

De l'exposition du linceul au tissage de la mémoire.

L'œuvre exécutée par André Elbaz

Jean-Yves Samacher

Chercheur associé à l'Université du Maine, Laboratoire 3LAM

Résumé

Artiste d'origine juive marocaine, André Elbaz témoigne dans son œuvre des nombreux drames de l'histoire, à commencer par les conflits et massacres survenus aux XX^e et XXI^e siècles. À partir de 1986, il insère du tissu et des fibres de papier dans ses toiles. Son œuvre cherche ainsi à se détacher des aspects mortifères de l'image. Trouvant son acmé dans *L'Exécution de l'œuvre*, ce travail conceptuel monumental se dresse contre toutes les formes de barbarie et se présente comme un acte de résistance face aux multiples tentatives d'effacement de la mémoire.

Mots clés : mémoire, art mémorial, tissu, urnes, 11 septembre 2001

Summary

André Elbaz is a Jewish Moroccan artist who depicts in his artworks the numerous catastrophic events of history, beginning with the conflicts and mass murders that occurred in the 20th and 21st centuries. Since 1986, he has inserted tissue and paper in his canvas, protecting them from the deadly influence of images. Reaching its highlight with *The Work Execution* (« L'Exécution de l'œuvre »), his monumental and conceptual research rises up against all kind of barbarity and appears as resistance against the multiple attempts to make memory vanish.

Keywords : memory, memorial art, tissue, urns, September 11th 2001

Peintre, dessinateur et plasticien d'origine juive marocaine, né à El Jadida en 1934, André Elbaz appartient à la première génération des artistes contemporains du Maroc¹. Dans son œuvre, il témoigne des nombreux drames humains de l'histoire, et plus spécialement des grandes catastrophes survenues aux XX^e et XXI^e siècles : Shoah, bombe sur Hiroshima, génocide au Rwanda, attentats du 11 septembre 2001, entres autres. Ses créations sont porteuses de différents traumas, que l'artiste exprime au fil du temps par le biais de diverses techniques, formes et orientations esthétiques.

Nous nous intéresserons de manière plus spécifique à sa dernière période de création, en portant une attention particulière aux œuvres non figuratives et choisirons, comme fil conducteur, l'usage du tissu que cet artiste insère dans ses toiles, car – comme nous tenterons de le montrer – le tissu entretient des liens privilégiés avec la mémoire, en tant que réserve affective et support au déploiement de la temporalité historique.

Comment conserver des traces de notre humanité dans et par le biais de l'art, autrement dit, comment conserver des marques symboliques, qui définissent notre espèce en tant qu'elle est capable de communication intersubjective et qu'elle s'inclut dans une histoire commune et partageable ? Les traces recherchées par André Elbaz sollicitent la sensibilité et l'émotion, par le biais de différentes ressources esthétiques, mais elles en appellent aussi à la force de la réflexion et à l'éthique de chacun, convoquant une dimension sacrée ou transcendante. Elles s'opposent ainsi à l'archive ou au document historique qui, en général, exhibent un matériau froid et sans vie, sont le fruit d'un catalogage, autrement dit le résultat d'un traitement purement rationnel et technique d'une information². Comment, donc, à l'heure d'Internet, caractérisée par la circulation effrénée et incessante des informations, conserver une mémoire à la fois sensible et éveillée, c'est-à-dire une mémoire humaine, non réductible à ses aspects quantitatifs ?

Cet article, qui relève en partie d'une approche philosophique de l'art, engage directement son auteur et ne répond pas nécessairement à la méthodologie universitaire appliquée en histoire de l'art. Particulièrement touché par une œuvre artistique qui éveille chez lui un grand nombre de résonances intimes, l'auteur ne se prive pas d'émettre des jugements de valeur et de faire jouer sa réflexion critique, en tissant son texte de manière parfois impressionniste. La conception de cet article s'appuie aussi bien sur la fréquentation des œuvres d'André Elbaz que sur les propos de l'artiste, avec lequel l'auteur a pu s'entretenir de vive voix. Il convient de noter que les diverses interprétations critiques qui l'émaillent ont reçu l'aval et la reconnaissance d'André Elbaz lui-même.

