

VICTOR CUPSA

OU LA TENTATION DU MONT ANALOGUE

PAR ANDRE BOGDAN

1. — Les clowns et la cité

Il y a à peine sept ans, ceux qui appréciaient l'art de Victor Cupsa assistaient avec une juste inquiétude à un changement incompréhensible.

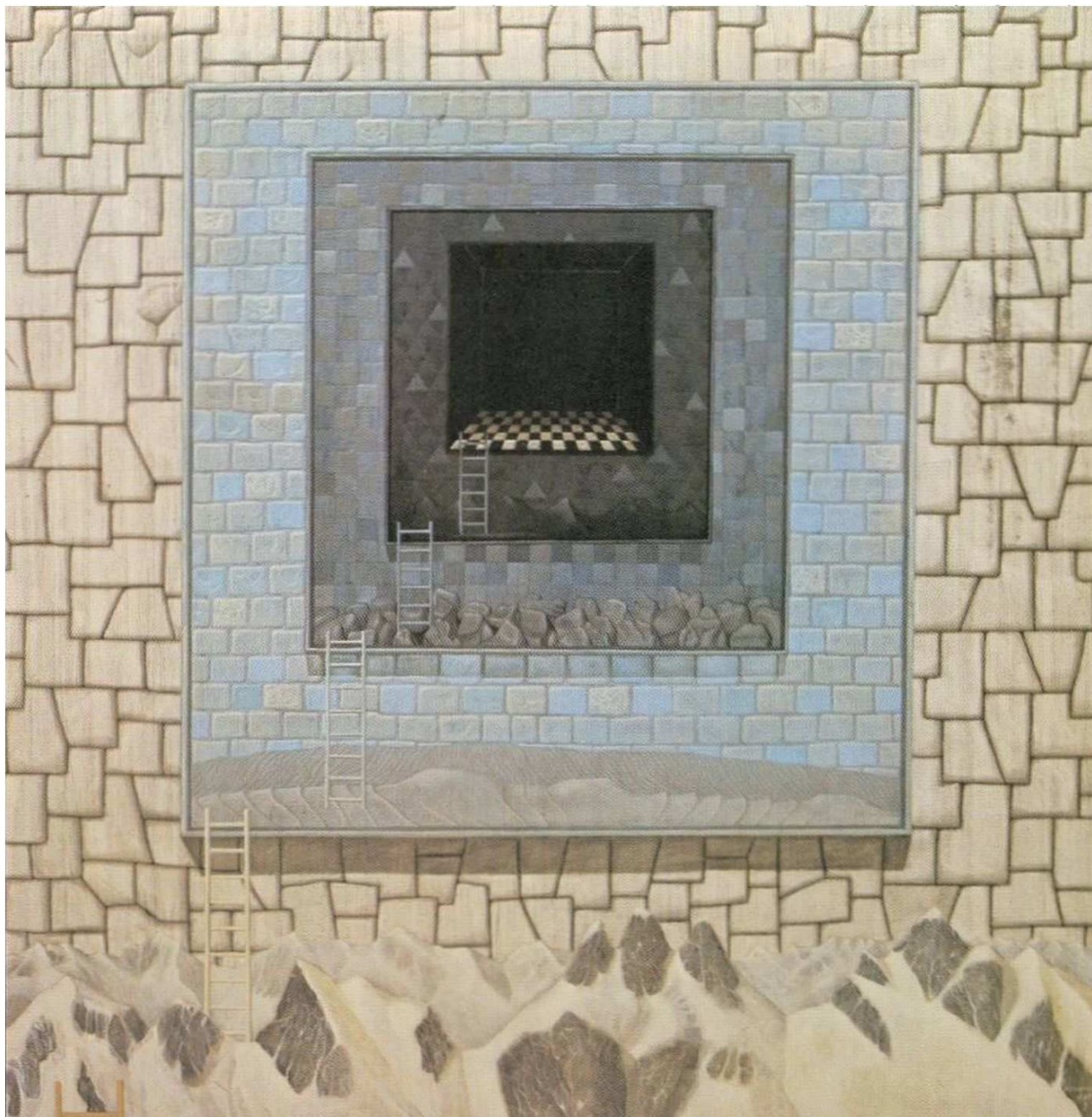
Artiste d'avant-garde, inventeur en 1967 de la notion de **métaobjet**, signataire du manifeste **Les métamorphoses de l'objet** de l'éphémère groupe **Pulsar** (1969), se manifestant par

