



**l'âtre  
lieu**

**# 2**  
mars 2013

**autour de la hantise et de l'obsession**

# « R-e-s-s-a-s-s-e-r à rebours, c'est encore r-e-s-s-a-s-s-e-r »

Gilles Bonnet

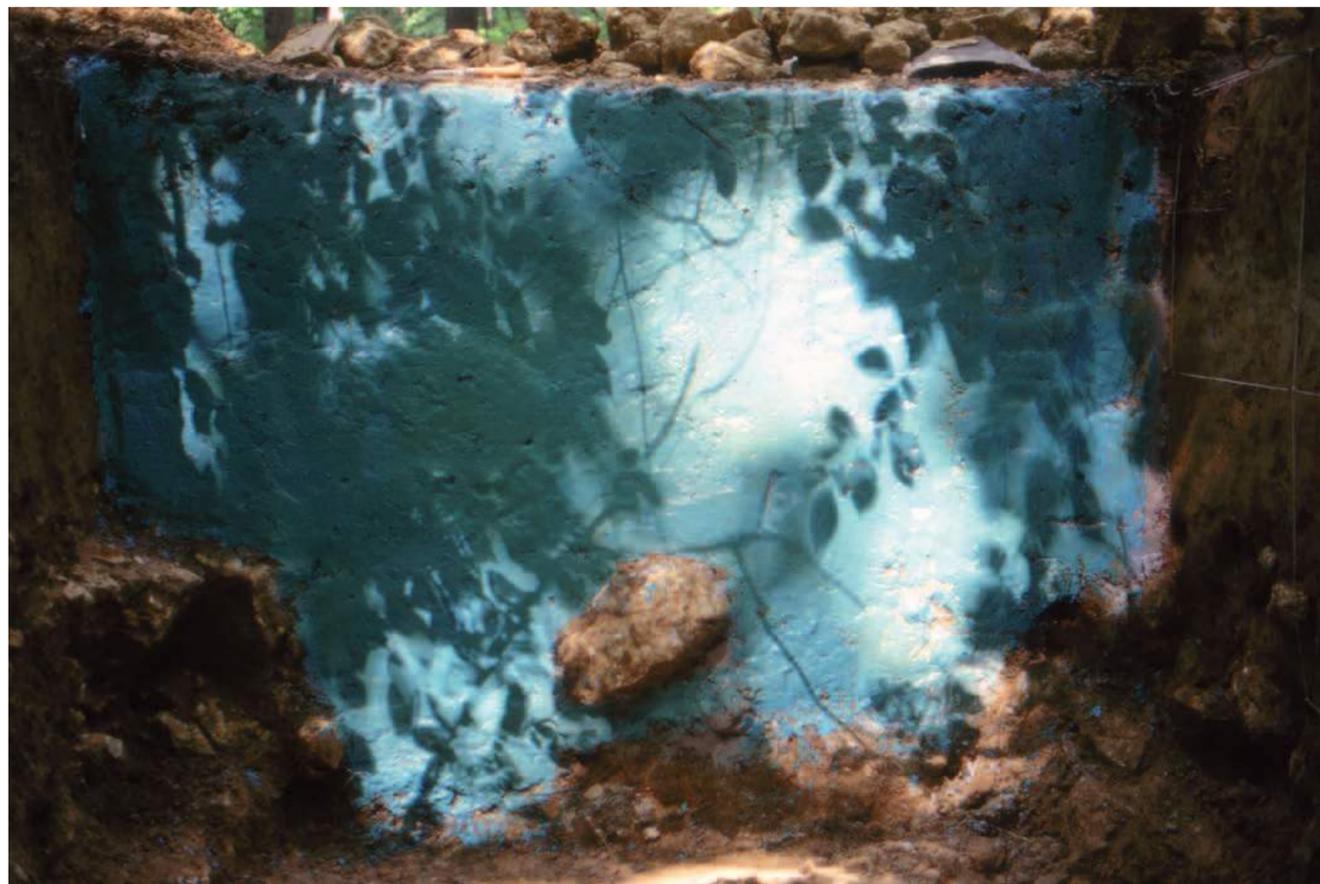


Photo de couverture et ci-dessus :  
Installation in situ de Janusz Stega dans le cadre  
de la résidence (PLENER 97), Ocjow, Pologne, 1997  
© Photographie Olivier Dupont

## Ont participé à cette publication :

Sarah BARAKA  
Alexis BARROD  
Camille BAULÈS  
Alice BISOTTO  
Lolita BOUILLET  
Anne BOURGUIGNON  
Emilien COUVREUR  
Baptiste DANCOISNE  
Elodie DEGROISSE  
Claire DENÈLE  
Fabien DENEUVILLE  
Lorine DEPLANQUE  
Patrick DEVRESSE  
Louise DUPOUY  
Grégory FENOGLIO  
Alice FOURNIER  
Carole FURMANEK  
Euzhan GENLY  
Marion GUILBERT  
Elise JACQUIER  
Patrick LOUGUET  
Laura MA  
Lisa MANCONE  
Sophie ROUSSEL  
Claire-Aline SENECHAL  
Catherine SLOWIK  
Claude SLOWIK  
Janusz STEGA  
Emilie SUPPLY  
Justine VASSAUX  
Claire WAREMBOURG

## Remerciements :

Le personnel de direction,  
d'administration et ATOSS de la  
Cité scolaire Gambetta-Carnot Arras

Eric SPECG  
Marielle HECTOR  
Aurélien POMMIERS  
Olivier LANDAS  
Sylvain QUERTEMPS  
Monelle BINET  
Franck LUCHEZ  
Auréli COMTE-SPONVILLE  
Anaïs L'HÉRITIER  
Valentine REGNIER  
Thomas DRAPEAUD  
Gabrielle COURTY  
Julie VAN WYNSBERGHE  
Yolanta ZIOLKOWSKI  
Pascaline DRON  
Jean-Paul PETIT  
Anne BENOIT

Responsable de la publication: Gregory Fenoglio  
Maquette: Jaume Barbeta / feelrouge.fr  
Impression: 1000 exemplaires

Association l'êtr  
lieu  
21 Boulevard Carnot  
62000 Arras  
06 42 85 46 25  
etrelieu@laposte.net  
facebook.com/etrelieu  
letrelieu.wordpress.com

Janusz Stega, celui qui hante

« Il se réfugia dans son cabinet de travail, pensant échapper plus facilement ainsi à la hantise de ses parfums »

Joris-Karl Huysmans, A rebours (1884)

Au cours du mois de décembre, j'ai rencontré Janusz Stega dans son atelier à Lomme. Je ne me doutais pas alors que l'artiste viendrait *hanter* nos esprits et nos pratiques pédagogiques, jusqu'à devenir le sujet d'*obsession* de ce journal. Après avoir travaillé plusieurs années dans cet atelier, il se préparait à le quitter. Nettoyé et rangé, le déménagement était imminent. L'espace changeait de fonction pour quelques jours encore, les œuvres s'exposaient une dernière fois dans le lieu qui les avait vu naître.

L'invitation à participer à une résidence artistique trouva chez lui un enthousiasme immédiat puisque l'artiste aspirait à devenir un « *artiste sans atelier* ». Il en était pour lui d'une libération. Car s'il avait fait *pousser* sa peinture pendant des années, dans une précise application matérielle afin de créer ses *volumes de mémoires* au rythme de la nature ; il souhaitait désormais s'échapper de ce systématisme qu'il qualifiait à présent de pratique d'« ouvrier ».

Les idées ne manquèrent jamais de bouillonner dans son esprit, mais trop occupé à construire ses stratifications, en évitant que le tableau ne se referme totalement, ces idées ne furent que des apparitions. Il se réjouit donc d'intervenir dans le cadre d'un lieu pour *trafiquer l'inconnu*, répétant à l'envi dans sa mise en forme: « il faut que ça marche, ça ne peut pas marcher à moitié ».

Janusz Stega explora de multiples intuitions : empreintes d'écorces, tableaux d'argiles, projection de motifs, polystyrène scarifié par le passage d'un rouleau à motif imbibé d'acide... Il décida finalement la construction d'une maison.

Mais que cherchait-il, au cœur de ce qui nous semblait de l'indécision, si ce n'est relier toutes ses intuitions ?

A l'image d'une nature massacrée qui reprend progressivement le chemin de son harmonie, des histoires ont repris « corps ». Du refoulement de l'image, patiemment opéré par les stratifications de peintures, il se libéra de son atelier mais pour hanter le nôtre.

Janusz Stega se souviendra de l'atelier « mécanique » dans lequel on décida pour lui qu'il soit élève « ouvrier » à son arrivée en France, ce lieu ressemblait beaucoup à celui qu'il investissait à présent en construisant une *maison*... sans doute hantée.

Gregory Fenoglio

## autour de la hantise et de l'obsession

#2  
mars 2013

4 La vie, une inquiétude  
Entretien avec Cédric Demangeot  
**Carole Furmanek**



5 Rosaces  
**Claude Slowik**



6 Le Portrait de Dorian Gray  
**Elodie Degroisse**



8 Autoportrait d'artiste  
**Janusz Stega**



10 Conscience de l'espace  
**Janusz Stega**



11 Stratification du Motif  
**Patrick Louquet**



12 Propos recueillis  
Entretien avec Janusz Stega  
**Gregory Fenoglio**



14 Élevage de peinture  
(détail) 1990-2000  
**Janusz Stega**



16 Motif d'accroche  
**Les étudiants en Hypokhagne**



18 Cette Image vous hante  
**Emilien Couvreur**



20 Photographie - Série HANTISE  
**Patrick Devresse**



22 Portrait et obsession  
Vertigo - Hitchcock  
**Les étudiants en Khagne**



23 Poésie  
**Lolita Bouillet**



24 A vos curseurs  
**Catherine Slowik & Claire Warembourg**



25 Une nuit à la maison hantée  
Jeu de rôle  
**Fabien Deneuille**



26 Mémoire de nos vies  
**Anne Bourguignon**



27 Sélection de films d'art vidéo  
**Heure Exquise !**



28 Obsessions contemporaines  
**Jaume Barbeta**



# LA VIE, UNE INQUIÉTUDE

## Entretien avec Cédric Demangeot

Né en 1974, Cédric Demangeot est l'auteur d'une douzaine d'ouvrages, parus notamment chez Fata Morgana, à L'Atelier La Feugraie et aux éditions Grèges. Il est le fondateur de la revue « Moriturus » (2002-2005) et anime depuis 2002 les éditions Fissile. En 2013 le recueil *Une inquiétude* est publié chez Flammarion/Poésie.

Cédric Demangeot est un homme qui a choisi la vie sans parade. Venu à Lille pour des lectures<sup>1</sup> à l'occasion de la sortie d'*Une inquiétude* (1999-2012) chez Flammarion, il m'accorde un peu de temps lors de ce week-end exceptionnel où il est particulièrement sollicité. Il vit dans les Cévennes, à cinq cent mètres d'altitude ; n'accorde pas d'interview ; participe avec réticence à des lectures. Quand je le rencontre dans un café de Lille, il fait l'effet d'un homme peu enclin à la conversation mondaine. Peu enclin à la conversation imposée surtout : il a choisi d'écrire, ce n'est pas pour rien. Il dit être peu à l'aise avec l'oral. Nous sommes tous les deux intimidés mais osons nous le dire : la lectrice habituée à cette lecture solitaire qui la met dans une relation d'exigence avec le texte ; l'écrivain, toujours seul et pleinement engagé lors de l'expérience intime de l'écriture. Le tutoiement est naturel.

De notre longue discussion je ne garde que quelques éléments. Pas d'enregistrement sonore ou vidéo, conformément à sa volonté, mais des mots, des lectures, des souvenirs de ce samedi partagé. Je garde pour moi l'émotion de la rencontre et la promesse de futures ; et, avec son accord, je vous offre quelques traces de ce moment. Cet entretien repose donc sur une sélection : c'est un entretien en partie fictif, écrit - et une manière délibérée de renouveler ce vieux genre de l'entretien littéraire lancé au XIXe s.

- Dans *Une inquiétude* je lis ce passage résolu : « J'écris à mort /contre la propagation/ de la maladie de la mort »<sup>2</sup>. Ce combat dans la langue, dans le corps, montre une union paradoxale de l'écriture et de la mort à laquelle tu n'hésites pas à te confronter.

- Dès lors que le mot « mort » apparaît dans un texte, les réactions sont souvent : « l'auteur est morbide, son univers torturé, etc. ». C'est pourtant le poème de la vie, que je veux écrire. Or, on n'écrit pas le poème de la vie sans parler de la mort. Et refuser la mort, comme le font largement nos sociétés contemporaines, c'est aussi refuser la vie. C'est *la mort-dans-la-vie*, que je veux inscrire dans mon poème, et que j'oppose violemment à *la vie morte*. A la vie rongée par ce que j'appelle la « maladie de la mort », c'est à dire par le néant, qu'on trouve en quantités industrielles dans les magasins de n'importe quel centre ville, par exemple, ou encore sur nos écrans, dans les couloirs des entreprises qui nous emploient, etc. Le néant comme *élément absorbant*, qui vide tout de son sens vivant. Tout, c'est-à-dire : les corps, la matière, la langue, etc. Certains lecteurs inattentifs me disent « nihiliste ». C'est pourtant tout le contraire : je propose (un peu naïvement) d'*annihiler les nihilistes*. Le nihilisme, qui est justement un des symptômes de cette 'maladie de la mort' contemporaine, je l'observe tous les jours dans le *non-monde* capitaliste, dans la grande distribution des « ignobles ersatz » (Artaud), dans le cynisme et la bêtise de la publicité, de la langue médiatique, etc. C'est précisément à *cela* que je refuse de réduire *la vie*, par et pour laquelle j'écris.

- Ta poésie démasque ces violences contemporaines qui nous déshumanisent : les relations marchandes, les pouvoirs médiatiques, la haine et la répression, ... Or ces sujets sont profondément liés à la question de la langue, elle-même marchandisée, vidée de ses possibilités. La poésie aujourd'hui fait-elle partie de la riposte ?

- Oui. Pour rester lucide, et refuser ce qui annule la vie, il faut riposter. Donc forger sa langue contre « la maladie de la mort » - et refuser « *l'esquive artiste* »<sup>3</sup>.

- Cette vie, cette écriture n'est pas tout à fait solitaire. Elle peut même apparaître comme hantée. Je m'explique : ton œuvre porte depuis le début le témoignage de liens vivants, d'amitiés actives – je pense aux nombreux poèmes porteurs de dédicaces. De plus, des citations d'auteurs trouvent leur place dans *Une inquiétude*. Et toute une partie du recueil porte le titre : « Amitié des morts ». Tout cela participe-t-il du même élan ?

- Il existe nécessairement pour moi des différences majeures, vraiment existentielles, selon que je m'adresse à un vivant ou un mort. Les poèmes « Amitié des morts » portent une marque de cette distinction : on peut y déceler les circonstances particulières de la mort. Par exemple pour Michel Anseaume, lorsque j'écris « [...] si /le monde était /respirable ça /se saurait [...] », je pense aussi à la maladie du poumon dont il souffrait. Ceci dit, vivants ou morts, mes amis restent mes amis. Mes textes relaient leurs voix.

- Des vers d'« Amitié des morts », qui superposent leurs sens, font de toi un continuateur de la grande tradition des Tombeaux poétiques et hommages funèbres qui me sont chers. Leur ritualisation renforce leurs fonctions critiques et utopiques : ces unions fortes sont présentes dans tes poèmes... Parlons maintenant d'une des obsessions de ton œuvre : le corps – souffrant, cassé, mutilé.

- La blessure nous fait sentir la vie, elle parle. Je cherche une langue qui vienne du corps, une poésie organique. La langue ne cesse de trébucher sur le corps, mes vers sont autant de « bras cassés » tendus vers le corps de l'autre. Sans cesse reviennent ces dysfonctionnements, ces interruptions. « Je/vais à la /ligne parce que l'/Histoire a séparé/ mon corps<sup>4</sup> » ...

- Quelques mots sur ces têtes que tu peins et qui figurent dans la dernière section d'*Une inquiétude* : *Obsédé de la tête*<sup>5</sup>, tu peins des têtes qui n'ont pas de cou...

- Je ne les vois pas comme des têtes inquiétantes. Elles me font même parfois rire. De fait, cette pratique du dessin, de la peinture arrive comme un besoin et une récréation. Je pratique peu mais j'envie les peintres, pour cette immédiateté du sens et de l'émotion qu'offrent leur œuvres, et pour ce que *leur geste engage le corps*, et le corps avant tout. L'écriture, elle, est moins immédiate, et moins physique. C'est d'un certain point de vue ce qui lui confère sa force particulière. Mais de l'autre, c'est aussi sa misère, son grand handicap. Je rêve donc de me forger une langue du corps, une langue de la vie immédiate. C'est bien entendu impossible. Et c'est pour ça que j'y travaille sans déborder.

L'œuvre de Cédric Demangeot repose sur une expérience de vie, une vie totale, qui pousse dans l'écriture, qui souhaite être l'écriture. Son exigence viscérale - de pensée, de vie, d'écriture - interroge notre relation à la langue et au monde. Cédric Demangeot refuse de tricher. Pour moi, son œuvre entière incite à la vie et la vérité. « Un vers n'a jamais sauvé la vie de personne. Et c'est pour cette raison qu'un vers en appelle *forcément* un autre. Même le dernier vers du poème, il se peut qu'on l'entende encore appeler, longtemps après avoir refermé le livre »<sup>6</sup>.

