

Du 23 février au 27 avril 2019, ce sont les œuvres de Lionel Sabatté qu'accueilleront les vastes espaces de la galerie Ceysson & Bénétière, à Wandhaff, à Koerich, au Luxembourg. Cette exposition privilégiera l'œuvre peinte sans délaisser, toutefois, l'œuvre dessinée et l'œuvre sculptée. Cette dernière a valu à l'artiste, lors de la présentation de sa « meute » de loups, », pendant la FIAC 2011, au Muséum d'histoire naturelle, l'attention qu'appelait la « nouveauté » - la « nouvelleté » eût-on dit jadis – d'œuvres faites, en partie, de « moutons de poussière » ramassés systématiquement dans les galeries du métro, à la station Châtelet. Leur insertion fortement intrusive dans ce « grand décor » démonstratif qu'est la Grande Galerie de l'évolution en perturbait fortement l'ordonnancement et l'expressivité iconographique. Ces représentations insolites de canidés, assimilables aux loups gris communs d'Europe, parmi les sept mille spécimens rassemblés, théâtralisés dans leurs poses « naturalistes » pour « conter la grande aventure de la biodiversité » y proposaient une taxinomie exotique, étrange, incongrue renversant les dispositifs de monstration en les retournant à ceux des « cabinets de curiosités ». En aiguillant les voies de l'évolution à partir de L'Élevage de poussières de Duchamp, archivé par la célèbre photographie de Man Ray, elles rappelaient les périls de l'aléatoire, de la catastrophe, de l'entropie et, pourtant, leurs propensions constructives annoncées dans une admirable prétérition, par la condamnation prononcée dans la Genèse (3, 19). Il faut y voir aussi figuré, conséquence de cette condamnation, l'impérieux, l'inéluctable et paradoxal recyclage du vivant en découlant, tel que le célébrait Pierre Larousse : « Les vils débris retirés de la fange sont comme autant de chrysalides auxquelles la science donnera des formes élégantes et des ailes diaphanes. »

Les « pièces » de la machine spectaculaire de monstration du Muséum, les animaux naturalisés, se muent alors, elles, en œuvres d'art, parodies d'elles-mêmes, répliques mortes et animalières de reproductions de readymades humains dont le modèle est emprunté à John De Andrea et Jeff Koons, exempla rares d'un hyperréalisme pop dont la « vérité » physiologique perd toute crédibilité visuelle. L'éblouissante techné des taxidermistes aboutit ainsi à une sorte de représentation « plus vraie que nature », comme l'énonce le site du Muséum, c'est-à-dire excédant la mimésis dans une sorte de dévoiement mortifère et kitsch mis en exergue dans le défilé résolument anthropocentriste de La Caravane africaine. Les loups de la meute de Lionel Sabatté, eux, s'avèrent crédibles et comme œuvres d'art et comme « figures » de loups. L'artiste s'ingénierait-il à figurer les fictions rêvées d'une natura naturans en composant un bestiaire pérennisant une double tradition : celle de la représentation emphatique recherchée par les artistes animaliers et celle des bestiaires ? Il n'est guère possible d'esquiver, si l'on veut rapporter « cette cosmogonie du non-humain » aux avancées de la biogénétique et de l'anthropologie sociale telles qu'Edgar Morin et Edward Osborne Wilson, entre autres, s'efforcent d'en redéfinir les paradigmes et les méthodologies, son remplacement dans l'histoire des formes c'est-à-dire en le situant dans la tradition. Se situer dans la tradition, souligne Boris Groys, ne signifie, pas prolonger la tradition, mais prendre ses distances avec elle. Le bestiaire de Lionel Sabatté est loin d'exclure l'homme du monde et de la nature, même si a contrario des bestiaires antiques, médiévaux et modernes, ceux des manuscrits et des cartes marines, il ne propose pas de hiérarchies du vivant l'y plaçant au sommet comme y aspirait avec ferveur Giovanni Pico della Mirandola. Mais son bestiaire nous incite à revoir dans une perspective rétroactive les œuvres anthropomorphes et zoomorphes de Germaine Richier, Giacometti et César. Ses Licornes dont la consistance matérielle de leurs corps évidés, de leurs corps mal formés, à jamais « informés », semble malmenée par un façonnage brutal en rien expressionniste, ne s'inspirent-elles pas de la silhouette efflanquée du Chien de Giacometti ? Et, comment ne pas rapprocher ses cygnes, ses boucs, ses oiseaux, du bestiaire dont César « monte » et « assemble » les figures avec des ferrailles, rebuts de la fabrique mécanique ? César, de même qu'Arman et Tinguely, s'emploie à en recycler surtout les restes, les fragments des pièces inutilisables dans la machinerie productive. De même, s'établit une sorte de connivence formelle entre les Cygnes de Sabatté et La Chauve-souris de Germaine Richier dont les « monstruosités », La Mante, Le Cheval à six têtes, etc., anticipent sa propre tératologie. Les humanoïdes végétaux de Richier, comme extraits des collectes de mirabilia des cabinets de curiosités, relèvent encore de la statuaire. Ils illustrent et donnent crédit à un imaginaire hanté par les récits et les contes d'une nature qui n'est déjà plus seulement « enchantée ». Mais ils ne sont en rien des sources, des présages des hybridations auxquelles donne corps Lionel Sabatté lorsqu'il associe des matières végétales, bois, thé, curcuma à des armatures métalliques, des

