

"Le peintre apporte son corps"

Bien que protéiforme - dessins, peintures, sculptures, performances - l'oeuvre d'Olivier de Sagazan s'impose d'abord par sa très forte unité : des dessins aux dernières performances, quelque chose insiste et un sentiment singulier se fait jour, où se mêlent effroi et exaltation, recul et adhésion, comme si elle venait toucher en nous une force obscure et nous obliger à la regarder en face. Nous sommes aux antipodes de la calme satisfaction esthétique que suscite l'oeuvre qui, reposant sagement en elle-même, ne se donne qu'à contempler. Nous sommes comme arrachés à notre tranquille immanence, projetés vers un autre que nous en nous, une puissance anonyme qui est en réalité plus nous-mêmes que nous, nous qui nous apprêtons à regarder simplement. Avec les oeuvres d'Olivier de Sagazan regarder n'est jamais seulement regarder : c'est être à la fois destitué de soi et projeté vers ce qui est vu par une force dont toutes les oeuvres sont en quelque sorte un concentré ; c'est être enjoint à plonger en-deçà du regard pour rejoindre cette strate vivante où s'efface la distinction entre le spectateur et le spectacle, le regard et l'oeuvre, cette couche anonyme qui fait voler en éclats la différence des consciences et des places. Avec Olivier de Sagazan on découvre que le regard - aussi bien le nôtre que celui qui a présidé au façonnement des oeuvres - est sous-tendu par une dimension plus profonde et plus puissante, bref que la perception est d'abord mouvement. Dans *L'oeil et l'esprit*, Merleau-Ponty remarque qu'il suffit que je voie quelque chose pour savoir la rejoindre et l'atteindre et, plus encore, que ma vision est suspendue au mouvement (celui des yeux qui regardent ou de la main qui touche), au point qu'elle semble se précéder en lui. La carte du visible coïncide avec celle de mes possibilités motrices car la mobilité est au coeur de la perception. Cela signifie non seulement que tout visible est tangible mais que toute vision est une modalité du toucher, pour autant qu'elle implique toujours un mouvement : voir c'est ouvrir le champ du tangible, c'est d'abord s'approcher. Telle est la première leçon de l'oeuvre d'Olivier de Sagazan, qui apparaît en cela comme une sorte de réduction phénoménologique généralisée. Sous la perception, au titre de sa véritable condition de possibilité, il y a le mouvement ; voir c'est instaurer une relation motrice avec le vu, regarder c'est déjà danser. C'est cette promotion du mouvement qui, à l'évidence, fait l'unité de l'oeuvre d'Olivier de Sagazan. Dans tous les champs, il nous montre à même le résultat le mouvement qui a présidé à sa naissance, il figure dans l'oeuvre la remontée (réduction) du visuel au moteur, nous montrant par là-même que toute vision est en son fond mouvement. Olivier de Sagazan tente de comprendre ce que c'est que voir en fabriquant du visible, en jouant ou répétant l'énigme de la vision pour la percer. Comme il le souligne lui-même, dans le dessin, le crayon est comme le stylet d'un sismographe qui trace un graphe où se lève une figure, qui vient à son tour polariser et activer le mouvement : ce sont ces variations sismiques que les dessins donnent à voir. De même pour les peintures, dont Olivier de Sagazan dit qu'elles sont des condensateurs et activateurs de mouvement et qu'il en vient à définir ainsi : "Une peinture est une compression des mouvements du corps dans une image cadrée et figée". Il est en effet incontestable que toutes les peintures d'Olivier de Sagazan sont animées par une sorte de tremblement, comme si le geste dont elles procèdent vibrerait encore en elles ; elles sont comme

