indications visent une mise en scène quelque peu grotesque, c'est-à-dire proprement étrangère aux corps, aux mouvements et aux coutumes qu'elle tente de domestiquer ; et qui est ici regardé par le chien ? L'ironie bien sûr est qu'il s'agit du photographe lui-même, devenu l'objet d'une curiosité canine... parce qu'ayant introduit dans la maison l'objet qui brise son fragile équilibre, indifférent aux masques et aux puissances qu'ils couvent. Le problème du peintre est ici – mais pas seulement – qu'il lui faut parvenir à figurer ce qui n'est pas destiné à être représenté. Et il semblerait que cette forme de figuration, dont l'énergie provient en partie de son apparente naïveté, et dont on peut dire qu'elle est peu à peu devenue étrangère au regard contemporain, soit ce qui a toujours été le plus familier à Cervera.

Eric Beauron