

Abstract: *Surprising the connections and the disconnection rapids from certain cultural codes, the transversal selections, the encyclopedic compulsion and the fragmentary consumption of reality in the short form offered by our life, the contents of the diary, as well as the collages from the cycle "Italian Letters" give an account of the creation of an artist for whom museums, exhibitions, archives, fairs – this postmodern cabinets of wonders – became the condition of the possibility of art.*

Keywords: *postmodernism, journal, Italy, memory, identity.*

Mots-clé : *postmodernisme ; journal ; Italie ; mémoire ; identité.*

Enregistrant le nomadisme réel de l'artiste à travers l'histoire de l'art, ainsi que les voyages réels, les cahiers journal représentent une composante importante de l'oeuvre de l'artiste Ion Stendl. Sans avoir été montré dans un contexte officiel, le journal stendlien constitue une modalité d'archivage du quotidien qui offre accès aux circonstances où l'artiste a créé, les espaces parcourus (Italie, Grèce, Histria, la ville natale – Resita)¹, les temps culturels préférés, les lieux qui ont construit son identité.

Le postmoderne Stendl a la passion du collectionneur ; culturellement, il expérimente toutes les étendues du possible. La permanente dispersion dans le quotidien et la consommation fragmentaire de celui-ci ont pour résultat une « écriture » visuelle aphoristique. Mais la soumission au contingent et la sensation de vivre un présent éternel peuvent provoquer, aussi, le chaos de l'être. C'est pourquoi l'artiste prend des notices dans un journal dont la fonction principale est celle de palliatif contre l'oubli, de prothèse pour la mémoire. L'essai de collecter des fragments de vie équivaut au besoin d'arrêter le flux de celle-ci, dans l'espoir et avec le désir de

LE JOURNAL ITALIEN, PRE-TEXTE DE L'ŒUVRE DE L'ARTISTE ION STENDL

Magda Predescu

revenir sur ce qu'il a vécu. L'ambition de l'archivage ne représente autre chose que le besoin d'éviter la confrontation avec la perte, une modalité de contrôler le passé et de sauver des moments significatifs de l'irréversible écoulement du temps. Comme la postmodernité est le monde de la vitesse, les choix doivent être rapides, ce qui a pour conséquence une multiplication des objets abandonnés. La vie est un enchaînement d'accumulations, mais aussi de pertes provoquées par ces choix. Changeant facilement les codes culturels avec le désir d'accomplir toutes les possibilités de vie, se dispersant sans cesse, les postmodernes ont besoin de modalités d'ancrage dans la réalité et de revenir à eux-mêmes. L'archivage attentif des traces du vécu – dans ce cas par un journal – peut représenter une garantie contre l'oubli. Sans être un effort de systématiser les expériences, mais plutôt leur simple notation, une modalité de recueillir les signes du vécu et les signes de l'art, le journal de l'artiste Ion Stendl se propose d'accomplir ce rôle. Certains contenus du journal – cartes postales, lettres, photos etc – jouent d'ailleurs ce rôle très précis de remémoration et l'artiste les utilise pour marquer des lieux, des événements et des personnes dont il veut se rappeler. Certains

contenus renvoient à des espaces qui lui provoquent des sensations affectives, par exemple les photos qu'il récupère des archives découvertes à Reșița, la ville natale, ou les pages des romans en allemand achetés dans les brocantes et les foires d'Allemagne, la patrie perdue. Avec toutes ces provisions de souvenirs, ramassant, donc, les traces du biographique, le journal représente, plus que tout autre partie de l'œuvre, l'écriture de soi.²

Apparemment, le postmoderne manque de mémoire. Le monde l'oblige à la dissolution, ce qui lui crée de la fragilité d'ordre identitaire. Même si la discontinuité avec soi-même transparait au niveau visuel par la syntaxe fragmentaire des notations, le journal ramasse, quand même, dans une forme unitaire, les mouvements de dispersion de l'artiste. Même si l'enregistrement de l'expérience quotidienne se réalise d'une manière fragmentaire, le journal la réunit dans une forme unique. Synthèse du divers offert par le contingent rend visible il, aussi, une expérience narcissique, une modalité de se collectionner soi-même. Par le fait de capturer chronologiquement la réalité, il peut donner la sensation de restaurer d'une manière rétrospective la cohérence d'une vie, comme si l'artiste aurait la capacité d'ordonner le chaos de sa vie, de penser la dispersion dans la forme du même. La dernière page écrite/dessinée tournée, le journal apparaît comme une totalité qui garde le mythe du sujet créateur unitaire.