le graphe d'un mouvement voué à se poursuivre, l'image arrêtée ou la trace d'un processus gestuel. Or ceci est comme redoublé par le fait que ce sont le plus souvent des corps qui sont figurés, corps gesticulant ou grimaçants, souvent comme en transe, comme si leur était insufflé le mouvement qui a présidé à leur apparition. Redoublement donc car la gestualité du peindre dont le tableau est la trace est elle-même figurée sous la forme de ces corps agités, y compris lorsqu'ils semblent au repos. Ici, le tracé des gestes du peintre donne à voir des corps ; le peintre se figure dans sa peinture. Les sculptures permettent alors de franchir un pas supplémentaire : le corps sort du tableau et existe pour lui-même, il a pour fond non plus le blanc de la toile mais l'espace du monde. Ce mouvement, dont la toile était comme le condensé, on nous le montre en acte ; en habitant l'espace, le corps se libère ; nous le voyons à l'oeuvre et nous nous y voyons à l'oeuvre ; il danse et nous sommes enclins à danser avec lui. On le voit, une sorte de gradation peut être établie entre les différents registres du travail d'Olivier de Sagazan, dans le sens d'une mise en avant et d'une autonomisation du mouvement.

Un pas considérable dans cette direction est franchi avec les Transfigurations, admirable découverte. Comme leur auteur le raconte lui-même, la vie que ces sculptures, quasi-mobiles, annonce, ne vient pas : leur mouvement reste figé, elles ne parlent pas. Le sculpteur se couvre alors de glaise, se fait sculpture et insuffle ainsi la vie à cette statue où elle se pressentait seulement. On pourrait dire que la boucle est bouclée, le circuit de la mobilité refermé puisque le mouvement qui présidait aux oeuvres picturales ou sculpturales devient l'oeuvre elle-même. Le mouvement insuffle de la mobilité à une matière : tout d'abord sous la forme de traces ou de graphes lorsqu'il est aux prises avec le papier ou la toile, ensuite sous la forme de sculptures lorsqu'il modèle des corps pris en plein mouvement, enfin sous la forme de performances lorsque le mouvement se retourne et s'applique au corps de l'artiste lui-même. La performance naît donc d'une involution de la sculpture : le sculpteur devient sa propre sculpture. En s'appliquant à l'auteur du mouvement plutôt qu'à une matière autre, en se faisant sa propre matière, la sculpture se mue en performance. Comme l'écrit quelque part Olivier de Sagazan, " Dans la Performance Transfiguration, le peintre-sculpteur inverse ses mouvements de la toile sur son propre corps et, par la même, il devient un danseur. Un danseur est un peintre libéré de sa peinture, il peint dans un espace imaginaire, son pinceau est son corps, l'espace est sa toile". En effet, ces Transfigurations se donnent comme une danse, danse à deux pour ainsi dire puisqu'elle a la glaise et le corps du danseur pour partenaire. Les Transfigurations viennent accomplir un processus ou un projet qui est à l'oeuvre depuis le début et en mettent ainsi au jour, pour ainsi dire rétrospectivement, la profonde unité. Le mouvement qui sous-tend et commande notre rapport au monde, discrètement présent dans le tremblement des dessins ou des tableaux, puis dans l'incroyable vitalité des sculptures, vient maintenant au premier plan. Ici la réduction phénoménologique s'accomplit puisque l'artiste effectue une remontée définitive du conditionné (l'oeuvre déposée, tableau ou sculpture) à sa condition : peindre ou sculpter, c'est d'abord danser. Plus encore, les transfigurations mettent au jour un principe d'articulation entre des arts réputés très éloignés, tels le dessin et

la danse. Ce principe consiste dans l'orientation d'un même mouvement : aux prises avec une matière autre que lui, il est oeuvre plastique ; aux prises avec lui-même, il est danse. La danse est donc un peindre sans matière et la peinture une danse qui se donne un obstacle.

