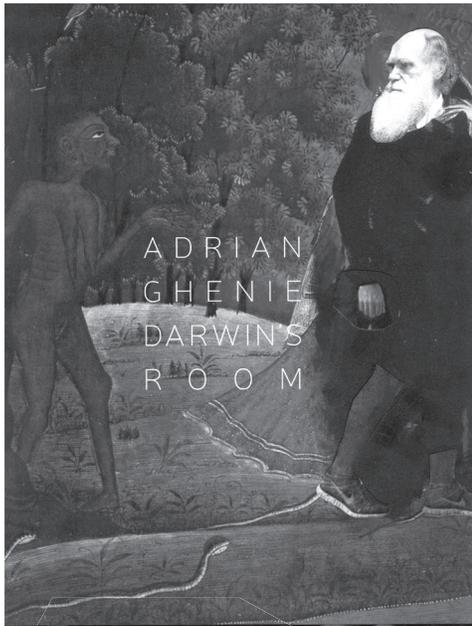


Adrian Ghenie : le travail de la figure

LAURA MARIN



Laura Marin

Chargé de cours à la Faculté de Lettres/
Centre d'Excellence dans l'Étude de
l'Image, Université de Bucarest.

PARMI LES artistes roumains contemporains, Adrian Ghenie est peut-être celui qui invite le plus, de façon constante, insistante, provocante, à poser cette question urgente et brûlante : comment pense l'image ? Que fait-elle de l'histoire ? De l'histoire de l'art et de la grande histoire, de l'histoire du savoir et de l'histoire personnelle, car il joue avec toutes ces histoires à la fois.¹

Il m'a semblé alors, si je voulais formuler une réponse à cette question, qu'il fallait parcourir le chemin à l'envers, partir non pas de ce qui est représenté dans les tableaux d'Adrian Ghenie – un homme, un visage, et plus généralement, une figure humaine défigurée –, mais de ce qui se présente de face dans ses tableaux, c'est-à-dire la matière même de la peinture, la matière-peinture, la « texture »², comme il dit dans un entretien avec Luiza Vasiliu. C'est bien ce regard sensible plutôt à la présence qu'à la représentation qui m'a permis d'observer par la suite que la défiguration de la figure humaine, thème et technique

Cette recherche a été soutenue par une subvention de l'Autorité Nationale Roumaine pour la Recherche Scientifique et de l'Innovation, CNCS-UEFISCDI, numéro de projet PN-II-RU-TE-2014-4-0787.

récurrentes chez Ghenie, pousse le discours critique à réévaluer les catégories et les concepts dont il se sert habituellement pour approcher, classer, ordonner, inscrire dans une certaine histoire, les œuvres et les artistes. Parmi ces catégories et concepts, la figure, avec ses variations sémantiques (le figuratif, le figural, la figurabilité), m'intéresse ici tout particulièrement puisque c'est autour de ce mot-catégorie-concept que tourne son travail.

C'est ainsi que l'appartenance d'Adrian Ghenie à ce que les historiens de l'art appellent « l'art figuratif » devient problématique : son travail de peintre ne cesse de brouiller et de déconstruire une telle catégorie. Dans le même entretien avec Luiza Vasiliu, il fait d'ailleurs remarquer à quel point la logique oppositive figuratif-abstrait ne va pas de soi pour lui, et à quel point il se préoccupe de faire de la peinture figurative avec les moyens mêmes de l'art abstrait.³ Si le figuratif est le travail par excellence de la ressemblance – relation fondamentale pour comprendre aussi bien l'existence et la pensée humaines que l'histoire de l'art et, plus généralement, tout ensemble figuratif –, il met alors en danger la relation même de ressemblance. C'est bien cette relation de ressemblance que le travail d'artiste d'Adrian Ghenie cherche à mettre en question afin de tester les limites de la représentation. Il ne faut surtout pas comprendre par là qu'il rompt définitivement avec la ressemblance, loin de là. Au contraire, il ne cesse d'explorer le semblable pour passer, de manière imprévisible et rapide, au dissemblable, à ce que j'appellerais dans le sillage de Georges Didi-Huberman une « ressemblance informe ».⁴ La forme s'engage chez Adrian Ghenie dans un processus de déformation, il défait – « déconstruit », dit-il dans l'entretien avec Luiza Vasiliu cité plus haut – la représentation de la figure humaine, et avec les procédés qu'il choisit pour défigurer la figure se lance dans un ample travail de démontage figuratif de l'imaginaire collectif. Souvent, ses peintures sont des formes visuelles où il met ensemble des figures qui s'opposent pour violenter le regard et provoquer la pensée à réfléchir sur la dialectique qui s'installe dès lors entre ce qui se ressemble et ce qui diffère. Il suffit d'évoquer en ce sens la manière dont il fait intervenir dans les séries d'autoportraits et de portraits qu'il expose depuis les années 2000 dans le monde entier⁵ des figures historiques telles que Marcel Duchamp ou Charles Darwin, Vincent van Gogh ou Lénine pour produire de la ressemblance et d'attirer ainsi l'attention sur sa disproportion et sa disparition, et non seulement pour interroger l'histoire avec les moyens d'un art devenu lui-même historique. *Darwin's Room*, par exemple, l'exposition qui a représenté la Roumanie à la Biennale de Venise en 2015, est une façon de mettre en question les repères que nous prenons afin de mieux comprendre notre propre histoire mais aussi, et peut-être surtout, de défaire nos habitudes de pensée, les formes de notre savoir et de notre culture. Les portraits de Darwin ou les autoportraits du peintre en tant que Darwin, à travers lesquels l'artiste plonge dans l'histoire du XX^e siècle pour nous la rendre comme un immense laboratoire de l'évolution

