

Michel Arouimi

L'énigme de la vie sous le pinceau d'Igor Kubalek

Fasciné par le caractère « énigmatique » de la vie et par son « unité naturelle, médicale ou culturelle », Igor Kubalek destine ses œuvres à une sorte de dialogue où interviendrait le spectateur, libre d'ouvrir les « portes » de ces œuvres pour y « dire son histoire ». (Propos du peintre, mis en ligne le 1^{er} avril 2010, sur le site « espaceas.com ») C'est en effet notre histoire que ces œuvres mettent en scène : l'histoire de notre monde, aussi bien que notre histoire personnelle, dont l'apparente originalité serait un leurre. Le lien de tous les êtres se vérifie d'ailleurs dans la valeur exemplaire des mythes, auxquels chacun peut confronter son destin personnel. Un tableau de Kubalek, inspiré par le mythe de la Sirène, se fait le témoin de ce mystère. Le corps de la sirène allongée, vue de dos, se superpose à la ligne de jonction de la plage et de la mer – à moins qu'il s'agisse du ciel, visible dans le fond. La surface du sable occupe un peu plus de hauteur sur la toile, mais le corps sombre de la sirène allongée nuance cette impression. Le mariage des éléments, pour être ambigu, n'en réfléchit pas moins l'idée d'un partage égal, quelque chose comme la Raison première de l'art et de l'univers, du moins dans la culture gréco-romaine, où les sirènes ont leur plus beau rôle. La transition imperceptible du corps et de la queue de la créature exprime une autre alchimie des valeurs, dont la queue fourchue de la sirène serait le signe, vaguement inquiétant. Le mariage étant l'autre nom de la dualité dont les aspects les moins pacifiques s'illustrent dans d'autres toiles de Kubalek.

Cette sirène a des épaules massives, une croupe étroite et musclée, qui sont celles d'un homme. On ne doit donc pas voir une faute de frappe dans le titre du tableau, « Sirèn ». Cette masculinité n'est pas moins signifiée par la tête ronde, dépourvue de cheveux. L'Androgyne n'est qu'une forme mythique du Nombre. Et le sens le plus haut du mythe se prononce dans le contraste de l'ombre du corps, sous le bras droit de la créature, avec l'or qui cerne ce bras. Entre le bras plié et le flanc, un triangle d'or, en symétrie des contours de l'extrémité de la queue, résume les ressources du Nombre d'or. Cette peinture fait justement partie d'une série intitulée « Le mythe d'or ».

La Sirène en forme d'Ulysse a l'air de Pénélope qui regarde la mer... Cette confusion des rôles exprime sans doute l'instabilité des contours du sujet, ressentie par notre époque ; mais sans la violence que d'autres artistes associent à ce brouillage des

différences. Même si dans la série de peintures consacrées au « Songe d'une nuit d'été », la représentation quasi abstraite d'un groupe humain, dans une représentation titrée « Explosion », se fait le témoin de cette violence. Mais dans une autre œuvre de cette série, la violence est surmontée dans le mélange graphique des deux partenaires d'un couple amoureux : « Amandine » : une contraction nominale des mots amant et ondine ?

Or, « Sirèn », cet ondin qui nous tourne le dos est absorbé dans la contemplation d'une surface bleue, qu'il peint sans doute de tous ses rêves marins. Il apparaît ainsi comme le reflet du contemplateur de la toile, qui questionne du regard la Loi sans nom, incarnée dans le modelé des deux fesses de Sirèn : un équivalent profane ou païen de la scission du Verbe, portraituré dans d'autres toiles de Kubalek qui sont autant de questions au sens religieux de ce mythe auquel se ramènent, dans notre tradition culturelle, toutes les formes de l'harmonie. Ce mythe, pour les hommes d'aujourd'hui, paraît nommer la contradiction, qualifiée de « fondatrice » par la pensée moderne, qui serait le fondement du sacré. Mais encore celui de l'art, si l'harmonie des formes a pour fonction d'appriivoiser cette contradiction émanée du Père mythique, selon la théorie de René Girard. Dans maints tableaux de Kubalek, le thème des rapports parentaux cernerait l'impact de cette contradiction « paternelle » dans les consciences humaines.

