

## VISIONS DE DAN BARICHASSE

Le travail pictural de Dan Barichasse réalisé en 2006-2007 et intitulé « Poussière d'ombres » questionne, selon les mots mêmes du peintre: « les processus de mutation de la matière qui de recomposition en décomposition se réduit à l'état de poussière, et qui régressant dans une genèse des formes s'épure en spiritualité. » La constatation centrale de mon étude est que cette peinture se construit autour de la référence judaïque, notamment en ce qui concerne l'interdiction de la représentation de l'image de Dieu. C'est le fil rouge que peut suivre une analyse qui voudrait rendre compte de l'ensemble de l'œuvre de Dan Barichasse, commencée il y a plus de trente ans.

Je suis parti d'une intuition qui ne m'a saisie que progressivement, car la référence biblique en question était très largement inconsciente chez l'auteur. Mon travail d'écriture a consisté à confirmer cette intuition par trois voies convergentes:

- 1° - le recours au texte exact de l'Ancien Testament,
- 2° - les associations du peintre lui-même au cours d'entretiens formels ou de discussions libres,
- 3° - les écrits d'un critique : Pierre Ouellet, ainsi que des citations de Jabès.

Bien entendu dans mon livre j'explore d'autres pistes interprétatives que le judaïsme, la pensée grecque et latine, le protestantisme, l'islam, à vrai dire je n'ai fait que les effleurer.

Mon intention générale était, au delà de l'analyse stylistique et thématique, d'indiquer comment un cheminement pictural pouvait dépasser la propre histoire de son créateur ancrée dans la subjectivité pour refléter l'universel, atteindre l'un à travers le multiple. Ainsi le regard ultime sur la peinture peut-il assumer l'esthétique en même temps que l'éthique, en articulant la beauté à l'essence, le désir à l'âme, la terre au ciel.

On verra que je n'ai pas touché à l'interprétation psychanalytique.

Mais je voudrais insister, avant d'aborder l'analyse thématique à proprement dit -c'est-à-dire une phénoménologie des images susceptible d'ouvrir sur une ontologie- je voudrais insister sur ce que j'ai appelé les conflits structurels de la peinture. Ils sont ce qu'on peut repérer quand on s'attache à la « clinique » de la peinture. Un premier conflit structurel concerne le va et vient de l'image entre la figuration et l'abstraction, pôles extrêmes d'une même tension plastique. Or si le travail de Dan Barichasse interroge depuis plusieurs années le problème de la représentation de toute figure, il s'agit d'une « démarche qui demeure résolument abstractive », ce sont ces propres termes.

Un second conflit structurel met en scène la couleur et le dessin. Chez Dan Barichasse, c'est la couleur-matière qui donne la plupart du temps forme au dessin.

Un troisième enfin se joue autour de la texture. « Actuellement, dit-il, je mets en place une technique particulière de dilution pour faire exploser le pigment, en même temps que pour faire exploser le monde, une sorte de bing-bang. Inventer un langage c'est inventer une technique, ou plus exacrement participer de la technique. » Par exemple montrer l'éphémère à travers la technique du double décollement en utilisant un papier imperméable et une essence volatile. La forme se détache du fond, se révèle, pellicule, poussière, en même temps que chez le peintre le moi est décollé de sa propre fascination.

Citation de Jabès: «La poussière est origine. Je n'aurai écrit qu'avec de la poussière.» «Toute cette poussière qui ne vous quitte plus, mais au contraire qui s'épaissit avec le temps, avec le temps...»

J'en viens donc aux caractéristiques qui font de la peinture de Dan Barichasse une véritable conception du monde, et je retiendrai les trois suivantes:

- L'interdit de l'image de Dieu,
- La création de l'homme (naître ou ne pas naître),
- Le chaos et le cosmos.

J'articulerais les tenants judaïques de ces caractéristiques avec quelques tenants extra-judaïques.

1° - L'interdit de l'image de Dieu.

Exode, XXXIII, 20: « Il dit: " Tu ne pourras voir mes faces, non, l'humain ne peut me voir et vivre." »

Interdiction qui s'étend à l'homme en général, voire à tout être vivant, et qui ouvre la question de l'idolâtrie.