humaine, s'inscrivent dans ce travail de déconstruction de longue haleine qui cherche à problématiser jusqu'à rendre critique la représentation des grandes figures de notre modernité, ainsi que la façon dont elles se sont inscrites dans l'imaginaire culturel. Il s'intéresse alors à l'art figuratif non pas dans son opposition à l'art abstrait mais à partir de celui-ci, afin de mieux rendre compte des paradoxes, pour ainsi dire constitutifs, de l'art figuratif et de montrer, avec les moyens de la peinture moderne, les tensions qui surgissent entre les différentes temporalités de l'histoire et de l'image. La figure humaine défigurée dirait alors pour lui, la présence avant la représentation, la sensation avant la signification, la force avant la forme. Elle dirait encore la puissance figurale de l'image avant tout pouvoir représentatif de l'image, et ce changement de perspective renvoie à quelque chose qui émerge dans l'image : le travail même de dé-formation ou de dé-figuration des formes convenues, qui se manifeste, surgit dans l'excès, le débordement, le déplacement de celles-ci.

Dans l'ensemble des peintures exposées à la Biennale de Venise, deux œuvres représentent Darwin en compagnie d'un satyre.⁶ On ne sait pas pour quelle raison précisément ces deux figures tiennent ensemble, si c'est pour « dire » que le satyre, mi-homme mi-animal, ne trouve pas de place dans le schéma évolutif du monde tel qu'il a été envisagé par la théorie de Darwin⁷, si c'est pour laisser voir les tensions qui surgissent entre les différentes temporalités de l'histoire et de l'image ou autres. D'une image à l'autre, de l'étude au tableau, ce qui m'intéresse à observer ici, c'est précisément le travail de la figure chez Ghenie. Je dis « travail de la figure » puisque ce dont il est question ici est moins une figure « figurée », figure fixée pour ainsi dire en objet représentationnel, et qui renvoie habituellement à la forme, à l'aspect, à l'*eidōs*, qu'une figure « figurante », figure en tension, en mouvement, en acte, « en train de se faire, en train d'apparaître. En train de "se présenter", et non pas en train de "représenter" »⁸, dirait Didi-Huberman. Bref, une figure qui montrerait dès lors le processus même de figuration.

Au passage de l'étude au tableau on assiste à une sorte de mise en échec de tout geste figuratif. La défiguration, propre au travail d'Adrian Ghenie, intervient ici moins au niveau thématique de l'œuvre – bien que celle-ci soit une évidence du tableau – qu'au niveau technique, de la pratique artistique. Elle est un acte de création, une surface que l'artiste explore et reconstitue à l'infini par des modalités des plus variées : fragmentation, dislocation, dissolution, effacement des traits distinctifs du visage, disparition de l'expressivité du visage, déformations de toutes sortes allant du pathétique au monstrueux, qui me font parler ici de l'événement figural du visible, de la « prise en compte de la figurabilité » (*Rücksicht auf Darstellbarkeit*), avec une formule que j'emprunte à Freud qui désigne par là une des quatre opérations de l'élaboration de l'image de rêve, et que j'évoque ici tout en pensant à la fécondité qu'elle a connue auprès des historiens de l'art et des philosophes de l'image, de Jean-François Lyotard et