Mais il ne faut pas aller trop vite. A dire vrai, la caractérisation de la danse que propose Olivier de Sagazan - le danseur peint dans un espace imaginaire, son pinceau est son corps, l'espace est sa toile - excède les Transfigurations proprement dites, qui, si elles se déploient bien dans l'espace, sont encore aux prises avec une matière. Cette danse comprise comme peinture par le corps dans un espace imaginaire sera au centre d'autres performances de l'artiste, cette fois libérées de la matière et transcendant par conséquent la sculpture. Tel est le cas de *Il nous est arrivé quelque chose*, où c'est bien le corps courant (dansant) dans un tube à essai géant se remplissant peu à peu d'eau qui est au centre du spectacle. Et les traces, qui dessinent encore un espace plastique, ne renvoient plus qu'aux variations physiologiques du corps : il n'y a plus qu'un corps vivant et agissant, en quelque sorte aux prises avec lui-même et donc avec l'espace. C'est en ce point que le circuit du mouvement se clôt complètement : le mouvement qui se figurait dans son autre, même si cet autre était déjà lui-même, n'existe plus que pour lui-même, se fait danse. Tel n'est pas le cas des Transfigurations et c'est peut-être ce qui leur donne cette singulière puissance. En effet, l'artiste se couvre le visage de glaise, y dessine, à l'aveugle, un autre visage qui se voit à nouveau détruit ou recouvert au profit d'un nouveau visage. Ce qui se donne à voir est donc un corps qui se rapporte à lui-même en se modelant lui-même, qui se fait donc sculpture : en se recouvrant de glaise il vient animer de l'intérieur la sculpture qui demeurerait désespérément silencieuse. Or, alors qu'aux étapes proprement plastiques ne subsistait du mouvement que sa trace ou un corps arrêté, nous assistons ici à l'articulation même entre le mouvement du corps et ce qu'il façonne provisoirement, au devenir-visage du mouvement, mais aussi au devenir-mouvement des visages, pour autant qu'ils sont défaits aussitôt qu'ils sont faits.

Où est alors l'oeuvre? En quoi consiste-t-elle? Pas dans la gesticulation (la danse) elle-même ; pas non plus dans les visages qu'elle dépose ; elle n'est ni d'ordre dynamique ni d'ordre plastique mais à la suture des deux, ou plutôt par-delà leur différence : au lieu même de la mise en forme ou de la prise de forme, de la *Gestaltung*. La performance figure le point insaisissable où le geste devient visage, où la danse prend (dans une) forme ; elle met en scène la ligne motrice qui sous-tend toute forme et accomplit en cela la réduction phénoménologique. En d'autres termes, par la médiation de la glaise, de la paille et des pigments, le performeur se fait sa propre oeuvre, se donne figure en dansant : il est à la fois l'auteur de l'oeuvre et son résultat, la marionnette et le marionnettiste. Mais est-il légitime de parler de visages, comme je l'ai fait jusqu'ici? Oui, dans la mesure où l'artiste est ici ce qu'il devient, où le marionnettiste passe dans la marionnette : ce sont bien autant de visages. Cependant, d'autre part, l'artiste ne peut passer dans l'oeuvre que parce qu'il s'en distingue d'abord, que parce qu'il a son visage, vis-à-vis duquel les différentes figures de glaise apparaissent alors comme des masques, dès lors qu'elles le recouvrent. En outre, dans la mesure où chaque masque est voué à être défait au profit d'une nouvelle figure, il est lui-

même masqué. Qu'en conclure? Que la frontière entre masque et visage devient évanouissante, que le masque ne se distingue pas de ce qu'il masque. Dès lors que l'artiste ne cesse de se faire oeuvre, ses masques, qui, par ailleurs, s'occultent continuellement eux-mêmes, ne cessent de dessiner son vrai visage : l'artiste prend visage, le masqué devient le masque. Tel est bien ce que la performance met en scène : un devenir-masque du visage qui est un devenir-visage du masque. De sorte que l'on ne sait plus à qui l'on a affaire, que l'on hésite entre l'artiste et l'oeuvre, c'est-à-dire aussi entre la matière et la vie qui l'anime.