Exode XX, 4: « Tu ne feras pas de sculpture, ni aucune image de ce qui est en haut dans le ciel et en bas sur la terre, ni de tout ce qui est dans les eaux sous la terre. »

Et Jabes: « Un visage est-il visible ? Peut-être est-ce à travers son invisibilité originale -celle du visage de Dieu- que nous tentons en vain d'interroger ses traits. »

C'est pourquoi la peinture de Dan Barichasse « ...remodelle sans cesse -à la recherche éperdue d'un introuvable visage de Dieu- les formes méconnaissables du glébeux » (P. Ouellet)

Quand d'aventure, après maintes décompositions recompositions, maintes bâances maintes sutures, le visage est représenté, il l'est de face les yeux fermés, mais le plus souvent de profil. Une esquive encore possible de l'idolâtrie est celle-ci, je cite le peintre: « Quand un visage s'inscrit, je retire ma vue et je la mets dans un creux, dans l'attente, avant de tenter de réinvestir le tableau qui va soit s'affirmer, soit s'anéantir. »

Concordance avec la Bible,

Exode XXXIII, 22/23: « Et c'est, au passage de ma gloire je te mets au creux du roc et te couvre de ma paume jusqu'après mon passage, Puis j'écarte ma paume, et tu vois mon envers; mes faces ne se verront pas. » Les tableaux de Dan Barichasse, où une main tutélaire protège de l'idolâtrie, ne manquent pas.

Je ne ferai que citer en passant la pensée des grecs anciens, peu favorable on le sait aux visibilités, tout comme celle de l'Islam, pour m'arrêter un moment sur le protestantisme. Car je veux parler d'une conséquence inévitable de l'interdit de la représentation dans la création esthétique, c'est-à-dire la concurrence de l'artiste avec Dieu. Je choisirai l'exemple de la création littéraire, avec Agrippa d'Aubigné.

Sa grande fresque poétique, « Les Tragiques », relie un contexte politique, celui de l'action du parti protestant au cours des guerres de religion, à un contexte théologique, la lutte du bien et du mal, soit les horreurs de la guerre civile du temps présent sur le fond de l'histoire passée des persécutions religieuses. Or Agrippa d'Aubigné, le protestant, est dans « Les Tragiques » directement aux prises avec la défiance calviniste à l'endroit des images -ici littéraires. La représentation-description d'une figure ou d'un évènement risque d'apparaître blasphématoire, par ce geste d'écriture qui concurrence la toute-puissance divine. Pour régler la question du conflit de souveraineté entre l'artiste et Dieu, le poète va devoir ramener la théologie à l'esthétique en s'appuyant sur la rhétorique: techniques de versification, figures de style, jeu de mots, etc...

On comprend mieux alors la position du Talmud, quand il tempère l'orthodoxie de l'interdit de l'image divine en distinguant la vraie idolâtrie de la recherche esthétique. C'est l'intention qui fait la différence en effet, selon qu'on se « prosterne » ou pas. Pouchkine, à sa façon et toute religion mise à part, glose ainsi sur ce conflit dans le poème intitulé « Le Monument » : « Dieu commande. Sois, Muse, à mes ordres soumise. »

2° - Naitre ou ne pas naître.

Job III,11 et 16 : « Pourquoi ne suis-je pas mort dans la matrice,  
du ventre sorti pour agoniser ? »

« Pourquoi ne suis-je pas comme l'avorton enfoui,  
comme les nourrissons qui n'ont pas vu la lumière ? »

Job X, 18 : « Pourquoi m'as-tu fait sortir de la matrice,  
j'aurais agonisé, pas un oeil m'aurait vu. »

A force de découvrements et de recouvrements de la figure, Dan Barichasse passe des images de l'homme à des images animales, végétales et minérales. Les règnes de la peinture sont chez lui éphémères, dit Pierre Ouellet, « ne durent que l'imperceptible instant d'une passation, d'une mue, de leur renversement l'un dans l'autre: le corps de l'homme dans le coeur de la fleur, la surface du paysage dans

le pan de la paroi rocheuse. » Il y a place pour les embryons, les monstres, les avortés. Impasses de la vie, pavement des limbes, errements de l'enfer. Horreurs de la Shoah, peut-être...

