

La confiserie du *Pire*

« -Ça t'intéresserait d'écrire quelque chose sur mon travail ? En fait, tu pourrais écrire ce que tu veux. Je n'aurais qu'une seule exigence, celle d'un titre : je voudrais que cette séquence soit placée sous le signe de la « La tentation du *Pire* »...

A cet instant précis, mon propre musée imaginaire du *Pire* s'installe : les séquences d'abattoirs issues du *Sang des Bêtes* de G. Franju¹ reprennent leur place, au rythme lent et opératoire d'une armée à l'affût. »
Les carnets de Stéphanie. Extraits

Soit une hypothèse structurante : il y aurait au creuset de l'imaginaire de Baptiste Roux une zone irradiante, d'où se dégage une énergie à double détente. D'une part, une force centripète désirante, qui aspire et immole dans le foyer de l'œuvre une accumulation d'éléments attractifs et magnétiques. De l'autre, une puissance centrifuge, qui expulse en rafales toutes tentatives de complicités ou de proximités excessives. Par ce double élan simultané, l'ensemble de l'œuvre fonctionne en va-et-vient, entre un appétit pour un *Pire* qui nous apostrophe, et la mise en place d'un balisage, à l'adresse du spectateur, signalant une toxicité inédite.

Du *Pire*...

De quel *Pire* notre monde serait-il fait, qui puisse ainsi être la visée critique de l'art ?

Nous serions en effet entrés dans une ère du *Pire*, ouverte par les ravages coloniaux, confirmée par Auschwitz et Hiroshima, qui se prolongerait dorénavant dans le règne extractiviste et mercantile d'une prédation du vivant globalisée. Car le *Pire* n'est pas la mort. Il évoquerait plutôt ce qui la prolonge dans le vivant. Il est, au-delà de l'anéantissement radical, un dépassement de la fin auquel nos imaginaires contemporains s'abreuvent dans un élan de surenchère infinie.

Dans un tel contexte, la première exigence de l'œuvre de B. Roux consiste à ne pas adopter un point de vue surplombant qui s'autoriserait à juger et moraliser une réalité toxique et lointaine, dont l'œuvre et son auteur seraient, par la magie de l'art, épargnés. Au contraire, les pieds et mains plongés dans la pâte du travail, c'est bien sans parti pris critique, mais à partir d'une familiarité avec les matériaux du *Pire* contemporain, que l'artiste insiste sur la subjectivité impliquée de sa pratique. Faisant front à « l'idéal d'objectivation »² qui caractérise « L'ivresse du *Pire* »³, les expérimentations de B. Roux, sortes de confiseries sucrées jusqu'à écoeurement, se déploient aux frontières de l'excitation et du dégoût. Emerge alors un glossaire plastique offensif, complice tant du grotesque de Goya ou Ensor, que des transgressions de Mc Kelley: le dodu, le lisse, le scintillant, les cernes noirs qui isolent les formes, les répétitions modulaires ludiques, les couleurs acidulées ou guimauves Chamallow... s'affrontent aux citations érudites de l'histoire de l'art. Véritable Janus, l'œuvre nous apostrophe depuis sa face infantile, pendant que sur son recto la *machine célibataire* du *Pire*, déjà identifiée par A. Jarry et M. Duchamp, s'alimente de la prédation d'un vivant chosifié.

... à la Tentation.

Pour autant, la véritable énigme est moins celle du *Pire* lui-même, que celle de l'attraction qu'il exerce sur les processus humains. S'il y a bien « une *tentation* du *Pire* », sorte d'excitation libidinale puissante qui embarque la communauté des sujets dans une passion cruelle, de quelle nature serait

¹ « Le sang des bêtes » (1949), film documentaire de G. Franju portant sur les abattoirs parisiens de La Villette et de Vaugirard.

² Ghyslain Levy, « L'Ivresse du *Pire* », (Ed. Campagne Première, 2010) , p.28

³ Ghyslain Levy, Idem

cette gourmandise pour une négativité à l'œuvre, ouverte sur un horizon ruiné et désœuvré ? C'est que l'appel du *Pire* trouve sa source dans la part d'ombre de l'amour, là où Eros se retourne dans un nouage archaïque en *pulsion d'emprise*, telle que Freud la repère à l'origine de la cruauté infantile. Car si l'*emprise* n'a pas pour but la souffrance d'autrui dans les phases antérieures à la sexualité, c'est que l'immaturité psychique n'a tout simplement pas encore la capacité d'en tenir compte. Ainsi, « tout lien libidinal, le plus respectueux soit-il, comporte une visée de possession, annulatrice de l'altérité. La visée d'Eros est d'annexion, jusque et y compris du droit de l'autre à vivre, de son gré », écrit Nathalie Zaltzman.⁴ La *pulsion d'emprise* agit comme un excès de liaison : aimer c'est toujours aussi aspirer à incorporer, contenir pour retenir, contrôler, capter, et bientôt anéantir *sans haine*, à la manière du boucher de Baudelaire⁵. Si bien que La *tentation* du *Pire* mise en œuvre par B. Roux transporte le spectateur au bord de cette fragile frontière sur laquelle la maturité du désir d'Eros perd la bataille sur la régression prédatrice de Thanatos. C'est alors moins la mort qu'exhibe une telle victoire de l'infantilisme, que l'intensification d'une barbarie au creuset du vif.