Ion Stendl l'utilise surtout pour prendre des notes pour ses futurs projets, de sorte que les éléments de cette archive personnelle se retrouvent dans l'œuvre officielle par un traitement en différents registres (dessin, photo, peinture, collage). C'est pourquoi le journal peut être analysé comme un préambule de celle-ci, un parangon, un cadre textuel et non-textuel à la fois, un laboratoire de la création où sont enregistrés les expériences vécues – espaces parcourus, musées visités, livres lus. Le lexique visuel du journal anticipe celui de l'œuvre destinée à être exposée : le modèle nu, l'atelier, le livre corps, le livre chemise, le sujet borgésien de la mémoire

composée de signes, le cheval (de Troie, les chevaux de Léonard, le chevalier thrace), l'aile de Dürer, le double, la réflexion spéculaire. Le journal ne cache pas le danger de l'éclectisme confirmé par le citationnisme qui domine l'œuvre officielle.³ Aide-mémoire, support pour relecture et méditation, il surprend les devenirs de l'artiste et ouvre la possibilité d'une analyse de l'œuvre de Stendl rapportée aux références anthropologiques et aux opérateurs de synthèse purement psychologiques (l'intention de l'auteur, les sujets obsédants).

Bien que thérapie contre l'oubli, le journal est une archive problématique : elle extrait des fragments du présent vécu, mais les enregistre et les préserve en tant que signes. Même s'il se propose d'agir comme prothèse pour la mémoire, comme modalité de contrôler le passé par le stockage des données, le fait qu'il est composé de signes annule toute prétention de son auteur à une identité stable et forte. Tout retour à son propre passé est un retour sur les traces de l'autre, un retour à l'altérité plutôt qu'à l'identité, car il est évident que dans ce temps-là le sujet créateur a vécu d'autres expériences, il n'est plus le même, il a changé. Si, d'un côté, le journal surprend la manière dont l'artiste accumule des signes ou transforme le monde en signes, de l'autre, tout regard en arrière vers son propre passé, par l'intermédiaire du journal, ne représente autre chose qu'une récupération de ce passé par signes et en tant que signes.

Une bonne partie du journal de Stendl enregistre les voyages en Italie, un vrai lieu de mémoire, pays d'inspiration et d'éducation pour les artistes de toutes les époques. Pour l'artiste roumain, l'Italie représente, également, un lieu imaginaire, car le voyage réel est, aussi, une expérience de musée et de bibliothèque. Les notices prises en Italie montrent que, pour Ion Stendl, le monde fonctionne comme un énorme livre, un gigantesque intertexte, labyrinthe culturel créé pour l'homme.

Extraits du cycle de collages *Lettere italiane*, 2005 (Fig. 1-4).

