

ERIC WINARTO

Blacklight
Selva

à l'Abbaye de Noirlac





ENVOLÉE DE LUMIÈRE

Introduction par Paul Fournier, directeur
et Dominique Truco, commissaire de l'exposition

Chaque été, l'abbaye de Noirlac - Centre culturel de rencontre offre ses espaces au regard et à l'interprétation d'un artiste plasticien.

En 2012, elle invite le peintre Eric Winarto à faire escale.

L'artiste fait souffler un vent de lumière sur le monument en y créant une nouvelle série de peintures murales dans l'enceinte de l'abbaye et dans ses jardins ; des peintures éphémères, aux motifs sylvestres réalisés sur fond blanc à l'aide de pigments luminescents, que seule la lumière noire sait révéler aux visiteurs.

« Une technique fascinante qui

nous renvoie à l'apparition, à la fulgurance, au vulnérable, au destin humain, en quelque sorte pour mieux célébrer la vie » ainsi que le souligne l'artiste qui se sent proche de l'éthique picturale de Roman Opalka.

A Noirlac, dans un espace baigné de lumière noire, Eric Winarto nous tient dans la splendeur et la fragilité de la nature. Il nous expose à un théâtre d'ombres éblouissantes.

Ses œuvres offrent une expérience physique et spirituelle. Elles nous tiennent là et au-delà, à hauteur d'homme au pied de l'infini, et tout près de la « selve initiatique » de La *Divine Comédie*.

L'ÉPHÉMÈRE ET L'INFINI, ENTRE AUBE ET CRÉPUSCULE

Entretien avec Eric Winarto par Dominique Truco
mars - juillet 2012

Aux sources du jour et de la nuit, les Blacklight Selva, peintures fluorescentes d'Eric Winarto, nous captivent, nous absorbent comme un chant.
Approche d'une expérience poétique et philosophique.

Vous êtes Suisse, d'origine indonésienne mais né en Malaisie. Ces croisements culturels ont-ils influé sur votre travail de peintre ?

Je suis né en 1980 à Kuala Lumpur en Malaisie où mon père était en mission à l'ambassade d'Indonésie. J'ai

vécu deux ans à Kuala Lumpur, puis au fil des missions de mon père, j'ai vécu huit ans en Indonésie et six ans en Turquie. En 1995, nous sommes arrivés à Genève. J'y suis resté pour mes études aux Beaux-Arts, tandis que mes parents sont partis en Argentine.

Au début, j'ai pensé que tout cela n'avait pas d'influence sur mon travail. Mais je crois qu'une mémoire s'est déposée, de la danse indonésienne à la musique turque. En fait, je me suis toujours attaché très rapidement à la culture où je me trouvais. La culture occidentale est devenue très présente. En 2003, quand je suis retourné en Indonésie et grâce à la culture occidentale, j'ai pu voir les temples indonésiens autrement, je les ai mieux vus. Ils m'ont directement influencé dans mon travail de peinture murale. J'ai découvert le temple bouddhiste de Borobudur, construit entre le VIII^e et le IX^e siècle au centre de Java, après avoir vu l'architecture du couvent de la Tourette de Le Corbusier dont la longue fenêtre horizontale d'une finesse extraordinaire m'avait irréversiblement saisi.

Borobudur est un des rares temples où l'événement métaphysique ne se trouve pas dans le temple, mais se voit à l'extérieur. On se promène dans une sorte de labyrinthe où il y a plusieurs étapes de cheminements. C'est un labyrinthe d'enseignement de la vie.

Plus on monte et plus les bas-reliefs sont rares et tout à coup au sommet, au 9^e étage, le nirvana...! Soudain, l'horizon du paysage nous entoure.

Comment réalisez-vous le premier wallpainting avec lequel s'ouvre la série Blacklight Selva ?

En 2006, au musée Rath de Genève, j'ai réalisé mon premier wallpainting dans un espace de 4,50 m de haut, 8 m de large et 20 m de long, une bande fluorescente de 30 cm d'épaisseur et 52 mètres long à hauteur des yeux, tout au long des murs. Une peinture à échelle humaine, lumineuse, d'un bleu discret dans une salle obscure. Là, j'ai associé la fenêtre de Le Corbusier au

temple Borobudur. C'est ma première pièce éphémère à Genève de la série Blacklight Selva. Une peinture qui nous entoure où chacun tient le rôle de celui qui contemple l'extérieur du monde depuis l'intérieur.

Vos œuvres fluorescentes nous projettent dans une lumière bleutée d'un temps étrange, entre le crépuscule et l'aube, entre l'éphémère et l'infini. D'où vient ce sentiment que vous peigniez avec l'ombre ?

À l'origine, je dessinais beaucoup de paysages à l'encre de Chine et travaillais les effets de lumière sur le papier. Le noir sur blanc est devenu insuffisant.

Avec la lumière fluorescente, comme un bleu en retrait du temps, baudelairien, j'arrive à réaliser ce dont je rêve par rapport à la peinture et qui me fascine. C'est de la pure peinture et simultanément l'illusion de la peinture. L'énigme du travail vient de la couleur en soi. Et dans la luminescence, il y a une lumière vertigineuse qui parle de nous, du destin de l'homme, de sa soif de passion, de connaissance, d'amour, de se libérer constamment de quelque chose. Je n'aime pas le mot magie, mais il y a un peu de cela et beaucoup de poésie. Je n'utilise pas de lumière éblouissante comme Olafur Eliasson pour son immense soleil à la Tate Gallery. Je peins avec l'ombre. Je structure l'ombre pour révéler la lumière.

Quelle est l'alchimie de l'œuvre ?

C'est une peinture très simple. Je prépare mes fonds avec deux couches de peinture blanche et six de pigments blancs fluorescents. Sur cette surface lumineuse, je dessine à l'acrylique blanc qui ne réagit pas à la lumière

noire et produit cet étonnant effet de contre-jour dans l'obscurité de l'espace où la peinture se donne à voir. Le dessin semble noir. La lumière noire qui éclaire la peinture met en luminescence les substances fluorescentes. Le blanc acrylique sans pigment fluorescent devient une ombre complètement obscure. Le paysage se révèle. L'œuvre se livre.

En revanche, la lumière du jour empêche la perception la lumière fluorescente. Voici pourquoi ces œuvres pourraient devenir quasi invisibles. Toute lumière semble effacer totalement l'œuvre. Le paysage disparaît. On ne voit plus rien. C'est blanc sur blanc. Monochrome !

Votre peinture est éphémère et vous peignez dans l'obscurité. Comment peut-on peindre dans l'obscurité ?

Peindre dans l'obscurité est pour moi fondamental. Une sensation autre que je creuse depuis 2006. Je me retrouve dans une caverne. La seule chose face à soi est la surface lumineuse après six couches de préparation. Et là je commence à dessiner. Une peinture éphémère qui disparaîtra avec le temps, qui ne laissera pratiquement aucune image. Parfois il y a quelque chose de grand dans l'éphémère.

Je ne structure pas l'espace de la lumière comme James Turrell ou Anish Kapoor dont les œuvres nous saisissent par l'immédiateté de la force lumineuse et par l'expérience corporelle dans laquelle elles nous engagent. Ce qui me fascine chez ces artistes, c'est qu'ils nous éveillent simultanément la notion d'être et le rapport à l'univers. Je demeure modeste par rapport à eux, mais l'immersion dans une œuvre m'intéresse beaucoup. Être à l'intérieur d'une peinture et comment être.

Pourquoi cette représentation de la forêt centralement présente dans Blacklight Selva ?

Blacklight Selva, c'est avant tout une forêt mythique que je construis dans mon travail. Ce n'est pas seulement un paysage d'ombre et de lumière, de contre-jour, que j'essaie de représenter. Selva est tiré de la *Divine Comédie* qui parle justement du labyrinthe de notre expérience de vie. Plus j'avance avec ce mot Selva, plus le thème de la forêt transcrit une expérience philosophique qui touche l'énigme de l'existence. C'est une forêt métaphysique.

Une forêt d'où est absente la figure humaine ?

Le rapport à une œuvre visuelle met celui qui regarde dans une position de contemplation, non seulement de l'œuvre mais aussi de ce qu'il peut projeter de lui-même sur la surface qui lui fait face. Être présent à travers le paysage m'a toujours passionné. J'aborde l'expérience humaine à travers le paysage.

Le paysage nous fait face de toute part. Il nous regarde. D'une certaine manière s'établit un face à face. S'instaure une relation paysage-visage. Le paysage est aussi ce qui nous regarde, nous spectateurs qui sommes face à lui. J'ai souvent cette conscience, dans ma peinture de paysage, de peindre jusqu'à qu'elle me regarde fort. C'est ce qui s'est passé avec le parloir de l'Abbaye de Noirlac. On se fait face, on dialogue et on s'absorbe mutuellement.

Pour moi la contemplation est fondamentale. À tel point que j'aimerais que l'on regarde mes œuvres sans penser à moi qui en suis l'auteur. Exactement comme on entre dans la littérature et comme je suis entré dans la *Divine*

Comédie. Dante se promène dans l'Enfer, le Purgatoire, le Paradis. Puis il atteint l'image d'amour. C'est un chemin, une forêt de connaissance où toutes les questions sont possibles. Chemin sur lequel on oublie celui qui l'a créé.

Trois œuvres majeures sont créées à l'Abbaye de Noirlac. Dans quels paysages nous plongent-elles ? Ouvrent-elles de nouvelles relations à l'architecture ?

À Noirlac, le paysage prend des formes différentes. Ces trois œuvres peuvent se voir comme un triptyque.

Dans l'architecture cistercienne du parloir, la première peinture est réalisée dans l'ogive d'une fenêtre gothique de 2,50 m de haut. C'est une œuvre introductive. Une ascension.

On est immergé dans la nuit et spatialement on fait face à un léger rideau de feuilles en contre-jour et en mouvement comme des flammes, ascendantes à droite, descendantes à gauche. Au centre, une lumière bleue nocturne. Une lumière qui nous envahit comme si c'était une musique. La lumière dans mes œuvres est la résultante d'un artifice. Combinatoire physique de la peinture acrylique blanche et de lumière noire révélant la peinture fluorescente blanche.

Mais très vite on ne voit plus l'instrument, si j'ose dire, on n'entend plus que la mélodie. Et c'est ce que je voulais atteindre avec ces pièces de peinture fluorescente face auxquelles on se retrouve. On est ébloui. Puis se révèlent de multiples strates, formes, sens, face à la peinture qui devient un objet énigmatique comme si la lumière venait de l'extérieur ouvrant sur un immense espace. Nous absorbant dans un face à face.

Dans le jardin, nous construisons ma première architecture autonome : un cube de 5 x 5 m en extérieur et

un cube de 4 x 4 m à l'intérieur. Dans l'espace intérieur, je m'appuie sur la géométrie : les 2,10 m inférieurs sont plongés dans le noir, tandis que la surface supérieure ouvre sur un paysage de lumière.

Le dessin est plus symbolique que dans le parloir. C'est une explosion qui s'amplifie. On entre dans une image où tout est à la fois mélodieux et chaotique. Un univers d'arbres pulvérisés en de multiples directions et jeux de rythmes. Les traits sont nets et durs. Là je conduis le spectateur dans une forme de narration à travers laquelle on perçoit, la passion, la colère, l'extase.

