

## Jiri Kolar ou la transgression permanente

S'il n'y prend garde, l'art risque de disparaître. L'industrie culturelle de masse, dans son développement, pourrait bien, le conduire à sa perte. Loin de promouvoir la démocratisation de l'accès aux œuvres dans le respect de leur aura, cette industrie ne les accepte que sous la forme frelatée de produits commerciaux standardisés dont la seule finalité est le divertissement. Toute œuvre où se laisse deviner un lointain propre à la rêverie poétique et à la recherche d'un sens, qu'elle appartienne au passé ou qu'elle soit contemporaine, doit subir, comme un rite d'initiation, les assauts d'une banalisation rendue terriblement efficace par le recours aux techniques modernes de reproduction et de diffusion. Les analyses d'Adorno sur ce point, bien que déjà anciennes, n'ont rien perdu de leur validité ; bien au contraire : l'emprise grandissante des marchés financiers sur toutes les activités relevant de la création et de la communication des symboles, ne fait que renforcer le dynamisme mortifère du procès de réification<sup>1</sup> des œuvres humaines dénoncé par le philosophe.

Comment l'art, s'il tient à conserver son autonomie, son espace de liberté, peut-il s'opposer à cette entreprise insidieuse de castration ? La solution du "retour au métier perdu" dont Lévi-Strauss s'est fait le théoricien, est illusoire. Ce ne serait qu'un retour au "déjà-vu" et l'art sombrerait vite dans l'insignifiance, cédant ainsi la place à de nouvelles formes de communication plus performantes mais d'où serait sûrement exclue la richesse de l'expérience intersubjective.

Face à un ennemi aussi déterminé, l'art contemporain ne peut plus reculer devant la nécessité de l'expérimentation. Il lui faut prendre des risques et passer à l'attaque. L'œuvre de J. Kolar en témoigne. On ne la comprend qu'à condition de l'inscrire en rupture avec la phase crépusculaire d'une civilisation dans laquelle les objets quotidiens, les mots, les œuvres et leurs images ont été dépossédés de leur humanité. L'artiste plastique que Kolar est devenu, prend naissance dans l'expérience, douloureuse pour un poète, de l'effacement de la fonction symbolique du langage. Les mots ont été dépouillés de leur chair, et leur charge expressive s'est affaiblie. Le verbe ne chante plus ; il se contente de désigner. Une raison instrumentale, dont le principe est l'utilité technique, étend à présent sa domination sur l'ensemble de la société. Engendrée par les rapports marchands et la communication de masse, elle a contraint le langage à se replier sur sa fonction sémiotique. Comment dans cette situation la poésie pourrait-elle survivre, elle qui, par tradition, s'efforce de faire entrer les choses en relation les unes avec les autres ? Dès le début du siècle, dans la célèbre lettre de Lord Chandos, Hofmannsthal avait exprimé les mêmes angoisses ; mais peut-être parce que les ravages de l'industrie culturelle en son temps n'avaient pas atteint le niveau insupportable d'aujourd'hui, l'écrivain viennois s'était contenté d'abandonner définitivement la poésie et de mettre à sa place l'intuition mystique qui, on le sait, ignore toute médiation.

La démarche créatrice de Kolar est un refus du désespoir. Elle consiste à organiser la subversion et à la porter sur le terrain même occupé par les objets et les œuvres que la réification a condamné au silence ; car, si la poésie verbale, dont la mission est d'être à l'écoute du monde réel, est frappée d'impuissance, c'est essentiellement parce que les objets et les œuvres qui y circulent sous la forme de marchandises ne parlent plus à l'homme. Il faut donc, pour que renaisse la poésie, les tirer de leur engourdissement, les soumettre, au besoin par la violence à des manipulations diverses afin de provoquer l'accident qui ébranle le système de la banalité quotidienne. Il s'agit, dit Kolar, "de regarder sous la jupe des choses". Le viol des apparences est un acte salutaire ; il brise l'écorce de la réification. C'était déjà le sens de la leçon qu'il reçut d'un ami qui, lui rendant la copie d'un manuscrit de poésie, avait estimé nécessaire pour que s'accomplissent les promesses du texte, d'en lacérer les pages avec un

---

<sup>1</sup> On appelle ici réification, l'objectivation d'un rapport ou d'une activité dans la forme d'une chose.

rasoir. Cet ami avait raison : enfermé dans un objet matériel (le livre) répondant aux normes du marché, les poèmes restaient lettre morte ; seule une intervention directe et brutale sur le support pouvait obliger ce dernier, en y injectant une intention, à montrer ce qu'il avait confisqué en tant que valeur d'échange.

