

Elisabeth Dupin-Sjöstedt et la magie du regard captif.

L'œuvre d'Elisabeth Dupin-Sjöstedt est d'abord une émergence : celle d'une matière faite de terre et de lambeaux de coton, de patines et de glaciis qui font apparaître des formes et figures qui interrogent celui qui les regarde. Ces matières organiques organisés en sujet font naître les questions auxquelles ni la forme ni le monde de notre environnement immédiat ne répondent. Les titres des œuvres nous ouvrent des horizons lointains, comme, par exemple, *Femme Karo*, *Runes*, *Tonkin* ou encore *Delft* qui présente une femme avec un couvre-chef extra-ordinaire, étrange et étranger, qui ne correspond à aucun autre, comme si l'artiste voulait nous obliger dans un premier temps à laisser derrière nous les traces du signifiant. D'autres titres jouent sur le même registre dans la mesure où ils imposent un sujet par delà nos connaissances immédiates et font appel à ce qui questionne le regard : *Fascination*, *le Secret* renvoient à ce qui ne se voit pas d'emblée ou ne se sait pas. Ces titres jouent aussi sur l'interaction entre l'artiste et l'amateur, ils créent un lien par delà la première vue : fascination par qui, pour qui, pour quoi ? Et le secret de la femme, que dit-il à l'homme qui regarde, et à la femme qui le contemple ?

La langue, pourtant, dit ce que l'on voit. Dans un premier temps, ce sont les apparences et leur extraordinaire voyage à travers les pays lointains et les mondes d'antan. Mais les oiseaux y ont des petites têtes de femme et les femmes s'y appellent *Princesse Zenab* ou *Gorée*, ce qui ne facilite pas la compréhension. Au moins aborde-t-on dès lors, dans une deuxième étape et par delà l'étonnement initial, le domaine du sens et sa subjectivité, à l'aide d'un inconscient qui se libère de ses souvenirs et de ses images mystérieuses, mystiques, atemporelles et sans logique d'apparente.

La magie de l'œuvre naît d'abord de ce premier contact imprévu et imprévisible, présence étonnante qui engendre les questions techniques et philosophiques : d'où vient cette matière, quelle est-elle, quel est le sens du rapport entre la taille, le volume et ces petites têtes magnifiques qui

couronnent les œuvres ? D'où viennent ces formes que le regard constate sans les reconnaître parce que, manifestement, les jauges habituelles ne suffisent pas : ni le rapport des formes entre elles, ni les expressions des visages et autres éléments reconnaissables. D'emblée, nous sommes confrontés et habités par l'étrange dans la forme et la présentation. L'œuvre donne forme au monde informe de l'imaginaire de chacun de nous et interpelle. Ainsi va-t-il, par exemple, de ce qui apparaît dans un premier temps comme une « dame à l'aigrette ». Dame, certes, avec sa tête dont le positionnement affirme une présence adulte, par delà l'innocence de la jeune fille, dont le long cou souligne une belle élégance. Mais cette aigrette se dresse comme un dard, la taille dépasse celle de la tête. Nous ne sommes donc pas dans le monde des colifichets et autres agréments, mais dans celui des significations. Cette femme affirme sa nature qui se dessine dans l'expression de son visage. Ce « dard-aigrette » n'est pas un accessoire : par la magie des formes et des rapports de dimension - 17 pour l'attribut, 16,5 pour la tête - cette présence affirme, par delà les apparences et colifichets, une nature féminine indépendante, séduisante, certes mais libre. Sans soumission aucune, franche, cette femme à l'aigrette devient une femme à la licorne moderne.

De la surface des choses, l'artiste modèle, avec un sens de l'observation aigu, la moindre nuance, alors que de son imaginaire elle nourrit et interroge le nôtre. Elle fait écho au modelé de notre propre monde et nous présente en miroir, par delà les joies et peines, par delà les interrogations philosophiques, ce de quoi nous sommes nourris au gré des différentes strates du temps qui nous a vus vivre. C'est cette communion qui donne corps et forme à cet art.

Faut-il, dès lors, s'étonner de voir remonter à la surface des réminiscences d'autres compositions, d'autres sens qui se dégagent, par exemple, de l'œuvre de Vermeer ? Même silence, même absence de mouvement, même bannissement de la violence : dans *Le soldat et la jeune fille qui rit*, le soldat prend d'emblée toute la place : il est assis confortablement, dos au spectateur, sans visage et donc sans expression individuelle, il conte fleurette et de sa masse solide il entraîne la jeune fille vers le sourire ! Ce monde-là ne connaît pas l'agitation du quotidien, ni le poids d'un âge finissant. Tout y est suspendu pour que le spectateur puisse mieux entrer en soi. A la différence de la réalité si

complexe et de la lumière si particulière que l'on observe chez Vermeer, comme dans *la Jeune Fille à la perle*, les créations d'Elisabeth Dupin-Sjöstedt se peuplent de femmes et d'êtres mythiques qui ne correspondent pas à nos normes rationnelles : ses animaux sont trop « haut sur patte », ses créations ne tiennent aucun compte de nos traditionnels canons de beauté et n'ont pas les normes et formes communément admises. Mais par ce biais-là, nous pénétrons dans le monde de l'étrange et n'avons d'autre garde fou que nous-mêmes et ce qui lie notre regard à l'œuvre, autrement dit la parole qui capte le regard et lui rend sa magie par la force des mots.

Faut-il s'étonner de la voir aborder sur son propre chemin artistique le monde peuplé de mythes et légendes plus ou moins universels, plus ou moins enchanteurs, plus ou moins étranges ? On s'imagine déjà son univers par le double nom qu'elle porte, français et suédois. Souvenirs collectifs et individuels de l'artiste s'y mêlent avec des accents personnels. Ils suscitent l'interrogation du spectateur, au gré de notre propre fantaisie et de notre affect ou humeur, comme disaient nos Anciens. Les gens du Nord lui ont probablement transmis une place pour les elfes et autres gnomes qui façonnent leur nature et leur enfance et ont été leur compagnon de route vers une compréhension de l'autre.

Et quand on cherche à sonder l'œuvre par le biais de nos références traditionnelles et intemporelles constamment remis en cause - masculin et féminin -, on voit bien quelques titres comme *Arthur* ou *Björn*, mais cela relève davantage de la catégorie du portrait que du sujet. Par contre, les petites têtes raffinées qui ornent bien des œuvres, même animales, révèlent une intimité avec ce thème dans lequel on se reconnaît soi-même ou l'autre, un thème que l'on partage peu ou prou selon la nature de celui qui regarde. C'est le signe distinctif de l'œuvre. Un féminin qui s'affirme et s'affiche tranquillement, sans conteste et donc sans violence. N'en concluons pas pour autant que c'est une trace de féminisme : disons haut et fort qu'elle montre l'univers d'une femme, qui, à aucun moment, ne semble ne s'adresser qu'aux femmes ni exclure les hommes. Ce n'est pas même un problème d'égalité, car le suspense, le silence et la violence ne se définissent pas par rapport à cela dans le monde de l'art. Ils se définissent par rapport à l'humain : cet univers recourt au merveilleux parce qu'il ne connaît ni exclusion ni exclusivité et

bannit la violence du mouvement. Mais la parole de celui qui regarde – une parole libérée de violence et de passion - en devient d'autant plus essentielle parce qu'elle est alors le seul truchement qui permet l'interrogation sur l'humain du merveilleux, aussi bien que sur le merveilleux humain.

Vic Fezensac, ce 25 janvier 2022

gilbert van de louw