

## EXORCISME DE MALÉ-PICTION

RECLAIMING PARADISE de Sylvain Bouthillette,  
Centre Saydie Bronfman, du 8 février au 8 mars 1996

Lorsque Beuys est venu en Amérique, en 1974<sup>1</sup>, il n'a pas voulu voir la société de consommation, il n'avait d'intérêt que pour les forces chthoniennes et les animaux totémiques qui constituent l'âme du continent. Dans son aveuglement volontaire, Beuys n'a pas voulu voir que les véritables totems animaux sont dessinés chez Disney, que l'Amérique est une féerie western racontée par Scheherazade. Ce qu'il aurait dû saisir, c'est que la culture américaine est une culture sacrificielle : elle exploite le capital symbolique de certaines images jusqu'à exténuation, elle consomme et brûle ce qu'elle idolâtre. Il aurait alors découvert dans cette barbarie post-industrielle une confirmation inattendue de ce qu'il avait toujours dit : nos sociétés modernes sont avant tout des rituels pour sacraliser l'illusion et en ménager la consommation lente.

Vingt ans après, Beuys penserait que cette société est morte, que nous marchons parmi les ruines du spectacle. Il verrait le chaos partout : dans la consommation, dans les images, dans la vie. C'est une faille des images médiatiques, publicitaires et

prend à adorer de faux dieux. Un colt d'ampoule électrique devient un œil dans une fétiche (« *The Stare* », 1994, tête de lapin en bois peint, 30 cm de haut), une vieille palme d'homme-grenouille devient le masque d'un dieu souterrain (« *On va vous chercher* », 1994), bientôt une poupée abandonnée dans une décharge sera une Vénus dans les ruines<sup>2</sup>, etc. Ce sont les *ready made* de l'imagination païenne. Le castor (« *Bameu* », 1994), le corbeau de « *Saint Jude* », etc. — sont autant de personnages d'une mythologie oubliée, déposés comme mythogrammes inertes dans la recherche des incantations appropriées, des effusions de libérantes. Comment laisser la trace de ce que vaut une existence si tous les murs doivent tomber ? Les murs sont tombés (hier Berlin, demain Washington). C'est maintenant le désordre qui porte l'énigme anthropologique en son centre.

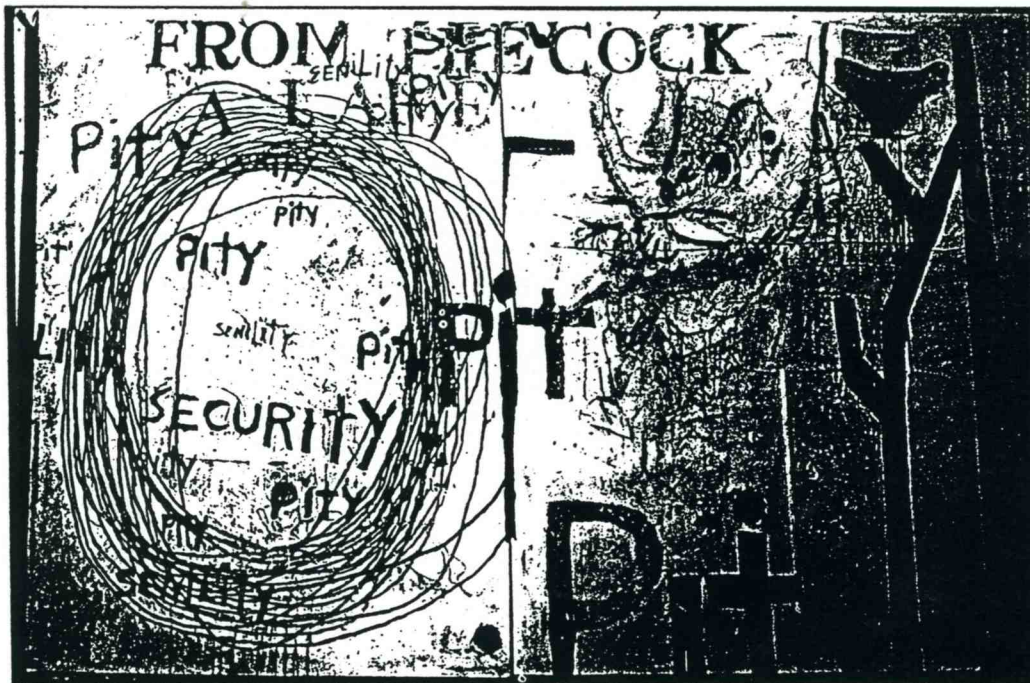
La peinture devient une conscience primitive qui nous permet d'assister au *break down*, kaléidoscopique et cacophonique, du spectacle permanent qu'offre la vedettarisation des marchandises et des personnes.

