

Bernhard

Grazia Quaroni

Rüdiger:

«Faust veut connaître l'amour, mais aussi la sorcellerie, la magie noire, tout ce qui est profondément inexplicable pour l'homme.»





Une conversation avec l'artiste italo-allemand dans laquelle on parle de Faust et Méphistophélès, de diables et sorcières, de proportions humaines et dimensions intellectuelles, de théâtre, sculpture et religion, au long d'une œuvre multiforme et cohérente, et dans laquelle on discute également et surtout d'iconographie et d'anthropologie... sans toutefois être toujours d'accord.

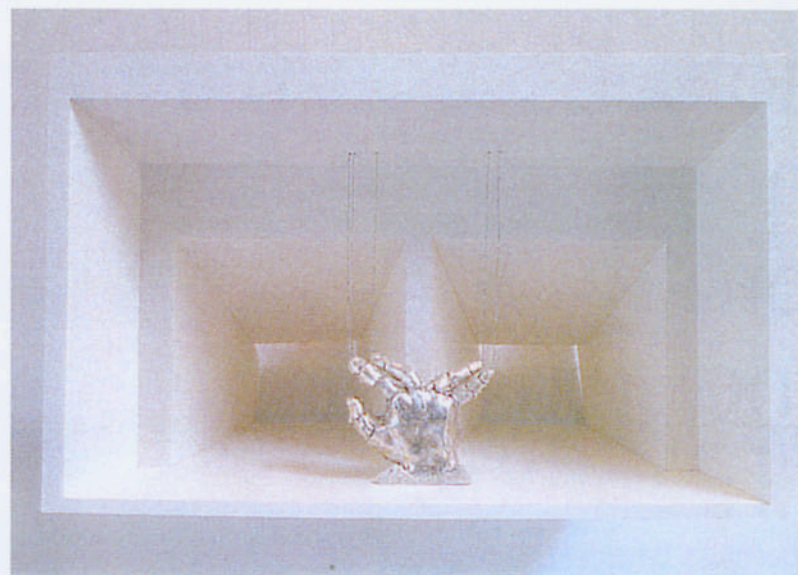
Tous allons parler surtout de quelques œuvres importantes dans votre travail, celles sur Faust. Vous êtes italien, né à Rome, vous avez vécu longtemps à Milan et maintenant vous habitez Paris. Vous portez un nom allemand. Vous êtes parfaitement bilingue et vous avez commencé à travailler en traduisant en italien des parties du Faust goethien, précisément l'épisode de la nuit de Walpurgis. Faust aussi a eu des problèmes de traduction...

Le Faust de Goethe veut faire toutes les expériences de la vie et satisfaire ainsi sa curiosité intellectuelle infinie. Il veut tout essayer: les mathématiques, la géométrie, la philosophie antique, la théologie. En fait, Faust s'accroche sans hésiter au problème crucial de la théologie même, en traduisant la toute première phrase de l'Évangile de saint Jean, qui est le plus tardif, le grec. C'est là où l'on trouve la phrase «Au commencement était le Logos», qu'on traduit généralement par «Au commencement était le Verbe», c'est-à-dire la Loi. Mais la Loi ne peut pas venir avant tout, et Faust essaye d'autres traductions: le Sens; la Force; la Puissance; et il en conclut que «Au commencement était l'action». C'est la thèse fondamentale de Faust et c'est cela qui m'intéresse le plus. L'action est la condition de l'homme, la condition du présent, la seule possible. Ce qui compte, ce n'est pas la méthode, mais l'expérience.

