

À propos des 9000 dessins de Dolores Aguilera

Regarder un dessin, une peinture, une gravure ou une photographie peut être finalement un acte assez délicat parce que l'on a tendance à faire coïncider ce que l'on voit avec ce que l'on connaît. C'est bien normal.

Le problème, c'est qu'aujourd'hui on « connaît » beaucoup de choses. Autrement dit : on a « vu » beaucoup de choses et le mécanisme devient alors plus compliqué

Ces protoconcepts visuels (« ce que l'on sait ») sont utiles dans la plupart des cas à puisqu'ils nous guident vers une catégorie comme un raccourci, et ils nous font aller l'essentiel ; dans le cas du travail de Dolores Aguilera, ils peuvent au contraire perturber radicalement l'approche de l'œuvre.

Mais, avant de continuer, j'aimerais rappeler comment le fameux tableau de Duchamp : *Nu descendant l'escalier* présenté à l'Armory Show de 1913 avec le succès que l'on connaît, avait été refusé à Paris en 1912 au Salon des Indépendants (et notamment par Albert Gleizes). Les amis du peintre lui avaient demandé de modifier l'intitulé de l'œuvre, croyant ainsi que le comité allait changer d'avis. Duchamp refusa évidemment, mais il est clair qu'avec le mot « nu » dans le titre, l'œil du spectateur « attendait » quelque chose. Cette chose n'étant pas venue -ou bien alors d'une manière tellement singulière- les artistes du comité de sélection récusèrent la toile. Il y eu certainement d'autres critères, mais le titre fut néanmoins déterminant dans le refus.

Ainsi, le nom donné à une œuvre peut avoir des conséquences sur la manière de regarder cette dernière et nous en avons eu la démonstration avec une étude menée par laboratoire de physiologie de la perception du CNRS-Collège de France en 2002 consacrée à l'exploration oculomotrice.

Le tableau utilisé pour l'expérience était « Le Reveille-Matin » de Fernand Leger, une toile de l'époque cubiste tendant vers l'abstraction. On avait demandé à plusieurs personnes, séparées en trois groupes, de regarder la toile selon trois conditions d'exploration visuelle. La première, était spontanée (sans consigne particulière), la deuxième, active (le spectateur devait trouver un titre à l'œuvre) et la troisième était dirigée (on donnait le titre au spectateur).

Le but était d'étudier avec un appareillage compliqué le mouvement de l'œil sur l'image dans ces trois conditions et les résultats ont montré notamment comment

l'interprétation sémantique guidait nettement l'exploration oculomotrice, l'œil cherchant en quelque sorte à « justifier » le titre.

S'agissant de Dolores Aguilera, le problème est autrement ardu puisque l'intitulé de son travail, *Cuerpo 9000+999 dessins* est ésotérique et concerne un ensemble de dessins que l'on ne peut pas voir en totalité en raison du nombre.

Quand on lui demande alors de réduire au maximum la description de cet ensemble, elle nous dit qu'il s'agit de 9000 dessins représentant le corps humain, au fusain et sur papier, réalisés en trois formats différents et durant une période d'une dizaine d'années.

Ce que Dolores oublie de préciser, c'est qu'il s'agit de corps nus et pour être plus précis d'une « portion » de corps. Les membres ne sont pas visibles, la tête non plus ; on ne peut véritablement distinguer qu'un abdomen et un bas-ventre, même si parfois le haut des cuisses, un thorax ou une ébauche d'épaule sont reconnaissables.

Enfin, il est impossible de négliger le fait que lorsque l'on montre quelques uns de ces dessins à plusieurs personnes, la perception spontanée se réduit à une vision plus ou moins graphique d'un sexe féminin.

Voici donc la difficulté dont je parlais au début de ce texte. En effet, nous avons tous « dans l'œil » des représentations de corps nus, issues de notre environnement social ou culturel, qui nous désignent une sorte d'image prototype dotée de toutes les considérations sémiotiques. Cette image prototype, selon le processus de la *conscience rétentionnelle*, induit nécessairement une modification de l'impression immédiate. En d'autres termes, les images regardées dans le présent sont, dans un premier temps, filtrées par l'image-étalon persistante issue du passé, ceci ayant une conséquence sur la perception du présent.