Notre regard est appelé vers le haut. C'est une image d'élévation. Derrière ce paysage apocalyptique, il y a une métaphore de la passion. J'ai envie de conduire le spectateur dans une extase picturale. Un peu comme la Sainte Thérèse du Bernin qui défie la gravité. La métaphore de l'extase, Le Bernin l'a traduite dans les plis de l'habit comme si c'était une flamme qui flirtait sur sa robe. C'est très sensuel.

Et là dans le cube, c'est une véritable image de la passion. Je m'aventure plus loin dans cette sensation. Ces lumières bleues fluorescentes me renvoient au mythe de Prométhée enchaîné, aux hommes qu'il a libérés. Il nous a offert la flamme qui nous donne envie d'exister différemment par la création, c'est cette force qui nous conduit constamment à toujours creuser ce que l'on ne connaît pas de nous-même.

Où nous conduit la troisième œuvre ?

Dans le cellier de l'abbaye, nous avons construit un mur de 10 m de long et de 3,70 m de haut. Cette œuvre est un immense écran de lumière. Une œuvre calme, pleinement ouverte et d'une

forte attraction. Après l'ascension, la passion, ici c'est la plénitude.

Là, nous faisons face à une image pleine, comme face à une pleine mer. Une mer sereine. Là, le paysage émerge du sol et touche la terre.

L'avancée vers la lumière, l'infini, le destin, tout ceci est présent dans l'œuvre de Roman Opalka. Quelle place tient-il pour vous ?

Roman Opalka m'a beaucoup apporté. Il m'a appris que chaque artiste doit être présent dans son œuvre et responsable de son œuvre.

Nous nous sommes rencontrés la première fois, un soir, à Venise en décembre 2004, avec son épouse Marie-Madeleine. Un beau commencement grâce à Marino Buscaglia qui avait organisé cette rencontre.

Roman n'avait jamais rien vu de mon travail. J'étais un jeune artiste, j'éprouvais le besoin d'être guidé. Ses premières questions furent : « Qu'est-ce que vous faites et qu'avez-vous envie de faire ? Est-ce essentiel pour vous ? » Il a feuilleté quelques images avant le repas, vu des arbres brisés et dans le restaurant m'a dit : « Vous n'êtes pas peintre, vous êtes tragédien ! »

J'ai gardé en mémoire ses premières questions et observations très frappantes. Ensuite nous nous sommes revus à Bazérac dans son ancien château où Marie-Madeleine souhaitait que je lui présente des peintures. J'avais 25 ans, c'était mes premières années de peinture à l'huile. J'avais apporté seulement de tout petits paysages 18 x 26 cm. La discussion fut très rude. Il ne se souvenait pas du dossier qu'il avait vu. J'avais amené seulement les études. « Avec ceci, vous plongez comme tout le monde. Ce n'est pas l'endroit où vous devez

aller. À l'exception de l'étude de la grotte », m'a-t-il dit.

Le lendemain Roman m'a invité dans son atelier. Il y avait des livres partout concernant son travail, sa toile, sa lampe, des magnétophones pour enregistrer le temps. C'était magique. C'est la première fois que j'ai vu un atelier d'artiste aussi beau.

Ensuite en 2005, ce fut l'année de mon diplôme à Genève. Après notre rencontre, j'ai réalisé une peinture intitulée Red House n° 1. Cette peinture représentait une maison rouge, des arbres, dans une lumière crépusculaire en contre-jour. La touche était complètement changée, l'image, l'exigence, la conscience face à la toile étaient complètement modifiées. Quand j'ai réalisé cette peinture, je ne cessais de penser à Roman Opalka. Red House n°1 a été acquis par un jeune collectionneur à Genève grâce à une exposition organisée par Charlotte et Gérard Moser à Genève. J'ai invité Marie-Madeleine et Roman à venir la voir. Roman a observé les détails pendant 15 minutes puis a dit : « Je suis content de moi. On peut dire que c'est une bonne toile ! »

En 2008, il a ensuite visité mon atelier pour la première fois et j'ai lui ai montré une grande toile avec des personnages, Broken Beat. On a parlé longuement de la composition, de la couleur, de la force de l'image. Roman n'avait pas encore vu la peinture murale fluorescente que Marie-Madeleine m'avait commandée pour sa chambre de la maison du Mans en 2009. Il n'aimait pas la présence d'œuvres d'autres artistes sauf s'il les choisissait. D'ailleurs j'ai réalisé cette peinture seul dans leur maison, alors qu'ils étaient en voyage. C'est seulement en 2010 qu'il a su qu'il y avait la première Backlight Selva dans la chambre de Marie-Madeleine.

Et son œuvre ?

Roman Opalka est allé à l'extrême de tous les extrêmes. Il est allé vers la chose la plus primitive de la démarche: compter le nombre et ensuite élargir la surface de la luminosité de sa peinture vers une disparition. Ce blanc, métaphore de la disparition, n'est pas la disparition. C'est une belle victoire. Cela m'a beaucoup apporté. Accepter la mort comme faisant partie de la vie d'une oeuvre. Ce n'est pas une oeuvre conceptuelle. C'est la plus romantique que je connaisse.

Quand avez-vous revu Roman Opalka ?

C'était en mai 2011, juste avant de partir réaliser la peinture dans la chapelle Saint-Gildas en Bretagne. Je voulais absolument le voir avant de commencer ce travail. Je ne savais pas pourquoi. J'y suis allé, on a dîné, dormi

une nuit et j'ai revu son atelier. J'ai vu sa dernière peinture. On est allé ensemble revoir ma peinture murale. Voici notre dernière conversation :

- Finalement, pourquoi la peinture fluorescente? C'est ce que vous allez faire en Bretagne?
- Oui, c'est absolument ça.
- Savez-vous que c'est une peinture éphémère, qui n'est pas éternelle?
- Oui, j'en suis tout à fait conscient.
- Alors pourquoi le faites-vous?
- Je crois qu'il y a une richesse derrière, je dois le creuser.
- Alors dans ce cas, continuez! Maintenant je comprends beaucoup mieux. C'est l'exigence du travail. Le dessin... Vous vous mettez dans votre peinture. Vous êtes dans votre peinture. Je pense que je n'ai plus rien à dire, vous pouvez continuer votre chemin sans moi.
- Merci pour tout...
- Bon travail...!

ALBERTO MANGUEL

LA CRÉATION DU MONDE

*« O Dieu ! je pourrais être enfermé dans une coquille de noix,
et me croire le roi d'un espace infini... »*

Hamlet, II, 2

Les espaces n'existent pas : nous les créons. L'univers est aveugle à ses propres mesures, ses dimensions, sa vitesse et sa durée et, telle la définition que donnait Pascal de la divinité (et que les philosophes médiévaux avaient inventée depuis longtemps), l'univers est un cercle dont le centre est partout et la circonférence nulle part. Et pourtant nous portons en nous notre centre et, de notre coin poussiéreux, nous interpellons le monde, disant: «Tu orbites

autour de moi ». Village, cité, province, patrie, continent, hémisphère sont nos inventions nécessaires, de même que la licorne et la sirène. Ainsi que l'écrivit Lewis Carroll dans *La chasse au snark*:

« A quoi bon Mercator, son Pôle Nord et ses Equateurs, Ses Tropiques, Zones et Méridiens ? »

Ainsi se lamentait l'homme à la cloche; et l'équipage de répondre:

« Ce ne sont que signes conventionnels. »

Fidèle à son assertion, l'homme à la cloche procure à son équipage la meilleure et la plus précise des cartes : « un blanc parfait et absolu » – définition exacte de notre univers inobservé. Dans ce blanc, nous dessinons des carrés et des cercles, nous traçons des voies d'un lieu à l'autre afin de nous donner l'illusion que nous sommes quelque part et quelqu'un. Northrop Frye raconte l'histoire d'un ami médecin qui, en voyage dans la toundra arctique en compagnie d'un guide inuit, se trouva surpris par un blizzard. Dans l'obscurité glaciale, loin des frontières qu'il connaissait, le docteur s'écria :

« Nous sommes perdus ! » Son guide inuit le regarda, pensif, et répondit : « Nous ne sommes pas perdus. Nous sommes ici ».

Foncièrement cartographes, nous parcellisons et étiquetons notre « ici », persuadés que nous circulons, vers des territoires inconnus, dans la seule intention peut-être de déplacer notre base et notre sentiment d'identité. Et ainsi pensons-nous être, en un lieu, seuls et face au monde qui nous entoure, et en un autre parmi nos frères, tournés vers notre identité perdue quelque part dans le passé. Prétendant voyager de chez nous vers des terres étrangères, d'une expérience singulière à une expérience commune, de ce que nous avons un jour été vers ce que nous serons un jour, nous vivons dans un exil permanent. Nous oublions que, où que nous nous trouvions, nous sommes toujours « ici ».

Le matin du vendredi saint de l'an 1300, celui du premier jubilé de la chrétienté, Dante nous raconte qu'il est sorti d'une forêt obscure où le droit chemin avait disparu. La tentative de la décrire renouvelle en lui la peur qu'il a ressentie : elle était « *selvaggia ed aspra e forte* » (sauvage et âpre et forte)

et si « *amara* » (amère) que la mort ne l'est guère plus. Il ne se rappelle pas comment il y est entré, car il était alors « plein de sommeil », mais lorsqu'il sort enfin de l'obscurité il voit devant lui une colline qui s'élève là où finit la vallée, et au-dessus d'elle les rayons du soleil levant. L'emplacement de la forêt n'est pas précisé : elle est partout et nulle part, c'est le lieu où nous entrons lorsque nos sens sont dans la confusion, le lieu d'où nous émergeons lorsque les rayons du soleil nous réveillent, ce que saint Augustin (que Dante avait lu avec tant d'attention) appelait « l'amère forêt du monde ». Il se passe des choses obscures dans l'obscurité, comme nous le disent nos contes de fées, mais il se peut que depuis notre expulsion de l'autre forêt, celle qui était aussi un jardin, le chemin qui traverse l'effroyable forêt est presque certainement notre chemin promis vers la lumière. C'est seulement après avoir traversé la forêt où « *la notte, ch'í passai con tanta pieta* » (la nuit que je passai si piteusement) que Dante commence le voyage qui le mènera à la compréhension de sa propre humanité.

On peut lire la *Commedia* entière comme un exode de la forêt et un pèlerinage vers la condition humaine. Et pas seulement vers la perception par le pèlerin de sa singularité mais aussi, et c'est le plus important, vers sa condition au sein du bercail humain, à la fois contaminé et racheté par ce que d'autres ont fait et par ce qu'ils sont. Tout au long du voyage, Dante n'est jamais seul. Guidé par Virgile ou par Béatrice, conversant avec des âmes condamnées ou sauvées, Dante progresse en un constant dialogue avec d'autres. Telle est la raison pour laquelle les morts n'ont pas perdu le don de la parole, afin qu'ils puissent

communiquer avec les vivants, et c'est pour cela que leur forme matérielle, balayée de cette terre, est apparente lorsque Dante les rencontre, afin qu'il puisse savoir que c'est avec des humains qu'il parle et échange, et pas seulement avec des esprits intangibles. Dans la forêt obscure, il était seul, mais ensuite, jamais plus.