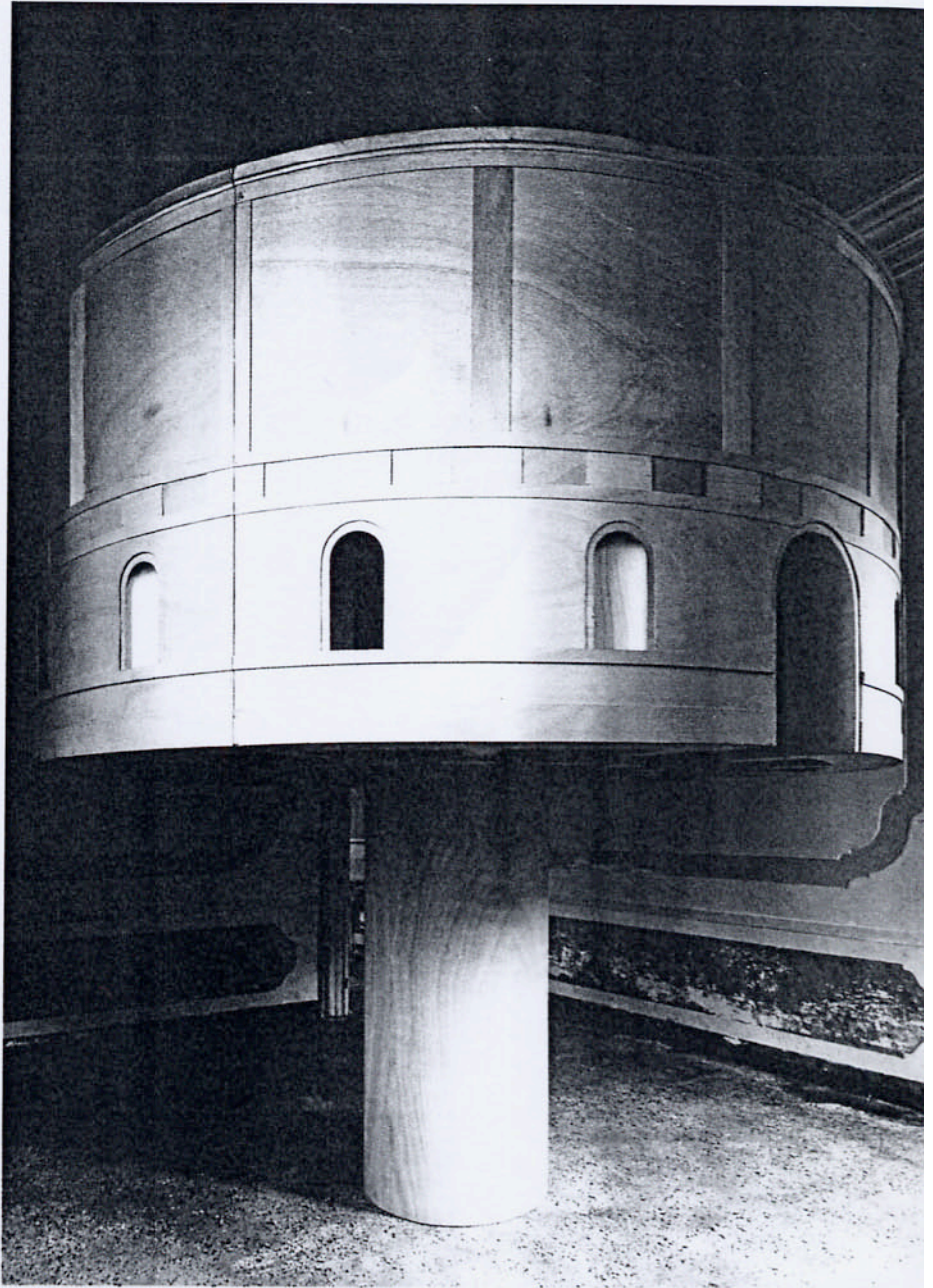
Il est clair que vous considérez l'œuvre comme un événement, qui traverse votre vie et celle des autres. L'œuvre n'est pas seulement présence, mais existence. Elle perd son caractère de représentation de la réalité. De plus, une grande partie de vos œuvres sont des événements proprement dits, comme par exemple le Polichinelle retrouvé chez lui, une véritable pièce de théâtre dont vous êtes

l'auteur, joué par un acteur professionnel qui fait interagir le public. Le décor est constitué d'une de vos installations. Mais revenons à Faust.