**Carole Furmanek**  
Professeur de lettres modernes, lycée Gambetta-Carnot, Arras



<sup>1</sup> Lectures, rencontres, entretien, ... : rien n'aurait été possible sans l'indéfectible entremise amicale de Victor Martinez, poète et traducteur. Qu'il soit remercié pour tout ce qu'il fait et tout ce qu'il permet.

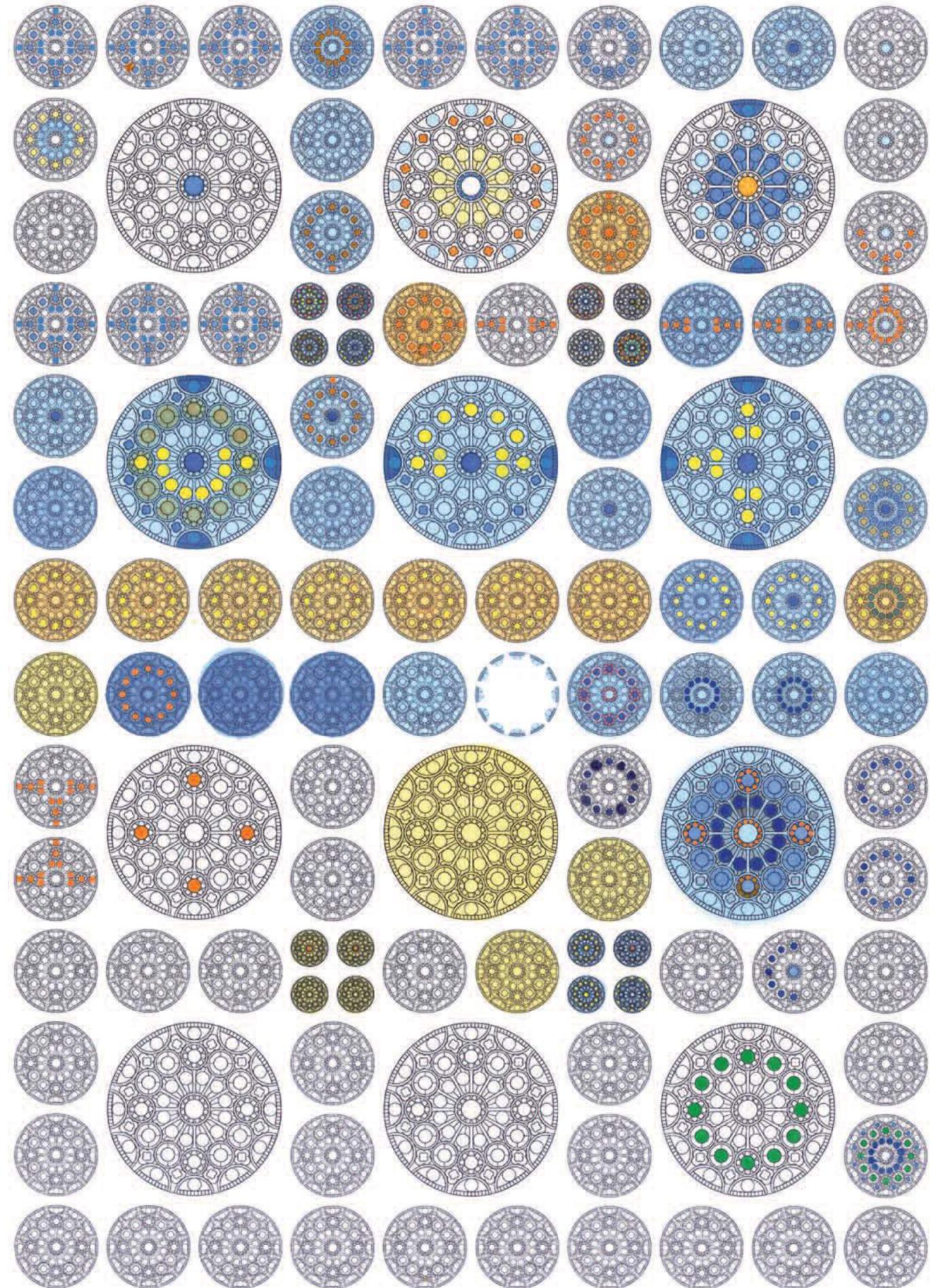
<sup>2</sup> *Une inquiétude*, p. 29.

<sup>3</sup> *Une inquiétude*, p.104.

<sup>4</sup> *Une inquiétude*, « A propos du vers », p. 221.

<sup>5</sup> *Obsédé de la tête*, dessin de Cédric Demangeot in Kitej n°1.

<sup>6</sup> *Une inquiétude*, « A propos du vers », p. 222



# LE PORTRAIT DE DORIAN GRAY

*Obsession du beau / Hantise de la décomposition*

**Ce que le tableau de Dorian montre, c'est la décomposition de son corps jusqu'au devenir cadavre, jusqu'à l'abject : tableau mort-vivant que Dorian ne saurait voir et qu'il place sous un voile-linceul, tel un rite funèbre pour tenter de se soustraire à la hantise du portrait.**

Dans *Le Portrait de Dorian Gray*, Oscar Wilde inverse l'idée qu'un portrait fige à jamais la beauté d'un modèle tandis que le corps de celui-ci est soumis aux ravages du temps. Le tableau garantit l'éternelle jeunesse à Dorian en vieillissant à sa place et le protège des conséquences de ses méfaits qui ne s'impriment plus sur son visage mais sur la toile qui reflète la corruption de son âme. Le portrait est complice de la déchéance morale de Dorian qui devient l'observateur malsain de sa dégradation insoupçonnée.

Dorian retient la vie, la beauté et la jeunesse, tandis que le travail de la mort, le pourrissement, s'effectue sur le tableau. La déchéance du tableau s'apparente à la décomposition du cadavre : les joues se creusent, la bouche se fait béante, le front se ride, les mains ensanglantées se boursoufflent et le corps se mue en squelette, abjecte préfiguration de la mort.

Le tableau se recouvre aussi de strates supplémentaires à mesure que Dorian commet des crimes. Le portrait est comme le « témoin » en maçonnerie, évoluant au gré de la corruption de l'âme du modèle comme la marque scellée est sensible aux altérations des murs. De nouvelles touches de peintures dissimulent le sujet d'origine pour paradoxalement révéler la vraie nature du modèle, comme une photographie qui se révèle dans un bain. Le péché rongeur de la peinture est tel la dégradation immonde provoquée par la lèpre, qui transforme le malade en cadavre vivant, perdant sa peau, sa chair, dégré ultime du sentiment d'abjection.

Ce que le tableau de Dorian montre, c'est la décomposition de son corps jusqu'au devenir cadavre, jusqu'à l'abject : tableau mort-vivant que Dorian ne saurait voir et qu'il place sous un voile-linceul, tel un rite funèbre pour tenter de se soustraire à la hantise du portrait.

Au départ, le corps de Dorian est le corps classique par excellence, puis il subit une transformation radicale au point que le portrait en devient un double grotesque : le corps est célébré puis honni, comme la Beauté absolue se voit violemment dégradée. Les deux corps sont distincts mais en étroite connexion car les actes de Dorian affectent l'aspect du tableau et la vue du tableau affecte son esprit. Le corps ancien de Dorian, son corps humain soumis aux lois de la nature, est en fait le tableau, tandis que son corps nouveau, le corps fantastique, est son corps de chair qui paradoxalement ne s'altère pas. Le visage de ses vingt ans est figé à jamais par le peintre, non pas sur la toile mais sur le corps du modèle.

Le Beau s'attarde sur le corps de Dorian, tandis que le tableau, décrit au départ comme le chef d'œuvre classique par excellence, se déforme jusqu'à devenir déchet. Ses traits sont d'abord gouvernés par l'harmonie : sa beauté correspond aux canons classiques, mais la violence de Dorian va dégrader la toile à défaut de son visage. Le portrait classique bascule alors dans l'esthétique grotesque, comme le constate le peintre Basil avec horreur quand Dorian le lui dévoile juste avant de l'assassiner.

Basil doit voir sa signature sur la toile pour accepter que ce portrait ait bien été peint de sa main. Un nouveau filet de peinture s'écoule alors des mains représentées sur le tableau, figurant la culpabilité de Dorian sur la toile accusatrice.

Wilde donne d'abord l'illusion de suivre la tradition en célébrant la beauté formelle, pour ensuite en dévoiler l'artifice, comme si Basil avait dissimulé un repentir sous le tableau visible, et que le vernis de la beauté classique s'écaillait pour dévoiler l'horreur plus authentique et grotesque de l'âme humaine.

Dorian, l'homme devenu objet d'art, assassine le peintre qui a vu le tableau immonde et compris sa vraie nature, puis comme si l'âme de l'artiste s'était transférée dans son propre corps, il se met à dessiner, prenant alors la place de l'artiste. La créature se fait créateur au prix d'être hanté par l'artiste devenu présence spectrale obsédante et accusatrice car ce que Basil n'a pas accepté, c'est que Dorian se soit substitué à lui-même en composant chaque jour une autre peinture qui se révélait chaque fois plus monstrueuse au gré de ses vices qui s'imprimaient sur la toile.

Le texte hésite entre la sublimation du corps en gloire de l'éternellement jeune Dorian et la description sans concession du tableau, de plus en plus immonde. Le paradoxe du corps de Dorian, à la fois classiquement beau et absolument abject, montre la transition entre classicisme et modernisme. L'illusion ne dure qu'un temps, la beauté charnelle va se dégrader. Révulsé par l'image décomposée de lui-même qu'est le portrait, Dorian veut détruire le tableau en le lacérant : il cherche à expulser l'image immonde en la détruisant par crainte de la menace que l'existence du portrait constitue pour sa couverture en société, mais il ne fait que reconnaître l'identité du moi et de l'abject. Il est ce déchet. Détruire le tableau, c'est se confronter au réel pour Dorian qui ne trouve que son anéantissement. Le masque qu'était le tableau ne tient plus et la mort reprend alors brusquement ses droits. Le conflit entre la vie et la mort, le beau et l'immonde, le corps charnel et le corps pictural, est résolu quand Dorian enfonce le couteau dans son deuxième corps : le pacte est rompu et le couteau s'enfonce dans son propre cœur.

Quand on découvre son cadavre, Dorian est physiquement présent dans la pièce, corps inerte poignardé dont on ne peut échapper à la vue, mais devenu déchet si immonde qu'il n'est plus identifiable. Nul ne le reconnaît. C'est pourtant la première fois que le véritable Dorian Gray est présent et visible sous sa réelle apparence, tandis que le tableau a été vidé de sa présence surnaturelle : la représentation est de nouveau fidèle à ce qu'était Dorian au moment où Basil l'avait peint. Le tableau redevient présent dans sa beauté classique, figeant enfin la jeunesse de Dorian dans la peinture, tandis que son corps se décompose, vieillit d'un seul coup, marqué par sa corruption morale, pour exhiber le triomphe de la mort et l'impossibilité d'échapper à la dégradation si ce n'est sur la toile, enfin débarrassée de ses couches immondes pour révéler le Beau.

**Elodie Degroisse**  
Professeur d'anglais en CPGE, lycée Gambetta-Carnot, Arras



Page ci-contre : Ivan Albright, *Picture of Dorian Gray*, 1943-1944  
Huile sur toile, 215,9 x 106,7 cm  
© The Art Institute of Chicago

# JANUSZ STEGA

Texte extrait de Janusz Stega dans la série « 3 autoportraits d'artistes » (vidéo, BTS audiovisuel, Lycée Jean Rostand à Roubaix)

Déjà tout petit dans le ventre de ma mère j'apercevais des fleurs et des arabesques à travers la peau de son ventre, c'étaient les motifs de ses belles robes, c'étaient les belles années 50. Ils étaient beaux mes parents.

Nous habitons avec plein de gens gentils au 2ème étage d'une belle maison qui ressemblait à une boîte à chaussures et à la cage d'escalier qui sentait le chlore. D'une fenêtre on voyait une fusée, et de l'autre un cimetière qui, à la Toussaint, ressemblait à un ciel plein d'étoiles.

Mon idole était Iouri Gagarine<sup>1</sup>, mon pays s'appelait partout et nulle part et était peuplé d'indiens et de cow-boys. Notre ami à tous était Lénine<sup>2</sup>, avec sa petite barbe. Mon papa pendant la guerre était partisan<sup>3</sup>, et se cachait dans les bois de bouleaux. J'ai retrouvé sa veste plus tard aux 3 Suisses et la baïonnette avec laquelle il tuait des Russes et des Allemands.

Notre appartement était très coloré et on avait deux tableaux : un avec un cerf et l'autre avec le petit Jésus et son papa qui rabotait un arbre pour lui faire une croix. C'était une ville champignon<sup>4</sup> entourée d'une grande usine qui déversait sur nous de petites particules de fer<sup>5</sup>. Alors on s'est déplacé plus à l'est<sup>6</sup>, emménager dans une autre boîte à chaussures, plus petite celle-là mais entourée de champs et de forêts. La ville était traversée par une fine rivière puante qui s'appelle le Nil<sup>7</sup>.

Un jour, deux messieurs sont venus repeindre notre appartement. Pour fêter ça, j'ai construit une guitare avec le couvercle des chiottes, et on a fait un groupe. Notre groupe s'appelait « Après guerre », parce que tous les gens sont toujours plus gentils après une guerre.

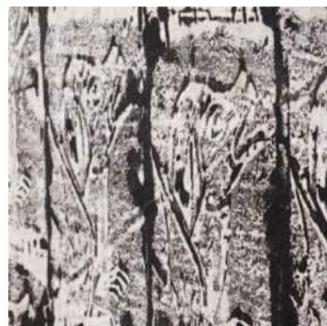
Et on a déplacé mon père dans un autre pays<sup>8</sup> où il y avait des palmiers et des roses en plastique. Moi pendant ce temps-là, j'ai trouvé de l'or dans le Nil<sup>9</sup>. Et puis nous aussi on s'est déplacé pour le rejoindre, quarante ans plus tard<sup>10</sup>. Mais il n'y avait plus de palmiers, mais des fleurs en plastique et du papier peint.

On m'a mis dans une école avec des particules de fer<sup>11</sup>. Je connaissais le bleu d'azur, le bleu outre-mer mais je ne connaissais pas le bleu de travail. Plus tard, j'ai connu le bleu Klein<sup>12</sup>.

Alors avec ma copine, on a peint au rouleau notre appartement avec son bleu. Je me suis mis dans une école de peintres<sup>13</sup> où personne ne connaissait le bleu de travail et où je me suis réconcilié avec les Allemands à cause de Baader<sup>14</sup> qui voulait tuer tous les patrons et aussi avec les Russes à cause de Kasimir<sup>15</sup> qui volait les icônes aux paysans pour les repeindre en noir.

Moi aussi j'ai volé quelque chose aux paysans, leur crayon magique<sup>16</sup> qu'ils cachaient sous le lit. Je leur ai volé aussi des parcelles de murs que j'ai ramenées ici pour les vendre à des gens riches. Et puis le temps a passé, et je suis rentré dans la 4ème dimension. Tout autour de moi s'était fossilisé : mes rouleaux, mes tableaux, mes Craven A<sup>17</sup>.

Un des morceaux de mon cerveau s'est métamorphosé en ver de terre. Je l'ai appelé Thierry<sup>18</sup> et il se nourrissait de particules de terre.



Janusz Stega  
**Arras** (en polonais «Arras» est le nom commun pour désigner une tapisserie) - 2004  
Rouleaux à motifs d'après l'empreinte d'une pierre tombale du Musée des Beaux-Arts d'Arras.

Janusz Stega  
**Katyrí** - 2012  
Bois de bouleau, photographie de soldat Polonais, ceinture de soldat Russe.



1. Premier homme ayant voyagé dans l'espace en 1961. Enigé en héros dans tout le bloc soviétique durant la Guerre froide.
2. Initiateur de la Révolution bolchevique d'octobre 1917. Son portrait ornait de nombreux établissements publics.
3. A la fin de la 2nde Guerre mondiale, les résistants polonais ont combattu sur deux fronts : les nazis mais aussi les Russes qui menaçaient l'indépendance polonaise.
4. Janusz Stega habite Nowa Huta, une cité en banlieue de Cracovie qui connaît un rapide développement dû à l'essor de l'industrie.
5. Eléments rejetés par une fonderie, plus grande usine de la ville.
6. La famille Stega s'installe dans une bourgade dans les campagnes à l'est, à Kolbuszowa.
7. Ruisseau pollué qui traverse la ville de Kolbuszowa.
8. La France; arrivée à Roubaix en 1966.
9. Enfant, en jouant dans la rivière, Janusz trouve de l'ocre dans le Nil qu'il prend pour de l'or.
10. Quatre ans plus tard. En fait, en 1970.
11. Comme tout enfant d'émigré polonais, Janusz est envoyé dans un collège technique et retrouve l'atmosphère des usines de son enfance.
12. En 1960, Yves Klein, artiste français, conçoit un bleu très pur et lumineux dont il dépose la marque sous le titre « International Klein Blue ».
13. L'école des Beaux-Arts de Tourcoing.
14. La Bande à Baader; groupe allemand d'extrême gauche revendiquant des actions terroristes.
15. Kasimir Malevitch, artiste russe.
16. Dessin animé très populaire dans les années 60 en Pologne. Tout ce que le petit garçon dessine avec son crayon magique devient réel.
17. Marque de cigarettes.
18. Thierry de Cordier; artiste qui se représente sous la forme d'un ver.