pièces d'un ou deux centimes d'euro, voire à du ciment. Ce sont, à rebours, ses œuvres qui permettent, aujourd'hui, de replacer les statues de Richier dans de nouvelles et très actuelles ramifications de « signifiés ». Il faut se garder, toutefois, de toute projection hâtive de significations. On peut, c'est tentant, exaltant, interpréter l'adjonction d'épices, de curcuma, de thé, de safran, comme des allusions à la fois poétiques et politiques, au commerce maritime d'antan ramenant ces produits de luxe, dont on prisait les vertus médicinales, des Amériques, des Indes, de l'Orient vers les entrepôts des ports de la mer du Nord. Bien sûr, l'aspiration aux liturgies guérisseuses des chamans, aux questionnements alchimiques sur la transformation des corps naturels, la nostalgie, peut-être, dans un monde oublieux du vivant, mais qui retrouve dans les avancées de la biogenèse des chemins possibles de propagation des espèces - à partir de particules élémentaires nomades, du règne animal au règne végétal-, anime sa quête rédemptrice d'une fusion, d'une symbiose, de l'homme et de la nature. Mais, on pourrait, tout aussi bien, relier les formes de certaines de ses sculptures et les strates de significations intrinsèques dont elles suscitent l'agrégation à leurs entours, à certaines formes d'arts dits primitifs, aux « charges » magiques de la statuaire Songye, aux fétiches à clous du Congo, voire aux « sorts » du vaudou. Tout se passe, comme si Lionel Sabatté, s'employait à nous lancer sur de fausses pistes pour qu'aucune de ses œuvres ne soit tout soudain réduite à un signifié qu'elle illustrerait. Les commentaires possibles sont cependant moins nombreux qu'il n'y paraît, mais loin de s'énoncer dans la claire lisibilité d'une histoire générale, monographique ou iconographique, ils ne peuvent que germer dans le désordre et la complexité de savoirs glissants qui se font et se défont dans et avec les œuvres elles-mêmes. À les retrancher dans le genre du bestiaire, on les agrège vite aux légendes de cosmogonies dont l'errance est assurée par une prolifération textuelle, le « flow » selon Groys, dont, à l'instar de nombreux artistes contemporains, Lionel Sabatté joue avec maestria. Vouloir les relier à la bio-sociologie serait se hasarder à une sorte de mise en articulation quasiment anachronique. Mais les amarrer à une sorte de morphogenèse qui comme les déterminations des planifications du développement urbain laissent les villes démunies dans une incomplétude qui les assurent cependant contre l'aigreur totalitaire des cités idéales, n'est-ce pas s'autoriser d'envisager ces œuvres dans la perspective de l'anthropocène après la fin du monde prédite par Thimoty Morton ? Pourquoi pas ? Des restes s'y accumuleraient-ils, dans les œuvres de Sabatté, en une sorte d'avatar en modèle réduit de ce fameux continent de plastique dont les colorations surprenantes ne sont déjà plus que l'évidence - quasiment monosémique ? - d'une catastrophe annoncée.

