



ALKEMA

Tjeerd Alkema

Cube, colonne, boîte, colonne

Villa Médicis 1985-1986



éditions Carte Segrete

ALKEMA/ROME/ALKEMA: ITINERAIRE DE BIAIS

Rome. Je suis ici pour voir les travaux récents de Tjeerd Alkema. Or, avant de me laisser pénétrer dans l'espace expérimental de l'atelier, celui-ci m'entraîne dans une équipée aussi urgente que boulimique: visite des églises et des édifices baroques qui prolifèrent dans la Ville Eternelle, en premier lieu, et avec insistance, Borromini.

Il est rare que nous pénétrions à l'intérieur de ces bâtisses, nous les découvrons au détour d'une rue, à l'angle d'une place, sans recul, coincées dans la topographie étroite de cette ville. Alors les façades et leur ordonnance s'offrent de biais et ne deviennent lisibles que par une trajectoire oblique jusqu'à ce qu'elles nous surplombent.

Au-delà de son aspect marathonnier et de sa compilation fugitive, ce préambule ne manque pas de m'interroger. Je reste encore sans réponse face à ce geste inaugural, mais il m'est offert quelques soupçons en guise d'avertissement.

L'atelier. D'abord la pénombre, ou plutôt la crudité et la cruauté aveuglante de la lumière romaine que disperse une fenêtre imposante surplombant le "Muro Torto". Contre-jour. Il faut se mouvoir pour mieux voir, laisser la rétine s'acclimater. Cette occlusion première dissipée, le regard amorce alors la distinction d'une figure et perçoit enfin la précision géométrique des contours de ces sculptures disposées dans cette ancienne chapelle.

Alors, Alkema règle ses mires, c'est-à-dire qu'il me place à l'endroit exact où ses sculptures prennent "forme". Je veux dire par là qu'il ne me conduit pas de l'informe à une reconnaissance, mais, par la correction du point de vue que cette distance et cet emplacement uniques imposent, que ces sculptures se métamorphosent. Ce qui serait au préalable "amorphe" prend sens par le procès d'une anamorphose.

Et soudainement, ce procédé indique une évidence, ces oeuvres sont tridimensionnelles, véritables volumes dans l'espace réel. Changement et évolution dans le travail d'Alkema, introduction d'une duplicité supplémentaire où épaisseur et profondeur se confondent dans ce qui reste une frontalité.

Traditionnellement, la système de l'anamorphose, s'est toujours posé dans un espace bidimensionnel, un espace qui n'est pas forcément pictural (entendons par là qu'il s'agirait de paroi), mais aussi dans la *planimétrie* architecturale.

Ne penser qu'à deux exemples, qui dans leur référence font autorité, qui délimitent et imposent un cadre de discussion: *les Ambassadeurs* de Holbein, l'église San Carlino de Borromini.

L'argumentaire nous apprend que les deux - parmi bien d'autres - sont l'illustration d'une "réaction" aux codes de la "costruzione legittima" chère à Vasari, pour qui la réalité du monde ne peut se représenter que de face, par la machination d'une vision raccourcie, rabattue. L'anamorphose pousse cette vision à une lecture de biais, elle gauchit et met en faillite l'unicité compréhensible d'un "face à face". Ainsi traduite, elle s'instaure comme

hyper-illusion, elle induit la fausseté ou la vanité de l'image. Nous avons tous en mémoire que ce qui se figura dans ce nuage flottant aux pieds des ambassadeurs est l'image d'un crâne qui, plus que de morbidité, nous entretient sur une défiance du temporel, en contrepoint de l'expression de sa puissance personnalisée ici par le pouvoir rhétorique de sa diplomatie.

Relisons Sarduy commentant le plan de San Carlino (1): "Parmi les modes possibles de génération de l'ellipse il en est un qui possède une particulière vraisemblance géométrique: celui qui confère au cercle un pouvoir d'élasticité, et à son centre la capacité de scission d'un noyau cellulaire. Dilatation du contour et duplication du centre ou plutôt glissement programmé du point de vue, depuis la position frontale jusqu'à ce point maximum de latéralité qui permet la constitution d'une autre figure régulière: anamorphose".

Une telle analyse a le mérite de resituer la problématique du "Baroque" dans le champ scientifique de l'époque, dans le basculement de la cosmologie de Galilée à celle de Kepler. Passage d'un univers régi par un centre unique et se distribuant en cercles concentriques à la découverte physique du système solaire construit suivant une ellipse.

Une figure dont la polarité, selon Sarduy, met en place "une valence définie par un système d'oppositions discontinues qui évoque davantage les combinaisons de (la) chimie atomique que les transmutations de l'ancienne alchimie".

Nantie de cette légitimité scientifique, l'ellipse échappe à la définition péjorative dans laquelle la tradition platonicienne l'enfermait. Elle n'est plus perçue comme "une anomalie du cercle, comme le résidu d'une forme précédente et parfaite", mais affronte au contraire l'autorité de celui-ci, laquelle, selon

Sarduy, n'est que celle d'une antériorité, instituée sur l'arbitraire d'une hiérarchie chronologique, sur l'ambiguïté d'une "origine".