¹ Né dans les années 1960, suite à la fondation de l'école des Beaux-Arts de Casablanca par Farid Belkahia, l'art contemporain du Maroc connaît plusieurs phases de développement. Dans les années 1970, il porte un œil critique sur le régime marocain en place. Situé entre tradition et modernité, mariant allègrement figuration et abstraction, il accède à une reconnaissance internationale dans les années 1990-2000. L'exposition « Le Maroc contemporain » organisée en 2015 à l'Institut du Monde Arabe, à Paris, témoigne de sa diversité et de sa vivacité actuelles, qui ne dédaignent pas les interrogations politiques.

² Cf. la distinction établie par Jacques DERRIDA entre « traces » et « archives », notamment dans le recueil *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible (1979-2004)*, Paris, Éd. de la Différence, 2013.

Villes de l'enfer et Villes merveilleuses

En 1964, André Elbaz prend conscience de l'horreur de la Shoah en discutant avec des Juifs de Corfou, rescapés des camps de la mort. Cette prise de conscience tardive s'explique par la manière dont les événements de la Seconde Guerre mondiale étaient, dans l'après-guerre, enseignés et narrés au sein des pays arabes. En outre, comme le rappelle l'artiste, les Juifs du Maroc ont bénéficié pendant cette période de la protection bienveillante du roi Mohammed V.

Au milieu des années 1960, le récit émouvant de ses coreligionnaires suscite chez André Elbaz la production d'une série d'encres en noir et blanc sur le ghetto de Varsovie, ce qui lui vaut bientôt d'être désigné comme *war artist*³, « artiste de guerre ». Ce premier travail d'activation de la mémoire, à partir d'événements qui semblent à la fois familiers et étrangers à l'artiste, donnera lieu, en 1966, à un court-métrage intitulé *La nuit n'est jamais complète*⁴. De fait, même lorsqu'elle plonge aux confins de la mort, on perçoit dans l'œuvre d'André Elbaz une lueur d'espoir, la possibilité d'une résilience, un appel à des forces supérieures. Le titre même de certaines encres (*La Lumière, Vers la lumière*) suggère que l'horreur n'est jamais complète. Pour autant, l'inquiétude demeure, et les craintes ne sont pas effacées : les rais de lumières qui parviennent des hauteurs ne renvoient-ils pas aussi à la lumière des bûchers ?

Près de trente ans plus tard, en 1994, les fresques illustrant le génocide des Tutsis au Rwanda feront ressurgir des images similaires, constituées d'amas de corps sans visages se déversant sur les pentes d'une cité fortifiée aux airs de Babel mythique ou de forteresse cathare. La blancheur de certains corps évoque la pâleur des cadavres ou des ossements. L'usage de la couleur accentue le sentiment de dégoût qui accompagne les flots de sang versés par les frères ennemis.

Les paradoxes foisonnent dans l'œuvre d'André Elbaz, qui ne se limite pas à évoquer les horreurs de la guerre, les massacres et crimes de masse. La série des *Villes orientales*, conçues principalement entre 1980 et 1990, offre un exemple éloquent de peintures inspirées par une enfance calme et heureuse au Maroc. Ces toiles sont emplies de couleurs vives évoquant la mer, le soleil et le ciel bleu, dans une atmosphère de beauté et de paix (ainsi, *Fes aux colombes* – 1983). Les villes dépeintes paraissent animées et mouvantes, à travers leurs dédales enchevêtrés où le regard se perd en contemplation infinie. Si l'on perçoit dans ces œuvres une influence cubiste (Picasso et Braque font partie des références d'André Elbaz), comme le souligne Aziz Daki, cette filiation ne suffit pas à les caractériser⁵. Certaines *Villes*, par leurs teintes et leurs motifs, évoquent les toiles d'un Marc Chagall qui aurait voyagé en Orient (par exemple, *La Colombe bleue* – 1986) ; d'autres compositions, comme

³ Cette dénomination est utilisée notamment par Jean-Jacques BEUCLER, Directeur délégué de l'Institut français d'Espagne, dans *André Elbaz - La Destruction ou l'œuvre. Urnes et lacérations*, catalogue de l'exposition en 2013 au musée ABC de Madrid, sous la direction de Soledad Luca de Tena et de Jean-Jacques Beucler.