plusieurs expositions personnelles dont celle d'avril-mai 1970 au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris où fut présenté le mémorable **Orgue du temps**, Victor Cupsa revenait brusquement, sans aucune transition, à une peinture d'apparence **classique, figurative**.

De l'extérieur, ce changement brutal paraissait un véritable suicide, gratuit, absurde même. Mais maintenant, avec le recul du temps, ce **suicide** me semble se transformer en une

renaissance grâce au jugement implacable de l'artiste sur sa propre évolution ainsi que sur les limites de l'art dit d'avant-garde.

Beaucoup d'expositions d'art *ultra-moderne* nous ennuiant par l'obsédante sensation de répétition. Les *œuvres* (ou *anti-œuvres*) sont souvent interchangeables ; la course à la nouveauté à tout prix génère la facilité et, malgré le tapage publicitaire, l'atmosphère aseptisée attristée par le vide désolant de ceux qui n'ont rien à dire.



« Chemin à travers tableaux », 1977. Huile sur toile, 130 x 130. Gal. Le Triskèle, Paris.

Cette situation n'est point paradoxale, mais plutôt logique, inévitable réflexe d'une civilisation qui a l'obsession inconsciente de l'autodestruction. La médiocrité y est inévitablement souveraine et l'existence même des quelques idoles dorées ne fait qu'agrandir l'inexorable pénétration du non-sens.

Depuis quelques décennies, subtils théoriciens et joyeux praticiens en habits de clowns ont envahi la cité et proclament sur les places publiques la mort de l'art.

Le retour aux sources, la difficile découverte par la vibration de la couleur d'une réalité autre, l'immersion dans le rêve pour la révélation de soi-même et du monde — cela est-il encore possible ?

La peinture de Victor Cupsa se place assurément sous le signe de cette majeure et tragique interrogation.

2. — Les larmes du mur

Cupsa est à travers son art un créateur de mythes jalonnant une longue initiation et transmettant, dans une forme symbolique, d'utiles révélations.

Le mythe central de sa peinture est le mythe du mur. Toutes les autres significations me semblent dérivées de ce mythe central.

Un mur construit de pierres de formes variables apparaît comme fond dans la plupart des toiles : fond dense, garantie d'imperméabilité, aucune fissure apparente. Le mur envahit toute la toile, en créant une sensation de portée infinie. L'espace devant le mur, qui se trouve offert à notre regard, donc à notre existence même, est un espace clos, hermétiquement clos, ne laissant apparemment aucune possibilité de fuite. Ce monde clos entraîne la diminution progressive de l'air vital, la chaleur, l'étouffement.

Une toile intitulée **Chaleurs** représente une statue décapitée sur laquelle perlent des gouttes d'eau. Dans **Condensation** d'immenses gouttes de liquide, comme des larmes semblent suinter du mur pour tomber dans une mer de vagues immobiles.

La chaleur entraîne la décomposition et ensuite la mort par minéralisation.

Les personnages des toiles de Cupsa créent une étrange atmosphère par l'absence de la chair. Les chevaliers qui combattent dans **La haine posthume** sont en fait deux statues équestres. Tirésias n'est qu'une croûte de pierre, le cardinal des **Sables mouvants** ou le chevalier du **Triomphe de l'herbe** sont des statues désolantes qui créent malgré tout l'illusion du mouvement. Les visages dans **Erosion** ou **Prédiction** sont des effigies en pierre sans aucune vie.

Les corps féminins, d'une beauté énigmatique, frappent au premier regard par leur ressemblance avec les peintures de Dante Gabriel Rossetti. Mais la passion intense qui se dégage

des toiles du peintre préraphaélite est absente chez Cupsa.