Cette notion temporelle est particulièrement importante s'agissant du travail de Dolores Aguilera, puisqu'il y a une volonté claire de changement permanent d'un dessin à l'autre inscrit dans une perception à la fois rétentionnelle et immédiate, avec une discontinuité voulue pour ne pas créer un effet de série. Chaque dessin ne succède pas à l'autre, le début et la fin n'existent pas.

Quoi qu'il en soit, dans le cas où l'on persisterait à ne voir qu'une représentation sexuelle dans les dessins de Dolores, il faudrait se faire (difficilement) à l'idée que l'artiste a cherché à représenter 9000 fois une vulve durant 10 ans. Ce serait évidemment une facilité et ne serait pas cohérent avec le titre donné à l'ensemble (*Cuerpo 9000+999 dessins*), le nombre et la systématisation de la technique employée.

Soyons plus clair et allons vers la photographie et les images de Bernd et Hilla Becher. Ces deux artistes allemands ont depuis les années cinquante photographié des sites industriels, à la manière des artistes recenseurs du XIX^{ème} siècle, qui compilaient les espèces animales ou végétales selon un « *Methodicus* ». Ces deux artistes du mouvement de la « photographie objective » de Düsseldorf ont, semble-t-il, été obsédés par des bâtiments à la fonction identique, se présentant avec une grande diversité de formes. C'est ainsi qu'ils ont montré des séries de silos à grains, de châteaux d'eau, de hauts fourneaux, de tours de réfrigération ou de système de tuyauterie, à chaque fois traitées très précisément de manière identique : même lumière (quitte à attendre longtemps), même cadrage, même format, même technique de noir et blanc, même point de vue.

Le résultat obtenu est impressionnant et l'on peut voir de nombreuses images de constructions dont la ressemblance générale suppose –pour ne pas dire impose - une destination commune évidente. Les variations de forme constatées singularisent chacun des objets photographiés, mais la somme de ces singularités, plutôt que de diluer l'ensemble dans une diversité, accentue au contraire un caractère commun. Comme s'il y avait cette « fonction » invisible et inconnue par la simple perception visuelle qui devenait finalement apparente.

D'une certaine façon, nous retrouvons tout cela dans le travail de Dolores Aguilera : même fonction apparente de l'objet (celle d'une portion de corps humain), même technique élémentaire appliquée à toutes les images, même souci de « compilation » ou de recensement et résultat identique quant à une certaine particularité des formes.

Notons bien qu'il n'y a ni chronologie, ni séquence, aussi bien chez les Becher que chez Aguilera. J'ajouterai enfin et surtout qu'il n'y a probablement pas ou peu de désir esthétique déterminé.

Reste cependant qu'il s'agit de représentations dessinées de corps nus et, avant même de chercher à comprendre l'artiste qui refuse cette proposition, il paraît nécessaire de placer ce que l'on voit à côté de ce que l'on sait.

Cela paraît contredire d'une certaine manière mon propos du début, mais comprenons que la comparaison doit être faite parce qu'il y a forcément une correspondance entre l'acte de Dolores Aguilera et ce que nous savons des représentations de « nus », qui sont loin d'être banales dans l'histoire de l'art.

D'ailleurs, de la peinture à la photographie en passant par l'intention artistique et le fait d'actualité, Dolores a regardé, collecté, classé toutes sortes de corps nus. C'est à prendre en considération

De fait, de la Vénus de Lespugue aux corps « ordinaires » peints par Lucian Freud, nous connaissons presque naturellement la plupart des intentions de la nudité représentée à travers l'histoire. Mais sans nécessairement feuilleter longuement le catalogue de la gymnologie, je constate la différence de « traitement » entre les deux sexes ; que le corps de la femme depuis le *Jugement de Paris* de Raphaël et jusqu'au XIXème siècle, a été de plus en plus souvent « préféré » par les artistes tandis que l'homme trouvait sa place naturellement dans les programmes d'études, qu'ils soient artistiques ou bien scientifiques.