⁴ Un portfolio de vingt sérigraphies, préfacé par Elie Wiesel et Naïm Kattan, sera issu, plus tard, de ce travail.

⁵ Cf. DAKI Aziz, « Présentation de l'œuvre », in *L'Exécution de l'œuvre*, Paris/Casablanca, La Croisée des chemins & Non Lieu, 2006, p. 16.

incrustées de bijoux et de symboles magiques, font songer à l'univers des *Mille et Une Nuits* (*Le Château du Maroc* – 1980, *Fes ville lumière* – 1986, *Fes la nuit* – 1986, *Ville lumière I* – 1992).

Robes, Vestes et Châles

À partir de 1986, l'œuvre d'André Elbaz opère un tournant à la faveur d'un nouveau parti pris technique allié à l'utilisation d'un nouveau matériau : l'insertion de fibres de tissu dans les toiles. Les tableaux prennent alors une troisième dimension, éveillant le sens tactile chez le spectateur. Par ailleurs, après plusieurs voyages de formation à travers le monde (qui le conduisent au Japon, au Canada...), l'artiste s'adonne à la fabrication du papier qui sert de toile de fond à ses créations. André Elbaz accorde ainsi la primauté à la matière sur la peinture en aplat et réaffirme une tendance à la non-figuration (déjà présente dans ses œuvres antérieures). Voici en quels termes il raconte la découverte de ces matériaux, ouvrant sur la pratique de nouvelles techniques comme sur l'affirmation d'un nouvel objectif :

« C'est alors, en 1986, que je rencontrai les fibres végétales. Regardant pour la première fois la fibre de coton sortie de l'eau et étendue sur un châssis à trame métallique, je compris que je pouvais entrer dans une autre forme d'art. [...] Mes nouvelles recherches me conduisirent à tenter d'extraire – des herbes folles et des molécules de vieux habits en coton – *les silences témoins tramés dans leur texture*⁶. »

Le combat difficile entrepris avec la matière textile, qui ne se laisse pas si facilement domestiquer, permet à l'artiste de réaliser diverses expérimentations, favorisant le tissage de nouveaux langages – langage de lignes, de croix, d'ondulations et de nébuleuses, dans la série des *Otages* comme dans plusieurs toiles des années 2000 – avec, toujours en arrière-fond, l'angoisse du silence : silence de l'oppression, silence des morts, silence de l'histoire (en témoigne le *Triptyque Silence*, 1988).

Après plusieurs séries de tableaux abstraits composés à partir de fibres mélangées, André Elbaz amorce en 1992 la série des *Robes de mariée*, à base de lin et d'abaca : il inclut alors de vieux habits dans ses toiles. L'origine de cette série se situe dans la découverte par l'artiste d'une photographie émanant d'un reportage du *Times Magazine* qui portait sur l'or des juifs, photographie que l'on pourrait qualifier, en suivant la terminologie de Roland Barthes, de *traumatique*⁷. Face à la sidération, au morcellement provoqués par l'image aussi insupportable que mortifère, André Elbaz cherche à retisser du lien, à renouer avec le monde sensible et le visible en s'appuyant sur le langage – tantôt sec et rigide tantôt malléable et onctueux – de la fibre textile : « Humblement, j'ai tenté à Narbonne, avec des fibres, de rendre visible, par la fossilisation des robes de mariée, cette vacuité de l'absence⁸. »

⁶ *L'Exécution de l'œuvre*, op. cit., p. 20 (nous soulignons).

⁷ BARTHES Roland, « Le message photographique », in *L'Obvie et l'Obtus – Essais critiques* III, Paris, Seuil, « Essais », 1992, p. 23. Ce sont également des photos-chocs qui déclencheront, plus tard, la réalisation de la série des *Hongrois*.

