

Berlanga (Miguel Angel)  
Mystique et peinture

Publié :  
« Tombeau du regard » [Miguel A Berlanga] *Spirale*, 184, mai-juin 2002, p. 48.

Titre : Tombeau du regard

De nombreuses révolutions coperniciennes sont encore attendues, qui rejeteront vers la périphérie ce qui nous semble central, qui voueront à la surface ce qui nous semblait fondamental. Nous avons cru que l'histoire humaine était centrale, l'ahistoricité matérielle prend le devant. Le monde, qui servait de toile de fond à notre ordalie morale et spirituelle, se donnait comme Présence pleine. Et si la consistance du monde, sa stabilité dans les formes, tout cela était illusion ? Il n'y aurait de réalité que fluide, mouvante, changeante ? On croyait Dieu immortel, grand Acteur qui pouvait arrêter le temps et bloquer la machine, pour passer un jugement et boucler la comptabilité de nos destinées. Mais la société s'est emballée, accélération vers la catastrophe, plus personne ne sait s'arrêter.

Le cri annonciateur fut « Dieu est mort ! » Quelque chose a changé dans notre expérience du monde : il n'y a plus de justice, il y a une perte de la valeur comme fond. Pourtant nous voudrions un ancrage de nos faits et gestes dans la valeur. Tout bascule, il n'y a plus d'évocation de l'Être que par le négatif, l'empreinte en creux de son absence, la trace résiduelle de son éloignement, le scintillement de son effacement. L'art, qui déclinait toutes les formes du Beau, bascule du côté de la répulsion, de l'effroi, de l'inerte. Comment traduire autrement la perte de l'ordre et de la mesure ? Miguel A. Berlanga tente une représentation de l'absence par un travail en creux qui revêt une connotation religieuse et se révèle une puissante évocation mystique. Les textes sont gravés directement dans les murs de la galerie. On peut lire Saint Bonaventure, *Livre des sentences*, I, sur la purification; ou encore celui de Marc IV, 10, *Nouveau Testament* : « Afin qu'ils puissent regarder mais sans vraiment voir, qu'ils puissent bien entendre sans vraiment comprendre ». Ces inscriptions en creux apportent à la galerie une luminosité toute cistercienne. Dans une autre pièce, la lumière apparaît par une meurtrière creusée dans le mur. Ce jeu d'empreintes négatives introduit la proposition paradoxale d'une perception du vide.

Comment représenter la fin sinon par la fin de la représentation, par une débâcle de nos moyens de dire, de penser, d'imager ? Contre les figures anciennes du surgissement de l'Être – nous voulons maintenant travailler l'éloignement et l'effacement. Certaines œuvres semblent tirer les conséquences extrêmes de la « mort de Dieu ». Elles s'orientent vers les philosophies de l'humanisme athée, ou encore - comme Berlanga -

cherchent une religiosité plus épurée. Pour Giacometti, mais aussi Rothko et d'autres, il n'est pas question de réussir un portrait, - ce serait admettre que l'être humain est figurable. Réussir la sculpture serait admettre que l'art répond adéquatement à une nécessité transcendente. L'artiste approche de cette limite où il fait de son échec une démonstration de la limite inhérente de son art, tout en laissant pressentir ce dont il aurait été capable s'il avait pu faire quoique ce soit. Son échec démontre une impossibilité fondamentale qui tient à la nature de l'homme, qui en dit finalement beaucoup sur l'homme. Berlanga en dresse le contre-portrait dans « Faire le vide / Desescultura » 1998, une tête en creux dans un bloc de plâtre.

Nous perpétons l'erreur millénaire de considérer la réalité « acquise ». Ce que nous appelons Présence était le fantasme ultime d'une centralité et d'un fondement. Ce fantasme se dissipe avec la marginalisation progressive de notre conscience, de notre histoire, de notre position dans l'univers et de notre capacité de créer des machines. Depuis toujours nous étions cernés entre l'Être et le non-être, nous avons l'effroi du néant. Parce que nous n'avions pas su distinguer entre le vide et le néant : il y a une acception orientale du vide, que Berlanga rappelle, selon laquelle le vide est le tout-possible. Tout récemment, avec le vide du numérique, nous retrouvons une expérience germinale du monde: le monde riche de tout ce qui peut s'actualiser, se manifester, prendre forme, faire sens.

Je pense ici à la nappe de plâtre de « After The Last Supper », 2000 (acier et plâtre, 127 x 137 x 41). L'idée de nappe s'est soudain figée, matérialisée. La nappe est solide dans ses plis, sans qu'il y ait une table dessous. Berlanga met la nappe sur la table : littéralement, la nappe de plâtre est posée sur un socle-table de métal. Une citation de Spinoza accompagne l'œuvre : « Matière et pensée ne sont qu'une seule et même chose ».