Les planches anatomiques, les écorchés et les dissections, proposés depuis des siècles, aux élèves des sciences ou des beaux-arts, ont ainsi plus volontiers montré des corps masculins tandis que les quelques femmes disséquées pouvaient aller jusqu'à faire fantasmer les surréalistes (cf. *L'ange Anatomique*).

Aujourd'hui encore, le phénomène n'a pas disparu, puisqu'une étude de 2008 menée par Maria José Barral, professeur de médecine de l'université de Saragosse, montre que, dans les livres d'anatomie, l'homme et la femme continuent d'être distingués autrement que par les seules considérations anatomiques. Sur 16329 images étudiées et issues de 12 manuels utilisés dans les 20 plus prestigieuses universités d'Europe, des USA et du Canada, la représentation de l'homme reste encore prédominante.

De façon plus détaillée, les parties anatomiques « neutres » sont ainsi « proposées » par les hommes, les représentations féminines n'intervenant que dans la particularité des organes sexuels. Le système nerveux est également plutôt masculin, contrairement au système sanguin qui est féminin. Enfin et *grosso modo*, la pensée est un attribut masculin et l'alimentation un attribut féminin...

Nous constatons donc que le sujet n'est pas simplement anecdotique, mais dépendant probablement d'une certaine conception de l'être humain.

Quand Paul Richer, l'élève de Charcot à la Salpêtrière, dessinait ces corps de femmes arquées ou tordues par les périodes hystériques, nous savons que le médecin observait une pathologie, considérée à l'époque comme de nature féminine. Les carnets de Richer nous montrent ainsi pour les besoins supérieurs de la médecine, des femmes souvent dénudées, sans autre considération que l'intérêt scientifique, mais étrangement, ressemblantes, dans leurs gestes et attitudes, à celles que dessinait au même moment Rodin dans ses représentations érotiques.

Ainsi, nous arrivons à l'enjeu essentiel de la représentation du nu, celui du pouvoir érogène de l'œil (ou comment l'œil devient un dérivé du toucher), le fameux plaisir scopique de Freud qui, notons-le, a longtemps assisté, lui aussi, aux examens cliniques de Charcot.

La curiosité sexuelle, maintenue en éveil tout au long des siècles par les représentations de la nudité (généralement féminine), peut, en fin de compte, être assez bien résumée par les représentations d'Ève, qui ne semble *intéressante* pour les artistes que lorsqu'elle est impudique ET tentatrice.

Elle rejoindra l'homme dans la honte et la nudité cachée qu'après la *chute* et nous verrons ensuite ces femmes-bulbes au ventre proéminent, aux épaules étroites de la période gothique, montrant un corps blotti dans la conscience du péché.

Jusqu'au XIXème où l'on se dépouilla des justifications historiques ou métaphysiques pour montrer le corps de la femme dans l'abandon le plus intime, il faut bien admettre que les artistes et les époques n'ont pas manqué d'imagination pour montrer ce qu'il ne fallait pas voir.

Les *Suzanne et les vieillards*, les *Diane* et les *Léda* parmi autant de *Vénus*, *Judith*, *odalisques* ou autres *femmes au bain* sont autant d'alibis pour montrer ce sexe - je parle de l'organe- désiré et réprouvé, qui est à la fois un lieu d'expulsion et d'engloutissement. *L'origine du monde*, en bout de course, illustre ces deux sens, indéniablement.

Je n'ai évoqué que les représentations féminines, puisqu'elles seules sont liées *a priori* à ce désir sexuel plus ou moins explicite, mais il y a aussi l'impression, devant les dessins de Dolores Aguilera, qu'il s'agit bien de sexe féminin et non de phallus ou de verges. Par conséquent, il est impensable d'en faire abstraction.

