

La sensibilité de la mémoire

Les pensées sans intuition sont vides,
les intuitions sans concept sont aveugles

(Kant, écrits posthumes)

L'œuvre de Josep Maria Cabané présentée à l'occasion de l'exposition *Pintures contra l'oblit* [Peintures contre l'oubli] fait partie d'un long projet pictural lié à l'extermination nazie et la Guerre civile espagnole. Comme le titre de l'exposition l'indique, l'engagement de l'artiste dans ces événements capitaux de notre passé prend l'attitude de la résistance, d'une résistance à l'oubli.

Observons quelques-unes de ces œuvres. Nous remarquerons que deux actions importantes et complémentaires se heurtent : la représentation et la violation des signes. Dans *Esborrament* [Effacement] (2005), le contour des cartes du ghetto de Varsovie, délimité par un trait à la craie sur une ardoise, a été estompé par la main de l'artiste. Dans le polyptique *Divuit ghettos I* [Dix huit ghettos I] (2008), les toiles telles que *Cracòvia*, *Minsk*, *Riga* ou *Vilnius* [Cracovie, Minsk, Riga ou Vilnius], qui délimitent en noir sur fond blanc l'intérieur de ces centres de réclusion, la superficie y est toute craquelée par des coups de poing qui ont fait sauter des fragments de peinture, laissant entrevoir la toile. Dans *El Front* [Le Front], une longue et sinueuse incision dans la toile marque le tracé topographique des deux fronts ennemis de la Bataille de l'Èbre.

Si nous prêtons attention à la première de ces actions, la représentation des signes, nous remarquerons que la qualité opaque des cartes et des noms propres qui s'intercalent au milieu des faits historiques et de leur récupération, distille respect et honnêteté de la part de l'artiste. Respect parce qu'elle esquive consciemment la soi-disant transparence de la représentation mimétique et évite ainsi à la fois ses effets spectaculaires et le sentimentalisme. Sont donc écartés de possibles malentendus liés à la banalisation du mal et l'esthétisation de l'horreur qui pourraient être pertinents dans d'autres contextes mais qui, dans celui-ci, révéleraient plutôt une attitude mystificatrice de la Shoah ou un puritanisme esthétique insoutenable. Honnêteté parce que cette intervention, cette distance infranchissable, rappelle que l'accès de Cabané aux faits historiques n'est autre que celui du signe, qu'il soit topographique ou linguistique, et n'a rien à voir avec l'expérience personnelle.

Cette opacité initiale du signe conduit à un tournant thématique nécessaire et inévitable dans l'œuvre d'un artiste qui ne peut pas s'appuyer sur sa propre expérience de la barbarie. Cela permet de dépasser le problème de la création et de la diffusion de l'image de la douleur – question qui deviendra doublement non pertinente dans ce contexte – et qui force à poser le problème urgent, lui aussi, de comment affronter l'oubli. Cet affrontement, cette cause ouverte, ce sont les signes représentés qui l'exercent en premier lieu, créant une œuvre nouvelle tout en nous obligeant à récupérer les témoignages des faits. C'est là que réside la lutte contre l'amnésie : nous obliger, si nous voulons dépasser la densité des signes, à reconstruire ces premiers témoignages, ces expériences originaires et douloureuses qui donnent un sens aux cartes, aux contours des ghettos, aux noms, aux tracés de frontière. Seul le recours à l'historiographie et à la mémoire des particuliers permet d'identifier l'arrière plan concret de chaque œuvre. En tant qu'images à couches superposées, c'est au moment où elles interpellent notre mémoire qu'elles deviennent une résistance culturelle contre la perte de mémoire trop

souvent intentionnée et institutionnalisée de notre société.

Cependant, l'œuvre de Cabané est une œuvre artistique contre l'oubli parce que sa manière de stimuler la mémoire est essentiellement artistique. L'évolution qui a conduit l'artiste aux œuvres exposées passe par le renoncement à des techniques picturales figuratives, conscient que tout geste dépuré est intimement lié à l'assimilation d'un savoir et que tout savoir est déterminé par une idéologie. La conscience de ne pas faire un faux pas dans les techniques maîtrisées a poussé le peintre à s'aventurer, à rechercher des gestes bien à lui et spécifiques pour ce projet. Ces gestes se manifestent par des actions telles que frapper et déchirer la toile, gratter la peinture, maltraiter le bois, des gestes qui font éclater le sens de l'œuvre dans différentes directions.

