



HAL
open science

Œuvrer la disparition : enjeux et modalités d'une esthétique disparitionniste

Yannick Bernede

► **To cite this version:**

Yannick Bernede. Œuvrer la disparition : enjeux et modalités d'une esthétique disparitionniste. Art et histoire de l'art. 2014. dumas-01044556

HAL Id: dumas-01044556

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01044556>

Submitted on 23 Jul 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

TRAVAIL D'ÉTUDE ET DE RECHERCHE
EN VUE DE L'OBTENTION
DU MASTER 2 RECHERCHE
ART DE L'IMAGE ET DU VIVANT

YANNICK BERNÈDE

ybernede@gmail.com
www.yannick-beruede.fr



**OEUVRER
LA DISPARITION
ENJEUX ET MODALITÉS
D'UNE « ESTHÉTIQUE
DISPARITIONNISTE »**

DIRECTEUR DE RECHERCHE : M. SICARD / ANNÉE 2013-2014
UNIVERSITÉ PARIS 1, PANTHÉON-SORBONNE, U.F.R. D'ARTS PLASTIQUES

RÉSUMÉ

Comment traiter artistiquement la disparition ? Sur les pas de Paul Ardenne, ce travail engage une réflexion sur une esthétique « disparitionniste », ses modalités, ses enjeux. Au fil des pages un mouvement se dessine : la représentation de la disparition appelle une disparition de la représentation qui elle-même semble agir une mise à mal de l'artiste jusqu'à sa presque disparition. Un presque qui a toute son importance car la disparition qu'elle soit « émotive ou conceptuelle, n'existe jamais vraiment » . Un double mouvement qui rend difficile l'approche théorique d'une esthétique « disparitionniste ». D'un côté la disparition semble appeler la disparition, de l'autre une « disparition qui ne saurait disparaître » . Ainsi dans une dynamique pour le moins agressive, si ce n'est destructrice, cette esthétique érode la représentation, l'artiste et l'art lui-même, tout en les maintenant dans un état de survivance. Ce dessine alors un artiste sans œuvre aux affres d'une posture suicidaire.

MOTS CLÈS : *esthétique « disparitionniste », disparition, représentation, praxis de la disparition, Andy Kaufman, artiste sans œuvre, suicide, artistes improducteurs, autoreprésentation, autoreprésentation suicidaire*

EN COUVERTURE

Les Astres morts (Détail)

impression papier, dissolvant

Polyptique, dimension variable

2013

TRAVAIL D'ÉTUDE ET DE RECHERCHE
EN VUE DE L'OBTENTION
DU MASTER 2 RECHERCHE
ART DE L'IMAGE ET DU VIVANT

OEUVRER
LA DISPARITION
ENJEUX ET MODALITÉS
D'UNE « ESTHÉTIQUE
DISPARITIONNISTE »
YANNICK BERNÈDE

DIRECTEUR DE RECHERCHE : M. SICARD / ANNÉE 2013-2014
UNIVERSITÉ PARIS 1, PANTHÉON-SORBONNE, U.F.R. D'ARTS PLASTIQUES

*Let the show begin
It's a sorry sight
Let it all deceive
Now I'm
Pains in me that I've never found*

*Let the show begin
Let the clouds roll
There's a life to be found in this world
And now I see it's all but a game
That we hope to achieve
What we can
What we will
What we did suddenly*

*But it's all just a show
A time for us and the words we'll never know
And daylight comes and fades with the tide
And I'm here to stay*

*But it's all just a show
A time for us and the words we'll never know
And daylight comes and fades with the tide
I'm here to stay*

Beth Gibson, *Show*

PREMIÈRE PARTIE :

REPRÉSENTER LA DISPARITION

I- LES FUNÉRAILLES DU ROI

1.1.	CONTOURS DE LA SÉPULTURE	5
1.2.	ELVIS : MODELÉ D'UNE DISPARITION	9
1.3.	LE ROI EST MORT	15
1.4.	CELER LE TOMBEAU	19

II- ENJEUX D'UNE REPRÉSENTATION DE LA DISPARITION

2.1.	LA REPRÉSENTATION INDICIELLE	25
2.2.	LES FIGURES DU DOUBLE HÉRITÉ	31
2.3.	LE DOUBLE INCARNÉ	37
2.4.	L'INQUIÉTANTE ÉTRANGÉTÉ : UN FAMILIER QUI NOUS DISPERSÉ	41
2.5.	EXHIBER LES MORTS : UNE « ESTHÉTIQUE DES REVENANTS »	47

III- MNÉMOSIQUES : VISIBILITÉ DU DISPARU

3.1.	ESQUISSE D'UNE PHÉNOMÉNOLOGIE DE LA MÉMOIRE	55
3.2.	L'OUBLI VORACE : L'ÊTRE SANS MÉMOIRE	61
3.3.	LE VESTIGE: UNE DISPARITION À L'ARRÊT	67
3.4.	LA RELIQUE : UNE DISPARITION SACRALISÉE	73
3.5.	RUINE ET MONUMENTS : SPATIALITÉ DU DISPARU	77

IV- « JE ME SOUVIENS » : REMONTER LE TEMPS

4.1.	RÉMINISCENCE ET RÉPÉTITION : DANS LE SOUFFLE DES TRACES	83
4.2.	PHOTOGRAPHIE SOUVENIR : SUPPORT DU RESSOUVENIR	87
4.3.	DE L'ÉTAT DES LIEUX À L'ÉTAT DU TEMPS	91
4.4.	LE TEMPS CORROSIF : L'IRRÉMÉDIABLE DU DISPARU	97
4.5.	L'HISTOIRE VÉCUE : REMONTER LE TEMPS	101
4.6.	LA MÉTAPHORE PROUSTIENNE : DONNER À VOIR UN TEMPS DISPARU	105
4.7.	HANTISE ET REMÉMORATION : DU COMMERCE AVEC LES MORTS	111

DEUXIÈME PARTIE :

LA DISPARITION À L'ŒUVRE

I- LE TEMPS COMME MÉDIUM DE LA REPRÉSENTATION

1.	LE TEMPS ÉGRENÉ	121
2.	LE TEMPS MANIPULÉ	127
3.	L'ÉPHÉMÈRE : UNE DISPARITION ANNONCÉE	135
4.	PRAXIS DU TEMPS : SYNECDOQUE PARTICULARISANTE DE LA DISPARITION	141

II- METTRE EN ŒUVRE LA DISPARITION

1.	LE VISIBLE ET L'INVISIBLE : MASQUER, VOILER, ENTERRER, EXCAVER LES MISE EN PRÉSENCE APORÉTIQUE	147
2.	POUSSIÈRE : LA DÉCOMPOSITION COMME MÉDIUM	153
3.	TROUVER LA REPRÉSENTATION : LE TEXTE À L'ÉPREUVE DE LA DISPARITION	159
4.	LA DISPARITION DE VIVO : CRÉER/DÉTRUIRE	171
5.	AGIR DANS LA CHAIR DE L'IMAGE : EFFACEMENT ET FIGURAL	177
6.	ENJEUX D'UNE PRAXIS DE LA DISPARITION : LA REPRÉSENTATION MISE À NUE	187

III- ANDY KAUFMAN : L'AUTOREPRÉSENTATION COMME PRAXIS DE LA DISPARITION

1.	FOREIGN MAN : QUAND L'IM-POSTURE DÉMONTE LE RIRE	191
2.	EVIDER LA SCÈNE : L'ÊTRE FANTÔME ET LE MYSTÈRE DE L'IDENTITÉ	199
3.	LE DON QUICHOTTE INVERSÉ	205
4.	D'UN ANDY À L'AUTRE : ANDY KAUFMAN VS. ANDY WARHOL	209
5.	CELUI QUI CATCHE : QUAND LE VISAGE FAIT MASQUE	215
6.	ARTISTE À MORT	225

IV- L'ARTISTE SANS ŒUVRES : ATTRACTION DE LA DISPARITION

1.	PREMIERS ÉLÉMENTS DE RÉFLEXION	231
2.	LES IMPRODUCTEURS : RECYCLEUR / REPRODUCTEUR / APRODUCTEUR / DÉPRODUCTEUR	239
3.	L'AUTOREPRÉSENTATION : PRÉSENCE/ABSENCE DU CORPS DE L'ARTISTE	253
4.	L'AUTOREPRÉSENTATION SUICIDAIRE : L'ARTISTE SYSIPHÉEN	259

CONCLUSION : L'ESTHÉTIQUE DISPARITIONNISTE : UNE ESTHÉTIQUE DE L'ANTIMATIÈRE ?

Je suis né

Dyptique, huile sur toile, 2013,
2 panneaux de 100x130 cm

INTRODUCTION

Ici, dans l'évanescence d'une touche effacée, la représentation se noie en elle-même. *Je suis né*. Un groupe de jeunes hommes en maillot de bain chahute pour l'objectif. Une peinture en diptyque. Entre chaque panneau une maigre béance troue la représentation. Une peinture comme révélée à même la toile. Aucune pâte, aucune trace. Une image se produit, entre apparition et disparition. Nos yeux cheminent, ils se déplacent, explorent et pourtant reviennent inlassablement dans le coin supérieur gauche du panneau droit puis descendent lentement le long de sa moitié supérieure. Sans fin notre regard nous ramène. Sans fin il rejoue la tragédie d'un effondrement. Car si la peinture est de facture figurative, ici elle s'évapore, ici la représentation se nie, se défause. Indéfiniment. Au fur et à mesure notre regard s'empare de la surface, retrace d'un panneau à l'autre les prémices de l'accident. Reste une disparition comme suspendue dans le temps. Une représentation comme coupée en deux où la peinture s'annihile elle-même. Dominée par l'ocre et le violet, les couleurs mélancolisent le sujet. *Je suis né* est une bien étrange naissance. Un diptyque qui évoque le temps perdu, celui d'une mémoire qui lentement s'efface dans l'oubli, aporie d'une apparition disparaissant. Ce qui fait sujet de l'œuvre semble alors être dans cette zone d'inconfort du regard. Autrement dit : ce qui fait sujet, plus que les éléments figuratifs c'est la disparition du motif du souvenir dans les affres de sa représentation. Ou plus exactement : les modalités de la représentation jouent ici une mise en abîme de la disparition comme sujet. La disparition est en effet le motif qui sans fin anime ma production, mais au fil des années de simple objet de la représentation elle est devenue sujet agissant au sein de la représentation. Dans l'ombre de cette dynamique la posture même de l'artiste semble dévier : d'une position d'acteur de la représentation un léger glissement s'opère vers celle de victime consentante de la disparition.

Comment au travers des modalités de représentation et de la posture de l'artiste, se déploie une mise en abîme de la disparition représentée ? Telle semble être la problématique qui se dessine ici et qui animera notre réflexion. Une question qui bien évidemment convoque une pensée de la disparition.

*Penser la disparition dans une perspective esthétique n'est pas sans inciter à la prudence théorique. L'esthétique, avant tout, se fixe sur la manière dont la sensation se construit à partir d'œuvre d'art, autant dire sur l'exact envers de la disparition. Esthétiser, c'est convoquer, là où disparaître abolit en principe le mécanisme même de la pensée ou de l'acte esthétique, requérant l'un comme l'autre un objet sur lequel se fixer, objet à établir au moins en substance, que celle-ci soit en devenir ou offerte à l'appréciation sensible dans toute sa plénitude.*¹

Penser la disparition. La penser dans son rapport à la représentation, en comprendre les modalités, en cerner les enjeux. Si penser la disparition pose une complexité théorique dans la déliquescence de son objet d'étude, représenter la disparition nous le cernons d'emblée convoque également une aporie de la représentation. Cette dernière étant une mise en présence en l'absence d'un objet, représenter la disparition reviendrait donc à nouer une présence dans la disparition de son objet. Le projet s'annonce complexe. Pour nous aider dans cette réflexion nous nous appuierons sur l'esthétique « disparitionniste »² développée par Paul Ardenne, nous tenterons d'établir une typologie des traitements artistiques de la disparition mais également d'en cerner la dynamique particulière. Pour cela nous nous proposons d'établir une pensée en deux temps distincts. Le premier visera à poser les bases théoriques d'une réflexion sur la représentation de la disparition et d'en étudier les modalités. Le second tentera de cerner la mécanique et les effets de sens de la disparition, non plus comme objet de la représentation, mais comme sujet agissant. L'ensemble sera pensé au regard d'œuvres tant littéraires que plastiques.

Afin d'éclaircir les enjeux d'une représentation de la disparition, nous débuterons cette réflexion par l'analyse d'un travail personnel : *Elvis Funeral*. Un enterrement pour point de départ. Une mort et des miroirs. Un polyptique où des sosies

1 Paul Ardenne, « Entre fantomatique et métonymie, Stratégie de la disparition des corps dans l'art contemporain », *L'Époque de la disparition: politique et esthétique*, sous la dir. de Alain Brossat et Jean-Louis Déotte, Ed. L'Harmattan, Condé-sur-Noireau, 2000, p.247

2 Esthétique développée principalement dans l'article « Entre fantomatique et métonymie » (*Idem.*) et le chapitre « Un corps disparaît » in *L'Image Corps, figure de l'humain dans l'art du XXe*, Ed. Les Editions du regard, Paris, 2010, 507p.

incarnent Elvis. Sur la base tant d'une observation des modalités picturales, du sujet de l'œuvre, que des effets de sens produit. Nous étudierons notamment comment ces sosies, sujets des peintures, viennent par leur présence nous donner à voir un sujet absent, dans l'évocation de sa disparition. Disparition dont nous tenterons de déconstruire la mécanique idéologique et esthétique.

Nous inspirant de ces premières réflexions, nous établirons la notion de représentation indicielle comme modalité d'une représentation de la disparition. Une réflexion qui nous poussera à explorer les différentes formes du double au travers notamment d'une réflexion sur son asymétrie. Un double monstre comme objet d'une mise en présence du disparu. La déconstruction progressive de cette question du double nous conviera à envisager le sentiment d'inquiétante étrangeté comme intrinsèque à une représentation de la disparition. Un sentiment qui de fait nous met face à la conscience de notre propre mortalité. De ces différentes réflexions, nous construirons une première approche de la représentation de la disparition par l'exposition des restes.

Nous étudierons ensuite la mémoire comme exemple de matérialisation d'un disparu et donc comme participant d'une esthétique du reste. Il nous faudra pour cela esquisser les contours d'une phénoménologie de la mémoire et de comprendre les liens tissés entre oubli et mémoire. L'oubli comme ultime étape de la disparition, mais également comme nécessité intrinsèque au processus mémoriel. Puis nous étudierons différentes formes de matérialisation de la mémoire : le vestige comme disparition à l'arrêt, la relique comme sacralisation du disparu, la ruine et le monument comme spatialité du mnésique. Réflexion que nous articulerons principalement autour du travail de Christian Boltanski, Yoko Ogawa, ou encore Cyprien Gaillard.

Enfin nous évoquerons la question temporelle au travers du prisme du ressouvenir. Re-présenter la disparition : invoquer le temps vécu sera ici envisagé comme un mode de résurgence du disparu. Invocation que nous évoquerons principalement, sans que ce soit pour autant exclusif, sous l'angle de la création littéraire. Il s'agira donc dans un premier temps d'évoquer la question psychique du ressouvenir au regard de la théorie freudienne de la mémoire. Puis nous attacherons à la photographie souvenir comme image mettant en mouvement le discours mémoriel. Sur la base

du film *Shoa* de Claude Lanzmann, du témoignage d'Augustí Centelles et de l'œuvre de Primo Levi, nous évoquerons ensuite la temporalité comme élément moteur d'une résurgence possible du disparu. Nous reviendrons également sur l'oubli, mais cette fois-ci du point de vue de l'irréversible de la perte. Nous évoquerons l'autobiographie collective au travers des œuvres de Georges Perec et Annie Ernaux comme mode de re-présentation d'une histoire collective dans l'histoire personnelle. Nous étudierons également le rôle de la métaphore dans l'œuvre proustienne comme moyen stylistique résurrectionnel du temps perdu. Enfin, par le biais de trois œuvres cinématographiques nous élaborerons une réflexion sur l'esthétique du reste dans une image en mouvement. De ces différentes réflexions nous comprendrons l'impact de la condition temporelle dans une évocation de la disparition. Un temps qui est à la fois de l'ordre du référentiel mais qui est également sujet agissant de cette disparition.