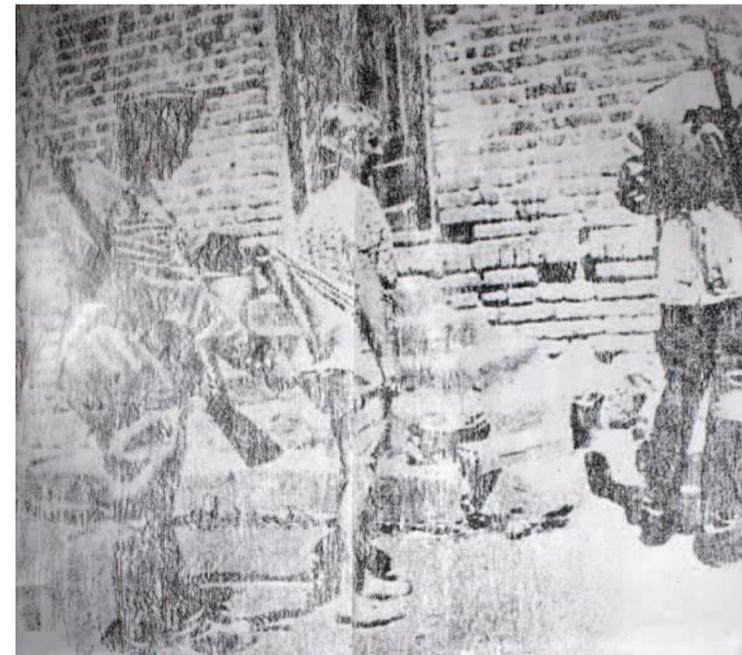
**Les Déplacés**, 1992, ensemble de toile sur châssis de formes variables, peinture à la chaux, 210 x 15 x 6 cm. Ce sont des métaphores du déplacement. Ils évoquent des morceaux de mur d'intérieur que chaque émigré emporte au fond de lui.



Né le 26 Septembre 1958 à Cracovie (Pologne), Janusz Stega puise une partie de son inspiration dans la mémoire collective d'un passé marqué par la technique des peintures murales d'intérieur en Pologne.

Travaillant à partir d'images gravées puisées au cœur de la ville: plaques d'égouts par exemple, il s'interroge sur la peinture contemporaine, son objet, ses réalisations, son contexte. Il applique directement sur le mur la peinture au rouleau empreint de motifs qu'il fabrique lui-même.

En 1978 Janusz Stega remplace le pinceau par le rouleau à motifs, au sein de l'école des Beaux Arts de Tourcoing où il est étudiant. Ces rouleaux, qu'il collectionne depuis quelques années, contiennent pour lui la mémoire physique mais intemporelle d'un langage du passé que lui seul peut lire. Ainsi apparaissent les premiers tableaux aux motifs décoratifs, à la fin des années 70, à l'époque où l'on prêche la mort de la peinture.



Réalisé en 1998, **Papier Trauma** (1 et 4), une photo, prise par un nazi au moment d'une rafle en Pologne en 1942, est projetée sur papier sensible, à échelle humaine. Elle est développée au moyen de rouleaux à motifs, la peinture est remplacée par un révélateur. Il existe deux versions, une noir et blanc, très lisible, et une bleue (virage chimique) où le motif prend le dessus sur l'image. L'horreur de la scène est contenue dans le motif.

**Stratification du motif** (détail) : série de 10 tableaux de 120 x 160 cm, datant de 1999-2000. A partir d'un motif, balayages successifs de peinture avec un spalter (pinceau plat de 15 cm de large), pendant plusieurs mois. Couche après couche le motif s'élève vers nous, sa lisibilité disparaît, une mutation s'opère, du motif à la forme, la peinture prend son autonomie et se libère du pathos.



**Motif d'égout** (Kobé, Japon) 2003, rouleaux à motifs, latex, 15 cm de large. L'artiste a extrait, au moyen d'empreintes, des morceaux de motifs d'une plaque d'égout. Dans un moule en creux il a été coulé de fines plaques de latex qui ont permis la fabrication de rouleaux sur le modèle polonais. Ces rouleaux, comme leur modèle, serviront à imprimer les murs d'un motif décoratif. Pour la première fois, l'artiste fabrique ses rouleaux, jouissant de l'histoire trouble de ces nouveaux motifs.

# CONSCIENCE DE L'ESPACE

*Un texte de Janusz Stega*

Certaines pratiques artistiques m'ont amené à percevoir le rôle particulier de l'artiste, qui, par l'accrochage ou l'installation d'une œuvre spécifique, tentait de révéler l'espace. Ainsi Malévitch, au cours de son exposition O. 10, présente aux moscovites son espace suprématiste, composé de tableaux aux formes géométriques, accrochés du plafond au plancher, avec, au coin supérieur, son icône, le fameux quadrangle.

Ainsi l'artiste américain Fred Sandback débarrasse la sculpture de sa matière souvent lourde et encombrante. Il ne garde que les arêtes de ses formes géométriques proches de l'Art Minimal : du mur au plancher, un simple fil tendu de laine colorée remplit l'espace complètement de sa présence.

En observant leurs œuvres, je prenais conscience de l'espace qui abrite à la fois l'art et son regardeur, une œuvre en dialogue permanent avec son environnement, se nourrissant de son contexte. Ces deux artistes m'ont libéré de l'espace étrié de la toile et de sa composition.

Je me suis rappelé les intérieurs dans lesquels j'évoluais enfant, dans mon pays natal, la Pologne : des murs peints à la chaux aux couleurs vives et aux motifs peints. J'ai retrouvé quelques rouleaux qui servaient à l'élaboration de ces motifs et je m'en sers depuis comme pinceau. Je travaille sur deux supports, le tableau et le mur. Sur le tableau, c'est le rouleau qui crée le sujet. La superposition des motifs, les imperfections de l'impression, les épaisseurs, forment, en partie, mes spéculations purement formelles. Sur le mur, le travail se charge d'une présence fossile. J'interviens dans les expositions comme un peintre d'intérieur. Après avoir déterminé l'espace de mon intervention, j'applique une couche de chaux colorée de pigments, puis les motifs choisis. Le regardeur se trouve nez à nez avec un mur venu de mon intérieur. Je me suis limité à trois formats d'intervention : une bande de 14 cm de large et de 220 cm de haut qui correspond au geste du passage d'un rouleau partant du sol vers l'extension maximale du corps, le format "tableau accroché au mur", et le mur entier. L'œuvre se fond alors entièrement dans l'espace.

Depuis les années quatre-vingt, j'ai expérimenté ces différents formats dans l'espace public. À Digne, pour faire la "Dalle à motifs", je me suis inspiré du site géologique exceptionnel de la région. J'ai voulu ainsi ramener un peu d'humour dans ce lieu grave où l'on parle de squelettes et de fossiles. J'y ai introduit ma petite préhistoire. Sur un mur de 9m sur 6m, de la droite vers la gauche, nous enduisions de chaux et de ciment des bandes de 2m dans lesquelles j'imprimais mes motifs, issus des années trente, quarante, cinquante, soixante... Des signes qui pour la plupart font référence à la végétation éternelle, sauf dans un coin à droite "Maya l'abeille", qui nous salue si on s'approche. Les enfants la remarquent tout de suite et la saluent aussi. Après tout c'est grâce à elle que la végétation autour a pu s'épanouir... C'est seulement en 2001 que, grâce au FRAC Nord-Pas de Calais, j'ai pu intervenir dans l'espace privé. Six personnes d'un groupe invité par le FRAC à voir mon exposition à la médiathèque de Faches-Thumesnil m'ont proposé des lieux : quatre habitations et deux bureaux. Pour la première fois j'ai été confronté à des espaces de vie privée et de travail, et non des lieux d'exposition.

À Saint-Amand, dans un bureau fraîchement rénové, j'ai peint sur le mur du fond un bi-bande, blanc et rouge. J'ai fait réapparaître les mêmes couleurs que j'avais remarquées lors de ma première visite sur le lieu avant sa transformation. Ces deux couleurs qu'on applique dans les couloirs des bureaux et administrations sont, pour moi, une métaphore du déplacement que j'utilise depuis longtemps dans mon travail.

À Caestre, dans un moulin en pierre aménagé en salle de réunion pour une entreprise, j'ai superposé mes motifs à des auréoles d'humidité, provoquées par des infiltrations d'eau. Celles-ci constituaient le fond de ma peinture. La pénétration de l'eau, selon un parcours secret à travers les murs épais, m'avait séduit. Chez un couple de collectionneurs de Dunkerque, j'ai utilisé l'épaisseur d'un mur de passage entre deux pièces pour peindre trois bandes comme l'ultime vestige d'une maison disparue, intégrées à la nouvelle architecture et à sa collection d'art contemporain. Dans une salle de séjour à Lille, furent peintes deux bandes entre deux fenêtres qui donnent sur le théâtre Sébastopol : le spectateur est d'emblée attiré par le spectacle des fenêtres, c'est ensuite qu'il perçoit la présence des bandes.

À Dunkerque encore, dans le salon d'une maison particulière, un mur entier est réalisé. L'œuvre se confond avec la décoration et les meubles, retrouvant de manière fusionnelle sa première fonction, décorative. C'est en l'examinant de plus près qu'on aperçoit la rugosité de la peinture à la chaux et qu'on est surpris par les reflets argentés, bougeant suivant les apparitions du soleil, présence fantomatique. Plus récemment, en 2002, lors d'une grande exposition thématique autour de la peinture actuelle ("De singuliers débordements", Amiens), j'ai travaillé sur les murs en verre de la Maison de la Culture. J'ai appliqué simplement des motifs issus des années cinquante en écho aux bâtiments qui me faisaient face, de l'autre côté de la rue. La salle, à trois quarts vitrée, devenait, grâce aux motifs imprimés sur les vitres, comme une pièce d'habitation dont les murs auraient disparu, ne laissant que les motifs du papier peint.

# STRATIFICATION DU MOTIF

*À partir d'un motif, balayages successifs de peinture avec un spalter (pinceau plat de 15 cm de large), pendant plusieurs mois.*



Parallèlement à ce travail in situ, depuis 1999, je développe une série de tableaux intitulée "la stratification du motif" : à partir d'un motif, se superposent les balayages successifs de peinture avec un spalter (pinceau plat de 15 cm de large), pendant plusieurs mois. Couche après couche, le motif s'élève vers nous, sa lisibilité disparaît, une mutation s'opère, du motif à la forme, la peinture prend son autonomie et se libère du pathos.



«On sait que Michel Foucault, écrivant *Les mots et les choses*, défend l'idée d'une « archéologie du savoir ». À se confronter à la série *Stratification du Motif*, moment important, jamais abandonné, de l'œuvre de Janusz Stega, on est tenté de se dire que les spectateurs que nous sommes sont invités à faire une « archéologie du sensible » lorsqu'elle procède de couches sédimentées de la matière picturale.

Si l'archéologie procède par mise à jour de strates successives d'objets (de leurs fragments le plus souvent) enfouis au plus profond de la terre, les relevés topologiques minutieux auxquels procèdent les gens de terrain répondent à l'impératif de conserver aussi les traces de ce qu'il a fallu enlever avant d'arriver à la couche la plus profonde visée par leurs fouilles. Certes, la lecture archéologique qui s'impose aux regardeurs face à l'œuvre plastique est exclusivement visuelle : si nous remontons des couches les plus superficielles au plus profondes jusqu'à atteindre le support en bois, nous le faisons dans un effort d'imagination nourri par le souvenir très proche d'une vision de l'œuvre lorsqu'auparavant nous nous étions quelque peu penchés pour la regarder de côté, ou selon son profil. Quant à la couche la plus superficielle, si elle tend parfois vers la monochromie, les différents creux dans la matière, pièges à lumière à leur façon – tout comme le sont les pigments – provoquent heureusement suffisamment de perturbations optiques pour qu'elle ne s'y réduise pas.

Marcel Duchamp procédait à des « élevages de poussière ». Je préfère pour ma part « les élevages de pigments » de Janusz Stega, à la fois pour les émotions sensibles provoquées par les associations matière-couleur, toutes en élévation et tension vers l'extériorité, que pour l'implication corporelle de l'artiste qu'ils présupposent, tout aussi dense qu'opiniâtre. C'est à ce prix de la persévérance que se gagne le pouvoir révélateur de cette gestuelle patiente qui s'inscrit dans une longue durée (plusieurs mois) même si elle n'est pas régie par le principe ténu d'exténuation, ou par infinitésimales variations du blanc, comme c'est le cas dans l'œuvre de Roman Opalka (que Janusz Stega apprécie au plus haut point, bien évidemment). Car il y a bien un pouvoir révélateur porté par cette gestuelle obstinée qui, par delà le labeur, laisse pressentir la joie que doit éprouver le Maître d'œuvre, outillé de son large pinceau, à s'abandonner à une véritable chorégraphie des mains, fut-elle répétitive, mais qui l'inscrit bien, pour cette raison même, dans le champ de l'art contemporain. Car si Janusz Stega proscriit le pathos dans son œuvre, au profit de la réflexion (pour ne considérer que deux exemples, Papier Trauma 1 et 4 de 1998 y invitent), sa démarche n'est pas celle d'une esthétique froide, bien au contraire, qui laisse place aux affects – autant les siens en tant que créateur, que ceux du regardeur qui se rend disponible à son travail – et ceux-ci trouvent leur ancrage, ou leur mesure, dans l'utilisation abondante de la couleur, même lorsque les tons sont atténués.

Pouvoir révélateur : le geste du créateur, à rebours ici de l'archéologue qui remonte le cours du temps pour retrouver des traces très anciennes, procède ici à une entreprise de recouvrements successifs, accumulés, têtus. Le spalter de Stega, sorte de sismographe qui fait ses allers et retours, tantôt chargé d'une couleur, tantôt d'une autre, est un véritable révélateur de la manière d'être au monde du support – ici le bois - arraché au fond des choses-étantes, dit ainsi à la manière de Heidegger. Avec ses peintures, l'artiste réalise des bas-reliefs non figuratifs (ces œuvres sur bois, hybrides, sont tout autant apparentées à la sculpture qu'à la peinture, compte tenu de la massivité de leurs supports et des hauts reliefs de leur matière). On peut le soutenir, à la condition toutefois d'en souligner le caractère paradoxal dès lors que la visibilité de la surface, loin d'annuler la structure intime du fond ligneux, la révèle. C'est qu'il procède à une double mise à l'épreuve de la matière et du support. Là où d'autres chercheraient à épuiser ce support, sinon à l'annuler, on peut dire que les recouvrements auxquels procèdent Janusz Stega, sédimentant autant la matière picturale que le temps lui-même, contribuent à en révéler la structure intime.

Paradoxal est bien alors le résultat où les couches successives, loin de gommer cette structure intime, contribuent à l'affirmer sur la toute dernière, celle qui affleure. À sa façon, il me semble que sur ce point Janusz Stega inscrit tout à fait son travail dans l'esprit de Paul Klee lorsqu'il préconise d'inscrire sur la surface toutes les couches profondes des structures cachées, comme si la « sculpture-toile » était comme la peau d'un étrange d'animal dès lors qu'elle exhiberait les cellules, tissus et organes cachés ou profondément enfouis. Pour reprendre sa célèbre formule, c'est pour le praticien et théoricien de l'art moderne, une manière de « rendre visible l'invisible ». Ici les veines, aspérités et divers microreliefs du bois (qui, lorsqu'il est nu ne se montrent que de façon discrète à la surface du support), loin d'être gommés par les recouvrements successifs, bénéficient au contraire de l'exaltation d'une expression accentuée. L'observateur la souvent remarqué : armé de son spalter, Janusz Stega façonne, au fil du temps, de véritables stalagmites qui ne sont pas sans poser à leur façon la question de l'échelle, bouleversant nos repères habituels.

