

PROFESSION : ALCHEMISTE (TOUT SIMPLEMENT)

Je crois que l'artiste est comme un jongleur: c'est lorsqu'il jongle avec le plus d'oranges qu'il jongle le mieux. Mais s'il n'a pas une vision globale de ce qu'il fait, tout s'écroule. Comme artiste, avec la maturité, je veux prendre de plus en plus d'oranges. Un artiste politique, c'est comme un jongleur avec une seule orange.

Luis Camnitzer

Dans l'ensemble, l'oeuvre de Peter Krausz est paradoxale et ambiguë. L'artiste est souvent cité comme celui qui peint *encore* des natures mortes, des portraits et des paysages, mais en les insérant dans des séries et/ou des installations qui pourraient constituer autant de commentaires très actuels sur la pertinence, en cette fin de millénaire, de ces genres canoniques. D'autre part, ce geste de court-circuiter le passé et le présent de l'histoire de l'art se retrouve dans le contenu même du travail, dans une façon d'entremêler le présent et le passé de l'histoire tout court pour en tirer des leçons analogues. Et puis, tout cela se fait naturellement, de sorte que le spectateur ne sait jamais quel geste a servi de déclencheur (et n'a pas envie de le savoir!).

C'est dire que Krausz ne se prive de rien. Loin d'éviter des disciplines, des techniques ou des catégories qui seraient trop

lourdes esthétiquement, ou encore des sujets trop chargés historiquement, il s'ingénie à reformuler les unes et les autres, convaincu que la nature (humaine) a aussi - et, souvent, malheureusement - un fonds intemporel. De là peut-être, pour cette exposition d'art actuel qui n'a rien de systématique, un titre - DE NATURA (HUMANA) - qui a toutes les couleurs d'un vénérable traité philosophique.

De là aussi, un corpus d'oeuvres qui n'offrent pas d'emblée une unité formelle, pas plus que les situations auxquelles elles font référence ne sont cohérentes ni univoques. Manifestement, Krausz tient davantage à semer le doute qu'à emporter quelque adhésion que ce soit; et, à ce propos, il multiplie les ambiguïtés de construction du travail : non seulement mêle-t-il ici la peinture - et jusqu'à la fresque! -, la sculpture, le texte, la photographie, la gravure, l'installation... (en plus d'en subvertir les effets), mais encore il joue sur les ressemblances entre les objets trouvés et les objets fabriqués. Tout se passe comme s'il voulait surtout que le spectateur se méfie d'une lecture directe et de toute signification immédiate, comme lui-même a appris, au cours des dernières années, à se méfier de la beauté *innocente* de certains sites.

Il en va ainsi des 250 plaques de plomb de la série *Traces-mémoire* qui portent simplement l'inscription d'un lieu et d'une date, et qui rappellent avec une placide gravité autant de pages de l'histoire de la persécution des Juifs en France. Formellement, il pourrait s'agir d'une magnifique tapisserie de métal ou même d'un tableau jouant sur toutes les nuances de gris que peut produire l'oxydation du plomb (on se



TRACES (SIX VUES DE TOLÈDE), N° 5,6, 1990/1991
Courtoisie Galerie Samuel Lallouz

rappelle peut-être le parti pictural que l'artiste a tiré de cette matière dans une série précédente où s'incrustaient six *Vues de Tolède*). Par ailleurs, l'ensemble se présente comme un très bel objet trouvé...

En fait, les plaques sont fabriquées de toutes pièces, au contraire des informations dont elles sont le support - l'envers de la tapisserie! - et qui correspondent à des événements qui ont eu lieu entre 535 et 1990. Il devient alors difficile de regarder sans embarras, au-delà des variations chromatiques, l'imperturbable homogénéité des plaques - même for-

mat, même matière, mêmes caractères gravés - et leur infernale accumulation. Une simple répétition comme pour interioriser la terreur, et que la présence des langues d'animaux coupées - également très ambiguë - rend encore plus trouble; un corpus qui n'est organisé qu'en apparence et dont la mise en forme fictive tient à la fois des classifications muséologiques et des reconstructions fragmentaires de la mémoire.