Dès lors nous engagerons le second temps de notre réflexion : de la représentation de la disparition nous étudierons la disparition comme agissant au sein de la représentation. Nous débuterons ce questionnement au travers d'une pensée de la praxis du temps, autrement dit la temporalité envisagée comme médium en soi de la représentation. Il s'agira dans un premier temps d'évoquer des œuvres mettant en jeu un décompte du temps, nous penserons ici à des artistes tels que Roman Opalka, On Kawara, Christian Marclay. Nous établirons qu'au travers d'une telle pratique se dessine une nouvelle approche de la représentation de la disparition il ne s'agira plus d'exposer les restes mais bien de rejouer la disparition elle-même. Nous évoquerons ensuite la question du temps manipulé au travers de deux œuvres de Douglas Gordon. *24 hours Psycho* et *5 years Drive by* ont en commun une manipulation temporelle qui donne à voir de la disparition par des jeux de transposition et de substitution. Nous évoquerons ensuite des œuvres éphémères comme mise en présence d'une disparition de vivo. Temps égrené, temps manipulé, temporalité de l'éphémère : par des jeux de transposition et de substitution, le temps œuvré par l'œuvre semble faire médium et dès lors ouvrir sur une nouvelle approche représentative de la disparition.

Cette réflexion de la temporalité comme médium nous poussera à entamer une réflexion sur une praxis de la disparition : une disparition agissant la représentation.

Cette pensée s'établira autours de différentes pratiques plastiques. Ainsi nous envisagerons dans un premier temps les jeux entre visible et invisible comme une mise en présence aporétique. Nous évoquerons également des œuvres de Claudio Parmigianni et Lionel Sabaté où la poussière est envisagée comme médium de la représentation. Puis nous étudierons les effets de sens produit par l'usage du vide, de l'illisible et l'absence au sein de la représentation littéraire et ce par l'étude d'*Un Coup de dés* de Mallarmé, *La Maison des feuilles* de Marc Z. Danielewski et *La Disparition* de Georges Perec. Nous évoquerons également la pratique de la destruction comme mode de production. Enfin nous nous intéresserons à la pratique de l'effacement au sein de la représentation, comme modalité d'une représentation qui dé-représente, une force figurale qui agit une disparition dans le même temps qu'elle la représente. Nous établirons au travers de ces modalités qu'une telle praxis de la disparition engage une mise à mal de la représentation. Nous verrons également qu'elles ne sont pas sans conséquence pour la posture même de l'artiste.

Nous étudierons dès lors plus avant ces questions au travers de l'étude d'une figure singulière : Andy Kaufman. Nous analyserons comment ce comique américain, dont la pratique est proche de la performance artistique, utilisa l'autoreprésentation comme un moyen de mise en œuvre de sa propre disparition. Une autoreprésentation qui prit deux formes au cours de sa carrière : celle du simulacre – disparition de l'artiste derrière le personnage – mais également celle du faussaire – disparition de l'artiste derrière son propre visage devenu masque fictionnel. Il s'agira dans un premier temps d'étudier sa mise à mort du principe représentationnel du stand-up par la création de personnages simulacres. Ces derniers, en agissant en véritables colocataires de son corps, mirent l'artiste en absence. Un artiste qui se transforme dès lors en Don Quichotte inversé, héros de la dissemblance. Nous étudierons également en quoi une confrontation avec la pratique d'Andy Warhol peut générer du sens et éclairer notre réflexion. Les personnages fictionnels de Kaufman seront alors envisagés à l'image des fac-similés de boîte *Brillo* de Warhol dans leurs rapports complexes au réel et à la vérité. Mais il nous faudra également entreprendre une réflexion sur sa carrière de catcheur. Véritable œuvre de faussaire dévoilé dix ans après sa mort, nous verrons de quel manière l'artiste a opéré un saccage systématique de sa propre image médiatique. Nous établirons là qu'il s'agit d'un passage vers une autoreprésentation suicidaire.

Dès lors il nous restera à envisager les différentes postures de l'artiste impliqué par une pratique de la disparition et de l'autoreprésentation. Pour cela il nous faudra interroger dans un premier temps la posture classique de l'artiste et les changements opérés par la modernité et la contemporanéité afin de comprendre la spécificité des enjeux de l'esthétique « disparitionniste ». Nous dégagerons dès lors un glissement progressif en trois moments : Ne rien créer voir ne rien faire, s'autoreprésenter et enfin disparaître. Ainsi dans un premier temps nous évoquerons les différentes figures de l'artiste « improducteur » au travers notamment des figures du recycleurs, du faussaire, du copiste et de l'effaceur. Dans un second temps nous nous intéresserons à la question de l'autoreprésentation et ce principalement du point de vue de la mise en absence du corps de l'artiste. Enfin nous nous concentrerons sur la question de l'autoreprésentation suicidaire comme forme définitive de presque disparition de l'artiste. Nous établirons que cette posture n'est pas sans rappeler la figure de Sisyphe et tâcherons de démontrer en quoi la posture suicidaire est en fait la démonstration d'un vouloir vivre, l'expression d'une liberté.

La représentation de la disparition appelle une disparition de la représentation qui elle-même semble agir une mise à mal de l'artiste jusqu'à sa presque disparition, tel en définitive devrait-être notre parcours. Un cheminement guidé par la force d'attraction de la disparition.

PREMIÈRE PARTIE
REPRÉSENTER
LA DISPARITION



I. LES FUNÉRAILLES DU ROI

***« Une image est une chose,
un être humain, une autre.
C'est très dur de se montrer
à la hauteur d'une image. »***

Elvis Presley, 1972

1.1 CONTOURS DE LA SÉPULTURE

Elvis' Funeral (The impersonators). Commençons ici notre réflexion : sur huit peintures se donnent à voir des représentations d'Elvis, au centre un drapeau américain. Ou plutôt ceci : sur la surface des toiles affleurent, entre apparition et disparition, huit personnages incarnant, avec plus ou moins de succès, le roi du rock. Si dès le premier regard nous identifions Elvis comme le sujet de ces peintures, elles semblent dans le même temps s'en défendre. Une représentation empreint de dissemblance. Si pour quelques-unes de ces figures la ressemblance est en effet frappante, pour d'autres notre reconnaissance du motif « Elvis » s'opère par le truchement du costume, de l'attitude ou des accessoires – pensons ici à l'Elvis obèse, aborigène ou indien. S'il n'y avait le titre, nous pourrions comprendre l'ensemble comme une confrontation de représentation du « vrai » Elvis à des usurpateurs. Mais le sous-titre – *The Impersonators* – nous donne à comprendre l'ensemble des toiles comme des portraits de sosies d'Elvis.

Avant d'aller plus loin, soulignons ceci quant à la matérialité même du projet : la peinture. Neuf peintures donc mais une peinture qui elle-même joue

un jeu étrange. Cette incertitude entre vrai et faux, entre reconnaissance et dissemblance, est entretenue par le traitement pictural lui-même. Alors que certaines toiles développent indéniablement une esthétique du kitch, d'autres évoquent un effacement plus tragique. Des peintures qui, dans un cas comme dans l'autre, s'affirment comme des images plates. Reste un malaise. Des parties de toiles semblent jouer parfaitement le jeu de la photographie, tandis que d'autres s'affaissent. Jeu d'envolés et d'effondrements. Répétés. Si ces peintures entretiennent indéniablement un rapport à la photographie – ne serait-ce que celui de référent – elles en singent pourtant les spécificités visuelles bien plus qu'elles ne tentent d'en reproduire l'objectivité optique. Une image en singe une autre comme un reflet déformé.

La langue anglaise offre avec le verbe *impersonate* une nuance que le mot de sosie ne peut rendre en français. Là où le sosie implique une ressemblance parfaite, un double qui se substitue, l'*impersonator* anglais a plus à voir avec l'incarnation. Peu importe au fond la ressemblance physique, le principal est d'y croire et d'y faire croire. C'est au fond ce qui semble ici être en jeu entre le sujet et sa picturalité. Des sosies de photographies donnent à voir les sosies d'une icône populaire.

Au premier regard nous esquissons un sourire. Face à ses pantomimes figées, dans l'exacerbation des attitudes, le ridicule et l'absurde nous sautent aux yeux. Car le grotesque est ici au centre. Poses théâtrales dans le célèbre jumpsuit. Jumpsuit : mot né de l'apposition du costume et du saut, combinaison de scène, costume de lumière mais qui ici participe du kitch. Dans ces peintures notre Elvis n'est pas sur scène mais dans la rue, ou devant un panneau publicitaire. Ce déplacement éclaire sous un autre jour ses habits de lumières, placés dans un contexte ordinaire ils en deviennent ridicules. Costume de clown plus que d'idole paradant dans des paysages où dominent le turquoise. Une gamme chromatique qui évoque le mythe de Las Vegas, ou du moins l'ouest américain. Des représentations grotesques en somme et ce dans un double sens. Certes il y a le risible de l'apparence, l'aspect caricatural des mises en scène, qui entrent en échos avec la matérialité même de la peinture. Mais aussi, peut-être, quelque chose de la ruine. Dans les mailles de ces costumes irréels se tissent un temps déjà enseveli.

Notons encore ceci : nous sommes face à un polyptique de trois lignes par trois colonnes. Dans une matrice carrée d'ordre trois, neuf parodies de simulacres tracent les contours d'une icône absente. Multiple d'une répétition et répétition

Elvis Funeral (The Impersonators)
Polyptique de neuf panneaux de 46x55cm chacun,
120x180cm (dimension totale)
huile sur toile , 2013

Bernd et Hilla Becher
Water Towers (Wassertürme)
Polyptique composé de neuf photographies
155.6 × 125.1 cm (dimension totale)
Guggenheim Museum, New York

du multiple. Cette organisation matricielle n'est pas sans évoquer le travail conceptuel de Bernd et Hilla Becher. Mais à la rigueur formelle et objectivante de l'école de Düsseldorf, s'oppose ici l'indéterminé, le bancale. « Vous devez être honnête envers votre objet et ne pas le détruire avec votre subjectivité, tout en restant impliqué »¹ ainsi Bernd Becher définissait-il sa démarche. Ici le projet à l'œuvre est diamétralement opposé. C'est d'abord une double destruction : l'une opérée par la subjectivité du sosie qui interprète Elvis, l'autre par le traitement pictural du référent photographique. Cette dernière, dans le même temps, dessine un désengagement de l'artiste qui n'a plus aucun contact avec le réel, ne s'y implique pas. Créant ses peintures d'après des images déjà existantes. Pourtant des « sculptures anonymes » du couple Becher aux peintures d'anonymes performant Elvis se tisse un lien. Cette matrice semble enfanter un sens, qui pour l'instant, nous échappe encore.

Elvis' Funeral, l'enterrement d'Elvis : le titre de l'œuvre résonne comme une antiphrase ironique. A le lire ainsi, détaché de l'œuvre, nous pourrions nous attendre à une représentation effective d'un enterrement. Mais ce n'est pas *Enterrement à Ormans*. Le rapport entre l'image et le texte, entre les mots et les choses, n'est ni figuratif ni descriptif ou même redondant. Le titre nous annonce des funérailles mais qui, du moins en premier instance, ne sont pas figurées dans les éléments du polyptique. Il instaure un écart entre la représentation et son énonciation, une coupure entre le visible et le lisible. Qu'elle est donc alors cette dépouille que l'on enterre ? La question nous taraude car le titre mélancolise l'œuvre. Ce rire, ou du moins ce sourire, qu'il y a encore quelques instants nous animait, semble dès lors bien sombre. Est-ce Elvis que l'on enterre ou sa représentation ? Est-ce la mort réelle ou symbolique qui travaille l'œuvre ? Qu'est-ce en somme que cet Elvis que l'on enfouit ?

1 Cité par J-F. Chevrier, *Entre les beaux-arts et les médias : photographie et art moderne*, L'Arachnéen, Paris, 2010, p.69

1.2, ELVIS : MODELE D'UNE DISPARITION

Pour mieux cerner les enjeux de cette œuvre il nous faudra donc interroger ce sujet qui hante la représentation : Elvis Aaron Presley, légende du rock, symbole du rêve américain, précurseur du rock'n'roll et du marketing musical.

Né à Tupelo en 1935 d'un père épicier et d'une mère ouvrière, la vie d'Elvis est inaugurée par une mort : celle de son frère jumeau Jesse Garon Presley. Dès l'origine, dans son ombre, un double sans vie. Issu d'un milieu défavorisé, il est l'image même du self-made man américain, icône incarnée du Rêve américain. Une carrière musicale faite de haut et de bas, de disparition et de come-back. Il n'y a pas un mais plusieurs Elvis. A l'Elvis provocateur, obscène dira-t-on à l'époque, des débuts succède celui de 1960, après son service militaire en Allemagne, plaçant sa voix comme celle d'un crooner. Il engagera ensuite une carrière cinématographique, sans grand succès. Balayé de la scène par l'invasion britannique de 63, il disparaît quelques temps puis revient en 1968 avec son *Elvis Special*. Change encore de son en 1969 et entre dans la légende en 73 avec son *Elvis: Aloha From Hawaii* retransmis en direct dans le monde entier...

Longue traversée, reste l'éternel sentiment de devoir rompre l'ennui, se réinventer, pour ne pas perdre son public ou peut-être simplement se trouver. Avec plus de 853 chansons à son répertoire et des dizaines de versions différentes pour certaines, Elvis est un interprète monstre. Il n'a jamais souhaité, ni tenté, d'être un songwriter. Sur quelques titres il sera crédité comme co-compositeur mais là encore son rôle de création reste minime. Elvis est interprète, vecteur de sens, de signification. Ne pas créer, si ce n'est d'après. Ne pas engendrer, juste ajouter. De cette ébauche biographique retenons ceci : un homme né avec un reflet mort passa sa vie à tenter de se réinventer.

Pochettes d'albums d'Elvis Presley

Selon les différentes époques de sa carrière l'image du chanteur a évoluée, donnant à voir un être protéiforme.

Elvis c'est donc une carrière faite de ruptures et de continuité, un interprète dont la réelle création serait peut-être celle de son propre personnage. Un homme tout entier voué, dans une constante autoreprésentation, à la réalisation du Rêve Américain. Interroger Elvis c'est donc se questionner sur le Rêve Américain, en définir les ressorts et les finalités.

Pour l'Oxford English Dictionary, il est « l'idéal d'une société démocratique et prospère, l'objectif traditionnel du peuple américain » et « un slogan qui symbolise les valeurs sociales et matérielles américaines dans leur ensemble ». Dans la définition légèrement plus concise de l'American Heritage Dictionary of the English Language, les notions de « démocratie » et de « prospérité » apparaissent de nouveau étroitement liées au concept, présenté comme un « idéal américain de vie heureuse et réussie à laquelle le monde aspire ». L'idéal de prospérité qu'incarne le Rêve Américain apparaît comme un objectif démocratique, disponible pour tous les sujets américains.²

Si dans la première définition le Rêve s'inscrit comme volonté structurelle d'un peuple, comme liant d'une cohésion collective ; dans la seconde, il apparaît comme une injonction à la quête d'un bonheur individuel. Ce bonheur est intrinsèquement lié à la notion de prospérité et donc de réussite sociale. Pour Florian Keller cet idéal non écrit trouve ses racines dans les deux textes fondateurs des Etats-Unis – la déclaration d'indépendance et le Préambule à la Constitution américaine – et

2 Florian Keller, *Comique extrémiste – Andy Kaufman et le Rêve Américain*, Capricci, Mercuès, 2012, p.69

dessine en creux le passage d'un idéal à une idéologie. Une idéologie au sens d'un appareil discursif intermédiaire entre l'idéal et sa réalité sociale.

Le Rêve Américain comme idéal « auquel tout le monde aspire » est un exemple parfait de fonctionnement de l'idéologie comme correction imaginaire des antagonismes sociaux. « Nous sommes tous égaux devant le Rêve Américain ! ». L'insistance sur la structure démocratique incorruptible sous-entend que celui qui ne parvient pas à mener une vie heureuse et prospère est l'unique responsable de son échec. On évince ainsi le rôle des conditions sociales.³

Pour Franck Rich, dans *American Pseudo*, ce rêve collectif de l'Amérique se résume en cette croyance que l'on pourrait « trouver le bonheur en étant quelqu'un d'autre »⁴. Sur cette base, Florian Keller construit une relecture du Rêve Américain qu'il développe sur deux axes. A l'approche première définit plus haut, il adjoint cette possibilité de redéfinir sans fin sa propre identité comme axiome de la réalisation de cette idéologie. C'est dans ce double sens que nous pouvons dès lors comprendre la figure d'Elvis comme réalisation du Rêve. Il est en effet une parfaite illustration de cette élévation de la misère à la richesse par une incroyable capacité à se réinventer. « La star est un sujet visiblement « heureux » du Rêve Américain »⁵. Elle n'est pas seulement l'incarnation du succès, elle est aussi ce sujet semi-mythique et dont peut-être Elvis serait la plus juste réalisation, une incarnation de l'homme devenu ce qu'il voulait-être.

