

# Les images du moi-créateur chez Gasiorowski

Gérard Gasiorowski (1930-1986) est un peintre de l'«image de soi». Ce ne sont pas ses quelques auto-portraits qui permettraient de le ranger dans cette catégorie, mais plutôt l'élaboration de son œuvre. En effet, toute la *Peinture* (nom générique de son œuvre) semble être le miroir du processus artistique en œuvre. Les différents changements de style, l'attribution de ses œuvres à d'autres et l'affirmation d'une conduite altérant son image de peintre le constituent paradoxalement comme auteur. A cet égard son œuvre nous semble avoir valeur d'exemple parce qu'elle porte en elle la question de «l'image de soi», de sa perte, de sa fiction et de son élaboration.

L'œuvre de Gasiorowski met en scène dans sa pratique même et dans la narration qui l'accompagne (Gasiorowski notait dans ses carnets le récit de ses pratiques) les différentes étapes du «processus créateur». Ce processus mis en place permet d'observer, en outre, la mutation fragile de l'auteur en artiste, moment problématique qui lui donne une existence en le niant. Il invente des personnages qui peignent à sa place :

Kiga -reprenant deux syllabes de son nom- l'indienne et le professeur Hammer -marteau en allemand-, ainsi que les Elèves, les Paysans, les Indifférents et les Vagabonds.

Ces différentes postures, ces différents points de vue synchronisant œil de primi-

tif et œil de spécialiste, ce va et vient entre une image de lui et une autre, ce jeu entre le Je et le Moi sont difficiles à saisir cependant. La lecture des textes de Didier Anzieu sur le processus créateur permet d'éclairer cette pratique et de comprendre comment «La dissociation-régression-inspiration du créateur peut être inscrite dans l'œuvre elle-même sur un mode imitatif»<sup>1</sup>. Rappelons que pour Anzieu le processus créateur se décompose en cinq phases : le saisissement créateur-la régression créatrice, la prise de conscience de représentants psychiques inconscients, l'institution d'un code, la composition proprement dite de l'œuvre et enfin la production de l'œuvre en dehors. Un des intérêts de l'œuvre de Gasiorowski tient au fait qu'elle se présente, à travers une fiction et donc de façon ludique, comme une réflexion sur le processus créateur.

Nous pouvons récapituler ainsi l'histoire de ce processus créateur :

## Déclarer l'impuissance d'être auteur.

De 1964 à 1972 Gasiorowski a une pratique «hyperréaliste» de la peinture puis il peint *Les croûtes* (peinture rejetée de la grande histoire de l'art et aussi matière picturale épaisse), «c'est la première interrogation de La Peinture»<sup>2</sup> puis les *Impuissances* - il copie les illustrations d'un vieux dictionnaire- sur un format minimal «zéro figure» : «c'est, [son] refus

de l'imaginaire en ne travaillant par la main que [son] refus de l'imagination»<sup>3</sup>.

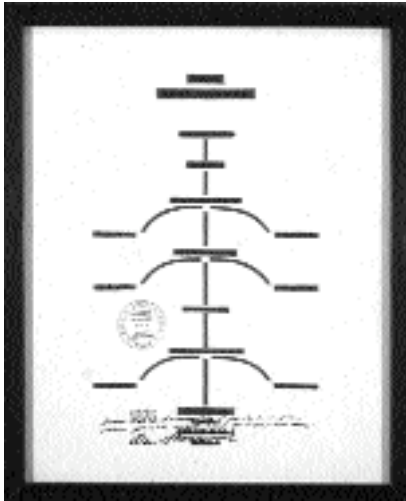
## Peindre enfin cette impuissance en revenant à la pulsion.

C'est la période des Régressions. En 1973 il se met à «faire des pâtés», en 1974 il joue avec des soldats, des chars d'assaut, des avions et des locomotives...

## Endosser d'autres personnages pour peindre.

En 1975 il se détache de sa production pour mieux organiser sa «régression». Il crée une fiction et disparaît derrière des personnages. Pendant plusieurs années il ne signe plus de son nom. Il observe sa fiction. L'exposition organisée à l'époque est celle de Worosis-kiga (anagramme de Gasiorowski). Il note dans ses carnets : «La peinture n'est que du cinéma». Le professeur Hammer entre en jeu par la création (fictive) de l'A.W.K. (une académie d'art : Académie Wo rosis-Kiga). Les élèves -artistes célèbres- peignent des chapeaux.