Louis Marin à Georges Didi-Huberman et Bertrand Prévost⁹, par exemple. Tout l'intérêt porté à la figurabilité freudienne consisterait ici au fait de revenir à un questionnement de l'image qui ne présupposerait pas *encore* la « figure figurée », mais seulement la « *figure figurante*, à savoir le processus, le chemin, la question en acte, faite couleurs, faite volumes : la question encore ouverte de savoir ce qui pourrait bien, dans telle surface peinte ou dans tel repli de la pierre, *devenir visible* »¹⁰ : autrement dit, elle consisterait à comprendre comment pense l'image, d'une part, mais aussi comment on pense avec des images, de l'autre.

Brisant le concept classique de représentation, la figurabilité freudienne met en crise toute pensée figurative de l'image, annonçant une « manière décisive et nouvelle de *voir* ». ¹¹ Par des valeurs intrinsèques telles que la déformation (*Entstehung*), la condensation, le déplacement, le jeu des ruptures logiques, l'image qui se présente visuellement dans le rêve rompt avec tout travail de représentation pour se faire aussitôt travail de « présentation » : quelque chose est là, et ce qui se présente à nous n'est pas un tableau figuratif, mais une organisation paradoxale qui dérouté le sens du discours et la transparence représentative des éléments figurés, c'est-à-dire le processus même de figuration à l'œuvre. Quelque chose est là, et le travail du rêve « présente », laisse voir tout simplement des éléments figuratifs entre lesquels aucune relation de causalité ne peut se décider.

On peut reconnaître dans l'usage de la figure chez Adrian Ghenie un fonctionnement pareil de l'image : la mise ensemble des figures de Darwin et du satyre est une façon de créer et maintenir dans l'acte de création une tension pour ainsi dire originaire – féconde par ailleurs aussi bien pour la pratique artistique que pour la pensée théorique – entre deux mondes, deux temporalités, deux régimes de sens et de vision qui s'opposent (et se complètent) à la façon du couple métaphorique que forment Apollon et de Dionysos : la figure humaine (Darwin) et la figure mythologique (le satyre), le réel (Darwin) et l'imaginaire (le satyre), l'ordre rationnel (Darwin) et le désordre irrationnel (le satyre). Mais il arrive dans l'économie du tableau que ces deux modes de penser et de créer se mêlent l'un à l'autre : les traits (physiques et métaphysiques) qui au départ font la figure du satyre semblent envahir l'espace du tableau et contaminer les autres figures : la figure de Darwin, si l'on reste dans l'ordre représentatif, et plus loin, la figure même de l'œuvre, si l'on reste dans l'ordre intensif et on regarde dans ce tableau non pas les formes, aussi déformées soient-elles, mais la matière même dont est faite la peinture : autrement dit, tout ce qui dans l'économie du tableau résiste à l'ordre et à l'organisation, comme si la peinture était faite de séries successives d'accidents compositionnels altérant les lignes et les formes.

Tout en posant la question urgente et critique de la façon dont on regarde les images, le travail pictural d'Adrian Ghenie permet, en plus, de renouer avec une pensée de la figure d'avant la constitution de l'histoire de l'art comme discipline,

et de récupérer ainsi un sens oublié de ce terme, un sens qui dirait sa force active et performative avant la figurabilité freudienne, et que Georges Didi-Huberman retrouve, par exemple, chez Giovanni Balbi, un théologien dominicain de Gênes, qui au XIII^e siècle, dans un dictionnaire célèbre intitulé *Catholicon*, définit le verbe *figurare* par ses contraires : *praefigurare et defigurare*, puisque l'acte de figurer consiste encore, à l'époque, à « transposer ou transporter le sens [de la chose que l'on veut signifier] dans une autre figure »¹², et non pas à restituer à la chose son aspect « figuratif ». Figurer, cela revient à dire : opérer tout un travail de déplacement de cet aspect figuratif « pour tenter d'appréhender ou d'approcher, par un détour, le nœud de sa vérité essentielle ».¹³