Comme la sombre forêt de Dante, les constructions d'Eric Winarto sont des espaces que nous traversons afin d'en ressortir plus conscients de notre humanité. Ils arrivent à la fin actuelle d'une longue succession de forêts, bien plus anciennes que celle de Dante, plus anciennes peut-être que la forêt démoniaque au travers de laquelle Gilgamesh doit s'aventurer à l'origine de nos littératures, des forêts qui comprennent celle dont leur quête exige d'Ulysse d'abord, et puis d'Enée, qu'ils la traversent, la forêt vivante qui s'avance pour écraser Macbeth le boucher, la forêt noire dans laquelle le Petit Chaperon rouge, le Petit Poucet et Hansel et Gretel perdent leur innocent chemin, la forêt ensanglantée des infortunées héroïnes de Sade, les forêts pleines d'aventures des héros de Kipling et d'Edgar Rice Burroughs, les forêts plus amères, plus subtiles de Giono et de Gracq. Toutes sont des forêts à la limite d'autres mondes, des forêts de la nuit de l'âme, de l'agonie érotique, de la menace visionnaire, des derniers chancelllements du grand âge et du déploiement du désir adolescent. C'est à propos de telles forêts que le père de Henry James écrivit dans une terrible lettre à ses fils adolescents : « Tout homme arrivé ne fût-ce qu'à son adolescence intellectuelle commence à soupçonner que la vie n'est pas une farce ; que ce n'est même pas une gentille comédie ; qu'elle fleurit et fructifie au contraire à partir des profondeurs

les plus tragiques de l'essentielle pauvreté dans laquelle sont plongées les racines de ses sujets. L'héritage naturel de tous ceux qui sont capables d'une vie spirituelle est une forêt non asservie où hurle le loup et où jacasse l'obscur oiseau de nuit. »

Ces forêts non asservies sont toujours doubles : elles nous donnent l'illusion que c'est « là », dans les ténèbres, que se passe l'action, et pourtant nous savons que ces forêts existent non seulement par les arbres et la lumière filtrée, mais aussi au cœur du territoire plus grand qui les encadre et leur prête un contexte. Winarto, lui aussi, installe un lieu semblable à la forêt, qui nous fascine et nous attire, mais jamais il ne nous laisse oublier qu'un autre espace existe aussi au dehors. Dedans, ce peut être l'obscurité (« l'obscurité visible », disait Milton, décrivant l'obscurité de l'enfer) et pourtant un réseau de formes et d'ombres esquisse la promesse d'un ciel crépusculaire. La vérité, c'est qu'à l'instar de nos espaces littéraires, l'espace créé par Winarto, dans lequel nous devons, nous autres spectateurs, nous tenir seuls, chacun pour soi, est une étape préparatoire, un lieu d'initiation à ce qui reste encore à venir : la rencontre avec l'autre, « mon semblable, mon frère ».

A la fin de la descente de Dante dans les Enfers, à trente-deux chants de distance des ombres de la forêt, après avoir suivi Virgile de l'un à l'autre des différents cercles infernaux, Dante arrive au lac gelé où les âmes des traîtres sont coincées jusqu'au cou dans la glace. Au nombre des têtes affreuses qui crient et profèrent des invectives, Dante en heurte une du pied et pense alors reconnaître dans les traits grelottants un certain Bocca degli Abati qui, à Florence, trahit son parti et prit les armes du côté de l'en-

nemi. Dante demande son nom à la tête en colère et, selon sa coutume au long de son voyage magique, promet d'apporter au pécheur une renommée posthume en écrivant son histoire lorsqu'il sera revenu chez les vivants. Bocca réplique que c'est de l'exactly contraire qu'il a envie et somme Dante de le laisser à son refus de repentance. Furieux de l'insulte, Dante empoigne Bocca par la peau du crâne en le menaçant, s'il ne lui donne pas son nom, de lui arracher tous les cheveux. « *Perchè tu mi dischiomi, / nè ti dirò ch'io sia, nè mostrerolti, / se mille fiato in sul capo tomi.* » (Tu peux me rendre chauve, réplique Bocca, je ne te dirai pas mon nom ni ne te montrerai qui je suis, même si tu me cognes la tête un millier de fois.) Dante tire alors « *più d'una ciocca* », (plus d'une mèche), provoquant les hurlements de douleur du pécheur torturé. Pendant tout ce temps, Virgile, guide envoyé des cieux, garde le silence.

On peut lire comme une approbation ce silence de Virgile. Plusieurs cercles auparavant, dans le chant VIII, de la barque qui fait traverser le Styx aux deux poètes, Dante voit l'un des êtres condamnés pour le péché de colère se dresser sur l'eau fangeuse et, comme d'habitude, lui demande qui il est. L'autre ne donne pas son nom mais dit qu'il est seulement quelqu'un qui pleure, sur quoi Dante, sans s'émouvoir, le maudit gravement. Enchanté, Virgile serre Dante dans ses bras et félicite abondamment son élève « *benedetta colei che in te s'incinse* », (bénie celle qui t'a porté), dans les termes mêmes qu'utilise saint Luc dans son Évangile à la louange du Christ en personne. Encouragé par l'approbation de Virgile, Dante déclare que rien ne lui ferait plus grand plaisir que de voir le pécheur replongé dans

l'infâme bouillon. Virgile acquiesce, et l'épisode se termine sur les remerciements que Dante adresse à Dieu pour avoir exaucé son souhait. À l'extérieur de la forêt, les règles du jeu ne sont pas exclusivement les nôtres.

Est-là ce qui nous attend lorsque nous serons sortis de l'installation de Winarto ? Notre passage dans sa forêt nous a-t-il préparés à faire l'expérience d'autres mondes – et des mondes des autres ?

En ce qui concerne la *Divine Comédie*, voici des siècles que les commentateurs tentent de justifier les actions de Dante comme étant des attitudes de « noble indignation » ou de « juste courroux », non point un péché comme la colère (ainsi que l'affirmait l'un des maîtres intellectuels de Dante, saint Thomas d'Aquin) mais la vertu consistant à soutenir la cause du bien. Le problème, bien sûr, réside dans l'interprétation de « bien ». Dans le cas de Dante, « bien » c'est, telle qu'il la comprend, l'indiscutable justice de Dieu ; éprouver de la compassion pour les damnés, c'est « mal » car cela signifie s'élever contre l'impondérable volonté divine. À peine trois chants plus tôt, Dante a pu s'évanouir de pitié quand l'âme de Francesca, condamnée à tourbillonner à jamais dans le vent qui punit les luxurieux, lui a raconté sa triste histoire. Mais à présent, plus avancé dans sa progression au travers des Enfers, il est devenu moins sentimental et croit davantage en l'autorité supérieure. Selon la foi de Dante, le système légal décrété par Dieu ne peut être ni erroné ni cruel ; par conséquent, tout ce qu'il décide doit être juste, même si l'intelligence humaine ne peut en comprendre la pleine validité. La douleur délibérément infligée au prisonnier torturé dans la glace et le désir lascif qu'éprouve Dante de voir

l'autre prisonnier torturé dans la fange doivent donc être compris (disent ces critiques) comme une humble obéissance à la loi et l'acceptation du Jugement Suprême.

Les histoires que nous racontons mettent en paroles notre expérience. Un argument similaire à celui de Thomas d'Aquin est avancé aujourd'hui par ceux qui s'opposent à la mise en examen et à la poursuite des assassins et bourreaux officiels. Et pourtant, ainsi que l'admettront presque tous les lecteurs de Dante, quelle que soit la puissance des arguments théologiques (ou politiques), ces passages infernaux laissent un très mauvais goût dans la bouche. La raison en est peut-être que, si la justification de Dante se trouve dans la volonté divine, alors, au lieu que la foi rachète les actions de Dante, ce sont les actions de Dante qui ébranlent la foi, c'est l'humain qui est avili, non pas élevé, par le divin. Pareillement, l'indulgence implicite accordée aux bourreaux, simplement parce que leurs abus ont été commis dans un passé non modifiable et sous le jugement et la loi suprêmes d'une autre administration, au lieu d'encourager la confiance dans la politique de l'administration actuelle, ébranle cette confiance et cette politique. Et, pis encore, la vieille excuse : « je n'ai fait qu'obéir aux ordres », tacitement acceptée, acquerra un prestige nouveau et servira de précédent pour de futures disculpations.

Il existe toutefois d'autres explications possibles. L'une d'elles est que le péché est contagieux et qu'en présence de pécheurs, Dante est contaminé par leurs fautes : chez les luxurieux, il prend en pitié la faiblesse de la chair, chez les colériques il est saisi d'une fureur bestiale, chez les traîtres il va jusqu'à trahir sa propre condition hu-

maine car nul, pas même Dante, n'est incapable de pécher comme ont péché les autres. Notre faute ne gît pas dans la possibilité du mal mais dans notre consentement à faire le mal.

Une autre explication tiendrait à la nature du langage. Au sortir de la forêt obscure, le pèlerin de Dante ou le spectateur de Winarto est confronté à son prochain, hommes et femmes, pécheurs comme lui, dont il souhaite connaître les histoires, peut-être à cause d'une curiosité lascive (pour laquelle Virgile le blâme) ou du désir y voir reflétée sa propre condition (pour lequel Virgile le loue). Certaines des âmes souhaitent qu'on se souvienne d'elles sur terre et racontent leur histoire afin que Dante puisse la rapporter ; d'autres, tel Bocca, méprisent l'idée d'une célébrité posthume. Tout cela se passe au moyen de la parole, de ce faible et inefficace instrument qu'est le langage, le seul, hélas, que nous possédions. Nous racontons, décrivons, expliquons, jugeons, exigeons, implorons, affirmons, suggérons, nions – mais, dans tous les cas, nous devons compter sur l'intelligence et à la générosité de notre interlocuteur pour entendre dans les sons que nous proférons le sens et la signification que nous souhaitons communiquer. Le langage abstrait des images ne nous aide pas davantage, quelque chose dans notre constitution nous donne l'envie de traduire en mots même ce qui est donné comme intraduisible : l'immanent, l'ineffable. L'espace de Winarto, par exemple, est la définition de lui-même, et pourtant nous tentons de le représenter comme « espace, lumière, obscurité, bleu, noir, fenêtre, horizon, forêt ». L'innocence sémantique nous est inaccessible.

Tout à la fin, après être descendu dans les abîmes des enfers et avoir gravi le sommet du Purgatoire

jusqu'au Jardin d'Eden, Dante accède au Paradis et voit Béatrice en contemplation devant le Soleil de Dieu. Se comparant au pêcheur Glaucus qui, selon Ovide, ayant goûté d'une herbe magique qui poussait sur le rivage, fut saisi d'une folle envie de plonger dans les profondeurs, Dante se sent rempli de désir du divin et dit au lecteur :

*«Trasumanar significar per verba
Non si poria; però l'esempio basti A
cui esperienza grazia serba.»*

(Dépasser l'humain par les mots
On ne le peut; mais l'exemple suffit
à celui à qui la grâce accorda l'ex-
périence.)

