

de ITZHAK GOLDBERG

*« Une figure bien dessinée vous pénètre d'un plaisir tout à fait étranger au sujet. Voluptueuse ou terrible, cette figure ne doit son charme qu'à l'arabesque qu'elle découpe dans l'espace. Les membres d'un martyr qu'on écorche, le corps d'une nymphe pâmée, s'ils sont savamment dessinés, comportent un genre de plaisir dans lequel le sujet n'entre pour rien ; si pour vous il en est autrement, je serai forcé de croire que vous êtes un bourreau ou un libertin ».*

Baudelaire, « L'œuvre de la vie d'Eugène Delacroix », 1863.

En sculpture, le corps est nu. Idéal de beauté ou objet érotique, il dévoile ses proportions parfaites et laisse apparaître la virtuosité de son créateur. Aphrodite ou Hercule, ils offrent tous leur glorieuse nudité au spectateur. C'est au moins le rêve qui s'est forgé dans l'imaginaire occidental depuis l'Antiquité grecque qui privilégie et mythifie la perfection physique. En réalité, cette image est fautive, car dans de nombreux cas, les corps sculptés portaient des vêtements. Enveloppe ou attribut, les habits permettaient une lecture plus complète des personnages et de leur société. Amples ou serrés, ils pouvaient accentuer les volumes sensuels d'un corps ou former une charpente protectrice en le faisant disparaître derrière une carapace impénétrable. Ainsi, avec la statuaire grecque, les plis des draperies, voués à révéler la beauté du corps sous la légèreté de la matière, servaient, de façon paradoxale, plus à le dévoiler qu'à le masquer.

Les corps de Sophia Kalkau, drapés en rouge ou en blanc, semblent s'inscrire dans cette tradition. A leur façon toutefois. Placés sur un socle de fortune (une table, des tréteaux), ce sont plutôt des formes anatomiques assemblées.

Constat étonnant, tant la présence du corps s'impose comme une évidence. Et pourtant, quelque chose dans leurs postures, dans leurs 'emballages', fait que le regard est tiraillé entre une certitude et une certaine incompréhension. Est-ce la mobilité du corps qui, ayant comme perdu son ossature, se contorsionne et se met dans des postures impossibles, forme des nœuds en s'enroulant autour de lui-même ? Ou encore, le sentiment que ce corps doit composer avec les exigences du tissu, dont les plis et les replis imposent leur cheminement propre aux organes. D'ailleurs, le titre *Folds* (Pliures) indique justement le processus de 'compression' utilisé par l'artiste.

Mais peut-être le mot mobile est-il inapproprié ? Car, il s'agit plutôt de traces de la mobilité, définitivement pétrifiées. L'étrangeté de ces corps se situe dans leur sensualité en quelque sorte minérale, dans l'écart qui sépare un nu drapé d'une dépouille momifiée. Curieusement, c'est la technique employée pour la fabrication des gisants qui offre une autre explication à l'étrangeté de ces corps. Effigie funéraire en haut relief d'un personnage représenté couché sur une tombe, le

gisant était conçu comme une statue qui serait placée debout. Les 'sculptures' de Sophia Kalkau, à la 'raideur contorsionnée', font penser à ces statues qu'on allonge sur le dos ou sur leur flanc.

La comparaison ne s'arrête pas là. La Renaissance et les siècles suivants préféreront représenter le défunt agenouillé et en prière. On retrouve une attitude semblable avec certains des figures de l'artiste danoise, qui semblent recueillies ou endeuillées. Inévitablement, une autre association se fait jour — celle de Marie-Madeleine pleurant le Christ. Le lien semble évident, quand on remarque que le seul élément visible chez ces corps-sculptures penchées en avant, pliées sur elles-mêmes, est la chevelure abondante et laissée libre. C'est l'évangéliste Luc qui raconte comment Marie-Madeleine essuya les pieds de Jésus avec ses cheveux. Ainsi, dans l'iconographie chrétienne, c'est souvent à sa magnifique chevelure qu'on la reconnaît.

Ici, toutefois, la présentation de cette 'pécheresse', devenue étrangement plus tard une icône féministe, est plus proche de la densité que lui confère Francis Bacon dans son *Trois études de personnages à la base d'une crucifixion* que d'une image pieuse traditionnelle. Chez Sophia Kalkau, comme chez le peintre anglais, le message est transmis non pas par l'expression psychologique du visage mais par son oblitération par la chevelure. Cependant, si chez Bacon l'emploi des cheveux qui couvrent le visage reste exceptionnel, ce motif traverse l'ensemble de l'œuvre de Kalkau.

On le sait, c'est pour une raison autobiographique que ce thème trouve une place dominante dans cette production plastique. *Out of my Hair*, est le titre d'une série des photographies où l'artiste présente les conséquences d'une difficile chimiothérapie. Dans une autre séquence, comme par défit, la tête est recouverte d'une perruque imposante *Mops*.

La focalisation sur cette partie du corps ne peut pas faire oublier l'absence volontaire et massive de la partie la plus valorisée de l'être humain : le visage. De fait, on a beau chercher, la face semble interdite dans l'univers de Kalkau. On dirait même que l'artiste n'a de cesse d'expérimenter différentes stratégies d'évitement d'un face-à-face avec le spectateur. Tantôt la tête est tournée en arrière (ou même le corps entier, comme avec *Sanitær Installation* ou *Nuit Blanche*), tantôt elle est recouverte de tissu ou d'un étrange chapeau abat-jour (*Top Suite*). Faut-il voir dans ce refus du dévoilement une provocation, une manière d'introduire une dose de frustration dans le plaisir visuel ? Certainement, mais pas seulement.

L'œuvre de Sophia Kalkau, on le sait, se trouve au croisement du body art et d'une forme du minimalisme, un couple *a priori* improbable. Mais peut-être faut-il traduire le body art littéralement — art du corps — auquel cas bannir le visage reste la meilleure façon d'éviter que le langage du corps soit parasité par les affects psychologiques inévitablement attachés à ce 'miroir de l'âme'. Refus de la psychologie, mais aussi de l'expressivité, du pathos. Tout, en effet, dans cette production plastique respire un contrôle sans faille, l'interdiction de quelconque débordement. Les corps, les objets disposés à même le sol ou accrochés, semblent figés sur le fond du fameux 'cube blanche', galerie ou musée. Cette mise en scène évoque les principes du minimalisme, pratique datant des années 60 et fondée sur les principes phénoménologiques :

présentation neutre, mise à distance, rapports sans médiation avec l'espace. Cependant, ce ne sont ici pas les fameux 'objets spécifiques', selon le terme employé par l'artiste américain Donald Judd, qui tentent échapper à toute approche interprétative et qui réclament leur autonomie plastique, leur *Gestalt*. Même si les objets chez Sophia Kalkau sont de perfection immaculée, même s'ils partagent les structures géométriques et symétriques minimaliste (un vase, une balle, un dé — clin d'œil ironique à ces formes rectangulaires), on ne pourrait jamais leur appliquer la phrase manifeste prononcée par Stella : "You see what you see" (Vous voyez ce que vous voyez).

Les travaux de l'artiste danoise, formes organiques arrondies et lisses, à mi-chemin entre l'œuf et le corps féminin, arrivent malgré leur froide perfection formelle, malgré (ou grâce à) leur côté silencieux, à garder un contenu énigmatique. Le refus du dévoilement, les rapprochements incongrus, en font des métaphores poétiques troublantes. Minimalisme surréaliste ?