Le Rêve Américain est donc cet idéal démocratique, cet élan vers le bonheur qui trouve semble-t-il dans la figure d'Elvis, tout comme celle de Marilyn Monroe, une parfaite incarnation. Enfant d'en bas qui accède au panthéon des astres morts. Il semble pourtant que cette réalisation du Rêve par une recréation de soi ait un prix. Dans son ouvrage *The Protean Self*, Robert Jay Lifton développe cet impératif de l'invention de soi au travers de ce qu'il nomme le processus de « protéiformisation ». Cette notion doit être comprise comme « la recréation mentale continue de la sensation qu'à chaque individu de lui-même »⁶. Pour l'auteur, cette quête de soi n'implique pas une disparition ou une perte de cohérence du sujet. C'est une quête d'authenticité dans une réinvention constante. Jouissance d'un moi en série. Cette protéiformisation permet au sujet d'éviter les impasses, gardant toujours intact la croyance nécessaire au Rêve. Idéologie parfaite qui par sa structure même en garantit l'absence de fin. Eviction de la mort.

.....
3 Florian Keller, *Idem*, p.72

4 Franck Rich cité par Florian Keller, *Ibid*, p.77

5 Florian Keller, *Ibid*, p.79

6 Florian Keller, *Ibid*, p.81

A Star is born (phogrammes)
réalisé par **William A. Wellman**
1937, avec Janet Gaynor et Fredric March,
Selznick International Pictures

Pour autant, si la dynamique de cette protéiformisation assure une cohérence du sujet, la réalisation du Rêve, elle, en signe la dissolution. L'aboutissement de cette quête collective de la liberté serait la disparition de l'être. C'est là, pour Florian Keller, l'aporie qui est au cœur du Rêve, sa face cachée. Et peut-être est-ce encore en cela qu'Elvis en serait l'incarnation parfaite. Dans *Dead Elvis*, Greil Marcus décrit Elvis comme « le symbole vidé de toute substance, triomphalement vague, de la perte d'identité »⁷. Le phénomène culturel « Elvis » signe pour l'auteur « la nécessité [...] qui veut que chaque culture produise une métaphore parfaite d'elle-même qui puisse en retour l'englober toute entière »⁸. Mais il souligne dans le même temps que si Elvis incarne l'Amérique personnifiée,

il en soulève dans le même temps les dangers. Elvis serait alors une parfaite illustration d'une mise à mort de tout sentiment de subjectivité, un être tout entier sacrifier à la réalisation du Rêve. Un homme se désincarne en incarnant une idéologie, accédant à l'immortalité en disparaissant.

L'histoire de l'Amérique est avant tout celle d'une conquête territoriale, d'un mouvement dans l'espace. En ce sens, dès son origine, le Rêve Américain s'inscrit dans une spatialité. L'image est connue : Chaplin et l'orpheline marchant vers le soleil couchant comme matérialisation de l'espoir, de l'idéal du rêve américain. Mais qu'arrive-t-il une fois l'ouest parcouru ? Une fois l'utopie réalisée ?

7 Greil Marcus, *Dead Elvis*, Chronique d'une obsession culturelle, Allia, Courtry, 2003 (1991), p.47

8 Greil Marcus, *Idem*, p.16

Comment passer du rêve à l'immortalité ? Norman Maine nous donne peut-être la réponse. A la fin du film *A Star Is Born*⁹, ce personnage de célébrité sur le déclin, sombrant dans l'oubli, se suicide par noyade dans la baie de Los Angeles. Arrivé au bout du rêve il s'enfonce dans la mort. C'est par cet acte qu'il accède à l'immortalité. Car lorsque sa femme Esther Blodgett, dont il fut le pygmalion, surmonte la douleur du deuil et se fait ovationner sur scène sous le nom de Madame Norman Maine, c'est alors lui qu'on ovationne. Et c'est là que réside l'incohérence fondamentale du Rêve.

L'une des incohérences du Rêve est de dissimuler le caractère sériel de la mort comme effet inévitable de sa promesse d'infinité. Elvis est la figure de la culture populaire qui réussit le mieux à s'assurer l'infinité.¹⁰

Love Me Tender (phogrammes)
réalisé par **Robert D. Webb**.
1956, avec Elvis Presley, et Richard Egan
Twentieth Century Fox

Le paradoxe inhérent au rêve serait cette création de mort en série, jusqu'à l'apothéose d'une mort réelle qui en assure l'immortalité : « un artiste doit mourir au sens figuré, puis au sens propre, pour que nous puissions jouir à jamais de sa transformation en un corps de star immortel, plus grand que la vie »¹¹. L'immortalité comme une mise à mort. Elvis devient cette icône immortelle en acceptant le processus d'absorption soutenu par l'idéologie. L'immortalité de la Star passe donc par cette acceptation du devenir un cadavre. Délaissé le charnel pour n'être plus qu'un spectre qui hante la culture. Elisabeth Bronfen illustre

9 William A. Wellman, *A Star is born*, 1937, avec Janet Gaynor et Fredric March, Selznick International Pictures

10 Florian Keller, Op.cit., p.180

11 Elisabeth Bronfen, *Elvis Presley – der bewegte*, cité par Florian Keller, Ibid, p180

parfaitement cette transformation avec la scène finale de *Love Me Tender*, Elvis mort ressuscite en surimpression pour entonner la dernière chanson :

En tant que « cadavre chantant », le corps de la star ne se contente pas de donner corps à la personne réelle. Il lui fait aussi de l'ombre. Il proclame l'immortalité de l'image de la star opposé à la personne physique.¹²

L'image se substitue au corps. Cet Elvis qui devient immortel ce n'est donc plus vraiment le Sujet Elvis, mais son simulacre¹³. La création se substitue au créateur. Une création qui elle-même est protéiforme. Une forme de créature monstre, composée des cadavres des différents Elvis, tue son géniteur et le remplace. Le statut de cet « Elvis » immortalisé est donc multiple : à la fois icône, signe et simulacre. En effet, en accédant à l'immortalité le personnage d'Elvis, sa fiction, perd son statut fictionnel puisqu'il se donne comme réel et devient alors simulacre. Il est aussi signe car cet Elvis là fait liant entre un signifiant et un signifié : lieu de rencontre d'une image et d'un ensemble de sens. Cet Elvis qui dévore Elvis est à la fois son ombre et son reflet, entre transparence et opacité. Le corps d'Elvis envisagé sous cet angle devient le modelé d'une disparition : ses propres traits devenant mise en relief de son effacement. Corps disparaissant qui hantent sa propre image, en un jeu d'aller-retour. L'image d'Elvis serait dès lors le lieu d'un mouvement contradictoire.

12 Elisabeth Bronfen, *Ibid.*, cité par Florian Keller, *Ibid.*, p180

13 Nous pourrions ici fait un parallèle avec le monde pseudo-concret chez Karel Kosik où la forme phénoménal se confond avec l'essence : « Le sujet a disparu, ou mieux : le véritable sujet – l'homme en tant que sujet objectivement pratique – est remplacé par un sujet mythique, réifié, et fétichisé, à savoir : par le mouvement autonome de la structure » (Karel Kosik cité par Jacinto Lageira, *La Déréalisation du Monde*, Coll. jacqueline chambon, Ed. acte sud, Arles, 2010 p.30)

1.3 LE ROI EST MORT

Au regard de ces réflexions le motif de nos funérailles semble s'éclaircir. Il semble qu'en effet ce deuil animant la représentation pourrait être celui du sujet Elvis. Chaque personnage signe la mort de ce dernier en le réduisant au personnage, à son simulacre. Un sujet affleure dans l'interstice. Pour mieux cerner la distinction entre Elvis et son double iconique, comme sujet de la représentation, tentons une confrontation. Le *Triple Elvis* d'Andy Warhol (1963) : trois portraits d'Elvis parfaitement identiques se superposent avec un léger décalage. L'œuvre est baignée d'une transparence qui donne au sujet une évanescence. Aucun arrière-plan, la figure répétée se suffit à elle-même. La présence du bras armé associé à la posture se joue des codes du Western. Cette évocation de la conquête de l'ouest sonne ici comme une mise en abyme de l'aspiration de tout un pays. Une image répétée par trois fois : trois figures sur la toile forment une trinité. Un Elvis christique en somme, dans une représentation mécanisée. Une trinité que nous pourrions risquer de lire ainsi : au Père « celui qui est éternel » se substitue l'image ou le Signe Elvis ; au Fils qui est le verbe et la parole, chair de l'éternel, se serait cet Elvis réel sacrifié sur l'autel de

Andy Warhol
Triple Elvis

Peinture d'aluminium
et encre sérigraphiée sur toile, 1963
209.23 x 180.66 cm.
Virginia Museum of fine art, Richmond

la célébrité ; et enfin le Saint Esprit personnification du souffle divin prendrait ici forme dans l'idéologie du Rêve réalisé. Une idéologie démocratique qui empreinte les voies d'une forme religieuse.

Dans *Andy Warhol*, Arthur Danto lit l'œuvre de l'artiste comme une ode à la société de consommation car il serait pour l'artiste la forme parfaite de l'utopie réalisée, l'horizon de toute démocratie. « Andy célébrait vraiment la vie quotidienne américaine. Il aimait vraiment le fait que la nourriture des Américains soit toujours la même et ait toujours le même goût prévisible. »¹⁴ Chaque chose à une même place et un même goût. Une lecture qui trouve un écho dans les déclarations de l'artiste :

¹⁴ Arthur C. Danto, *Andy Warhol*, Ed. Les Belles Lettres, Clamecy, 2011, p.68-69

Ce qui est formidable dans ce pays, c'est que l'Amérique a inauguré une tradition où les riches consommateurs achètent en fait la même chose que les plus pauvres. On peut regarder la télé et voir Coca-Cola, et on sait que le président boit du Coca, que Liz Taylor boit du coca et, imaginez un peu, soi-même on peut boire du Coca. Un Coca est toujours un Coca, et même avec beaucoup d'argent, on n'aura pas un meilleur Coca que celui que boit le clodo du coin. Tous les Cocas sont pareils et tous les Coca sont bons. Liz Taylor le sait, le président le sait, le clodo le sait, et vous le savez.¹⁵

En ouvrant une canette de Coca-Cola, toute personne, quel que soit son statut ou sa position sociale, boit la même boisson. Cette uniformisation des désirs semble pour Warhol l'avènement de la liberté individuelle, l'aboutissement de l'individualisme capitalisé, en somme l'horizon du projet démocratique. Matérialisation du rêve dans l'objet, un objet qui évince la mort et les inégalités au prix d'un effacement des spécificités. De l'autre côté : huit anonymes jouent à être Elvis, au centre un drapeau vide, un symbole sans substance. A l'image des bouteilles de Coca-Cola, l'œuvre pourrait se lire comme un idéal démocratique : tout le monde peut prendre la forme du King, ce corps devenu signe sanctifié dans l'accomplissement du désir d'une nation. L'œuvre serait alors une illustration littérale du rêve : devenez ce que vous souhaitez. Mais en lieu et place d'une apologie elle agit au contraire comme une forme corrosive, baignée d'ironie. Car à cet Elvis warholien, tout de pureté et baigné d'idéal, la réponse de notre petite troupe semble bien difforme. A la trinité warholienne répondent neuf multiples de chair¹⁶. Si dans les deux cas nous assistons à une représentation de l'accomplissement du désir collectif, ici cette chair agit comme agent transgressif : dans ces corps dissemblables se dessine en creux la disparition d'un être dévoré par son double spéculaire. En effet cette application littérale du « trouver le bonheur en étant quelqu'un d'autre » génère une sorte de fondamentalisme du rêve américain qui en dévoile l'échec. Une force transgressive en creux travaille la représentation comme une apostasie à la jouissance warholienne. Dès lors il apparaît clairement que le sujet qui règne dans cette représentation est ce roi mort.

Résumons : Des corps anonymes et sans visage incarnent un symbole de l'accomplissement du Rêve Américain. Une représentation en polyptique où chaque incarnation semble dans un rapport de dissemblance à la fois à ses voisins mais au référent même de leurs imitations. Des corps tentent d'incarner un corps dans un

.....
15 Andy Warhol cité par Arthur C. Danto, Idem, p.69

16 Rappelons ici que le Christ meurt à la neuvième heure sur sa croix et qu'il apparaîtra ensuite neuf fois à ces disciples et ses apôtres. Dans une telle lecture le chiffre neuf se lie à la mort et la résurrection. En mourant le corps du Christ devient parole et incarnation d'un sacrifice.

labyrinthe de miroirs déformants. Seul un spectre erre. Une représentation qui dans sa picturalité joue un mouvement entre mimétique photographique et échec de cette dernière. Une œuvre construite semble-t-il comme un jeu de poupées russes, des mises en abîmes s'abîment les unes dans les autres et inversement.

Un écho résonne en effet entre la figure d'Elvis et celle de ses sosies. Echo : répétition lointaine d'une parole évidée. Elvis dévoré par sa représentation se réincarne dans des sosies qui eux-mêmes sont dévorés par cette image. Dès lors ce qui fait sujet de la représentation pour ces représentations devient la représentation elle-même, à savoir le simulacre Elvis, son personnage. Des sosies qui se donneraient à voir comme simulacres d'un simulacre. A ceci près qu'ils n'arrivent pas à tenir leurs promesses comme telles. En effet, si l'on s'en réfère à la distinction développée par Jacinto Laguiera dans *La Déréalisation du Monde*¹⁷, à la différence de la fiction, le simulacre se substitue à son référent. Le simulacre est une apparence sensible qui se donne pour réalité là où la fiction, elle, se donne pour une réalité sans pour autant cacher ses atours fictionnels. Echech retentissant. Comme un écho partiel, nos sosies sont en proies à la dissemblance. Phénomène qui lui-même semble redoubler dans la représentation picturale et son rapport au référent photographique. Des trompe-l'œil enchâssés qui in fine ne trompent personne. Au centre de cette représentation se dessinent les abîmes de la représentation. Dans un jeu complexe entre trompe-l'œil et Mimésis, la représentation semble mise en question par l'échec du simulacre.

17 Jacinto Laguiera, « D'un fictionnel qui ne serait pas du simulacre », *La Déréalisation du Monde*, Op.cit., p. 23-66

1.4 CELER LE TOMBEAU

« Qu'est-ce donc que représenter sinon porter en présence un objet absent, le porter en présence comme absent, maîtriser sa perte, sa mort par et dans la représentation et, du même coup, dominer le déplaisir ou l'angoisse de son absence dans le plaisir d'une présence qui en tient lieu ? »¹⁸

A la lecture de ces lignes se noue l'intrigue d'un regard. Car si la représentation, par cette mise en présence de l'objet absent, est dans nos funérailles bien à l'œuvre, il semble que le discours en creux de l'œuvre soit bien au contraire une mise en évidence d'un échec. La représentation, tout comme les représentations dont elles se composent, n'arrive pas à remplir ce pacte symbolique. Echec d'une œuvre qui ne peut maîtriser la perte, la mort d'une présence. A la vue de ces ridicules, un sourire s'esquisse. La présence qu'offrent ces sosies ne fait que souligner, nous l'avons vu, la disparition du sujet Elvis, anéanti dans sa propre représentation. Des corps qui oscillent entre ombres – matérialité à l'excès d'une présence – et reflets – double spéculaire, évanescence fragile – donnent à voir le cadavre d'un roi.

18 Louis Marin, *De la représentation*, Ed. Seuil/Gallimard, Evreux, 1994 p.305

« Selon Le Dictionnaire Universel de Furetière, la représentation définit, parmi les sens que nous lui connaissons, un objet singulier, funèbre et supplémentaire : il s'agit « d'un faux cercueil de bois, couvert d'un poile [drap mortuaire] de deuil, autour duquel on allume des cierges lorsqu'on fait un service pour un mort ». Cette « représentation » invente une présence. Le contenant consacre de manière métonymique la présence-absence d'un corps. »¹⁹

Sur neuf toiles, neuf faux cercueils, couverts d'un voile de dissemblance, jouent l'invention d'une présence. Intention relayée par la picturalité de l'œuvre dans son rapport ambigu à son référent. Elle tente de se substituer à la photographie mais sans pour autant y parvenir. Qu'est-ce à dire ? Elle joue un jeu de faux semblants qui sonne faux. Car si la peinture use des atours de la photographie, ce n'est pas exactement dans une recherche du même. Elle en emprunte les aspects, se déguise, l'interprète : elle la mime bien plus qu'elle ne l'imité.

