

# *Robert Estermann, Blue Rider*

Elisabeth Lebovici

1910? 1913? Les spécialistes ont longtemps hésité. C'est entre ces deux dates cruciales pour qui veut assigner un patronyme à l'invention de l'abstraction que Wassily Kandinsky produit un spécimen d'aquarelle assez étrange. On peut le voir, au Centre Pompidou de Paris, sous le nom de *Sans Titre*, 1913, accompagné de la mention: «Première aquarelle abstraite. Aquarelle, encre de chine et crayon sur papier».

C'est un maelström, aspirant le regard vers un noyau central et formulé par une quantité discrète de taches informes de couleur, reprises ou surlignées par un trait mince d'encre. Des filaments noirs s'enchaînent, rayent ou piquent le blanc du papier, se hérissent comme des poils, s'enfilent comme des étuis autour des hasards colorés. Aujourd'hui stabilisée comme une oeuvre d'art, cette aquarelle de papier sali par l'encre, le crayon et la couleur, garde, lorsqu'on prend le temps de la regarder, son caractère événementiel, comme l'est, selon la théoricienne de l'art Rosalind Krauss, tout travail de «jaculation» plastique dont la violence se maintient ouverte.<sup>1</sup>

Pourquoi la datation fait-elle problème? Parce qu'elle pose une vraie question: selon que l'aquarelle date de 1910 ou de 1913, Kandinsky aura tardé un peu, beaucoup ou très longtemps; comme s'il attendait un autre événement, deux événements plutôt, qui coïncident, eux, dans le temps: une composition abstraite peinte et un long texte écrit, intitulé *Regards sur le Passé* – soit un tableau et une théorisation – pour définir et pour tirer les conclusions de ce qui devient alors un événement originaire, une «scène primitive». Alors, cette «Première aquarelle abstraite», quel en est l'enjeu, qui poussera Kandinsky à diériser sa mise en application? Est-ce parce qu'il n'y reconnaît rien? Ou est-ce parce que dans ce rien Kandinsky reconnaît quelque chose de sa pulsion, de son désir, comme exprimé directement par ces taches de couleur et ces traits noirs jaillis sur le silence du papier?

Revenons au passé, ou plutôt, à la chevauchée fantastique de l'artiste, véritable *Mazepa* renversé sur sa monture tel que l'ont chanté la poésie, la musique et la peinture romantiques, voguant au sein de ses souvenirs: «Lorsque j'étais tout petit,» écrit Kandinsky, «je peignis un cheval pie à la gouache. Tout était fini sauf les sabots. Ma tante, qui m'aidait à peindre, dut sortir et me recommanda d'attendre son retour pour les sabots; je restai seul devant la peinture inachevée: je me tourmentais devant l'impossibilité de mettre sur le papier les dernières taches de couleur. Ce dernier travail me semblait si facile. Je pensais: <si je fais les sabots vraiment noirs, ils seront sûrement tout à fait conformes à la nature>. Je pris autant de noir que je pus sur mon pinceau. Un instant... Et je vis quatre horribles taches noires au pied du cheval, écoeurantes et complètement étrangères au papier. Je me sentais

désespéré et cruellement puni. Plus tard, je compris fort bien la peur que les impressionnistes avaient du noir et plus tard encore, cela provoquait une véritable angoisse intérieure de mettre du noir pur sur la toile. Un tel malheur d'enfant projette une longue, longue ombre sur de nombreuses années de la vie ultérieure» 2.

Ce n'est certainement pas pour rien que le cheval poursuit, fantomatique, sa ligne de course lyrique et atomisée dans l'oeuvre abstraite de Kandinsky. Avant lui, à Turin, à la fin du XIXe siècle, le philosophe Friedrich Nietzsche se sera jeté à la tête d'un cheval, pour le saisir, l'embrasser, le mouiller de larmes, performance encore inexpliquée. Et puis à Vienne, au tout début du XXe siècle, un jeune garçon qui ne veut plus sortir par peur des chevaux deviendra «le petit Hans». Il est passé à la postérité comme l'étude d'un cas de phobie, dont on retrouve l'objet, un cheval crayonné en quelques traits – oeil, mors, lanières – que Freud reproduit dans son ouvrage<sup>3</sup>. Et le philosophe Mathieu Potte-Bonneville de poursuivre dans cette perspective cavalière: «Au moment où le cheval-vapeur allait supplanter l'autre, vider les écuries, laisser retomber sur des flancs inutiles le mors et les rênes dont Hans avait si peur; au moment où l'on allait inventer d'autres bâts, d'autres fouets, Turin, Vienne, Munich, Prague, un dernier animal semble avoir parcouru son enclos, fui l'entrepôt, trébuché dans la rue. Moins qu'un cheval, peut-être: l'hypothèse d'un cheval» 4.