La maîtrise de ces problèmes se précise dans un autre tableau, où des animaux de peluche sont rassemblés sur une surface réfléchissante. Quelques dauphins bicolores alternent avec autant d'ours, parmi lesquels se devinent deux autres mammifères. Sur la droite, au premier plan, un canard jaune, sans doute en plastique, nage sur son propre reflet. La ronde équilibrée de ces joujoux associe la mer (les dauphins) et la terre (les ours), dont le mariage se prononce dans le canard amphibie, qui peut d'ailleurs voler. L'idée ou le mythe de la totalité se superpose à celui du Double (signifié par les reflets), dans une énigme qui n'implique rien moins que le rapport de l'Un et du multiple. Autrement dit le mystère de l'Harmonie, déplacé du domaine de l'art vers celui des rapports humains, au moins parentaux, si l'on en croit le sens littéral de ces animaux en peluche.

Une variante de ce tableau nous prive du canard, mais les reflets plus apparents des peluches, et le curieux essor des dauphins qui semblent voler, compensent cette lacune. Le titre « Sans héro » (sic) exprime une sorte de rébellion à l'égard du

Principe glorieux qui régit notre monde, cette Loi première dont l'aura mythique masquerait un pouvoir contraignant. Amputé de sa dernière lettre, le mot « héros » dans le titre est hanté par le « s » qui, redoublé » dans le mot « Sans », suggère l'idée d'un Zéro, parfait si l'on veut.

L'équilibre de ces compositions, animé par un mouvement d'expansion à partir de leur centre, est pourtant l'image persistante et dynamique de la Règle, à laquelle le pinceau de Kubalek semble (re)donner un sens pacifique. En témoignent les couleurs tendres de ces représentations. Sa responsabilité d'artiste se révèle dans le tableau « IK aka Noe », où l'absence du canard et de la surface réfléchissante est cette fois compensée par... le visage d'un homme olympien autour duquel sont serrées quelques peluches : trois cétaqués, trois ours, un chien, disposés comme une étoile sous le cou nu de l'homme dont les traits évoquent ceux des autoportraits de Kubalek. Les yeux fixes du personnage ont moins de « vie » que ceux des animaux. Mais ce sont les yeux d'un être supérieur, donateur et donataire de ces jouets où s'incarne la séduction des rythmes, pas seulement picturaux.

Le canard et ses reflets, sur d'autres tableaux, exprimeraient l'asservissement du génie artistique, voué à une imitation du réel et à une célébration de l'harmonie, sous laquelle perce toujours la hantise d'un conflit de doubles. Cette symbolique peut s'étendre à d'autres pratiques artistiques où le réel, décomposé ou renié, se perd au profit d'une projection de la conscience créatrice dans l'œuvre. La poétique du Double, dans un tableau titré « La nature et la fin de l'humanité », implique aussi bien deux canards de plastique posés sur l'eau, dans la partie droite du tableau, que les mannequins de bois articulés, au centre de la composition dont la hauteur est balisée par deux papillons et par des bêtes aquatiques. Ce centre est d'ailleurs marqué par la tache d'ombre au niveau du pubis d'un mannequin : affirmation-négation du désir, une contradiction qui serait le seul sujet de ces tableaux. La fonction de ces mannequins donne son sens majeur à cette énigme où la fameuse contradiction a moins de relief que le mimétisme qui, si l'on suit Girard, en est la conséquence.

On peut interpréter dans ce sens le « Bal masqué des peluches » où les mêmes mannequins de bois, autour d'un ours souriant mais esseulé, se tournent le dos, dans ce bal improbable où figurent deux masques aux yeux vides, divorcés dans l'espace de la représentation. Cette promesse festive est encore démentie par l'énorme araignée

suspendue à un fil, dans la partie supérieure... Je m'attarderai plutôt sur une « Vanité » où un homme (Kubalek ?) porte des lunettes et une chemise rayée, largement ouverte : deux symboles convergents de la dualité, plus parlants que le canard jaune qu'il serre contre lui. A mi-chemin du joujou et du fétiche, de l'eau et de la terre ou du ciel, et du phallus et du cœur, le motif du canard est chargé d'une angoisse qui, dans ce même tableau, se prononce mieux dans le crâne d'un animal indéfini que présente le bras levé du personnage masculin peint sur la droite, partenaire brun de l'homme blond. Une langue surréaliste, dardée par le crâne fracassé, pointe vers la queue du canard en soulignant son ambiguïté.