Ou simplement sentiment du tragique ?

Sophocle, Oedipe à Colone: « Ne pas naître  
vaut mieux que tout, ou du moins  
retouner vite  
d'où on est venu. »

Mais il y a, je crois, deux conceptions du tragique. Celle qui trouve ses sources dans Job ou Sophocle, et que Beckett résume en disant qu'elle produit une tragédie « qui n'a pas de lien avec la justice humaine », une tragédie qui « est le récit d'une expiation », celle « du péché d'être né ». Et il y a le sentiment tragique de la vie selon Miguel de Unamuno qui s'alimente de la fin de non recevoir qu'oppose la raison à la foi et à sa soif d'immortalité: « Etre, être toujours, être sans bornes ! soif d'être, d'être plus ! faim de Dieu ! soif d'amour éternel et rendant éternel ! être toujours ! être Dieu ! »

Plus simplement le langage plastique permet, avec le plus de souplesse possible, de naviguer de l'engendrement à l'avortement, de la destruction à la culpabilité, de la culpabilité à la réparation, de la néantisation à la résurrection, table ronde des images de la plénitude à la vanité.

3° - Le chaos et le cosmos.

Génèse I, 1-2: « Entête Elohim créait les cieux et la terre,  
la terre était tohu et bohu,  
une ténèbre sur les faces de l'abîme,  
mais le souffle d' Elohim planait sur les faces des eaux. »

Au début il y a donc le chaos, le vide informe, l'abîme incommensurable, le tohu-bohu. Dans la Bible, Le livre de Job comme les Psaumes partagent cette même description d'une cosmogonie théologique. La création des êtres organiques et des êtres vivants, enfin de l'homme, sera l'imposition de la forme. Puis la lumière fut. Mais la création est d'abord lumière. Sans lumière il n'y a que le chaos. Et c'est un soir, et c'est un matin.

« Le souffle d'Elohim planait sur la surface des eaux » Dan Barichasse peint au sol directement avec des pigments. Il souffle sur le papier baigné de peinture, et de commenter: « Mon souffle sur la surface de la matière liquide, comme le souffle d'Elohim, répand la matière, l'oriente, la dessine parfois, la structure toujours. » Christine Palmiéri y fait écho dans son article « D'une goutte, le monde de Barichasse » : « L'artiste tord, comme un torchon mouillé, le "cosmos" tout entier avec ses galaxies pour retrouver la forme originelle. Tout n'est alors que transparence veinée de multiples rhizomes où circule le temps des métamorphoses. »

Ce qui évoque la cosmogonie d'Ovide: « Avant la mer, la terre et le ciel qui couvre tout, la nature dans l'univers offrait un seul et même aspect, on l'a appelé le chaos... aucun élément ne conservait sa forme, chacun d'eux était un obstacle pour les autres, parce que dans un seul corps le froid faisait la guerre au chaud, l'humide au sec, le mou au dur, le pesant au léger...» Par où on fait retour aux caractéristiques de la couleur, de la matière, du dessin et du trait, dont j'ai parlé, c'est-à-dire aux tensions structurelles de la création picturale.

Les tensions ou conflits de la structuration plastique, de nature objective et impersonnelle puisque présents dans toutes les œuvres, vont organiser chez tel ou tel artiste une thématique personnelle et déployer une véritable conception du monde, qui est plus exactement une vision du monde. C'est cette vision, d'abord sensorielle, puis mentale (la peinture est chose mentale) qui va pouvoir se déployer en une ontologie dont la dimension transcendante signifie tout simplement la recherche de l'être en tant qu'être, son essence. C'est le propre de Dan Barichasse.

Chez lui, les images de la réversibilité, les effets de miroitements et de correspondances, ne renvoient en rien ni à une esthétique baroque, ni à une rêverie chamanique, mais résultent d'une animation de la matière, où tout à la fois l'horreur et la fascination des naissances: la vie qui émerge de la

glaise, l'être qui échappe à l'état de monstre, sont le sceau du recueillement du cosmos hors du chaos, l'appel d'une humanité en paix avec ses morts et avec son Dieu.

