

Andrzej Turowski

## « Nostalgies... »

Trois axes de réflexion convergent dans l'œuvre de Zofia Lipecka: l'art, la nature et l'Univers. Suivant la tradition humaniste l'artiste dessine une image générale du monde, dont l'unité, par delà ses contradictions, constitue un point de repère pour un sujet pensant, sensible et créatif. Plongée dans la réalité contemporaine, soucieuse de protéger une conscience en crise, elle cherche les références dans la science et l'histoire de la pensée. Consciente des menaces qui pèsent sur le monde actuel, elle aspire à manifester une attitude éthique en donnant à l'art une dimension écologique. Fascinée par le mystère de l'Univers elle essaye de vivre au travers de son art l'aventure (ou le destin) de l'insondable harmonie du Chaos.

Le critique qui aborde l'œuvre de Lipecka, une œuvre touchant à tant de problèmes différents, a le choix entre deux attitudes: la raisonnable incertitude du sage ou l'irresponsable audace du dilettante qui, face à la vision artistique d'un monde unifié, ne peut formuler qu'un discours incohérent. En adoptant la seconde attitude j'introduis dans le texte un ton quelque peu polémique. Je n'ai pas l'intention cependant de polémiquer avec l'art de Lipecka présenté ici. Mon attitude résulte en fait de ma propre réflexion sur la réalité, telle qu'elle est vécue aujourd'hui, et la place qu'y occupent de nombreux artistes. Je suis convaincu qu'aucune démarche artistique contemporaine faisant intervenir des concepts abstraits (conceptualisante) n'échappe à une fissure interne, de même qu'aucun art visant à saisir (à travers son réalisme) les moindres détails du monde n'échappe à l'ambiguïté. Je ne mets en cause ici ni telle ou telle attitude artistique, ni concrètement - je tenterai de le démontrer - l'intéressante démarche de Lipecka. Je souhaite seulement souligner que le caractère utopique de ces démarches (or l'utopie c'est la vision du monde de l'artiste), est lié à l'absence dans la réalité, telle que nous la percevons aujourd'hui, d'un quelconque noyau pouvant constituer pour l'art un point de repère palpable. L'artiste contemporain modèle la réalité, laquelle réalité, à son tour, devient un modèle pour son art.

L'un des principaux éléments de la pensée structuraliste est l'idée d'une tendance naturelle de l'homme à organiser le monde. Vient ensuite la recherche de lois qui, à l'aide d'une seule formule, rendraient accessible à la connaissance les champs d'expériences naturels et culturels. Croyances et mythes, minéraux et insectes, langues et créations de l'esprit, animaux et humains, comportements et imaginaires, seraient déterminés par le même principe. « Si pareilles lois ne se déployaient sur l'étendue entière du monde réel, possible ou concevable, - écrit Roger Caillois - ou si, autonomes, elles ne pouvaient pas néanmoins être inférées l'une de l'autre par quelque système de reports ou de transformations, je crains bien que la réflexion de l'homme, malgré des réussites partielles, n'apparaisse condamnée à se révéler vaine, puisque des lacunes ou des indépendances radicales pourraient en remettre brusquement en cause et d'une façon décisive le bien-fondé. »(1) Avec l'optimisme caractéristique du milieu de notre siècle et sans

céder au doute, Roger Caillois trouve dans les oppositions binaires la loi qui régit le monde et son développement. Dans la transgression de la fête (le sacré) il voit l'embryon d'un nouvel ordre social (le profane), et dans l'inertie (symétrie) - la chance d'une nouvelle construction (dissymétrie).