Cette énigme s'élargit dans un autre tableau où elle reçoit son sens le plus sacré, en même temps qu'elle se voit saturée d'érotisme. Juché sur une monture nautique en forme de canard, un joli Saint Georges nu, rebondissant sur un siège rouge où se confondent les plaisirs pervers et ceux de l'enfance, tient à distance un dragon dont la facture moyenâgeuse contraste avec celle du canard. Le titre du tableau « Saint George enfant terrassant le fils du Dragon » suggère un effet de miroir entre le monstre, ce « fils du Dragon », et l'éphèbe qui le repousse de sa lance. Cette ambiguïté est redoublée par le rapport pictural de l'œil du canard avec celui, paradoxalement moins inquiétant, du monstre. Ce dernier, pure incarnation de la dualité, vaut comme l'allégorie d'une esthétique hantée par l'accord ou par la **tension** des contraires. Kubalek représente ainsi, au-delà de la fatalité des conflits de doubles où se résume notre Histoire, la confrontation de l'artiste avec le principal objet de sa vocation, cette irréductible dualité à laquelle remédient ses œuvres : par l'harmonie des formes, et d'abord par la captation du réel...

Un syncrétisme indéfini caractérise les tableaux religieux de Kubalek, comme une « Trinité » où Dieu le père, sous les traits d'un dieu des vents au sourire publicitaire, pose avec un rien d'affectation sa main droite sur le corps du Christ couronné d'épines, que ses proportions, comparées à celles du Père, apparentent à un pantin. Ce Christ dont le bras droit maintient le montant de sa croix, est en fait assis sur ou contre le corps du Père. Ses yeux légèrement bridés fixent le bas du montant de la croix dont la traverse mal distincte, en haut du tableau, et à demi couverte par la colombe du Saint Esprit. Or, cette figuration du Verbe est érotisée par ce montant qui semble jaillir du bas ventre du Père dont le corps, à partir de la taille, est recouvert par

des éléments floraux dont le symbolisme détonne dans cette Trinité. Ce Père a d'ailleurs l'air d'un faune gris, même si son oreille trop grande, comme sa bouche déployée, réfèrent aux interprétations sonores du Verbe. Il est encore possible de voir dans le rectangle ébauché par le montant et le bras droit de la croix une mise en abyme du tableau lui-même. Comme si la tristesse du Christ exprimait celle de l'artiste, vis-à-vis des vertus curatives que l'art partage avec le sacré.

Les fleurs peintes ont-elles d'ailleurs des vertus médicales ? Kubalek est médecin... Quoi qu'il en soit, ce goût de la mise en abyme est plus apparent dans la « Légende de saint Jean-Baptiste », dont les allures païennes, vaguement mythologiques, masquent le caractère sacré. Dans le fond de la scène, la vision mal distincte de deux tableaux concernant la vie du saint, nous vaut la présence de quatre personnages peints : en symétrie des quatre acteurs de la scène représentée : Le Roi, Salomé, et deux figures assises. La vision de ces deux tableaux donne un sens particulier à celle de la tête coupée, jetée au sol, près de laquelle gisent deux tranches de pastèque et autres fruits : une banane intacte, l'autre épluchée, parmi le réseau kabbalistique des pentagrammes qui garnissent le sol. Ces détails expriment les visées sacrificielles de l'art pictural, en même temps que son rapport non moins obscur au désir. Sous l'un des deux tableaux, le roi Hérode assis sur un trône qui a l'air d'un chevalet, écarte les jambes en regardant Salomé danser. Notre œil hésite, entre le pagne qui moule les attributs naturels du Roi et la voile serpentiforme de Salomé, autre toile, creusée dans sa longueur par une ombre qui mesure l'espace des hanches de la danseuse...

On peut trouver moins subtil le rapport de sa « Madone gaie » et de sa « Madone triste », deux représentations sur carton, intégrées à la même série du mythe doré. Le berlingot rouge et blanc du manteau de la première est un signe diabolique, d'après le symbolisme d'une certaine « étoffe du diable ». L'enfant que tient cette Vierge joufflue nourrit sa mère en mettant dans sa bouche quelque friandise : peut-être le bout d'une des étoiles qui entourent ce couple, dans le fond du tableau. Onze étoiles sont bien distinctes ; à peine distingue-t-on un bout de la douzième, derrière le côté droit du manteau, au bas du tableau. On songe aux « douze étoiles » qui « couronnent » la Vierge que le soleil « enveloppe », au chapitre 12 de l'Apocalypse : « Un signe grandiose apparut au ciel » (verset 1)... Mais dans les versets qui suivent, l'appétit du Dragon qui « s'apprête à dévorer » l'enfant « aussitôt né » de la Vierge (verset 4), cette faim devient celle de l'enfant même de la « Madone triste », peinte

un an plus tard par Kubalek, dont le pinceau semble résoudre les ambiguïtés du récit biblique. (Le Dragon est lui aussi couronné d'un diadème...).