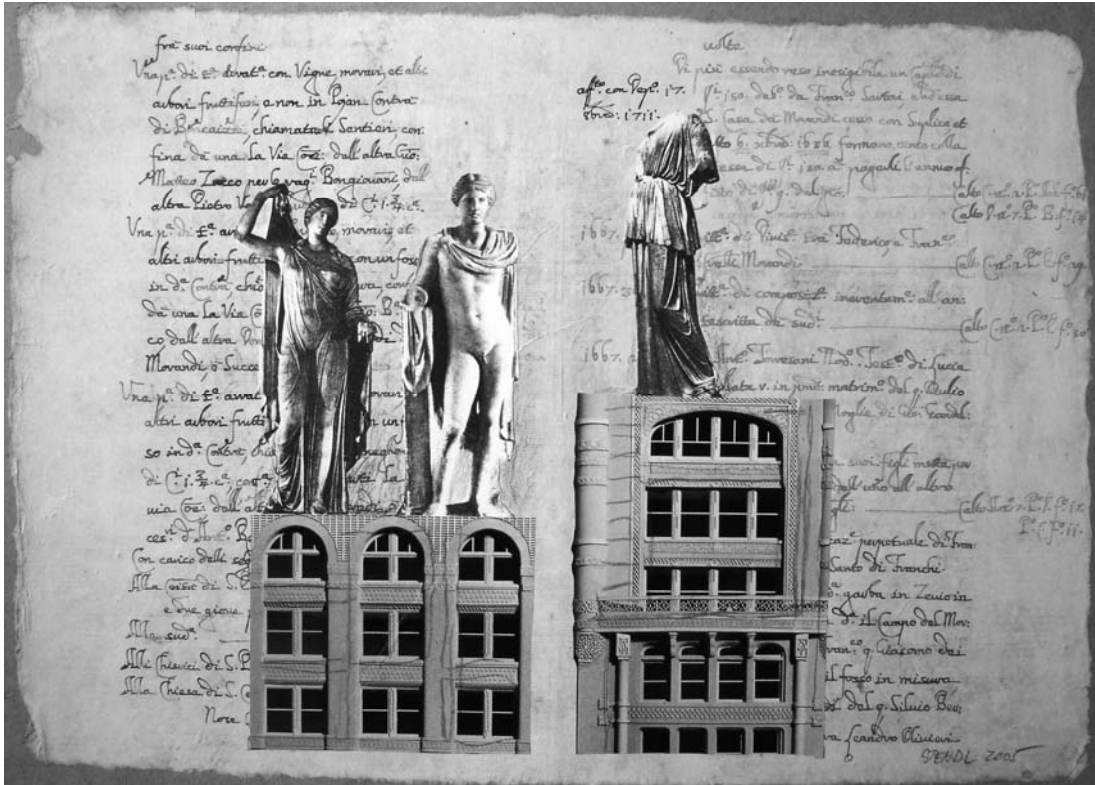


Fig. 1

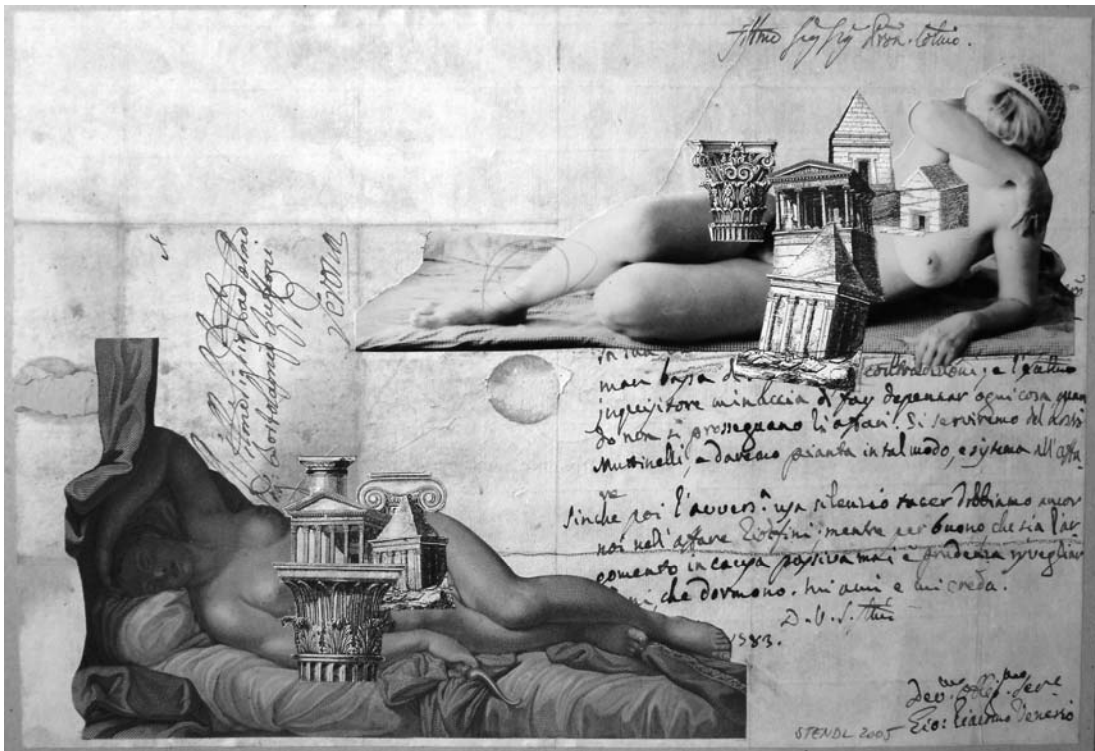


Fig. 2



Fig. 3

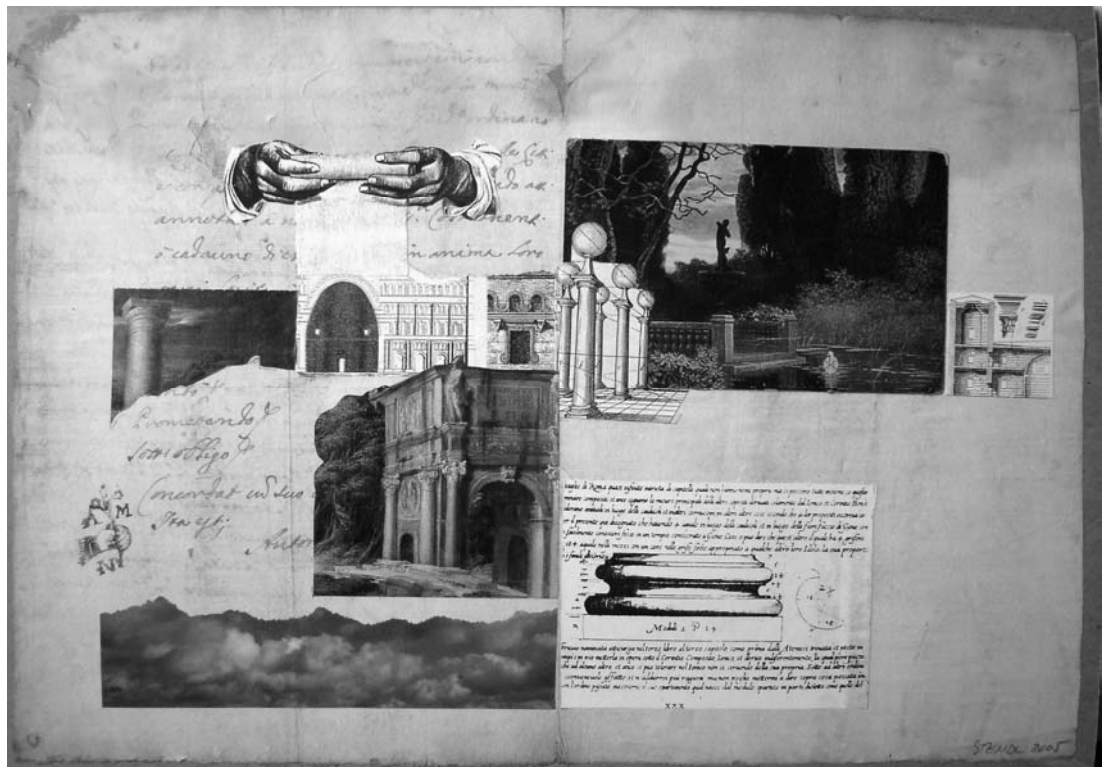


Fig. 4

La culture transforme le quotidien, la manière dont l'artiste perçoit la réalité étant conditionné par tout ce qu'il a vu et lu. Plus que toutes les autres expériences de migration réelle, le voyage italien met en évidence le fait que l'artiste utilise des écrans culturels pour lire la réalité, renouvelant, ainsi, le geste de Don Quichotte pour qui le monde où il se déplace devient littérature. Ce monde lui fait signe et les signes sont reconnus. Il est possible qu'à n'importe quel moment un fragment du passé culturel jaillisse, modifiant la manière dont l'artiste perçoit le présent. Isabelle d'Este et les squelettes de Vesalius⁴ se promènent dans la rue, le cheval de Troie bondit à côté d'une Ferrari, les boucles des *putti* joufflus de Léonard surgissent d'une revue, la main du Christ de Pieta rondanini sort de la manche d'un passant. Le décodage du monde se réalise par des histoires déjà écrites ou peintes, comme si la réalité prouve la vérité des œuvres d'art et les aventures de ce nouveau hidalgo ne représentent autre chose qu'une quête des similitudes. L'attitude de Stendl est benjaminienne : il retrouve dans le présent vécu des éléments arrivant du monde de l'art, tout comme Walter Benjamin retrouvait Danaé dans la caissière d'un magasin et les bouches des Enfers dans l'entrée du métro parisien. La contemplation du monde réveille des formes visuelles endormies qui reviennent, ainsi, dans une configuration hors du temps. La "mise au musée" de la réalité produit des images dialectiques, des phénomènes auratiques se produisent à chaque coin de rue. Les ruines du passé jaillissent dans un nouveau contexte. La mémoire culturelle joue un rôle extrêmement important dans ses rencontres, se manifestant comme préférences, attractions, aversions, anxiétés, conditionnant le présent qu'elle imprègne avec la structure de la textualité. Un érudit ne peut vivre sa vie que par l'intermédiaire de la culture, sa manière de regarder la réalité est contaminée par le système de l'archi-écriture. Construit par l'intermédiaire des