Il est sûrement encore question de la mémoire dans la suite de photographies de grand format représentant d'une manière plus ou moins nette des vieillards dans des salles de douches, et le spectateur ne sait pas jusqu'à quel point le malaise que ces images secrètent provient du voisinage des plaques de plomb. En tout état de cause, les liens ne manquent pas entre les deux séries, une fois assumée une première impression de rupture.

La matière des plaques se retrouve dans les lourds rectangles de plomb qui font plus qu'encadrer les photos : ils les dépaysent en en révélant les effets picturaux ou même sculpturaux. Ils en élargissent aussi le sens en ce qu'ils suggèrent la présence de fenêtres qui transforment le regardeur en voyeur (d'une manière analogue, les quatorze petits paysages «anodins» de la série *Night Train* acquerraient un fort coefficient d'angoisse du seul fait de leur découpage par les fenêtres d'un train énigmatique).

La nudité des personnages vient encore suggérer l'idée que les feuilles de plomb sont aussi en quelque sorte une peau qu'on a *maltraitée* avant de l'intégrer dans cette tragique mosaïque. Et pourtant, les photographies demeurent



NIGHT TRAIN, 1990 (14 PANNEAUX)

fascinantes à regarder : leur coloration évoque le charme de certains aquariums, pour ne pas parler d'une beauté des liquéfactions au sens où l'entendait Francis Bacon.

Tout comme il aime confronter les moyens d'expression pour faire naître de nouvelles questions, Krausz passe volontiers d'un ton à un autre, encore une façon de faire respirer son oeuvre comme la vie elle-même. Et parce qu'il ne refuse plus de se faire plaisir et qu'il ne tourne plus le dos à certaines compétences acquises à l'Académie des beaux-arts de Bucarest, il a eu recours à la fresque pour parler d'un type particulier de paysage méditerranéen, à la fois très serein et très civilisé, dont l'effet apporte un contrepoids à celui des oeuvres dont il a été question plus haut.

Mais ici encore, le vieux procédé est *dépaysé*. Présentées comme *une* installation dans la sobriété d'une galerie d'art contemporain, les fresques dénotent un vaste paysage fragmenté verticalement, avec des intervalles de silence, comme s'il valait mieux taire le fait que plusieurs des crimes remémorés ailleurs avaient été perpétrés dans des sites analogues. La même nature humaine étant responsable de tant d'horreur et de tant de beauté, le spectateur peut difficilement regarder sans méfiance ces tranches de paysage avec leurs petites routes qui serpentent à l'arrière-plan...

La dernière oeuvre de l'exposition, *Sites Unseen*, n'avait pas encore trouvé sa forme définitive au moment d'écrire ces lignes (pas plus que l'installation des fresques d'ailleurs). Au point de départ, il y a une vingtaine de petites plaques funéraires en forme de coeur, trouvées chez un brocanteur en France. Krausz n'agira pas avec elles autrement qu'avec ces autres objets trouvés (et trafiqués!) que constituaient ses *Vues de Tolède* : il les *mettra en scène* de façon qu'elles demeurent à la fois complètement elles-mêmes et qu'elles s'ouvrent à tous les sens que leur prête un nouvel environnement, à savoir un petit étang-cimetière où elles figureront des nymphéas.

À première vue, le ton est élégiaque et *Sites Unseen* s'apparenterait davantage aux paysages des fresques qu'aux *Traces-mémoire*. Et pourtant, il en va des rapports entre les oeuvres comme pour les petits coeurs à l'intérieur de l'installation : les sentiments sont contagieux, spécialement le doute et l'inquiétude. La mémoire du spectateur ne tarde pas à rapprocher les plaques en émail délavé des rectangles de

plomb - après tout, les unes et les autres ont la même fonction - ainsi que les couleurs de l'«étang» de celles des photographies de vieillards. Dès lors, même la mort *tranquille* cesse d'être innocente, et le ton de l'installation se transforme... tranquillement.

Au fond, Peter Krausz demeurerait une sorte d'alchimiste même s'il cessait de trafiquer le plomb.

Gilles Daigneault