Le peintre est légèrement en retrait du tableau. Il jette un coup d'œil sur le modèle ; peut-être s'agit-il d'ajouter une dernière touche, mais il se peut que le premier trait encore n'ait pas été posé. Le bras qui tient le pinceau est replié sur la gauche, dans la direction de la palette ; il est, pour un instant immobile entre la toile et les couleurs. Cette main habile est suspendue au regard ; et le regard, en retour, repose sur le geste arrêté. Entre la fine pointe du pinceau et l'acier du regard, le spectacle va libérer son volume.²⁰

Sur ces mots débute l'analyse célèbre des *Ménines* par Michel Foucault. Un tableau complexe par la construction des regards qu'il met à l'œuvre, tout comme dans sa spatialité même. L'artiste s'y représente observant un spectacle qui nous est par deux fois invisible : à la fois absent de l'espace du tableau mais qui semble même être derrière nous, spectateur regardant ce tableau. Un regard adressé au vide. De ce regard central naît un mouvement incessant entre regardant et regardé. Je vois l'œuvre qui me voit en retour. Sur le mur qui constitue le fond de la pièce représentée, des tableaux suspendus et un miroir au cœur duquel se reflète le couple royal. Petit espace où réside le cœur de la représentation. Un « miroir qui ne dit rien de ce qui a déjà été dit »²¹, à l'inverse de la tradition flamande où le miroir est lieu d'un redoublement de la présentation. « Au lieu de tourner autour des objets visibles, ce miroir traverse tout le champ de la représentation, négligeant ce qu'il pourrait y capter et restitue la visibilité à ce qui demeure hors de tout

19 Véronique Mauron, *Le Signe incarné*, Ed. Hazan, Quétigny, 2001, p.13

20 Michel Foucault, *Les Mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Coll. TEL, Ed. Gallimard, St. Armand, 2007 (1966), p.19

21 Michel Foucault, *Idem*, p.23

regard »²². Miroir au reflet sélectif. Sur ce mur, une ouverture aussi, dans les plis d'un rideau, un spectateur épie. « Velasquez parvient à cet exploit de se peindre comme un autre, comme cet autre Velasquez (José Nieto Velasquez, parent du peintre) »²³. Sur le seuil, il hésite. Peut-être est-il le « véritable introducteur au tableau »²⁴. Entre le Maître et sa toile, dans un bain de lumière, l'infante et ses suivantes, en une petite troupe, jouent elles aussi un jeu de regard. Chaque plan du tableau est le lieu d'un regard. Un théâtre figé en un instant suspendu. Un tableau scène qui observe une scène :

.....
22 Michel Foucault, *Ibid*, p.23

23 Catherine Perret, *Les Porteurs d'ombres : mimesis et modernité*, Coll. L'Extrême Contemporain, Ed. Belin, Saint-Just-La-Pendue, 2001, p.20

24 Catherine Perret, *Idem.*, p.20

Diego Velasquez
Les Ménines (Las Meninas)

Huile sur toile, 1656
320 cm × 276 cm
Museo Del Prado, Madrid

Le peintre « a pris » ses personnages à l'instant où oubliant la cour, l'étiquette, le poids de leurs toilettes empesées, ils ne sont plus que des gens qui regardent et qui regardent à en oublier qu'ils existent. Tout entiers projetés vers on ne sait d'abord quel spectacle. A l'éternelle et éternisante photo de famille, Velasquez préfère l'instantané qui mimétiquement capte le point de fading du regard, ce qui dans l'espèce de convulsion, qu'il est instantanément suspend l'existence, l'existence comme conscience d'exister, ce qui autrement dit dans son regard déréalise le sujet, non seulement pour lui-même, par l'absence à lui-même qu'il implique, mais également pour autrui. [...] Tel est précisément le sens de ce tableau [...] : la manière dont ce qui regarde « apparaît », au sens fort de ce terme, est comme dématérialisé, désincarné, désubstantialisé par son propre regard. Devient aussi peu consistant qu'un spectre, un fantôme, un revenant.²⁵

Pour Michel Foucault il y aurait peut-être dans ce tableau « la représentation de la représentation classique, et la définition de l'espace qu'elle ouvre ». Une œuvre ouverte à la fois devant, par ce modèle absent, sur sa droite, par la source lumineuse et dans son fond, par ce double du peintre. Reproductions de tableaux, visages, regards, lumières... Une profusion d'éléments visuels qui ne semblent au fond être là que pour signifier un vide essentiel : au travers du couple royal c'est le sujet référent qui est ici éliidé, la représentation pouvant alors se donner « comme pure représentation »²⁶, procédant par une coupure du Même. Retenons ceci : dans une profusion complexe de regard, un tableau trouve son sujet dans la visibilité d'une absence.

C'est peut-être un jeu similaire qui se joue dans *Elvis Funeral*. Au couple royal, élu de dieu, se substitue le King, élu d'une idéologie. Mais ici le reflet n'est pas figuré dans un miroir, il s'incarne dans des corps. C'est alors le tableau qui opère le rôle de surface réfléchissante. Reflet déformé d'un autre reflet. Roi simulacre d'une partie d'échec. Dans l'épaisseur de ces représentations le sujet roi se meurt. Là où *LesMénines* ouvre la représentation, il semble qu'ici au contraire elle se referme, s'effondrant sur elle-même. Une représentation qui cannibalise lentement son référent premier. En celant la représentation, c'est le sujet Elvis que l'on enterre dans la célébration de son image. Ce que nous voyons alors est une somme de chair d'où, dans l'évidence de ce tombeau, nous regarde un sujet sans chair et donc sans vie.

25 Catherine Perret, *Ibid.*, p.23

26 Michel Foucault, *Op.cit.*, p.31



II. ENJEUX D'UNE REPRÉSENTATION DE LA DISPARITION

**« L'enfance de l'art
est un champs de ruines »**

Maria Rilke

2.1 LA REPRÉSENTATION INDICIELLE

DISPARITION n.f. (v. 1300 ; lat. *disparilitas*, d'apr. *apparition*). Action de disparaître ; son résultat. ◊ 1° Le fait de n'être plus visible. Disparition du Soleil à l'horizon, d'un astre (coucher ; éclipse, occultation). ◊ 2° Action de partir d'un lieu, de ne plus se manifester. V. **Départ, retraite**. « C'est cela, la paix : la disparition de tous ces brailards belliqueux » (Léautaud). Absence inexplicable. La disparition de l'enfant remonte à huit jours. Constaté la disparition d'une grosse somme d'argent. ◊ 3° Action de disparaître en cessant d'exister. V. **Mort ; fin, suppression**. Disparition d'espèces préhistoriques. – La disparition d'une civilisation (V. **Effacement**) – Disparition de troubles organiques. ◊ ANT. Apparition, réapparition¹

La disparition est l'antinomie de l'apparition, son double inversé. L'origine latine *disparilitas* signifie l'absence de ressemblance, la dissemblance. La disparition est donc en premier lieu une affaire de dissemblance, comme un défaut du visible, une i-ressemblance. Une absence en somme qui rapidement invoque la question sous-jacente du deuil d'une présence. Se confronter à la question théorique de la disparition implique dès lors une complexité de pensée liée à la dualité de la notion. En effet si la disparition est un défaut de présence il est indéniable que

1 Le Petit Robert, Tome 1, Le Robert, Paris, 1983 (1967), p.552

cette absence suppose la préexistence d'un objet. Dans une disparition, toujours la mémoire d'un visible. Une mémoire qui affleure dans la trace d'un vestige, dans la matérialité d'un objet en creux.

Mémoire. Mort. Dissemblance. Et toujours, comme un jumeau mort, le double hante les lieux comme la preuve tangible de notre propre mortalité.

Penser la disparition dans une perspective esthétique n'est pas sans inciter à la prudence théorique. L'esthétique, avant tout se fixe sur les apparitions, sur la manière dont la sensation se construit à partir de l'œuvre d'art, autant dire sur l'exact envers de la disparition. Esthétiser, c'est convoquer, là où disparaître abolit en principe le mécanisme de la pensée ou de l'acte esthétique, requérant l'un comme l'autre un objet sur lequel se fixer, objet à l'état au moins de substance, que celle-ci soit en devenir ou offerte à l'appréciation sensible dans toute sa plénitude.²

Penser une esthétique de la disparition c'est donc se confronter dès l'origine à cette contradiction : comment convoquer ce qui en soi n'est qu'un retrait ? Ou plus précisément comme représenter ce qui de fait ne peut se matérialiser, n'étant qu'éviction de l'objet ? Dès lors poser la question de la représentation de la disparition nécessite de questionner l'existence même de la représentation, de son origine et par là même de son rapport à la notion d'absence. En effet à l'origine de l'art une ombre portée saisie sur un mur, comme la tentative de préserver une présence dans la hantise d'une disparition. Cette légende rapportée par Pline l'Ancien est celle de Butadès :

En utilisant lui aussi la terre, le potier Butadès de Sicyone découvrit le premier l'art de modeler des portraits en argile ; cela se passait à Corinthe et il dut son invention à sa fille, qui était amoureuse d'un jeune homme ; celui-ci partant pour l'étranger, elle entoura d'une ligne l'ombre de son visage projetée sur le mur par la lumière d'une lanterne ; son père appliqua l'argile sur l'esquisse, en fit un relief qu'il mit à durcir au feu avec le reste de ses poteries, après l'avoir fait sécher.³

Retenir l'absence, dans la fragilité d'une apparition. Capturer l'ombre et lui donner matière. Un lien s'instaure entre représentation, absence et disparition dans la promiscuité d'un double altéré. Nous l'avons vu précédemment l'acte de représenter réside dans la substitution d'un objet à une absence pour en maîtriser la perte. Et toujours dans l'image « une épreuve de l'éloignement et une promesse

2 Paul Ardenne, *Entre fantomatique et métonymie, Stratégie de la disparition des corps dans l'art contemporain*, Op.cit., p.247

3 Pline l'Ancien, XXXV, 43, traduction de JM. Croisille, *Histoire naturelle*, Livre XXXV, § 151 et 152.

de proximité »⁴. La disparition invoque l'apparition et inversement. Ce paradoxe trouve son modèle herméneutique dans l'événement qui fonde la foi chrétienne : la résurrection du Christ. Dans la disparition d'un corps se cristallise une croyance :

*Lorsque les trois Marie viennent au tombeau du Christ pour pratiquer les rites d'embaumement, elles trouvent le caveau vide. Le témoignage, le texte, le message remplacent le corps disparu. Il s'agit de raconter une présence manquante, de montrer et de rendre visible la disparition. Le phénomène de la disparition-apparition se situe au cœur du dogme chrétien. [...] Le moment de la résurrection provoque le retour d'un corps d'entre les morts et le soustrait à la présence. Jésus est là et n'est plus là.*⁵

Pour Véronique Mauron cette mise en présence nécessite l'intercession d'indices : « signes qui pointent ce qu'il faut voir »⁶ donnant à voir une chose qui pourtant reste invisible. A l'image des flammes du buisson qui donne à voir la présence de Dieu pour Moïse.

*La théologie chrétienne instaure l'indice comme moyen de penser la dialectique de l'invisibilité et de la visibilité de Dieu. [...] L'indice serait le seul signe possible de la visibilité de quelque chose qui doit se maintenir invisible. [...] Il constitue un élément syntaxique de l'image, articulant le phénomène de disparition-apparition. Signe substitutif, il supplée l'absence du référent. Opérateur visuel, l'indice se présente comme un vestige « souverain » et une trace « d'effacement ».*⁷

Si l'indice fait signe d'une présence, faisant le pli entre apparition et disparition, il l'incarne également : il indique et se tait dans un même temps. Ainsi chez Charles S. Peirce, l'indice entretient une « connexion dynamique »⁸, un va et vient avec l'objet absent. Sa principale caractéristique réside dans cette relation de contiguïté avec son référent. Pour autant s'il porte les traces du référent il n'est pas forcément dans un lien de ressemblance, il n'en figure pas à proprement parlé un double « mais plutôt une forme modifiée, adhérente, inhérente »⁹, à l'image d'une fumée qui signe la présence du feu sans pour autant entretenir un lien formel à celui-ci.

Soulignons aussi ceci : le signe donne à voir tout autant qu'il se donne à voir. C'est « un représentant capable de faire réflexion sur lui-même, tout en présentant la

4 Véronique Mauron *Le Signe Incarné, Op.cit.*, p.16

5 Véronique Mauron, *Ibid* p.14

6 Véronique Mauron, *Ibid* p.14

7 Véronique Mauron, *Ibid* p.18

8 Charles S. Peirce dans *Ecrits sur le signe*, cité par V. Mauron, *Ibid*, p.20

9 V. Mauron, *Ibid*. p.20

Brigitte Zieger

Eye Dust (extraits)

eye-shadow with glitter on paper,
150 x 157 cm, 2007 / 2009

représentation »¹⁰. Qu'est-ce à dire ? L'indice nous emmène sur le terrain du signifié, nous offrant un signifiant qui sans fin vacille. Car si l'indice possède indéniablement un pouvoir d'apparition, imposant la présence d'un objet absent, pourtant, dans le même temps, il signe une disparition : « Le voile de la représentation déchiré, le réel s'éloigne et se dérobe de plus en plus »¹¹. Dans l'indice d'une présence frémit l'irréversibilité d'une absence.

*L'enfant avait une bobine de bois, entourée d'une ficelle. [...] tout en maintenant le fil, il lançait la bobine avec beaucoup d'adresse par-dessus le bord de son lit entouré d'un rideau, où elle disparaissait. Il prononçait alors son invariable o-o-o-o, retirait la bobine et la saluait cette fois par un joyeux « Da » « Voilà »).*¹²

10 V. Mauron, *Ibid.* p.24

11 Véronique Mauron, *Ibid.* p.25

12 Sigmund Freud «Au-delà du principe de plaisir», Essais de

Le fil se déroule puis s'enroule dans « un jeu complet, comportant une disparition et une réapparition »¹³, inlassablement répété. A l'image de ce que la bobine est au petit Ernst, l'indice est ce qui « permet à l'absence d'avoir lieu »¹⁴. Dans la matérialité de l'indice s'inscrit et l'objet absent et la temporalité de son absence, nouant en son sein l'absence à la présence, la présence à l'absence. L'image devient lieu d'une alternance entre cacher et montrer, quelque chose se retire, hantant le lieu de la représentation dans l'attente de son retour.

Le lieu de la représentation devient dès lors espace de jeu entre disparition et apparition par le truchement de l'indice. Il semblerait raisonnable d'envisager que cette logique indiciaire se retrouve décuplée lorsque l'on représente la disparition. Comment, en effet, représenter un objet qui disparaît ou qui aurait pleinement disparu ? Représenter une disparition nécessiterait de redoubler l'effet, de mettre en abîme l'absence inhérente à la représentation car le sujet en devient ce vide inhérent. Comment donner corps à un objet creux ?

psychanalyse, petite bibliothèque

Payot, Paris, 1997 (1933), p.52

13 Sigmund Freud, *Idem* p.43

14 Pierre Fédida cité par Véronique Mauron, *Op.cit.* p.26

Claudio Parmiggiani
Delocazione

Modène, Galleria Civica. Photo O. Goldoni
Au dessus : premier état (poussière)
En dessous : Deuxième état (suie, poussière)

2.2 LES FIGURES DU DOUBLE HÉRITÉ

Hiroshima : sur les murs d'une ville fantôme, l'ombre de corps soufflés.

Des silhouettes suspendues dans l'accomplissement d'actes anodins. Un cri sourd de cendre et de suie, ici, vibre encore.

« L'éclair nucléaire qui surprend Hiroshima, ce 6 août 1945, s'il sème une désolation inouïe, ouvre de concert à une nouvelle esthétique du corps : l'évanoui. Non pas le mort, non pas le cadavre, même livré en masse par la puissance génocidaire d'un siècle pourvoyeur des terribles images que l'on connaît [...]. Non. Le corps évanoui, celui que l'on a escamoté, retiré de la scène. »¹⁵

Car la puissance du progrès a expiré l'humain au sens propre. Chaleur incendiaire dévastant les chairs. Au lendemain il ne reste plus rien. Plus rien si ce n'est la trace d'une présence, l'indice, en un double monstre, de vies anéanties. Nous trouvons ici l'image, certes non artistique mais pour le moins explicite, d'une représentation indiciare de la disparition.

¹⁵ Paul Ardenne, *L'Image Corps, figure de l'humain dans l'art du XXe*, Les Editions du regard, Paris, 2010, p.441

La fantasmagorie de l'ombre sans corps est une figure récurrente de la production culturelle. Une ombre qui est alors errante car elle devient autonome c'est au prix de la perte de son point d'accroche. Elle ne peut fixer son désir, attendant d'être recousue à son corps d'origine, elle patiente¹⁶. L'exemple le plus frappant de l'ombre sans corps est encore celui du fantôme, souvent d'ailleurs désigné sous le nom d'ombre :

Qu'est-ce qu'un fantôme, sinon une ombre émancipée de son corps, celui-ci n'existant plus ? Le fantôme est un « revenant » et même du plus loin que l'on puisse imaginer, car le corps dont il se dit l'émanation est un corps mort qui ne figure plus au registre des choses qui sont. A dire vrai, le fantôme fait mieux que de revenir de loin : il revient de rien et de nulle part.¹⁷

De là peut-être provient ce sentiment de hantise que provoque sur nous les murs d'Hiroshima. L'ombre sans corps invoque la hantise et le non-lieu. A ce titre nous pouvons faire un lien ici avec l'expérience originelle des *Delocazione* de Claudio Parmiggiani. En 1970, lors de l'exposition collective *Arte e critica* dans la *Galleria Civica* de Modène, l'artiste décide d'investir la réserve de la galerie. Pour se faire il débarrasse les objets qui l'encombrent :

En déplaçant les objets pour « faire de l'espace », comme on dit [...] l'artiste fut saisi par la vision, paysage ou nature morte, des traces laissées en négatif par la poussière. Et c'est cela même qu'il décida, par conséquent, d'œuvrer.¹⁸

Nous aurons l'occasion de revenir sur l'œuvre et plus précisément la mise en œuvre de cet artiste, mais pour l'instant retenons ceci : en exposant une ombre l'artiste donne une visibilité à la disparition. Une ombre doublement difforme car elle est à la fois sans corps, et donc sans attache, mais aussi inversée. Sous nos yeux la matérialité d'un irréel.