L'hypothèse d'un cheval. On voit peut-être où je veux en venir, avec cette longue digression introductive. A Robert Estermann, précisément. A cet autre Cavalier Bleu – et pas seulement en référence au collectif, à l'exposition, à l'almanach (*Der Blaue Reiter*, 1911 – 1912) où Kandinsky et ses amis célèbrent les dessins «des sauvages» comme ceux des enfants, des primitivistes et des innocents, morceaux choisis d'une possible rédemption pour un art gâté par les conventions, l'académisme, corrompu par le matérialisme... Bleu, aussi, au sens contemporain du terme *blue* en anglais, qui est la couleur sinon le sigle de l'érotisme: un blue movie, c'est, aux États-Unis, l'autre nom pour un film classé X. *Blue Movie*, de Warhol, tourné en 1968, portait d'abord le titre de *Fuck*. «J'avais toujours voulu faire un film qui soit de la pure baise (<pure fucking>), comme *Eat* avait représenté le simple acte de manger et *Sleep*, celui de dormir». Il fut rebaptisé *Blue Movie*, avant d'être saisi par la police. Le bleu de la pornographie c'est aussi le bleu de l'écran de cinéma, avant qu'apparaisse l'image, le *Blue* de Derek Jarman, une heure dix-sept minutes d'écran bleu et de son. Robert Estermann est aussi un cavalier bleu, un «blue rider».

Son cinéma, du moins celui qu'il figure, prend ici l'apparence d'un manège de cavalières. *Distant Riders* (ill. pp. 89 – 103) est la fabrication d'un dispositif de fantasmagorie. Ce manège prend en effet pour modèle le zoetrope (ou zootrope, en français), inventé en 1834 par l'américain William George Homer et machine optique provoquant l'illusion du mouvement des images. Une bande de dessins, disposé sur un tambour percé de fentes, s'anime lorsqu'on fait tourner le cylindre autour de son axe. Le jouet est ici agrandi à l'échelle humaine, plus grande qu'humaine, constituant l'une des principales installations présentes au sein de l'exposition de Lucerne. La bande d'images représente des jeunes filles qui montent à cheval. Chacune est l'affiche d'une fille à cheval, dans une banque d'images choisies parmi les

photographies d'Estermann, en Thaïlande, non sans ressemblance, dit l'artiste, avec l'esthétique des magazines de charme des années 1970.

Dans un coin de nature, une plage de dunes végétales sans attrait touristique particulier, des filles nues ou habillées montent des chevaux à cru ou des chevaux sellés, non sans incongruité parfois: plusieurs sont pieds nus mais leurs talons sont munis d'éperons. L'intimité de chacune avec sa monture est augmentée par la distance prise avec l'équitation classique, telle qu'elle est proposée, par exemple, dans le spectacle des concours. Elles s'en fichent. Aucune de ces amazones ne regarde vers l'objectif, ne tente un rapprochement avec les regardeurs. Elles ne sont pas complices. D'ailleurs, aucune ne vient directement et ne se montre de face. Elles se placent de profil, voire tournées vers l'arrière-plan, montrant une partie de leur dos à l'image. Elles restent lointaines, nues ou habillées. Elles s'en vont et le manège est là pour qu'elles «dégagent», dans leur mouvement collectif de droite à gauche, à contre-sens des aiguilles de la montre, à rebours de «la montre». «C'est une sorte de *Fight Club* mais avec des chevaux,» précise Robert Estermann, «aussi cru.» Ce manège qui nous entoure, une fois qu'on y a pénétré grâce aux 48 cm d'interstices permettant d'entrer, presque par réaction, offre la vision utopique d'une communauté de filles qui vivent librement, entre elles et avec les chevaux. Dans leur lanterne magique plus vaste que la taille humaine, les filles vous dominent dans une communication muette avec le cheval, centaures sans apprêt, sans mythologie autre que la fusion ultime. Unes et un tout... Le centaure est l'incarnation sauvage et brutale du rêve d'une union, «comme une force sexuelle,» explique Estermann. «Lorsqu'on voit un homme à cheval, on redistribue les cartes de l'anatomie, considérant par exemple l'encolure comme un pénis».

