

SABLES MOUVANTS

« *C’est elle [la mémoire] qui décante le passé de son exactitude. C’est elle qui humanise et configure le temps, entrelace ses fibres, assure ses transmissions, le vouant à une essentielle impureté. […] On ne peut pas accepter la dimension mémorative de l’histoire sans accepter, du même coup, son ancrage dans l’inconscient et sa dimension anachronique* »

Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Minuit, p.37

Barbara Navi cite l’histoire de l’art, transforme les archives filmiques et remanie les grandes figures allégoriques tout en s’affranchissant de leur fil narratif. Les scènes qui en résultent sont de l’ordre du rêve, de la folie ou des illusions crevées comme bulles de savon. Dans ces peintures, le macrocosme s’invite dans le microcosme et les espaces s’ouvrent régulièrement sur d’autres mondes. On ne sait pas lequel des sujets peints est le parasite de l’autre : les anticipations ou les flashbacks servent à induire une non-linéarité de l’histoire. Plusieurs registres d’images coexistent dans une même œuvre comme si celle-ci tendait à capturer le moment unique de superposition de deux points de vue : la troisième et dernière image est issue du raccord progressif des deux séquences ou « fondû enchaîné » dans la terminologie du cinéma. On peut ainsi relever la présence d’un géant, dormant de son long à cheval entre le littoral et la forêt, ou une tour de Babel portative qui, ramenée à l’échelle de la main, se rapproche davantage de la pièce montée que d’une élévation aux ambitions célestes. La cohabitation de ces différents temps et espaces inscrit la peinture de Barbara Navi dans l’anachronisme, cette brèche silencieuse qui permet des filiations affectives et imaginaires entre les opposés. Il en va d’une peinture à la fois généalogique et prémonitoire puisqu’elle met le futur en mutation par l’exploration du passé. Tel qu’énoncé par Georges Didi-Huberman (*Devant le temps*, Minuit, 2000), l’anachronisme contient une richesse heuristique pour l’historien. L’image anachronique se déploie en trois volets : les survivances, le symptôme et la prophétie. Aussi, le temps prélevé par Barbara Navi adopte un rythme délibérément confus, sur le mode du bégaïement sisyphéen et de l’éternel retour. Les récits se rejoignent sans un cri, sans un heurt, sans un pli, au sein d’un évènement incertain dont on ne se souviendra que par bribes. Des images affluent, comme des aveux.

Dans sa dimension kaléidoscopique, la touche de Barbara Navi éclate l’image, économise les points de clarté comme un appât à la surface d’une eau marécageuse. Cette peinture est fragmentée, tremblante et frangible : elle se dissout sur la toile comme un morceau de sucre. Les « taches » qui la constituent indiquent qu’elle fonctionne par évaporation ou débordement : on adopte assez spontanément le vocabulaire de l’eau pour parler du travail de Barbara Navi. Les courants sous-marins ont remonté à la surface et la tectonique de l’image s’apparente à celle des sables mouvants : on sent que les pans de peinture ont des qualités intrinsèques de dissolution et d’engloutissement. Ces taches s’épousent par grappes, comme un liquide inflammable qui commence à prendre ou une traînée de larmes qui suivent la lecture d’une lettre d’amour. La technique, l’achevé, le « sec » portent la trace d’une