En faisant varier nos perceptions des œuvres de cette série, nous nourrissons aussi notre imaginaire, inscrivant alors les petits stalagmites dans un paysage minéralisé sinon volcanique. Mais de telles variations et superpositions de rêveries contemplatives, d'allure bachelardienne, ne sont possibles que parce qu'elles se nourrissent des ambiguïtés essentielles de cette série d'œuvres que Janusz Stega réalise avec ses pigments, au spalter et dans la longue durée, sans que jamais le support ligneux, – il est essentiel, me semble-t-il, de le redire - ne se trouve aboli. »

**Patrick Louguet,**  
**Professeur des Universités,**  
**Spécialiste en études cinématographiques,**  
**(Saint-Denis, 21 janvier 2013).**

## Les Champignons-Hitler

*Plus qu'une idée, Hitler, c'était une obsession.*

*Il y a des gens qui s'en foutent d'Hitler, ils n'ont pas ça dans leur tête. Mais pour moi, c'est ancré. Au fond d'un cerveau... au milieu d'un cerveau.*

*C'est comme si le passé se stratifiait et finalement prenait la forme d'un champignon. Quand tu vois un champignon sur un arbre, ça paraît joli, on dirait que ça appartient à l'arbre, mais en fait c'est le cancer de l'arbre. Le champignon est le signe que l'arbre va mourir. Ça c'était mon idée : faire quelque chose de tragique caché dans une belle forme. C'est toujours très beau un champignon. Comment est-ce qu'on parle de la guerre ? Une deuxième guerre qui s'enfuit de plus en plus, avec les derniers résistants qui meurent. Qu'est-ce qui restera des historiens ?*

*Je traduis cela par la peinture. Cette chose disparaît et se transforme en champignon. Pourtant l'idée est à l'intérieur ! Il y avait aussi l'idée que le tableau lui-même « suinte » quelque chose. Que ce soit une interrogation sur le pouvoir d'un tableau. Que peut un tableau devant tout ça ? Je voulais que le tableau lui même soit « malade ».*

*A partir d'une image sérigraphique qui représente Hitler, je viens buter le pinceau et passer des couches et des couches pendant un an. Finement, comme si je caressais la tête d'Hitler. C'est le passage du pinceau, comme du vent, c'est le temps... et petit à petit ça devient un bas relief. Le tableau « suinte » et se « mue » en champignon. Il ne reste que le titre pour signifier, car tout de même c'est important, il faut qu'il y ait encore une trace de ce que c'est. Il ne reste que la trace écrite : « portrait d'Adolphe Hitler ».*

*Les gens voient une peinture abstraite, mais le titre vient changer ce qu'ils voient. Ils vont chercher, trouver des détails et des choses bizarres. Je voulais que le tableau lui même devienne une maladie. Qu'il devienne un champignon, le même que celui qui est sur l'arbre. Je ne voulais pas que le tableau soit seulement une représentation en deux dimensions.*

### Volumes de mémoires

*J'aime bien cette idée d'un tableau qui suinte son histoire. J'aime l'idée que le tableau invente son histoire. Que ce soit un tout. Comme chez Frank Stella, tout y est ! Le dedans se voit autour... Le tableau n'est plus une fenêtre ! Il est là avec vous et en face de vous, on ne peut pas s'en débarrasser. Il ne fait plus rêver, il est là en tant qu'existence. Alors tu te débrouilles avec cette image. Soit tu te dis : qu'est-ce qu'Hitler fait là ? Soit il te provoque quelque chose par le biais du champignon.*

*Ces peintures sont aussi un regard sur la nature. Un regard sur les écorces des arbres. Quand l'homme massacre la nature, celle-ci met du temps à retrouver une harmonie et une beauté. Mais c'est perpétuel !*

*Dans ce travail sur le portrait d'Hitler, c'est la nature, le pinceau passe tous les jours, plusieurs fois par jour. C'est un passage de pinceau systématique, il n'y a plus de sensibilité là-dedans. La seule sensibilité en jeu, c'est de ne pas trop mettre de peinture d'un coup, sans quoi ça bouche tout. C'est à moi de régler la finesse de la couche... Ça se fait tout seul. C'est le même travail que la nature qui produit son écorce. Les champignons-Hitler sont beaux ! Mais je n'y suis pour rien !*

*Je voulais aussi l'effacement de l'homme. Je ne voulais pas maquiller Hitler, encore moins l'embellir. J'aime Warhol pour ça car il ne se sert pas de la sérigraphie seulement pour reproduire, il vient couper l'intervention de l'homme. Le petit accident (un mauvais encrage par exemple) vient créer une image nouvelle. Marilyn est parfois un monstre. C'est la machine, c'est pas lui ! Ça déraille !*

*Dans mes portraits ça déraille aussi mais dans le sens contraire, ça devient joli. Le champignon est magnifique. Sur les arbres pourris qui sont en train de crever, les champignons ont des couleurs magnifiques. En fait, c'est une beauté de la pourriture.*

### Le processus fait l'œuvre

*Souvent, je regarde mon intuition se réaliser avec une certaine fascination.*

*Quand tu peins l'horreur tu la peins quand même ! Tout à coup ça devient une chose plastique. J'ai constaté assez vite que la nature arrangeait bien les choses. Les formes sont bien lisses, bien rondes... elles s'harmonisent.*

*L'ignorance est de savoir jusqu'où va la transformation ? J'ai parfois arrêté certains tableaux. J'aurais pu continuer jusqu'au bout de la vie. Ça aurait pu se refermer totalement. Si je continue encore le tableau va se refermer totalement et une nouvelle image va se créer. De nouveaux champignons vont repousser. C'est un cycle encore une fois « naturel ».*

### Prisonnier

*Je suis devenu prisonnier de mon travail. J'avais une référence à l'usine. Je me suis rendu compte que j'y allais comme à l'usine. Huit heures par jour. Et pourtant, c'est tout ce que je voulais fuir ! Je me suis rendu compte que j'étais devenu un ouvrier. Au début, c'était drôle d'être un « ouvrier de mon tableau » et j'ai poussé la curiosité d'un développement de cette intuition... Dix ans c'est pas mal ! J'ai vu cette histoire comme un enfermement. Un moment ça m'enferme. Comme dans les tableaux, si je continue ça va se refermer.*

*La trace de l'image ancestrale est toujours là et si je continue elle deviendra comme un champignon lisse. Si je continue encore, d'autres champignons vont se créer. Quand faut-il arrêter ? C'est la chose la plus difficile. Dans cette série, j'ai arrêté les portraits à différents stades, comme une évolution naturelle d'un champignon sur un arbre.*

### Sortir de l'atelier

*J'en rêvais...*

*Faire un travail dans ce lieu... c'est très bouillonnant ! Mes idées explosent.*

*Pourtant c'est difficile comme situation d'exposition. On aurait pu présenter des tableaux et faire un bon accrochage, mais ici, il a fallu trouver un travail qui ne fasse pas...décoratif. Il a fallu éliminer des petites choses. Les étudiants m'ont posé la question : « pourquoi ai-je changé trois ou quatre fois d'idée ? » En fait, j'ai affiné mes idées. Ils seront étonnés, ils vont voir qu'il ne s'agit pas d'un changement d'idée, mais que tout se rejoint à la fin. Il faut affiner, comme un bon champagne ! Ça marche ou ça marche à moitié. Il faut que ça marche bien sûr !*

*J'ai eu des intuitions en voyant ce lieu, mais j'ai aussi rencontré des obstacles. On n'a pas une liberté totale non plus. On affine, on y revient autrement. Les premières intuitions étaient là ! J'avais des idées, j'avais cette envie de sortir de la peinture qui ne me fixait alors qu'un seul chemin.*

*Je pense à l'extrême d'un artiste comme Roman Opalka. Son parcours est fascinant. Son concept de purifier l'art. Ce qui est fascinant, c'est qu'il a été jusqu'au bout, jusqu'à la fin de sa vie. Sa belle « gueule » se transforme sur les photographies. Son visage se modifie. Il laisse faire la nature sur son visage comme moi je le fais avec de la peinture. Opalka s'est enfermé dans un cocon et ce cocon l'a protégé. Il est comme quelqu'un qui se donne dans la religion ou dans la philosophie. Tout est fort chez lui : il peint, il compte. Aussi en comptant, il ne pense pas à autre chose.*

*Moi lorsque je faisais ma peinture, il se passait plein de trucs dans la tête. Tu ne peux pas l'empêcher, on dirait que c'est le disque dur qui se vide. Finalement, c'est le corps qui agit dans ce systématisme. Il reste un petit peu de sensibilité pour que la peinture ne se bouche pas, pour que la peinture soit comme il faut, ni trop fluide, ni trop épaisse. Mais pour le reste, le cerveau est libre et cela produit des connections pas possible, c'est atroce ! J'aurais dû compter aussi comme Opalka !*

### Temps personnel / Temps historique

*Après la fascination, à un moment ce fut l'angoisse d'être enfermé moi-même dans ce travail.*

*Dans mes peintures, mes idées sont enfermées. Je pense au temps d'un tableau et au temps inscrit d'un tableau. Une idée de tableau-objet : Qu'est-ce qui suinte ? On sait que ça appartient au temps de ce tableau.*

*J'ai senti que ça devenait une obsession, avec de nombreuses idées laissées de côté. Puis des envies qui naissent pendant que je mettais ces couches.*

*Lorsque je peins, il y a des choses qui se passent dans ma tête, il y a une atmosphère. Chaque jour est différent. Quelque chose se passe entre chaque couche dans une influence des choses. Des petites histoires de peintures.*

### Hanter

*C'est moi qui me hante moi-même !*

*Je diffuse sans doute ma hantise à travers les travaux.*

*Tout ce que je fais est assez angoissant. C'est un travail d'angoissé.*

*Même si c'est joli, ça renvoie une certaine déception. Lorsque tu es enfant tu aimes Maya l'abeille et les indiens, mais quand tu deviens adulte tu te rends compte que tout est cassé, que tout est horrible. C'est la déception de l'enfance. Toute beauté cache une horreur. Même une peinture au Louvre. C'est cette perpétuelle déception qui ne permet plus de faire confiance à l'image (extérieure). Quand se dévoile ce qu'il y a derrière, l'idée de la beauté disparaît à jamais.*

### Un autre atelier

*Tu ne peux pas échapper à cette idée de la mémoire du lieu.*

*Lorsque j'étais jeune, j'ai fait trois ans dans un CET (collège d'enseignement technique) à Roubaix. C'était pour moi un traumatisme cette époque. Je n'aimais pas du tout ! J'ai eu mon CAP de tourneur. J'aurais dû choisir chaudronnerie, j'aurais fait des sculptures en tôle. A l'époque je ne connaissais pas l'art moderne !*

*Ces odeurs, ces machines, ces bleus de travail... quand je suis entré dans cette formation j'étais en France depuis deux ans. Ils envoyaient tous les émigrés là-dedans. Moi-même je ne savais pas ce que c'était. Il n'y avait pas de communication et je ne parlais pas bien français. Je me souviens encore regarder le dictionnaire pour traduire « bleu de travail ». J'avais honte d'être dans une école technique. Je voulais m'en échapper, mais j'étais perdu, je ne savais pas à qui demander de l'aide.*

*On était tous comme ça ! C'était très misérable. Une misère humaine. Avec des vieilles machines des années 1930 très dangereuses. J'avais un copain qui avait perdu son bras dans un accident. Ces ateliers de formations ressemblaient au lieu d'exposition d'Arras.*

### La chair de la maison

*Quand je suis allé à Tokyo, j'ai vu beaucoup de beauté.*

*Mais à un moment, je me suis questionné sur la présence de bâches bleues. Rends-toi compte, les rejetés de la société vivent sous ces bâches ! Là-bas tu perds ton boulot, tu n'existes plus ! Dans les parcs, tu vois ces petites maisons bleues avec des bâches, ils sont toujours un peu cachés. J'ai alors peint sur des bâches bleues. J'ai retenu ce matériau dans le travail que j'ai présenté à la villa Kujoyama (Kyoto) dans cette villa Médicis du Japon.*

*J'ai également construit une maison de thé. Dans les maisons traditionnelles, il y en avait toujours une dans le jardin. Moi je me suis fait une maison avec des bâches et les motifs inscrits provenaient des plaques d'égout. La bâche, la plaque d'égout, pour cette maison du banni.*

*Dans la maison que je réalise à Arras, mon idée est de « bouffer » les murs par le motif avec de l'acide. Le motif devient comme une cicatrice. C'est comme la plaie du Christ. Je pense aussi à ce tableau de Caravag avec l'apôtre Thomas qui doute. J'imagine que les gens vont mettre leurs doigts dans le motif, comme dans une plaie qui ne ferme jamais. La maison est comme un corps. Les plaques de polystyrène sont très sensuelles. C'est un matériau utilisé pour l'isolation. Le matériau est comme une chair dans le mur. On se pose tout de suite la question de la peau. Ma peinture aussi était une peau lorsque je peignais avec de la chaux épaisse. J'ai peint aussi avec du latex. J'ai réalisé un mur en latex à Ostende (Belgique). C'était comme une peau, on pouvait tirer dessus et l'enlever lorsqu'il était encore souple.*

*Ici à Arras, c'est directement la chair de la maison, il n'y a plus de peau, mais on est quand même dans une maison avec cet intérieur. Ça va donner un côté « vivant » à cette chose. Pour le choix de la couleur, il y avait la possibilité de polystyrène rose-orange mais cela faisait trop couleur chair. Finalement, le violet évoque l'idée d'une chambre, mais avec ces entailles dans le mur et cette couleur on est dans le mortuaire.*

*Sur le mur, j'ai installé cinq tableaux de polystyrène recouverts de blanc qui se camouflent sur le mur. Ils vont disparaître dans le blanc, sauf les entailles. En se rapprochant, on va le voir vraiment. Le tableau s'intègre dans le lieu. Il y a donc cette maison mais on a l'impression d'une carapace autour d'elle qui raconte un peu la même chose, mais déjà comme un petit souvenir: Récemment, j'ai vu des images de la carapace de Tchernobyl. L'homme a produit l'enfer sur terre et Tchernobyl est sur le point de se fissurer. Les Russes créent comme une « coquille » sur Tchernobyl. Ma petite maison, dans l'exposition, est « vraie », elle est palpable et on pourrait habiter dedans, avec cette impression qu'elle fut ramenée d'ailleurs. C'est toujours mon idée de ramener des murs d'ailleurs.*

### Une innocence perdue

*Après cette innocence, tu deviens tragique !*

*La notion de beauté s'est évaporée. C'est pourquoi je m'attache beaucoup à l'art folklorique. Là, j'y trouve une beauté. L'art des paysans par exemple. L'art qu'on appelle naïf. L'art populaire. Il y a des choses très belles, avec cette envie de plaire. Je trouve ça très beau des femmes en kimono ou un jardin japonais. J'ai vu la beauté au Japon ! La beauté de la nature, absolument.*

*Il faut continuer à découvrir cette beauté. L'artiste est comme un chercheur.*

### L'honnêteté en art

*Comment être honnête ? C'est la chose la plus difficile...*

*Ce n'est pas facile d'avoir une idée et de vivre avec une idée. On peut avoir quatre idées dans sa vie... je parle de véritables idées ! Moi je n'aime pas faire des variations si l'idée s'épuise. Cette question de l'honnêteté est sans doute mon sujet principal.*

### Ressasser

*Ressasser... c'est comme une maladie. C'est un cas pour un psychiatre !*

*Dans une exposition d'art brut je ressens toujours un malaise. Il n'y a pas ce filtre de la culture.*

*Dans ce que je fais avec vous, ça communique, ça parle ! Ça s'ouvre aussi ! Ça prend une forme plastique. Ça me fait du bien cette exposition avec les élèves.*

*Je suis un plasticien donc il y a un filtre. Chez un psychiatre tu cherches à te libérer, ici j'en fais une forme plastique. C'est un autre moyen de se libérer aussi... Sans le savoir tu peux aller dans des directions plastiques sans que ce soit pour chercher à te libérer d'une obsession.*

*Ça me gêne d'en parler parfois. Raconter constamment ma vie... comme une plainte. Avec les élèves, il se passe autre chose, je deviens aussi spectateur de cette histoire.*

*Une mutation doit se faire pour dépasser la plainte – ce que permet une exposition comme celle-ci.*

**JANUSZ STEGA**

Résidence artistique  
Janvier-mars 2013

**l'être  
lieu**

Propos recueillis  
par Gregory Fenoglio



# RENCONTRE AVEC JANUSZ STEGA

De minuscules motifs blanc cassé émergent d'un tissu rouge pâle. Carrés aux pointes arrondies, dans lesquels apparaît un motif, répétitif.

En bas, le tissu est entaillé. Marqué à vif. Le trou a effacé une partie du tissu. L'artiste a oublié une partie de son passé. Ne reste que le motif, répétitif. L'essence de la matière a été déplacée. L'artiste a été exilé, privé de son passé. La matière première a été extirpée de son milieu pour créer un tissu. L'artiste, déraciné de son milieu a repris un motif pour en faire des œuvres. Tissu dont il ne reste de naturel que les infimes molécules. Artiste auquel il ne reste que le motif, répétitif. Marqué à vie ; les reminiscences affluent, le motif reflue ; la laine s'effiloche et le motif s'efface. Le motif s'accumule, il se défigure ; et sous les couches, il s'oublie. Invisible de par son abondance. Toute la surface en est remplie : perdu est le motif, répétitif. En bas, le tissu est taché d'une mousse de peinture. Le tissu est le réceptacle de résidus d'ou jaillissent des souvenirs délavés. Le tissu est le résidu de ses travaux passés. Plus le temps s'allonge, plus le tissu se gorge de poussières, plus ses tableaux s'épaississent de matière. Et tous deux sont des éponges pour souvenirs ! ; des écorces du passé. La surface d'un passé d'où jaillit l'obsession, une écorce gonflée de motifs, répétitifs.

De minuscules motifs blanc cassé émergent du tissu rouge pâle. Sur sa chemise industrielle, le motif se dessine. Conçu par des hommes, peint par des machines. Sur ses tableaux personnels le motif se défigure. Conçu par un homme qui peint comme une machine. Qui, d'un geste industriel, applique toujours, le même motif, répétitif.

#### Baptiste Dancoisne

Le motif d'Anne Bourguignon, d'après le dessin de Janusz Stega

Si je vous dis « manga », vous me dites « Japon » ? Si vous je dis « arbre », vous me dites « écorces » ? Et si je vous dis « Janusz », non, vous ne me dites pas « à tas souhaits », mais « Stega » ! Oui, Janusz Stega, cet artiste polonais accessible et qui semble ravi de rencontrer des étudiants, autant que les étudiants le sont de faire sa connaissance… Accessible, naturel en toutes circonstances, mais tellement charismatique ! Il s'est écoulé deux heures pendant lesquelles personne n'osait proférer le moindre mot, tellement absorbés que nous étions par ses paroles ! Cet artiste travaille sur les peintures murales, à la façon du peuple polonais sous le régime communiste ; mais aussi sur les écorces.

Qui, il travaille sur des thèmes qui semblent communs, son esprit et tout semble si sophistiqué ! On parle, on se tait, son « tu vois » quand il explique nous voilà à seul homme, alors pas du tout…

Et puis surtout, quand il donne son avis sur quelque chose, on adhère spontanément à ses idées, par exemple, s'il dit que le mode de vie des Japonais est idéal, avec sa façon de nous raconter, on est bien tenté de le croire. Quand il dit que quelque chose est magnifique (par exemple les cerisiers japonais), on y croit (d'ailleurs je trouve beaucoup plus de choses magnifiques depuis quelques jours…). Et enfin, quand il dit que tout ce qui est dans les mangas existe au Japon, on veut y croire… (même en sachant qu'un garçon avec neuf queues de renard, ça ne peut pas exister, mais ça c'est autre chose !)