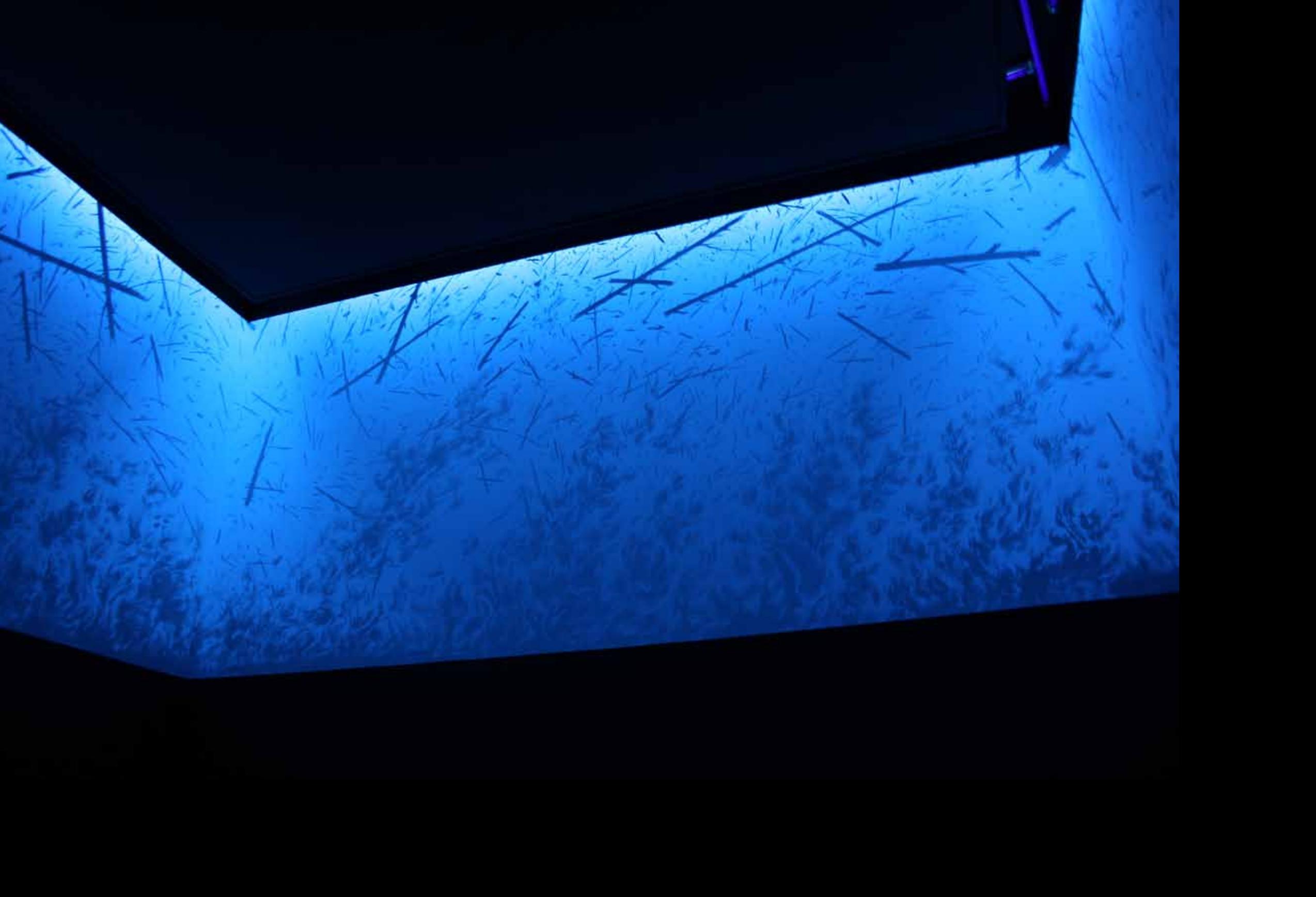
Tel est le paradoxe : après l'indicible expérience de subir seuls le monde, en nous narrant à nous même cette expérience consciemment et inconsciemment, nous accédons au

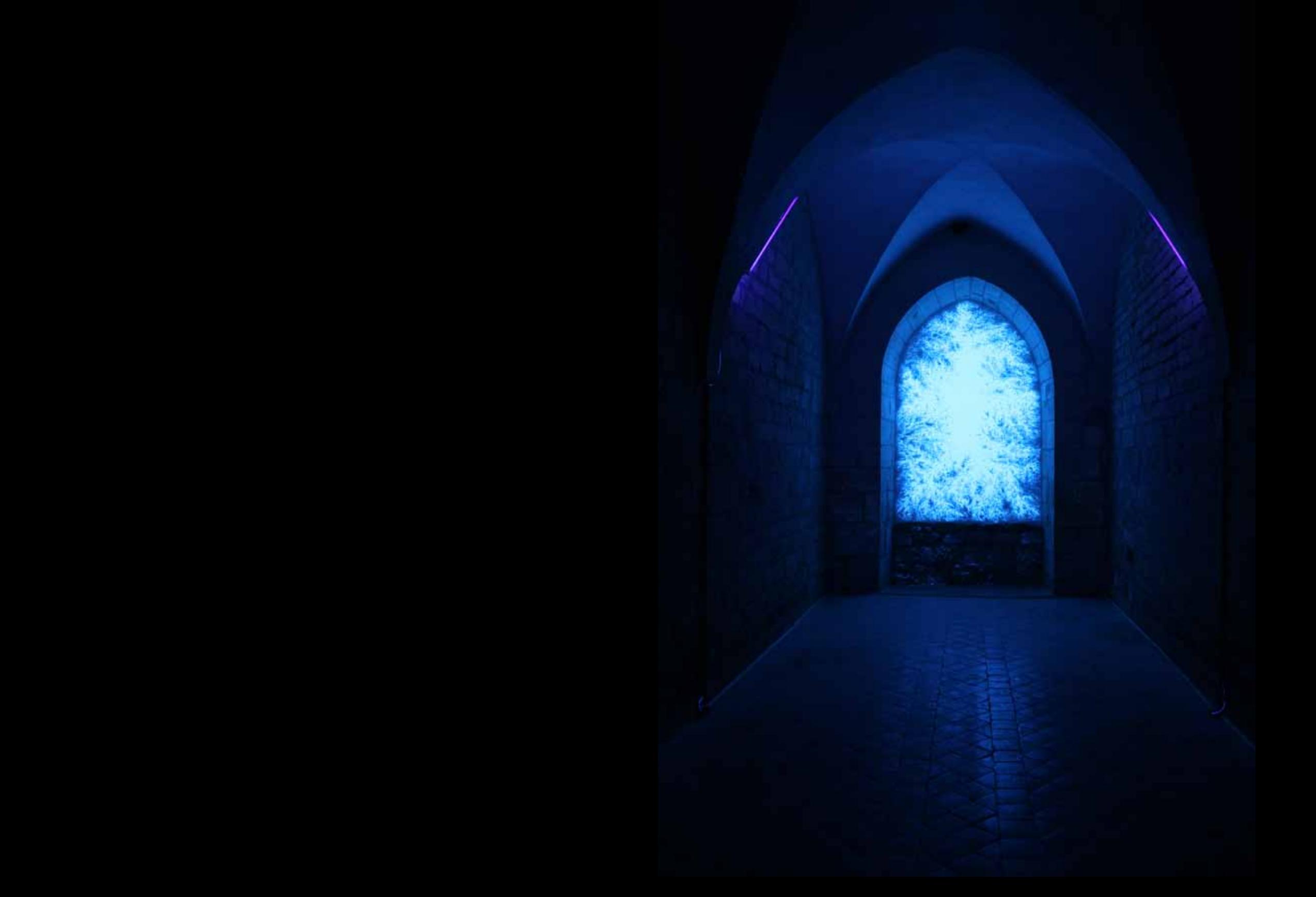
monde des choses partagées et du langage commun, mais ici la communication, la communication complète, n'est plus possible. La forêt obscure est terrible mais elle se définit elle-même ainsi que ses limites, et ce faisant elle cadre le monde extérieur, nous permettant de discerner ce que nous voulons atteindre, rivage de la mer ou sommet de montagne. Mais, hors de la forêt, le monde de l'expérience est dépourvu de telles frontières. Tout, au dehors, est, comme l'univers, simultanément limité et en expansion, non point sans borne mais aux bornes inconcevables, totalement inconscient de soi-même. C'est ici que nous nous dressons en témoins. Et ici que nous vivons.