A présent que nous avons convenu de la nécessité de placer le travail de Dolores Aguilera dans la perspective des représentations de nus, il nous faut insister sur la technique utilisée, le dessin au fusain, qui possède plusieurs caractéristiques, dont celle de rendre plus abstraite la chair. Ce n'est pas rien, si l'on songe que l'incarnat du corps n'est pratiquement jamais neutre dans la construction mentale de l'image prototype. Giorgione avait ainsi très mal pris, dit-on, que l'on s'extasiât sur la chair vibrante de la Justice (sous les traits de Judith), peinte sur l'un des côtés de la Fondaco dei Tedeschi à Venise. Le Maître de Castelfranco avait, certes, la responsabilité de la décoration de l'ensemble, mais c'était le jeune Titien qui avait réalisé la Judith en question et son talent pour représenter la carnation était déjà bien établi.

Quoi qu'il en soit, cette chair absente dans les dessins de Dolores, peut être identifiée par les nuances de gris obtenu par le frottement de la main sur le fusain. Le contact manuel avec le support papier pour modeler en quelque sorte un abdomen, un entrejambe ou un flanc révèle un acte créateur pur, dans le sens où tout dépend du geste. On est loin des frottages de Seurat, par exemple, où *l'apparition* joue un

rôle important. Ici, rien n'apparaît. Tout est projeté directement. Ainsi, Dolores Aguilera ne se présente pas comme un intermédiaire ou un médiateur dont la vision serait retranscrite. Elle ne montre pas, elle fait.

En y réfléchissant, je trouve dans cet acte de création, à la fois par le sujet, par les moyens et par le nombre, une certaine analogie avec le Golem de la légende juive. Cet être modelé avec de la glaise (Adama, Adam) était animé grâce au texte sacré que l'on avait écrit sur son front et, pour le tuer, il suffisait d'effacer la première lettre du mot « vérité ». Cet aleph supprimé, la *vérité* devenait la *mort* et le Golem redevenait argile.

Ce corps, que Dolores a créé sans cesse (9000 fois+999 prochaines fois) a été modelé avec les mains, les doigts frottant le papier pour donner forme à la chair (le gris). Pour l'animer et lui donner la vie, l'artiste a « écrit » autour de cette chair avec des lignes noires qui sont autant de signes calligraphiques. Ces traces de fusains ne sont pas fixées, comme si l'auteur avait voulu garder la possibilité de les faire disparaître et détruire ainsi le corps représenté.

Cette ambition démesurée de créer l'humain plutôt que de le montrer est évidente chez Dolores Aguilera et je devine chez elle une nature à la fois proche d'Ignace de Loyola et du Samouraï japonais.

L'un a voulu se saisir du monde et l'inclure tout entier dans sa doctrine sans que ce soit à la doctrine de s'adapter au monde, l'autre, dans le Shodô ou le Kendô (le pinceau ou le sabre) cherchait l'efficacité du corps tout entier, le geste parfait jusqu'à l'aboutissement : l'impossibilité du repentir...

Regardons à présent sur les dessins de Dolores comment ce trait, projeté d'un seul geste, a la souplesse d'une calligraphie et le sûr propos d'un verbe : vif quand il affirme un flanc solide, tremblant parfois pour suggérer la courbure d'une hanche. Au sens propre et figuré, ce trait contient tous les éléments de l'Être, et Dolores Aguilera nous le dit avec force : se sont des corps, *Cuerpo*.

Alors qu'a-t-elle voulu créer ? Ébaucher une certaine humanité exempte de raison comme le Golem précédait Adam, ou bien concevoir une autre humanité comme la voyait Zarathoustra : « *celui qui est éveillé dit : je suis un corps tout entier et rien d'autre* » ?

Le fait est que Dolores Aguilera n'a jamais voulu dire clairement si, techniquement, elle avait travaillé avec un modèle. « Je travaille avec un corps » m'a-t-elle répété sans ajouter autre chose et il m'a semblé que c'était un autre indice pour affirmer qu'elle n'a pas cherché à « reproduire » ou à « copier ».

C'est pourquoi je ne crois pas qu'elle ait tenté une ébauche 9000 fois...

Et puis il y a le sexe que l'on voit.