Bref, cet artiste accessible et à l'esprit de meneur contrôle toute l'action par quelques mots, en nous envoyant dehors, les mains pleines de terre, et nous donnant ses instructions à respecter à la lettre.

#### Camille Baulés

Le motif d'Emilie Supply, d'après le dessin de Janusz Stega

Attraction, répulsion. Toujours le même mouvement. D'un geste frénétique il les rapproche, il les éloigne, les met de biais, les replace droits. Rien ne change. Toujours le même mouvement et ce dès qu'il a sorti les rouleaux. Il les a posés sur la table, loin de lui. Il les rapproche, les fait passer. Ils reviennent. Ils reviennent toujours vers lui. De biais, droit, loin, près, toujours le même rythme. Dans la salle de classe, dans l'espace Bizet, c'est toujours le même scénario. Il prend nos moulages dans les

mains, les pose, les dispose, les reprend. Indécision ? Peut-être les idées qui se bousculent, et se succèdent dans sa tête. Il a une idée puis une autre, l'abandonne pour revenir à la première. Un constant mouvement de va-et-vient. C'est hypnotisant. On le suit. Ça tourne toujours autour des choses du départ, c'est comme ça que Janusz Stega décrit ses changements d'idées. C'est un peu comme un cercle infini, il part loin pour finalement revenir aux sources. Son prénom signifie Dieu à deux visages : hasard ? Peu probable. Il joue constamment sur deux faces. C'est tout un personnage. Il erre dans les lieux, il aperçoit quelque chose, s'arrête et repart. Mais il y a toujours un moment où il y revient. Il fait la même chose avec nous, une seconde il est là, l'autre il est ailleurs. Avec sa chaise, rien ne change. Il s'assied pour nous montrer ses œuvres, sa vie. Alors il avance sa chaise près de l'écran. Dans les minutes qui suivent il se retrouve près de moi, à l'opposé de l'écran. Il ne tient pas en place. Il est partout à la fois. Il fait et il défait. C'est un rythme décousu et pourtant c'est toujours le même. C'est étrange mais tout chez lui fonctionne de cette manière. Il va, il vient, il ne reste jamais immobile. Et les rouleaux, les rouleaux ne sont jamais bien loin. Janusz Stega: celui qui hante, ou plutôt celui qui est hanté. Hanté par un constant mouvement de va-et-vient. Attraction, répulsion. On revient toujours au même mouvement, lui, pour le moment revient toujours aux rouleaux.

#### Euzhan Genly

Le motif d'Emilie Supply, d'après le dessin de Janusz Stega

*Ma femme ne me trouve pas drôle.*

Pourtant, si vous passez rien qu'une heure avec Janusz Stega vous comprendrez à quel point cela sonne faux. La nature pour les Playmobils. Faire l'amour sur Mickey. Prises hors contexte ces phrases paraissent absurdes, illogiques, aberrantes… mais drôles ; elles le sont. Hop, un coup de langue sur l'index. Première fois.

*Ma femme ne me trouve pas drôle.*

Le motif d'Emilie Supply, d'après le dessin de Janusz Stega

Un véritable one-man show auquel Janusz Stega s'adonne. Un boute-en-train qui entraîne tout le monde dans son monde. Gold Finger. D'où ça sort ? Ben Laden. Non, laissez tomber. D'Oussama Bin Laden. Hop, un coup de langue sur l'index.

Deuxième fois. *Ma femme ne me pas drôle.* trouve *Humour qu'on ne pas dans le travail l'artiste. Tant dans tableaux que dans musique.* trouve *de ses sa sa* *Car, oui, Janusz Stega était, dans les années 80, chanteur d'un groupe de post-punk. Une violence qui inspire tout… sauf le rire. Si on écoute une chanson de Janusz Stega après ou avant l'avoir rencontré on pourrait croire à deux personnes différentes.*

*Ma femme ne me trouve pas drôle.*

Cette idée de double est évoquée par l'artiste lui-même quand on lui parle de son prétendu humour. Les comiques ont tous un côté tragique dit-il. Louis de Funes, par exemple, dans la vraie vie n'était pas drôle du tout ; il était chiant à ce qu'il paraît ! Humour qu'on ne retrouve pas dans son travail. S'enfermer pendant dix ans dans un atelier pour passer encore et encore le même rouleau sur une toile pour retrouver l'aspect de l'écorce n'est pas une activité que l'on peut qualifier de drôle. Ma femme ne me trouve pas drôle. Violence dans la musique. Enfermement. Obsession. Dépression.

La beauté est à l'intérieur, vous savez comme dans les gâteaux aux chocolats. La phobie des croques de chiens. Le Japon est le pays des plaques d'égout.

*Ma femme ne me trouve pas drôle.*

Le motif d'Emilie Supply, d'après le dessin de Janusz Stega

Ce n'est plus du tout la gentille petite Maya. Je devrais lui crever les yeux. Hop, un coup de langue sur l'index. Troisième fois.

*Ma femme ne me trouve pas drôle.*

C'est comme si on se trouvait, avec un sévère cas de Dr Jekyll et Mister Hyde sur les bras. L'artiste et l'homme seraient deux personnes différentes.

*Ma femme ne me trouve pas drôle.*

*C'est vous qui me rendez drôle.*

#### Lisa Mancone

Le motif d'Emilie Supply, d'après le dessin de Janusz Stega

#### Janusz Stega, le conteur

Janusz Stega est ce qu'on peut appeler un personnage. Chaque moment passé avec lui est comme un spectacle. Il occupe l'espace qui l'entoure par sa manière d'être, par ses grands gestes. L'artiste s'implique physiquement lorsqu'il parle, il met en scène ses paroles. Ses mains s'agitent au-dessus de la tête, il mime les coups de marteau lorsqu'il aborde la crucifixion de Jésus Christ, il touche le mur pour expliquer les procédés de ses réalisations plastiques, il frappe sur la table, il remet sa casquette, il montre du doigt, il dessine des formes avec ses mains… Certains de ces mouvements, s'ils étaient pris au ralenti, seraient comme des caresses dans l'air. Ce ne sont pas juste des mimes, l'artiste en réalité, n'imité pas, il ne fait pas semblant, il vit les choses qu'il raconte. Ce qu'il raconte est vrai, il n'est finalement pas acteur, il est conteur. Il a cette assurance, cet humour et cette spontanéité remarquables du conteur. Il sait toucher les gens, il sait tenir son auditoire captivé, il nous projette dans ses histoires, dans ses anecdotes, il nous propulse dans la banlieue de Cracovie des années 1960, puis, nous voilà au cœur des grandes rues tokyoites, puis, devant nous se dressent les cerisiers en fleurs japonais dont les milliers de pétales s'échappent au vent ! Et ces projections sont bien sûr volontaires, il les provoque, aussi bien lors de ses réalisations où il projette sur les murs les motifs, que lors

de la narration où il projette sur nos esprits ses histoires. Il nous dit très souvent « Tu vois » . Oui nous voyons, nous visualisons parfaitement. Son discours est comme un tableau qui se peint dans nos esprits, le paysage se forme petit à petit, il n'a pas besoin de pinceau, il fait de l'art par la parole. Janusz Stega vit

l'art, et nous le vivons avec lui. Il a ce regard particulier, celui qui, parmi des milliers de japonais qui marchent dans les rues de Tokyo, remarque LA plaque d'égout, cette chose généralement dédaignée qui se fait marcher dessus, mais, qui pour lui, est tout à fait somptueuse et dont le motif deviendra une œuvre d'art ! Les plaques d'égouts, Maya l'abeille, un indien sur son cheval… autant de motifs que nous propose l'artiste, qui sont chacun des histoires, des univers qui prennent forme dans nos esprits. Ces motifs sont des obsessions pour Stega, à un tel point qu'il en envahit l'espace, il les multiplie, tout comme se multiplient ses histoires, sa parole est un flux continuél qui envahit l'espace, qui se déverse sur chaque personne de l'auditoire, pour son plus grand plaisir.

Dependant, Janusz Stega ne cherche pas à monopoliser la parole, il cherche constamment le dialogue avec son auditoire, il s'intéresse beaucoup à l'avis des autres, même lorsqu'il s'agit d'étudiants. Il aime cette confrontation, qu'elle soit culturelle ou encore générationnelle, dans tout ce qu'elle a de bénéfique à apporter.

L'artiste sait raconter, mais également écouter.

#### Sophie Roussel

Le motif d'Emilie Supply, d'après le dessin de Janusz Stega

#### Les mains de l'artiste

Où l'histoire de l'intrigue contient dans toute sa splendeur. Je me suis assise là, près de la fenêtre de l'antichambre du bonheur grande ouverte. Mon regard vide se pose un instant à l'extérieur

## Les étudiants en Hypokhâgne - option arts plastiques

et contemple le spectacle d'un monde burlesque mais touchant. Peu à peu un bruit me hante : celui d'un cheval au galop, débordant de réponses. Je n'oublierais pas ses mains. Elles avaient la douceur des meilleurs contes mais à la fois toute la violence pour déformer n'importe quelle matière, d'un corps brun à un désert blanchâtre afin de transformer une apparence la plus misérable en un astre brillant. Elles dansaient, elles tournaient sur un air joyeux avec un regard animal qui troublent nos sens. L'émotion en temps réel voilà pourquoi cette obsession, son charme fugace, voilà pourquoi cette intrigue. On y observe toute la sagesse, toute la vie d'un homme à travers les plis qui le constituent. Elles se languissaient de se sentir engluesées dans ce manteau pâle et gourmand qui froîait sa peau. Source des rêves splendides qui s'écoulent en elles telles des cascades tombant dans de l'or brun. Ce sont des flots magiques, des architectures de nos féesries, doux à l'esprit mais riches au toucher. Une image imitant la nature, tout ceci grâce au talent de ses mains. Ne plongeons pas dans l'oubli mais devenons de fabuleux mémoires au goût de ceux qu'on accroche au mur.

#### Laura Ma

« Tu vois ? » il y a toujours des petites choses qui, une fois vues ou entendues, nous obsèdent. Elles sont là, discrètes, et pourtant nous ne voyons, nous n'entendons qu'elles.

Au départ, « Tu vois ? », tu n'y prêtas pas trop attention. Mais dès que cela se répète, tu commences

à te rendre compte que tu entends, que tu vois la chose sans arrêt. Cela obsession, une hantise L'obsession peut être énervante, voire souvent. Pourquoi cette petite chose est-elle là ? Comment « Tu vois ? » demander arrivée Tous ces

même devient une « Tu vois ? », agaçante, intrigante le plus souvent. Pourquoi cette petite chose est-elle là ? Comment demander arrivée Tous ces

à chaque froissement de tissu, ce rectangle revient « Tu vois ? », mais de manière différente, il devient moins droit, encore plus petit. Parfois tu le perds de vue, alors tu y penses un peu moins, et ce jusqu'à ce qu'il réapparaisse après un mouvement, même infime. « Tu vois ? » c'est obsédant, obsessionnel comme une musique que tu as en tête. Aussi régulièrement qu'un refrain, le sujet de l'obsession revient. Toujours entendu. Toujours vu. Toujours à l'esprit. Tu ne vois plus que lui, ce petit rectangle. Malgré sa taille minimale, tu le vois comme s'il grandissait de plus en plus, pour ne voir que lui à la fin. « Tu vois ? », c'est réellement un sujet d'obsession que de voir ce petit trou parfaitement rectangulaire dans la chemise à motifs de Janusz Stega.

#### Emilie Supply

Le motif d'Emilie Supply, d'après le dessin de Janusz Stega

J'ai tout de suite remarqué un trou dans sa chemise à motifs orange, de deux ou trois centimètres, ce trou en bas à droite de sa chemise. Ce n'est qu'un trou dans une chemise, cela peut paraître insignifiant, mais ce petit détail, cet accident, ce simple hasard, est en réalité le détail qui a créé un délice, un moyen de comprendre l'artiste et ses œuvres sous un autre angle. Je ne pouvais pas m'empêcher de tout associer à ce trou dans sa chemise. Quand il nous a présenté l'une de ses œuvres, les Déplacés, il a retenu notre attention sur un trou qui s'était créé accidentellement sur un des panneaux qui compose l'œuvre, celui représentant la croix du Christ. C'était un miracle pour lui que l'œuvre prenne tout son sens, grâce à un accident qui venait recréer les stigmates. C'était aussi comme

un miracle pour moi ce petit trou dans sa chemise. Celle-ci était déjà un reflet de ses œuvres avec ses motifs dessinés. Au fur et à mesure de ses explications, je retrouvais partout son univers. L'outil qu'il déroule sur des murs, sur ses toiles, sur des vêtements, voire directement sur des personnes. Le choix de cette chemise n'était peut-être pas un hasard, mais ce trou dans cette chemise c'était de l'air, l'idée d'un vide avec lequel il joue aussi dans ses œuvres. L'air passe dans les creux de la peinture sans la combler. Il ajoute superpose les couches à partir d'un motif peint au rouleau jusqu'à créer des espaces vides entre des espaces pleins. Un jeu de vide et de plein qui se joue simultanément.

Les creux sont présents dans les écorces des arbres qu'il propose de remplir avec de l'argile, dès lors le vide et le plein s'inversent. Les creux des empreintes d'écorces se rempliront ensuite de plâtre et reprendront la place du plein. Le vide est toujours là, on le déplace.

Alice Fournier

**Ce beau qui est beau est caché.** Prenez une toile - des milliers de couches de peinture Cachez sous la chaux blanche - qui recouvre tout : Toutes les couleurs longtemps accumulées - sur un tableau

La chaux de couleurs par le rouleau s'entassent cachés par la recouvre tous

les cache - les milliers déposées sur un support du peintre où les motifs chaux blanche qui les empreinte d'écorce l'arbre torsadées - torturés - taillés par le temps - écrasez la contre la tronc les écorces merveilleuses du sous les traits ensemble

Pressez une prise contre l'arbre contre les veines de - les milliers de reliefs - sculptés - entaillés Restez là paume longtemps usé - craquelé - écailleuses enlacées tronc Imprimez sur l'argile de vos mains tout contre l'arbre Appuyez encore la peau pour saisir une empreinte de terre rouge du bois

Puis versez le plâtre blanc liquide - épais comme le blanc des murs de l'espace. Coulez la surface blanche lisse du plâtre sur les formes d'argile pour cacher les empreintes comme la chaux sur la toile. Recouvrez les motifs les écorces enlacées

*Cacher - Cacher - Cacher*

Le motif d'Emilie Supply, d'après le dessin de Janusz Stega

Disimuler des couches sur des couches. Entasser des empreintes empruntées à l'écorce Rejouer l'arbre craquelé mais cacher les formes moulées. Séparez doucement l'argile et le plâtre amoureux pour faire naître l'écorce à nouveau dans le plâtre dans l'étreinte des matières. Opérez la fusion des chairs artificielles. Gardez une mémoire des matériaux épidémiques. Dérhabilitez le plâtre de l'argile qui le couvre du vêtement blanc qui colle à son moulage pour révéler la force de l'empreinte l'étendue du modèle de l'écorce volée. Découvrez enfin la profondeur de ses cicatrices après séchage. Décollez le plâtre de l'argile comme Janusz Stega a décollé ce matin des souvenirs de sa mémoire pour nous les raconter.

#### Sarah Baraka

Le motif d'Emilie Supply, d'après le dessin de Janusz Stega

10h13. Tout à coup, un silence. Plus rien ne paraît bouger. Quelques minutes plus tôt, l'artiste faisait encore tourner entre ses doigts les rouleaux d'empreintes qu'il avait apportés. Soudain, plus rien ! Le silence se fait, toute action cesse. Le seul mouvement qui persiste est celui des aiguilles : elles sont

les seules à bouger dans un rythme régulier, à tourner. Le regard perdu dans le vide… Comme absent… Les yeux ronds, ouverts en grand qui fixent un détail au sol… Pourtant il n'y a rien à observer sur ce sol. C'est comme si la bobine du film s'était arrêtée et ne se déroulait plus. Et toujours ce silence… Le corps toujours impassible, les yeux toujours grands ouverts, le regard toujours fixe…

Cela faisait plus d'une heure que nous étions là, à écouter religieusement Janusz Stega ; il nous parlait de son voyage au Japon, de ce que cela lui avait apporté. Nous, très impressionnés par la simplicité de son récit et son humour, n'osions l'interrompre. Mais en un instant tout a basculé : tandis que l'artiste nous brossait un portrait du pays, un souvenir lui est revenu

en mémoire. Il s'est tu et son corps s'est figé. Son regard s'est fixé sur le sol et plus rien ne semblait l'attendre. Nous l'observons sans savoir quoi faire ni ce qu'il se passait dans sa tête. La scène devait paraître étrange à un public d'étudiants en train d'écouter un artiste qui ne parle pas ! Quoi de plus surprenant ? Cependant, ce souvenir bouleversait tellement Janusz Stega qu'il nous en a fait part. Il est sorti de son mutisme et s'est mis à nous expliquer sa démarche concernant des plaques d'égout.