L'expérimentation, telle que Kolar l'envisage, s'empare de tous les objets qui peuplent le monde des échanges humains, qu'il s'agisse de choses, d'images ou de mots. Pour lui, l'expérimentation s'identifie à une transgression permanente qui vise à tracer entre les objets des chemins nouveaux, à révéler l'existence de correspondances ou d'analogies refusées ou refoulées par les institutions dominantes. C'est pourquoi rien ne convient mieux à Kolar, pour atteindre son objectif, que le collage, lieu par excellence des rencontres les plus insolites : "Quand pour la première fois, dit-il, dans le Dictionnaire des méthodes, j'ai intégré deux reproductions l'une dans l'autre, je n'ai pas voulu en croire mes yeux. Ma tête a failli éclater à la vue des variations qui se multipliaient entre mes mains... Le monde entier est devenu perméable, permettant de fabriquer un espace illusoire et de montrer les analogies du doigt. Chaque personne laissait transparaître une chose autre. Les choses elles mêmes se sont mises à parler un langage nouveau. Le temps pouvait être découpé à plaisir". Ces propos de Kolar indiquent clairement ce qui sépare sa conception du collage de celle des cubistes ou même de celle des surréalistes dont elle est cependant plus proche. Chez les premiers, le collage a une valeur on ne peut plus réaliste. Il signifie l'introduction vigoureuse dans le tableau des éléments de la vie réelle, une volonté délibérée de quitter le domaine des spéculations formalistes et d'échapper aux tentations de la peinture abstraite. Avec les surréalistes, le collage devient un procédé poétique. Chez Max Ernst en particulier, il permet, dit Aragon, de "détourner chaque objet de son sens pour l'éveiller à une réalité nouvelle"<sup>2</sup>. Max Ernst est un magicien. Il recrée des apparences en faisant appel à des objets qui, dans l'opération de transfert, perdent leur identité, au point que l'on en arrive à se demander si tout n'est pas qu'illusion. Le collage de Max Ernst invite à la réflexion métaphysique. Il en va tout autrement chez Kolar. On y trouve ni la recherche d'un "effet" de réalité, ni l'ouverture sur l'insondable, mais la volonté de rendre manifeste la densité des choses que la vie quotidienne réglée par la raison instrumentale a dérobée à nos regards. Kolar tient à reconstruire le réel dans toute son épaisseur, non à le dissoudre ; à le dévoiler et l'explorer, non à le réduire à une fantasmagorie. Là, réside la finalité de son art. Les techniques variées (nous n'en ferons pas l'énumération) qu'il met en œuvre dans ses collages ne se justifient que par référence à cette finalité : découvrir en expérimentant, des affinités entre les choses pour que puisse s'affirmer pleinement leur unicité. Il n'y a dans cette position aucune contradiction. L'affinité (ou l'analogie) n'est pas identité ; elle suppose toujours l'existence par ailleurs de différences. Kolar ne les oublie pas. La chose reste ce qu'elle est, mais, pourrait-on dire, son poids ontologique dépend des rapports d'analogie, des correspondances qu'elle peut entretenir avec les autres choses. C'est l'altérité qui la constitue ; "chaque antagonisme, dit-il, a son point commun". Le collage, c'est la dialectique devenue art ; une arme contre la réification qui menace.

Les recherches de Kolar font penser à celles d'un archéologue. Comme ce dernier, il essaie empiriquement de récupérer un réel disparu, de déchiffrer sur le visage fermé ou mort des choses, en les rapprochant les unes des autres, parfois au hasard, les traces de relations vivantes et d'activités dont elles ne sont que la cristallisation. Mais à la différence de l'archéologue qui est tenu au respect des lois de la réalité spatio-temporelle, Kolar se comporte, l'iconographie mondiale étant à sa disposition, comme un promeneur qui sillonne les époques et se joue des frontières. Son monde d'affinités et de confrontations n'a aucune limite. "Je cherche partout, dit-il, ces amants involontaires, incompatibles, contradictoires". Seul le pressentiment de n'avoir affaire, où que le regard se pose, qu'aux vestiges muets d'une culture sur le point de s'évanouir, permettrait d'expliquer cette déambulation si particulière et ce désir ardent de sauver du désastre tout ce qui peut l'être Travail d'archéologue, certes ; mais qui relèverait plutôt d'une archéologie de la fin des temps, pour laquelle toute référence historique ou géographique n'aurait plus aucun intérêt, tant serait grand l'éloignement des civilisations.