L'indienne Kiga de la tribu des Worosis tue le professeur Hammer en 1981 et c'est à travers elle que la fiction se poursuit ensuite. Kiga utilise ses excréments pour peindre, fabrique des pots de couleur, des colliers à travers des rituels que Gasiorowski présente.



Académie Worosis Kiga: *Organigramme de l'A.W.K.*, 1976, 40x33 cm.



Kiga: *Les Jus*, 1976-1982, 28x33 cm. Jus d'excrément sur papier

### Passer d'une réalité à une fiction de manière performative.

A chaque fois la fiction est telle qu'elle s'inscrit dans l'œuvre avec la logique de la narration. Lorsqu'un personnage a «fait son temps», il disparaît: le professeur Hammer est tué. Kiga meurt mais laisse des descendants. La production suit la fiction et de la fiction renaît la peinture. GXXS, «Gasiorowski peintre du vingtième siècle», émerge alors. En 1983, le nom de Gasiorowski est à nouveau prononcé à propos de peinture. Il est auteur de peinture et producteur de cette matière même, il est peintre. La fiction peut prendre fin.

### LE SAISISSEMENT CREATEUR - LA REGRESSION CREATRICE

Reprenons les différentes phases du processus en place. L'acte régressif permettrait de revenir au brut, à un état sensoriel brut. C'est-à-dire au plaisir de jouer à la guerre, de manipuler, de gâcher, de souiller. Ce serait une volonté de revenir au corps de l'enfant plutôt que de devenir un artiste sacralisé. Le personnage de l'indienne Kiga va permettre de pousser plus loin cette régression jusqu'à utiliser ses excréments pour dessiner au doigt -dessins intitulés *Les Jus*, 1978 - ou effectuer des modelages - *Les Tourtes* (d'après *Les Pommes* de Cézanne), 1977-79.

Maculation d'un support avec des excréments, manipulation de la matière, peinture aux doigts, toutes ces opérations intensifient l'expression en liant charnellement la forme et la matière au geste qui trace. Elles impliquent un investissement des systèmes sensoriels. Ce dispositif se construit par étapes. Ainsi cette régression n'est-elle qu'une «régression temporelle», une crise symbolique car elle permet le passage vers un autre état. Ne serait-ce pas alors une conduite exploratoire de régression, une sorte de régression «appliquée» qui permettrait de retrouver des affects sensoriels enfouis?

### LA PRISE DE CONSCIENCE DE REPRESENTANTS PSYCHIQUES INCONSCIENTS - LE DEDOUBLEMENT DU MOI

Nous pouvons qualifier cette conduite d'exploratoire dans le sens où le MOI se dédouble, «les fonctions du Moi conscient [...] assurent le maintien de l'attention, de la perception et de la notation.»<sup>4</sup> Poursuivons avec cette deuxième phase du processus créateur et examinons la façon dont elle s'articule. Ainsi, «la résistance opérée par la régression fictive va se télescoper avec un autre état: le créateur entre dans un état d'illusion, il «dédoublé son MOI en une partie qui régresse et une autre qui reste vigilante et qui prend conscience.»<sup>5</sup>

Gasiorowski oppose deux personnages: le Professeur Hammer et Kiga l'indienne. Le professeur incarne l'autorité, l'ordre. Il inscrit «refusé» sur des exercices d'«artistes reconnus» et Gasiorowski contresigne. Kiga incarne la liberté.

A travers le personnage du professeur Hammer, on pourrait d'ailleurs voir le double conflictuel, «l'effet négatif d'un personnage imaginaire de la réalité psychique, auquel Michel de M'Uzan a donné le nom de «public intérieur»»<sup>6</sup>.

