

## Des nouvelles de l'infini

Rémi Labrusse

Imaginons que des plongeurs, remontant des profondeurs, surgissent à la surface et, dans l'écume qui brille, laissent se disperser les traces de l'autre monde, sous-marin, d'où ils viennent. Leurs corps, encore baignés de l'indéfinissable cohésion du fond, manifestent, par la respiration, par les gestes, par l'élan vers le haut, une puissance et une harmonie nées de ce fond qui ne cesse de les soutenir au moment même où ils en effacent le souvenir, d'un seul geste, dans l'air du dehors. Dans ces gestes, dans l'eau qui jaillit autour et forme, pour un instant, des constellations où joue la lumière, s'accomplit et simultanément se dissout une expérience intime des profondeurs, aveugle, muette, radicalement informulable sinon à travers ce bond vers le dehors qu'elle rend possible et qui pourtant l'annule. La grande respiration qui, d'un coup, se produit à la surface vient du fond des fonds, son énergie en quelque sorte ruisselante prend appui sur l'insondable mais le consume aussi et transforme le rythme de l'intériorité marine en joie d'émerger dans le monde : pure dépense, ce soudain déchirement de la surface, où, le temps d'une respiration, le corps immergé mais le visage tourné vers le ciel, les nageurs tissent l'une à l'autre intériorité et extériorité comme deux mesures majeures de l'être.

Imaginons les œuvres de Najja Mehadji à la manière de ces plongeurs : venues de plus loin que le visible et témoignant d'un primat de l'intériorité, qui les pousse à la surface du monde mais qui, dans sa profondeur infinie, constitue leur condition originaire. Quelle est cette intériorité – cette mer insondable ? C'est celle du geste, du corps agissant et éprouvant obscurément, par l'effet même de son action, que quelque chose d'incernable, sans mesure et sans étendue, le constitue en tant que corps vivant. Que l'artiste ait eu la vive conscience de cette puissance première et invisible, on en a une preuve dans les performances par lesquelles elle a commencé sa vie d'artiste, à la fin des années 1970, lorsqu'elle dessinait *dans le noir*, avec de larges bâtons de fusain, en laissant sa main, son bras, tout son corps réagir *aveuglément* aux sons qu'elle entendait. Et quels sons ? Parfois ceux de percussionnistes, mais parfois aussi (et surtout) *ses propres sons*, ceux que produisait le fusain crissant sur de larges rouleaux de papier sonorisés par un procédé électro-acoustique (ainsi le son produit par le mouvement du fusain au contact du papier se trouvait amplifié et projeté dans tout l'espace obscur). Ce faisant, au sens le plus littéral du terme, le dessin s'auto-engendrait – non pas en tant que forme idéale, détachée des apparences extérieures, menant vers un monde des essences mais, à l'inverse, parce qu'il ramenait à la puissance autonome et vertigineuse de la subjectivité individuelle, parce qu'il était l'émanation potentiellement infinie d'une *auto-affection* : le geste engendre un son qui engendre un geste qui engendre un son, et ainsi de suite ; par la charnière du son, l'action du corps dessinant ne produit rien d'autre qu'elle-même, c'est-à-dire rien d'autre qu'une énergie expressive infinie, mouvement perpétuel enfanté par le mouvement même, trouvant sa source en lui-même. Rien de formaliste là-dedans, aucun fétichisme de la forme en tant que telle ni de ce qu'elle pourrait représenter : du reste, après la performance, les résultats dessinés – ou plutôt marqués d'empreintes – étaient mis au rebut, reliquats bientôt abandonnés d'une action vivante, comme une peau de serpent après la mue. Si une telle démarche est aux antipodes d'un culte de la forme essentielle, elle est en revanche puissamment phénoménologique : toute entière

tendue par la volonté de coller au plus près à un processus de manifestation de la vie subjective, celle du corps sensible affecté d'abord et avant tout par lui-même – principe d'auto-affectation intérieure qui le rend royalement hétérogène à cet autre royaume qui l'entoure, celui des objets et de l'extériorité.

