

Par une de ces rencontres dont on s'épuiserait à chercher la signification, j'ai trouvé Cupsa sur la route du *Mont Analogue*.

Comme je regardais un ensemble de ses toiles et lui disais qu'elles me rappelaient, par certains thèmes, par un traitement très particulier de l'imaginaire, telles transpositions graphiques du *Grand Jeu*, il me donna à lire une pénétrante étude d'André Bogdan intitulée *Victor Cupsa ou la tentation du Mont Analogue*. Et pourtant (et évidemment) Cupsa ignore presque tout des écrits de Daumal et de Gilbert-Lecomte ; ses intentions les plus explicites, les commentaires qu'il donne de ses tableaux semblent l'éloigner de la problématique du *Grand Jeu* dont les axes de recherche et de comportement (Révolution-initiation, métaphysique expérimentale etc...) ne le guident pas d'évidence.

Cependant, sans forcer les textes ni les images, on peut dire que la rencontre s'effectue de façon implicite, d'abord dans la pratique, ensuite dans la thématique.

Gilbert-Lecomte disait qu'il "ne reconnaîtrait jamais le droit d'écrire ou de peindre qu'à des voyants...". L'œuvre à peine faite, meurt à son auteur, mais permet au regardeur de reconnaître "l'instant éternel d'immémoriale vision jadis vécue". Donc, surgissement global d'un imaginaire-réalité qui possède la péremptoire évidence de ce qui est. Or Cupsa reçoit l'image comme un tout, la porte et la dépose ainsi qu'on se libère d'une obsession, d'un fardeau trop lourd. Point d'élaboration dialectique, chez lui, de cadavre exquis iconique, menant d'une donnée minimale à une chute imprévue, point de travail systématique sur les contradictions insolites. La facture très formelle de ses œuvres pourrait nous tromper et induire à un abandon aux caprices de la main, ou à une sollicitation méthodique des analogies. Il faut, au contraire, en être persuadé, car le peintre en témoigne ainsi : les personnages, les objets, les paysages dont Cupsa est le médium sont imposés et restitués tels qu'en eux-mêmes. Il y a là un aveu qui n'est pas courant et qui place l'artiste au cœur d'une aventure dont il ne possède pas toutes les significations ni les clés, dont il ne contrôle pas la finalité.



Je ne voudrais pas encombrer Cupsa avec ce *Grand Jeu* lancinant que d'aucuns considèrent comme une branche morte du surréalisme, un échec sans lendemain. Mais qu'on se convainque que l'histoire du *Grand Jeu*, selon le mot de Marc Thivolet, "n'est pas actuelle mais présente", qu'elle peut renaître en chacun de nous "par un effet toujours renouvelé de clarification" et que rien n'est plus étranger à "l'histoire littéraire" ni à jamais plus urgent que la question posée par lui.

Cette parenté involontaire (mais rien n'est fortuit dans ce genre de rencontre), bien loin de situer le travail de Cupsa dans une perspective rétro, l'éclaire de la lumière crue d'aujourd'hui.



Si André Bogdan, sans qu'il soit utile d'y revenir, a approfondi pour une période importante de l'œuvre la thématique dominante (le mur, la montagne, le masque, le tunnel, etc...) il nous indique clairement la quête initiatique qu'elle sous-tend, même si l'intéressé s'en défend parfois comme d'un bagage encombrant qu'il voudrait larguer en chemin, comme d'un poids qui l'éloignerait des préoccupations contemporaines.

Qu'il se rassure, sur ce dernier point, nombreuses sont ses toiles à implication psychologique ou politique qui permettent une lecture directe, qui proposent une interprétation explicite. Mais l'entrée dans l'univers de Cupsa – ou plutôt dans l'univers dont Cupsa nous transmet quelques images permises – nous oblige à décoller



du calendrier de l'histoire même lorsque, crucifié en autoportrait sur la couronne d'une statue de la Liberté au visage raviné, il nous dit, d'un regard farouche, toute l'imposture de Yalta. Même lorsqu'il fait pleurer les murs à chaudes larmes. Même lorsqu'il distribue sur un échiquier les symboles des idéologies. Même lorsque, splendide allégorie de l'immobilité (ou de l'impuissance), il fait surgir devant nous un voilier à double proue, bloqué par les vents contraires de l'éternité. Comment ne pas dépasser ces apparences et ne pas entendre soudain, devant l'œil dilaté sur chevalet, le vers de Daumal :

Ce point, le seul identique au point éternel,
c'est l'œil de tes yeux...

ni retrouver les obsessions de Gilbert-Lecomte dans la panoplie des manteaux vides.

Indiscutablement, Cupsa est de la "famille" mentale du *Grand Jeu*, entre les minéralisations de Mayo et plus près des portraits glacés de Maurice Henry que des formes fondantes de Sima. Mais la méditation sur l'identité, même si elle se fait par images imposées et venues de l'inconscient, est partout présente : dans l'équivalence des visages (figure de Christ ou de Boudha en partition avec un auto-portrait), apparition des "hommes creux" de Daumal, jeu sur les transferts de têtes, jeu sur les masques dont André Bogdan inverse la signification en faisant du masque non la peau des illusions et des apparences, mais le signe du devenir, de l'envol et de l'espoir.

Ces ailes éparses et errantes, ces marbres mutilés, ces membres surgis du sol, ces dédoublements de l'enveloppe charnelle, ces portes entrouvertes, ces mutations de substance (chair pierre - végétal), tout cela appartient aux paysages entrevus par les nyctalopes, par les voyageurs de l'évidence, par les voyants de l'épiphyse. Peut être que la peinture de Cupsa, selon le mot de la *Circulaire du Grand Jeu*, ne cherche-t-elle que l'essentiel...

GÉRALD GASSIOT-TALABOT

Reproductions :

- Couverture : "Chemin à travers tableaux",
130 x 130 huile sur toile 1977.
- Page 4 : "Raison d'immobilité"
130 x 130 huile sur toile 1977.
- Page 5 : "La nuit des manteaux vides"
130 x 130 huile sur toile 1977.
- Page 6 : "L'iceberg ou les ouvertures inutiles"
130 x 130 huile sur toile 1977.

Photos : BASIL KREMER