La poussière, l'eau, l'amour, je terminerai par une clausule sur ces trois signifiants librement enchaînés dans l'œuvre.

Une légende rapportée par Pline l'ancien veut que la peinture soit née de l'ombre de l'amant, portée sur un mur, cernée et transportée par le trait dans un dessin, qu'une jeune fille amoureuse rêvait de conserver comme témoin de son amour. Poussière d'ombres pourrait signifier poussière d'amours qui vont mourir.

« Tout va vers un lieu unique,  
tout est poussière et retourne à la poussière. » (Ecclésiaste III, 20)

« Fumée de fumées, tout est fumée. » (I, 2)

Le mot hébreu *habèl*, je le rappelle, ne veut pas dire vanité, mais bien sans consistance, fumée, vapeur, haleine, souffle, voire buée, et un tel mot a une valeur métaphysique.

Si on retrouve dans la mystique musulmane, « la poussière primordiale » au commencement de la création, combien l'eau est aussi matricielle, lustrale et génératrice, chez Orphée le grec, chez les Dogons du Mali, dans les cosmologies orientales. Pour Dan Barichasse, la peinture est un pays natal. Le peintre comme le poète est dans son atelier tel Jonas dans le ventre de la baleine. Il cherche dans chaque toile une nouvelle naissance. A chaque naissance il risque l'engloutissement.

« Dans l'atelier », je le cite, « il y a des rituels, ils sont liés à des rituels d'amour, des pratiques d'approche, d'affleurement de la toile, des pratiques de séduction. » Danse nuptiale dans laquelle les pigments attirés d'une essence volatile à une essence plus volatile chantent la beauté de l'amour, l'amour de la beauté.

Recherche d'équilibre entre la liberté du geste pictural (expérience automatique, intervention du hasard) et son contrôle (hiérarchisation, organisation). Tension permanente entre la spontanéité et la réflexivité, entre l'indécidabilité et le choix esthétique assumé.

Une précision toutefois avant de terminer, sur ce qu'est la lecture de la peinture, c'est-à-dire la contemplation esthétique.

Quand je parle de signifiant en peinture, je ne pense pas exactement à Lacan. Lacan est parti de la terminologie de Saussure où le signe linguistique est le résultat d'un signifiant et d'un signifié, soit l'association d'une image acoustique et d'un concept; il a retourné l'algorithme saussurien signifié / signifiant et placé le Signifiant au dessus de la barre: S / s. Si pour Lacan « l'inconscient est structuré comme un langage », c'est au sens où la barre frappe le sujet parlant qui ne sait pas ce qu'il dit.

Mais en ce qui concerne la peinture, nous sommes dans un tout autre domaine que dans la linguistique. En termes freudiens on pourrait dire que c'est la différence qu'il y a entre la représentation de mot, d'origine acoustique, et la représentation de chose, d'origine visuelle. Le signifiant linguistique est d'origine acoustique. Par ailleurs il est linéaire, il se développe sur la ligne du temps, chaque instant de la locution ne permet qu'un acte de parole unique. Il en est de même de l'écriture, donc de la littérature, on ne peut pas écrire deux mots en même temps, l'un sur l'autre, mais seulement l'un après l'autre. Au contraire la peinture (comme la musique d'ailleurs) est un système sémiologique où les signifiants peuvent présenter des co-occurrences selon plusieurs dimensions.

L'image plastique qui se déploie en deçà du verbal, dans l'innommable, du moins dans l'innommé, se propage dans la simultanéité. Le sujet qui regarde la peinture n'est plus celui qui ne sait pas ce qu'il dit, mais celui qui ne sait pas ce qu'il voit. « On n'y voit rien » est le titre que le grand historien d'art Daniel Arasse a donné à l'un de ses livres emblématique, sous-titré « descriptions. »

Si j'ai écarté de mon étude l'interprétation psychanalytique de la peinture, c'est que celle-ci n'est pas un texte littéraire. La peinture peut produire du langage, elle n'est pas elle-même du langage produit par du langage.

*Michel Mathieu*