Cette importance fondatrice du geste, né de la plongée émerveillée du corps vivant dans sa propre intériorité, en amont de toute conscience intentionnelle, sans rapport avec le monde extérieur, l'artiste ne l'a jamais reniée. On serait même tenté de croire qu'elle constitue la raison souveraine de son attachement à la peinture, pour la pratique de laquelle Najia s'impose des conditions de réalisation physiquement éprouvantes. Par l'effort qu'elles supposent, elles donnent le premier rôle au corps : ainsi de ces bâtons de pigments gras qu'elle devait écraser sur la toile non préparée, pour laisser des traces, dans ses grandes peintures de la fin des années 1990 et du début des années 2000 – les *Chaosmos*, *Gradients*, *Arborescences*, etc. – sans briser pour autant l'élan fluide et l'harmonie des courbes tressées les unes aux autres ; ainsi également des larges pinceaux, peu commodes de maniement, auxquels elle recourt actuellement pour tracer, par grandes respirations picturales, ses *Drapés* ou ses *Fleurs*. Et toujours réapparaît sa passion pour un autre plan que le visible, pour une dimension d'un autre ordre que la forme, pour cette étreinte physique qui fait que le geste est primordial, en avant de toute pensée et de toute vision du monde : c'est dans cette étreinte que s'opère un accès à l'infini, au sens le plus littéral, le plus affectif, le plus concret du terme. De là sans doute la sympathie profonde de l'artiste, son sentiment de communion avec les pas circulaires, presque sur place, des derviches tourneurs ottomans, qu'elle a transposés dans sa série de *Danses des derviches* de 2002. De la même façon, et pour les mêmes raisons, la musique apparaît comme une constante dans sa pratique quotidienne, agissant en elle comme un principe originaire qui défait l'autonomie du visible : enfermée dans des ateliers très blancs et propices à la concentration, elle se laisse envahir, à Paris, par la musique de Bach ou d'autres musiciens de l'absolu, et, à Essaouira, par celle des troupeaux qui passent et du vent dans les oliviers.

Il reste un mystère : que ce corps vivant qui s'éprouve lui-même dans sa radicale intériorité, dans son autonomie infinie, éprouve aussi le besoin de briser le cercle intérieur et, comme le plongeur, de surgir à la surface en fabriquant des formes visibles, en les objectivant dans la lumière, alors même que toute forme, tout objet lui sont étrangers, à l'origine, dans la nuit obscure de son rapport abyssal à soi. Pourquoi, à un moment donné, le devenir, au lieu de demeurer hors du monde dans les profondeurs de la subjectivité, vient-il à la surface, s'objectivant en configurations visuelles, s'inscrivant lumineusement et obstinément dans le tissu des apparences ? Il y a plus : pourquoi le geste s'incarne-t-il – mais il faudrait plutôt dire, en ce sens, qu'il se *désincarne* – dans des formes qui se présentent volontiers comme géométriquement normées et en quelque sorte désobjectivisées : carrés, cercles, octogones, étoiles géométriques, rhombes ou même pétales de fleurs – autant de grands universaux de toutes les cultures visuelles, où s'exprime l'idée d'une structure géométrique de l'être ? Pourquoi, autrement dit, la puissance vertigineuse de l'informe, de l'aveugle, de l'inétendu, de l'indimensionné, du radicalement singulier, dans la spontanéité du geste incarné, se frotte-t-elle avec tant de passion à son contraire, la perfection nombrée du visible, l'harmonie des ornements fondamentaux, l'élégance précise des intervalles mesurables ?

On sent bien que l'œuvre de Najia Mehadji, plutôt que d'avoir la prétention de donner une réponse dogmatique à cette question, est mue par le désir de simplement la