Zofia Lipecka dans son travail se réfère à Caillois. Comme lui, elle postule une certaine rationalité du monde (autrement, « je le crains bien que la réflexion de l'homme, malgré des réussites partielles, n'apparaisse condamnée à se révéler vaine. » ), dont elle voit la manifestation dans toute la réalité visible et imaginaire. En considérant l'art comme un moyen de connaissance et de description des lois qui régissent l'harmonie universelle, Lipecka rentre dans un monde mystérieux et dangereux, celui des mythes, rituels et symboles dans leur dimension anthropologique, et celui, inconnu et étonnant des structures organiques et cosmiques de la nature. On peut dire avec Caillois que la démarche de Lipecka, initiée par le sacré et sa fascinante énigme, l'amène inévitablement vers le profane, connu et organisé. La crainte des excès de la transgression sacrée, des sombres forces de la nuit, de l'enfer du déchirement intérieur, engendrent dans la réflexion de l'artiste le besoin de créer un ordre, „d'établir une symétrie", où le hasard apprivoisé s'inscrirait dans l'harmonie de l'ensemble.

Les formes et les images auxquelles Lipecka se réfère, trouvées dans les ouvrages de paléontologie, les dictionnaires des symboles, l'iconographie archéologique, les herbiers et les traités de minéralogie ou encore dans les atlas cosmologiques, constituent une source inépuisable de répétition créatrice et une nourriture pour l'imagination de l'artiste. L'axe qui structure sa peinture est un équilibre entre la stabilité de la composition et le dynamisme de ses éléments. La régularité et la répétition des formes, que l'artiste retrouve dans la réalité spatio-temporelle, constitue un cadre à l'intérieur duquel peut se jouer un libre jeu aux règles changeantes. L'apparition du hasard ne contredit pas ce principe. Au contraire, elle le met en évidence en montrant que l'harmonie, dans l'art (et dans le monde), est une infinité de variantes d'un système stable. « La diversité, l'éclectisme et l'ambiguïté des motifs que j'utilisais - écrit Lipecka - posait inévitablement la question de leur signification. Alors il m'est apparu que le sens résidait au-delà de la signification des symboles particuliers, dans la forme elle-même. La répétition de certaines formes telles que la spirale, le damier au triangle dans l'histoire des civilisations, leur présence dans la nature, dans les étonnantes formes végétales, animales ou cristallines, et enfin leur structure même, régulière, symétrique, m'ont paru révéler **l'harmonie cosmique**. (2)

La perception de l'harmonie n'a pas amené Lipecka à abandonner l'idée du chaos. La présence mystérieuse et séduisante de cette idée se manifestait sans cesse dans les expériences et les émotions de tous les jours. Elle provoquait par son actualité. Pour la comprendre, l'artiste s'est tournée vers l'histoire de la science : physique, géométrie, astronomie, en espérant trouver dans l'histoire de la pensée une clé supplémentaire de l'énigme universelle. Les voyages jusqu'aux limites du temps et de l'espace, vers les matières primordiales et complexes, entre la finitude et l'infini du Cosmos, ont rapproché sa réflexion des théories actuelles du

chaos. Ces théories, fortement enracinées dans la civilisation électronique et la culture postmoderne, définissent le chaos de manière non triviale en tant que situation commune dans laquelle une cause simple et connue a des effets inconnus et imprévisibles. L'introduction répétée dans l'ordinateur de quelques données entraîne un comportement dynamique et de plus en plus complexe. Le chaos se développe par itération. Sa logique paradoxale consiste à introduire ses concepts fondamentaux de non-linéarité, d'inconnaissable et de hasard, dans l'espace organisé, homogène, déterministe et esthétiquement harmonieux du « monde informatique ». En observant les divers phénomènes chaotiques, aussi bien économiques, biologiques, météorologiques, que cosmiques, les théoriciens actuels ont décrit le chaos comme étant un ordre itératif, autrement dit, une série d'opérations se développant au hasard à l'intérieur d'un cadre déterminé. (3) La théorie du chaos comporte une géométrie. Les modèles mathématiques sont transformés par l'ordinateur en graphismes. Aux images simulées du chaos absolu correspondent les phénomènes modélisés selon le principe d'auto similarité (symétrie) des échelles micro et macroscopique (développement d'une cellule, formation d'un littoral, déplacement des galaxies), ce qui rend impossible la définition de leurs positions (les images du monde vu à toutes les échelles se ressemblent); de plus, la modélisation conduit à la non différenciation du même (le monde est indifférencié dans le chaos, ce qui remet en cause les notions de début et de fin); enfin la structure du chaos a une capacité de fragmentation à l'infini (absence « de totalité » de l'Univers).