écrans culturels, le présent se manifeste comme effet de la répétition. Les notices du journal prouvent justement cette ambiguïté de la perception, aussi que la difficulté de tracer une frontière indiscutable entre la réalité et la représentation.⁵

Pourtant, le même journal réunit des modalités concrètes d'ancrage dans la réalité, des déictiques qui renvoient à l'individu réel et au temps de l'énonciation, de courtes notations qui enregistrent la date et le lieu des déplacements: le 14 août – Pietralunga, le 15 août – Gubbio, le 16 août – Umbertide, le 17 août – Città di Castello, le 19 août – Arezzo, le 20 août – Morra, Badia di Petroia, le 22 août – Montone... Les informations enregistrées offrent accès au parcours artistique et aux signes du monde auxquels il est sensible et dont il se laisse touché. Les préférences renvoient à certains temps culturels : l'Antiquité, la Renaissance et le Baroque. Les photos, les dessins, les petits objets ramassés rendent témoignage des espaces visités : le Colisée, l'arc de Septimius Sever, à Rome, des dessins réalisés à Venise et Padoue, saint Luc l'Évangéliste dans une photo... Espace valorisé du point de vue culturel, l'Italie est reconnue à l'aide des mémoires des autres. Les choix de l'artiste renvoient sans cesse à une communauté artistique et littéraire qui l'a précédé dans ce voyage italien. Anonymes ou consacrés, Stendl leur reconnaît le droit d'avoir regardé cet espace. C'est grâce à eux que son propre regard est saturé de modèles empruntés à la littérature et à l'histoire de l'art.

Proust signalait dans ses romans une certaine tendance humaine d'aller dans les lieux décrits par les autres, comme si l'on devait remplir un devoir de la mémoire. Stendl manifeste par rapport à l'espace italien l'attitude de l'artiste touriste. L'immersion dans la culture dans laquelle il voyage se réalise par une vision intellectuelle sur l'altérité. L'information objective ne l'intéresse pas, il cherche plutôt l'effet romanesque, les réminiscences livresques. C'est pourquoi le journal ne se caractérise pas par la priorité du référent,

comme le reportage. Les lectures représentent un guide de voyage qui l'aide à suivre les traces des autres. L'artiste transmet un message reçu, son Italie romancée a été vue, sentie, touchée, pensée, décrite pas ces autres – architectes, peintres, touristes, étrangers ou autochtones, des gens appartenant à un autre temps avec leurs pensées et leurs histoires. Plus que dans tout autre segment de l'œuvre, dans le journal fonctionne la logique de l'objet trouvé, ce « je prends tout ce que je rencontre ». L'artiste roumain ramasse des mémoires *ready-made* qui interagissent d'une manière fragmentaire avec sa propre vie, ses propres sensations et qu'il garde souvent sans les élaborer, comme citations. L'artiste se trouve à mi-chemin entre le dilettante voyageur anglais, l'aristocrate qui fait le Grand Tour – pour qui cet espace garde son étrangeté jusqu'au bout – et le voyageur stendhalien qui se quitte soi-même pour aller habiter l'Italie, ressentant par rapport à ce qu'il rencontre de la curiosité et de l'affectivité intellectuelle. Il y a un siècle, Stendl se serait promené avec un carnet de romancier réaliste ; actuellement il se promène avec un journal d'artiste postmoderne, s'accommodant à la diversité de « l'objet » rencontré : paysage naturel, architecture, peinture... L'imaginaire des villes italiennes est récupéré par l'intermédiaire des mémoires des inconnus qui y ont vécu et aimé. Cet espace le charme par des signes mondains, des signes de l'amour et de l'art qu'il transforme dans une écriture rapide, lapidaire. Tout comme pour Stendhal, l'Italie représente un pays des sensations. Les deux voyageurs vivent par des désirs passagers et par la création.⁶ Espace réel et fictionnel à la fois, l'Italie implique réalité, mémoire et imagination, c'est-à-dire une alliance entre le vécu, l'art et la littérature, entre ce qui est aléatoire et ce qui est déterminant. Le journal archive un inconnu connu, l'histoire de la peinture l'accompagnant tout comme elle avait accompagné Beyle il y a un siècle.