apparaître une iconographie dérisoire, figures tombées du monde d'en haut — le monde des billets conservés dans des enveloppes de cuir fin, des *bunny* épileptiques sur écran couleur, etc. — mais tout cela reste peinture, cela reste de l'art même s'il semble que la religion de l'art est devenue un vaudou des piqueries. Sylvain Bouthillette nous accueille ici avec une série de petits fétiches méchants (« *Gardien* », 1990) ou avec ses grands totems comme « *Death wish to Metzger* », 1994 : grande perche de 3 mètres, surmontée d'une petite tête de lapin en bois brûlé noir. Ce dernier, le *death wish*, ou le sort mortel, renoue avec une création ancestrale qui, à travers un langage visuel archaïque, libère des forces de mort ou de vengeance. Ce que Artaud a pratiqué et décrivait en février 1947 comme suit : « *Le but de toutes ces figures dessinées et colorées était un exorcisme de malédiction, une vitupération corporelle contre les obligations de la forme spatiale, de la perspective, de la mesure, de l'équilibre, de la dimension, et à travers cette vitupération revendicatrice une condamnation du monde psychique incrusté comme un morpion sur le physique qu'il incube ou siccube en prétendant l'avoir formé [...]* ». Les sorts ne sont pas tant jetés sur des personnes qu'ils frappent de malédiction le cute, le kitsch, le

elle se veut agressive, crue et obscène, parfois *graffiture* ou *cri* — mais elle reste peinture : c'est-à-dire qu'elle n'est pas seulement une attitude, elle n'est pas seulement une façon inarticulée de dire non qui ne laisse rien après. La peinture, donc, de Sylvain Bouthillette offre une vision burlesque de l'Amérique, insurrection picturale qui offre une mise en scène de ses robots en peluche. Les corps ne sont plus que des cages thoraciques vides, des prisons osseuses hantées par des mythogrammes dérisoires : dans « *Morning Delight* », 1993, les têtes de lapin et d'oiseau sont les gardiennes de la sacrilité du corps. Certes, c'est la dernière chose qui soit encore sacrée : on connaît le fétichisme des éboueurs qui ne peuvent se résigner à jeter les nounours dans la benne et les épinglent sur le pare-brise de leur camion.