En partant de Caillois, chez qui la relation au monde était une relation de sujet, Lipecka s'est trouvée confrontée à un espace , « non spatial », simulé sur l'écran d'ordinateur, au-delà, voudrait-on dire, des limites de l'expérience physique de l'homme. Le sacré électronique, perçu comme une anomalie dans le monde humain, a incité l'artiste à essayer de reconstituer l'ordre du monde, à introduire les fragments chaotiques, les formes désunies, les espaces brisés, les symétries infinies et les répétitions illusives, dans la sphère familière de la tradition humaniste. Pour ce faire, elle a remplacé l'écran par le kaléidoscope (*kalos* - beau, *eîdos* - aspect, *scopein* - observer), un instrument dans lequel trois miroirs allongés, inclinés les uns par rapport aux autres, permettent d'observer un jeu infini de reflets symétriques, géométriques et colorés. Dans le miroitement du kaléidoscope, dans le « jeu des perles de verre », Lipecka a retrouvé une relation de sujet avec les espaces impersonnels du beau fractal. « J'essaye de rendre visible l'harmonie et en même temps de prendre en compte ses liens inséparables avec le chaos et le hasard. - écrit l'artiste - Le principal « instrument optique » que j'utilise est le kaléidoscope. Il permet de voir l'omniprésence de la symétrie dans la nature, mais aussi son instabilité. »(4)

La référence à la nature dans l'œuvre de Lipecka a deux aspects: éthique et esthétique. Le premier met en jeu la « conscience écologique » si nécessaire aujourd'hui, bien que, dans le travail de l'artiste il s'agisse plutôt d'une forme de défense (ou d'interrogation) du paradigme humaniste menacé par la technologie; d'une tentative de reconstruction (ou d'interrogation) de l'identité de l'homme contemporain, égaré dans un monde de discours artificiels et d'espaces simulés. Le

deuxième aspect - esthétique, étroitement lié au premier par la manière de percevoir la nature, ses « symétries infinies », son étonnante organisation - rejoint le concept au cœur de la réflexion actuelle, celui du sublime: humain, naturel et artistique.

La Nature chez Lipecka est autant *natura naturata* que *natura naturans*, nature environnante et nature créatrice. Toutefois cette dernière occupe une place privilégiée. L'harmonie avec la nature (et dans l'art le réalisme) constituent un besoin évident de l'homme - disait Lipecka. Néanmoins, l'imagination artistique dépasse la forme naturaliste: « il suffit de jeter sur un mur l'éponge imbibée de diverses couleurs pour qu'elle y laisse une tâche, dans laquelle on pourra voir un beau paysage ». (5) Ce n'est pas un hasard si Lipecka se réfère à Léonard de Vinci. Comme lui dans ses études, elle considère la nature comme un système cosmique, structuré selon des lois et des principes, qui régissent autant les mouvements des corps célestes que la croissance des végétaux; une nature où les formes naissent et meurent; qui contient tous les principes déterminant la vie et le développement. La nature de la Renaissance est un système organisé, accessible à un esprit analytique. Pour Léonard de Vinci elle est le « règne de la forme et de la proportion parfaites ». La Nature de Lipecka est un jardin parfait.