Ce sexe serait cette « barre » profondément noire, bien localisée entre les jambes, visuellement impénétrable, parfois sur-zébrée de traits, et que l'on identifie sans peine à l'organe sexuel ou plutôt au vestibule de cet organe : la pilosité vulvaire, pour être précis.

Si je suis précis à ce point, c'est que le poil – comme le cheveu- est fortement lié à de nombreux concepts anthropologiques générateurs d'interdits et donc de désir. Il est inutile de revenir là-dessus, mais il est clair que le tableau de Courbet ne serait pas aussi troublant sans cette masse pileuse sombre, confusément perçu comme une protection rituelle d'un orifice, posée sur un bas-ventre que nous étions, somme toute, habitués à voir glabre dans les peintures, les sculptures ou des dessins.

Cette vision éloignée de ce que l'on connaissait -et attendait, plutôt que suggérer l'introspection, nous propose en fait d'assister à un acte. L'acte sexuel, évidemment, qui aurait été soit déjà réalisé, soit qui serait en devenir. Dans les deux cas, le spectateur n'est plus insignifiant.

Imaginons qu'en regardant les dessins de Dolores Aguilera, nous assistons bel et bien à un acte, comme lorsque l'on contemple les photographies des Becher.

Cette « fonction » recherchée par le couple d'Allemands à travers la diversité de formes et qui transparait plutôt qu'apparaît, implique l'existence d'un état supérieur attendu, à savoir : quelle est cette fonction et à quoi sert-elle ?

L'objet représenté peut donc être considéré comme un « état » intermédiaire, qui mènerait à la finalité de la fonction et le spectateur n'a pas d'autre choix que de se retrouver, lui aussi dans ce mouvement médiateur.

C'est pourquoi l'entrejambe de la femme de Courbet est à ce point suggestif. Cette béance que l'artiste nous présente comme *l'origine du monde* est, en fait une vue précise de l'état intermédiaire, autrement dit le coït, tandis que le titre répond à la question posée plus haut : quelle est cette fonction et à quoi sert-elle ?

S'agissant des dessins de Dolores Aguilera, l'état intermédiaire ne dépend pas de ce qui est montré sur le dessin, puisqu'en réalité on ne voit rien et qu'il n'y est pas question d'académisme. En effet, l'artiste n'a pas voulu montrer une anatomie qui n'est plus caché depuis longtemps dans l'art et il n'y a pas le moins du monde de propos érotiques ou de béance pornographique, comme dans certains dessins de Picasso. Exit donc l'acte sexuel, même si tout semble s'équilibrer autour de la masse noire, identifiée comme l'organe en question.

De là, le gris (la chair) monte en feu ou en fumée, se répand de façon liquidienne ou vibre d'une vie organique, évitant ou déformant les traits de fusain qui semblent

s'agiter, se tordre, filer, aller et venir, apparaissant et disparaissant d'un dessin à l'autre. Parfois la main du créateur apparaît brusquement et fait cesser cette danse d'un large mouvement oblong qui efface la chair.

Alors certes, Dolores Aguilera nous montre l'humanité sans vraiment nous dire quelle est la fonction de celle-ci. Le seul indice que nous pouvons avoir, c'est que tout va et revient au corps, dans une infinie de diversités identiques et différentes, à la fois et non successivement. Chaque dessin contient ainsi « tout » et comme chacun est également différent, nous nous trouvons devant un paradoxe philosophique ou bien une gageure mystique. Peut-être est-ce en fin de compte la solution du problème posé par les dessins de Dolores Aguilera.

Les théologiens chrétiens nous enseignent en effet qu'il existe bien cette possibilité incompréhensible d'être *en même temps* (et non successivement) de deux essences opposées. Ainsi le Christ était Dieu ET homme.

L'islam nous dit pour sa part que l'homme ne peut connaître que 99 noms de Dieu et que seul, le mystique parvenu à l'illumination connaîtra le centième.

Voici peut-être alors la réponse au titre : $9000+999$. Il ne peut pas y avoir 1 corps de plus à ces 9999 dessins...

À moins d'être désincarné.

Max Torregrossa

Novembre 2008