Cette Vierge triste s'inscrit dans un carré parfait (11x11 cm) : un signe géométrique de la dualité dont les effets se dramatisent dans le visage émacié de la Vierge, sacrifiée au confort de l'enfant rose et repu qu'elle serre sur son sein. L'enfant paraît téter, mais sa bouche s'applique sur une zone dévoilée de la chair brune de la Vierge, au-dessus du sein, comme si l'Enfant vampirisait sa mère. Les déchirures du voile bleu de la Vierge évoquent les nervures des ailes repliées d'une chauve-souris, sur le fond noir de la représentation. Enfin le léger toupet de cheveux qui dépasse du voile en haut du front de la Vierge, mais encore l'ombre verticale, tendue entre son menton et la jambe de l'Enfant, se lisent comme une anticipation schématique de l'aspect du dernier Jésus, barbe fine empesée de sang. La vie de Jésus, sous le pinceau de Kubalek, devient la métaphore de l'ambivalence de notre être. Mais au lieu d'y voir une volonté, si banale aujourd'hui, de désacralisation, on peut apprécier dans ce remodelage du dogme le signe d'une généralisation de la ressemblance que tout homme, élu par la vie et abandonné à son destin, est en droit de se reconnaître avec l'Enfant divin.

Chez Kubalek, le thème de l'enfance serait le prétexte de cette révélation sans compromis. Sans compromis parce que son pinceau manifeste, sans se laisser fasciner par elle, la violence qui pétrit nos mythes et notre vision du sacré. Kubalek renouvelle en effet l'expérience picturale des deux Vierges, dans deux tableaux de format très différent, réalisés en 2009 et 2010. D'abord « Le caprice » (14x18 cm), qui représente une jeune femme en robe à fleurs, dont le cornet de glace qu'elle porte à sa bouche laisse échapper une coulée de crème fondue. Un an plus tard, c'est « Le grand caprice » (60x70), où la même femme, pareillement vêtue, assouvit sa gourmandise. On pourrait longtemps gloser le réseau de sens qui naît de la confrontation des deux Vierges et de ces deux « caprices ». Les fleurs de la robe ont d'ailleurs le sens que revêtent les aquarelles consacrées par Kubalek au thème végétal. L'intérêt de Kubalek pour ce thème est sans doute lié à la valeur symbolique que Tchekhov et bien d'autres grands poètes accordaient aux végétaux, vus comme autant d'images tangibles du Principe qui inspire les formes de notre univers.

Cette figure parentale, d'abord victime d'une maladresse enfantine, est elle-même, d'après les deux images contradictoires mais pas inconciliables de son plaisir, une

allégorie de la contradiction dont je parlais, la « double injonction contradictoire » qui serait la clef du sacré, du moins dans l'aspect que nous lui donnons, et celle de l'art. Les effets majeurs de cette injonction : les pulsions mimétiques et les pratiques sacrificielles qui régulent le danger inhérent à ces pulsions, se transcrivent dans un tableau intitulé « Sur le bon chemin », où Kubalek représente un jeune garçon qui avance, tête baissée, sur un chemin devant lequel sa mère est accroupie. La parenté du traitement du manteau noir de l'enfant et de la robe marron de la mère, la hauteur égale de l'espace occupé par leurs silhouettes, suggèrent le mimétisme inhérent à l'apprentissage de l'enfant. Mais le visage baissé de ce dernier, sous une casquette phallique, exprime les limites de ce phénomène, peut-être pour en surmonter les dangers. L'équilibre des formes, souligné par le partage de l'espace pictural autour du chemin gris, suggère le rapport des pulsions mimétiques et de l'harmonie des formes, qui en seraient l'expression pacifiée. Plus parlant à cet égard, le jeune écolier « Devant le tableau » qui lève le doigt, dans une représentation où trois lignes horizontales, tracées sur le tableau noir, équilibrent l'étagement de sept ronds blancs, sur la droite de ce tableau où Kubalek portraiture en fait le rapport de l'art pictural et du mimétisme. La simple imitation du réel dans l'art, sans même parler de l'harmonie de ses formes, aurait une fonction cathartique assez méprisable, qui expliquerait la critique dont l'art est l'objet dans la pensée des ses représentants majeurs, comme Arthur Rimbaud qui, dans sa *Saison en enfer*, s'accuse de n'avoir été qu'un illusionniste...