Le jardin est presque toujours dans la culture associé à l'idée d'Univers et de la création. « Dieu planta un jardin en Eden, à l'Orient, et il y mit l'homme qu'il avait modelé » - dit la Genèse (il, 8). Le jardin français, dominant la nature, construisait son Univers avec la complexité des labyrinthes, la géométrie des terrasses, la régularité des parterres, allées et canaux; parmi les cubes, cônes et polygones des arbres soigneusement taillés. Le jardin anglais, révélant le pittoresque du monde, dans l'apparente irrégularité des sentiers tournant en spirale parmi les collines, dans le chatolement de teintes des plantes exotiques, entre les rideaux d'arbres cachant des surprises - enseignait les lois de la nature, montrait l'ordre universel inscrit dans le microcosme des végétaux. Le jardin des romantiques c'est la nature toute entière; il n'a plus de frontières, ni réelles, ni fictives. En les abandonnant, le jardin naturel devient un paysage dans lequel l'horizon sépare ce qui est réel dans le monde (culture) de ce qui est inconnu dans le cosmos (nature). Dans ce sens, comme dirait Schiller, l'émotion romantique devant la nature subit une sublimation. Elle est le vécu de quelque chose qui n'est pas, autrement dit - *de l'absence*, et en même temps de l'étrangeté.

L'art contemporain, en accord avec la sensibilité romantiques, (6) reprend souvent l'idée romantique de l'opposition entre la nature et la culture. On pourrait paraphraser Schiller en disant que la nature est le discours de la culture, un lieu abstrait sur lequel la culture projette ses propres qualités. En allant plus loin, nous pouvons dire, avec Baudrillard, que dans le monde d'aujourd'hui l'abstraction n'est plus la carte d'un terrain existant. (7) Conformément aux théories du chaos, l'ordinateur modélise des espaces virtuels. L'Univers est une présentation de *l'absence*. Dans la mythologie contemporaine, cela signifie un retour dans le jardin inexistant des romantiques. Le jardin de Lipecka c'est *l'absence* de la Nature.

Lorsqu'on aborde l'œuvre de Lipecka dans cette optique, il apparaît, qu'un important facteur de sa démarche est le fait de vivre positivement cette absence, et, ce qui va de pair, d'accepter l'artificiel. En évitant les sombres régions de la vie, où le chaos n'a pas de structure, où la mosaïque de la culture ne crée pas d'unité stable, où le réel ne précède pas le discours, Lipecka écarte le monde du néant pour contempler l'omniprésence de l'Harmonie. Le lieu du vide effroyable est comblé par la transformation de l'absent en sublime.

*Le sublime* a une longue histoire, depuis la rhétorique des Anciens jusqu'aux, « diverses pensées sur les jardins » des Modernes. Avec Kant le concept prend une signification nouvelle qui déterminera sa version romantique, puis sa continuation moderniste, et enfin, sa redécouverte postmoderne. Chez Kant le beau, bien qu'associé à la nature, en est néanmoins indépendant en tant que catégorie esthétique. *Le sublime est* déterminé par la raison. S'il est nourri par la matière sensuelle (tout en restant concentré sur lui-même en tant qu'artifice artistique), le *sublime* est en même temps une tentative de présentation de ce qui est transcendant, de représentation de ce qui est non-représentable. Ainsi, dans ses fondements mêmes apparaît le paradoxe de l'absence: l'absence de ce qui constitue son essence.(8) La version moderniste du sublime dans l'art contemporain, c'est l'espoir héroïque de saisir l'Univers dans une forme rationnelle; c'est l'expérience nostalgique de « insatiabilité » de la forme, dans la recherche d'une plénitude perpétuellement en fuite. Dans les deux cas, l'Absolu humaniste ou métaphysique, incitait l'avant-garde du XXe siècle à entreprendre la tâche révolutionnaire de Prométhée ou le sacrifice de Sisyphe. Le postmodernisme introduit à nouveau le *sublime*, mais il ressent de manière négative son idée d'absence. Cela se traduit par le rejet du logos, l'acceptation du chaos dans ce qu'il a d'indéfinissable, et le remplacement du réel par son simulacre. Dans l'art, l'ethos moralisateur de l'Homme passé s'efforce rarement de trouver des liens avec le pathos (caractérisé, par l'artifice) de l'actuel Inexistant.