Il y a évidemment une dimension démiurgique de l'oeuvre d'Olivier de Sagazan, qui est fasciné par la vie, par le surgissement de la vie, si tant est qu'elle ait jamais surgi. C'est ce surgissement qui hante son oeuvre, tout particulièrement dans les Transfigurations. Il s'agit toujours de donner vie, de se situer à la frontière de la vie et de l'inerte afin de coïncider - tentative désespérée - avec sa naissance même. De là sa fascination pour les cadavres qui, "dans un geste de bonté" "nous donnent à voir une image du mouvement qui vient de les quitter". De là aussi le fait que certaines sculptures ne manquent pas de nous y faire penser, tout comme, avec leur regard sans regard, certaines figures tragi-comiques qui ponctuent les Transfigurations. C'est pourquoi Olivier de Sagazan écrit avec humour qu'il ne produit au mieux que des cadavres ambulants et se fait lui-même cadavre lorsqu'il rentre sous sa terre. Encore ne faut-il pas se méprendre sur cette démarche qui, en réalité, est tout sauf mortifère. Il ne s'agit pas tant en effet de régresser de la vie vers un en-deçà d'elle-même que, tout au contraire, de mettre en évidence une présence de la vie au sein de ce qui en semble dépourvu, en effaçant ainsi d'un seul coup la prétendue frontière entre l'inerte et le vivant. C'est ici qu'il faut revenir à Merleau-Ponty. On l'a dit, le propre du visible est non seulement qu'il est accessible à nos mouvements mais que son surgissement suppose l'exercice de ces mouvements. Or, si tout ce qui est visible est accessible en droit à mon corps, c'est-à-dire tangible, c'est dans la mesure exacte où ce corps fait partie du visible. Loin de supposer un spectateur étranger au monde qui le contemplerait sans être compromis en lui, la vision se fait du milieu du monde, appartient à cela-même qu'elle voit. La raison en est qu'elle est l'oeuvre d'un corps, que celui-ci est le véritable sujet de la vision. En effet, le propre du corps est qu'il est à la fois inscrit dans la texture du monde - ce qui l'apparente aux autres corps - et pourtant capable de porter ce monde au paraître, à la fois voyant et visible. Mon corps est indistinctement une chose du monde que je peux toucher pour en saisir les propriétés (ma main gauche est lisse et tiède) et le siège d'une sensibilité par laquelle il s'excepte soudain des corps (ma main gauche s'avère sensible à la main droite qui la touche pour en faire alors un objet). Dès lors, si le corps ne cesse pas d'appartenir au monde lorsqu'il le fait paraître, s'il demeure visible et tangible alors même qu'il le voit, force est de conclure que tout perçu est susceptible d'être rejoint, tout visible tangible.

À bien y penser, cette constatation possède une portée ontologique considérable. En effet, s'il y a bien une continuité ontologique entre mon corps et le monde, s'il sont faits de la même texture, il s'ensuit que cette vision dont mon corps est le siège procède du monde lui-même. Dès lors que rien ne qualifie mon corps comme mien avant la vision qui y surgit, il