« Ces plaques d'égout, ça a été comme un choc dans ma vie… [Une pause, le regard est toujours figé, aucun trait de son visage ne bouge] j'en n'avais jamais vu des comme ça ! »

On perçoit alors la fascination de l'artiste pour cet objet de métal, de plus trivial et prosaïque pourtant plaques d'égout. Qui s'intéresse plaques ? Personne… Cet objet hante désormais les pensées de Cela devient son obsession, banal et pourtant la sous ses yeux. Il revoit encore ces plaques d'égout… Un leitmotiv dans la vie de Janusz Stega… ( Motif circulaire - yeux ronds - plaques

d'égout) Le regard rivé sur le sol… C'est donc ce souvenir auquel l'artiste est en train de penser ! Voilà ce qui l'obsède… « Et dire que j'ai passé six mois à faire des empreintes de plaques d'égout, faut être complètement barré ! »

#### Anne Bourguignon

**Le cerisier**
Le cerisier, vestige de mon passé
Le cerisier, durant le vent d'été
A laissé fleurir les feuilles
Mes bribes de souvenirs fanés
Le cerisier, essence colorée
Le cerisier, fantôme tourmenté
Me hante et remplit ma vie
D'un désir d'infini.
Il prend bien la vie qui s'incline
Mieux que moi qui suis sans racines
Dans le cerisier, j'ai trouvé
Ce que j'étais venu chercher
Cette beauté, ce calme et cette sérénité
Dont j'avais besoin pour me libérer
Le cerisier, tombeau d'un ancien amour
Le cerisier, que j'ai dû quitter un jour
Le vent a soufflé sur le temps
Le printemps et l'automne se sont arrêtés
Au vent d'automne, revient ma monotonie
A comprendre ma vie, et j'écoute
Ma mélancolie qui berce
Le souvenir ancré du cerisier

#### Lorine Deplanque

Le motif d'Emilie Supply, d'après le dessin de Janusz Stega

# CETTE IMAGE VOUS HANTE

## Une expérience en classe de cinquième autour d'un fragment extrait d'une œuvre de Janusz Stega



### L'EMBRAYEUR

Lorsque j'ai distribué à chacun, l'image imprimée (un détail d'une œuvre peinte par Janusz Stega), les réactions furent vives : « on dirait du steak haché » ; « c'est du ketchup » ; « du sang » ; « une écorce » ; « des coraux » ; « des champs vus du ciel ». Les projections, nombreuses, et les premières ébauches de narrations démarrèrent avant même qu'il soit question d'en construire. La surprise de découvrir ce petit fragment, cette matérialité à laquelle il renvoyait, tout cela nous montrait bien comment une image, qui ne peut que restituer pauvrement la réalité bien tangible de l'œuvre, participe quand même d'une perception complexe, ne se limitant pas au visuel. L'image distribuée aux élèves était aussi l'image d'une matière, une surface que l'on s'imaginerait toucher, avec ses creux et ses bosses, son caractère rugueux ou au contraire gluant, poisseux. Elle contenait, en puissance, une infinité de possibilités, elle nous renvoyait directement au statut de trace que peut revêtir l'image photographique. Indice pour le moins polysémique, ambigu qui appelle un hors champ, qui demande à être contextualisé, raconté.

La photographie, souvent perçue comme preuve, comme évidence, constitue l'un des mythes qui seront questionnés dans les pratiques artistiques initiées par les élèves. Dès l'amorce du cours consistant à investir de spéculations diverses un fragment abstrait, on perçoit que l'image tient à la fois du document, qui renvoie à un réel, à un « ça a été » dirait Barthes, en même temps qu'à une fiction potentielle. Comme l'explique Roland Barthes dans « la chambre claire » : « nous projetons dans une image toute une série de valeurs qui émanent de nous, de notre vécu, mais qui ne sont pas dans la photo elle-même ». La faculté du spectateur à se projeter et son incrédulité face à l'image semblent être les conditions sine qua non pour son assimilation, sa « consommation ».

C'est en exploitant la porosité entre réel et fiction que les élèves apprendront à questionner la valeur de ces catégories. Dans un même temps, et au regard du travail effectué par Janusz Stega, ils seront amenés à s'interroger sur ce qui reste en images, en traces d'un événement et sur ce qui fonde notre mémoire iconique collective. Il s'agit d'envisager à la fois la question de la preuve, du vraisemblable, de la crédibilité d'une fiction, en même temps que de s'interroger sur ce qui fait notre culture visuelle, sur la capacité d'une image archétypale à traverser tel un fantôme les millénaires, les cultures.

### L'AUTOFICTION

Pour susciter l'envie, il s'agissait d'immerger les élèves dans un récit qui les implique personnellement. « Cette image vous hante. Cette image est le souvenir visuel que votre esprit conserve d'un événement. Elle est enfouie au plus profond de votre mémoire et surgit parfois, dans certaines circonstances, vous savez que vous ne l'oublierez jamais. » Voilà ce qui est conté aux élèves et comment l'appropriation du détail distribué commence. Ils sont en effet encouragés à inventer une histoire dans laquelle cette image-souvenir prend une place de choix. Ce détour pédagogique théâtralisé permet à la fois de mettre les élèves dans une situation rassurante parce que totalement fictionnelle en même temps qu'elle suppose leur implication totale dans le dispositif, le don de leur personne et d'un peu de leur mémoire, fabriquée pour l'occasion mais qui fait appel à du vécu plus ou moins transfiguré. Les élèves ont ainsi constitué par écrit de petites narrations « vraies, fausses, vrai / fausses » qui leur faisaient combiner dans une production littéraire souvenirs réels, inventions, récits d'aventures rocambolesques, provoquant par là même le surgissement inconscient de mythologies, d'archétypes, de personnages ou de situations types qui, tels des *poltergeist* amicaux, venaient rappeler aux vivants leur présence, rassurante.

Quand les élèves commencent à rédiger leurs propres autofictions, on est déjà dans « l'artistique » : il y a écart entre le « je » narrateur et « je » auteur et dans cet écart, cet interstice se glissent les possibilités d'expression : déformation, exagération, pastiche d'un genre littéraire etc. Car « raconter des histoires » peut d'emblée être pris comme une proposition double : celle de construire des narrations et celle de construire des mensonges. Peu après les premières tentatives d'écriture et après quelques lectures à haute voix. La lecture commentée du fameux extrait des madeleines dans « du côté de chez Swann » de Marcel Proust a permis aux élèves de saisir la complexité de la mémoire, laquelle n'est pas une mais plusieurs. Ils ont pu percevoir qu'un souvenir était une fabrication complexe dans laquelle s'imbriquait goût, odeurs, sons... Si leur esprit avait fabriqué l'image (le fragment de Janusz Stega), il l'avait fait à partir de référents complexes, variés. Peut être même que celui-ci avait volontairement ou par omission déformé la réalité historique et déjà fabriqué une fiction.

### CONSTRUIRE LE VRAISEMBLABLE

A partir des autofictions réalisées, les élèves ont été invités à prouver par des images, objets, traces ou écrits la véracité de leur histoire. Ils ont donc dû fabriquer et présenter un ensemble de preuves, de pièces à conviction pour leur histoire qui rendaient crédible un récit pourtant fictif. L'une de ces pièces à conviction devait révéler à tous la nature de ce

qui avait produit chez eux l'image-souvenir distribuée. Les pratiques peuvent être indexées de la sorte :

- *Photographies « trafiquées »*

Les élèves connaissent le photomontage. C'est presque un poncif qu'on utilise au sujet des photos de magazines au même titre qu'au sujet des derniers blockbusters : « de toutes façons c'est truqué », il y a un doute généralisé quant aux images, cependant celui-ci ne prend pas en compte le caractère intrinsèquement trompeur du médium photographique. La rupture opérée par le photomontage est qu'il nie le « ça a été » de l'image en effaçant, par exemple, du cliché un personnage (comme dans les photos de propagande soviétique où Staline efface ses rivaux). La valeur indicelle de l'image photographique, son statut de document ou de témoignage est alors ébranlé. Or, si l'on peut de manière finalement très consensuelle se montrer méfiant face à quelques secrètes manœuvres opérées dans l'ombre par des communicants bien mal attentionnés, il est extrêmement intéressant de montrer que la photographie comme activité artistique est en soi une affaire de manipulation, de tromperie, de fiction. « On ne prend pas une image photographique, on la fait, on la fabrique » (François Soulages, esthétiques de la photographie, Paris, Nathan, 2001). L'histoire regorge de supercherries photographiques, qui n'eurent pas besoin du recours au photomontage (l'affaire du monstre du Loch Ness en constitue un exemple canonique) La manipulation peut ainsi se contenter d'être une manipulation de statut. C'est ainsi qu'un simple mensonge sur la provenance, une légende suffisamment vraisemblable ou une habile recontextualisation vont suffire à changer la perception d'une image et donc son sens supposé. Le travail de réappropriation photographique de Christian Boltanski est à ce sujet fort intéressant (*Les modèles. Cinq relations entre texte et image ; Paris, Cheval d'attaque, 1979*). L'information (télé, presse) est alors de l'ordre de la composition : la présentation d'une image en donne le sens de lecture.

- *Les reliques*

Les petits objets apportés, les écorces, les branches brûlées, la boîte contenant des poils de singe d'Amazonie, ont permis de souligner la difficulté d'accorder à un objet le statut de preuve. C'est la croyance qui valide ou non ce statut. Ainsi comme pour ce qui concerne les restes des saints présentés en divers endroits du monde, l'aspect extérieur aussi vraisemblable soit-il ne sera jamais gage d'authenticité, et le mystère de la foi se substituera à la vérité.

- *Les faux en écriture*

Pratique amusante et très subversive pour les élèves car il y a franchissement d'un interdit. Le faux en écriture permet de prendre conscience d'une part de la fragilité de l'authenticité. Mais aussi de tous les enjeux plastiques du faux, de la copie (savoir imiter, rendre crédible, se faire aider de complices) Si l'imitation maladroite de la signature parentale est monnaie courante dans les établissements, le travail demandait cette fois d'exercer à une plus grande échelle. Les élèves prennent conscience des signes nécessaires et suffisants pour fabriquer l'authenticité. Travail de la main, artisanat, préciosité... Tout ceci renvoie au statut discutable de toute affirmation, de toute preuve, à notre nécessaire crédulité (nous ne pouvons pas tout mettre en doute.) il y a un contrat : on accepte un écrit pour vrai si un certains nombres de signes connus sont présents.

- *La présentation des preuves*

Certains travaux ont permis de comprendre le caractère essentiel de la présentation dans la quête de la vraisemblance. Si certains singeaient les présentations de type anthropologique, d'autres étaient plus proches du registre de la police scientifique ou du monde judiciaire. La présentation fait elle aussi image, elle renvoie à un ailleurs qui valide ou non la fiction présentée. On pense ici à Joan Foncuberta pour qui la fiction s'inscrit dans la démarche même de l'exposition, dans son mode de présentation.

### L'IMAGE QUI HANTE : LA CIRCULATION DES IMAGES FANTOMATIQUES

En fin de réalisation, la présentation de l'origine « réelle » de l'image de départ fut intéressante. Extraite de la série de 10 toiles intitulée « stratification du motif » (1999), cette œuvre nous montre la lutte incessante entre l'image qui tente d'atteindre la surface et la peinture qui inlassablement la recouvre. La pratique picturale de Janusz Stega est un objet de fascination pour les élèves. Ces « croutes » de peintures comme des stalactites patiemment constitués par le passage obsessionnel du pinceau donne à sa peinture une allure massive, organique. Mais ce qui fut encore plus intéressant pour eux, c'était de comprendre comment cette pratique qui relève au premier abord de l'abstraction est en fait une révélation du réel. Comment apparaît ou plutôt comment demeure l'image dans un travail aussi chargé de matière ? Les deux œuvres intitulées « papier trauma » (1998) relèvent d'un principe similaire, celui de la révélation d'une image, à ceci près que l'artiste y utilise effectivement le révélateur photographique comme médium et superpose le motif décoratif sans cesse déroulé à l'image de l'horreur nazie qui apparaît, s'évapore et revient dans les interstices du motif et de notre mémoire.

Cette circulation, cette résistance de l'image, ces surgissements fantomatiques ne sont pas sans rappeler le travail de l'historien de l'art Aby Warburg et de son « Atlas Mnémosyne ». Tentative de créer des liens entre les œuvres, les styles et les époques, composé d'une quarantaine d'écrans de toiles noires où sont disposées presque un millier de photographies d'œuvres maintenues par des pinces afin de préserver leur mobilité. « Ce qu'il visait était une interprétation symptomale de la culture à travers ses images, ses croyances, ses continents noirs, ses résidus, ses déplacements d'origine, ses retours du refoulé... Quelque chose en somme, d'assez proche de la psychanalyse freudienne. » Georges Didi-Huberman (« L'histoire de l'art à l'âge des fantômes », Art Press n°277, Mars 2002)

Circulation, croisement, métamorphose, les jeux combinatoires proposés par Warburg illustrent comment notre culture visuelle s'est construite, et comment nos perceptions peuvent être influencées par ces constructions. Les images sont intrinsèquement liées à la mémoire de l'humanité. Elles surviennent et reviennent de manière récurrente. Dans sa pensée, l'histoire de l'Art est moins linéaire que cyclique : résurgences, rémanences, fantômes. « Cocteau disait que, la nuit, les statues s'échappent des musées pour se promener dans la rue », explique Chris Marker, qui affirme tomber parfois sur les modèles de grands maîtres de la peinture dans le métro parisien comme face à des spectres hors du temps. (« Passengers » série de photographies « volées » dans le métro parisien).

La dernière référence présentée aux élèves est une référence « locale ». Il s'agit d'une sculpture de Jean Baptiste Carpeaux intitulée « Mater Dolorosa » (1869-1870) exposée au musée des Beaux Arts de Valenciennes. Cette œuvre profane qui aurait été exécutée après la rencontre par l'artiste d'une femme pleurant la mort de son fils rend visible à travers elle tout un pan de la culture visuelle chrétienne. Qui elle-même s'avère être une survivance de représentations bien plus anciennes : ainsi la figure de la pleureuse existe en Egypte antique mais aussi chez les sumériens dès 1900 AV JC. La figure archétypale de la mère éplorée traverse ainsi l'histoire et les arts et des styles en passant par le cinéma, le théâtre mais aussi par des chefs d'œuvres comme « la Pieta » de Michel Ange (fin du XVème siècle) ou « Guernica » de Picasso (1937). Plus récemment, une photographie de presse primée au concours « world press photo » de 1997 et intitulée « la Madonne de Benthala » a montré au monde occidental combien son regard était construit par des images préétablies, puisqu'elle sanctifie en madone chrétienne une femme musulmane hurlant l'horreur d'un massacre en Algérie. L'artiste Pascal Convert réintroduit dans le monde réel cette image en l'incarnant dans un moulage de cire monumental, arrêtant net la circulation médiatique d'un cliché documentaire devenu icône.

Émilien Couvreur

Professeur d'arts plastiques, collègue Jehan Froissart, Quièvrechain



Janusz Stega - tableau orange - 1999-2000  
Pigments, chaux, talc, colle, rouleau à motif, poils de pinceau  
120 x 160 cm



« Cette image me hante : en faisant du parachute, j'ai survolé un labyrinthe que j'ai pris en photo. Il était dans une grande résidence perdue. C'était très inquiétant. »

Justine



« Cette image me hante : j'ai fait une chute en vélo et le pédalier m'a arraché la peau du bras. La vision du sang m'a traumatisée »

Djibril



« Cette image me hante : une nuit j'ai rêvé que j'étais poursuivi par un steak géant qui voulait me dévorer. Je me suis réveillé et quand je suis descendu, sur la table de la cuisine il y avait un steak et des frites. J'ai hurlé. Ma mère a dû me rassurer. Cette fois c'est moi qui allais dévorer le steak. »

Benjamin



« Cette image me hante : je suis allé manger un kebab avec un copain. La sauce a giclé hors du sandwich et a sali mon t-shirt. Je me suis fais disputer.»

Yanis



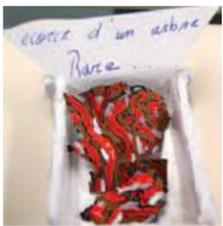
« Cette image me hante : lors d'un séjour en Corse, nous avons fait de la plongée. Je me suis fait piquer par une algue étrange. Parfois je ressens encore une douleur à l'endroit de la piqure. »

Claire



« Cette image me hante, il s'agit de la surface d'une pierre volcanique encore bouillante. Elle a bien failli me tuer. »

Nathan



« Cette image me hante, c'est l'image d'une écorce d'arbre très rare que j'ai ramené d'une aventure périlleuse en Amazonie. »

Florian

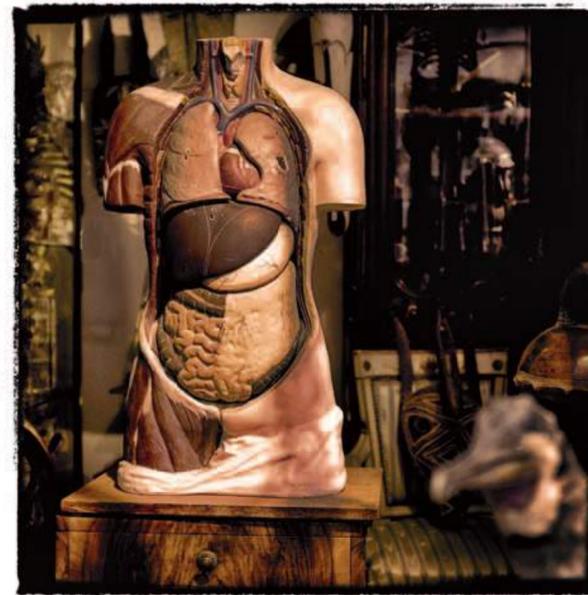


« Cette image me hante, c'est l'image d'un steak délicieux que j'ai mangé au restaurant quand j'étais plus jeune. »

Deniz



Série HANTISE  
Photographie Patrick Devresse  
décembre 2012  
[www.patrickdevresse.fr](http://www.patrickdevresse.fr)



# PORTRAIT ET OBSESSION



Dans son recueil de poésie Clair de Terre publié en 1931, André Breton écrit Union Libre, un poème dédié à son épouse qu'il présente comme la « femme à la langue d'hostie poignardée. » La violence et la mystification se mêlent dans ce vers qui montre à travers une image surréaliste le caractère ambivalent que l'homme peut éprouver face à la femme qu'il désire et qu'il aime, jouant ainsi sur un sentiment de violence, d'attraction, d'obsession et de répulsion que l'homme peut entrevoir face à l'être féminin qu'il peut aisément transformer en œuvre d'art. C'est peut-être ce Pygmalion fasciné que tente également de mettre en scène Alfred Hitchcock dans son œuvre cinématographique de 1958, Sœurs froides (ou Vertigo).