La caractéristique du journal d'être mémoire pharmakon, justement à cause du

fait qu'il est composé de signes (paradoxe expliqué par Blanchot⁷) est renforcée par la migration de ses contenus dans l'œuvre officielle. Englobant les marques de l'espace dès le moment où il enregistre le présent, le journal comme monde devenu signe représente une mémoire fragile, instable, mai vive, créatrice. Même si quelqu'un reconnaissait dans l'œuvre officielle l'alliance textuel - biographique (les voyages réels, les éléments qui renvoient à l'espace privé, les lectures, les mythologies personnelles, etc – tout ce qui sauverait l'identité « forte » de l'auteur), toute réélaboration des traces culturelles recueillies par le journal ne pourrait être qu'un dépassement du biographique vers le territoire du textuel.

Le journal italien trouve son meilleur traitement dans les collages du cycle « Les Lettres italiennes » dont le premier strate d'organisation visuelle est représenté par des lettres trouvées dans les archives de la Congrégation pour la Charité de Vérone. Même si l'on peut les lire (les lettres sont rédigées en italien), même si le destinataire et l'expéditeur peuvent être identifiés (grâce à la signature, dans le deuxième cas), leur sens reste perdu à jamais pour celui qui ne connaît pas le sujet. Malgré les indices sur la période de leur rédaction, il est impossible de récupérer l'intention de celui qui les a rédigées. Les collages de Stendl avec leurs découpages aléatoires annulent à jamais tout traitement en tant que documents. L'artiste leur offre, pourtant, une destinée plus généreuse : celle de l'égaré dans le monde des signes de l'art.

Tout comme les éléments du journal, les collages du cycle « Les Lettres italiennes » fonctionnent selon le principe de la mémoire associative, affichant simultanément à la vue des éléments hétérogènes. La réalité imprégnée de surveillances culturelles qui caractérise le journal, transforme les « lettres » dans un véritable Atlas warburgien. Des liaisons imaginaires s'établissent entre des éléments culturels différents. De nombreux collages mélangent

des éléments provenant de l'histoire de l'art avec du visuel quotidien. Les signes qui s'enchaînent dans l'énoncé visuel n'appartiennent pas seulement à l'espace italien, les temps culturels de leur provenance étant, aussi, différents : des lettres du XIXe siècle, des fragments de peinture du XVIIe siècle, des traités d'anatomie et de perspective de la Renaissance, l'écroulement des Jumeaux américains, des statues maniéristes, des nus provenant des revues – véritables Vénus postmodernes, des fragments de la statue de Constantin le Grand sur le Campidoglio, des fragments des œuvres de Mantegna, Léonard, Michel-Ange, Giorgio de Chirico, Botticelli, Palma Vecchio, Paris Bordone, Corrège, le portrait de Goethe sur Via Appia, une Danaé de Titien, les fresques d'Arezzo, des études de nuages, des natures mortes, des théâtres et des places baroques, des pinacothèques, des antiques, des éléments de la culture populaire (bouquins, timbres, de petits objets kitsch) vendus dans les foires, l'image d'une kora, des architectures imaginaires, les ruines d'un temple du IIIe siècle, des fragments de paysage, un fragment de la colonne Trajane... Quelques collages proposent une sorte de répertoire urbain, d'autres répètent (différemment) le sujet des *Archéologues* de Giorgio de Chirico, sexualisant les personnages et les transformant dans un couple accompagné de fragments de monuments et de livres. Les collages récupèrent aussi l'imaginaire d'un certain type de roman où les villes italiennes

prennent vie grâce aux femmes qui agissent comme intermédiaires culturels. D'ici la sensualité des « Lettres » : l'Italie est féminisée, le paysage culturel est érotisé. L'aspect final est de roman épistolier en images, une juxtaposition d'impressions assemblées dans l'atelier de l'artiste, assez souvent à partir des notations du journal, un complexe de sensations fragmentaires, une collection de haïku.