Les différentes doublures de Gasiorowski: Kiga ou le professeur Hammer nous obligent à nous poser le problème de ses conditions mentales de perception. «Il devenait nécessaire pour moi de créer des personnages. [La peinture] existait, je dialoguais avec elle, elle était présente tout le temps, mais à travers un nom.»<sup>7</sup> Jusqu'à quel point Gasiorowski jouait-il vraiment ces dédoublements? Dans un film réalisé en 1983 par Jacques Boumendid (Centre Pompidou), *Gasiorowski Worosis-kiga*, Gasiorowski présente l'indienne Kiga et ses ouvrages. Il met une telle distance entre elle et lui dans ses commentaires que le doute sur l'existence réelle de l'indienne s'installe. Existe-t-elle vraiment? A-t-il rencontré l'indienne? Il parle de Kiga comme si elle existait et non comme d'un personnage inventé. Il semble ne faire que rapporter les propos de Kiga. Il ne fait en définitive qu'accentuer la présence de Kiga comme auteur, il l'hallucine, il rend son absence présente et il s'absente de l'œuvre. Il s'établit ici en même temps un rapport de dualité et d'identification. L'un est l'autre et Kiga.

Quand ses amis lui téléphonaient, il répondait parfois d'une voix neutre: «A qui voulez-vous parler, à Kiga ou à Gasiorowski?»<sup>8</sup>

La folie aurait été d'en rester là. Comme le dit Christian Boltanski, artiste pratiquant un certain état de régression dans la fabrication de boulettes de terre: «si j'avais été fou, je ne me serais pas arrêté après un laps de temps prévu, et je ne les aurais pas montrées, en tout cas pas de la même manière. C'était une réflexion sur un monsieur fou que j'étais en même temps.»<sup>9</sup>

D'ailleurs le processus ne s'arrête pas là, il s'agit de continuer à travers des phases successives. Gasiorowski, conscient que cela n'est qu'une étape, et alors que cette étape est dépassée, introduit cette expérience de régression dans le titre d'un ensemble de travaux: *Régressions, retour à un stade antérieur de développement affectif et mental* et il englobe dans ce titre générique: *les Fleurs, les Amalgames, La Guerre, la Ponctuation, Les Portraits, Les soins-secours et Worosis Kiga*.

Preuve que cette étape est non seulement dépassée mais intégrée dans son avancée vers la peinture, dans cette quête. En outre, le titre nous prépare à faire allégoriquement l'expérience de cet état.

### L'INSTITUTION D'UN CODE

La troisième phase du processus créateur est d'« instituer un code et lui faire prendre corps ». C'est une phase qui permet d'arranger les données, de justifier les éléments mis en place. C'est finalement: « Créer un corps imaginaire régi par un code qui le commande entièrement. »<sup>10</sup>

La structure ternaire semble être ici le code qui donne sa cohérence à l'ensemble.

Trois personnages importants s'articulent autour de symboles:

- Kiga (la liberté, la révolte) est Peinture,
- le professeur Hammer (l'ordre) serait également Artiste,
- et lui-même -Gasiorowski- en auteur absent temporairement de l'œuvre

mais observateur. Il témoigne et contre-signe les exercices « refusés » par l'Académie. Il réapparaît pour croiser plus tard les deux rôles précédents et devenir Artiste-Peintre.

La tresse serait donc le modèle heuristique pour cette quête de peinture. Le «3» serait le code choisi pour paradoxalement affirmer l'unité, l'identité et la singularité de l'acte pictural et de l'auteur.

De même, trois actes ponctuent sa vraie-fausse «biographie»:

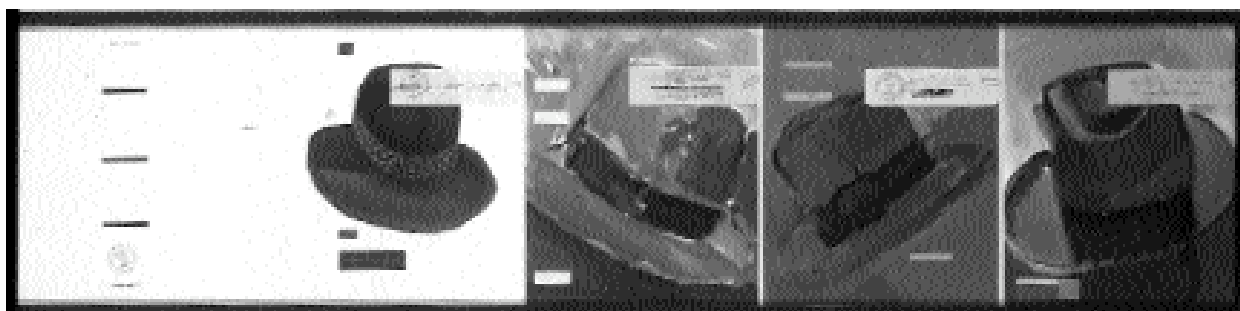
- 1 -le renoncement: retrait du monde de l'art,
- 2 -la fiction d'une activité artistique,
- 3 -le retour du peintre, sa réapparition en tant qu'auteur-signataire.