⁸ *Ibid.*

En 1998-1999, l'artiste poursuit ce minutieux travail de « fossilisation » des traces en proposant la série des *Vestes et Médailles*, où l'intégration de fibres végétales va toujours de pair avec une valorisation, voire une sacralisation du tissu, dans un hommage émouvant aux victimes des deux guerres mondiales. Plusieurs œuvres appartenant à cette série font référence aux combattants d'Afrique du Nord sacrifiés au service de la France. Ainsi, *14-18, Hommage aux Marocains tombés à Verdun* (1999) offre aux regards une veste découpée en trois morceaux, pouvant faire songer à une composition cubiste ; la présence d'une médaille militaire ravive l'honneur des soldats disparus. Très solennelle, la toile dans son ensemble paraît recouverte de poussière blanche, évoquant les corps évanouis sous les retombées de poudre ou ensevelis sous la boue des tranchées.

Dans *Le Talith* (1999) et *39-45, veste au talith* (1999) – le talith désignant, chez les Juifs, le châle de prière – l'hommage se porte en direction des héros de la Résistance, ou s'adresse aux Juifs victimes de la déportation et d'exécutions arbitraires. La même poussière blanche recouvre les vêtements, suscitant cette fois l'image de la cendre émanant des fours crématoires, ou le reliquat d'on ne sait trop quelle catastrophe apocalyptique. Cependant, le travail sur la forme du tissu, le jeu sur les plis, les ombres et les couleurs, prouve que nous n'avons pas affaire à l'exposition de simples restes, ni à la résurgence de documents d'archives ; nous faisons face à une évocation sensible de la disparition et de la mort, vues à travers le prisme de l'esthétique.

En effet, le tissu en morceaux ou le rebut (en yiddish, *shmattès*) inclus dans chaque toile apparaît simultanément comme l'habit d'un être singulier et comme l'allégorie ou le symbole des corps sans sépultures, tombés au champ d'honneur ou victimes de la barbarie nazie. Si les toiles abritent les restes fossilisés des uniformes de soldats ou de déportés, métaphores de l'anéantissement collectif, elles visent aussi à faire revivre les corps bafoués et à transformer les linceuls en tissus-reliques⁹, célébrant la victoire de la beauté, de l'amour et de la sensibilité sur l'objectif d'effacement total de l'humain poursuivi par les génocidaires et les fauteurs de guerre. Ainsi, nous fait comprendre André Elbaz, se concrétise un travail de remémoration différent de celui qu'effectuent, de manière plus traditionnelle, les historiens ou les photographes documentalistes :

« Parallèlement à ceux qui inscrivent l'Histoire sur les fibres, j'ai voulu, sur ces fibres, fossiliser des traces, et, pour oublier les bagues de ces épousailles anéanties, j'ai voulu offrir au regard, en l'absence de tout linceul, la délicate et légère fébrilité des plis de robes de mariées, de mariées à jamais dénudées¹⁰. »

Il n'est sans doute pas anodin que l'une des *Robes* composée par l'artiste, remarquée il y a plusieurs années lors d'une exposition à Paris, nous ait fait songer, tant par son mouvement que par son drapé, à la Victoire de Samothrace. Une fois encadrés et transformés en objets d'art, les linceuls aussi réels que symboliques tissés par André Elbaz permettent d'enrober, de parer les corps laissés nus

⁹ Cf. DOUVILLE Olivier, « Du rebut à la relique, ou de la construction de mémoires en partage », in *Shmattès, la Mémoire par le rebut*, op. cit., p. 415-422.

¹⁰ « L'Exécution de l'œuvre ou la mémoire par le rebut », in *Shmattès, la Mémoire par le rebut*, op. cit., p. 297.

et décharnés dans les camps d'extermination ou sur les champs de bataille. Portée par sa dimension allégorique, faisant barrière à la jouissance scopique, le cénotaphe de tissus favorise l'accomplissement d'un travail de mémoire et de deuil collectif.