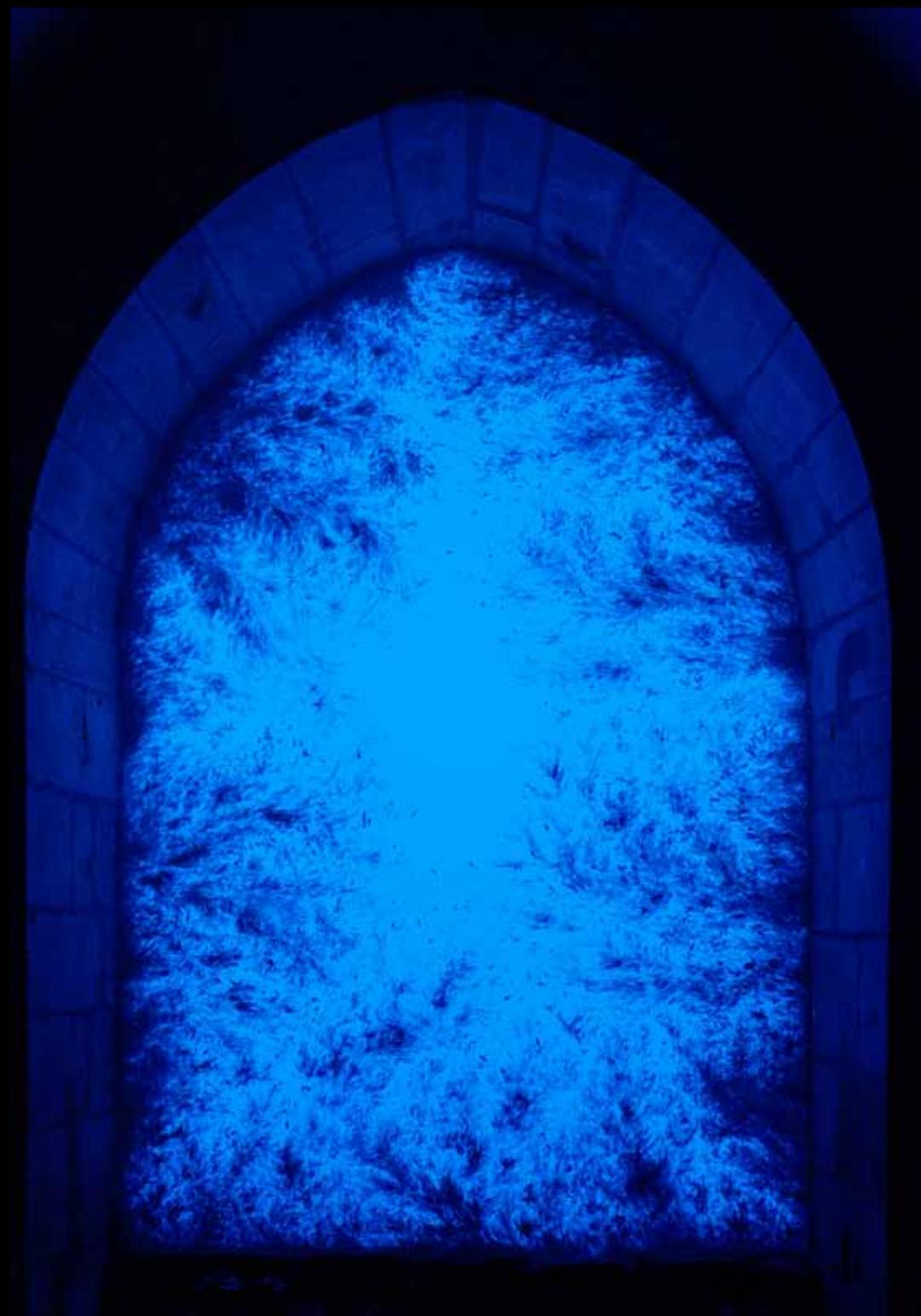
Alberto Manguel, 30 mai 2012

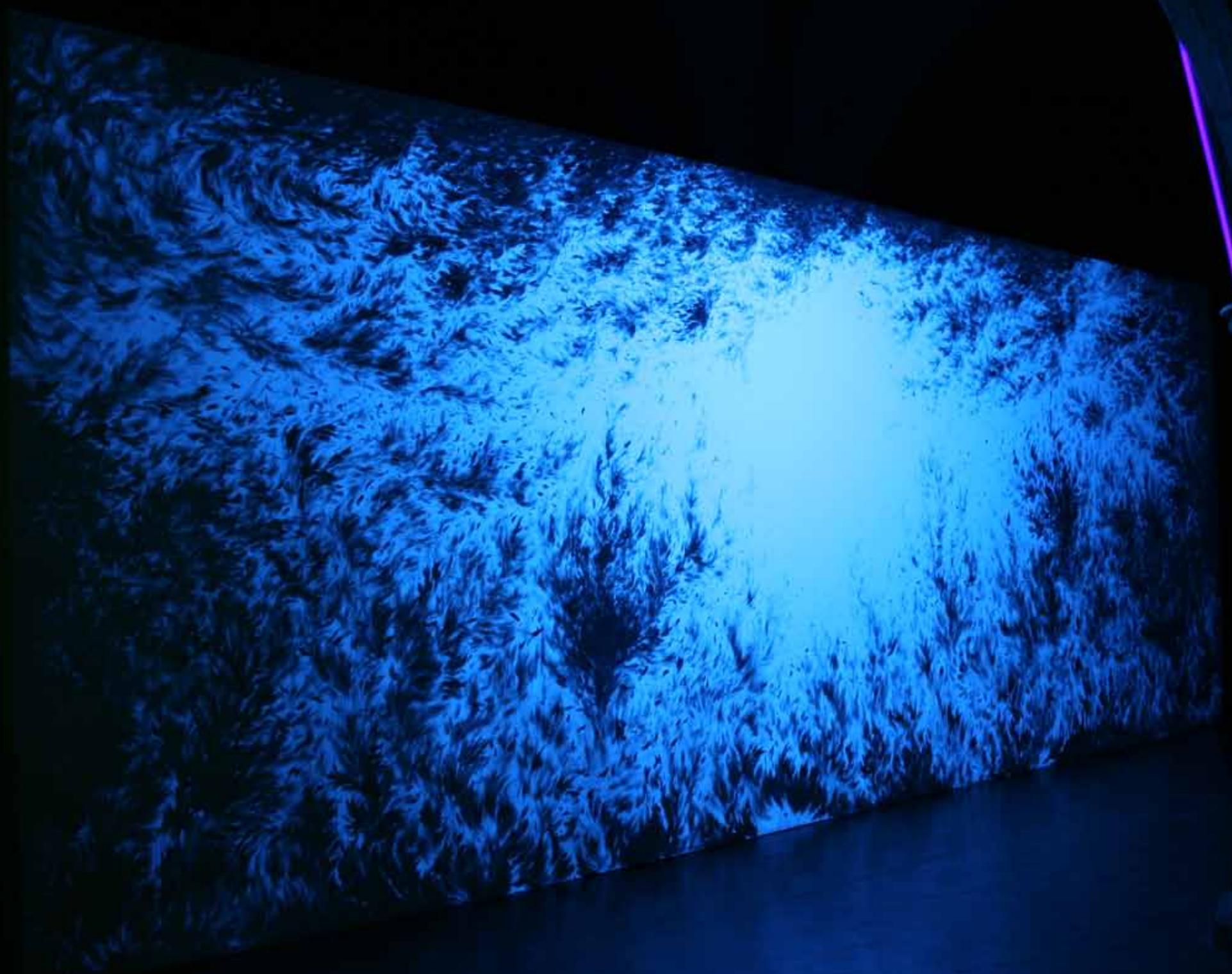


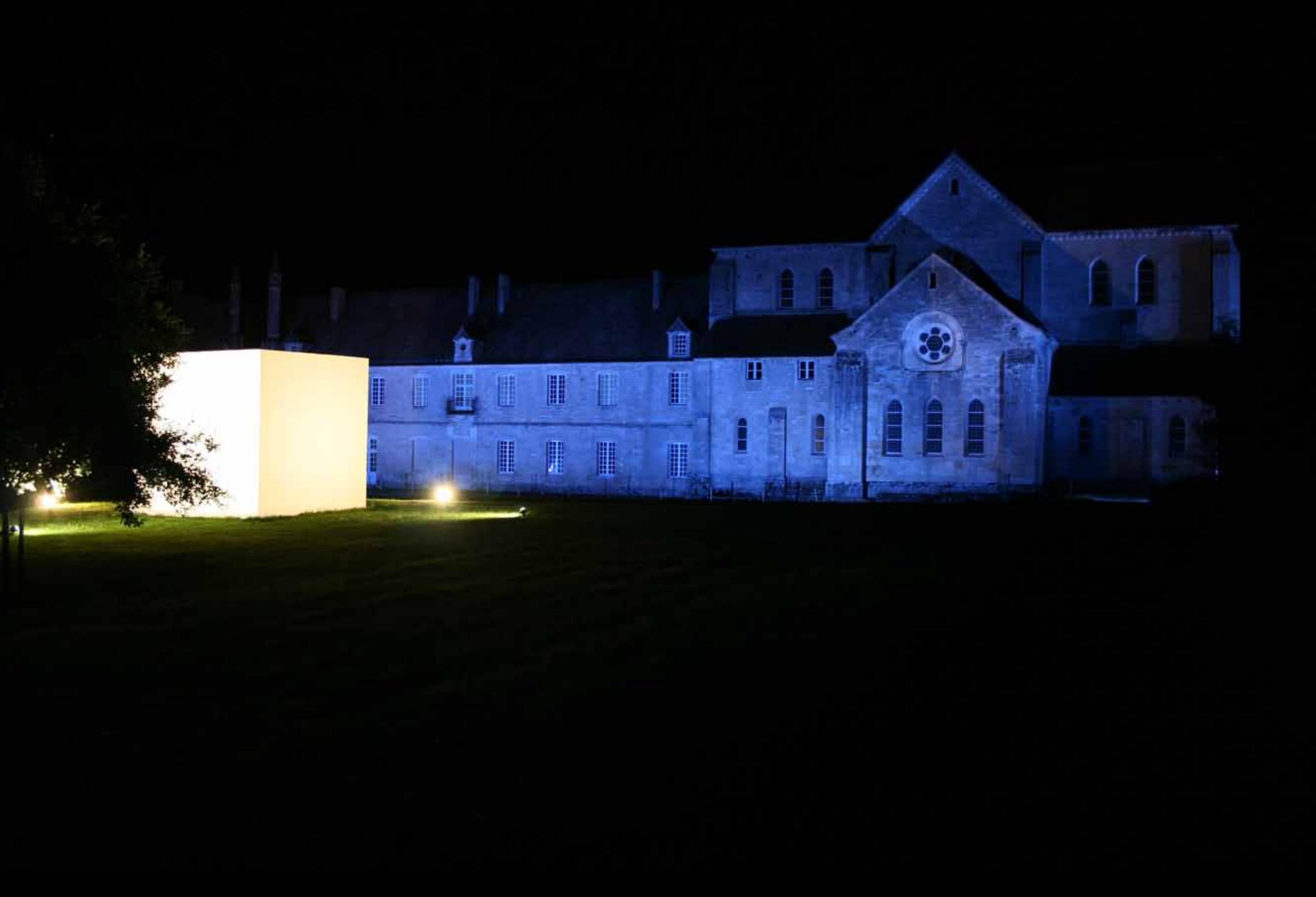


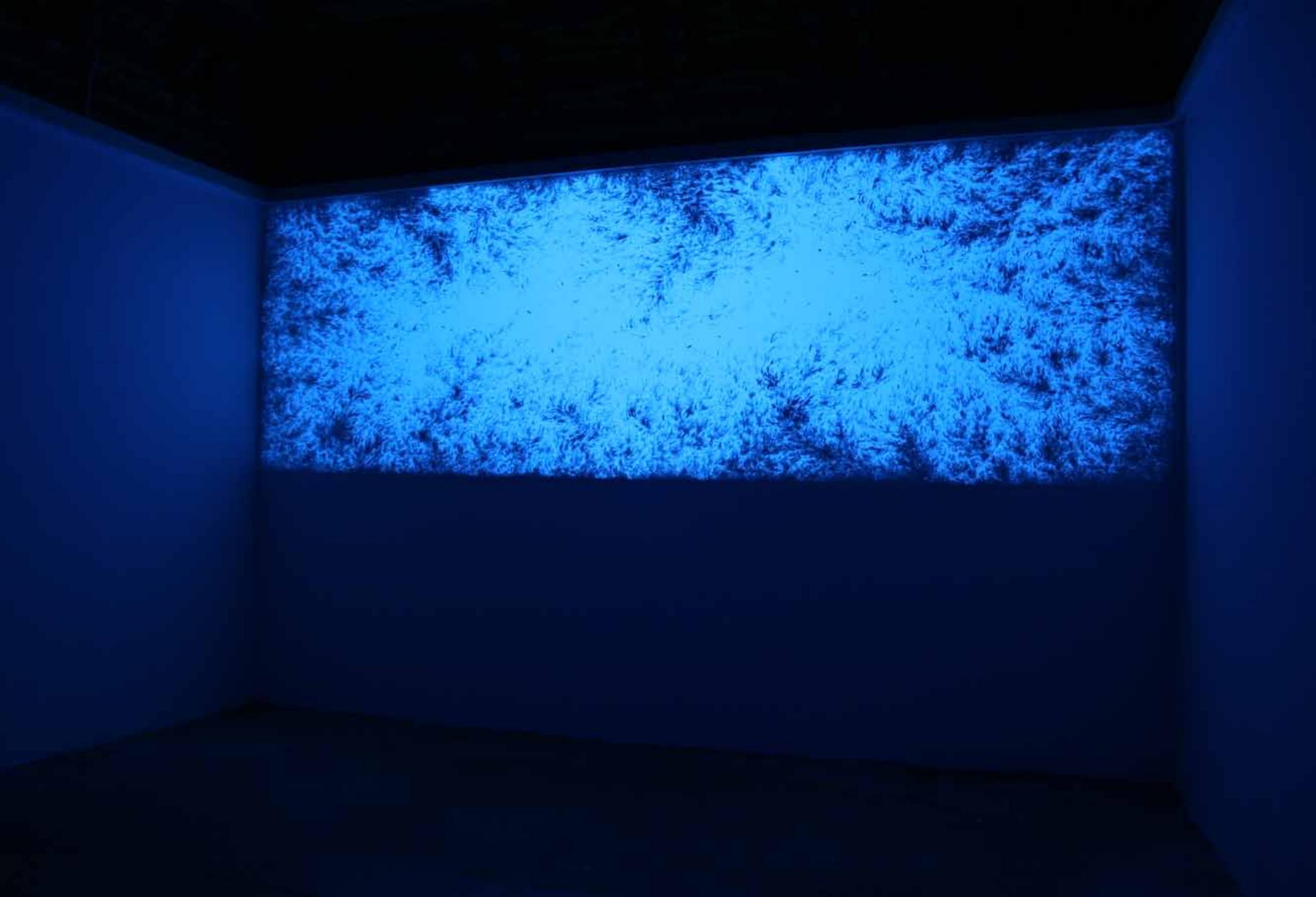














ALBERTO MANGUEL

THE CREATION OF THE WORLD

*"O God! I could be bounded in a nutshell,
and count myself a king of infinite space..."*

Hamlet, II:2

Spaces don't exist: we create them. The universe is blind to its own measures, its dimensions, its speed and duration, and like Pascal's definition of the godhead (which medieval philosophers had long before invented), the universe is a circle whose centre is everywhere and whose circumference is nowhere. We, however, carry our centre within us and from our dusty corner call out to the world and say: "You orbit around

me." Home patch, township, province, fatherland, continent, hemisphere are our necessary inventions, like the unicorn and the basilisk. As Lewis Carroll wrote in *The Hunting of the Snark*:

"What's the good of Mercator's North Pole and Equators, Tropics, Zones, and Meridian Lines?"