Le principe féminin passif est peut-être le symbole de l'humanité entière dans son aventure terrestre.

Les personnages féminins sont entourés parfois (comme dans **Trois sœurs** ou dans **Fécondité du désert**) d'un nombre impressionnant de phallus pétrifiés. Dans **Devenir** un personnage féminin nu, immobile, ayant sur les épaules un manteau de fourrure, est assis dans un fauteuil hiératique. Quatre métamorphoses successives du visage, de plus en plus abstraites, aboutissent à la transformation en une effigie aveugle incorporée au mur.

La genèse de ce monde nous apparaît ainsi comme une expérimentation non pas de la vie, mais de la mort, non pas du mouvement, mais de la parfaite immobilité.

La peinture de Cupsa rallie ainsi la philosophie de la grande tradition exprimée entre autres par le « *Livre des morts tibétains* » ou d'une façon plus proche à notre sensibilité par la ballade roumaine de Maître Manole (1).

Cupsa dégage certaines significations universelles que l'on peut difficilement soupçonner dans le texte de la ballade roumaine. Mais l'idée fondamentale reste la même : pour durer, toute construction demande comme sacrifice un corps et une âme.

Dans **Solitude collective**, les corps immobiles des hommes et des femmes se trouvent entassés dans une sorte de catacombe cellulaire. Au centre de la toile est représentée une triade féminine, le corps du dernier personnage étant partiellement emmuré. Dans **La ville aux belles tours**, les corps des personnages, représentés d'une façon fragmentaire, sont eux aussi emmurés.

(1) Le texte de la ballade est extrêmement complexe et il a été amplement analysé par Mircea Eliade dans « *Commentaires à la légende de Maître Manole* » et dans « *De Zamolxis à Gengis-Khan* ». Nous rappelons ici simplement le sujet de la légende, dans sa variante publiée par Alecsandri. Le Prince Noir demande à dix maçons, ayant à leur tête Maître Manole, de bâtir un monastère « sans pareil sur terre ». Il choisit un endroit où se trouvent des murs délaissés. Les chiens, quand ils passent à proximité de ce lieu, « Hurlent et aboient/Comme s'ils pressentent/La mort qui les hante ». Les maçons élèvent le jour un grand mur mais la nuit, trois nuits de suite, le mur s'écroule. Dans un songe, Manole entend une voix du ciel qui lui ordonne d'emmurer la première femme, épouse ou sœur, qui viendra à l'aube. Or, cette femme est l'épouse de Manole, qui périt emmurée. Les maçons peuvent ainsi bâtir un superbe monastère. A son inauguration, le Prince Noir demande aux maçons s'ils peuvent construire un plus beau monastère. Enragé par leur réponse affirmative, le Prince Noir décide de les abandonner sur la charpente du haut toit, en enlevant l'échafaudage. Les maçons se font alors des ailes de bois et essaient de voler, mais en tombant ils s'écrasent à terre. Le dernier à mourir est Maître Manole. Une source d'eau salée et amère comme les larmes jaillit là où son corps s'est écrasé au sol.

La souffrance, la résignation, la conscience de soi, sont totalement absentes. Le sacrifice est d'une froidure mathématique qui par elle-même crée une tension insoutenable, les personnages étant extérieurs à cette tension. La perfection du rite est le seul élément possédant une vibration vitale.

Une remarque s'impose : les corps emmurés ne sont pas seulement des corps féminins, comme dans la légende roumaine, ce qui suggère que l'élément masculin lui-même est passif. L'humain est le matériau mort, modelé par une volonté étrangère dans une finalité inconnue. Le vrai Maître-Créateur de l'insolite construction humaine échappe à notre perception logique et intuitive, la cause nous est donc interdite et c'est seulement l'ultime effet qui est offert à notre compréhension.