Lager III (2006) trace la carte du camp de concentration d'Ebensee, aujourd'hui disparu. Les marques topographiques du plan telles que les cotes d'altitude, les bâtiments, les limites et les rues non pas été dessinées mais zébrées, à l'aide d'un poinçon, sur un fond noir. Le plan, et non plus l'endroit, se présente comme l'unique matière de la mémoire qui tente de résister à la noire invasion d'un présent amnésique qui veut tourner la page. D'autre part, le tableau a été frappé et rayé, ses angles pointus émoussés, la peinture crevassée. Ce sont les effets d'une rage vomie qui transmet une douleur intérieure, subjective qui, loin de montrer l'horreur individuelle, permet de donner forme à une empathie avec la douleur infligée à l'humanité par la barbarie dans des camps de concentration comme celui d'Ebensee.

L'œuvre *Els noms II* [Les noms II] (2007) laisse entrevoir les noms des Républicains victimes du nazisme, des noms qui ont été rayés, effacés, réinscrits et une fois de plus griffonnés ou qui ont disparu sous les crevasses causées par les coups de poing. Ici aussi la violation du signe donne lieu à plusieurs sens : elle peut nous faire progresser dans la conscience de la douleur de ces personnes, elle peut dénoncer la répression du passé qui est encore imposée en Espagne, elle peut nous faire sentir l'impuissance des personnes à récupérer la mémoire.

Lorsqu'une image – qu'elle soit artistique ou non – illustre une idée ou des faits dont nous avons entendu parler, ce contenu acquiert une forme sensible. De manière naturelle pour nous, l'image devient alors un bon instrument pour se souvenir et même pour mieux comprendre les concepts qu'elle représente – étant donné que sans sensibilité, toute connaissance est aveugle. Mais lorsqu'une image ne prend pas les sentiers conventionnels des langages artistiques, elle ne représente pas non plus les sentiers conventionnels de la pensée. La force artistique de l'œuvre pousse alors le spectateur de la sensibilité vers la compréhension et enrichit les contenus intelligibles de nouvelles nuances et de nouvelles idées. Et l'enrichissement intellectuel renvoie le spectateur à l'image sensible qui apparaît alors avec encore plus de qualités et plus de vigueur. Kant appelle ce cercle vertueux de l'expérience la réflexion esthétique et l'image qu'il crée, une idée esthétique qui consiste en « une représentation de l'imagination qui donne beaucoup à penser sans que toutefois aucune pensée déterminée, c'est-à-dire aucun *concept*, ne puisse lui être adéquate, et que par conséquent aucun langage n'atteint complètement ni ne peut rendre compréhensible » (Kant, *Critique de la faculté de juger*, §49).

La peinture de Cabané est incontestablement dotée de cette force esthétique, et les douloureux faits du passé où elle nous plonge acquièrent, grâce à elle, de nouveaux sens. Si, nous avons voulu citer ici Kant, c'est parce que le philosophe, dans le contexte de la réflexion esthétique, ne cesse de répéter que, lorsque nous touchons à une expérience comme celle-ci, une expérience esthétique, lorsque nous enrichissons notre connaissance du monde à partir de la sensibilité, une

véritable jouissance esthétique semble voir le jour. Cette jouissance ne se recrée pas dans les sensations, dans les couleurs ou les formes de l'image, elle surgit de la vivification de ces deux facultés, à la fois celle de connaître et de sentir et éventuellement, de l'éveil de notre conscience morale. Que l'œuvre de Cabané thématise un passé tragique extrême ne permet pas seulement d'en extraire un apprentissage: elle nous y pousse moralement.

Ainsi donc, celui qui après être entré dans l'œuvre picturale de Cabané, aura émotionnellement revêtu ses connaissances de chapitres aussi dévastateurs que l'extermination nazie et la Guerre civile, celui qui aura enrichi ses idées sur la nature humaine et son propre passé, ne doit pas cacher sa jouissance esthétique. Car dans cette œuvre artistique, ce sera le symptôme de la participation à un acte de mémoire collective. Ce n'est que lorsque, à travers notre subjectivité, nous donnons une voix émue et renouvelée aux victimes et aux témoignages de la barbarie, que la mémoire peut commencer à opposer résistance à l'oubli.

Pol Capdevila

Avril 2012