La peinture des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix devient une conscience primitive, à la fois émerveillée et envolée par les reflets d'une société consummatrice d'images et d'informations éphémères. Mais, en fait, ne s'agit-il pas plutôt d'un primitivisme entretenu par une certaine peinture ? Encore une origine inventée, le fantôme de sortir de la société côté jungle ou *subway* ? Les patriarches auraient montré le chemin : Basquiat retrouve la mémoire culturelle de l'Afrique, Beuys retrouve le shamanisme du Nord, Guston retrouve la sous-humanité décrite par Gogol, etc. Mais ce qui était possible dans les années soixante-dix ne l'est plus ; aujourd'hui, l'expression d'une spontanéité néo-primitive ne révèle que notre naïveté. En fait, on ne peut plus se contenter d'une intuition de ce qu'il y avait avant, l'artiste des années quatre-vingt-dix a besoin d'une conscience suprahistorique des formes de discours. Les avant-garde ont trop longtemps cultivé une inconscience de l'histoire, parce qu'elles ne croyaient pas à hier et à demain. Elles ont cru gagner cette inconscience en régressant dans une préhistoire, en retrouvant un désordre psychique qui précède l'émergence du « moi » maintenant désavoué. Alors les scriptions archaisantes se superposent, à la manière de graffiti rupestres interminables dans une fascination des rebuts culturels de l'*American Way*, pour ne composer qu'un seul tableau, chaque tableau n'étant qu'un portrait de l'artiste en jeune délinquant, d'une délinquance trop délibérée qui risque de ne contester qu'une conception de l'art déjà défunte. Elles ne proposent pas une autre esthétique mais en même temps elles luttent contre l'esthétique imposée par un siècle de mariage entre le beau et l'utile, elles introduisent le désordre pictural pour lutter contre l'illustration : l'image ne saurait plus servir l'illustre mais plutôt le grotesque. Le travail de Sylvain Bouthillette apparaît comme une dérision du néo-primitivisme, mais en même temps, il adhère à celui-ci lorsqu'il dénonce une société où on ne peut plus échapper au grotesque, nouvelle *grotta* (caverne) platonicienne. Tout ce qui paraît semble surgir d'une boîte à surprise : le premier regard sur le monde a été jeté par un petit diable vert dont la tête est vissée sur un bouquet de viscères (« *A Moron* », 1994).

MICHAËL LA CHANCE



« *Untitled* » de Sylvain Bouthillette, 1993

politiques, par excès de surenchère. Aujourd'hui, la tâche de l'artiste — en deuil de Beuys — consiste à réinventer une mythologie dans une société de consommation dont tous les emballages et toutes les images, — bien qu'ils aient l'éclat de la nouveauté — sont déjà des déjections. Beuys se mettrait à la recherche des derniers rituels dans les catacombes : des rituels qui n'ont rien de solennel, qui paraissent plutôt grotesques (voir de Sylvain Bouthillette « *Gras* », un casque aux grandes oreilles de lapin pour officier à quelque cérémonie post-Disney<sup>3</sup>). Dans cette quête, on prend toujours le risque de se tromper : on croit avoir retrouvé les anciennes idoles, on se

Chez Bouthillette, il ne s'agit pas seulement d'un désordre voulu pour ne pas être récupéré, il s'agit de recueillir les signes de reconnaissance qui se superposent dans le temps. Rien n'est concerté, il n'y a nulle rencontre, tous retournent à leur errance, le tableau demeure. La proximité bruyante des signes évoque une narration à plusieurs, ou plutôt un échange d'invectives orales dans la précipitation urbaine, des exclamations de voix sur le tombeau de la culture écrite, des tags sur le marbre de notre culture monumentalisée. La peinture n'est plus que le fond brut sur lequel s'accumulent des striures fluides, des empâtements insolents, des erratismes laborieux. Parfois on voit

quétaïne, le sentimental,.... la gangrène rose de notre société. Bouthillette vise la puissance du rituel pour retrouver un élément essentiel de l'art, mais en même temps ses fétiches sont toujours ironiques. En fait ils n'ont rien d'archaïque, ils n'expriment que la barbarie de notre consommation des images où nous brûlons ce que nous adulations dans notre idolâtrie du nouveau.

Les écritures se dissolvent dans des dégoûlures verticales, le signe disparaît à la limite d'une lecture brouillée. Un tableau de 1994, renvoie « *security* » à « *pity* » et à « *senility* » dans une couronne de barbelés. La peinture descend vers les traces d'une sous-humanité et la musique underground,

1. « *Coyote, I Like America and America Likes Me* », René Block Gallery, New York City. Voir notre compte rendu de la rétrospective Beuys au centre Pompidou, « *Der Coyote lässt schön grinsen* », *Spirale* n° 136, septembre 1994, p. 20.
2. Dans ce commentaire critique nous parlerons également d'œuvres de Sylvain Bouthillette vues à la Galerie Clark en novembre 1993, à l'exposition *Nomade* en 1995 et dans son atelier lors de l'événement « *Les ateliers s'exposent* ».
3. Voir « *Vénus dans les ruines* », *Spirale* n° 130, février 1994, p. 20.