L'interprétation que Victor Cupsa donne ainsi à la légende de Maître Manole, antireligieuse, hostile même au créateur de ce monde, me semble plus près de la mystique cathare : le prince de ce monde est le principe du mal, la communauté entre lui et l'homme n'étant qu'apparente, fortuite. L'espace de devant le mur est dominé par la force vitale du Maître-Créateur, qui génère la mort de ses instruments humains. L'espace d'au-delà du mur est par contre inaccessible au Maître-Créateur, dans un équilibre nécessaire qui seul peut encore justifier une espérance de vie.

Dans **Espace entre deux murs**, au milieu d'un premier mur il y a une fenêtre qui donne vers un deuxième mur. Douze personnages dont les têtes paraissent à la fenêtre, regardent figés l'espace de devant le premier mur.

Les significations symboliques du chiffre 12 sont bien connues. Mentionnons-en une seule : dans la civilisation hypothétique hyperboréenne, un conseil de douze sages, Maîtres du Secret, était chargé de conduire les destinées de la cité. Par une réminiscence assez étrange de cette signification, dans une version hongroise de la légende de Maître Manole il y a douze maîtres-maçons qui travaillent à la construction des murailles de la cité de Deva.

Mais dans **Espace entre deux murs** le sens est profondément métamorphosé : les douze Maîtres du Secret bien qu'ils regardent vers l'espace délimité par le premier mur se trouvent dans un autre espace, extérieur à l'espace humain.

Le salut, la sortie de l'espace de l'immobilité absolue, de la mort donc, est ainsi possible.

3. — Le Mont Analogue

Dans quelques rares tableaux le mur n'est pas compact, le peintre suggérant une ouverture possible de l'espace.

Ainsi dans **Tunnel**, toile peinte dans une dominante bleue, un obélisque est gardé par douze effigies, représenta-



« Tunnel » Huile sur toile, 50 fig.

tion équivalente des personnages de **Espace entre deux murs**. Dix d'entre elles, aux têtes prolongées par des ailes immenses, sont orientées vers l'obélisque, vers l'autre espace. Les deux dernières effigies, qui forment la base du tunnel noir, sont presque identiques aux autres chimères-gardes, mais elles ne sont pas ailées et ont une orientation opposée, vers l'espace de

devant le mur. A la base du mur se trouve une chaîne de montagnes minuscules, montagnes-maquette.

Le Tunnel est un thème riche en symboles, ralliant de nouveau la source de la grande tradition. Sur le plan pictural, la disproportion de dimension entre les montagnes et les autres éléments du tableau est frappante.

D'ailleurs, dans presque toutes les toiles où il est suggéré une ouverture de l'espace, il se trouve à la base du mur une chaîne de minuscules montagnes, comme un leitmotiv : ainsi dans **Vue sur le mur bleu**, **Horizon**, **Le sourire blanc** ou dans la toile paradoxalement intitulée **La haute montagne**. Leurs dimensions réduites sont dérisoires mais inévitables dans un

espace de l'érosion. Les représentations des montagnes ne sont en réalité que des images, des reflets dans le miroir du mur de la montagne magique d'au-delà du mur, qui seule a une existence réelle, autonome. Mais l'image de la montagne magique est une impulsion dévorante et la condition du voyage dans l'espace d'au-delà du mur.

Une symbolique similaire peut être déchiffrée dans le roman « *Le Mont Analogue* » de René Daumal, un autre *chevalier* fasciné par la conquête de la montagne magique. Les personnages des toiles de Cupsa sont des répliques exactes de ces *hommes-creux* du roman de René Daumal, des vides aux formes humaines creusés dans la pierre.

Le voyage vers le Mont Analogue semble être sans espoir. De nombreux mâts échouent dans le sable du désert, entourés et immobilisés par la gangrène des pierres-fossiles, comme dans *Impossible effort*. Dans *Voyage de Lohengrin*, le navire, voiles carguées par un vent imaginaire, a de surcroît des ailes mais le naufrage est malgré tout manifeste : navire ensablé, ayant à la proue la statue fragmentaire de Lohengrin.