creuser et la creuser encore, ou plus exactement d'en faire résonner le mystère. Rien, sans doute, n'exprime mieux cette reconnaissance du mystère du processus d'extériorisation, de la *mise au jour* de l'image, que ses œuvres les plus récentes, gouaches faites d'un seul mouvement de la main avec un large pinceau enduit de blanc ou de noir – les *Volutes*, *Touches*, *Arabesques* ou encore les *Danses mystiques* : le spectateur est tenté de retrouver le tracé du mouvement en identifiant son point de départ et son point d'arrivée mais l'artiste sait, elle, que le commencement – le point où le pinceau s'est posé sur la surface du papier – est le plus souvent invisible et que seule la fin de son geste s'affirme spectaculairement comme une explosion formelle. Comme si l'image voulait signifier que sa propre origine lui échappe – c'est-à-dire aussi qu'elle s'enracine dans la non-image, dans l'invisible. Un autre symptôme récent de cette démarche introspective est à trouver dans les travaux numériques où l'artiste explore la confrontation entre une empreinte picturale originale et des procédés mécaniques de reproduction – les *Suites goyesques* de 2007, les *Danses mystiques* de 2011 –, comme si, cette fois, il s'agissait de mettre *en œuvre* le frottement de l'incarnation et de la désincarnation, du corps et de la machine, du geste vivant et de l'image morte.

Cela dit, au-delà de telle ou telle œuvre, une constante profonde, traversant tout le travail de Najia, exprime le frottement continu entre *interrogation critique* du devenir-image et *épreuve sensible* de l'intériorité : cette constante, c'est son attachement au *décoratif*. Qui a peur de la décoration ? Tous ceux qui pensent que l'image visible est douée en elle-même d'une légitimité ontologique, qu'elle représente, en tant qu'objet, la vérité de l'être. Or, c'est ce que dément l'ornement, substance paradoxale du décor. Quand bien même toute décoration se fait forme et, par ces formes, suggère une vision du monde, toute décoration, aussi bien, relativise cette vision, la décante, la dissout finalement dans un mouvement perpétuel des courbes, des contre-courbes et des intrications d'arabesques sur lesquelles l'œil danse plutôt qu'il ne s'arrête. Ce qui s'allège alors jusqu'à l'évanescence, c'est l'objectivité comme telle, la prétention des apparences à se faire les messagères légitimes de la réalité. Et ce qui s'accroît, en revanche, c'est un libre vouloir infini, enchanté de lui-même, contaminant le règne du visible par une tonalité intérieure : celle du faire humain comme tel, de la *praxis* pure qui, dans l'exercice créateur du geste, découvre sa gloire infinie et autonome. La décoration ne dit rien d'autre que cela : l'irrigation *et la déstabilisation* du monde des objets par la puissance expressive du geste ornemental – de sorte que, sous l'ordre qu'elle semble parfois imposer, sourd un désordre éclatant et perpétuellement en expansion. Dans la remontée que la décoration opère, de l'intériorité à l'extériorité, s'effectue la contamination de la seconde par la première ; légèrement, obstinément, joyeusement, l'indicible surgit dans le dicible, il s'y perd, y disparaît mais ne cesse pourtant d'y renaître. C'est ce qui fait le pouvoir de séduction de tout projet décoratif autant que son inquiétante étrangeté : au plus profond, en dépit de toutes les tentatives de l'arraisonner à l'ordre des discours – religieux, politiques, mondains –, la décoration est messagère d'un invisible indomptable, elle souffle où elle veut, quand elle veut, et sans cesse se renouvelle pour laisser ses traces aberrantes et merveilleuses innover et saper, mystérieusement, la suffisance du monde pratique.

La joie incontrôlable qui en résulte, c'est ce que manifestent les grandes toiles de Najia Mehadji : nées parfois d'une violente réaction au monde – la révolte face aux massacres de civils en Bosnie ou en Palestine, la douleur d'un deuil personnel –, elles dissolvent cette réaction première dans l'acide d'une nécessité intérieure,

imprévisible. Soudain, elle se projette obsessionnellement dans une forme donnée (ou plutôt dans une certaine modalité du geste) – les coupoles, les fleurs, les palmes, les drapés, etc. – puis, non moins soudainement, elle s'en extirpe et va ailleurs, marquant la fin d'une série et le commencement d'une autre. Aucun calcul ne peut diriger le cheminement de cette vie décorative qui serpente dans les couleurs et dans les formes ; comme toute haute décoration, ce qui la régit n'appartient pas au monde objectif mais au monde de l'intériorité subjective ; inlassablement, sans raison, elle fait remonter et disperse à la surface des choses la profondeur infinie qui nous habite en tant que corps vivants.