Ne faire qu'un. D'un côté, la fusion. De l'autre, le monstre. D'un côté, la capacité de transformation, l'indéfini. De l'autre, le spectacle, l'*obvie*. *Elephant Man*, revient souvent dans les dessins de Robert Estermann au point qu'il en a fait une série (ill. pp. 54 – 56). *Elephant Man* n'a pas d'apparence physique, il est là presque sous forme mathématique, celle d'une boîte, d'un cercueil, d'un espace fermé, d'une scène ou d'un plot. Le monstre n'a pas de forme physique et pourtant un monstre, c'est précisément celui qu'on exhibe, un homme qu'on montre du doigt, un homme qu'on expulse.

Cette expulsion, Robert Estermann la combat en vous la renvoyant comme un miroir ou comme une baie: une silhouette d'enfant dessinée au marker s'en va, tourne le dos (*Walking Boy*) (ill. p. 59) et rend tangible la tension entre hermétisme et désir. Une série de portes derrière la porte, l'une devant l'autre, se transportant (trans-*portant*?) ensemble, porte sur sa seule surface visible, un petit dessin au marker: celui du personnage de *Towelie* (ill. p. 60), que l'artiste a emprunté à la série de *South Park*, figuré par une serviette à pattes, sans yeux. Porte-serviette? On voit comment, en français, on peut ici jouer sur la polysémie du mot «porte» pour reconstruire la pièce, qui vous tourne également le dos, laissée ainsi dans son empilement obtus. Le polyptique sexuel des images d'adolescents composant *4 Spaces* (ill. pp. 106/107), dans sa manifestation première, se brouille dans une réalisation floue sur panneau de verre, une version littéralement *trouble*. *Two Boys* (ill. pp. 82/83): Une paire d'enfants, l'un debout, visage artificiel, pantalon blanc, un bras le long du corps, l'autre bras pénétrant l'espace à l'horizontale tandis

que le second garçon renversé et couché, hisse à la verticale ses jambes surélevées devient, grâce à de multiples retouches, un véritable drapeau sublimé de près de quatre mètres de long et trois de haut. Un drapeau emblématique d'un art de l'enfance, qui ne se résume pas à l'enfance de l'art.

Le galop de Robert Estermann, en effet, résiste à la définition, au style, à l'emprise de tous ces mots qui font avancer une société d'enfants vieillissants ou régressifs. «Beruf», «Veranlagung», «Tatsache», «Schöpfung», «Tätigkeit», «Motivierung» est-il écrit en lettres capitales sur une feuille de papier. En dessous, en plus petit: «Freizeit». Le temps libre. Mais est-elle plus plausible, cette revendication de liberté du temps ou de l'espace, lorsque les mots sur le dessin *sont* le dessin et entrent ainsi dans la fiction du dessin? «C'est un choix, je n'ai plus rien à perdre» précise l'artiste. «J'ai abandonné tous les bagages inutiles. Je prends des libertés. C'est tellement important, l'art peut être si provocateur, sans avoir besoin d'illusions compliquées, sans narration ni décor complexes: un dessin, tout simple, a la possibilité d'être efficace. Je ne veux pas permettre que ce soit une illusion: je crois toujours qu'en tant qu'artiste, il reste la liberté de l'artiste.» Sa liberté d'expression.