Un seul personnage semble être arrivé au bout du voyage d'au-delà du mur : c'est Tirésias, qui retourne dans l'espace familier. Quelques fragments du corps transpercent le mur vers le sable rouge du premier plan. Les fragments, comme d'habitude, sont creux, vides de substance. L'ambiguïté est poussée ici jusqu'à l'extrême limite : les parties invisibles du corps se trouvent encore dans l'espace vivifiant d'au-delà du mur et les fragments visibles sont vides, pétrifiés, morts. Ces derniers ne sont-ils pas la preuve du voyage accompli, de l'existence du prophète dans l'espace d'au-delà du mur ?

Le naufrage des navires est peut-être la condition même de l'accomplissement du voyage. Victor Cupsa crée ainsi un vide plein, atemporel à travers un vide creux, temporel. Dans ce sens son art est un art yogique de subtiles et infinitésimales métamorphoses.

L'obsession de la perfection picturale, la minutie des détails, le savant dosage des tons et leur orchestration rythmique sont nécessaires à la transmission du message. La richesse des significations réclame un style pictural qui tend vers la perfection. Dans ce sens aussi, l'art de Victor Cupsa se singularise dans le contexte contemporain, où la transmission des significations est considérée par certains comme un anachronisme et la perfection picturale — une préoccupation inutile et dérisoire.

4. — De l'inévitabilité du dogme

Mais finalement que se trouve-t-il au-delà du mur ? Dans *Vue sur le mur bleu* on aperçoit au-delà du mur noir un autre mur, bleu, la différence entre les deux espaces étant marquée seule-

ment par la différence de couleur. On ne peut atteindre au mystère que par son perpétuel approfondissement. L'Univers entier est une succession de murs verticaux, compacts, presque impénétrables. La genèse même de l'espace humain fut conditionnée par la destruction d'un mur préexistant, ses restes étant les pierres-fossiles, présentes dans de nombreuses toiles.

L'espace d'au-delà du mur ne peut pas être décrit directement par ses propres images : langage inadéquat ou dépassement des limites de l'intelligible ? Il ne peut être représenté que d'une manière indirecte, par des images propres à l'espace complémentaire, de devant le mur. L'apparence des images est celle de l'espace commun, mais leur essence appartient à un espace d'une nature différente. Dans ce sens, et seulement dans ce sens, l'art de Victor Cupsa est un art *figuratif*, résultat d'une paradoxale fusion des contraires.

La représentation directe de l'espace d'au-delà du mur étant impossible, sa représentation indirecte, le dogme, est le seul moyen pour communiquer la révélation. Le dogme, image déformée, partielle de la tradition, son image malgré tout est donc inévitable.

Il ne s'agit pas forcément du dogme chrétien ; des visages bouddhiques géants apparaissent dans plusieurs toiles : *Le sourire blanc*, *L'hiver d'un sourire*, *Nocturne*. Un Janus, Christ-Bouddha, est représenté dans *La haute montagne*, comme symbole de l'unité transcendente des religions.

Dans l'une des toiles, *Pitons aux roses*, on aperçoit sur le mur du fond une croix en bois presque entièrement couverte d'une colline de sable et pierres-fossiles. Seuls les mains et les bras du crucifié restent visibles. Du creux de la main émerge une rose pâle, peut-être la rose-croix de la connaissance. Au premier plan se trouve une table sur laquelle est posée une boîte transparente, la paroi du fond étant noire, opaque. A l'intérieur de la boîte hermétiquement fermée des roses sur des tiges-pitons sortent de l'herbe d'un vert compact. Le tableau est dominé par un double mouvement : celui de l'enfoncement du corps du crucifié et celui de l'élevation de la boîte transparente du dogme.

Le dogme est un compromis nécessaire. Ceux qui se trouvent à l'intérieur de ce monde ne sont pas des *témoins* mais des *esclaves*. Pour *voir* le monde, pour le comprendre, pour que l'esclave devienne témoin, il lui faut sortir de ce monde par la découverte du fond caché du dogme.

5. — La purification par l'exil

Sortir du monde, dépasser la condition commune, équivaut, par un paradoxe d'une cruauté subtile, à un exil. La renaissance par la connaissance se réalise à travers l'exil, donc par un suicide symbolique, origine de l'obsession de la pétrification, du sable, du naufrage, du masque, de l'envol.