mémoire trouble, d’une image lessivée, essorée que Jeff Wall appelle dans un essai de 1989 l’« intelligence liquide ». Selon le photographe, l’eau comporte un archaïsme, essentiel dans le processus artistique. Si son texte concerne d’abord le médium photographique, il ne serait pas incongru de rapporter son propos à la peinture de Barbara Navi : « le liquide nous observe, même de très loin ». Plutôt que de concevoir la toile comme une matière figée, on peut lire entre les lignes de Jeff Wall que la mémoire liquide d’une image sèche rapproche celle-ci de l’ectoplasme dans sa capacité d’immersion, de glissement et de hantise. C’est aussi le rôle du spectre que de revenir éternellement. Le titre de l’exposition est une citation des premiers mots de *l’Auré-lia* de Gérard de Nerval : « Le Rêve est une seconde vie. Je n’ai pu percer sans frémir ces portes d’ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible ». Après cet incipit sur le voyage infini permis par l’imaginaire, s’ensuit une description par l’auteur de la descente de l’esprit dans les profondeurs du sommeil, ce passage de l’obscurité à la clarté qu’il place sous le signe de la vision. Le bourdonnement de la mémoire, les passages poreux entre l’intérieur et l’extérieur, la clarté d’une image hypnotique découverte une fois que les paupières sont fermées. D’ailleurs, peu de regards sont directement adressés au spectateur. Les personnages ont les yeux baissés et sont complètement absorbés dans leurs rêves ou leurs actions. Symptomatique-ment, nous les observons à la dérobée et par les côtés, comme une œillade en coulisse sur une troupe qui n’est pas fin prête. Jamais on ne nous rend ce regard, comme ces fantômes qui nous hantent mais dont on ne croise jamais les yeux. On voit ces images voilées comme depuis le fond d’une piscine : n’est-ce pas nous qui sommes déjà engloutis par le tableau ?

Comme un linge vainement blanchi pour en laver les traces du passé, la tonalité des toiles est sourde et patinée : la tache ne part pas. C’est ce que développe subtilement Philip Roth dans son livre éponyme : la tache est tout sauf vacarme et les identités les plus lourdes à porter sont celles qui ne se disent que du bout des lèvres. L’histoire raconte les déboires d’un professeur d’université américaine qui cache son identité noire même après avoir été accusé de racisme. Sa peau claire ne trahit son origine par aucun signe distinctif. Tout le livre porte sur son acharnement à préserver son « moi » et à ne pas dévoiler son histoire quand ses détracteurs persistent à confondre identité et sujet. Il y a peut-être une démarche similaire à déceler chez Barbara Navi qui semble placer le moment et les relations humaines qui en découlent avant l’affirmation du moi dans sa singularité distincte de celles des autres. Il s’agit plutôt de la manière dont notre épanouissement dépend

de notre capacité à nous décentraliser, à nous vaporiser dans le temps et à nous imbiber d’autres expériences que les nôtres. Beaucoup de choses se partagent sans qu’elles procèdent de soi. Ici, le commun est sans visage.

| |
|---|
| Elora Weill-Engerer |
| |
| |
| SABLES MOUVANTS, (QUICKSAND) |
| <i>“It [the memory] decants the past from its exactitude. It humanises and shapes time, weaving its fibres together, ensuring its transmission, and condemning it to be essentially impure. […] We cannot accept the aspect of remembering history without also accepting that it is roote in the unconscious and that it is an anachronistic dimension.”</i> |
| Georges Didi-Huberman, <i>Devant le temps</i>, Minuit, p.37. |

Barbara Navi, "L'Éternel retour", 2007, huile sur toile, 100 x 100 cm, collection particulière.

Barbara Navi, "Le Rêve", 2007, huile sur toile, 100 x 100 cm, collection particulière.