---

<sup>2</sup> Aragon, *Les collages* Paris, Hermann 1980 p.30.

Son rapport à l'histoire de l'art est sous cet angle très instructif. Dans ce domaine, le matériel sur lequel il expérimente est constitué par des images d'œuvres d'art que les techniques de reproduction et l'industrie culturelle ont fini par fixer dans la conscience collective. Images de grande communication, elles ont perdu du fait de la banalisation leur potentiel de symbolisation, ce que Benjamin appelle l'"aura". Autour de ces œuvres, conservées dans un musée imaginaire, Kolar tisse une syntaxe nouvelle qui rejette les catégories traditionnelles de l'histoire de l'art, les classements de la critique officielle en styles, tendances et écoles, et la notion même de périodisation. Les "prollages", issus de la technique du chiasmage, en indiquent l'esprit. Ce sont des scènes théâtrales où les œuvres convoquées par l'artiste, sans souci des idées reçues, se croisent, se frôlent, s'interpénètrent, se chevauchent, se déchirent l'une l'autre et finalement se fécondent. L'opération produit du sens, une fermentation des œuvres, en quelque sorte, qui soustrait celles-ci à l'empire de la raison instrumentale et à la positivité de l'époque.

Kolar montre ainsi que les œuvres veulent ignorer la tyrannie du temps et de l'espace, qu'il y a en gestation en elles, pour s'exprimer comme Benjamin, "un espace sombre de l'avenir", et que seule une approche non-historique de l'art peut rendre justice à leur capacité d'anticipation. Le collage n'est en rien une offense à l'œuvre ; en la manipulant, il la sert. Il ouvre la cage où se tenaient serrées les prophéties : "je sais, dit Kolar, que je rends aux artistes... ce que je leur ai emprunté". Le parcours labyrinthique du promeneur dans le territoire de l'art se présente comme une pédagogie d'éveil de la conscience esthétique.

Adorno voulait extraire de l'œuvre d'art une seconde beauté et la faire accéder à un contenu de vérité en la "mortifiant" par un commentaire critique. La pratique du collage offre à Kolar la possibilité, semble-t-il, d'atteindre le même objectif. Mais, alors que chez Adorno "sauver" l'œuvre c'est l'enchaîner à son époque, pour Kolar la sauver c'est lui donner le pouvoir de sauter les siècles. Le collage exalte l'autonomie des œuvres d'art dont il fait son matériau. Il y réussit parce qu'il bouleverse de l'intérieur le monde des images et s'ingénie à brouiller les pistes consacrées. De ce fait, il est lui-même (ce que n'est pas le commentaire chez Adorno), en tant que trace du geste de l'expérimentateur, œuvre d'art autonome, s'arrachant par et dans ce geste à la réification. Une telle conception de l'art est exigeante, car la réification guette toute œuvre achevée et risque d'y anéantir l'intention de l'artiste. Il est donc nécessaire, pour éviter la chute dans la banalité, que l'expérimentation porte aussi sur ses propres produits. Le collage est ainsi conduit à se prendre lui-même comme matériau. Conséquence : ce que l'on appelle "avant-garde" est à repenser, Kolar s'en est aperçu : "... parmi tous les avant-gardistes les plus fanatiques, dit-il, parmi tous ceux qui ne trouvaient rien assez risqué... personne à ma connaissance, n'a osé, même le plus enragé... "gâcher" les portraits de leurs propres œuvres, envoyer promener d'une chiquenaude l'auréole dont on les a coiffées".

Dans les mains de Kolar, le collage est devenu capable de tenir la promesse que l'art a parfois oubliée, celle d'être transgression permanente du monde réifié des apparences. En ce sens, il est porteur d'une forme d'esprit dont cette fin de siècle a bien besoin, et qui commande de ne jamais se reposer sur le mol oreiller des certitudes établies. Si l'art a l'ambition de répondre à l'aspiration des hommes à la connaissance du réel, son premier travail - et Kolar l'a compris - doit consister à détruire les illusions. C'est à Descartes et plus encore à Nietzsche en tant que philosophe du soupçon, qu'il faudrait faire ici référence. Comme eux, Kolar dérange. Il ne s'accommode pas des formes données, des mythologies et des idéologies dominantes. En manipulant par la pratique du collage les choses dans lesquelles s'investit la sensibilité humaine, il met en crise celle-ci, de la même façon que le philosophe s'emploie, par la critique des concepts, à déstabiliser la raison instituée. L'art n'est authentique que dans la mesure où il empêche la pensée de tourner en rond.

Fernand Fournier, Professeur de philosophie, Paris, Mars 1996.