L'abandon du personnage commun ne peut pas être total, il suppose une continuité difficile, une coexistence pénible du personnage commun et du masque. Mais par une inversion du sens ordinaire, le premier terme de la dualité masque-personnage possède une réalité beaucoup plus riche que le deuxième. Le masque est le signe du devenir, de l'envol vers l'espace d'au-delà du mur. Ainsi le masque sera un masque d'oiseau. Seulement dans *Balance*, *Masque* ou *Arc de Triomphe* les masques gardent une apparence humaine.

Dans un dessin récent, *L'année du départ de l'Ange*, les préparatifs de l'envol sont suggérés. Une fenêtre donnant vers l'espace d'au-delà du mur est suspendue, impondérable, dans l'air d'une cellule. Deux ailes immenses, noires, bleues, vertes passent à travers les fenêtres.

Dans *Triade*, un personnage bizarre synthétise les trois étapes du devenir : la main-action, l'œil-vision et la tête en forme d'oiseau-l'envol. La dualité exil-espace de la mort est illustrée aussi dans *Nid* par un autre personnage étrange à tête d'oiseau et corps de femme dont la partie inférieure est entourée de pierres massives.

Dans cette dernière toile, il me semble intéressant de remarquer le rôle de la neige. Dans *Nid* le mur est détruit, l'envol est réalisé, l'espace d'au-delà du mur est ainsi atteint par la magie de la vision. L'espace de devant le mur étant un espace de la chaleur, de la décomposition, du désordre croissant, son espace dual est celui de la neige, du froid, de la cristallisation.

La toile dans laquelle Victor Cupsa me semble atteindre l'accomplissement dans l'illustration du thème de l'exil et du masque est *Conférence de Paix*. Les corps nus de deux personnages, les têtes couvertes de masques, ont la consistance des armures ; les mains sont réduites à l'apparence des gants métalliques. Les ombres sur le fond rouge en triangles ne sont pas l'image fidèle des corps, la métamorphose essentielle étant la transformation des têtes humaines en têtes d'oiseaux.

Bien entendu, des tableaux comme *Conférence de Paix*, *Yalta* ou *La puissance du sable* peuvent aussi être perçus au premier degré, sur le plan historique.

Le peintre a vécu l'expérience de l'exil géographique et se trouve parmi les témoins d'une époque historique qui, malgré sa façade *humaniste*, nie profondément le rôle du spirituel. Il est difficile de nier toute influence des éléments temporels dans l'art : c'est pour cela qu'on ne peut pas souscrire entièrement à l'opinion de Richard Wagner qui notait quelque part : « il est insensé de supposer que le poète crée avec sa propre vie ; sa vision intérieure n'a rien à faire avec les événements extérieurs, qui ne peuvent que la troubler ».

Mais, ce qui est important dans l'art, et en particulier dans la peinture de



Victor Cupsa, c'est son noyau authentique qui peut résister à l'érosion du temps, la science de l'humain par la transmission de la vision. C'est pour cela que l'œuvre de Victor Cupsa admet difficilement la dispersion, la connaissance fragmentée : un tableau éclaire le sens de l'ensemble, et l'ensemble — le sens d'un certain tableau. La perception d'une toile est cellulaire, partielle ; la révélation se produit par la synthèse, par la connaissance de l'ensemble.

6. — Le temps vivant

L'immobilité absolue et la minéralisation irréversible dominant l'espace de devant le mur semblent exclure la dimension temporelle. Car, dans notre représentation mentale ordinaire, le temps et le mouvement sont indissociables. D'autant plus surprenante est l'irruption soudaine et directe du temps dans la série récente des **Tableaux-sabliers**.