Quelle est la place de l'œuvre de Lipecka dans ces mondes et ces histoires de l'art si différents? Comment situer sa récente installation *Nature réfléchie*, qui aborde comme en diagonale les problèmes évoqués ci-dessus?

L'installation *Nature réfléchie* n'est pas un labyrinthe; son espace n'est pas régi par une règle mais par le hasard. L'installation est conçue en fonction de l'agencement assez irrégulier de quelques salles; un dispositif défini avec la même probabilité que celle d'un coup de dés. Dans l'une des salles, comme dans **un cabinet de botanique**, se trouvent, accrochées aux murs ou présentées dans des vitrines, diverses préparations: plantes, feuilles, pousses, graines et pollen, « conservés » dans la cire. C'est l'espace du savant qui cherche les lois de la croissance, de la vie et de la mort; qui découvre avec passion les surprenantes symétries, observe incrédule les transformations successives et accepte avec sagesse le temps de la décrépitude. Une autre salle est un **observatoire astronomique** - un macrocosme. On y trouve un curieux instrument - *le révélateur*, permettant d'observer les lois universelles de la création, et un traité cosmologique sous forme de grande toile évoquant la naissance de l'Univers, le chaos, les

galaxies, les mondes qui convergent ou s'éloignent, les trous noirs et les années-lumière. Nous pouvons y voir les traités alchimiques sur la naissance et la transmutation de la matière, la métaphysique de la forme; enfin le langage des chiffres, la structure et la signification des signes nous rappellent les ouvrages cabalistiques. L'espace suivant est une forêt artificielle, composée d'arbres sans écorce ni branches, jadis de féconds phallus, aujourd'hui - totems oubliés ou moignons pointant du sol à intervalles réguliers. C'est un **paysage** mort, dont l'espace « interne », démultiplié par les reflets dans les miroirs, crée l'illusion d'une nature qui s'étend à l'infini, d'un sol jonché de feuilles mortes. Enfin, la dernière salle est un jardin vivant et coloré, avec ses sentiers sinueux et ses fruits géants, dont les courbes voluptueuses et variées évoquent les formes vaginales. Ce jardin comprend aussi un „intérieur", dont nous pouvons contempler le charme en le multipliant à travers des kaléidoscopes.

L'installation de Lipecka est un Tout, une image d'Absolu, dans laquelle deux pôles se répondent de manière symétrique: organisation - entropie, nature - culture, naissance - mort, masculin - féminin, intérieur- extérieur, plein - vide, ,infiniment grand - infiniment petit".

Post scriptum:

### **B. Pascal, *La place de l'homme dans la nature* :**

« Que l'homme contemple donc la nature entière dans sa haute et pleine majesté; qu'il éloigne sa vue des objets bas qui l'environnent. Qu'il regarde cette éclatante lumière, mise comme une lampe éternelle pour éclairer l'univers; que la terre lui paraisse comme un point au prix du vaste tour que cet astre décrit et qu'il s'étonne de ce que ce vaste tour lui-même n'est qu'une pointe très délicate à l'égard de celui que les astres qui roulent dans le firmament embrassent. Mais si notre vue s'arrête là, que l'imagination passe outre; elle se lassera plutôt de concevoir que la nature de fournir. Tout ce monde visible n'est qu'un trait imperceptible dans l'ample sein de la nature. Nulle idée n'en approche. Nous avons beau enfler nos conceptions, au-delà des espaces imaginables, nous n'enfantons que des atomes, au prix de la réalité, des choses. C'est une sphère infinie dont le centre est partout, la circonférence nulle part. Enfin c'est le plus grand caractère sensible de la toute-puissance de Dieu, que notre imagination se perde dans cette pensée. Que l'homme, étant revenu à soi, considère ce qu'il est au prix de ce qui est; qu'il se regarde comme égaré dans ce canton détourné de la nature; et que, de ce petit cachot où il se trouve logé, j'entends l'univers, il apprenne à estimer la terre, les royaumes, les villes et soi-même son juste prix. Qu'est-ce qu'un homme dans l'infini?