Faust veut connaître l'amour, mais aussi la sorcellerie, la magie noire, tout ce qui est profondément inexplicable chez l'homme. Donc il se fait accompagner par Méphistophélès à la réunion qui se tient sur une montagne dans le Harzgebirge, où une fois par an et pour une nuit, tous les esprits malins se retrouvent. J'ai retraduit l'épisode de La nuit de Walpurgis pour réaliser un travail pour une exposition intitulée *Di cosa parlano quando parliamo d'amore* (1), dans un espace grand et vide. Surgissant des œuvres, les voix de Faust, Méphistophélès, des sorcières et des esprits s'interposaient avec des longues poses. On va se retrouver parmi des danses indécentes, et des jeux d'érotisme absolu, profond, agressif, malin, très humain.



«J'ai retraduit l'épisode de La nuit de Walpurgis pour réaliser un travail pour une exposition intitulée Di cosa parlano quando parliamo d'amore, dans un espace grand et vide. Surgissant des œuvres, les voix de Faust, Méphistophélès, des sorcières et des esprits s'interposaient avec des longues poses. On va se retrouver parmi des danses indécentes, et des jeux d'érotisme absolu, profond, agressif, malin, très humain»



5

Présences humaines, voix, échelles humaines sont des éléments toujours forts dans la plupart de vos travaux. Vous vous mettez en scène souvent. Mais si, ces dernières années, on a beaucoup parlé de corps dans l'art, votre attention se concentre plus sur l'homme, ses dimensions intellectuelles (celles que Faust se doit de connaître) et physiques, par rapport à un espace, que sur son corps d'un point de vue purement organique. Ce n'est pas par hasard, que le travail en collaboration avec Liliانا Moro présenté à Venise, à l'édition 1993 de Aperto, s'appellait La Casa. La maison est par excellence la dimension humaine de

l'architecture, les voix masculine et féminine effleuraient les oreilles du visiteur, et une structure si énorme, si brute, en plein milieu du couloir de passage, éliminait toute possibilité de contemplation de l'œuvre pour nous conduire à contempler plutôt nos propres proportions, ou pour mieux dire, à les considérer.

Je suis surtout intéressé par l'inévitable expérience directe que l'on vit pendant la contemplation d'une œuvre. Pour arriver à mettre ça bien en évidence, j'utilise souvent toutes sortes de méthodes et des techniques parfois opposées. J'ai voulu

faire, par exemple, un portrait de Faust, et je l'ai fait dans le sens d'une véritable sculpture classique: un grand corps, un très grand torse plat, qui soutient des formes rondes, comme des coupoles de ville, mais qui sont des têtes en même temps, ses tête schizo-phréniques, parce que Faust n'est pas seulement Faust, mais il est aussi tous les Faust possibles. Il y a une idée d'identités multiples, de caractères détachés de son propre corps, très abstrait, mais en même temps vivant. Ici le problème est purement de sculpture. Ce portrait est une construction, l'homme reconstruit lui-



«Ma réflexion autour de l'iconographie est devenue de plus en plus importante dans mon travail. Ce qui m'intéresse, n'est pas tellement l'iconographie comme composition significative d'images et de symboles, mais c'est plutôt l'expérience qui est à l'origine, qui vient avant toute autre chose et qui permet à un signe visuel de se charger de signification»

même dans le monde. En même temps le visiteur reconstruit son identité par rapport au monde, et cela en tournant autour de ce torse qui change sans arrêt d'aspect.

Ma réflexion autour de l'iconographie est devenue de plus en plus importante dans mon travail. Ce qui m'intéresse, ce n'est pas tellement l'iconographie comme composition significative d'images et de symboles, mais c'est plutôt l'expérience qui est à l'origine, qui vient avant toute autre chose et qui permet à un signe visuel de se charger de signification. Je me suis de plus en plus rendu compte que la culture transmise par les images ne s'appréhende pas, comme par exemple on peut faire avec l'Histoire, mais plutôt elle s'adapte à notre besoin d'expérience. C'est comme si l'essentiel d'une image n'était pas dans l'image même, mais il était déjà en nous.

Un instant. Vous parlez de l'iconographie comme de quelque chose d'inné. Mais je me permets de vous contredire. L'iconographie est un système de signes créé par l'homme.

Rien d'inné, de préexistant, donc, mais une construction de l'homme pour l'homme.

Ça fait partie de la culture, ça nécessite donc une étude, un apprentissage, ça ne peut pas se trouver dans le patrimoine génétique de l'homme. Ça fait partie plutôt, sans doute, du patrimoine culturel.