So the Bellman would cry: and the crew would reply,
"They are merely conventional signs."

Faithful to his assertion, the Bellman provides his crew with the best and most accurate map: "A perfect and absolute blank" – the exact definition of our universe unobserved. Within this blank, we draw squares and circles, and trace paths from one place to another in order to have the illusion of being somewhere and someone. Northrop Frye tells the story of a doctor friend who, travelling on the Arctic tundra with an Inuit guide, was caught in a blizzard. In the icy dark, outside the boundaries he knew, the doctor cried out:

"We are lost!" His Inuit guide looked at him thoughtfully and answered: "We are not lost. We are here."

We are cartographers at heart and we parcel and label our "here" and believe that we move about, towards alien territory, perhaps merely in order to shift our grounding and our sense of identity. And so we believe that in one place we are alone and look out onto the world, and in another we are among our brethren and look back upon our self, lost somewhere in the past. We pretend to travel from home to foreign grounds, from a singular experience to a communal one, from whom we once were towards whom who we'll one day be, living in a constant state of exile. We forget that, wherever we find ourselves, we are always "here".

On the morning of Easter Friday of 1300, the year of Christendom's first jubilee, Dante tells us that he emerged from a dark forest where the straight path was lost. Attempting to describe it renews in him the fear he felt: it was "*selvaggia ed aspra e forte*" (wild and rough and strong) and so "*amara*" (bitter) that death is scarcely worse. He can't remember how he entered, because he was so full of sleep then,

but as he finally comes out from the darkness he sees before him a mountain rising where the valley ended, and above the mountain the rays of the Easter sun. The exact location of the forest is not given: it is everywhere and nowhere, the place into which we enter when our senses are blurred, and the place from which we emerge when the rays of the sun wakes us, what Saint Augustine (whom Dante had so carefully read) called "the bitter forest of the world." Dark things happen in the darkness, as our fairy tales tell us, but it may be that since our expulsion from the forest that was also a garden, the path through the other terrible forest is almost certainly our promised path into the light. It is only once Dante has crossed the forest where "*la notte, ch' i' passai con tanta pieta*" (I spent the night so piteously) that he begins the journey that will lead him to an understanding of his own humanity.

The entire *Commedia* can be read as an exodus from the forest and as a pilgrimage towards the human condition. And not only towards a perception the pilgrim's singularity: also, and most important, towards his condition as a member of the human fold, both contaminated and redeemed by what others have done and what others are. During the whole of the voyage Dante is never alone. Guided by Virgil or by Beatrice, speaking with souls condemned or saved, Dante's progress is one of a constant dialogue with others. This is the reason why the dead have not lost the gift of language, so that they may communicate with the living, and why their physical form, shuffled off on this earth, is apparent when Dante meets them, so that he might know it is with humans that he speaks and interacts, and not merely with in-

tangible spirits. In the dark forest he was alone, but after that, never again.

Like Dante's forlorn forest, Eric Winarto's constructions are spaces through which we pass in order to emerge more conscious of our humanity. They come at the present end of a long succession of forests, far older than that of Dante, older perhaps than the demon forest through which Gilgamesh must journey at the beginning of our literatures, forests that include the one first Ulysses and then Aeneas must cross on their quest, the live forest that advances to defeat Macbeth the butcher, the black forest in which Red Riding Hood and Tom Thumb and Hansel and Gretel lose their innocent way, the blood-soaked forest of Sade's unfortunate heroines, the adventurous forests of the heroes of Kipling and Edgar Rice Burroughs, the gentler, subtle forests of Giono and Gracq. These are all forests on the edge of other worlds, forests of the night of the soul, of erotic agony, of visionary threat, of the final totterings of old age, of the unfolding of adolescent longing. It is of such forests that Henry James's father wrote in a terrible letter to his adolescent sons: "Every man who has reached even his intellectual teens begins to suspect that life is no farce; that it is not genteel comedy even; that it flowers and fructifies on the contrary out of the profoundest tragic depths of the essential dearth in which its subject's roots are plunged. The natural inheritance of everyone who is capable of spiritual life is an unsubdued forest where the wolf howls and the obscene bird of night chatters."

These unsubdued forests are always double: they lend us the illusion that it is "here," in the darkness, that the action takes place, and yet we know the forests exist not only through

the trees and filtered light, but within the greater land that frames them and lends them context. Winarto too, sets up a forest-like place into which we are lured, but he never allows us to forget that there is also another space outside. Inside may be darkness ("visible darkness", as Milton described the darkness of Hell) and yet a web of shapes and shadows outline the promise of a twilight sky. The truth is that like our literary spaces, the created space of Winarto, in which, as spectators, we must stand each alone, is a preparatory stage, an initiation ground for that which is still to come: the encounter with the other, "*mon semblable, mon frère*."

At the end of Dante's descent into Hell, twenty-two cantos away from the shadows of the forest, after following Virgil down through the various infernal circles, Dante reaches the frozen lake where the souls of traitors are trapped up to the neck in ice. Among the dreadful heads that shout and curse, Dante hits his foot against one and then thinks he recognizes in the shivering features a certain Bocca degli Abati who, in Florence, betrayed his party and took arms on the side of the enemy. Dante asks the angry head to tell him his name and, as has been his custom throughout the magical journey, promises to bring the sinner posthumous fame by writing about him when he returns among the living. Bocca answers back that he wishes for the exact opposite, and tells Dante leave him to his unrepentance. Furious at the insult, Dante grabs hold of Bocca by the scruff and tells him that, if he doesn't give him his name, he'll tear out every hair on his head. "*Perchè tu mi dischiomi, / nè ti dirò ch'io sia, nè mostrerolti, / se mille fiata in sul capo tomi*." (Even if you leave

me bald,) Bocca replies, (I will not tell you my name, nor show you my face, even if you pound my head a thousand times.) Dante then pulls “*più d’una cicca*,” (more than one fistful), making the tortured sinner howl in pain. All the while, Virgil, Dante’s heavenly appointed guide, remains silent.

Virgil’s silence can be read as approval. Several circles earlier, in Canto VIII, as both poets are ferried across the River Styx, Dante sees one of the souls condemned for the sin of wrath rise from the filthy waters, and, as usual, he asks him who he is. The soul doesn’t give his name but says that he is merely one who weeps, for which Dante, unmoved, curses him horribly. Delighted, Virgil takes Dante in his arms and fulsomely praises his ward “*benedetta colei che in te s’incinse*,” (blessed be she who bore you) with the same words Saint Luke uses in his Gospel in praise of Christ Himself. Dante, taking advantage of Virgil’s encouragement, says that nothing would give him greater pleasure than to see the sinner plunged back into the ghastly swill. Virgil agrees, and the episode ends with Dante giving thanks to God for granting his wish. Outside the forest, the rules of engagement are not exclusively our own.

Is this what awaits us once we have left Winarto’s installation? Has our passage through his forest readied us for the experience of other worlds – and the world of others?

In the case of the *Commedia*, over the centuries, commentators have tried to justify Dante’s actions as instances of “noble indignation” or “just anger,” not a sin like wrath (as one of Dante’s intellectual masters, St Thomas Aquinas, maintained) but the virtue of being roused by the right cause. The problem, of course, resides in the

reading of “right.” In the case of Dante, “right” refers to his understanding of the unquestionable justice of God: to feel compassion for the damned is “wrong” because it means setting oneself against God’s imponderable will. Only three cantos earlier, Dante was able to faint with pity when the soul of Francesca, condemned to whirl forever in the wind that punishes the lustful, tells him her sad story. But now, advanced in his progress through Hell, he is less of a sentimentalist and more of a believer in the higher authority. According to Dante’s faith, the legal system decreed by God cannot be mistaken or wicked; therefore, whatever it determines must be just, even if human understanding cannot grasp its full validity. Dante’s deliberate infliction of pain to the prisoner tortured in the ice, and his prurient desire to see the other prisoner tortured in the mire, must be understood (these critics say) as humble obedience to the Law and acceptance of Superior Judgment.

The stories we tell put into words our experience. An argument similar to that Aquinas is put forward today by those rallying against the investigation and prosecution of official murderers and torturers. And yet, as almost any reader of Dante will admit, however cogent the theological (or political) arguments may be, these infernal passages leave a very bad taste in the mouth. Perhaps the reason is that, if Dante’s justification lies in the nature of divine will, then, instead of Dante’s actions being redeemed by faith, faith is undermined by Dante’s actions, the human debased, not elevated, by the divine. Much the same way, the implicit condoning of torturers, merely because their abuses took place in the unchangeable past and under the superior judgment and law of another

administration, instead of encouraging faith in the present administration’s politics, undermines that faith and those politics. And worse still: left unchallenged, the old excuse of “I merely obeyed orders,” tacitly accepted, will acquire new prestige and serve as precedent for future exculpations.

There are, however, other possible explanations. One is that sin is contagious and in the presence of sinners, Dante becomes contaminated by their faults: among the lustful he pities the weak flesh, among the wrathful he is filled with bestial anger, among the traitors he betrays even his own human condition, because no one, certainly not Dante, is incapable of sinning like others have sinned. Our fault lies not in the possibility of evil but in our consent to do evil.

Another explanation lies in the nature of language. Coming out of the dark forest Dante’s pilgrim or Winarto’s spectator is confronted to his fellow men and women, sinners like himself, whose stories he wishes to know, perhaps because of prurient curiosity (for which Virgil chides him) or to mirror his own condition (for which Virgil praises him.) Some of the souls want to be remembered on earth and tell their story so that Dante may retell it; others, like Bocca, scorn the idea of posthumous fame. All this happens through speech, through the weak and inefficient instrument of language which is, alas, the only one we possess. We recount, describe, explain, judge, demand, beg, affirm, allude, deny – but in every case we must rely on our interlocutor’s intelligence and generosity to hear in the sounds we make the sense and meaning we wish to convey. The abstract language of images helps us no further: something in our constitution makes us want to translate into words even that which is given as

untranslatable: the immanent, the ineffable. Winarto’s space, for instance, is its own definition and yet we try to render it as “space, light, darkness, blue, black, window, horizon, forest.” Semantic innocence is beyond us.

At long last, having descended into the abyss of Hell and climbed the summit of Purgatory to the Garden of Eden, Dante enters Paradise and sees Beatrice gazing at the Sun of God. Comparing himself to the fisherman Glaucus who, according to Ovid, having tasted magic grass that grew on the shore was seized with a longing for plunging into the deep, Dante is filled with longings of the divine and says to the reader:

“Trasumanar significar per verba non si poria; però l’esemplo basti a cui esperienza grazia serba.”

(To pass beyond what is human in words may not be told; so the example must be enough for him to whom grace granted the experience.)