Cependant c'est paradoxalement par le «2» que cette règle de «3» fonctionne. C'est le «2» qui mène le jeu. Il s'agit en effet de dédoublement car l'un des trois personnages passe à travers l'autre: Kiga tue Hammer. Hammer disparu, Gasiorowski renaît. Kiga meurt. Le nom Gasiorowski va réapparaître. Et l'«on voit que le chiffre est à nouer autrement: car pour le saisir il faut se compter trois même si les éléments fonctionnent deux à deux.»<sup>11</sup>

Le personnage de Gasiorowski (observateur, auteur et signataire) a une valeur opératoire. Les deux personnages (Kiga et Hammer) sont pris dans l'acte d'une opposition qui les soude, sous les yeux d'un troisième personnage présent et absent à la fois - Gasiorowski -, troisième personnage «à y subir le rapt de l'apparaître». <sup>12</sup>

### LA COMPOSITION

La quatrième phase est «la composition proprement dite de l'œuvre». La composition est un terme de peinture: «harmonie des couleurs, disposition générale des figures, mouvement d'ensemble, aménagement des lumières et des ombres.»<sup>13</sup> C'est finalement l'arrangement des éléments plastiques. Mais la composition ici permettrait la cohabitation de ces différentes étapes, de ces différentes postures et l'enchaînement de la fiction picturale. L'œuvre de Gasiorowski s'articule dans le temps et la fiction est construite et verrouillée par la conscience qu'il en a et par le récit qui l'anime. Lorsqu'une étape est terminée dans son processus d'élaboration, il fait disparaître un de ses personnages. C'est à chaque fois lors d'une crise de sens que la Peinture -personnage central- transgresse son destin, que la fin d'une étape devient le vecteur d'une dynamique créatrice. C'est alors la capacité d'entrer et de sortir de la fiction qui est mise en jeu. Seule compte la quête de Peinture: «Kiga est la figure même de la peinture, seulement qu'est-ce que la peinture?»<sup>14</sup>



## LA PRODUCTION DE L'ŒUVRE AU DEHORS

La cinquième et dernière phase comporte deux opérations : «déclarer l'œuvre achevée et l'exposer à un public». Traditionnellement lorsque l'œuvre est achevée l'artiste la signe. Or la signature chez Gasiorowski ou plutôt la non-signature est ce qui va déclencher la quête de Peinture. C'est ce par quoi tout commence : «La peinture existait, je dialoguais avec elle, elle était présente tout le temps. C'est pour ça que j'ai fait sauter mon nom en tant que signature et que j'ai pris l'anagramme de ce nom qui a donné Worosis-Kiga et qui est devenu donc la Peinture.»<sup>15</sup>

### *Altérer l'identité artistique*

Offerte cette fois à un vrai public, l'œuvre n'est plus une fiction, l'artiste va la reconnaître. Et la signature nous ramène à la question de l'autorité artistique car, «l'œuvre d'art compromet son auteur». <sup>16</sup> Une pratique qui altère l'expression, le nom de l'artiste et l'idée d'une signature unique, pose donc le problème de l'autorité artistique. En effet, qu'en est-il d'une œuvre qui se présente comme ayant plusieurs auteurs et qui plus est, des auteurs pseudonymes -Kiga, Hammer, les Paysans, les Vagabonds, les Meuliens-? La compromission de l'auteur étant moindre, serait-ce une manière de ne pas reconnaître l'œuvre ?