Les *Robes* et *Vestes* d'André Elbaz éveillent chez nous davantage d'empathie que les accumulations de vêtements¹¹ dans les œuvres de Christian Boltanski. En effet, n'exposant généralement qu'un unique costume, un unique vêtement, dans un cadre strictement délimité, elles n'agressent pas les sens du spectateur. Au lieu de nous plonger dans un environnement artificiel, qui mimerait sous nos yeux et redoublerait en quelque sorte la Catastrophe, ces œuvres transforment le tissu-relique, à la fois singulier et pluriel, souillé et glorieux, en symbole universel et incorruptible. Comme l'affirme André Elbaz, « si l'Histoire est un soleil incandescent qu'aucun œil humain ne peut affronter sans médiation, l'Art, pour que l'être ne s'aveugle pas dans sa découverte des événements les plus brûlants, s'offre comme un filtre protecteur¹². » C'est ainsi que s'exprime toute la délicatesse de l'artiste, qui, contrairement à de nombreux peintres ou plasticiens contemporains, ne cherche pas à surenchérir dans le *pathos* ni à violenter l'œil du spectateur. Au contraire, il offre un écrin protecteur aux fragments d'une histoire régulièrement ponctuée d'événements tragiques, devenue impossible à raconter ou à représenter telle quelle¹³.

L'Exécution de l'œuvre

Au début du XXI^e siècle, de nouveaux massacres et de nouvelles images de mort, transmises quotidiennement par les médias, vont à nouveau infléchir le travail d'André Elbaz, qui reprend le questionnement d'Adorno sur la possibilité d'écrire de la poésie après Auschwitz, en l'appliquant au domaine des arts plastiques et en l'élargissant à la période contemporaine, incluant dans sa réflexion d'autres conflits politiques et meurtres de masse. Voici comment l'artiste fait part de cette urgence qui l'anime :

« A l'approche de mes soixante-dix ans, à l'ère où les médias nous bombardent tous les jours à l'heure des repas d'images d'individus qui se font exploser pour tuer aléatoirement le plus grand nombre d'êtres humains, j'ai senti le besoin d'exprimer de façon plus radicale et plus concise ce que j'appellerais le non-montrable au cœur des événements¹⁴. »

Ainsi débute le long, éprouvant et percutant travail à base de découpes, de lacérations et d'émiettements, qu'André Elbaz intitule *L'Exécution de l'œuvre*. Cette série fut suscitée plus particulièrement par un choc télévisuel, celui des attentats survenus le 11 septembre 2001 aux États-

¹¹ Ici, je fais plus particulièrement référence à la *Réserve* de 1990, prenant place dans la série des *Réserves*, débutée en 1988.

¹² « *L'Exécution de l'œuvre* ou la mémoire par le rebut », in Shmattès, *la Mémoire par le rebut*, op. cit., p. 299.

¹³ Ainsi, au cours des années 2000, la série des *Anamorphoses* apparaît comme la recherche d'une nouvelle porte de sortie pour échapper au chaos menaçant de l'histoire Cf. *L'Exécution de l'œuvre*, Paris/Casablanca, La Croisée des chemins & Non Lieu, 2006, p. 46-47.

¹⁴ « *L'Exécution de l'œuvre* ou la mémoire par le rebut », in Shmattès, *la Mémoire par le rebut*, op. cit., p. 298.

Unis – vision d’autant plus traumatisante que les images de mort passèrent en boucle pendant plusieurs jours sur les téléviseurs du monde entier.

Pour réaliser ce projet, André Elbaz commence par découper ses dessins, ses lithographies, ses encres et ses toiles, fruits de longues années de travail, avant de les insérer dans des bocal transparents, qu’il appelle des *Urnes* et qu’il expose dans sa bibliothèque personnelle comme autant de victimes ou de témoins des attaques meurtrières. Par conséquent, *L’Exécution de l’œuvre* se révèle caractéristique d’un ensemble d’œuvres qui portent *sur elles* et littéralement *en elles* la mort. Toutefois, elles la portent dignement, sans outrance, invitant le spectateur aussi bien à accomplir un travail de mémoire qu’à mener une réflexion sur les manières de représenter ou plutôt d’exprimer, en art, la folie et le chaos de l’histoire contemporaine. Par son titre même, marqué par l’ambiguïté du signifiant, *L’Exécution de l’œuvre* réaffirme en effet l’existence de l’œuvre, sa puissance aussi bien consolatrice que réparatrice, malgré la hantise de la destruction et l’expression du deuil.