Toutefois, la question reste ouverte des raisons pour lesquelles notre monde ne cesse de s'abreuver de cette régression des passions et confronte les sujets à la tyrannie consumériste du « tout réalisable » qui sature nos imaginaires. Quoi qu'il en soit, confrontés à une évidence si massive, la lucidité de certains artistes les oblige à mettre en crise cette réalité aliénante d'un nouveau genre, qui a modifié les règles du jeu. Démultipliée en visibilités diffractées qui s'imposent à nous par l'intermédiaire de nos multiples écrans domestiques, cette réalité se révèle non seulement factice, mais surtout capable d'une *emprise* sur nos imaginaires : davantage pro-active, elle est moins la cible que l'arme qui vise le spectateur, donnant matière à une imagerie non plus visitable à sa guise, mais plutôt invasive à son insu.

Dans le premier temps du travail de laboratoire de B. Roux, l'imagerie numérique collectée sur écrans sert tout autant de matériau scopique que de support à une mise en crise du *Pire* contemporain. Dans l'héritage des *Combine Painting* de R. Rauschenberg, refusant de sacraliser l'objet d'art et sa dimension fétichiste complice du marché, les chimères numériques de B. Roux vrillent ainsi les frontières d'écoles, de techniques, de points de vue et de références. Mais c'est aussi, et peut-être surtout, par un retour à la singularité radicale du *Grand Verre* de M. Duchamp, que l'artiste parvient à rapporter l'énergie critique de l'œuvre au surgissement inédit des écrans. Tant dans sa prise en charge holistique d'une modernité *broyeuse*, que par l'inventivité d'un support contenant l'image à la manière d'un aquarium qui exhibe autant qu'il dissimule, Duchamp annonçait déjà la variation des supports en thermoformages inclusifs, lisses et brisés, qui avalent l'imagerie autant qu'ils la projettent, tels que B. Roux les met en scène. Ici, *La MARIé* vient prendre sa part au combat contre le *Pire*, dont les *CELibataires broyeurs* sont les gardiens.

De telles alchimies de laboratoires sont l'occasion de se repositionner face à une composition illusionniste classique et pourtant maintenue comme souveraine dans l'usage contemporain des manipulations post-photographiques. Dans un élan critique, il s'agira alors de nouer des partenariats formels avec l'énergie fractale et conceptuelle née de l'œil cartographique hollandais du XVIIe siècle⁶, avec le all-over de l'abstraction américaine, les distorsions de points de vue des débuts de l'art vidéo, les dystopies de la science-fiction ou encore de l'esthétique numérisée, pop ou kitch, des réseaux sociaux. Nous retrouvons-là tout le vocabulaire visuel régressif du *Pire* contemporain,

⁴ Nathalie Zaltzman, « La pulsion anarchiste », in *Topique*, (n°24, Dec 1979)

⁵ *L'Héautontimorouménos*, Ch. Baudelaire, *Spleen et idéal*, in « Les Fleurs du mal ». (1857, ed. Auguste Poulet-Malassis) : « Je te frapperai sans colère/ Et sans haine, -Comme un boucher !/Comme Moïse le rocher,-Et je ferai de ta paupière,/Pour abreuver mon Sahara,/Jaillir les eaux de la souffrance ;/Mon désir gonflé d'espérance /Sur tes pleurs salés nagera... »

⁶ Ch. Buci-Glucksman, « L'œil cartographique de l'art », (Ed. Galilée 1996)

revisitée à l'aune d'une surenchère critique, que les excroissances de copolymère sorties du laboratoire de B. Roux clouent au mur comme autant de papillons monumentaux gélifiés. C'est alors toute la lucidité du visiteur qui est convoquée : s'agit-il de s'amuser de cette armée monumentale tout droit extraite d'un jeu de bricolage pour enfants, où de prendre la mesure de cet univers disjonctif et sucré, nourri de fragments polymorphes post-humanoïdes ? Où avons-nous atterri ? Ailleurs, ou déjà ici... ?

La zone-zombie

De quelle *zone-zombie* le *Pire* invoqué par B. Roux est-il donc le nom ?

Car ce n'est pas le moindre des coups de force de l'ensemble du vocabulaire plastique de B. Roux, que d'être en mesure d'embrasser d'une geste tonitruante l'ensemble du cadrage historique et conceptuel auquel a été confrontée sa génération. A ce titre, suspendue au cœur de la proposition, la référence au *Boeuf écorché* de Rembrandt s'impose comme un point nodal. En effet, si l'on s'accorde sur l'hypothèse que cette pièce de peinture est à lire dans le cheminement de Rembrandt comme un ultime auto-portrait, face anamorphosée par le trépas qui scrute le spectateur depuis sa masse de chair aboulique, une telle citation concentre l'énergie centripète de l'ensemble du travail. Véritable pivot, cette pièce suspendue offre un code de lecture en dedans-dehors. Les forces antagonistes ainsi mises en action aux frontières du vif et de l'inerte vrillent les postures, les attractions et les dégoûts. Dissimulée dans un repli organique de l'œuvre, une hallucination en apesanteur, comme seul le rêve sait en construire, nous regarde au sens où elle nous concerne : sans masse ni bord, déjouant les repères, *ça* se soutient soi-même comme l'huile dans l'eau, sans vertige, par la simple résistance antagoniste du léger et du lourd, des retraits et des excès...

Ça? L'inerte glacé au creuset du vif...

C'est à dire le *Pire* d'aujourd'hui, qui nous scrute depuis nous-même.