faut affirmer que ce n'est pas tant lui qui voit que le monde qui se voit en ou à travers lui. Ce n'est pas parce que je vois les choses qu'elles deviennent visibles ; c'est au contraire parce qu'elle son déjà intrinsèquement visibles, prêtes à être vues, que je peux les voir. Ma sensibilité se précède donc au sein d'un monde qui, à ce titre, ne peut plus être confondu avec une matière inerte. Tel est le chiasme fondamental auquel conduit la prise en compte du caractère constitutivement incarné de toute perception : le devenir-monde de ma sensibilité à travers mon corps est en même temps devenir-sensible du monde. Dans mon corps se croisent la descente de la vision dans le monde et la montée du monde à la visibilité. Autrement dit, cette chair en quoi consiste mon corps sensible procède d'une Chair du monde lui-même, dont le première n'est plus que le témoin privilégié. Mais il faut franchir ici un pas supplémentaire, que Merleau-Ponty hésite à franchir. Si, comme nous l'avons dit, la perception est sous-tendue par un mouvement qui en constitue le coeur, ce qui revient à dire que ma chair percevante est une chair vivante (*Leib* renvoie à *leben*), force est de conclure, en vertu de l'univocité ontologique de la chair, que cette vie mienne renvoie à une Vie du monde, Vie dont elle procède en dernière analyse. Ce n'est pas tant moi qui suis vivant que la Vie qui s'affirme en moi ; ce n'est pas moi qui possède la vie mais plutôt la Vie qui me possède. A dire vrai, une attention portée à nos mouvements nous conduirait au même résultat. On ne peut amorcer tel mouvement que parce que l'on possède la mobilité ; on ne commence jamais le mouvement mais toujours dans le mouvement. Se mouvoir, c'est s'insérer dans un mouvement plus profond et plus ancien que moi ; je ne suis vivant que parce que je suis traversé par une Vie originaire, qui est pour ainsi dire celle du monde avant d'être la mienne.

Tel est le pas majeur qu'Olivier de Sagazan parvient à franchir. S'il se couvre de glaise, s'il entre dans la statue, ce n'est aucunement pour rejoindre l'inanimé, pour se faire cadavre : c'est au contraire pour faire affleurer une vie qui habite déjà la matière et en constitue au fond la véritable texture ontologique. Il met ainsi en scène de manière incomparable le chiasme merleau-pontien : en prêtant son corps au monde, sous la forme d'une immersion dans la matière, il faut surgir la dimension charnelle de ce monde, quelque chose comme une vie (il parle au moins une fois de sensibilité) de la matière. La vérité de l'aller de la chair vers la matière est le retour de la matière à la chair ; le devenir-glaise du vivant (qu'il est) est en même temps devenir-vie de la glaise ; la chair s'enfonce dans le monde afin que celui-ci monte vers la chair. Autant dire qu'aucun corps n'est véritablement individué dès lors qu'il est immergé dans la chair du monde et habité par une vie qui n'est pas d'abord la sienne : plutôt toujours en voie d'individuation parce que toujours repris et retenu par l'anonymat du monde dont il procède. C'est ce jeu de l'individuation et de ce qui la défait que les Transfigurations mettent en scène d'une manière incomparable : les masques sont autant de singularités qui, émergeant de l'anonymat de la glaise, ne cessent d'y retourner.

Ainsi, l'enracinement du corps dans une chair du monde signifie que mes mouvements procèdent d'une mobilité plus originaire qui en constitue la source jaillissante et qu'il y a donc un excès de la Vie sur le vivant que je suis. Si cet excès affleure dans toutes les oeuvres d'Olivier de Sagazan, sous la forme d'un mouvement qui déborde et défait toujours sa trace, il

en vient à occuper une place centrale, me semble-t-il, dans sa dernière performance, où l'on voit un corps débordé par lui-même, aux prises avec une force qui l'excède et le tient. De sorte que trois corps y sont présents. Il y a le corps phénoménal de l'artiste, celui qui court, éprouve et parle ; il y a le corps objectif, dont la présence nous est rappelée par toutes les données physiologiques recueillies. Mais il y a un autre corps, impalpable et pourtant omniprésent, celui qui se fait jour dans l'évident excès du corps phénoménal sur le corps objectif. D'un côté un vivant en action ; de l'autre des données physiologiques, c'est-à-dire ce que donne une réduction physico-chimique du vivant - mais il est patent que celles-ci ne disent rien du vivant, n'ont aucune prise sur sa vie. Jamais le corps objectif ne rejoindra le corps phénoménal et cela par principe. C'est dans cet écart que surgit l'autre corps, l'immense corps de la Vie, qui n'a nulle matière car il est la matière même, dont il n'y a nulle trace car il est ce qui trace. C'est ce corps immense qu'Olivier de Sagazan ne cesse de célébrer en apportant son propre corps.