Aux souffles et à la cendre japonaise répondent les corps-pierres de Pompéi. Hommes-statuts figés par le regard médusant d'un volcan. Sculptures de chairs brûlées. Dans les deux cas l'évocation du corps se réalise par la mise en présence d'un double déformé, qu'il soit soufflé ou brûlé. Mais ici le double a une nature particulière,

.....
16 Pensons ici à l'ombre de Peter Pan. Si la première idée de Mme Darling est de la suspendre à la croisée de la fenêtre, elle finit par soigneusement la rouler et la ranger dans un tiroir afin de ne pas gêner l'allure de la maison.

17 Clément Rosset, *Impressions Fugitives, L'ombre, le reflet, l'écho*, Les Editions de Minuit, Lonrai, 2004, p.36

18 Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu, air, poussière, empreinte, hantise*, Les Editions de Minuit, Lonrai, 2002 p.18

car ce qui fait matière de la représentation est la chair elle-même du référent dont elle donne à voir la présence indicielle. Sorte de simulacre qui cannibalise l'objet de sa représentation donnant à voir un double lointain et pour autant dans une proximité extrême. Entre chair et pierre comme un écho visuel, un agent lointain de la ressemblance, où l'identité peine à se retrouver. Nous n'aurions en effet que peu de peine à envisager ces corps comme des sculptures nées de la main humaine, là où il nous est plus inquiétant de les appréhender comme les êtres réels qu'ils furent. La notion d'écho offre étonnamment une métaphore efficace pour envisager l'exemple du corps pompéien.

Dans son ouvrage *Impressions Fugitives* Clément Rosset nous relate la légende d'Echo. Echo est une nymphe des forêts qui distrait de ses bavardages « l'attention de Junon chaque fois que Jupiter est occupé à lutiner les nymphes ses compagnes »¹⁹. Lorsque Junon découvre la supercherie il la réduit à son simple écho en lui supprimant son corps. Une voix sans corps. Plus que cela il la condamne à ne pouvoir faire usage de sa voix que pour répéter les derniers sons émis. Une voix qui en somme devient incapable de communiquer puisque condamné à répéter les mots de son interlocuteur.

*La mésaventure d'Echo ne raconte d'ailleurs pas l'histoire privée d'un de ses doubles familiers, mais d'un double (la répétition) devenu indépendant de sa réalité (la parole) que le double a ordinairement pour fonction d'accompagner. [...] La nymphe Echo, comme en témoigne la fin de son histoire, en vient à dépérir, à se réduire à la pierre et au son qu'elle est capable de renvoyer. L'écho apparaît ainsi comme une sorte de double pur ou de double sans maître, à la différence de l'ombre et du reflet.*²⁰

19 Clément Rosset, *Impressions Fugitives*, Op.cit. p.67

20 Clément Rosset, *Ibid.*, p.73

en haut
Claudio Parmiggiani
Delocazione
poussières, fumée

en bas
Pompéi
Restes calcinés
de deux habitants

L'écho difforme trouve une illustration particulièrement éloquente dans l'œuvre *I am sitting in a room* (1969) de Alvin Lucier. Cette oeuvre acousmatique née d'une écriture processuelle. L'artiste enregistre un texte puis diffuse cet enregistrement dans un lieu différent tout en enregistrant cette diffusion. Il réitère l'opération un grand nombre de fois tout en prenant soin de choisir pour chaque réitération une pièce ayant des propriétés acoustiques différentes. Le texte consiste en une description littérale du dispositif:

I am sitting in a room different from the one you are in now. I am recording the sound of my speaking voice and I am going to play it back into the room again and again until the resonant frequencies of the room reinforce themselves so that any semblance of my speech, with perhaps the exception of rhythm, is destroyed. What you will hear, then, are the natural resonant frequencies of the room articulated by speech. I regard this activity not so much as a demonstration of a physical fact, but more as a way to smooth out any irregularities my speech might have.²¹

Au fur et à mesure, les spécificités acoustiques des pièces déforment l'enregistrement. La voix reste mais la parole se brouille, puis imperceptiblement elle se transforme en un drone : un bourdonnement continu. Certes nous pourrions soulever l'interférence technique comme participant à cette déformation du son, il n'en reste pas moins que Lucier nous offre ici un écho parfait. « [...] Les harmoniques s'additionnent et révèlent la richesse d'un son pur que les convolutions mêlées portent dans une infinie beauté, érodant la notion de temps et même l'idée de répétition qui est pourtant ici le moteur de l'action. »²² Le contenu disparaît ne reste alors plus que l'écorce d'une voix, larsen informe et qui pourtant garde une indicible présence²³. Comme l'audibilité d'une disparition.

L'ombre et le reflet sont deux formes de réflexions voisines voir parfois confondues. Là où l'ombre obscurcit, le reflet lui dédouble. Là où l'ombre dissout une présence dans une évanescence, le reflet lui donne au contraire une insistance

21 Texte original de l'œuvre : « Je suis assis dans une pièce, différente de celle dans laquelle vous vous trouvez maintenant. Je suis en train d'enregistrer le son de ma voix quand je parle et je vais le rediffuser dans la pièce, encore et encore, jusqu'à ce que les fréquences propres de la pièce se renforcent, jusqu'au moment où mon discours, à l'exception peut-être du rythme, soit détruit. Ce que vous entendrez alors sont les fréquences propres naturelles de la pièce, articulées par le discours. Je vois cette activité non pas tant comme la démonstration d'un fait physique, mais plus comme une façon de lisser les irrégularités que ma parole pourrait avoir »

22 Jean-Philippe Renault, « Alvin Lucier s'assoit sonore au Consortium », *poptronics.fr*, <http://www.poptronics.fr/alvin-lucier-s-assoit-sonore-au>

23 Notons l'hommage rendu à cette pièce par Patrick Liddell sous le titre *Video Room 1000*. Son oeuvre reprend le principe d'une destruction progressive dans la réitération d'un process mais l'appliquant cette fois si à la compression informatique d'une vidéo.

dans une matérialité plate. Le reflet nous donne à voir la surface des choses et pour cela il est indissociable de son référent, si ce n'est au prix d'une méprise, d'une illusion. Dès lors ses enjeux sont autres car à l'instar de Narcisse victime de sa propre illusion, le reflet sans corps est un espoir sans objet. Reflet d'un corps présent mais invisible, ainsi envisagé il devient simulacre. En se privant de son reflet, en le prenant pour autre, Narcisse se condamne à mort, ne parvenant pas à différencier l'image du réel. De même pour Clément Rosset les « ombres vaines » de l'enfer de Dantes « sont des reflets émancipés de leurs corps, restés au tombeau. Elles appartiennent donc à un corps absent et invisible, pas exactement à une absence de corps. »²⁴ Ainsi nous l'avons vu nos Elvis, tout comme les Ménines, invoquent la présence de leurs référents, dans l'invisibilité d'une présence.

Si le reflet impose inconsciemment une relation de symétrie entre l'objet et son image, il nous donne cependant à voir une translation du réel dans un espace à deux dimensions. Il est donc en soi une réduction, comme une compression du réel. Dans son œuvre *Orientation* (2012), Ismaïl Bahri filme une déambulation dans Tunis, au travers d'un verre d'encre. Seuls des fragments de la ville se reflètent sur l'étendue troublée. La vue se brouille

24 Clément Rosset, *Op.cit.* p.58

et le réel se dilue dans le vacillement d'un reflet. Au travers de cette œuvre, c'est la constitution même du reflet comme « image mouvante et mourante »²⁵ d'une présence éphémère, qui s'offre au regard. Ici dès lors se noue un lien entre reflet et disparition. Au creux d'une surface réfléchissante, se rejoue sans fin l'effroyable de l'existence, car « elle double la vie et touche la mort »²⁶.

Ismail Bahri
Film
Vidéo HDV - Photogrammes
2010

A l'image de la fin de Narcisse, le reflet peut aussi détruire, anéantir son référent, liant définitivement l'image à sa propre disparition. Ici encore les travaux de Bahri nous offre une illustration pertinente. Que ce soit dans *Film* ou dans *Étale*, le reflet rejoue l'éphémère de l'événement. Ainsi dans la première des rouleaux de journaux se déroule sur une mer d'encre, dévoilant le contenu simultanément à leur destruction. L'encre de l'événement s'efface sur le miroir obscur de son révélateur comme une évocation de l'écoulement des événements. Il en va de même pour *Étale* où dans un reflet obscur le temps n'en finit pas de disparaître:

*Étale (ricochet) est la captation d'une frise d'actualité défilant en bas d'une chaîne d'information. La caméra ne filme pas directement l'écran de télévision. De cet écran, elle filme un pendant altéré, une image reflétée dans une ligne d'encre. Système générateur d'énergie, l'installation demeure (re)transmission pure. Le flux d'actualité devient ligne de temps coulant au rythme de l'écriture instantanée d'une certaine histoire du monde. L'encre devient support d'une écriture fleuve, dégoulinante et fuyante. L'image d'actualité perd sa consistance. L'événement, dès lors, n'est plus dans ce que communique la frise mais dans la constitution même du visible, dans la manifestation vibratile du temps.*²⁷

25 Véronique Mauron, *Op.cit.* p.169

26 Véronique Mauron, *Ibid.* p.169

27 Ismail Bahri, <http://www.ismailbahri.lautre.net/index.php?ricochet/sans-titre-ricochet/>

2.3 LE DOUBLE INCARNÉ

Une forme plus manifeste du double : la réplique²⁸. Nous entendons ici par réplique un double matérialisé, ni reflet, ni ombre, ni écho, la réplique sera envisagée comme forme effective doué d'une vie propre et autonome. A la différence des exemples antérieurs la réplique n'est pas un double de proximité qui inscrit, du moins quand il n'est pas altéré, l'objet dans le réel. Il est en lui-même et pour lui-même réel.

Dans *Metropolis*²⁹ (1927) Fritz Lang met en scène Hel, un androïde qui usurpe l'identité de Maria (l'héroïne) pour semer trouble et discorde, symbolisant par la même la disparition de l'humain, sa mécanisation dans un monde dominé par l'industrie. Asservissement des uns pour le bien-être des autres, *Métropolis* est une société coupée en deux, entre monde d'en haut (les dominants) et monde d'en bas (les dominés). Dans le premier tout n'est que légèreté, opulence et nature luxuriante, dans le second des ombres d'hommes se déplacent mécaniquement

28 Le choix du terme vise à éviter la confusion sous-tendu par le terme de simulacre tel que nous l'avons jusqu'ici employé : c'est-à-dire comme fiction se substituant à son référent.

29 Fritz Lang, *Métropolis*, 1927, UFA (Universum-Film AG)

Metropolis (phogrammes)

réalisé par Fritz Lang

1927, avec Brigitte Helm, Alfred Abel,
Gustav Fröhlich, Universum Film (UFA)

dans des catacombes de métal et d'acier. Si l'inventeur Rotwang donne les traits de Maria à sa création c'est en premier lieu pour étouffer la révolte qui gronde parmi la masse des ouvriers. L'androïde joue alors le rôle d'un double monstre vecteur de mort et agent de la disparition. Si Hel est dotée d'une matérialité, d'une vie autonome, elle est totalement dénuée d'humanité, de sentiment, préférant un discours de haine et de violence. Elle est un double asymétrique de Maria et représente les valeurs exacerbées de la classe dominante. Dans l'apparence d'une ouvrière, la froideur mécanique d'une logique objective joue la disparition de l'humain.

L'Étrange cas de Docteur Jekyll et Mister Hyde de Stevenson explore quant à lui une forme dérivée de la réplique. Le double s'incarne dans

la chair même de son référent donnant à voir sa face cachée dans une jouissance pure et destructive :

*Hyde, la créature de Jekyll, ne fait qu'obéir aux exigences démesurées du principe de plaisir, ou de la pure jouissance qui, elle, est sans principe. Hyde n'a pas de secret, il est tout entier dans ce qu'il est, dans ce qu'il fait. Son être n'est pas divisé. Il est ce que Freud eût appelé un caractère pulsionnel. Satisfaction immédiate, pas de prétendue sublimation, nulle temporalisation : Hyde Fonce.*³⁰

Pour le psychanalyste Jean-Baptiste Pontalis si l'entreprise de Hyde est foncièrement destructrice c'est parce que la pulsion l'est par essence car « elle a pour cible un *objet* et est indifférente au sujet »³¹. Et c'est peut-être en cela que ce double incarné donne à voir, d'une façon diamétralement opposé à Hel, une représentation de la disparition de l'humain. A trop être humain il en devient inhumain.

A l'inhumain par défaut que représente Hel, ou celui par excès de Mr. Hyde, Frankenstein offre une troisième voie au double monstre. Le docteur Frankenstein et sa créature, dans l'inconscient, se confondent. Un double composé de cadavres hétéroclites. Du vivant sculpté dans la chair des morts, mais qui, du savant ou de sa créature meurtrière, est le plus monstrueux ? Pour Pontalis c'est là la leçon de *Frankenstein* : « la frontière entre l'humain et l'inhumain n'est pas seulement fragile, incertaine : elle n'existe pas. »³² Car Victor Frankenstein cherche à découvrir le principe de vie. Une quête qui vise en fait à vaincre la mort et par là même à nier le décès de sa propre mère. Fabriquer du vivant avec du mort : « étrange détour pour redonner vie à la mère morte »³³. Une tentative prométhéenne pour combler l'absence qui n'aboutit en définitive qu'à un double monstre acteur de disparition. L'entreprise démiurgique s'achève en une créature démoniaque :

*Ah ! Aucun mortel ne pourrait supporter la vue de ce visage horrible. Une momie à qui le mouvement a été rendu ne saurait être aussi hideuse. Je l'avais contemplé avant qu'il fût achevé ; il était laid, sans doute ; mais quand ses muscles et ses articulations purent se mouvoir, cela devint une chose telle que Dante lui-même n'aurait pu la concevoir.*³⁴

30 JB Pontalis, *Traversée des ombres*, coll. Nrf, Ed. Gallimard, Mayenne, 2003, p.113

31 JB Pontalis, *Idem*, p.119

32 JB. Pontalis, *Ibid.*, p.106

33 JB Pontalis, *Ibid.* p.108

34 Mary Shelley, *Frankenstein*, Chapitre V, http://fr.wikisource.org/wiki/Frankenstein_%281831%29/Chapitre_V

L'irreprésentable de la face de la créature rejoue la transgression de son créateur car si la laideur de ce patchwork de chair est véritable, elle devient insoutenable à l'instant où elle prend vie. Plus que cela en se consacrant tout entier à son expérience, en se transformant en profanateur de sépulture, en se distanciant dans l'oubli des vivants jusqu'à la mise à mal de son propre corps, en somme en se consacrant aux morts, Frankenstein devient lui-même un mort : « il dépérit, lui qui n'a plus qu'un désir, insuffler la chaleur vitale »³⁵. Un vivant mort créant un mort vivant, comme deux jumeaux œuvrant l'un l'autre leurs disparitions.

De nos Elvis à ces évocations de la disparition un lien se tisse. Une figure lancinante revient, hantant les pages de notre réflexion : le double indéniablement s'inscrit comme point de passage mais c'est un double altéré, malmené : que ce soit le sosie (comme reflet déformé), l'ombre soufflée (comme ombre sans corps), le corps statufié (comme écho incarné) ou la réplique avortée toujours la disparition se lie à la dissemblance et à cet écart d'un double monstre.

35 Jean-Baptiste Pontalis, *Op.cit.* p.111

2.4 L'INQUIÉTANTE ÉTRAGÉTÉ : UN FAMILLIER QUI NOUS DISPERSÉ

La pièce fait cinq ou six mètre de profondeur, quatre de large, sans doute. Ce qui nous saisit dès l'entrée c'est un froid sec. A chaque expiration, le souffle se condense, brume de vie flottant dans l'air. Une tenture pourpre embrase les murs. Pourtant la lumière ici est diffuse, continue. Ne provenant pas d'une source directe, elle émane d'un néon souple encastré dans une plainte à mi-hauteur du sol. Quelques bibelots aussi : des faux livres, une croix lumineuse, une vierge fluorescente. Du tout se dégage un semblant de vie, comme le décor factice d'un motel de Las Vegas. Et au cœur du dispositif, entouré de quatre cierges, un parallépipède où repose le corps de A. Expérience singulière et par trop de fois vécu, reste l'impression qu'inlassablement le monde se décime.