Une œuvre comme La Sélection de parentèle peut être interprétée dans le réseau polysémique que j'ai tenté d'esquisser. Le titre y invite. Cette œuvre serait alors une allégorie du vivant et de ses trois règnes dont elle postulerait que leurs créatures s'originent d'un même nucléus moléculaire. Mais la forme humaine, comme celles des « étants » d'Human condition, reste engluée dans le végétal et les poudres pigmentaires. Ainsi inachevée, comme dégénérante, surgie d'une catastrophe, d'un désastre, elle n'a plus rien à voir avec le non finito de Michel-Ange et sa symbolique néoplatonicienne. Elle n'est plus qu'un agglomérat cellulaire imparfait, délirant. Les références à l'histoire de l'art ébauchées plus haut n'auraient donc, il est vrai, qu'une évidence relative relevant d'un référencement qui, cependant, situe la tradition que de telles œuvres défont. Le végétal, les arbres, oliviers, bonsaïs, gelés ou calcinés, sont entés de peaux mortes dont sont faits aussi les corps de papillons, d'une chevelure Athéna ou d'une mouche drosophile et de fragments d'ongle lesquels irrésistiblement incitent à évoquer l'abjection de l'informe selon Bataille, les photos d'abattoirs d'Eli Lotar et celles d'orteils fortement onglés de Jacques-André Boiffard. Nous serions donc témoins « absorbés » - non pas au sens de Fried, mais au sens de Plotin restitué par André Grabar – par le spectacle sublime d'une terrifiante confrontation avec l'informe. Avec le mal absolu résultant du XXe siècle ?

Les allusions aux visions désenchantées de Documents n'épuisent pas la signification antithéâtrale de ces figures décharnées, spectres dépecés et évidés, sortes de transis et de gisants debout, avatars contemporains des transis de Ligier Richier, de Jacques du Broeck, des planches anatomiques d'écorchés de la Fabrica de Vésale ou de l'Anatomie de Juan Valverde de Amusco. Mais, pour ces étants, pas de consolation et pardon espérés. Les figures des dessins et peintures de Lionel Sabatté sont si « absorbées », tragiquement plus que dramatiquement, par leur état d'étant, vivant ou mort, on ne sait, que ces œuvres ne se donnent pas, apparemment, en

tant que représentations. Elles excluent semble-t-il tout spectateur lequel s'il se tient là, face à leur face, ne peut adhérer à la fiction d'une représentation mimétique. Il ne peut les absorber, paradoxalement, qu'en tant que « théâtralités » relevant des fictions de l'art. Nous nous éloignons, c'est vrai, des propositions de Michael Fried. Mais, c'est ce placement, seul, qui peut réunir qui regarde - l'homme qui voit - à ce peuplement absurde le confrontant à l'implacable terribilité de l'immense vanité et vacuité du monde. Le Sacré, l'Homme de Vitruve, de Léonard et de Jean Pic, les matins du monde, sont morts au XXe siècle. Dans l'anthropocène, après la fin du monde, peut-il, y avoir un ars moriendi déployant son inépuisable série de memento mori.