À propos de cette œuvre, Jean-Jacques Beucler déclare : « Chaque mise en pièces, si elle fait revivre la “douleur de la séparation”, ouvre aussi sur “le bonheur de la re-création”¹⁵. » En effet, si André Elbaz détruit ses œuvres et délaisse en partie la dimension figurative dans son travail, c’est pour mieux exprimer un inexprimable, un impossible à dire : « Je sentais une nécessité de trouver d’autres matériaux et d’autres signes pour dire autrement l’impossible qui m’avait habité si longtemps... »¹⁶, explique-t-il. Pour autant, les œuvres antérieures ne sont pas dédaignées par l’artiste ; c’est donc une authentique souffrance que s’inflige André Elbaz en sacrifiant des toiles, des lithographies, des encres et des dessins auxquels il aura consacré beaucoup de temps et d’efforts, et qui auront été investis émotionnellement. Cependant, la destruction de ces travaux s’avère nécessaire pour engendrer une œuvre qui, du fait de l’intensité de son expression et de son pouvoir de suggestion démultiplié, possède une valeur bien supérieure. L’évidement de l’image, celle-ci étant devenue complice de la déshumanisation, lui permet effectivement d’accéder au registre symbolique.

Par conséquent, si de très nombreuses œuvres sont détruites par la main même de leur auteur, qui s’aide parfois d’une machine (un compacteur de documents), elles se trouvent en même temps et paradoxalement préservées sous une forme nouvelle, plus expressive, plus épurée ; conservées pour l’éternité à l’intérieur de bocal en verre – telles des anomalies de la nature –, ces toiles défigurées s’offrent, au même titre que les *Robes* ou les *Vestes*, comme les « silences-témoins » des horreurs du siècle, exhibant leurs monstruosité aux regards des générations présentes et futures. Peut-être dans l’espoir qu’un jour, en des temps meilleurs, chacune d’entre elles pourra être reprise en vue de reconstituer une unité, de même que les plaies béantes au cœur et à l’âme, provoquées par les soubresauts de l’Histoire, pourront être recousues...

¹⁵ André Elbaz - *La Destruction ou l’œuvre. Urnes et lacérations*, catalogue de l’exposition en 2013 au musée ABC de Madrid, op. cit., p. 24-25.

¹⁶ *Ibid.*, p. 23.

Notons que la pénurie conjoncturelle de boccas permet d'engendrer une nouvelle série d'œuvres, l'artiste répartissant alors ses lacérations en aplat sur le papier : *Les Paysages éclatés* – tel est leur titre collectif – sont souvent nimbés de mélancolie. Qu'elle se manifeste à travers les *Urnes* ou les *Paysages éclatés*, *L'Exécution de l'œuvre* ne saurait se départir de cette souffrance à la fois intime et universelle, présente dès le moment où l'artiste déchire ses toiles, dans ce geste d'autodestruction calqué sur la marche boiteuse de l'histoire. Plus de mille toiles auront été passées au crible pour réaliser *L'Exécution de l'œuvre*... Les *Urnes* portent en elles les traces de ces coupures, de ces griffures réitérées, ces cicatrices qui renvoient à toutes les atteintes portées au cours des siècles contre l'humanité, la vie et la culture. Car pour entamer le travail de deuil nécessaire à une éventuelle guérison, il convient d'abord de reconnaître le trauma et d'en exposer la déchirure. Et cela, autant de fois que nécessaire.