Gasiorowski joue avec cette signature. Il dit : «si je me suis trouvé devant la nécessité d'avoir d'autres noms, ou des noms de code, ou des initiales, c'est parce que le nom du peintre en face d'une peinture est une sorte de vol et de scandaleuse présomption [...] Je ne fais que désigner cela qui ne me donne aucun droit à y poser pleinement mon nom.»<sup>17</sup>

Il écrit sur le mur de la galerie dans laquelle il expose une partie du travail de Worosis-kiga : « Si vous voulez épater vos amis, vous signez du nom d'un grand peintre célèbre.»<sup>18</sup>

Ainsi la contradiction des postures et des points de vue serait assumée comme un



Kiga : Les Tourtes - d'après les pommes de Cézanne, 1977-79, © Photo Galerie Maeght

ressort de la création qui permettrait en outre de révéler l'identité artistique. L'acte artistique s'effectuerait avec un sujet-auteur se démultipliant et se mettant en jeu à travers divers objets de création.

Comme nous pouvons le constater le scénario progresse vers la peinture pour atteindre d'une part sa matérialité et d'autre part la constitution de Gasiorowski en artiste-peintre. La fin prendra encore la forme d'une fiction, celle d'un communiqué de presse : les auteurs des peintures sont *Les paysans, les Indifférents et Les vagabonds*. Les paysans cherchent un artiste professionnel, Gasiorowski est engagé et signe G.

### *Signé X ?*

Ainsi renaît Gasiorowski peintre et apparaît l'initiale comme signature - G -. Mais une autre signature se substitue ensuite à celle-ci : G XX S. Signature à la croisée des deux personnages importants dans son œuvre : le professeur Hammer et Kiga - Hammer l'«artiste» et Kiga fabricante de peinture excrémentielle. A la fin de cette aventure, il retrouve donc une signature -quasi anonyme cependant-. Moins que le nom, des initiales G.X.X.S.

S'attacher à associer à l'initiale G la lettre X, n'est-ce pas une façon d'en appeler au signe de l'anonymat ? Qui signe ? X. Et le X est insistant, il s'obstine : X.X. Est-ce un doublement pour manifester une identité plurielle ? Le bégaiement de la lettre ne (re)marque-t-il pas la croisée, la rencontre à «la relation d'inconnu», le nom imprononçable sous l'autorité duquel l'acte a eu lieu. Le chiasme ne figure-t-il pas la variété des croisements : Gasiorowski à la croisée de deux personnages, de deux opposés -Kiga et Hammer- ? X serait également ce qui fait nœud : l'homme et l'œuvre dans une même identité.

La peinture est donc production excrémentielle du corps même de Gasiorowski, objet d'observation et d'analyse. Il écrit : «Hier l'artiste était peintre, l'artiste aujourd'hui fait la peinture.» La (non)signature de Gasiorowski marquerait son impossibilité d'être en dehors de la Peinture. Peinture qu'il est donc.

*Signer l'œuvre, signer sa vie, retour à la pulsion*

On pourrait d'ailleurs faire l'hypothèse pour finir qu'à travers cette quête de Peinture c'est finalement la quête de l'identité de l'artiste qui s'inscrit. La peinture renaît à l'état sauvage et Gasiorowski va, à partir de là, réapprendre le nom. La signature est, à travers Kiga, pulsion et l'œuvre d'art ne serait là «qu'un mur de chiottes à virguler».<sup>19</sup>

Si la signature était une performativité corporelle donnant «naissance à des impulsions gestuelles refoulées»<sup>20</sup>, ce serait alors une belle revanche du corps sur la discipline, de l'excrémentiel sur l'institution artistique. L'étape de Kiga aura donc été nécessaire sur le chemin pictural pour l'émergence du *ductus*<sup>21</sup>, pour retrouver la propriété. Passer du (non) propre en question, s'assimiler à différents sujets pour parvenir au *nom propre*. La constitution du sujet-artiste aurait procédé d'un assujettissement régressif à la matière.