Ainsi pensé, dégagé de désobligeantes causalités, l'art baroque - dans toutes ces manifestations - se libère de ses oripeaux, ne peut plus se considérer sur la seule foi de son apparence. Ce que pourtant s'est empressé de faire la restauration néo-classique qui n'a voulu voir en lui qu'un art d'artifice et d'emphase, signes d'une décadence, dans une lecture qui ne veut percevoir que ce qu'il "manifeste" au détriment de ce qui existe en latence: sa quête de perfection formelle et de pureté spirituelle.

Boucle, écho. Nous voici à nouveau confrontés à cette fascination d'Alkema pour le "génie" baroque. La question soulevée au départ reste celle d'une origine, de son origine, et de sa nécessaire distorsion.

Ce qui pourrait alors se donner comme une dérive ou un pseudo "retour" aux leçons du baroque n'est plus coupable de régression ou de pathologie.

Cette résonance se comparerait plutôt à une anamnèse, au sens de la thérapie psychanalytique, pour reprendre la métaphore dont se sert Lyotard lorsqu'il dissocie et explicite les concepts de "moderne" et de "post-moderne". Etre moderne, pour lui, c'est conduire par un travail artistique une "perlaboration effectuée par la modernité sur son propre sens".

Cette position critique - ce que Lyotard qualifie aussi de "responsabilité" - est la garantie pour que l'artiste ne se laisse pas aller à une répétition, à une réactualisation. La faculté qu'il démontre à utiliser sciemment les leçons ou les signes du passé ne s'opèrent plus alors dans un déplacement névrotique, dans la seule récupération des effets, ou, comme Lyotard le précise dans "un

mouvement de flash-back, de feed-back, mais dans un procès en "ana", un procès d'analyse, d'anamnèse, d'anagogie, d'anamorphose, qui élabore un "oubli initial" (2).

Peut-être Alkema, lorsqu'il a commencé à bâtir des anamorphoses — en choisissant de tracer des "Disques" qui de fait étaient des ellipses — a-t-il abordé la logique d'un enseignement plastique rigoureux, en condensant dans cette figure géométrique emblématique la suspicion qui est la sienne pour l'illusion des images et l'importance essentielle qu'il accorde à leur élaboration.

Une duplicité dont la correspondance formelle s'est poursuivie par l'aménagement d'éléments architectoniques étirés au sol, grâce auxquels il instituait la distorsion d'une monumentalité et l'organisation des modes de reconnaissance de ces dispositifs, non sans ironie ni scepticisme.

Le spectateur, en effet, se trouvait désorienté dans l'appréhension d'un tel phénomène, et ne pouvait échapper à la possibilité d'un "arpentage" — "je (le) faisais marcher", précise Alkema — comme à celle de la recherche de l'indiscutable repère où l'œuvre enfin, révélait le sens exact d'une formulation et d'une constitution d'abord troublées ou cachées.

Mais il s'agissait encore de "jeux de forme", qui, pour n'en être pas moins calculés ou mesurés, masquaient le contenu véritable d'une dramaturgie, dans l'égarément complice où Alkema détenait le spectateur.

Cette "liberté" de participation lui est aujourd'hui défendue. Ou plutôt, elle s'est transformée dans la nécessité d'une complémentarité essentielle avec le rapport tensionnel qu'induit la réalisation d'œuvres tridimensionnelles.

Les sculptures d'Alkema sont en effet des objets autonomes qu'il faut situer dans la neutralité d'un espace et non en fonction d'un environnement ou d'un contexte particulier comme c'était le cas pour les œuvres antérieures.

L'arbitraire décisif de ce positionnement implique que soit signifié de manière également autoritaire — et complémentaire — le lieu de l'observation.

Matérialisé par une "pastille" qu'Alkema colle au sol, cette "place du Prince" qui confère l'indiscutable point de vue pour que l'oeuvre devienne intelligible, se trouve être à la fois celle du créateur et celle du spectateur. Une telle conséquence n'entraîne pas uniquement un procès d'identification, elle s'affirme comme obligatoire pour restituer toute son homogénéité au résultat lui-même. Ainsi les "portiques", les "colonnes" et les "pavements" qu'Alkema confectionne ne se métamorphosent comme tels que par l'opération d'une "double détente" spatiale, entretenue par une distance spectaculaire univoque qui arrache ces épures à leur état physique disloqué et les conduit à celui d'une réalité phénoménologique.

Les certitudes d'une conjonction et d'une confirmation telles que les propose Alkema lorsqu'il élabore son "programme d'études" romain trouvent ici leur pleine justification. En s'attachant à vérifier les enseignements de Borromini, Tjeerd Alkema sait déjà qu'il ne s'agira pas uniquement de comprendre la capacité synthétique que cet architecte génial a démontré en combinat et en agrégeant la syntaxe formelle du "Baroque", mais que l'enjeu d'une telle confrontation est bien plus capital. C'est dans la correspondance avec les implications esthétiques (et idéologiques) que ce "moderne" a institué qu'Alkema peut, à son instar, fonder une machination visuelle préoccupée par le rétablissement d'une "perspective organique".

Ramon Tio Bellido

1) Severo Sarduy - "Barocco" - Ed. du Seuil, Paris, 1975

2) Jean-François Lyotard - "Le Post-moderne expliqué aux enfants" - Ed. Galilée, Paris, 1986