John Ferguson, un ancien policier souffrant d'acrophobie, se voit attribuer la mission de prendre en filature la jeune Madeleine Elster, accusée par son mari d'être possédée par le fantôme de son aïeul, qui n'est autre que l'intrigante et éternellement jeune Carlotta Valdés dont le portrait devient l'enjeu central de la fascination des personnages. Témoin des moindres déplacements de la jeune femme, le détective oscille entre son rationalisme et les événements surnaturels qui s'offrent à ses yeux. Madeleine souffre-t-elle de folie ou bien est-elle réellement victime de la hantise de son arrière-grand-mère ? Le spectateur est littéralement plongé dans un univers fantastique dans lequel il est soumis à « l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, (et se confronte) à un événement en apparence surnaturel » selon la définition du fantastique par Todorov. Ainsi, le spectateur partage la vision que porte le détective sur cette affaire étrange sans pouvoir distinguer le vrai du faux, le sensé de la démence. Pourtant, c'est autour de la toile de Carlotta Valdés que se bâtit l'intrigue.

En effet, sur la toile, Carlotta tient dans les mains un bouquet de fleurs similaire à celui que Madeleine a acheté. Elle a le visage de trois quarts et regarde le spectateur de biais, ce qui lui confère un air assez mystérieux. Elle est coiffée d'un chignon plat en forme de spirale et porte un collier en argent assez gros, orné de pierres rouges. Madeleine est coiffée du même chignon, et on apprend également au cours du film qu'elle possède le médaillon de Carlotta et qu'elle aime le porter de plus en plus souvent. Plus tard, John, toujours obsédé par Madeleine, rencontre Lucy, qui ressemble traits pour traits à Madeleine. John va alors tout faire pour transformer Lucy en une nouvelle Madeleine, ignorant que celle-ci est en vérité la femme dont il était tombé amoureux au départ.

Or l'absence d'expressivité de Madeleine, à l'image de celle de Carlotta Valdés sur le tableau, nous amène à nous demander si Madeleine n'est pas en fait un fantôme. Il s'agirait peut-être d'une pure invention, d'une hallucination du détective, traumatisé par la mort d'un homme à cause

de ses problèmes de vertiges. On pense au moment où Madeleine se promène avec un long manteau blanc qui suit les mouvements du vent. Apparaît alors une vision aérienne, presque mentale. Cependant, Madeleine cache son identité. Son image n'est en fait qu'un ersatz de sa personnalité : il y a dès lors un dédoublement de la personnalité chez ce personnage pour qui le « je est un autre » selon la formule de Rimbaud. L'identité est ainsi troublée selon un jeu de miroirs. Le film joue en effet sur le caractère narcissique de la peinture et du portrait qui fait que dans ce tableau, Madeleine semble se voir elle-même. Il y a pour ainsi dire une auto-contemplation du regardeur sur l'œuvre.

En effet, la thématique du miroir imprègne fortement les scènes qui posent toujours les personnages face à l'idée du reflet. Ainsi, le portrait se donne à voir comme le reflet purement physique de Madeleine qui tente de se suicider en plongeant dans l'eau. Or, même si celle-ci est sauvée *in extremis* de la noyade, elle semblait bien obéir à la même tragédie que Narcisse qui mourut (selon *Les Métamorphoses* d'Ovide) noyé dans l'eau qui lui servait de miroir pour contempler sa propre beauté. De la même manière, John comprend la supercherie de Lucy en voyant le médaillon à travers le reflet d'un miroir. La structure du film fonctionne en miroir puisque ce dernier est composé de deux parties fondant l'évolution de l'histoire sur deux couples (John et Madeleine puis John et Lucy) qui sont en réalité les mêmes personnages. Tout est mis en scène pour compléter l'expression de la ressemblance dans le portrait traduite par la structure (formelle et thématique) en miroir.

En outre, les objets, chez Hitchcock, apparaissent comme des symboles. Ainsi, collier, chignons, bouquets de fleurs deviennent le transfert d'un fétichisme dont le spectateur est le témoin. En effet, le personnage principal est voyeur, ce qui rend *in extenso* le spectateur voyeur lui aussi puisqu'il découvre l'action par le regard des personnages. En outre, les symboles deviennent l'objet d'une obsession. D'ailleurs, il faut noter que dans le roman dont le film est adapté, il est écrit dès *l'incipit* que le personnage principal est impuissant. En effet, la question de la sexualité est oppressante dans le film. Dans les œuvres d'Hitchcock, les scènes de voitures sont toujours la symbolisation d'un acte sexuel. Or, dans *Vertigo*, lors de la balade en voiture de Madeleine et John (ou même lorsque ce dernier se cache pour observer la jeune femme), il s'agit simplement d'une longue filature obsédante et sans fin qui pourrait témoigner une forme de libido fantomatique du héros.

D'ailleurs, la scène de première apparition de Madeleine est importante. On perçoit tout au long de cette séquence des indices qui la relient de façon voilée au portrait. La scène se passe dans un restaurant dans lequel les personnages reviennent plusieurs fois. La caméra part du regard de John (ce qui permet peut-être de rappeler son obsession future) puis elle effectue un zoom arrière qui permet d'apercevoir Madeleine, de dos, attablée, en robe de soirée. Au moment où Madeleine entre dans le champ de vision, un tableau, (élément de décor qui semble insignifiant et dont on ne perçoit même pas le sujet) se trouve au centre de l'image : il est mis en valeur car il est encadré par deux bouquets et se trouve entouré de trois lustres. Madeleine est donc liée au tableau de façon allusive, presque imperceptible. Cette scène est très importante, car on peut y percevoir encore un autre lien : au moment du zoom sur Madeleine, trois figurants passent dans le restaurant, la masquant un instant. Il s'agit de deux hommes qui entourent une femme blonde portant un tailleur gris. Or, Madeleine porte elle aussi un tailleur gris plus tard : vêtement qui sera important puisque l'obsession de John le conduira à acheter un tailleur similaire pour déguiser Lucy en celle qu'il croit morte. De fait, la volonté obsessionnelle que John a de vouloir métamorphoser Lucy en Madeleine (elle-même obsédée par le portrait de Carlotta Valdés) fait de lui un véritable Pygmalion. En effet, l'homme est obsédé par l'image qu'il se fait de la perfection féminine et tente de modeler sa

femme, telle une véritable statue, jusqu'à ce qu'elle devienne un être parfait. John transforme peu à peu Lucy en l'habillant, en la coiffant comme Madeleine. Celle-ci accepte de perdre son identité afin d'être aimée par son amant. Elle est en effet elle-même obsédée par cet homme, pour qui elle accepte de substituer son existence à celle d'un spectre, d'un souvenir perdu à jamais. Le portrait de Carlotta Valdés n'est peut-être qu'un tableau simple voire ordinaire dont la fonction est de représenter une jeune femme âgée de vingt-six ans, mais il n'en est pas moins au cœur de l'intrigue, à l'origine de la folie et de l'obsession des personnages.

L'œuvre d'art est donc devenue l'objet principal de l'amour voire de l'adoration et la femme (à travers la figure de Lucy) devient un prétexte pour aimer le portrait initial. On peut d'ailleurs évoquer la « Sonate de Vinteuil » qui fascinait tant le personnage de Swann et fut le fondement principal de l'amour qui l'unit à Odette de Crécy dans *Un Amour de Swann* de Marcel Proust. L'amour, dans le film, est donc le résultat d'une adoration et d'une intention artistique transmises par le personnage de John.

Mais le portrait reste avant tout la figure de l'absence. En effet, le film se déroule autour de cette thématique qui hante et aliène les personnages. Ainsi, le titre original de l'œuvre – *Vertigo* – renvoie à la peur du vide que ressent le personnage principal. Il s'agit en fait d'une absence de repères, de contrôle de soi. De plus, le portrait est en lui-même, et par nature, la représentation de l'absence. En effet, il s'agit d'une défunte, morte quelques temps après la réalisation de ce tableau. Celui-ci immortalise le visage jeune, innocent, qui ne vieillira jamais et qui restera pour toujours mystérieux et envoûtant à la manière du célèbre *Portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde. Le portrait permet donc de signifier la présence d'un être absent, à jamais disparu. John est donc amoureux du passé, du souvenir et il vit un amour presque « nécrophile », liant ainsi l'éros et le thanatos dans une névrose collective. C'est donc l'absence qui est à l'origine de la folie des personnages. John est obsédé par l'absence de la femme qu'il a aimée et qu'il croit morte. Le portrait de Carlotta Valdés est donc, au-delà de la représentation figurative d'une jeune femme, une œuvre poussant les personnages à la folie, à l'obsession et au vertige.

Enfin, on pourrait se demander si cette fascination ne montre pas une analyse de l'art lui-même par Hitchcock qui s'interroge sur son propre statut d'artiste. En effet, la punition finale qui détruit l'œuvre d'art de John (Lucy qu'il transforme en Madeleine) est annoncée par l'apparition fantomatique et démoniaque de la nonne qui apparaît comme une messagère de Dieu. Celle-ci proclame une sentence divine contre une forme d'*hybris* présente à travers le personnage de John, l'homme qui voulut se mettre à la hauteur de Dieu et contrôler sa propre création. Hitchcock ne cherche-t-il pas à comprendre son propre pouvoir créateur ? En effet, quand on sait la violence des rapports qu'il entretenait avec ses actrices et son obsession pour ces figures féminines semblables, il est aisé de retrouver en John une part d'Alfred Hitchcock. Dès lors, l'obsession du portrait et les névroses des personnages sont autant de clefs qui permettent à Hitchcock de délivrer à ses spectateurs une analyse du rapport entre l'homme et sa création, la création et le divin, en bref, de mettre en avant la culpabilité de chaque artiste qui se pose en figure divine créatrice et pulsionnelle.

**Les étudiants en Khâgne  
option histoire et théorie des arts**

**Alexis Barroo, Elise Jacquier,  
Justine Vassaux, Claire-Aline Sénéchal,  
Claire Denèle, Marion Guilbert**

QUI hante tisse mais QUI hanterais-je ici  
Qui ne m'appelle QUI hanterais-je ici sinon moi-même

Moi-même bardée d'éponge et d'abat-sons  
moi-même forgée d'obsédantes

obsessions de plumes alors que le silence opale

opresse mes côtes et mes sangs

moi-même brulée de tain au visage effacé

moi-même Qui ne m'entends ni ne me

vois O O

OMERTA SUR  
MA VOIX ah

et j'entends les sarcasmes les rires éreintants  
je sens le souffle de la goule

la Lilith des jours premiers  
l'ombre frôle et froisse les pages

poltergeist sonore  
et éclatant O O tout cela m'aveugle et m'affaiblit

et plus plus plus rien alors ne saurait m'ébranler

me me mettre en marche ECRIS ordonne le

Huant MAIS ECRIS DONC s'obstine à

souffler l'intérieur Gévaudan

mais qu'écrirais-je maintenant que la brume  
appelle le givre mais que verrais-je si ce n'est le

fatidique brouillard de ma nuit

O O QUI RÔDE ICI qui qui rôde ici Qui ne  
m'écharpe Qui si ce n'est l'obsédante litanie de

l'attente

L'ATTENTE élective du mot

# UNE NUIT À LA MAISON HANTÉE

## Jeu de rôle

Assis autour de la table, quatre personnes écoutent avec attention le meneur de jeu, en bout de table, qui décrit l'arrivée de leurs personnages dans la maison hantée. Audrey et Guillaume, un jeune couple, jouent respectivement le rôle de Daisy, une journaliste et Felix, un promoteur immobilier véreux. En face, Lucien et son petit-fils Théo jouent les rôles du révérend Alan et de Carter un chasseur de trésors.

Le meneur continue sa description, tel un conteur faisant appel à l'imagination de son auditoire :

*Meneur de jeu : « Vous pénétrez à la nuit tombée dans la maison hantée. Le vent s'engouffre dans le bois et fait grincer les vieilles planches. Soudain, vous entendez un grand claquement venant de l'étage, qui vous fait sursauter, que faites-vous ? »*

Les joueurs se regardent, puis comprennent que c'est à eux d'intervenir en décrivant les actions de leur personnage.

*Guillaume, parlant pour son personnage : « C'est sûrement des rats ou juste un coup de vent. »*

*Audrey, jouant son personnage : « Pas sûr, on raconte que cette maison est hantée, je vais aller voir. (Décrivant alors les actions de son personnage) Je cherche un moyen de monter à l'étage pour savoir d'où vient le bruit. »*

*Meneur de jeu : « Tu commences à chercher un escalier, mais il fait sombre : fais un jet de Trouver Objet Caché pour savoir si tu réussis. »*

Audrey prend deux dés à dix faces, les lance et obtient 43. C'est inférieur à la compétence Trouver Objet Caché sur sa feuille de personnage qui est de 50 : son action est donc réussie.

*Meneur de jeu : « Tu trouves donc un escalier au fond du couloir. Que fais-tu ? »*

Audrey, décrivant les actions de son personnage : « Je vais voir, d'un pas déterminé. »

*Meneur de jeu : « Les autres, que faites-vous ? »*

Les autres joueurs se regardent et vont devoir décider : leurs personnages vont-ils se risquer à accompagner la journaliste mener l'enquête sur l'origine de ce bruit ? A eux de décider...

## LOVECRAFT: LE FANTASTIQUE, L'HORREUR ET LA HANTISE

Voilà donc à quoi ressemble un jeu de rôle : les participants, installés autour d'une table, créent ensemble une fiction, chacun incarnant un personnage, le tout le plus souvent encadré par un meneur de jeu, animateur qui décrit les situations, gère l'utilisation du système de résolution (les dés dans l'exemple ci-dessus) et plonge les joueurs dans l'ambiance d'une histoire imaginaire. A partir de là, on se rend compte que ce loisir à la croisée du conte, du théâtre et du jeu de société, devient un vecteur pour explorer une thématique culturelle, tout comme peut l'être la vidéo ou une performance artistique.

Dans le cadre du festival « Celui qui hante », l'idée était de pouvoir offrir au participant la possibilité d'aller plus loin dans son interaction avec la thématique de la hantise et de l'obsession, en lui permettant de ressentir, par l'intermédiaire d'un alter ego fictif, ce que cela peut faire que de passer la nuit dans une maison hantée. Les romans fantastiques du XIX<sup>e</sup> siècle (Oscar Wilde, Edgar Allan Poe) étant les précurseurs littéraires ayant le plus exploré ce thème, il était logique de proposer un contenu se situant dans leur droite lignée, en l'occurrence les récits fantastiques d'Howard Phillips Lovecraft. Ces derniers mettent en scène, dans un contexte et une époque contemporaine de l'auteur (la Nouvelle-Angleterre des années 1920) des protagonistes, dont l'obsession tourne parfois à la folie, confrontés à des phénomènes qui les dépassent et les hantent.

Le scénario *Une nuit à la maison hantée* s'inscrit donc pleinement dans la thématique, sans pour autant sombrer dans l'horreur sombre ou lourde. Les éléments « fantastiques » du jeu restent majoritairement suggérés et non montrés, ce qui permet de garder une dimension familiale à l'animation : tous, à partir de 6 ans, peuvent y prendre part et venir passer quelques instants, quelques minutes ou quelques heures dans cette maison hantée imaginaire.