Mais pour lui présenter un autre prodige aussi étonnant, qu'il recherche dans ce qu'il connaît les choses les plus délicates. Qu'un ciron lui offre dans la petitesse de son corps des parties incomparablement plus petites, des jambes avec des jointures, des veines dans ces jambes, du sang dans ces veines, des humeurs dans ce sang, des gouttes dans ces humeurs, des vapeurs dans ces gouttes; que divisant

encore ces dernières choses, il épuise ses forces en ces conceptions, et que le dernier objet où il peut arriver soit maintenant celui de notre discours; il pensera peut-être que c'est là l'extrême petitesse de la nature. Je veux lui faire voir là-dedans un abîme nouveau. Je lui veux peindre non seulement l'univers visible, mais l'immensité qu'on peut concevoir de la nature, dans l'enceinte de ce raccourci d'atome. Qu'il y voit une infinité d'univers, dont chacun a son firmament, ses planètes, sa terre, en la même proportion que le monde visible; dans cette terre, des animaux et enfin des cirons, dans lesquels il retrouvera ce que les premiers ont donné; et trouvant encore dans les autres la même chose sans fin et sans repos, qu'il se perde dans ces merveilles, aussi étonnantes dans leur petitesse que les autres par leur étendue; car qui n'admira que notre corps, qui tantôt n'était pas perceptible dans l'univers, imperceptible lui-même dans le sein du tout, soit à présent un colosse, un monde, ou plutôt un tout, à l'égard du néant ou l'on ne peut arriver? **Qui se considérera de la sorte s'effraiera de soi-même, et, se considérant soutenu dans la masse que la nature lui a donnée, entre ces deux abîmes de l'infini et du néant, il tremblera dans la vue de ces merveilles;** »(9)

L'art de Lipecka est un art de l'infini, bien que - je l'ai dit plus haut - son Absolu soit basé sur l'absence du Néant. Ainsi la Totalité, inscrite dans un discours fragmenté, pour se nommer Totalité à nouveau, exige soit le grandiose artificiel (si proche du *sublime* - métaphore de l'absence), soit une simulation illusoire. La stratégie de Lipecka est proche de la première solution. Au lieu de recourir à la simulation stylistique, elle tempère l'émotion en multipliant les impressions, en organisant la forme, elle l'ennoblit, en éliminant le trivial elle élève le sens. En considérant l'art comme un discours créateur de mythes, elle s'inscrit dans ce processus avec la **nostalgie de l'inaccessible**.

Le Four à la Pérelle, août 1991.

- 
1. R. Caillois, *La Dissymétrie*, Paris, 1973, p.16.
  2. Z.Lipecka, *Je suis étonnée et fascinée par l'harmonie...* manuscrit, décembre 1990.
  3. J.Briggs, F.D.Peat, *Turbulent Mirror.An Illustrated Guide to Chaos Theory and the Science of Wholeness*. New York 1989.
  4. Ibidem.
  5. Leonardo da Vinci, *La peinture*. Traduction André Chastel. Ed Herman, Paris 1964, p.79
  6. V.Sobchack, *A Theory of Everything: Meditations on Total Chaos*: Artforum, 1990, vol.XXIX, n.2.
  7. J.Baudrillard, *Simulacres et simulation*. Paris 1981, p.10.
  8. *Les Lumières, le sublime. Un échange de paroles entre Jean-François Lyotard, Willem van Reijen et Dick Veerman*. Les Cahiers de Philosophie, 1988, n.5. p.71.
  9. B.Pascal, *Pansées*, Ed. librairie Julies Tallandier. Paris, 1975. p.64-65.