*

* *

Le recyclage activiste de Sabatté ne se résume pas à un souci écologique et environnemental. On peut hasarder un « saut » salvateur. Ce recyclage témoignerait, peut-être, d'un jeu d'inquiétudes pour la survie du vivant, de l'attente d'un sursaut pour l'échappée espérée d'une implacable condition existentielle informulable, désormais, dans les termes simplement « humanistes » de l'après-guerre. Les collectes de « moutons de poussières » effectuées à la station Châtelet, le recollement des peaux mortes auprès des pédicures afin de les enter à des ferrailles, à du bois, du ciment, des arbres morts, rappellent l'industrie des chiffonniers d'antan et l'activité de ramassage des enfants et des femmes recherchant dans les amas et les montagnes d'ordures des décharges sauvages d'Afrique et d'Asie de quoi consommer, échanger, vendre, pour survivre. Le chiffonnier, évoqué par Baudelaire, cette « figure la plus provocatrice de la misère humaine » selon Benjamin, est celui qui cueille tout : « les vieux papiers, les bouchons, les os, les rognures de carton, les clous, le verre cassé, les chats et les chiens morts jetés sur la voie publique, en violation des ordonnances, les cheveux, en un mot tout ce qui pourra être vendu ». Dans les tas d'ordures, les rejets, les résidus, le rebut, Victor Hugo décelait « la prairie en fleur », l'herbe verte, la vie. Les œuvres de Sabatté parcourent tous ces registres et nous fait entendre, en écho, cette notation de Benjamin comparant l'écrivain Sigfried Kracauer à cette figure du lumpenprolétariat : « Un chiffonnier, au petit matin – dans l'aube du jour de la révolution ». C'est ainsi qu'il faut voir ce jeu de navette entre nature et culture qui se déporte, tout en acceptant de les aborder, de toutes les réflexions sur ce thème central de la pensée occidentale. Aucun texte ne fonde, n'établit, ces formes, ces figures et les fables qu'elles incarnent et propagent. Et la présence de thé ou de bonsaïs fleuris de peaux desséchées ne renvoie pas « naturellement » aux pensées de cet ailleurs, de cet Orient souvent espéré comme salvateur. La vie des formes telle qu'elle fut, depuis la grotte Chauvet, se défait - est-ce, pour citer Yves Bonnefoy, sans recours ? - selon les lois de l'entropie, dans la manifestation même des reprises osées par Sabatté. Elles sont au monde qui est le sien, le nôtre, une réplique par les déchets, les immondices, les poussières dont il organise les agrégations systémiques dans des configurations qui ne sont plus des assemblages mais des constellations de particules adaptables à toutes les espèces dont la biochimie et la biogénétique assurent non pas la prolifération, mais les évolutions qui changent à tout jamais notre appréhension éthique de l'humain, de la culture et de la nature. En attestent ces visages et ces corps, nés de la poussière, que l'on imagine tuméfiés, formes revenantes délinées d'un trait preste, que, parfois, des brûlures disent ravivés - comme il en fut pour le Phoenix. Mais, le thé infusé peut-être aussi un principe actif de régénération comme si le salut pouvait être espéré du végétal. Il faudrait alors se départir des séductions des colorisations de plaques métalliques dans l'épaisseur desquelles une oxydation délibérée – générant des readymades provoqués, avatars pondérables des élevages de poussières - diffuse une expansion corrosive productrice de pulvérulences attractives.

*

* *

Tout a été dit. Et, tout particulièrement dans les beaux textes d'Ada Ackerman et de Julien Verhaeghe. Mais, comme pour Léonard, c'est, chez Lionel Sabatté, dans la peinture que se tissent les parentèles, parfois secrètes, entre les règnes de la nature. Et pas seulement dans les

salissures des murs, ces taches, surprenantes, subjuguant notre regard et le portant à des spéculations formelles, dont se délectait le Florentin, enrichissant notre imaginaire d'illusoires, mais signifiantes représentations. C'est ce qu'a magistralement pressenti André Chastel. La manière sèche et coupante qui alors séduisait tant les artistes - les Toscans comme les Ferrarais - jusqu'à affecter même la mise en place des volumes par une sorte de découpe qui les circonscrit chez des sculpteurs tels que Guido Mazzoni et Niccolò dell'Arca, ne le permet pas. Elle n'est qu'une sorte de démonstration d'un artisanat habile et supérieur. Même pour Léonard, dans ce primat que le jeune Michel-Ange accordait au « fini » d'un dessin au trait ferme et continu. La peinture, seule, avait, selon lui, un caractère divin. Elle seule pouvait adoucir les figures par ce sfumato qui pouvait les « animer » dans l'atmosphère, l'aria, de la création divine. Par sa maîtrise, l'artiste, le peintre, pouvait concevoir, créer, faire naître, des espèces diverses. Les dessins de papillons et d'oiseaux aux coloris éclatants et acidulés stimulés par l'action corrosive sur l'acrylique d'applications de solutions de bronze et de fer oxydés en fournissent d'attrayants, mais inquiétants paradigmes. En face de ces dessins, on songe inévitablement aux oiseaux d'Audubon ou de Martinet, mais ils illustraient eux l'énergie créatrice d'une Natura naturans résolument humaniste. Nous nous découvrons, nous, voyant ces dessins aux coloris proches des colorations irisées, saturées et fiévreuses qu'affectionnaient Pontormo et Beccafumi et nombre d'artistes « maniéristes », en face d'une étrangeté ambiguë à la fois morbide et vitaliste en attente du fatum de dés jetés aux aléas du hasard. Mais la beauté formelle de ces œuvres, comme celle de ces visages et corps suintant de la poussière, se coagulant dans les effets de leur élevage « traceur de lignes d'abord imperceptibles, laissent frémir l'espérance de recyclages réussis dans ce terreau inframince dont se préoccupait Marcel Duchamp.