Un corps et non un être. Non pas qu'une quelconque âme est désertée, juste ce constat : entre l'être aimé et son corps expiré ne reste qu'une vague similitude. Entre mes lèvres et sa peau une froideur de marbre. Ses mains froides, crispées, à jamais fermées l'une à l'autre. Paupières closes, regard absent. Un visage grimé singe la vie, dans l'attitude forcé d'un repos mérité. Si tous les artifices du thanatopracteur

visent à donner l'apparence de la vie, nos yeux ne sont pas dupes. La vision du cadavre nous confronte à l'insoutenable. L'angoisse transpire. Ce corps si familier ne lui appartient déjà plus, ne nous appartient déjà plus. Hantise. Dans un décor de mauvais théâtre se joue la scène immobile de ce qui pourrait être de l'art si ce n'était pas du réel mis à nu.

Dans ma poche un appareil photo. Seul face au cercueil. Et pourtant si le désir était clair en entrant dans la chambre funéraire, il me semble maintenant obscène. Cette obscénité n'est pas la mienne, pour moi ce n'est déjà plus qu'un corps, mais un autre me censure. Quel serait le sujet d'une telle photographie ? En quoi inscrire, enregistrer, ce qui dans l'instant se déroule, ou plutôt ne se déroule plus, donnerait à voir ce qui ici se trame ? Car ce qui fait sens n'est pas ce corps, ce n'est pas non plus cet invraisemblable décor, non ce qui fait sens ici c'est au contraire ce qui n'est plus : le vivant. Le cadavre n'est alors plus qu'une doublure du défunt. S'il en a tous les traits, la parfaite apparence, il lui manque l'essentiel. Ce qui est obscène ici, ce qui m'angoisse, me terrifie c'est cette vision à jamais suspendue d'une disparition qui s'opère. Et au-delà de la porte de cette chambre, quinze autres où la même scène simultanément se déroule. C'est un préfabriqué posé sur un parking. Au loin la vie peut-être.

Le double monstre lié à la disparition invoque un familier inquiétant qui travaille la représentation. Il nous faudra dès lors envisager la notion, la démonter pour en cerner, dans ses rouages, ce qui œuvre la visibilité de la disparition.

Le psychanalyste n'éprouve que rarement l'impulsion de se livrer à des investigations esthétiques, et ce même lorsqu'on ne limite pas l'esthétique à la théorie du beau, mais qu'on la décrit comme les qualités de notre sensibilité. Il travaille sur d'autres couches de la vie psychique et a peu à faire aux émotions inhibées quant au but, assourdies, dépendantes d'un si grand nombre de constellations concomitantes, qui font pour l'essentiel la matière de l'esthétique. Il peut se pendant se faire ici et là qu'il ait à s'intéresser à un domaine particulier de l'esthétique, et dans ce cas, il s'agit habituellement d'un domaine situé à l'écart et négligé par la littérature esthétique spécialisé.³⁶

C'est sur ce singulier constat que Freud débute *L'inquiétante étrangeté*. Une pensée à l'écart, une pensée de l'écart peut-être au fond. Ce qui anime ce texte réside dans l'étude d'un cas d'angoisse au « noyau spécifique »³⁷ : l'*Unheimlich*. Un terme qui ne peut trouver une traduction précise en français et que Freud

36 S. Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, coll. Folio/essai, Ed. Gallimard, La Flèche, 2002 (1933), p.213

37 S. Freud, *Idem.*, p.214

Les Astres morts (Détail)
impression papier, dissolvant
Polyptique, dimension variable
2013

définit comme une « variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier »³⁸. Antonyme de *heimlich*, *heimlich* (du pays), *vertraut* (familier), l'*unheimlich* ne nous est pas pour autant familier car « il est évident que n'est pas effrayant tout ce qui est nouveau et non familier »³⁹. Et c'est donc par une quête linguistique que Freud engrange sa réflexion. D'auteur en auteur, de texte en texte, il tente de cerner le lien qui unie ces deux antonymes.

*[...] Ce terme de Heimlich n'est pas univoque, mais il appartient à deux ensembles de représentation qui, sans être opposés, n'en sont pas moins fortement étrangers, celui du familier, du confortable, et celui du caché, du dissimulé. Unheimlich ne serait usité qu'en tant qu'antonyme de la première signification, mais non de la seconde*⁴⁰

38 S. Freud *Ibid.* p.215

39 S. Freud *Ibid.* p.215

40 S. Freud *Ibid.* p.221-222

L'unheimlich aurait donc à voir avec le dissimulé, le voilé. Avec Schelling le terme se retrouve assimilé à « ce qui devait rester un secret, dans l'ombre, et qui en est sorti »⁴¹. Il devient dès lors lieu de dévoilement, où un non-dit refait surface. Dès lors, Unheimlich et Heimlich, par moment, se confondent, l'Unheimlich devenant une forme spécifique de Heimlich.

L'hypothèse de Freud sera alors d'envisager le type spécifique d'angoisse « d'inquiétante étrangeté » comme ayant trait à la résurgence dérivée d'angoisse infantile qui se manifeste dans le motif du double :

Il faudra se contenter de dégager, parmi ces motifs producteurs d'inquiétante étrangeté, les plus saillants, afin d'examiner si, pour eux aussi, une dérivation à partir de sources infantiles est permise. Il s'agit du motif du double dans toutes ses gradations et spécifications, c'est-à-dire de la mise scène de personnages qui, du fait de leurs apparences semblables, sont forcément tenu pour identiques [...] Car le double était à l'origine une assurance contre la disparition du moi, un « démenti énergétique de la puissance de la mort » (O. Rank), et il est probable que l'âme « immortelle » a été le premier double du corps. La création d'un tel dénouement pour se garder de l'anéantissement [...] Mais ces représentations ont poussé sur le terrain de l'amour illimité de soi, celui du narcissisme primaire, lequel domine la vie psychique de l'enfant comme du primitif ; avec le dépassement de cette phase, le signe dont est affecté le double se modifie ; d'assurance de survie qu'il était, il devient l'inquiétant [unheimlich] avant-coureur de la mort.⁴²

Qu'est-ce à dire ? Au commencement le monde et l'enfant, en un tout se confondent. Le double vient permettre d'ouvrir la reconnaissance, la production d'un moi propre et de l'appareil psychique. Une fois la phase du narcissisme primaire dépassée le double devient non plus contenant mais attaquant :

Le caractère d'inquiétante étrangeté ne peut en effet venir que du fait que le double est une formation qui appartient aux temps originaires dépassés de la vie psychique, qui du reste revêtait alors un sens plus aimable. Le double est devenu une image d'épouvante de la même façon que les dieux deviennent des démons après que leur religion s'est écroulée⁴³

Pour Freud si cette régression face à laquelle nous met le double est si angoissante, c'est qu'elle met à mal cette enveloppe du moi. Cette répétition du même devient angoissante quand elle est non intentionnelle, fortuite. Lorsque le double nous surprend, quelque part il nous suspend. Ce qui alors se trame dans l'angoisse est un retour du refoulé :

41 S. Freud *Ibid.* p.222

42 S. Freud *Ibid.* p.236-237

43 S. Freud *Ibid.* p.239

Unheimlich n'est en réalité rien de nouveau ou d'étranger, mais quelque chose qui est pour la vie psychique familier de tout temps, et qui nous est devenu étranger que par le processus de refoulement. [...] Ce qui paraît au plus haut point étrangement inquiétant à beaucoup de personnes est ce qui se rattache à la mort, aux cadavres et au retour des morts, aux esprits et aux fantômes.⁴⁴

Quand le refoulé fait retour, les morts ne sont jamais loin. Ainsi la maison hantée offre un cas particulièrement frappant de sentiment d'inquiétante étrangeté. Ce qui se trame dans ce lieu de hantise c'est la confrontation à notre propre mortalité. Car si nos morts nous angoissent à ce point c'est qu'il préfigure notre propre et inéluctable disparition. Et c'est ici même que se noue indéfectiblement un lien entre disparition et inquiétante étrangeté : dans l'ombre des morts frémit la déliquescence du moi.

Ainsi nos doubles monstres agiraient une visibilité de la disparition dans l'évocation implicite de notre propre disparition. Ce qui me saisit à la vue du cadavre d'un être aimé se trame dans l'écart de ses traits, me renvoyant inéluctablement à cette fin à laquelle je ne peux me résoudre. Qu'il finisse dans la terre ou par la cendre, ce moi acquis se fondera dans l'informe du monde. Il apparaît dès lors que donner une visibilité à la disparition nous confronte inévitablement à l'irreprésentable de notre propre disparition.

44 S. Freud *Ibid.* p.246

Enfance sous un ciel impassible

diptique, acrylique sur papier,
100x50cm chacun, 2013

2.5 EXHIBER LES MORTS : UNE « ESTHÉTIQUE DES REVENANTS »

Représenter la disparition nécessiterait donc une représentation indicielle mettant en jeu différentes formes du double altéré comme retour du disparu et évocation de notre propre disparition. Dès lors nous devons nous interroger sur la forme esthétique d'un tel retour.

Exhiber le corps mort : confrontation tant brutale que littérale à la représentation du disparu. A la mise en scène du corps de A. répond le traitement scénographique du cadavre dans *La Morgue* d'Andreas Serrano. Cette œuvre du début des années quatre-vingt dix est une série photographique réalisée par l'artiste dans une morgue. Photographies léchées en des plans rapprochés. La mort ici est pure esthétique, jeu de drapé, jeu de contraste coloré entre le livide du cadavre et la dureté du sang séché. Nous sommes loin du réel, dans une absence totale de pudeur, des corps deviennent purs objets d'une représentation. Une mort vue au plus près pour en cerner les restes de vies inframinces :

photographies en haut
Andres Serrano
The Morgue (1991)

photographies en dessous
Rudolf Schäfer
Visages de morts (1986)

Je crois que j'ai capturé une essence, une humanité dans ces personnes. Pour moi, ils ne sont pas que de simples cadavres. Ils ne sont pas inanimés, des objets sans vie. Il y a un sens de la vie, une spiritualité que je reçois de leur part. C'est un point important pour moi. Il y a une vie après la mort, en un sens...⁴⁵

45 Andres Serrano, interviewé par Anna Blume, « Andres Serrano », <http://bombmagazine.org/article/1631/andres-serrano>

Des restes de vies dans les plis d'un cadavre. De ces « disparus » nous ne saurons rien, juste la cause du décès. « Je ne savais rien de la langue qu'ils parlaient, rien de leur croyance religieuse ou de leur position politique, combien d'argent ils avaient, où quels étaient les gens qu'ils aimaient. Tout ce que je sais d'eux c'est la cause de leur mort. »⁴⁶ Cette dernière devient titre de la photographie. La froideur de l'énonciation participe alors du tragique de la représentation. Si les morts resplendissants de Serrano ne nous confrontent pas à un sentiment d'inquiétante étrangeté c'est que ce qui est en jeu ici n'est pas la mort mais bien plus « le spectacle, l'obscène fabrique de l'extase [...] à des fins d'ébahissement »⁴⁷. Théâtralité emphatique, le beau supplante la mort, la réfute en une seconde vie. Mort théâtrale, mort spectacle encore dans l'exhibition de cadavres d'animaux telle que la pratique Damien Hirst. Des cadavres baignés dans le formol qui tiennent au fond bien plus de la carcasse. Ainsi dans *Some Comfort Gained from the Acceptance of the Inherent Lies in Everything* de 1996, Damien Hirst expose le corps d'une vache et d'un taureau découpés en six sections chacun disposé en alternance et dans un sens opposé. Ou encore des animaux véritablement coupés en deux comme pour *This Little Piggy Went to Market, This Little Piggy Stayed at Home* (1996) où l'opération est re-figurée sous nos yeux par le glissement mécanique des deux parties du cochon. Lentement l'unité se délite, découvrant d'une part comme de l'autre des entrailles mises à nus. L'artiste nous donne alors à voir l'irreprésentable de l'organique, de la chair à l'état brut, ce dedans infigurable.

A cette mort esthétisante, opposons la radicalité objective des *Visages de morts* (1986) de Rudolf Schäfer. Cadrage systématique, un visage, trait au repos, drapé encore. Le visage, lieu de l'humanité, ici objet du cadre, nous donne à voir la mort dans une pudique froideur. Ici aucune trace d'obscène ou de spectacle, juste une vérité enregistrée au plus près du réel :

*Tirant les leçons de la contradiction inhérente aux représentations « disparitionnistes » classiques, qui change la mort en une seconde vie, Schäfer s'y contient pour sa part à un seuil plastique plaçant le spectateur devant l'évidence d'une disparition physique cette fois irréversible : des visages de personnes mortes, des deux sexes, de tous âges, sont photographiés à la morgue dans un style « brécherien », sous-tendu par une volonté d'objectivité. Pas de mise en scène, pas de pathos, pas d'embellissement mais un acte tenant de l'enregistrement. Ainsi déclinée à travers ses ravages, la mort redevient ce qu'elle est : ce qui abolit l'énergie, ce qui voue le corps à la corruption physique et en corrode très vite l'apparence ordinaire, le vivant se voyant basculé de fait dans la disparition.*⁴⁸

46 Andres Serrano, *Idem*.

47 Paul Ardenne, « Entre fantomatique et métonymie », *Op.cit.*, p.249

48 Paul Ardenne, *Ibid.* p.249

Du vivant basculant dans la mort, une « vraie mort »⁴⁹ nous dit encore Ardenne dans ce qu'elle dé-théâtralise la disparition la figeant par l'acte taxinomique de la série photographique comme « relevant stricto sensu du temps mort »⁵⁰. Autrement dit cette disparition fige une « vraie mort », c'est-à-dire dans son inéluctable, en dehors de la dynamique de l'histoire. Malgré une véritable pertinence la proposition de Schäfer, pour Paul Ardenne, révèle une « faible productivité symbolique, pour la circonstance doublée d'une incapacité du spectateur à s'identifier »⁵¹. Car le cadavre exhibé, dans les cas évoqués ici, reste dans une forme distanciée « dont on ne fait que constater l'absence »⁵², une « citation »⁵³ du disparu qui n'est au fond que le simple constat d'un défaut de présence.

Autre approche donc que celle qui visera non plus seulement à montrer le simple corps mais à en donner une approche fantomale dans la hantise d'un spectre.

*Telle est la règle de la remémoration, et la loi de son efficace : s'il lui faut des acteurs, un mobile aussi lui est requis, le but étant de susciter l'exact envers chronologique de la disparition, à savoir la réapparition, ce retour à la vie en dépit de la mort.*⁵⁴

Intervention/Images d'Ernest Pignon Ernest en donnera à cet égard un bon exemple. Cette œuvre réalisée à Paris en 1970 se compose de deux milles sérigraphies de cadavres de communards collées à même la rue, placardées au sol comme sur les murs de la capitale. Hommage à la commune parisienne qui fut écrasée dans le sang par la répression versaillaise en 1871. Nous pouvons dès lors soulever une première différence : alors que les exemples suscités mettaient en scène des cadavres sans autres motivation efficiente que celle d'une mise à nu de la mort, ces cadavres ici ne font pas retour pour rien : « le revenant ne réapparaît pas pour rien, il demande justice, il réapparaît pour rétablir une vérité jusqu'alors voilée »⁵⁵. L'œuvre est en effet réalisée dans un contexte où La Commune est encore sciemment oubliée en tant que première expérience historique du socialisme. Dans une fine couche de papier, encollée telle une affiche sauvage, un spectre invoque un temps disparu, le fait renaître de ses cendres.

49 Paul Ardenne, *Ibid.* p.249

50 Paul Ardenne, *Ibid.* p.249

51 Paul Ardenne, *Ibid.* p.249

52 Paul Ardenne, *Ibid.* p.249

53 Paul Ardenne, *Ibid.* p.249

54 Paul Ardenne, *Ibid.* p.250

55 Paul Ardenne, *Ibid.* p.250 Cette liste comporte: 300 Tziganes tués, 2500 Juifs tués, 8000 prisonniers politiques tués ou morts en captivités, 9000 civils tués pendant la guerre. 12000 disparus, 27900 soldats tués

Retour du spectre, parfois même sa résurrection. Ainsi dans *Et pourtant vous étiez les vainqueurs* (1988), Hans Haacke réalise à Graz la reproduction d'une fausse colonne triomphale qui fut érigée en ce même lieu en 1938 lors de l'arrivée des nazis. Résurrection à l'identique du monument flanqué de deux croix gammées. Différence toutefois, au pied de l'obélisque une mention concernant « les vaincues de Styrie » : « morts à la guerre, déportés, et autres prisonniers victimes de la folie meurtrière dont la liste chiffrée est détaillée pour le spectateur »⁵⁶. Cette approche du « résurrectionnel » n'est pas comme nous pouvons le voir dans la revendication d'une vie après la mort comme la résurrection de Lazare mais bien plus dans le retour d'un disparu qui refait surface, qui réclame justice. Un « résurrectionnel » qui dès lors « tient donc de la sotériologie »⁵⁷, un devoir de mémoire comme processus de rédemption. Citons encore les images du monde yiddish d'avant 1939 placardé dans les rues Mitteleuropa par Shimon Attie, ou encore la série photographique *Anciens Combattants, 1914-1918* (1984) par Eric Poitevin.