Mais cette tentative d'interroger le travail de la figure dans la peinture d'Adrian Ghenie dans ce déplacement-dépassement des disciplines (métapsychologie – théologie – histoire de l'art) sert à observer et à formuler ici ce qui permet, autorise, encourage l'actualisation d'une pensée de la figure entendue comme processus de figuration, que l'homme médiéval mettait à profit dans ses pratiques artistiques, et que l'homme contemporain se doit pour sa part, de réinventer, de recréer, sans pourtant ignorer l'histoire des pratiques artistiques qui devient ici un outil de travail en soi.¹⁴ Au-delà de la mise en crise du concept classique de représentation, face aux tableaux que peint Adrian Ghenie nous pouvons nous interroger aussi sur la façon dont nous envisageons l'histoire (l'histoire de l'art, et plus largement toute histoire des idées), par un travail qui se donne comme objet la restitution, et partant, la construction d'une mémoire culturelle de la figure.

Mais ce travail que Adrian Ghenie mène en peintre fait écho à un autre travail mené par Erich Auerbach en philologue et comparatiste dans un petit essai publié en 1938, qui prolonge et approfondit son travail sur Dante, et s'intitule tout simplement *Figura*.¹⁵ Partant de l'histoire sémantique du latin *figura*, Auerbach procède ici à l'archéologie de l'invention d'un mot et des différents sens qui l'ont accompagné à travers ses occurrences, depuis sa première occurrence chez Terrence jusqu'à Augustin, pour rendre compte de la complexité et de l'ambivalence originaires de la figure, et rejeter par la suite les bases d'une interprétation dite « figurative » de Dante. Mais si je cite ici cet essai, c'est pour réfléchir avec Marc André Bernier, le traducteur français de l'ouvrage, à cette « possibilité offerte à tout projet qui entend soustraire cette notion au régime métaphorique traditionnel de l'écart et de l'ornement ».¹⁶ Et effectivement, cette possibilité « offerte à tout projet », on la voit prendre contour à nos jours, aussi bien du côté des pratiques visuelles que des théories de l'image, chez certains artistes-penseurs intéressés à poser les bases d'un art figuratif « affectif » comme c'est le cas d'Adrian Ghenie.



Notes

1. Je renvoie en ce sens au catalogue de l'exposition d'Adrian Ghenie à la Biennale de Venise en 2015, Corina Şuteu et Mihai Pop (dir.), *Adrian Ghenie, Darwin's Room*, Bucarest, Humanitas, 2015. Avec la contribution de Horea Avram, Philippe Van Cauteren, Daria Ghiu, Lóránd Hegyi, Attila Kim, Magda Radu et Luiza Vasiliu.
2. « Metoda mea e administrarea eșecului. Luiza Vasiliu în dialog cu Adrian Ghenie », in Şuteu et Pop, *Adrian Ghenie, Darwin's Room, op. cit.*, p. 80-95.
3. *Ibid.*, p. 89-90. Je cite largement (dans ma traduction) : « En général, je suis classé parmi les artistes figuratifs, à l'opposée donc de l'abstraction pure. Il y a une figuration que l'on peut reconnaître dans mes peintures. Mais les raisons pour lesquelles je suis un peintre figuratif et non pas un peintre abstrait sont plutôt d'ordre affectif et tiennent à la tradition même de la peinture figurative à laquelle je me rapporte. Le moment où une peinture s'approche trop du figuratif et je dois la penser au sens figuratif, peindre les yeux, la bouche, par exemple, c'est précisément le moment où la peinture manque d'intérêt. Toute narration que l'on fait sur la toile manque essentiellement d'intérêt, toute tentative d'imiter avec un pinceau une texture est dès le départ une perte de temps. Par conséquent, je n'ai pas trop mis l'accent sur la peinture figurative du XX^e siècle, mais sur la peinture abstraite du XX^e siècle. J'ai essayé de faire du figuratif mais avec les outils de la peinture abstraite. Tous les asperglements à la Pollock, certains traits à la Rothko, tous ces monticules que j'ai empruntés à Gorki, la décalcomanie à Max Ernst, tout cela est une boîte à outils qui appartient à la peinture abstraite. Jouer avec eux doit générer quelque part une image figurative. Mais je ne peins pas l'arbre, en essayant d'imiter les ombres, la couleur. »
4. C'est à Georges Didi-Huberman que j'emprunte la formule de « ressemblance informe » qui donne, par ailleurs, le titre de l'ouvrage qu'il consacre à Georges Bataille. Il s'agit, plus précisément, de *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille* [1995], Macula, Paris, 2003. « L'informe, dit-il, qualifierait [...] un certain pouvoir qu'ont les formes elles-mêmes de se déformer toujours, de passer subitement du semblable au dissemblable, et plus précisément – car il eût suffi de dire *déformation* pour nommer tout cela – d'engager la forme humaine dans ce processus si exactement décrit par Bataille à propos du sacrifice aztèque : un processus où la forme *s'ouvre*, se « dément » et se révèle tout à la fois ; où la forme *s'écrase*, se voue au lieu dans la plus entière dissemblance avec elle-même ; où la forme *s'agglutine*, comme le dissemblable viendrait toucher, masquer, envahir le semblable ; et où la forme qu'elle défigure mais qu'elle ne révoque pas –, pour l'envahir monstrueusement (magiquement, dirait l'ethnologue) par contact et par dévoration » (p. 135).
5. Pour une sélection des expositions personnelles et de groupe d'Adrian Ghenie, accueillies à différentes occasions par les musées et les galeries d'art contemporain des grandes villes européennes et américaines, de Cluj (Galerie Plan B, 2006) à Venise (Pavillon roumain à la Biennale de Venise, 2015), voir Şuteu et Pop, *Adrian Ghenie, Darwin's Room, op. cit.*, p. 119-120.
6. Il s'agit de *Darwin and the Satyr* (2014, huile sur toile, 220×148 cm, Collection privée, Los Angeles) et *Study for Darwin and the Satyr* (2014, collage et acrylique

