

Affaire d'envie, envie de faire

À lire comment Tereza Lochmann explique, en dernier ressort, l'origine de son ensemble *Hors champ* – avoir très envie, ne rien pouvoir y faire – l'on se dit qu'en effet, la création est avant tout affaire d'envie, tel un besoin physiologique dont la satisfaction relève de la nécessité, parfois impérieuse, et procure soulagement, bien-être voire plaisir. Et l'on ne peut s'empêcher de penser qu'en le disant avec une telle simplicité, en l'assumant crûment sans en faire une quelconque position de principe, l'artiste grave, pour elle-même et dans la figure si singulière qui occupe le devant de cette œuvre, une forme de manifeste¹, où la tempérance le dispute à la détermination.

Bien qu'elle ait une histoire, et même longue, dans les représentations², la pisseuse n'est pas un sujet comme les autres et en faire le choix instaure d'emblée un rapport particulier avec le spectateur. Accroupie au sol, le corps refermé sur lui-même, vue de profil et tournant la tête vers les plants de maïs qui occupent le reste de la composition, celle-ci pourrait s'apparenter aux figures de l'absorbement que Michael Fried a étudiées dans la peinture du XVIIIe siècle³ : niant l'existence du monde en dehors de l'œuvre, par leur activité, leur attitude ou leur posture, elles n'en construisent que mieux l'illusion de la représentation comme scène réelle. Sauf que, aussi dissimulées ou marginales soient-elles, les « figures pissantes » ont indéniablement le pouvoir d'attirer l'œil ; peut-être est-ce même précisément là leur fonction – être vues – , déployée sur une large gamme allant du clin d'œil de connivence jusqu'à la sidération du face-à-face. Et qui plus est, le jet d'urine, dès lors qu'il est visible, guide le regard, comme une flèche, en ligne droite ou en cloche, dans les coins, vers le sol. Dans sa description de deux eaux-fortes de Rembrandt, Jean-Claude Lebensztejn formule parfaitement cette

¹ Bien sûr, que les artistes expressionnistes de Die Brücke aient, au tout début du XXe siècle, gravé les leurs dans le bois n'est pas étranger à cette réflexion.

² Jean-Claude Lebensztejn a recensé et étudié un nombre conséquent de représentations de pisseurs et de pisseuses dans *Figures pissantes 1280-2014*, Paris, Macula, 2016.

³ Michael Fried, *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, 1990.

circulation des regards et le paradoxe qui la fonde – ne pas être vu dans un dispositif qui donne à voir : « Plus d'enfance, d'amusement, de symboles, de courbes, de masculinité allusive ; juste un paysan et une paysanne qui pissent droit devant eux, la femme détournant les yeux pour s'assurer qu'on ne l'observe pas – mais que fait là Rembrandt, qui nous met sous les yeux cette exhibition d'urine, et de merde aussi, que la femme au regard inquiet espère à l'abri des regards. »⁴ La jeune femme représentée par Tereza Lochmann se détourne bien, tout en montrant une fesse et le haut d'une cuisse ; elle est cachée derrière la haie de maïs – un bon écran, vu sa hauteur – mais pour nous à découvert ; elle est absorbée autant qu'elle s'épanche, semblant faire corps avec son environnement – une mèche de cheveux dénouée évoque un écoulement, que soulignent encore diverses traces ondoyantes.