Barbara Navi refers to art history, transforms film archives and reworks the great allegorical figures, yet at the same time breaks free from their narrative line. The scenes that result are dreamlike, crazed, or illusions that then burst like soap bubbles. In these paintings, the macrocosm invades the microcosm, and spaces frequently open up into other worlds. We can’t tell which of the subjects depicted is the parasite feeding off the other. The events anticipated and the flashbacks serve to create a non-linear narrative. Several different visual registers coexist in the same work as if trying to capture a single moment when two perspectives overlap. The third and final image comes from a progressive fusion of the two sequences, known in filmmaking as a « cross-fade». For instance, there’s a giant, sleeping soundly somewhere between the seashore and the forest, or a miniature Tower of Babel which, when scaled down to fit the palm of your hand, is more akin to a « pièce montée» [a towering French wedding cake] than a soaring monument with celestial ambitions. This coexistence of different times and spaces gives Barbara Navi’s work an anachronistic quality, providing a silent breach that creates emotional and imaginary links between opposites. Her art is both genealogical and foretelling, as she sets the future in motion through her exploration of the past. As Georges Didi-Huberman put it (in *Devant le temps*, Minuit, 2000), anachronism contains a wealth of insights for the historian. The anachronistic image has three dimensions: Survival, symptom and prophecy. Like a Sisyphean stammer or the eternal return, Barbara Navi’s use of time adopts a deliberately confused rhythm. Stories come together without a cry, a clash or a ripple, amid an uncertain event that will be remembered only in fragments. Images emerge like confessions.

With a kaleidoscopic quality, Barbara Navi’s strokes burst the image, leaving points of clarity like bait on the surface of murky water. This work is fragmented, trembling and brittle, dissolving on the canvas like a lump of sugar. The « stains» that shape it suggest a form of

evaporation or overflow. It feels only natural to use watery terms when describing Barbara Navi’s work. The underwater currents have risen to the surface, and the image’s tectonic structure is akin to that of quicksand. We sense that the swathes of paint have intrinsic abilities to dissolve and engulf. These « stains» come together in clusters, like a flammable liquid that is beginning to set, or a trail of tears after reading a love letter. The technique, the finish, and the « dry» all carry the traces of a blurred memory, of a washed-out, wrung-out image that Jeff Wall refers to in his 1989 essay as « Liquid Intelligence». According to the photographer, water contains an archaic quality that is essential to the artistic process. Although his article is primarily concerned with the medium of photography, it would not be incongruous to relate it to Barbara Navi’s work. « Liquid observes us, even from a great distance». Instead of viewing the canvas as a fixed material, we can read between Jeff Wall’s lines how the liquid memory of a dry image brings it closer to a kind of ectoplasm in its capacity to submerge, drift and bewitch. It is also the role of a spectre to eternally return.

The title of the exhibition is a quotation from the opening words of Gérard de Nerval’s *Aurelia* « Dreaming is a second life. I have not been able to pass through the gates of ivory or horn that separate us from the invisible world without trembling». This opening passage on the infinite journey made possible by the imagination is followed by the author’s description of the mind’s descent into the depths of sleep, the passage from darkness to clarity, which he identifies as a vision. Memories buzz around, the seamless transition from the external to the internal, and the clarity of a hypnotic image is discovered once the eyelids close. Furthermore, there is very little contact with the viewer. Figures have their eyes downcast and are completely absorbed in their dreams or their actions. Symptomatically, we observe them from the sidelines, like a glimpse behind the scenes of a dance troupe that is not quite ready to go on. Our gaze is never returned, like the ghosts that haunt us but whose eyes we never meet. As if from the bottom of a pool, we see their veiled images. Perhaps it is us who are already submerged in the painting?

Like linen that has been bleached in vain to wash away traces of the past, the tone of the canvas is muted and distressed yet the human stain remains. This is what Philip Roth subtly develops in his book of the same name: the stain is anything but a commotion, and the hardest identities to bear are the ones that are only spoken in a whisper. The story tells of an American university professor who hides his black identity even after being accused of racism. His light skin gives no indication of his roots. The entire novel is about his determination to preserve his ‘self’ and not reveal his story when his critics persist in confusing identity and character. There is perhaps a similar approach to be detected in Barbara Navi, who seems to place moments and the human relationships that stem from them above asserting the self in its individuality from those of others. It’s more about the way in which our fulfilment depends on our ability to de-centralise and evaporate in time, and to immerse ourselves in experiences other than our own. There are many things we can share that do not originate from ourselves. What is shared here is faceless.

Elora Weill-Engerer