Dans toutes ces œuvres un temps est excavé, une disparition est rendue visible par un processus de résurrection. Dès lors entre ces différentes mises en jeu du cadavre, qu'il soit réel ou symbolique, un lien se tisse, une esthétique se dessine :

[...] une esthétique des «revenants», pour dire vite, que le mort revienne afin que l'on s'assure qu'il est bien mort ou pour ébranler les piliers de la bonne conscience historique. Un procédé qui tient du rajout, avec son avantage immédiat : la résurrection symbolique et la remise en jeu. Avec également, du même coup, son défaut, qui serait la contradiction interne de ses termes : le disparu devenu l'apparu.⁵⁸

Ce que ces cadavres invoquent c'est une représentation de la disparition par la mise en scène ou en image de ce qui a disparu. « En son élémentaire, l'esthétique «disparitionniste» use d'un dispositif invariable, de l'ordre de l'expositio («la mise

Hans Haacke
Et pourtant
vous étiez les vainqueurs
 Installation
 1988

56 Paul Ardenne, *Ibid.* p.251

57 Paul Ardenne, *Ibid.* p.252

58 Paul Ardenne, *Ibid.* p.253

en vue») : on montre ce qui a disparu. »⁵⁹ Montrer ce qui a disparu comme donner à voir de la disparition par une « reconvocation par l'image »⁶⁰. Dans la matérialité des restes l'image d'une disparition.

*Nourrie de la mise en valeur des restes, une telle manière de procéder n'est jamais tant perceptible que dans les œuvres évoquant, plus que la mort comme phénomène ou exploitée comme symbole, les morts au pluriel (les «disparus» selon le sens commun), en une visée qui est celle de la revisitation et la reconstitution par le récit d'une réalité à la fois avalée par le temps et périmée par lui.*⁶¹

Il semble donc qu'en première approche de cette représentation de la disparition semble se développer au travers d'une esthétique du revenant et des restes. Esthétique substantive qui dans le fragmentaire du reste convoque la totalité de l'objet. Cette approche met en jeu deux éléments qu'il nous faudra alors étudier : la mémoire – en tant qu'espace du reste, lieu de sédimentation du disparu – et le temps du récit – en tant que reconstitution du disparu, mise en mouvement des sédiments. Mémoire du temps et temps de la mémoire paraissent dès lors comme les deux éléments constitutifs d'une telle approche de la disparition. Entre temps et mémoire le disparu ressurgit dans l'image de ce qu'il fut. La représentation jouant alors le rôle d'une mise en image de cette évocation.

59 Paul Ardenne, *Ibid.* p.248

60 Paul Ardenne, *Ibid.* p.248

61 Paul Ardenne, *Ibid.* p.248



III. MNÉMOLOGIQUES :
VISIBILITÉ DU DISPARU

**« Dans l'ombre
et l'heure d'aujourd'hui
se tient cachée, ne disant mot,
cette ombre d'hier. »**

P. Jacottet - L'encre serait de l'ombre

3.1 ESQUISSE D'UNE PHÉNOMÉNOLOGIE DE LA MÉMOIRE

Parfois l'enfance me revient. Des odeurs, des couleurs, des sons résonnent. Feuilles mortes amassées en tas, effluves de l'herbe fraîchement coupée, ou rythmique de la pluie sur la tôle ondulée. Des scènes évidées où reste la matière d'un temps révolu. Ce ne sont pas des images à proprement parlé. Souvenirs, sensations que les mots peinent à transcrire. Et la douleur lancinante, douce et amère, d'un cela n'est plus. La nostalgie, même heureuse, est toujours mordante. Réminiscence à même la chair, comme si le corps évoquant une époque disparue s'écartelait dans les dimensions du temps.

Cerner les enjeux du visible dans la mémoire demande en première instance de s'intéresser à une phénoménologie de cette dernière et donc de s'interroger sur le *quoi* de la mémoire, avant d'en développer les différentes manifestations visibles.

En se soumettant au primat de la question « quoi ? », la phénoménologie de la mémoire se voit confrontée d'entrée de jeu à une véritable aporie que le langage ordinaire cautionne : la présence en laquelle semble consister la représentation du passé paraît bien être celle d'une image.¹

1 P. Ricoeur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, coll. Points, Ed. Seuil, Manchecourt, 2003 (2000), p.5

Au-delà même du langage ordinaire toute une tradition philosophique, des grecs au rationalisme cartésien, fait de la mémoire une province de l'imagination, qui elle-même était traitée avec suspicion. La mémoire, réduite au simple rappel, de par ce fait, resta donc pendant longtemps au bas de l'échelle des modes de connaissances. Pour découpler imaginaire et mémoire, la pensée de Ricoeur nous servira de fil d'Ariane. Nous le suivrons sur le sentier des origines grecques afin de reconnaître une identité propre à la mémoire, découplée de l'imagination et par là même de lui rendre sa fonction temporalisante.

Mnémosyme, déesse de la mémoire, fille de l'union d'Uranus (le Ciel) et de sa mère Gaïa (la terre). Dans la mythologie grecque la mémoire est issue d'un inceste, enfant monstre en somme. « Elle connaît les secrets de la beauté mais aussi ceux du savoir : devant elle, dans un éternel présent, se dressent les trois faces du temps. »² Mère des neuf muses de l'Hélicon, elle est à l'origine de tous les arts.

Dans *Théétète* Socrate pose la problématique de la mémoire en utilisant la métaphore d'un bloc de cire. En nos âmes serait contenu un morceau de cire : il peut être grand ou petit, pur ou non, dur ou au contraire plus humide. Chacun possède une cire qui lui est propre. Ce bloc de cire serait l'endroit où viendrait s'imprimer l'empreinte d'un événement, d'une sensation ou d'une pensée. L'image (*eidolon* : visuel porteur d'illusion) s'imprimera avec une plus ou moins grande netteté selon la qualité de la cire qui compose notre mémoire et pourra donc être remémorée tant que son empreinte sera conservée. En revanche ce qui n'aura pu s'inscrire dans la cire sera quant à lui oublié. « Notons que la métaphore de la cire conjoint les deux problématiques, celle de la mémoire et celle de l'oubli »³. S'ensuit une typologie des combinaisons possibles entre le savoir présent (issue de l'empreinte) et son acquisition. Ainsi entre ce présent passé, remémoré par l'empreinte, et la réalité qu'elle fut se développe une « phénoménologie de la méprise : prendre une chose pour une autre »⁴. La présence de l'objet absent n'est pas dans un lien de similitude avec l'objet, il n'en n'est qu'une empreinte plus ou moins précise. Ici réside l'aporie de la présence de l'absence : dans l'ombre de l'objet travaille l'oubli sous les traits de l'imaginaire.

2 Laurent Petit, *La Mémoire*, coll. Que sais-je ?, Ed. Puf, Vendôme, 2006, p.11

3 Paul Ricoeur, *Op.cit.*, p.10

4 Paul Ricoeur, *Ibid*, p.10

A la mémoire est attachée une ambition, une prétention, celle d'être fidèle au passé ; à cet égard, les déficiences relevant de l'oubli, [...] ne doivent pas être traitées comme des formes pathologiques, comme des dysfonctions, mais comme l'envers d'ombre de la région éclairée de la mémoire, qui nous relie à ce qui c'est passé avant que nous en fassions mémoire. [...] Pour le dire brutalement, nous n'avons pas mieux que la mémoire pour signifier que quelque chose a eu lieu, est arrivé, c'est passé avant que nous déclarions nous en souvenir. [...] A l'encontre de la polysémie qui, à première vue, semble propre à décourager toute entreprise même modeste de mise en ordre du champs sémantique désigné par le terme de mémoire, il est possible d'esquisser une phénoménologie éclatée, mais non radicalement dispersée, dont le rapport au temps reste l'ultime et unique fil conducteur. [...] La première expression de caractère éclaté de cette phénoménologie tient au caractère objectal même de la mémoire : on se souvient de quelque chose. En ce sens, il faudrait distinguer dans le langage entre la mémoire comme visée et le souvenir comme chose visée.⁵

Arrêtons-nous ici. Certes seule la surface a été effleurée et pourtant nous avons touché à ce qui, du moins dans le cadre de notre recherche, nous semble essentiel. La mémoire est donc ce lieu où présent et passé coïncident dans une forme altérée. Elle a ceci de similaire à l'imagination qu'elle nous donne à voir la présence d'une absence. Pour autant si la seconde relève d'un irréel, d'une fantasmagorie exilée du réel, la première est le double altéré d'un réel survenu, d'un « ayant-été du passé souvenu, ultime référent du souvenir en acte »⁶. La mémoire est rémanence d'un disparu. Elle est notre seule arme pour dévier quelques instants la flèche du temps. C'est en cela que la mémoire, dans la polysémie de ces formes, dans l'altérité de son reflet, peut-être envisagée comme figure privilégiée d'une visibilité de la disparition. Une mémoire qui invariablement travaille avec l'oubli.

La mémoire déroule son fil, tisse sa toile, de lien en lien les invocations se succèdent. La mémoire est avant toute chose associative, une chose en appelle une autre dans un « rapport de ressemblance, de contrariété ou de contiguïté »⁷. Elle est évocation autant qu'invocation. Ce qui se trame dans ce « quoi ? » qui nous questionne c'est la nature imageante du souvenir. Dans l'épaisseur du temps vécu existe un lieu où des souvenirs sont agencés sans fin.

Bergson, dans *Matière et Mémoire*, distingue le « souvenir pur » du souvenir-image. « Souvenir pur » : « souvenir qui n'est pas encore mis en image »⁸. Ces deux souvenirs naissent dans la radicalisation d'une thèse de deux mémoires, entre une « mémoire qui revoit » et une « mémoire qui répète ».

5 Paul Ricoeur, *Ibid.* p.26-27

6 Paul Ricoeur, *Ibid.* p.58

7 Aristote cité par Laurent Petit, *Op.cit.* p.12

8 Paul Ricoeur, *Ibid.* p.62

Pour évoquer le passé sous forme d'images, il faut pouvoir s'abstraire de l'action présente, il faut attacher du prix à l'inutile, il faut pouvoir rêver. L'homme seul est peut-être capable d'un effort de ce genre. Encore le passé où nous remontons ainsi est-il glissant, toujours sur le point de nous échapper, comme si cette mémoire régressive était contrariée par l'autre mémoire plus naturelle, dont le mouvement en avant nous porte à agir, à vivre⁹

Présent du passé, présent du présent, présent du futur : trois dimensions qui se télescopent dans la faculté incantatoire de cette mémoire qui revoit. L'objet remémoré s'inscrit dans une quasi-présence. Fascinante obsession qui nous refoule aux limites du réel.

Sur les murs des diptyques se succèdent. A chaque fois une photo et un texte, tous deux bordés d'un bois sombre. Alors que l'image mais en scène un mur où subsiste la trace d'une absence, sur l'autre un texte resserré. Tel est le dispositif que *Disparitions* de Sophie Calle met en jeu: donner à voir ce qui n'est plus là au travers du témoignage.

9 Bergson, *Matière et Mémoire*, cité par Paul Ricoeur, *Ibid.* p.62

Le 18 mars 1990, six tableaux de Rembrandt, Manet, Flinck et Vermeer, cinq dessins de Degas, un vase et un aigle napoléonien furent dérobés au musée Isabella Stewart Gardner de Boston. Isabella Stewart Gardner qui avait vécu là avant de léguer la maison à la ville, avait expressément stipulé dans son testament que rien ne devait être touché après sa mort. A la suite du vol, les espaces que les tableaux et les objets sont donc restés vides. J'ai photographié cette mise en scène involontaire de l'absence et demandé aux conservateurs, aux gardiens et à d'autres permanents du musée de me décrire les objets disparus.¹⁰

Confrontation d'une absence visible au lisible d'un témoignage. Témoignages courts, succincts, qui devraient aller à l'essentiel. Alors que nous pourrions craindre une redondance, dans leurs successions se passent pourtant une étrange expérience. Ils se corroborent, se contredisent parfois. A une plus ou moins succincte description, succède rapidement une fiction, une narration. Ce qui nous est lisible alors n'est pas tant la description d'une œuvre que le souvenir qu'elle en laisse. Dans la chair du texte se succèdent l'intimité de visions. Ce que nous dit alors l'œuvre ce n'est pas tant la disparition d'un tableau que l'unicité d'un rapport entre le témoin et le tableau. Dans leurs visions du tableau les témoins dévoilent leurs identités. Au-delà de l'oubli, reste l'essentiel. Nous voyons ici que la mémoire par le truchement du souvenir, cette empreinte altérée par l'oubli, offre un exemple de retour d'un disparu.

¹⁰ Sophie Calle, *Disparitions*, Ed. Acte Sud, Mayenne, 2000, p.11

Montreuil Bellay
(Les Oublis Canibales 1)
Dyptique, acrilique sur papier, 2013,
2 panneaux de 100x60 cm

3.2 L'OUBLI VORACE : L'ÊTRE SANS MÉMOIRE

Histoire : écrire le passé pour inscrire le présent et envisager l'avenir. Un ensemble de faits conservés qui nous évitent l'insoutenable de la disparition. Elle est ce qui donne sens non seulement au présent mais à son action. Oublier le passé c'est se condamner à le revivre. Rapide contour des lieux communs. Dès lors la chose semble aller de soi : l'Histoire est l'inscription d'une mémoire collective dans l'archivage ordonné des faits.

Pourtant le temps passe et les faits s'accumulent. Si l'Histoire consistait en une accumulation de tout événement lié au collectif alors elle se retrouverait fort rapidement saturée. Pensons au nombre d'événements qui jalonnent une simple année, si nous devons tous les garder en mémoire sans en graduer l'importance alors l'Histoire ne serait qu'un sombre chaos mutique. Il faut donc envisager la nécessité d'une sélection : séparer le bon grain de livrer pour que l'Histoire fasse sens. Car le but est bien là. Il ne s'agit pas tant de conserver l'événement que de le contextualiser, de lui donner sens. Nous le voyons d'ors et déjà, l'Histoire se construit dans une constante dialectique entre la mémoire et l'oubli, entre la conservation

et la disparition. Mémoire et oubli, comme Eros et Thanatos, forment un couple étrange à la fois contraire et complémentaire.

Equilibre fragile qui a tôt fait de basculer lorsque la dictature s'en mêle. Dans *Cristallisation Secrète* Yoko Ogawa développe une allégorie de l'oubli au cœur d'un régime totalitaire. Sur une île, l'oubli et l'anéantissement rongent lentement la vie. Au fil des jours, des objets disparaissent. Comment c'était déjà ?

- Autrefois, longtemps avant ta naissance, il y avait des choses en abondance ici. Des choses transparentes, qui sentaient bon, papillonnantes, brillantes... Des choses incroyables, dont tu n'as pas idée, me racontait ma mère lorsque j'étais enfant. - C'est malheureux que les habitants de cette île ne soient pas capables de garder éternellement dans leur cœur des choses aussi magnifiques. Dans la mesure où ils vivent sur l'île, ils ne peuvent se soustraire à ces disparitions successives. Tu ne vas sans doute pas tarder à devoir perdre quelque chose pour la première fois. [...] Ce n'est ni douloureux ni triste. Tu ouvres les yeux un matin dans ton lit et quelque chose est fini, sans que tu t'en sois aperçue. [...] Quand il se produit une disparition, pendant un certain temps, l'île s'agite. Les gens se regroupent ici où là dans les rues pour parler des souvenirs relatifs à l'objet perdu. [...] Lorsqu'il s'agit de chose qui ont une forme, on se rassemble pour les brûler, les enterrer ou les laisser dériver au gré du courant.»¹¹

Le principe est posé ou plutôt imposé. Sur la surface d'un court d'eau des milliers de roses. Un mot disparaît et tous les sentiments qui s'y attachaient sombres avec lui dans l'oubli, pour mettre à distance la pénibilité de la cavité¹² on en fait disparaître toute trace. Et dans l'ombre une police secrète œuvre au bon déroulement de l'opération. Au bout d'une disparition la destruction d'une forme et un refoulement collectif.