This is the paradox: after the unspeakable experience of suffering the world alone, narrating that experience to ourselves conscious and unconsciously, we enter the world of things shared and common language, but here the communication, full communication, is no longer possible. The dark forest is terrible but it defines itself and its limits, and in doing so frames the world outside, allows us to discern that which we want to attain, whether the sea’s shore of the mountain’s peak. But past the forest, the world of experience has no such borders. Everything outside, like the universe, is simultaneously limited and expanding, not boundless but of boundaries impossible to conceive, utterly unconscious of itself. Here we set ourselves up a witnesses. And here we live.

Alberto Manguel, 30 May 2012

MARINO BUSCAGLIA

BLACKLIGHT SELVA LA TOUCHE ET LE GESTE

« Que le dessin est beau, que la touche est fière ! »

Diderot

Commencer par le détail infime ?

Oui ! L'œuvre d'Eric Winarto émane de la touche et du geste qui la génère. Ce sont des indicateurs précieux sur les chemins qui tous traversent l'œuvre jusque dans sa plénitude. La touche n'est pas l'œuvre elle-même, mais elle en est la chair intime. Le geste est un « presque rien fugace », mais il incarne cependant l'instant concret du « faire la peinture ».

Disons le d'entrée, le thème mystérieusement végétal de la forêt obscure, si présent dans la forme et dans les mots de cette œuvre, est clairement associés à la « *selva oscura* » fondatrice de la *Divine Comédie de Dante*. Lieu d'une errance, de la perte du sens et de soi, et début d'une pérégrination qui se mue en itinéraire spirituel et initiatique. La selva est le seuil tragique – sombres forêts, lacs obscurs, marécages, grottes

inhospitalières – du passage, qui sépare le monde des morts de celui des vivants. Passage universel, également présent chez les Hopis, Homère ou Virgile, mais aussi sous-jacent dans les œuvres de Winarto. Non pas dans les termes de la mythologie comparée, mais sous le régime de l'expérience.

Face à la puissance d'un faisceau mythique et culturel si consistant, on peut se demander ce que la petite touche, un simple détail élémentaire, peut nous apprendre sur l'œuvre? Mais n'est-ce pas elle qui initie la longue série d'événements qui tend vers la complétude? Quelle lenteur ou quelle urgence fait-elle voir, alors même qu'elle s'enfuit, comme abolie dans les strates de la peinture.

Le vide de la lumière absolue

Avant la touche, avant le dessin, il y a l'application du fond fluorescent lumineux et homogène, qui est comme la montée absolue d'une lumière idéale, déposée en plusieurs couches régulières, au rouleau ou par larges passages d'un très gros pinceau. C'est la face puissante, calme et vide, du projet, comme si cette lumière pouvait échapper à la corruption. Comme si la fragilité même, de ses jours comptés – car elle ira s'atténuant dans les quarante années à venir – la garantissait paradoxalement de la destruction. Une expérience de la vie elle-même comme présence lumineuse et anéantissement. C'est un monde infini irrémédiablement vide, et cependant immensément plein d'un « être lumière » dont on ne connaîtrait ni le commencement, ni la fin. Une surface idéale, sans détermination, sur laquelle s'imposera le dessin en blanc non fluorescent qui fera écran de différenciation sur cet océan de lumineux.

La touche première

Vient alors la touche première, elle-même précédée par une longue réflexion sur les formes et les significations désirées. Il y a donc, dans l'imaginaire de l'artiste, une préhistoire de l'action. La peinture s'écarte souvent de ce socle incertain et cependant prospectif. C'est la touche qui prend le relais, elle qui va souvent conduire le projet. Sa rigueur d'application s'ouvre sur l'horizon libre de la création. Ce premier signe peut être quasiment élémentaire ou, plus rarement, constituer directement un motif dessiné. C'est un élément germinal, qui donnera la forme par sa multiplication et son association avec d'autres touches.

Les touches sont très différentes d'une peinture à l'autre. Elles peuvent être larges, pâles, évanescentes, selon la densité du blanc non fluorescent. Touches en traits, en virgules ou en cuillers, dispersées, en faisceaux convergents ou divergents, Il y a chez Eric Winarto une liberté, jubilatoire doublée d'une rigueur tout aussi grande. Les touches se développent selon deux registres : celui de l'émiettement, de la dispersion en petites branches, feuilles arrachées, éclats de bois lancés dans des espaces qui s'étendent jusqu'aux confins de l'œuvre, celui aussi de la coalescence. Ces mouvements contradictoires organisent une délocalisation absolue réconciliée dans la lumière. C'est l'instant imprévisible d'un très paradoxal et harmonieux déséquilibre, une héroïque méditation poétique sur fond de sérénité et de déchirement.

La sociabilité des touches produit des effets surprenants. Qu'il s'agisse des dessins par élongation ou coagulation ou, en vision rapprochée, des effets étranges et totalement inattendus

qui créent de troublants « espaces de pénétrations » échappant aux règles de la perspective. De plus près encore, ce sont de petits paysages, des cavernes, des personnages en pied et des visages esquissés qui n'ont presque rien à voir avec les grandes formes prévues par l'artiste et qui pourtant les anticipent. Au paroxysme de sa force naissante, la touche est créatrice dans l'instant tout en restant soumise aux contraintes de sa position spatiale. Le fait qu'apparaissent des réalités visuelles imprévues, des textures, des réseaux en trompe l'œil, des profondeurs involontaires doit retenir notre attention. Car peu à peu, c'est de cette diversité, que se dégagent subtilement quelques indices de ce que sera le grand dessin et sa signification : brindilles, branches, feuilles de tailles diverses et souvent minuscules sont lancées comme des poussières aériennes. Respirations, tempêtes, explosions, dilatations contractions, comme dans les incendies de forêt qui évoquent aussi bien le feu purificateur que la douloureuse destruction des choses. Ce sont des mouvements de la fin des temps, aussi bien que de la création du monde qui s'imposent dans l'instant. Des images paradoxales qui portent les significations germinales de la passion et des tragiques errances des hommes.

Le geste

Il y a une autre dimension de la touche, c'est le geste qui la porte. La peinture vient de la maîtrise antérieure d'un geste, régulier, acharné, patient, comme celui d'un comptable de la touche, geste de l'artiste toujours penché sur la toile, minutieusement tendu vers la forme naissante qui se révèle à lui. Une attitude à laquelle s'oppose

l'ample mouvement quasi dansé qui marque la fin du travail. Une contradiction dans les postures qui reprend les images d'implosion/explosion dans l'instant pictural entre Genèse et Apocalypse. Les gestes, par petits mouvements de touches raides, droites ou incurvées, tracées presque nerveusement, comme dans l'urgence, résultent de différentes manières d'utiliser le même pinceau (1,5 cm, no.12): touches plutôt larges presque à sec, en frottement pour les esquisses de fond, larges et de forme imprécise, touches fermes, de différentes formes mais très nettes et affirmées des premiers plans, obtenues par l'usage des crêtes et des angles du même pinceau rituellement retrempé dans la peinture, les touches enfin, en petites pointes qui forment des tracés constituant ensembles des faisceaux de traits extrêmement fins. Toutes ces remarques convergent vers une seule conclusion: la dynamique de peinture est spontanée, mais cependant très maîtrisée par un savoir-faire acquis dans une longue pratique, à laquelle s'ajoute une sensibilité extrême aux nécessités de l'instant. C'est d'un foisonnement vagabond que naissent les formes improbables et pourtant définitives: coagulation, prolifération, émergence des mouvements tempétueux des nuées. Des végétaux/flammes aux courbes élégantes naissent de cet acharnement à tracer la touche. Ce sont d'abord, de longues phases de peinture en grande proximité avec la toile, puis un jeu de déplacements réguliers du proche actif au lointain de contemplation globale et qui permettent les mises aux points et les équilibrages, enfin une activité par petites touches, nez sur la toile, s'adressant à plusieurs endroits simultanément.

C'est donc la dynamique imprévisible des touches qui organise

réellement et concrètement la vision imaginaire qui n'est qu'une ébauche formelle encore indéfinie. Ces touches errantes fondent le sens. Comme s'il fallait le moins de sens explicite au départ pour anticiper les hautes significations en fin de parcours et suggérer que la peinture est le bon, le vrai chemin, *la diritta via*!

On peut reconnaître l'élan irrépressible de cette façon de peindre dans la façon d'appliquer la peinture. Un processus chaque fois recommencé et accompli. La série de prises de peinture, d'abord déposées en petites marques très foncées, puis, de moins en moins denses, jusqu'à n'être plus que de larges traces, extrêmement pâles, aux contours incertains. Chaque stade est complètement accompli, de la netteté de départ à l'estompement final. Vient ensuite la prise d'une nouvelle quantité de peinture, image qui suggère donc, un processus implacable qui irait paradoxalement de la détermination obstinée à une incertitude plénière.

La touche et le dessin :
errance et détermination progressive

Quel bilan émerge de ces quelques observations? D'abord, que c'est bien plus la dynamique spécifique de la touche qui s'impose comme le moment de l'imprévisible détermination des formes définitives du dessin, dont seul l'ensemble des touches révèle l'importance. Posées sur la lumière, elles peuvent entrer en léthargie et quasiment cesser d'être nécessaires, mourir pour renaître dans le tumulte de leur multiplication. C'est l'artiste et l'avancement de l'œuvre qui réveille ces belles endormies, qui ne connaissaient d'abord rien de leur ultime destin métaphysique, qu'elles manifestaient pourtant

presque invisiblement dès l'origine.

Le devenir de l'œuvre passe par l'incertain seuil d'inconnaissance entre la vie et la mort, il incarne le mythe, non pas dans sa signification narrative que l'on peut suivre chez Virgile et Dante, ni dans la rigoureuse séquence de l'itinéraire, réduit ici à la douloureuse incertitude du seuil. Un passage qui est chez l'artiste bien moins une opinion culturelle qu'une expérience se construisant sur l'abyme d'une fatalité commune à tous.

Ainsi donc la touche n'est pas soumise au dessin, c'est elle qui le façonne. Si, comme on l'a dit, la touche ne suit, au début, qu'un large projet mental, parfois esquissé en noir et blanc sur papier, sa déposition réelle semble souvent et paradoxalement ne suivre, dans l'instant, que l'indomptable élan de l'émotion d'une errance spatiale. Libérée du dessin, c'est elle pourtant qui le constitue. Ce n'est que dans période finale que le dessin impose à nouveau ses exigences et renoue peu à peu avec les réminiscences nostalgiques de l'imaginaire initial. Les touches qui l'environnent, s'adaptent alors aux exigences d'équilibres secrets dont seul l'artiste saisit la nécessité.

Bien qu'elle participe évidemment concrètement à l'œuvre terminée, par sa forme et sa matière, elle ne fait pas que cela. C'est déjà précocement, par sa propre nature erratique et indépendante, sa déposition et sa distribution qu'elle anticipe l'esprit fondamental de ce cycle de peintures en témoignant dès l'entrée de l'incertitude du chemin ardu qui mène vers la complétude.

Il faudrait donc distinguer deux moments de la touche, comme deux natures contradictoires : d'abord l'insoumise pressée de la déposition première suivie d'une prolifération créatrice de formes, puis dans le tableau

qui se termine, la touche de plus en plus soumise aux formes préexistantes de l'imaginaire. D'abord organisatrice, subordonnée ensuite, dépendante de l'équilibre final. Voir les touches dans leur activité constituante n'est pas les comprendre dans leurs interactions fixées dans l'œuvre terminée.