Je veux dire que les signes que l'on voit dans un système visuel, par exemple dans une œuvre d'art, nous ramènent à des images archétypes, à l'expérience d'une signification qui est déjà à l'intérieur de nous-mêmes. C'est comme si, à travers les temps et les cultures, l'homme voulait revoir toujours les mêmes images.

Non avrete la mia pelle est peut-être l'œuvre qui met en évidence le plus clairement mon intérêt pour l'iconographie comme expérience archétype. J'ai trouvé cette image dans une icône russe du XVI^e siècle. Cette œuvre m'a fait comprendre et revoir ensemble une série d'images que j'avais vue à droite et à gauche, de Cosmé Ture à Luca Signorelli. Il s'agit pour la plupart de



«Non avrete la mia pelle est peut-être l'œuvre que met en évidence le plus clairement mon intérêt pour l'iconographie comme expérience archétype. J'ai trouvé cette image dans une icône russe du XVIe siècle. Cette œuvre m'a fait comprendre et revoir ensemble une série d'images que j'avais vue à droite et à gauche, de Cosmé Ture à Luca Signorelli»



8

Expositions qui mettent particulièrement en évidence la peau du Christ, figée, pétrifiée après un travail irréversible. C'est comme si l'extérieur de ces corps avait changé de consistance physique, comme s'il était métallisé. Et derrière cette défense rigide, la vie s'annonce, ou pour mieux dire, s'annonce à nouveau, libre, splendide, reine. Dans chaque époque, dans chaque lieu, ces mêmes sentiments se montrent de façon différente, mais c'est toujours à nous de projeter nos sentiments archétypes sur l'image.

En réalisant cette œuvre, j'ai essayé de me concentrer exclusivement sur ce sentiment : je n'ai pas pu faire semblant de rien connaître à l'histoire des images, mais je me suis efforcé de l'oublier. J'ai essayé d'oublier tout ce que je savais pour me consacrer uniquement à la réaction de mon instinct.

Non avrete la mia pelle: pourquoi ce titre ?

Précisément tout, parce que vous n'aurez pas la peau de l'image. La forme de l'œuvre n'est

qu'un revêtement sur lequel sont posés certains caractères, mais ce n'est pas le langage de l'œuvre. On ne peut pas expliquer un langage si ce langage s'occupe de sentiments. Mais aussi parce que nous avons aujourd'hui une idée de notre monde contemporain où douleur et désespoir semblent être les seuls caractères dominants. Mais ce n'est qu'une fausse idée. C'est une exaltation de l'exaspération pour satisfaire notre plaisir érotique de l'abîme. Mais ce n'est qu'une peau, et on peut facilement la changer. On peut mourir et naître à nouveau, avec une peau nouvelle, peut-être métallisée.

1. Installation de l'exposition *Ad Arturo Martini: di che cosa parliamo quando parliamo d'amore*, au Museo Civico di Vado Ligure, Savona. Au premier plan, *Faust*, de Bernhard Rüdiger, 1993. 140 x 160 x 130 cm. Au fond, *Il benefattore*, de Arturo Martini, 1932-33. 165 x 110 x 218 cm.

2. Bernhard Rüdiger, photogramme de *Film*, 1990. Cédé par la Galleria Alice, Rome.

3. *Autoritratto da idiota*, 1994. 200 x 150 x 130 cm. Cédé par la Galerie Iago, Paris.

4. *L'ispirazione*, 1994. 120 x 90 x 60 cm.

5. *La poesia*, 1994. 280 x 280 x 280 cm. Col. F.R.A.C. Centre, Orléans.

6. *Tirare i remi in barca*, 1990. 165 x 155 cm. Col. Michel Rein, Tours.

7. *Strega*, 1990. 50 x 20 x 10 cm.