Loin d'accomplir le fantasme d'un autre, la pisseuse assouvit un besoin pressant, comme la femme commençant sa journée que représente Paul Gauguin dans *Te Poipoi (Le matin, 1892)* et dont elle partage la position décentrée au sein d'un paysage foisonnant. Car si la figure occupe le premier plan, ce n'est pas pour prendre le regardeur à parti ou le provoquer frontalement : placée en bordure de champ, elle l'y fait entrer et le dirige, via l'espace dégagé, vers le fouillis dense des hautes tiges dressées ; parfaitement à la vue, quoique de dos, elle surveille et guette, à *ras de terre* (suivant le titre d'une autre œuvre du cycle), y amenant ainsi notre attention. Là, se révèlent des présences plus ou moins visibles, un oiseau mort, une enveloppe de feuilles sèches, des touffes d'herbe abritant des yeux, souvenir remontant à l'enfance d'un dessin de Jérôme Bosch (*Le champ a des yeux, le bois a des oreilles*). Ensemble, ils pointent la noirceur de l'œuvre qu'avaient éclipsée, au premier abord, la délicatesse de la figure féminine, la « tendresse » que l'artiste a mise dans la courbure de son dos, mais aussi le jaune solaire des épis. À l'anthropomorphisme des plants de maïs répond l'animalité du corps tapi au sol et l'ombre alors s'impose au regard, emplie de menaces, de celles

⁴*Ibid.*, p. 82. *L'Homme qui pisse et La Femme qui pisse*, 1631, Paris, Bibliothèque nationale de France.

qui ont trouvé à s'incarner dans des textes comme *Sanctuary* de William Faulkner (« l'histoire la plus effroyable qu'on puisse imaginer », d'après l'auteur), dans des peintures comme *Christina's World* d'Andrew Wyeth (1948, New York, MoMA) ou dans des films comme *Children of the Corn* d'après Stephen King.

Et si cet imaginaire angoissé, du fait réel qui a inspiré l'auteur états-unien aux cristallisations de frayeur orchestrées par les thrillers, n'apparaissent pas d'emblée, c'est que Tereza Lochmann, comme l'indique le titre de ce cycle, a choisi de travailler dans le *hors-champ*, utilisant pour ce faire les potentialités de la pisseuse. Hors du champ (de maïs), elle l'est, littéralement, tandis que positionnée en plein dans le cadre, elle cherche à s'y dissimuler. Tournée vers le champ, elle scrute en face d'elle ce qui, bien sûr, comme dans tout bon film d'horreur, arrivera dans son dos. À la fois dedans et devant, elle intègre également l'arrière, définissant un espace instable, susceptible de s'ouvrir et de se fermer, de se retourner sans cesse. On sera tenté d'y voir une mise en abîme des diverses techniques liées à la gravure et à l'estampage que l'artiste a choisi d'explorer, tant par la part d'imprévu, les jeux de report et d'inversion qu'elles impliquent que par le mode d'apparaître de l'image qui leur est propre : tracée dans la matrice, elle se forme sur le papier, sans que celui qui accomplit les gestes de l'impression puisse la voir avant le retournement final, ne pouvant que la prévoir, avec toute l'anticipation, les risques et les surprises que cela comporte. Exposer les tampons qui, portant les traces des différentes peintures employées, deviennent ainsi sculptures autonomes, c'est autant dévoiler le processus que redoubler le hors-champ, le devant et le derrière. Il y va là encore pour l'artiste de se positionner, par un usage à la fois expérimental et réflexif de la technique⁵, un travail dans la matière de l'image préparant son apparition, une invention de formes engageant la mémoire, l'imaginaire, les idées, la

⁵ Pour cet ensemble, Tereza Lochmann a utilisé pour la première fois une affleureuse, petite version de la défonceuse qui lui permet de tracer à plus gros traits, d'enlever rapidement des zones plus importantes : pas de fascination chez elle pour la technique, mais un sincère plaisir à en découvrir les ressources et dans la plus grande douceur que son nom attribue à l'affleureuse, un choix esthétique. Une stratification de l'imaginaire aussi et un jeu sur les échelles, si l'on rapproche le travail de cette machine du tracé fait par une voiture fonçant dans un champ de maïs comme dans le film *Interstellar*.

pensée et le monde d'aujourd'hui sans pour autant qu'elles leur soient soumises. Bref, une envie de faire pour prise de position.

Guitemie Maldonado