Quinci su vo per non esser piu cieco
Dante Purg.26

Mais alors, la *selva* de l'Alighieri, aussi pénétrante soit-elle, ne serait pas, une simple influence littéraire exercée sur le peintre, mais bien plus une convergence entre la façon de peindre de Winarto et la grande leçon du texte de culture. Partage d'une expérience commune du seuil labyrinthique, reconnaissance d'une intuition partagée! Il est significatif que dans plusieurs wallpaintings, la touche échappe à toute réduction aux significations culturelles pour précéder le dessin. Une expérience dont les motivations coïncident avec les significations et les motifs de l'œuvre terminée. Une expérience poétique que confirme une autre coïncidence : si les vers sont, chez Dante, très extraordinairement chargés culturellement, ils restent cependant toujours simples, comme l'est la simple touche et sa mise en place convaincante chez Winarto. Dans ce sens, la peinture qui réfère à la *Divine Comédie* ne naît pas du poème, mais partage avec lui l'intuition d'une fatalité initiale plus universelle.

Une expérience qui est donc très au-delà du débat entre nature et culture. Ainsi, au niveau de la touche première et jusqu'à ses conséquences dans les peintures terminées, il n'y a pas simple similitude avec les profondeurs culturelles, mais bien sentiment de l'identité dans l'expérience d'une unité vitale de l'artiste. C'est donc bien le tableau lui-même qui est le rude chemin de l'itinéraire incertain qui va de la perte du sens au tourment du pèlerinage douloureux et glorieux de la fatalité.

C'est le tableau aussi, comme le poème qui est tout l'itinéraire, lui qui en porte témoignage auprès des amateurs dans sa forme et sa signification, pour les engager vers plus de conscience. Le cycle de peinture se retourne ainsi sur lui-même, comme la création d'un monde en sa douloureuse évolution humaniste. Créer le tableau c'est reprendre l'éternelle quête de l'humanité dont le destin se réinscrit sans cesse sur les sables fragiles de l'inconnu.

Mais ce qui s'impose finalement, bien plus loin que ces réflexions, c'est le sentiment de rejoindre, entre l'atmosphère lumineuse du fond, les motifs explosifs et l'immobilité des ombres en mouvement, une étrange et pénétrante harmonie méditative qui est simplement l'intense moment de poésie auquel il faut toujours retourner.

Marino Buscaglia, Venise, Noirlac,
avril-juillet 2012

BIOGRAPHIES

ERIC WINARTO

est né à Kuala Lumpur en 1980. Suisse-indonésien, il vit à Genève. Choix d'expositions personnelles: en 2012 à la Galerie Maurits van de Laar à La Haye, en 2011 et 2006 à Galerie Charlotte Moser à Genève, en 2011 à L'Art dans les Chapelles, dans la Chapelle Saint-Gildas en Bretagne, en 2010 à la Galerie Métropolis à Paris, en 2007 à Initialraum, Stadthausgalerie à Münster durant le Skulptur Projekt '07. Expositions collectives: en 2012 au Palazzo Zenobio à Venise, en 2011 à la Galleria Michela Rizzo à Venise, en 2011 au White Canvas Gallery à Nanjing en Chine, en 2006 au Musée Rath à Genève et en 2004 au Centre d'art Neuchâtel (CAN). www.ericwinarto.net

DOMINIQUE TRUCO

est née à Loudun. Journaliste, puis responsable du département art contemporain au Confort Moderne à Poitiers de 1988 à 2000, elle a été notamment commissaire des expositions de James Turrell, Glen Baxter, Pierre Bastien, Jean-Luc Moulène, Claude Lévêque, Paul Panhuysen, Fabrice Hybert, Monique Tello, Pierrick Sorin, Marylène Negro, Jacques Villeglé et Pierre Henry. Chargée de mission pour le développement des arts plastiques à la Ville de Poitiers, elle dirige également depuis 2003 la biennale internationale d'art contemporain de Melle où elle privilégie la création d'œuvres nouvelles attachées aux grandes questions écologiques, sociales et poétiques avec la complicité d'artistes français et internationaux parmi lesquels: Gilles Clément, Kôichi Kurita, Thierry Fontaine, Tadashi Kawamata, Jean-Paul Ganem,

Rainer Gross, Yan Pei Ming, Christina Kubish, Jakob Gautel, Sylvain Soussan, Marie-Ange Guilleminot, Chiaru Shiota, Fabien Lerat, Barthélemy Toguoguo, Pascal Colrat, Marc Deneyer, Paul Virilio, Masinissa Selmani, Cristina Lucas...

ALBERTO MANGUEL

est né en Argentine en 1948. Essayiste, traducteur, anthologiste et auteur de fiction. Entre 1964 et 1968, il devient lecteur auprès de l'écrivain Jorge Luis Borges. Dans les années 1970, il voyage et travaille en Italie, en France, en Angleterre et à Tahiti avant de s'établir au Canada dont il devient citoyen en 1985. En 2000 il s'installe dans un petit village du Poitou-Charentes qui devient le lieu de son étonnante bibliothèque de plus de 30 000 volumes. Il reçoit le prix Médicis de l'essai en 1998 pour *Une histoire de la lecture*. Il a publié *La Cité des mots* (Actes sud, 2009), *Tous les hommes sont menteurs* (Actes sud, 2009). En 2010, *Terra Mare Miquel Barcelo* et *Métamorphoses* (Moebius) chez Actes Sud. En 2012, *Nouvel éloge de la folie* (Actes sud, 2012).

MARINO BUSCAGLIA

est né à Genève où il vit. Biologiste, il a enseigné l'Histoire de la Biologie à l'EPFL et de 1974 à 2007 à l'Université de Genève l'Endocrinologie générale et comparée et actuellement l'Histoire et la philosophie de la biologie. Il a développé ses recherches en biologie, à Genève, au Muséum National d'Histoire naturelle de Paris à l'INSERM (Bicêtre) et au Salk Institute à San Diego. Plus récemment, il a écrit sur diverses questions d'histoire et de philosophie de l'art.

LÉGENDES ET CRÉDITS

Vue d'atelier, 2010, Genève
p. 2, photo: Marino Buscaglia

BLACKLIGHT SELVA
CUBE

2012, acrylique sur bois, lumière
noire, 400×400×400 cm, cube ex-
terne, 500×500×500 cm, Abbaye de
Noirlac, Bruère-Allichamps, France
p. 17, photo: Eric Winarto

BLACKLIGHT SELVA
CUBE

Détail, 2012, acrylique sur bois,
lumière noire, cube interne,
400×400×400 cm, Abbaye de
Noirlac, Bruère-Allichamps, France
p. 18, 19, 20, 21, photo: Eric Winarto

BLACKLIGHT SELVA
PARLOIR

2012, acrylique sur bois, lumière
noire, 250×150 cm, Abbaye de Noir-
lac, Bruère-Allichamps, France
p. 23, photo: Eric Winarto

BLACKLIGHT SELVA
PARLOIR

2012, acrylique sur bois, lumière
noire, 250×150 cm, Abbaye de Noir-
lac, Bruère-Allichamps, France
p. 25, photo Erick Mengual

BLACKLIGHT SELVA
CELLIER

2012, acrylique sur bois, lumière
noire, 370×1000×50 cm, Abbaye de
Noirlac, Bruère-Allichamps, France
p. 26, 27, photo: Eric Winarto

BLACKLIGHT SELVA
CUBE

2012, acrylique sur bois, lumière
noire, 400×400×400 cm, cube ex-
terne, 500×500×500 cm, Abbaye de
Noirlac, Bruère-Allichamps, France
p. 28, 29, photo: Eric Winarto

BLACKLIGHT SELVA

2012, acrylique sur mur, lumière
noire, 400×600 cm, Palazzo
Zenobio, Venise
p. 30, 31, photo: Eric Winarto

BLACKLIGHT SELVA
PARLOIR

Détail, 2012, acrylique sur bois,
lumière noire, 250×150 cm, Ab-
baye de Noirlac, Bruère-Allichamps,
France
p. 32, photo: Eric Winarto

Vue de l'Abbaye de Noirlac, Bruère-
Allichamps, France
p. 47, photo: Abbaye de Noirlac

IMPRESSUM

Ce catalogue est publié à l'occasion de l'exposition BLACKLIGHT SELVA d'Eric Winarto présentée à l'Abbaye de Noirlac – Centre culturel de rencontre – dans le cadre de l'Escale Estivale du 7 juillet au 16 septembre 2012.

Président de l'Abbaye de Noirlac
– Centre culturel de rencontre – :
Directeur :
Secrétaire générale :
Direction technique :

Yves Dauge
Paul Fournier
Geneviève Hollemaert
Maxence Cornu
assisté de Thomas Maisonnasse
Guillaume Fernez
Pablo Ossorio
Jérémy Chevalier
Fabienne Taranne
Alexandra Raduget
Karine Poussard
Antonio Olimpio
Schönherwehrs
Erick Mengual
Eric Winarto
Christine Le Bœuf
Dominique Truco

Coordination :

Communication :
Régie de Site :
Graphisme :
Crédits photographiques :

Traduction :
Commissariat d'exposition :



Abbaye de Noirlac – Centre culturel de rencontre, 18200 Bruère-Allichamps, France, www.abbayedenoirlac.fr

REMERCIEMENTS

Eric Winarto remercie chaleureusement pour leur soutien à ce projet: Paul Fournier, Geneviève Hollemaert, Dominique Truco, Marino Buscaglia, Michèle Freiburghaus, Alberto Manguel, Philippe Nahon, Rainer Gross, Fabienne Taranne, Maxence Cornu, Thomas Maisonnasse, Guillaume Fernandez, Pablo Ossorio, Jérémy Chevalier, Ronan Bolzer, Erick Mengual, Alexandra Raduget, Antonio Olimpico et toute l'équipe de l'Abbaye de Noirlac.

Ainsi que pour leur soutien constant et leur amitié:

Marie-Madeleine et Roman Opalka, Irène von Moos, Gérard et Charlotte Moser, Carole Lessine, Rainer Michael Mason, Michela Rizzo, Martina Cavallarin, Rolando Anselmi, Maurits van de Laar, Barbara Polla, Tami Ichino et Nae, Lilliane Schneiter, Marie et Daniel Voyant, Carole Rigaut, Rotraut Klein-Moquay, Anna et Gerhard Lenz, l'équipe l'Art dans les Chapelles, Olivier Delavallade, Emilie Ovaere-Corthay, Karim Ghaddab, Gustavo Urruty, Jean-Pierre Greff, Carine Tissot, Isabelle Naef Galuba, Laura Gyorik-Costas, Diane Daval, Karine Tissot, Alexia Turlin, Donatella Bernardi, Philippe Fretz, Adriane Wachholz.

Que soient aussi remerciés tous les amis proches qui ont accompagné et inspiré son oeuvre.

Courtesy:

Galerie Charlotte Moser, Genève,
Galleria Michela Rizzo, Venise,
Galerie Metropolis, Paris

L'Abbaye de Noirlac est soutenue par le Conseil général du Cher, propriétaire du monument et

initiateur du centre culturel de rencontre, le Conseil régional du Centre et le Ministère de la Culture (Drac Centre).

Les œuvres d'Eric Winarto ont été réalisées dans le cadre du programme Odysée – ACCR avec les soutiens du Ministère de la Culture et de la Communication, et du Fonds d'Art Contemporain de la Ville de Genève (FMAC).

SOUTIENS