Un pingouin regarde une fenêtre ou un tableau. «Le spontané de l'homme, c'est sa culture», écrit Roland Barthes à propos du dessin.<sup>5</sup> Les dessins de Robert Estermann, qu'il s'agisse de traits, de lignes ou d'écriture, sont moins des gestes que des parcours: une route à travers la page; une graphie aplatie courant horizontalement dans une sorte de ruban [*Flat Signature (Signature without End)* (ill. p. 32)]; un coin gauche décentré vers le milieu du papier [*Untitled (Left Hand Corner)* (ill. p. 32)]; une épure de construction qui penche (*Construction for an Acute Plane*) (ill. p. 79), le déroulement de trois lignes superposées [*Untitled (How a Single Horizon Line . . .)* (ill. p. 27)]. Le dessin *Moving through Space (The Great Divide)* (ill. p. 53) exprime à la fois le déplacement et ce qui en résulte: deux traits, l'un partant vers le bas, l'autre montant sont séparés par une coupure blanche, fossé où s'immisce la courbe d'un frottis de gris. Le chemin, ce qu'on a parcouru, c'est-à-dire ce dont on s'est séparé, fait quand même lien. Robert Estermann dessine, puis il regarde ce qu'il a fait, ce d'où il est parti, même s'il s'agit de tourner en rond. «Since I was young, my desire was towards things getting round», est-il écrit au stylo, en lettres capitales, à côté d'un cercle dessiné lui aussi, mais qui ne tourne pas tout à fait rond, puisqu'il s'interrompt [*Untitled (Making Small Circles)* (ill. p. 78)]: pas de point final. C'est évidemment le «je», le sujet du dessin, qui est ici décentré. Pas le rond.

«C'est quelque chose qui me préoccupe,» dit l'artiste. «Dans la société, nous nous définissons par ce que nous connaissons et ce que nous ne connaissons pas aussi: bien et mal, sain et malade, garçon et fille; je ne tente pas de représenter un au-delà ou un autre côté, dans cette représentation binaire de la différence, juste une gamme de gris».

La circulation à l'intérieur du dessin ne prête pas vraiment à une identification précise du paysage, même si celui-là est boursier (*Price of Wheat at Chicago*) (ill. p. 16) ou *Chart (Whiteboard Series)* (ill. p. 29): il se lit comme un défilement, presque cinématographique, comme le déroulement d'un récit, amorcé par le «deux» du le nuage, et son ombre [*Two (Clouds*

*and Shadow*) (ill. p. 25)], par le passage du vent, par le trafic d'un carrefour ou d'un croisement. Quelques pans s'esquissent d'un espace qui s'échappe, se transforme, soumis à la relativité sans doute, celle qui avait tellement frappé Kandinsky. Mais n'y retournons pas... Le mouvement du dessin inscrit, ici, véritablement sa route. Deux obliques se croisent, deux doubles lignes opèrent une partition en trois étages semblables et superposés, où est écrit, respectivement, «Snakes», «Girls», «Boys» [*Untitled (Shelf: Snakes Girls Boys)*] (ill. p. 81)]. Réalisme absolu? Robert Estermann trouve une façon de défaire, par le dessin, grâce au dessin, les définitions. C'est contraire à la définition même du dessin, qui est prise à rebours.

<sup>1</sup> Cf. Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*, Cambridge/London: The MIT Press, 1993, chapitre 6.

<sup>2</sup> Wassily Kandinsky, *Regards sur le passé et autres textes 1912 – 1922*, trad. J.-P. Bouillon, Paris: Hermann, 1974, p. 101.

<sup>3</sup> Sigmund Freud, *Cinq psychanalyses (1909)*, trad. fr. Paris: Presses Universitaires de France, p. 126, fig. 4.

<sup>4</sup> Mathieu Potte-Bonneville, «Un cheval», *Vacarme*, n° 15, printemps 2001, éditorial.

<sup>5</sup> Roland Barthes, «Cy Twombly. Non multa sed multum», in: *L'obvie et l'obtus, Essais Critiques III*, Paris: Seuil, 1982, p. 145.

Texte paru dans:

Robert Estermann. *Pleasure, Habeas Corpus, Motoricity. The Great Western Possible*  
Éd. Susanne Neubauer, Kunstmuseum Luzern, Museum of Art Lucerne, edition fink, Zurich,  
2007, ISBN 978-3-03746-105-1 – editionfink.ch

© Elisabeth Lebovici