Ion Stendl est diplômé de l'Institut "Nicolae Grigorescu" de Bucarest, la Faculté d'Arts Décoratifs, section Art Monumental (1963). À partir de 1963, il a participé à la plupart des expositions nationales et, aussi, à de nombreuses expositions d'art roumain organisées à l'étranger. Membre de l'Union des Artistes Plastiques (1965), enseignant dans le département Peinture murale du même Institut (1990) et professeur invité à l'Académie Internationale d'été de Beratzhausen, Bavière (à partir de 1993). En 1971 et 1972, il a reçu la bourse DAAD à l'Académie d'Etat de Düsseldorf. En 1995 on lui a décerné le prix spécial de l'Union des Artistes. En 2004, pour ses compétences pédagogiques, Ion Stendl a été décoré avec l'Ordre « Distinction pour l'enseignement ».

Illustrations :

Extraits du cycle de collages *Lettres italiennes*, 2005 (Fig. 1-4)

¹ Histria est un espace récupéré par le premier livre objet de Stendl, livre qui ramasse des photos prises sur le chantier archéologique (monuments funéraires, chapiteaux, fragments de colonnes, traces de murs), des accumulations de sédiments, des fossiles réelles, des coquillages, des cailloux, des fragments de bois apportés par les vagues... et, plus tard, par des peintures et des dessins qui donnent accès à l'imaginaire mythologique (l'histoire du Sphinx, le sujet païen du chevalier thrace qui apparaît dans les reliefs en pierre rencontrés dans la région du Danube). De Reșița, le cahier journal récupère des

fragments de roman en allemand, des archives photographiques, des cartes postales anciennes etc – toujours des mémoires anonymes, mais dans ce cas le côté affectif, intime, personnel est plus accentué.

² Maurice Blanchot remarquait le fait que le journal représente une alternative à l'œuvre officielle : entraîné en dehors de lui par sa propre création, dépossédé du pouvoir de dire « je », l'artiste cherche les modalités pour sauver les rapports avec le monde et avec soi-même par l'intermédiaire du journal.

³ Compris comme une caractéristique de la culture postmoderne, l'éclectisme provenant de la pratique

Notes

abusives de la citation a été dénoncé par Guy Scarpetta (qui oppose la citation à l'invention), Baudrillard (pour qui la citation est une forme pathologique de l'art), Lyotard (qui la comprend comme le danger du facile, une invasion du kitsch). Pour Antoine Compagnon, la citation reste un élément plutôt neutre, mais caractéristique pour la période.

⁴ Andreas Vesalius (1514-1564), l'un des grands anatomistes de la Renaissance.

⁵ «Et c'est cette constitution du présent comme synthèse «originale» et irréductiblement non-simple, donc stricto sensu non originale de marques, de traces de retentions et de protentions (pour reproduire ici analogiquement et provisoirement un langage phénoménologique et transcendantal qui se révélera tout à l'heure inadéquat) que je propose d'appeler archi-écriture, archi-trace ou différence. Celle-ci est à la fois temporisation et espacement.» (Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris 1972, p. 14).

⁶ Barthes découvrait dans le cas de Stendhal la passion plurielle qui le détermine de passer d'un

objet à l'autre «au fur et à mesure que le hasard les présente, sans éprouver le moindre sentiment de culpabilité à l'égard du désordre que cette passion plurielle entraîne.» (*Le bruissement de la langue*, Paris 1993, p. 336).

⁷ «Il est peut-être frappant qu'à partir du moment où l'œuvre devient recherche de l'art, devient littérature, l'écrivain éprouve toujours davantage le besoin de garder un rapport avec soi. C'est qu'il éprouve une extrême répugnance à se dessaisir de lui-même au profit de cette puissance neutre, sans forme et sans destin, qui est derrière tout ce qui s'écrit, répugnance et appréhension qui révèle le souci, propre à tant d'auteurs, de rédiger ce qu'ils appellent leur Journal. [...] De quoi l'écrivain doit-il se souvenir? De lui-même, de celui qu'il est quand il n'écrit pas, quand il vit la vie quotidienne, quand il est vivant et vrai et non pas mourant et sans vérité. Mais le moyen dont il se sert pour se rappeler à soi c'est, fait étrange, l'élément même de l'oubli: écrire.» (Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, 2007, p. 24).