- sur papier, 29, 7×21 cm, Collection de l'artiste). Pour regarder les images, je renvoie au catalogue de l'exposition d'Adrian Ghenie à la Biennale de Venise: Şuteu et Pop, *Adrian Ghenie, Darwin's Room, op. cit.*, p. 6-7, 44-45.
7. Je remercie Andrei State de m'avoir fait remarquer ceci.
 8. Georges Didi-Huberman, « Une ravissante blancheur », in *Phasmes. Essai sur l'apparition*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 1998, p. 88.
 9. Je renvoie notamment à Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971 ; Louis Marin, « Figurabilité du visuel : La Véronique ou la question du portrait à Port-Royal », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 35, « Le champ visuel », 1987, p. 52-65 ; Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 1990 ; Bertrand Prévost, « Figure, figura, figurabilité. Contribution à une théorie des intensités visuelles » (inédit).
 10. Didi-Huberman, *Devant l'image, op. cit.*, p. 173.
 11. *Ibid.*, p. 176.
 12. Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, coll. « Le temps des images », 2007, p. 212.
 13. *Ibid.*, p. 213.
 14. Il me semble d'importance en ce sens une très fine précision d'Adrian Ghenie quant à la proximité avec Francis Bacon que les historiens de l'art ont remarquée à plusieurs reprises avec plus ou moins de reproche à son égard : il reconnaît d'une part la proximité de leurs techniques artistiques mais la différence qui les sépare est énorme : l'un (Francis Bacon) *invente* la défiguration de la figure humaine alors que l'autre (Adrian Ghenie) travaille avec cet « outil » auquel il a accès parce que, justement, c'est devenue une « histoire » (cf. l'entretien avec Luiza Vasiliu, *op. cit.*, p. 90).
 15. Erich Auerbach, *Figura*, trad. fr. Marc André Bernier, Paris, Belin, 1993.
 16. Marc André Bernier, Préface, in Auerbach, *Figura, op. cit.*, p. 6.

Abstract:

Adrian Ghenie: The Figure at Work

How do images think? How do they engage with history? Adrian Ghenie's artworks invite us to reflect on such questions in order to bring forward the fragility (but also the fecundity) of the various discourses and devices by means of which we make sense of the world. This paper aims at answering those questions by exploring the meaning and function of two notions at the very core of art history—namely, the “figure” and “figurative” painting—and by emphasizing their problematic status in Ghenie's work. Thus, *Darwin's Room*, the Romanian artist's project for the 56th International Art Exhibition in Venice in 2015, will be analyzed here from a figural perspective allowing the author to account for Ghenie's work *on* and *with* the pictorial figure.

Keywords

contemporary art, figural, figurability, *figura*, defacement, likeness, Adrian Ghenie