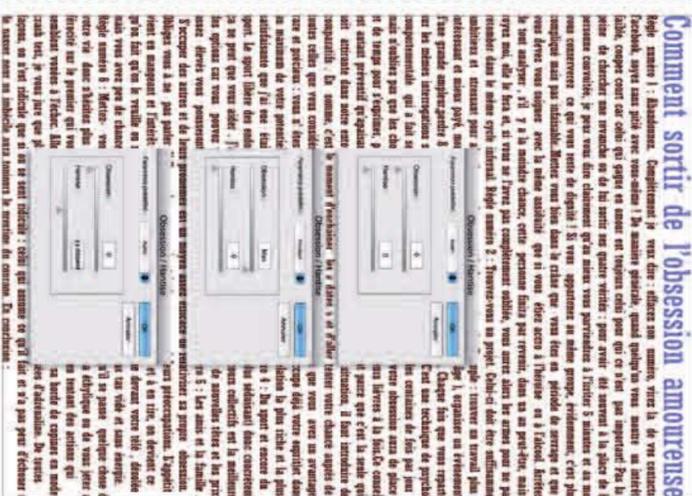
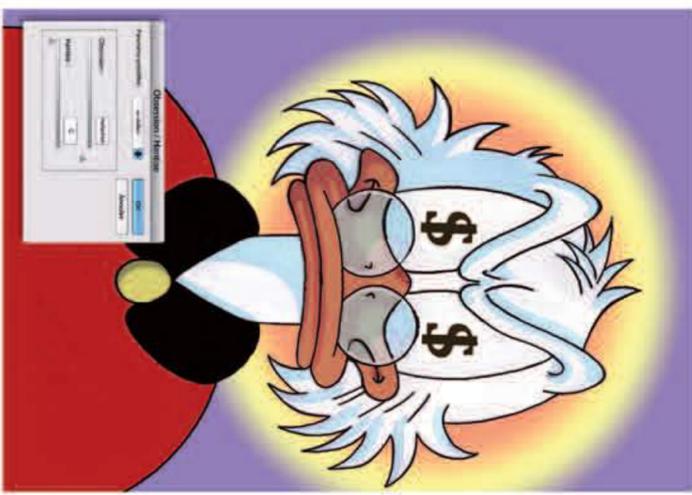
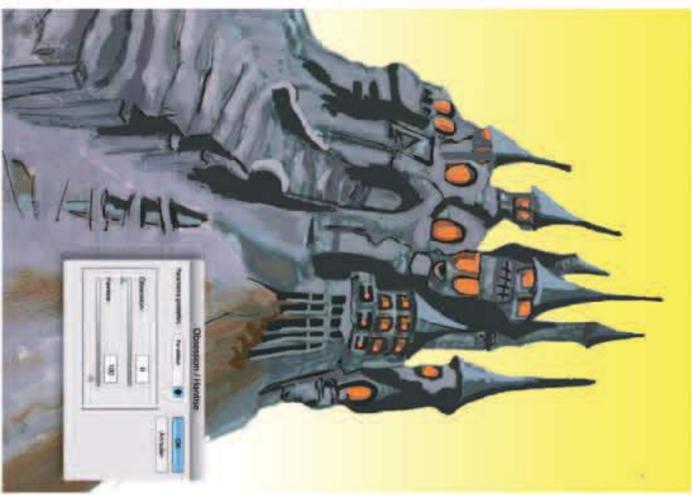
## LE JEU DE RÔLE COMME NOUVELLE EXPÉRIENCE CULTURELLE

L'expérience du jeu de rôle donne un tout nouvel éclairage à une thématique ou à un contenu culturel ou pédagogique. Ce dispositif permet en effet, avec très peu de moyens (l'essentiel du jeu et des effets spéciaux passent par l'imagination et la parole), d'offrir au participant une interactivité totale. Ce dernier peut, par l'intermédiaire d'un personnage fictif (le « rôle » qu'il va jouer), vivre une histoire, entrer en contact avec une époque, un courant artistique et ressentir par le processus d'immersion les problématiques, les émotions, les dilemmes que peuvent vivre les protagonistes de l'histoire.

Cette approche a été utilisée avec succès dans des bibliothèques/médiathèques (dont la Bibliothèque Nationale de France en partenariat avec des expositions temporaires comme celle sur les cartes maritimes anciennes appelées portulans), des musées ou même en milieu éducatif et scolaire (comme à l'école Sadi Carnot de Lens). A chaque fois, le jeu de rôle ressort comme un moyen innovant de transmettre un contenu, de faire vivre quelque chose aux participants, tout en gardant une approche ludique, interactive et s'adressant à tous.

Une nuit à la maison hantée, une animation jeu de rôle pour tous (à partir de 6 ans)  
Fabien Deneuveille (Footbridge)  
structure conceptrice, éditrice et animatrice de jeux de rôle :  
[www.footbridge-online.net](http://www.footbridge-online.net) / [contact@footbridge-online.net](mailto:contact@footbridge-online.net)

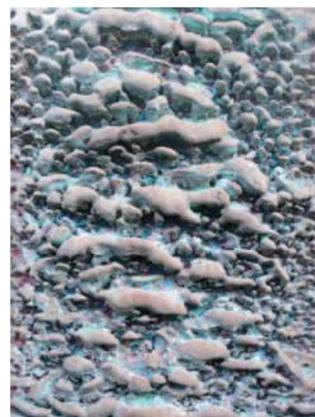
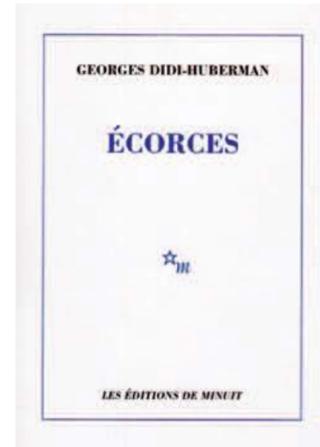
## Et vous, oserez-vous venir passer une nuit dans la maison hantée ?



# MÉMOIRE DE NOS VIES

« *Ecorces* » de Georges Didi-Huberman

« *Seuls les arbres se souviennent* » de Janusz Stega



Le passé peut avoir un poids considérable dans notre vie. Il est parfois un frein plutôt qu'un moteur qui nous pousse à nous améliorer. Tirer des leçons du passé, ne plus reproduire les horreurs que nos aïeux ont perpétrées : tel est le principe auquel nous devons tous nous soumettre.

En effet, dès lors que les hommes cherchent à accroître leur pouvoir, il apparaît toute une forme de violence. Apprendre à reconnaître les fautes commises pour aller de l'avant, se souvenir afin de mieux oublier ces atrocités, d'enfouir ces maux, de penser les plaies : voilà la tâche des générations futures. Il est nécessaire de recouvrir le passé honteux pour écrire une nouvelle page de l'Histoire.

Les écorces peintes par Janusz Stega représentant les portraits d'Hitler (« Seuls les arbres se souviennent ») sont un beau témoignage de ce passé. Ainsi, les portraits sont réalisés à partir d'un motif d'accroche. Puis l'artiste dépose plusieurs couches de peinture par-dessus. Un relief se crée, le visage se déforme progressivement, il devient alors difficile pour le spectateur de reconnaître le sujet peint sur la toile.

L'incarnation de l'atrocité au XX<sup>ème</sup> siècle revêt une apparence différente. Les couches successives de peinture masquent le portrait du dictateur. C'est comme si Janusz Stega enterrait sous des coups de pinceau une page sombre de l'Histoire pour mieux l'effacer. Les écorces donnent une nouvelle signification aux tableaux : les aspérités de la peinture créent un décalage entre le sujet représenté et le rendu final. On y découvre une certaine esthétique malgré l'évocation d'événements tragiques auxquels renvoie cette image.

La peinture permet un renouveau : **le beau renaît du sordide mais la toile en garde une trace.** Il en va de même avec les boureaux photographiés au camp de concentration d'Auschwitz-Birkenau par Georges Didi-Huberman : ils sont les témoins silencieux de ce lieu, ils sont chargés de mémoire. Leur valeur est inestimable dans l'Histoire de l'humanité ; pourtant à les observer on ne peut se rendre compte de la barbarie dont ils ont été témoins. Dans son livre *Ecorces*, Georges Didi-Huberman nous invite à réfléchir sur le regard que l'on pose sur les choses. « *L'art de la mémoire ne se réduit pas à l'inventaire des objets mis au jour, des objets clairement visibles* ».

Chaque être humain doit avoir un regard critique sur son passé : c'est grâce à celui-ci qu'il va pouvoir aller de l'avant et construire son avenir. Mais il doit aussi chercher : **la transmission de la mémoire est telle une quête que doit entreprendre chaque être humain.** Seule l'activité des gens dans la transmission des savoirs peut éviter à la mémoire de s'effacer. Par conséquent, nous sommes tous en quête.

Walter Benjamin a écrit : « *Qui tente de s'approcher de son propre passé enseveli doit faire comme un homme qui fouille. Il ne doit pas craindre de revenir sans cesse à un seul et même état de choses - à le disperser comme on disperse la terre, à le retourner comme on retourne le royaume de la terre* » (*Fouille et Souvenir*).

Alors que nous vivons dans un monde d'égoïstes, incapables de mettre de côté l'égo pour faire avancer les choses, osons montrer un peu d'humilité et d'humanité. N'ayons pas peur des mots ! L'Histoire nous a montré suffisamment d'exemples à ne pas suivre pour que nous ayons la prétention de les reproduire. Cherchons les souvenirs du passé et conservons une trace de ceux-ci. C'est notre devoir, notre devoir de mémoire.

**Anne Bourguignon**  
étudiante en hypokhâgne option arts plastiques

**C'est comme si Janusz Stega enterrait sous des coups de pinceau une page sombre de l'Histoire pour mieux l'effacer.**

JANUSZ STEGA  
Seuls les arbres se souviennent  
(série 2008-2009)

# SELECTION DE FILMS D'ART VIDÉO

Une sélection autour de la hantise et de l'obsession. **Heure Exquise ! Centre international pour les arts vidéo**



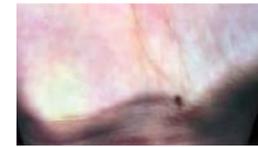
**Juste le temps** de Robert Cahen  
FRANCE, 1983, 00:12:40

Paranthèse d'un moment de voyage où des paysages transformés deviennent acteurs à part entière d'une histoire qui, en filigrane, raconte la possible rencontre entre deux êtres.



**200 000 phantoms** de Jean-Gabriel Périot  
FRANCE, 2007, 00:10:00

Hiroshima 1914 - 2006



**(...)** de Laëtitia Bourget  
FRANCE, 2001, 00:09:00

Des phénomènes épidermiques qui nous révèlent une activité de notre corps indépendante de notre volonté. Une forme de conscience non-consciente, une passivité active ou une activité passive qui pourrait s'appeler «être en vie».



**Eut-elle été criminelle** de Jean-Gabriel Périot  
FRANCE, 2006, 00:09:00

France, été 1944, à la Libération.



**Beautiful langage** de Mounir Fatmi  
FRANCE, 2010, 00:16:30

Riche en textes et en images, le film utilise le « cut-up » popularisé dans les textes de William Burroughs. Beautiful langage applique cette technique aux images extraites de *L'Enfant sauvage* de François Truffaut (1970) avec des fragments d'échanges tendus apparaissant dans un mode non linéaire.



**People** de Bob KOHN  
FRANCE, 2012, 00:01:10

Filmer les gens sans caméra. Compactées, contractées, pétrées, malaxées, accélérées, multipliées, enchaînées, déchaînées, explosées, dépecées, torturées... Comme en musique, la tonalité d'un film s'exprime par la force de son propre leitmotiv, par la répétition quasi hypnotique de la simple mesure de son propos.



**Tears** de Sabine Massenet  
FRANCE, 2004, 00:05:45

Une vidéo uniquement composée de visages de femmes extraits de séries américaines, qui au fur et à mesure se décomposent. La vidéo met en lumière les mécanismes qui amènent aux larmes théâtrales. «Ne me quitte pas» interprétée par Nina Simone devient «surligneur de pathos».



**Tango** de Zbigniew Rybczynski  
POLOGNE, 1980, 00:10:00

Un lieu clos, une pièce vide, un ballon, un enfant... Peu à peu, à l'intérieur de ce décor d'une grande pauvreté s'accroissent les gestes et les actions. De la naissance à la mort, en accéléré, une vie, sur la musique répétitive du tango.



**Réveils** de Pierrick Sorin  
FRANCE, 1988, 00:05:00

Un personnage, l'auteur lui-même, met en place un dispositif qui lui permet de se filmer, chaque matin, dès les premiers instants de son réveil. A chaque fois il déclare, prenant à témoin la caméra, qu'il est bien fatigué et qu'il se couchera plus tôt la prochaine fois.



**Eden** de Gérard Cairaschi  
FRANCE, 2004, 00:06:40

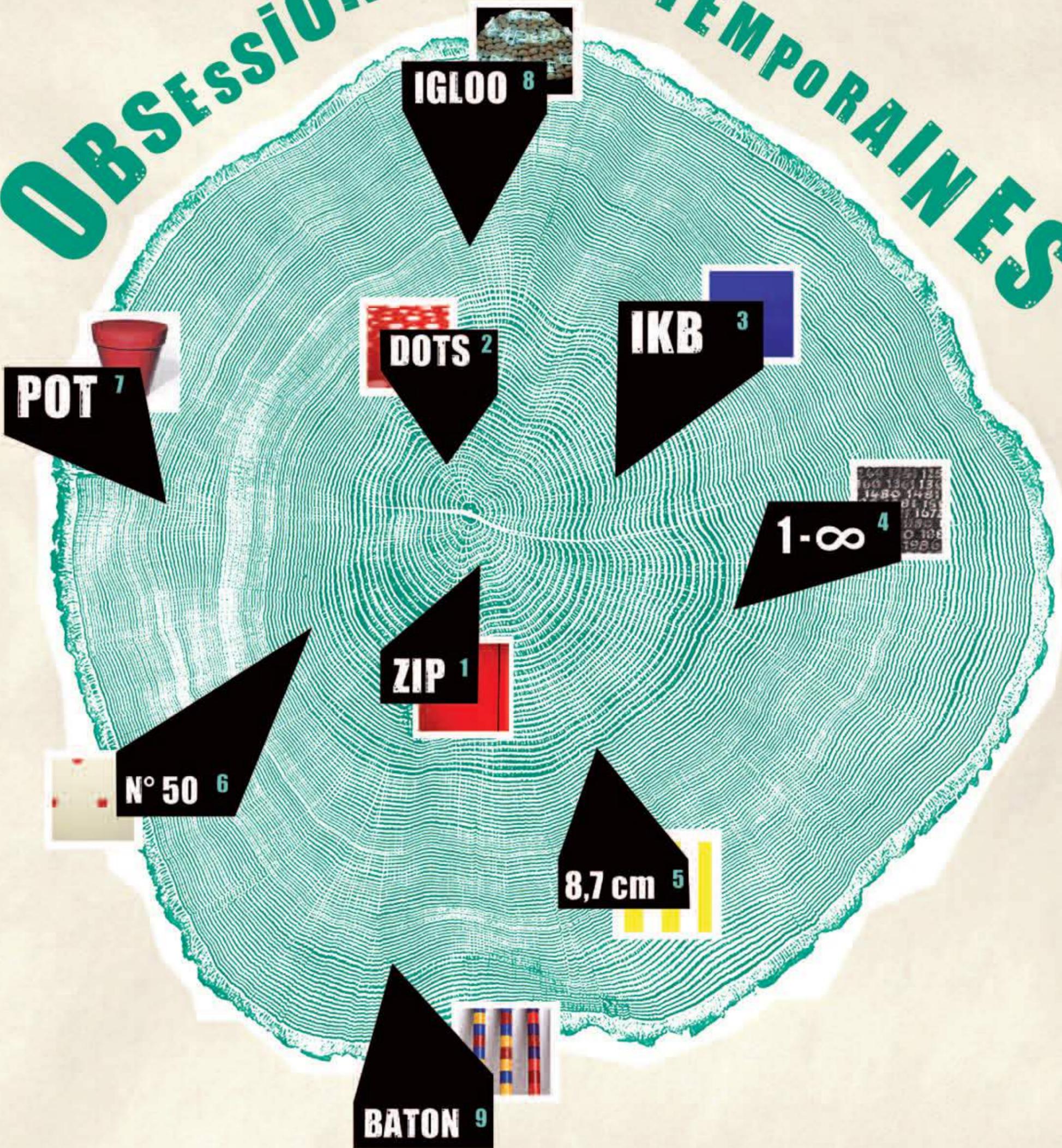
La vidéo EDEN joue de collusions visuelles, de représentations véhiculées par diverses cultures, réminiscences de nos rêves, de nos mythes, de nos désirs, de nos espoirs et de nos peurs.



**Le deuxième jour** de Robert Cahen  
FRANCE, 1988, 00:08:00

Dans un parti pris d'associations/dissociations, le rythme discontinu de la musique conduit le montage du film en une succession de plans rapides. Un personnage unique traverse la ville de New York et nous parle d'un monde de contrastes et de passages.

# OBSSESSIONS CONTEMPORAINES



1 - "Je déclare l'espace sans le diviser." Barnett Newman - 1950  
 2 - "Un jour à New York, alors que je peignais des réseaux de lignes et de points, sur toute la surface de la toile, sans composition préalable, mon pinceau a quitté, en dehors de ma volonté, les limites de la toile, et a commencé à recouvrir de points, la table, le tabouret, puis le sol et la pièce entière (c'est exactement une habitation)." Yayoi Kusama - 1960  
 3 - "IKB International Klein Blue." "Le bleu n'a pas de dimension, il est hors dimension, tandis que les autres couleurs elles ont ont [...] Toutes les couleurs amènent des associations d'idées concrètes [...], tandis que le bleu rappelle tout au plus la mer et le ciel, ce qu'il y a de plus abstrait dans la nature tangible et visible." Yves Klein - 1960  
 4 - "Je voulais marquer le temps, son changement dans la durée, celui qui monte la nature, mais d'une manière propre à l'homme, sujet conscient de sa présence définie par la mort : au point de la vie dans la durée réversible." Roman Opalka - 1965  
 5 - "Je n'expose pas des bandes rayées, mais des bandes rayées dans un certain contexte." Daniel Buren - 1967  
 6 - "Empreintes de gomme n°50 rayées à intervalles réguliers de 30 cm." Nils-Udo - 1967  
 7 - "Tout ce qui est rouge." Jean-Pierre Raynaud - 1968  
 8 - "Les premiers igloos de Mario Merz." "Formes organiques par excellence." Mario Merz - 1968  
 9 - "Une barre de bois rond est immuable : toute pièce avant à chaque fois différente l'une de l'autre, l'ensemble du travail étant une constellation. Cette constellation étant strictement limitée. D'un autre côté, mon activité n'a pas de suite, ni d'arrêt, il n'y a pas d'évolution, une barre de bois rond est." André Cadava - 1972