*Se perdre, perdre son image*

L'artiste s'est mis en œuvre, dans l'œuvre. Il s'est perdu dans la peinture. Car, qu'est-ce que peindre, qu'est-ce que créer si l'on n'a pas passé l'épreuve de la «perte de soi» ? Et qu'est-ce que s'affronter à l'identité artistique, à la signature sans prendre en face le problème du nom voire du re-nom, c'est-à-dire sans chercher à retrouver, quitte à perdre définitivement une identité, une signature ? Il est donc devenu «Peinture» pour être plus qu'une simple signature.

«Pour moi, disait-il, la peinture est une coulée qui vient des origines» et il a peint une ligne de peinture qui passe d'un tableau à l'autre (sur dix sept toiles de même format : *La ligne indéfinie* (1985). N'est-ce pas là une forme de Signature ? Signature comme ligne de trajectoire individuelle ? Signature comme ligne de vie, comme signe de vie. Il semble que les deux se rejoignent : peinture et vie. La signature n'est-elle pas finalement le signe de l'identité affirmée -et ici (re)trouvée- et finalement ce contre quoi se positionnait Gasiorowski, une certaine «auctorialité» ?<sup>22</sup>

Le processus créateur a donc tourné à la constitution d'un sujet double : la Peinture

et l'artiste -à travers une signature-. L'auto(bio)graphie inscrirait un sujet double sanctionné par une signature trouble !

*Cercle et circulation du sujet, d'une image à l'autre*

Si les différentes phases repérées comme «processus créateur» par Didier Anzieu sont bien présentes ici comme éléments narratifs et visuels des étapes à l'œuvre dans le temps, elles circulent des sujets peints au sujet-peintre pour se retourner sur elles-mêmes par le biais d'une signature retrouvée : «cercle qui se refermerait ainsi sur lui-même à travers une composition à la fois totale et parfaite.»<sup>23</sup> Ainsi, *La Ligne indéfinie* de peinture passe de toile en toile et les lie de ce qui les tresse : de vie, de temps et du nom.

L'œuvre s'édifie donc par rapport à un sujet dont l'identité s'est trouvée mise en question. L'auteur se retrouve intégralement et tout peut (re)commencer. Est alors ouverte la voie de l'ultime pièce intitulée *Fertilité* (juin 86). La Peinture et son auteur sont nés. Gasiorowski, lui, meurt prématurément le 19 août 1986 à l'âge de cinquante-six ans.

Sandrine MORSILLO

1. Didier Anzieu, *Le corps de l'œuvre*, Paris Gallimard, 1981, p. 95

2. Gérard Gasiorowski, *Collection Contemporains Monographies*, Paris, Centre Pompidou, 1995, p. 229

3. *ibid.* p. 115

4. Didier Anzieu, *ibid.*, p. 115

5. *ibid.*, p. 99

6. *ibid.*, p. 115

7. Propos recueillis in Gérard Gasiorowski, *op. cit.*, p. 130

8. *ibid.* p. 130

9. Delphine Renard, in Christian Boltanski, Paris Centre Pompidou, 1984, p. 130

10. Anzieu, *op. cit.*, p. 68

11. Jacques Lacan, «Hommage fait à Marguerite Duras du Ravissement de Lol V. Stein», texte publié en décembre 1965 in *Cahiers Renaud/Barrault*, Paris, Albatros, p. 131

12. *ibid.*

13. Etienne Souriau, *Vocabulaire d'Esthétique*, Paris, PUF, 1990, p. 447

14. Gasiorowski, p. 248/249

15. *ibid.* p. 247

16. René Passeron, «La poïétique en question», in *Poïétique*, Paris, Poiesis, 1991, p. 115

17. Gasiorowski, p. 246

18. *ibid.*, p. 247

19. Bernard Lamarche Vadel cité par Michel Servièrre, *Le sujet de l'art*, Paris, L'harmattan, 1997, p. 87

20. Servièrre, *ibid.*, p. 87

21. *ductus*: «en paléographie, [c'est] la main [qui] conduit le trait [...]. Le ductus permet de classer les caractères selon le nombre et la direction des coups de pinceau.» Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, p. 151

22. terme utilisé par Foucault, «Qu'est-ce qu'un auteur ?», in *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994.

23. Anzieu, *op. cit.*, p. 137