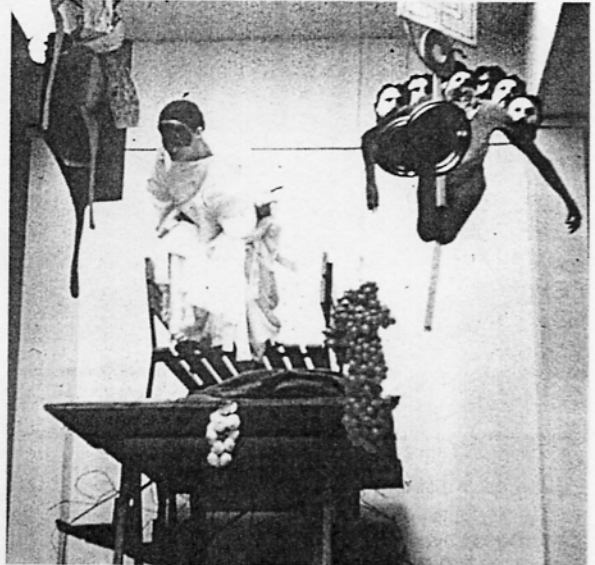
8. *Non avrete la mia pelle*, 1994. 210 x 200 x 70 cm. Col. particulière.

BERNHARD RUDIGER

Celui qui a suivi l'activité de Rüdiger depuis dix ans peut constater l'extrême diversité de tous ses travaux. De prime abord, chaque nouvelle œuvre semble renier la précédente, tant du point de vue de la forme que du sens. Mais cet éclectisme n'est le fruit ni d'une motivation stylistique ni d'un conditionnement de la société; il provient du fait que chaque action artistique de Rüdiger absorbe l'expérience dans une pièce singulière, non-répétable.

C'est une œuvre complexe qui tend à un moment unique et absolu... Dans un premier temps, l'artiste s'est confronté à la capacité d'évocation des icônes, donnant une attention particulière aux valeurs expressives et symboliques. Ces icônes ne sont pas citées pour assurer, par le retour du même, la continuité de l'histoire de l'art. Elles permettent plutôt de mettre l'accent sur la signification intrinsèque que chacune d'elle véhicule. Les œuvres de Rüdiger ne cherchent pas à élaborer une forme de représentation continue et sécurisante. Au contraire, l'utilisation de l'icône crée un télescope entre l'expérience forcément contemporaine du spectateur et la mémoire a-temporelle de l'icône.

Son attrait pour la résonance du sens l'a conduit également à travailler l'espace, l'espace pris en tant que dimension où puisse avoir lieu l'expérimentation du vide. Jusqu'en 1987, avec des matériaux comme tables de bois, vitres et plexiglas, il a construit des intérieurs créant des perceptions tant visionnaires qu'archaïques : *Peep show*, *L'ange exterminateur*. Bon nombre d'autres travaux s'ancrent dans l'image du corps et n'excluent pas la figure, tel cet autoportrait qu'il a façonné les yeux fermés dans un bloc de terre avant de le des-



«Polichinelle découvert chez lui», pièce théâtrale
© Galerie Michel Rein, Tours

endre dans une fosse profonde (*Je ne retourne pas à la maison*, 1988), tel ce court-métrage où lui-même, investi d'un pouvoir occulte, vole comme un ange visionnaire (*Film*, 1990) ou cette figure d'homme modelée et peinte dans le mode d'une icône byzantine (*Vous n'aurez pas ma peau*, 1994) et plus récemment une sorte d'iconostase architectonique sur laquelle se penchent deux têtes, hiératiques gardiennes de la solitude (*Vanité*, 1995). Parallèlement, il publie des textes dans des revues et catalogues; parfois ces textes servent de base à des performances ou font office de matériel sonore dans des installations.

Cet éclectisme serait mal perçu si l'on était encore obligé d'interpréter chaque pièce d'un artiste comme un morceau dont le sens se reporte au sens global de l'œuvre qui ne se livrerait qu'au dernier terme de sa vie. Dans les dix dernières années, les démarches esthétiques se sont fondées sur ce mécanisme. Mais pour Rüdiger cette loi imposée est caduque. Chacune de ses œuvres ne renvoie qu'à elle-même, à ses propres motivations. Elle porte le spectateur vers son centre, faisant l'expérimentation du sens qui se donne par le survol des valeurs expressives ainsi que de leur annulation. Ainsi, chaque œuvre repart à zéro, précisément comme le dit le Faust de Goethe que Rüdiger se plaît à citer : "Au commencement, était l'action !"

Sergio Risaliti