Notre esthétique était désir et contemplation du jaillissement de l'être. Nous voulons encore guetter des surgissements dans l'effondrement même. L'homme est générateur de formes qu'il projette autour de lui pour rebondir sur ces formes et se façonner lui-même. Il a le pouvoir de se façonner en se créant un monde. Toute création de formes par des individus et des groupes participe de cette morphogénèse et en reconduit l'« esthétique ». Comme s'il y avait un talent artistique partagé qui, méconnu de chacun, devenait sensible dans le résultat collectif. Ce talent, ou plutôt cette impulsion créatrice de formes, partant du fondement même de la société, tend à sculpter celle-ci et toutes ses productions comme œuvre d'art : c'est l'autopoïésis qui trouve toute latitude dans le vide.

Le réel est déjà ce possible, la réalité extérieure n'est pas un déterminisme inflexible, un mur rigide sur lequel on revient se frapper. Elle offre plutôt une latitude assez grande pour que nos théories, explications, projections ... puissent se concrétiser. Le monde épouse à chaque fois l'imagination que nous nous en donnons et n'oppose qu'en dernier lieu un démenti. On peut dire effectivement, avec Berlanga : « La forme que prend la réalité est étroitement liée à notre présence ». Pourquoi cette latitude ? C'est la nécessité d'entrer en relation avec l'autre et de cultiver cette relation. Comment instaurer un ordre

fort sinon de le confronter constamment à son contraire ? L'ordre faiblit s'il perdure par répétition; il se renforce et gagne en mobilité s'il est régulièrement confronté au désordre. D'où la nécessité de l'art comme expérience de déstabilisation qui permet de redéfinir la vitalité d'un équilibre. C'est l'épreuve dialectique : provoquer l'irruption de l'irreprésentable, de l'inexplicable, de l'opacité, du chaos : pour régénérer cette transparence au monde qu'est la culture.

La lumière est conscience, elle traverse un premier milieu transparent, c'est la culture. Elle traverse finalement les choses elles-mêmes, du moins leur part d'inconnu, sans néanmoins pénétrer l'inconnaissable, qui agit comme le tain du miroir, pour renvoyer la conscience à elle-même. Parfois le regard reste prisonnier dans l'épaisseur du miroir, le regard est capté par les objets : les nœuds et plis du voile du visible.

L'art est projection de la conscience dans le sensible et relève de cette perception en conscience. La perception est négative, elle doit être niée dans son résultat, c'est par la négation de la négation qu'une affirmation supérieure est envisagée. Cette négation de la perception n'est-elle pas aussi ce que nous appelons vide ? Dans un cadre classique, cette négation permet une affirmation supérieure. Mais dans un cadre moderne, l'esprit ne ressurgit jamais du négatif. La matière la plus immédiate s'apparente alors aux béances qui hantent les confins de l'espace. C'est un horizon d'événements duquel rien ne revient, pas même une lumière qui nous permettrait de voir au delà.

Percevoir est dérouté, voir est perte. C'est un trouble et une perte consentie. La perception n'est pas d'emblée l'épreuve d'un réel tangible. Ce n'est pas toucher au socle du concret, sur lequel nos projections perceptuelles et cognitives peuvent rebondir afin que l'esprit revienne à l'esprit. Elle est plutôt constat de l'absence, lorsqu'il faut penser la perception sur le monde de la perte, sans retour. Lorsqu'il faut faire le deuil du ressaisissement. Reste à déclarer l'œuvre comme tombeau du regard. D'où, paradoxalement, sa luminosité.

La modification de la conscience entraîne une modification de la perception. Celle-ci, plus « aiguisée », quitte ses habitudes : nous pouvons alors illuminer la matière par notre abandon, perte, ... et renoncer au pur-moment hégélien de l'esprit qui veut s'absolutiser. Berlanga porte un intérêt particulier à l'«aveugle », après une lecture de Diderot : voir, travailler, ... non pour tout réduire à des objets, mais plutôt pour retrouver le jardin du monde : un jardin sillonné d'énergies, où la perception non-objectale devient une expérience transcendantale. Dans la petite pièce fermée par un cordon, où la lumière pénètre par une meurtrière, nous reconnaissons une présentation très dialectique. En effet, par cette meurtrière, qui nous permet de décocher des flèches sur un assaillant, de nous défendre d'une réalité adverse, - inversement - une lumière nous darde ses rayons. Nous nous voulons vulnérables à tant de lumière. Encore.

#### Références

Miguel A. Berlanga, « D'une sculpture de l'absence », WAWA Design, 2000, n.p.