Le tableau le plus parlant à cet égard est la « Peur de la hauteur », qui représente un jeune garçon suspendu par les mains à une branche d'arbre. C'est peut-être l'imitation de la prouesse de l'un de ses camarades, ou la réponse au défi lancé par un adulte, ou au contraire une enfreinte des limites imposées par ce dernier ? La « Peur » de la hauteur exprimerait encore celle que le peintre éprouve dans les difficultés d'une maîtrise des formes et de la mesure, dont cet enfant serait l'allégorie.

A l'arrière-plan, le tronc vertical d'un autre arbre ne porte pas de feuilles. Cette image de la stérilité est démentie, non sans ambiguïté, par l'apparence même de l'enfant dont le corps charnu, moulé par ses vêtements, a l'apparence d'un fruit trop mûr, peu appétissant. Mieux : les deux boutons rouges à la base des bretelles de sa salopette, le pli malvenu de l'entrejambe, donnent à sa silhouette une féminité de mauvais aloi. Le carré décrit par les deux jambes repliées comme celles d'une grenouille stigmatise la

perfection de l'Androgyne, déchu de son aura et désigné comme l'expression transcendée de la violence dualiste, conséquence fatale des pulsions mimétiques qui nous agitent. On rejoint ici les leçons Kafka, ce grand génie tchèque, auquel font encore songer certains dessins de Kubalek : une variation sur le motif de la cage d'escalier qui, dans la spirale d'une vision plongeante, m'apparaît comme une image de ces pulsions, liées dans un rapport obscur à notre attrait pour les images de la totalité. De même avec la simple vision de deux barques, côte à côte sur le sable, avec l'effet hypnotique créé par les lattes de bois parallèles de leur coque.

Ce goût de l'ordre est peut-être encore dû à la détermination astrologique de Kubalek, un virginien du second décan, né en 1966, et arrivé à Paris à l'âge de trente-trois ans... Quoi qu'il en soit, la question posée au sens de l'Harmonie, par exemple dans le méli-mélo des peluches qui entourent son probable autoportrait, cette question se resserre dans ses autoportraits déclarés comme tels, qui n'ont pas la plénitude marmoréenne de l'homme aux peluches. Le visage de Kubalek, surmonté par le léger toupet dont s'orne le visage de sa « Madone triste », se décompose en aplats de lignes et de couleurs. On songe au visage du dernier Nerval, signe méconnu de la quête sans merci de l'Un, retracée dans *Aurélia*. Une série d'aquarelles consacrée à l'Égypte appréhende ces problèmes, sans le recours attendu aux figurations architecturales de l'Un, si nombreuses en Égypte. Du secret des nombres ne reste, sous le pinceau de Kubalek, que l'étrange idéogramme dessiné par une bouée fixée sur un piquet, devant l'horizon sur lequel erre un cerf-volant rattaché à un esquif. Dans une autre aquarelle, l'Égypte se voit réduite au corps vague d'un saurien, qui souligne la tension de la terre et de l'eau, prétexte à un oxymoron de couleurs où s'illustre le rapport de l'Un et du multiple.

Le même saurien se devine à l'arrière-plan d'une autre vision : encore un paysage de terre et d'eau dont s'étagent subtilement les plans. Une pancarte peinte, avec ses deux pieds de bois, occupe le premier plan. Y figurent deux motifs circulaires qui surmontent les mots : « Utopic beach / Club / Diving Center ». On ne saurait cerner avec plus de malice les illusions (l'utopie) de l'art, liées autant à sa capacité à imiter le réel qu'à la fascination de la forme, stigmatisée par le mot « Center ».

N'ai-je fait que « rêver », en projetant dans les tableaux de Kubalek une réflexion sur l'art fort personnelle ? Je n'aurais fait alors que regarder comme ils doivent l'être ces tableaux, dont Kubalek lui-même résume ainsi la fonction : « Ma narration se

déclenche avec le rêve de chaque spectateur devant mes tableaux »... Mais l'idée du rêve en recouvre une autre, celle d'une perception quasi onirique de vérités masquées ou oubliées, qui reviennent sous ma plume au contact des caprices du pinceau de Kubalek.