C'est là le pouvoir de la peinture et celui du style. Pouvons-nous le dire autrement ? En face de peintures que l'on peut qualifier de tableaux ou d'images de tableaux, je veux dire que nous ne savons pas, à première vue, si ces images sont des peintures peintes ou des peintures feintes, des illusions, des trompe-l'œil ou des figurations soignées, finies, polies et lisses, même si sont quasiment tactiles les granulations, les viscosités, les molleses, les liquidités des matérialités reproduites. À tel point que l'on s'interroge : sommes-nous devant des peintures, des images photographiques, des tirages Cybaches ou Cprint, des reproductions peintes hyperréalistes, faites à partir de photographies prises lors de scrutations scientifiques de l'infiniment petit ? Ces sortes d'allers et retours entre photographie et peinture s'inspirent-ils de l'exemple de Gerhard Richter ? Comme Richter, Lionel Sabaté joue sur plusieurs hauteurs de registres en suscitant des hésitations surprenantes quant à la nature du médium et son adéquation congruente au dessein qu'il formule dans sa pratique de la peinture à partir de thématiques dont il ne veut ni privilégier ni épuiser les significations par l'affirmation de la puissance figurative, bien réelle et remarquablement maîtrisée, de sa techné. C'est pourquoi, il pourrait faire siennes ces deux notes rédigées par Richter :

« Pour ce qui est de la surface : peinture à l'huile sur toile de lin, technique traditionnelle. Mes tableaux ont peu à voir avec la photo, ils sont entièrement peinture (peu importe ce que l'on entend par là). D'autre part, ils ressemblent si étrangement à la photo, que ce qui distingue la photo des autres images subsiste. »

Notes, 1964-65

Si je peins d'après photo, la pensée consciente est annihilée. Je ne sais plus ce que je fais. Mon travail se rapproche davantage de l'informel que de n'importe quelle autre forme de réalisme. La photo possède une abstraction qui lui est propre et qu'il est difficile de pénétrer.

Notes, 1964-65

Il en résulte cette sensation troublante d'instabilité visuelle, de balancement entre une mise au point focale précise et un « floutage » qui adoucit efficacement la lisibilité de formes innommables. Le soigné quasi académique et préraphaélite du rendu fixe ces représentations sans en figer les dissolutions et les mutations que leur « formes » informulées suggèrent. Il y a là une sorte d'arrêt sur l'image qui semble en favoriser l'agrandissement et la re-pixellisation qui nous la rapproche comme une cible terrorisante requérant notre visée en attente de sa prise ou de sa destruction. À l'absorption - l'absorbement - signalée plus haut pour les sculptures succède dans les peintures

une distanciation « théâtrale » - au sens militaire du terme. Cette distanciation suggère que le cadrage de ce qui est vu et visé suppose d'une part un ou des objets surgissant des fonds des âges et de l'espace et d'autre part un spectateur conscient, repérable et repéré. D'où cette impression d'assister, en temps réel, aux développements de cellules souches, d'agrégats moléculaires, émergeant dans les flux d'étranges liqueurs amniotiques. Comme si un revival, d'on ne sait trop quoi, d'on ne sait trop où, se laissait présager dans l'efficacité matérielle, formelle, d'une peinture ni abstraite ni figurative donnant ainsi raison à Gerhard Richter et aux pressentiments de Léonard tiraillé entre la contemplation de la nature et la méditation sur les taches laissant, sur les murs qu'elles maculaient, poindre la possibilité d'imprévisibles matins.

Bernard Ceysson