Cependant, la force des *Urnes* ne provient pas uniquement de leur accumulation – qui nous interroge sur les répétitions de l'histoire, et le retour du même malgré d'étonnantes variations –, elle réside aussi dans sa capacité à instaurer une dialectique entre l'ampleur monumentale du projet et la vision parcellaire ou de détail, en lien avec l'actuel dispositif d'exposition. Comme il nous l'a affirmé, André Elbaz reste pour l'instant l'unique détenteur des *Urnes*, qui trônent dans sa bibliothèque comme autant de chefs-d'œuvre littéraires. Jusqu'à présent, ces *Urnes* n'ont été exposées qu'une seule fois dans un musée¹⁷ – et encore, de manière partielle ; la plupart du temps, elles sont donc perçues par le public sous la forme de vidéos ou de photographies, à commencer par les photographies publiées dans les albums et catalogues d'art. La possibilité d'observer et de contempler chaque *Urne* séparément ou en composition avec d'autres *Urnes*, par le biais de micro-dispositifs modulables, permet au regard de passer en alternance de l'individuel au collectif, du singulier à l'universel. Aussi la mémoire de chaque être meurtri, de chaque témoin victime de l'histoire, comme les reliquats de chaque œuvre exécutée, ne se trouvent-ils jamais noyés ne se trouve-t-elle jamais noyée dans l'espace monumental de l'installation.

Par le biais de ses *Urnes*, André Elbaz parvient à créer une densité émotionnelle, une épaisseur de mots/maux et d'histoire(s), visibles à travers les strates blanches, noires ou colorées qui apparaissent en transparence et se superposent les unes aux autres, comme autant d'éclats de mémoire. Ça et là surgissent une main, un œil, un lambeau de phrase, une algue protéiforme, un carré de ciel bleu, un éclair dans la nuit, un rayon de lune ou de soleil. Ainsi se manifestent à nos regards les fragments kaléidoscopiques d'œuvres anciennes, comme si ces dernières, suite à leur désintégration, avaient replongé dans les limbes d'un temps antérieur à l'histoire. Et c'est là tout le paradoxe d'une œuvre qui, par derrière la souffrance, continue à faire sourdre la lumière. Anne de Staël, poète et fille du peintre Nicolas de Staël, affirme à ce sujet :

¹⁷ En 2013, au Musée ABC de Madrid.

« [...] ces bocaux, quand je les regarde, flambent comme des bougies. Il y a du soleil dans les bocaux. Le soleil du papier, le soleil de la typographie, le soleil du pastel [...]. Avec ce travail, André Elbaz pose une merveilleuse contradiction. Une contradiction par laquelle se pose la question de l'œuvre d'art. La question de "comment continuer à dire les choses..."¹⁸. »

Il nous semble également que l'intégralité de son œuvre se partage entre deux mémoires très disparates, pour ne pas dire foncièrement opposées : la mémoire subjective ou mémoire archaïque, marquée par une enfance agréable et joyeuse, sinon merveilleuse, au Maroc, d'une part ; et la mémoire historique, transnationale, universelle, sillonnée de guerres, de catastrophes et de massacres récurrents, d'autre part. D'ailleurs, par-delà le caractère tragique propre à *L'Exécution de l'œuvre*, ne décelons-nous pas aussi, de temps à autres, les splendides reflets irisés des *Villes orientales* dans les *Urnes* ?

Iconotextes, tableaux-romans du futur

André Elbaz s'est consacré récemment à la réalisation de ce qu'il nomme des *Iconotextes*, hommage à plusieurs chefs-d'œuvre de la littérature mondiale (*Don Quichotte* de Cervantès, *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert). Ce projet fut suggéré à l'artiste par la lecture d'un ouvrage de Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, mettant en scène des autodafés. Pour réaliser un *Iconotexte*, André Elbaz découpe des phrases dans des ouvrages puis mélange les bribes de papier à des fibres textiles avant de disséminer le tout sur une toile. Par ce biais, l'artiste s'efforce de préserver à la fois l'objet-livre – constitué lui-même, à l'origine, de fibres et de fils – et le texte écrit, assemblage de mots et de phrases, donc autre forme de tissu ; l'artiste tente de les protéger contre ces nouvelles menaces à l'égard de la culture et de la civilisation que seraient l'envahissement par l'électronique et les nouveaux médias, la dissolution de l'écrit dans l'image et le virtuel¹⁹. Une fois dispersés sur la toile et enfouis sous le papier, les fragments littéraires donnent naissance à un texte crypté, capable de sauvegarder la mémoire des livres pour le futur.