La représentation du temps est à nouveau glaciale, de cette étrange froidure mathématique qui n'a pourtant derrière elle aucune intention, aucune élaboration rationnelle. Sur la même toile deux tableaux sont superposés et le sable s'écoule d'un tableau à l'autre, découvrant un mur pour en couvrir un autre. Le **Tableau-sablier I** est dominé par le masque en pierre d'un homme-oiseau, dont le bec est dirigé verticalement, comme pour montrer qu'il est la loi, cette loi implacable qui impose l'écoulement du sable. Dans le **Tableau-sablier II**, la vision est encore plus explicite. Le fil vertical du sable partage en deux le visage de l'homme : d'un côté la

moitié d'un visage figé, mais familier, de l'autre, la radiographie d'une moitié de crâne avec lunettes, d'un ridicule macabre. Le temps du sablier, le temps qui passe est le temps de la mort, de l'immobilité et de la minéralisation, le signe de l'absence du mouvement.

Mais, comme dans quelques autres toiles de Cupsa, la possibilité de l'ouverture, de l'évasion est à nouveau présente. Dans **Tableau-sablier I**, le sable fait apparaître en s'écoulant un corps féminin qui semble glisser vers le haut, dans un mouvement inverse à celui des corps dans d'autres toiles, comme par exemple **Pitons aux roses**. Il nous est ainsi suggéré que, dans le temps qui passe, il se trouve caché une autre dimension, celle que Maurice Nicoll appelait quelque part *le temps vivant*.

Cette autre dimension, *le temps vivant*, appartient à l'espace d'au-delà du mur, mais sa découverte se fait ici, dans l'espace de devant le mur. Le **chemin à travers tableaux** nous montre une voie possible. Certes, dans le monde du temps qui passe, seule la répétition est présente : on passe d'un tableau à l'autre, d'un mur à un autre mur. Mais cette répétition, cette récurrence, ne s'opère pas sans changement. L'échelle que le peintre place au bord de chaque tableau semble indiquer une lente pénétration dans un monde d'un ordre différent, qui se trouve au bout du chemin, là où il y a le dense mur noir.

7. — Le stigmaté, signe de libération

Pour pouvoir pénétrer dans l'espace d'au-delà du mur, *l'œil* doit se fermer

au monde présent, l'aveuglement est une condition nécessaire de la vision. Zeus accorde à Tirésias le don de la prophétie comme une compensation pour l'avoir rendu aveugle. L'œil se ferme progressivement dans « Devenir » et la tête de **C'est loin Syracuse**, Janus de la vision a un œil ouvert vers l'extérieur, l'autre étant pétrifié, vide, par son ouverture vers l'intérieur. Les masques statuariques dans **Visage de l'oubli**, **Erosion**, **Prédiction** sont des masques aveugles faisant partie intégrante du mur ou étant, comme dans **Nocturne**, le mur-même, espace-limite, espace de séparation, espace-seuil.

L'une des toiles porte le titre suggestif **Le regard du troisième œil**. Un immense œil vide, pétrifié, d'une agressivité difficilement définissable, est présent sur un chevalet qui se trouve devant l'autoportrait en double représentation : Christ-homme commun. Le premier œil est celui du monde condamné à la désintégration, le deuxième est l'œil du dogme et le troisième, l'œil magique, l'œil de la vision est celui de l'art, de la peinture.

Le dépassement de l'homme commun par la vision implique un état de crise, de rupture, un état *pathologique* par rapport à l'état d'équilibre.

Le signe de l'existence de la vision est l'apparition du stigmaté. Dans l'un des autoportraits de la série des **Stigmatés**, le chevalet sur lequel se trouve l'autoportrait est placé devant le cadre du tableau et le peintre nous montre, avec fierté, avec tristesse, avec compassion à nous, les autres témoins, la preuve du stigmaté.

La vision impose le sacrifice rituel. Victor Cupsa me semble être semblable au condottiere figuré dans l'une de ses toiles. La mer de la vision entoure la statue équestre du condottiere décapité qui porte dans sa main comme une offrande, sa propre tête. Près du mur-seuil, une minuscule montagne et un minuscule monastère roumain sont les signes-images de la double source de la vision.

Victor Cupsa a composé le prologue de son épopée, une ouverture vers *Ars Magna* ; il est l'un des rares artistes de notre époque capables de pouvoir l'atteindre. ■