Du point de vue esthétique, les *Iconotextes*, conjointement aux *Lacérations*, évoquent parfois les *dripping* et le *all-over*. Si on les interprète de manière post-moderne, ils renvoient aussi bien aux événements catastrophiques qui émaillent l'histoire et affolent son sens qu'à l'impossibilité de garantir un récit unique et objectif de l'histoire. En parallèle, les multiples versions du même texte, issues de son émiettement, garantissent une interprétation non dogmatique du récit et du sens historiques, prêtant désormais le jeu à d'innombrables variations. Ainsi *Madame Bovary*, déjà habituée aux crises d'hystérie, se retrouve-t-elle « dans tous ses états », comme le suggère le titre humoristique d'un *Iconotexte*. Même une fois mise en cage, le personnage de Flaubert continue à rêver, à parler, à chanter

¹⁸ André Elbaz - *La Destruction ou l'œuvre. Urnes et lacérations*, op. cit., p. 18-19.

¹⁹ Cf. « Les Iconotextes. Lacérations du patrimoine littéraire », in André Elbaz - *La Destruction ou l'œuvre. Urnes et lacérations*, op. cit., p. 85-88.

et à se révolter²⁰, se transformant, à l'instar de Don Quichotte, en un symbole universel de liberté, de fantaisie et de lutte contre la tyrannie.

Conclusion

Par le biais du jeu sur les couleurs et les contrastes de même que par son usage singulier du tissu et du papier, ou encore par son maniement subtil de l'humour, s'appuyant fréquemment sur les doubles-sens, André Elbaz fait appel à la fibre sensible du spectateur, sans jamais provoquer un quelconque déferlement de violence outrancière. Il s'inscrit parfaitement dans le prolongement de la pensée d'Adorno, rappelée par Dominique Baqué dans *Pour un nouvel art politique* : « imager la “souffrance physique toute nue” équivaldrait, de façon obscène, à livrer les victimes “en pâture au monde qui les a assassinées”, mais “un art qui voudrait ne pas les voir serait inadmissible au nom de la justice” »²¹.

C'est donc à une interrogation sur les pouvoirs de l'art que s'adonne aussi le peintre plasticien. Convoquant la dimension symbolique et faisant appel à l'éthique, il s'efforce de lier sans cesse les aspects formels et imaginaires caractérisant ses créations à un travail de distanciation et de pensée critique. Dans ses œuvres récentes, le tissu – sous forme de fibres, de vêtement ou de parchemin – s'offre comme un nouveau catalyseur pour un travail de mémoire. Traumatisante et pourvoyeuse de mort, l'image est remplacée par un bandage cautérisant, aux vertus cathartiques. Dans les toiles d'André Elbaz, le tissu, espace de mémoire, lieu d'expression des signifiants, n'est pas coupé de la temporalité historique ni de la culture. C'est pourquoi la communion symbolique à partir de la relique peut favoriser la refondation du lien affectif entre les hommes et la consolidation du tissu social.

Témoignant d'un amour constant et conjoint pour la peinture, les arts plastiques, la littérature, et, plus largement, pour l'ensemble des productions intellectuelles, André Elbaz approfondit dans ses œuvres récentes le dialogue nécessairement conflictuel entre la sphère de l'intime et la sphère politique, entre le singulier et l'universel. Soucieuse de l'histoire et profondément respectueuse de l'être humain, son œuvre se présente comme un acte de résistance face à toutes les formes de barbarie, contre toutes les atteintes aux libertés intellectuelles et spirituelles, contre les multiples tentatives d'effacement ou d'éradication de la mémoire.

²⁰ Nous faisons allusion à l'œuvre intitulée *Madame Bovary mise en cage*, exposée à l'Institut du monde arabe en 2015, dans le cadre de son exposition sur l'art contemporain du Maroc.

²¹ Theodor W. Adorno, cité par Dominique Baqué dans BAQUÉ Dominique, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2004, p. 194.