Au cœur du roman une narratrice. Ses parents disparus son seule véritable lien à l'extérieur sont deux hommes. L'un, qu'elle appelle « grand père », est un vieil homme vivant seul sur son ferry qui, jadis, reliait l'île au reste du monde. Privé d'emploi quand les bateaux ont disparu, le grand-père a préféré continuer à vivre sur le ferry abandonné. L'autre est son éditeur R., un des rares habitants de l'île à ne pas subir ces pertes de mémoire collective et que la narratrice décide de cacher quand celui-ci se retrouve traqué.

La narratrice est romancière. Mais bientôt ce sont les livres qui disparaissent.

11 Yoko Ogawa, *Cristallisation Secrète*, Ed. Acte Sud, Mayenne, 2009 (1994), p.9

12 « Si on ne peut pas boucher les trous des disparitions, l'île va finir pleine de cavités. Avec tous ces trous, elle va devenir légère, et ce qui manquait, c'est qu'un jour, elle n'ait plus de forme et disparaisse. » Yoko Ogawa, *Idem* p.67

Autodafé. Une fois les livres disparus, les mots petit à petit se délitent. Face à cet engourdissement du sens, et ce malgré des efforts effréné pour freiner l'oubli, la narratrice se retrouve contrainte d'arrêter d'écrire. De page en page les disparitions s'accélèrent jusqu'à atteindre le corps même des habitants de l'île. Une jambe, une main. L'enveloppe charnelle se disloque dans les amputations progressives.

En parallèle du récit principal, Yoko Ogawa nous livre les pages sur lesquelles travaille la romancière, comme une mise en abîme. Une femme perd sa voix et devient tributaire de sa machine à écrire. Elle suit dès lors des cours de dactylographie où elle tombe sous le charme de son professeur. Un professeur qui devient amant puis geôlier l'enfermant dans un clocher à jamais à l'écart du monde. Une femme qui progressivement s'effrite jusqu'à se dissoudre dans le lieu. Un récit dans le récit comme un écho et inversement. En effet la dilution du personnage dans le lieu de son enfermement nous renvoie à la métamorphose progressive de R. dans la pièce secrète.

Une mort lente et progressive habite le récit. La disparition d'un objet entraîne à la fois celle des sentiments qui s'y rapportent mais également de tous les souvenirs qui s'y associent. Au fil des pages, dans la réduction du langage, se dessine la disparition progressive de toutes mémoires. Dans un huis-clos oppressant s'opère une allégorie du totalitarisme. Des habitants nous ne saurons rien, ils sont sans nom, errant comme des ombres sans vie. Tension de chaque instant, on s'épie, on s'observe dans la crainte d'une rafle et l'angoisse d'une disparition. Des êtres sans mémoire tentent de survivre en fermant les yeux sur les choses.

Ma main gauche qui rédigeait l'histoire, mes yeux débordant de larmes, mes joues sur lesquelles elles roulaient ont disparu à leur tour, et au final il ne resta plus que ma voix. Les gens avaient perdu de leur existence tout ce qui avait un contour. Seules les voix flottaient désespérément. [...] Enfermée dans la chambre secrète, j'ai commencé à disparaître.¹³

Me revient, comme un écho aux cristallisations d'Ogawa, une voix qui flotte dans l'espace et tente de se remémorer. *Sur le bout de la langue* de Dominique Petitgand. Cette installation sonore met en jeu une femme qui cherche à se rappeler ce qu'elle tentait de dire. Respirations, amorces de phrases qui s'arrêtent aussi sec, silences. Le schéma se répète dans le temps et l'espace. L'oubli est ici à la fois moteur et frein, élan de la voix puis suspend. Disparition.

13 Yoko Ogawa, *Ibid.* p341-342

Ailleurs : un documentaire sur le désert d'Atacama : *Nostalgie de la lumière*¹⁴. Dans un paysage désolé les temps se confondent. Des télescopes géants observent la mémoire de l'univers pendant que des archéologues déterrent les vestiges d'une civilisation, enfin des femmes qui arpentent la terre à la recherche des ossements de leurs proches disparus sous la dictature de Pinochet. Ce documentaire de Patricio Guzman donne à voir une réflexion sur le temps et l'oubli.

Des astronomes tentent de répondre à la question de l'origine de l'univers. Car le désert d'Atacama est en effet un lieu privilégié pour l'observation des étoiles. Son aridité et sa faible couverture nuageuse offre une visibilité optimale. Isolé du reste du monde il est un des rares lieux du globe où la pollution lumineuse est quasi inexistante. L'astronomie a ceci de particulier que les phénomènes observés n'existent plus au moment de leur observation. Spectre d'un événement qui pendant plusieurs années s'est propagé dans l'espace jusqu'à nous parvenir. Aux lumières mourantes des étoiles répondent les traces des civilisations précolombiennes. Des milliers d'inscriptions peuplent le désert. Sur un rocher

14 Patricio Guzman, *Nostalgie de la lumière*, 2010, Atacama Production

émergeant du néant la trace d'une chasse évoque un temps depuis longtemps disparu. Pendant que l'astrophysicien, la tête dans les étoiles, cherche l'origine de l'univers, l'archéologue, la tête dans la terre, affirme que notre origine est dans les sédiments. Enfin cet étrange ballet de femmes. Plutôt âgées, munies de pelles, elles quadrillent sans relâche la surface à la recherche d'indices, de traces. Tamisant la poussière à mains nues, elles ont engagé une fouille dérisoire mais essentielle pour ne pas oublier.

p.64-65 photogrammes du film
Nostalgie de la lumière
réalisé par **Patricio Guzman**
2010, Atacama Production

Ce film s'inscrit dans la continuité d'une réflexion sur l'Histoire du Chili qui anime l'œuvre du réalisateur. Mais si *Salvadore Allende* ou *Le Cas Pinochet* tentaient d'écrire l'Histoire récente du pays, *Nostalgie de la lumière* se donne plus comme un état des lieux et soulève une contradiction : alors qu'il est le lieu d'étude poussée sur les origines de l'humanité et de l'univers, le Chili oublie sa propre histoire. Le réalisateur tente alors d'écrire cette mémoire du lieu, celle des camps de concentration, des tortures, des assassinats ainsi que le système de disparition des corps mis en place par la dictature.

A l'issue d'un conflit engageant deux ou plusieurs nations, il est nécessaire que des négociations s'engagent pour définir les

différentes responsabilités, pour pacifier définitivement la situation. Mais que faire dans le cas d'un conflit intérieur ? Comment faire pour pacifier le pays, pour reprendre une vie ? En 1598, à l'issue des guerres de religions fut prôné par l'édit de Nantes la notion « d'oubliance ». Oublier pour reconstruire. Telle semble être la voie prise par le Chili. Pourtant dans un désert où rien ne semble pouvoir s'oublier la mémoire résiste. Ces « chercheuses » dès lors dérangent parce qu'elles ébranlent le non-dit et mettent en danger le consensus implicite. Mais sans mémoire un avenir est-il possible ? Le Chili se retrouve dans un temps traumatique qui ne passe pas. Son Histoire grippe entre devoir de mémoire et la nécessité d'un oubli.

*Je suis convaincu que la mémoire a une force de gravité. Elle nous attire toujours. Ceux qui ont une mémoire peuvent vivre dans le fragile temps présent ; ceux qui n'en n'ont pas ne vivent nulle part*¹⁵

Des hommes sans mémoire errent dans un cylindre blanc. Des « chercheurs incurieux », ainsi les qualifie Beckett. Ici pas de nuit pas de jour, juste une lumière immanente. Quelques niches, quelques tunnels, et chacun cherche la sortie. La température oscille de cinq à vingt-cinq degrés en moins de quatre secondes. Un enfer lumineux. Une arène organisée où des yeux aveugles se déciment. Dans *Le Dépeupleur* les corps ne meurent pas, les corps ne vivent pas, ils restent, engoncés dans l'éternité. « Séjour où des corps vont cherchant son dépeupleur. Assez vaste pour permettre de chercher en vain. Assez restreint pour que toute fuite soit vaine. »¹⁶ Aucun objet, si ce n'est des échelles. « Car le besoin de grimper est trop répandu. »¹⁷ Une niche, un corps, un repos solitaire. Théâtre immuable de corps cherchant à s'extraire d'un cylindre. Au cœur d'un cylindre une foule d'êtres captifs, dénués de parole et de mémoire, cherchent la sortie. Boucle. Au cœur d'un cylindre pulsion de mort et pulsion de vie rejouent la mémoire et l'oubli. Au bout d'un temps impossible. Au pied de la vaincue. Ce nord définit par sa fixité plus grande. L'Histoire de ce petit peuple se termine. Simple refus de continuer dans l'exiguïté d'un non-lieu. Oubli vorace ne reste alors que les ténèbres.

15 Patricio Guzman, *Op.cit.*

16 S. Beckett, *Le dépeupleur*, Ed. Les Editions de Minuit, Lonrai, 2002 (1970), p.7

17 S. Beckett, *Idem*, p10

3.3 LE VESTIGE : UNE DISPARTITION À L'ARRÊT

C'est une tour Eiffel sous un dôme de verre où un simulacre de neige virevolte doucement. C'est une breloque, qui a tout de l'hideux, et qui pourtant nous est cher. C'est un arbre en fil de fer fait par un enfant, peut-être un frère. Dans nos armoires, sur nos étagères s'entassent des objets sans la moindre qualité. Ni beau ni utile, juste là, offert à la poussière. Si nous ne pouvons pas nous en débarrasser c'est qu'en leur sein réside l'essentiel. L'objet au fil des ans est devenu la preuve d'une réalité perdue.

Christian Boltanski est sans doute l'un des artistes contemporains qui a, avec le plus d'acuité, exploité la charge émotionnelle de l'objet. Démarche étonnante que celle de cet artiste qui plutôt que de créer, exploite ce déjà-là qui parfois nous encombre. « Rappporter l'invention à l'inventaire »¹⁸ tel semble être la ligne de cette démarche. Une pratique où la mémoire inextricablement se lie à la fiction : théâtre fantoche où le souvenir s'anime. Boltanski est un raconteur d'histoire.

18 P Ardenne, *Art, Art, l'âge contemporain : une histoire des arts plastiques à la fin du XXème siècle*, Ed. Les Editions du regard, Italie, 1997, p.295

*Ce sont des histoires « d'entre-deux » : entre l'anecdote et la légende, entre lui et nous, elles sont d'autant plus fictives qu'elles sont vraies, d'autant plus vraies qu'il les a inventées.*¹⁹

Ses œuvres parlent. Elles parlent de l'intime, mais d'un intime qui nous concerne tous. Se jouant du banal, elles invoquent l'universel. L'artiste par l'objet œuvre la mémoire, nous donnant à voir des reconstitutions de vies. Avec *Recherche et présentation de tout ce qu'il reste de mon enfance (1969)* Boltanski retrace une enfance, la sienne, ou plutôt qui pourrait être la sienne. Entre documents et photographies, il propose des indices, où se mêlent vérité et fiction, nous laissant le soin de reconstruire cette enfance, et par là même de nous y projeter. Car l'autofiction dans laquelle Boltanski nous convie, n'a rien d'extraordinaire, bien au contraire, le livre présente les traces d'une enfance banale et qui pourtant résonne.

Dans les objets prétendument retrouvés des *Vitrines de référence*, il se livre à l'inventaire de son enfance. « L'artiste alors campe son œuvre entre le tragique, qu'introduit le sentiment inéluctable de l'oubli programmé, et l'absurde que manifeste cette récolte dérisoire contre le temps. »²⁰ Tragédie du temps à l'œuvre, tragédie du temps dans l'œuvre. L'objet anodin devient alors relique. Ce qui nous touche ce n'est pas tant la qualité propre de ces objets que ce qu'ils nous rappellent de ce que nous avons perdu. La perte œuvre à plein.

19 Catherine Grenier, *La revanche des émotions, essai sur l'art contemporain*, coll. Fiction & Cie, Ed. Seuil, Condé-sur-Noireau, 2008, p.89

20 Catherine Grenier, *Idem*, p.90

De même dans *Inventaire des objets ayant appartenu à une femme de Bois-Colombe* (1974) ou *Les Habits de François C.* (1972) on retrouve ce principe de collecte. Dans une absence de sélection, les objets se succèdent sous nos yeux, hétéroclite ils n'ont que la banalité pour point commun. La scénographie reprend les codes du musée ethnologique. Froidement exposé sous des vitrines, des objets se retrouvent coupés de leurs dimensions familières. Cette froideur apparente, bien loin d'atténuer la force émotive, ne fait que la révéler de plus belle. Face à ces objets vestiges un sentiment d'inquiétante étrangeté

page de gauche

Christian Boltanski
Vitrines de Référence
1970

page de droite

Christian Boltanski
Les Habits de François C.
1972

Christian Boltanski
*Inventaire des objets ayant appartenu
à une vieille dame de Baden-Baden*
1973

nous envahit. Car la vie n'est plus ici, seul des restes dans lesquels s'entrevoit la vie d'un inconnu, disparu à jamais. Dans des objets insignifiants transparait le destin de tout être. Dans ces deux œuvres le titre travail de cette mise en abîme de la disparition. Une femme se retrouve identifiée à son lieu de résidence, un homme, lui, qui bien que conservant son prénom se voit réduit à l'initial de son nom. Ce sont des traces d'anonymes. Des anonymes que nous ne connaissons pas et dont, au fond, nous ignorons tout si ce n'est les traces infinitésimales que sont ces objets. Et c'est sans doute par cette confrontation, cette collision du banal et de l'anonyme que l'œuvre accueille aussi bien nos propres projections.

*En droite ligne duchampienne mais dans une perspective diamétralement inverse, Boltanski s'empare d'objets quelconques, déchargés de toute qualité particulière sinon celle que va lui conférer le spectateur. Des objets, dont le contenu allusif, de manière immanquable, travaille le souvenir. Qui sont en sommes une métaphore de l'être, ce Sein dont il conserve la trace et entretienne le principe. Boltanski n'appartient pas par hasard ni sans contestation à une époque où pèse le soupçon de la disparition de l'être, où s'impose peu à peu l'idée que le sujet pourrait-être un objet et l'individualité, un comportement de surface [...]. Attester de l'humanité, de sa valeur ? Boltanski recourt pour cela à un vocabulaire où chacun peut reconstituer un peu de lui-même, se refonder en mémoire, se retrouver. L'œuvre opère ici selon un processus de cristallisation, elle attire à elle – c'est sa fonction érotique – elle joue aussi le rôle d'un conservatoire de la mémoire, d'un mécanisme à nier l'oubli : oubli de soi d'abord, oubli de l'être, par-delà. [...] C'est parce que ces œuvres sont universelles qu'elles touchent au plus profond de chacun de nous. [...] Il convient, dès lors, de méditer cette leçon paradoxale : qui veut atteindre l'élémentaire le peut à condition d'avoir soin du banal.*²¹

Lutte étrange qui se joue ici : l'objet lutte contre la disparition et dans un même mouvement la donne à voir. Jouant de « l'entre deux » ces objets cachent ce qu'ils montrent et révèlent ce qu'ils cachent. En effet, si les œuvres de Boltanski semblent travailler dans un premier temps contre l'oubli, il semble qu'en définitive dans ces vestiges de vie qui nous sont données à voir, ne font que transparaître l'inéluctable disparition de toutes traces. Ou plutôt ceci : dans ces vestiges qui font œuvre c'est une disparition à l'arrêt qui nous est donnée à voir. Une disparition comme gelée. En effet les objets que nous voyons ne sont pour nous qu'un amoncellement d'éléments du quotidien, sans lien formel apparent, la seule condition de leur coprésence est d'être les traces d'une présence, d'une existence dont nous ne savons rien. Ils participent dès lors à donner à leur ancien propriétaire un étrange statut entre présence et absence. Comme une disparition à demi réalisée.

Vestigium, plante du pied, trace ou empreinte du pied, trace ou empreinte de pas, pas, vestige. Quand les objets vestiges s'effacent disparaissent progressivement avec elles ses traces de pas qui furent les nôtres. Car pour que la disparition soit effective il ne doit plus rien rester. Alors secrètement nous résistons à notre propre disparition, chérissant l'idée de faire trace, que notre empreinte à jamais s'imprime :

*« Quelles images laisseront-nous de ce court temps, de ces quelques pas que nous faisons sur cette terre qui ne s'impriment même pas sur sa surface, qui l'effleurent à peine ? Sans aucun doute possible, nous n'en savons rien ! Sans aucun doute, également, nous désirons qu'elles existent et qu'elles nous succèdent ! »*²²

21 P Ardenne, *Art, l'âge contemporain*, Op.cit., p.296-297

22 Laurent Busine, *A toutes les morts, égales et cachées dans la nuit*, Ed. Musée des Arts Contemporains de la Communauté française de Belgique (Mac's), Grand-Hornu, 2010, p.179

ci-dessus **Reliques** exposées au
British Museum, dans le cadre de
Treasures of Heaven consacrée au culte
des reliques au Moyen-Âge

3.4 LA RELIQUE : UNE DISPARITION SACRALISÉE

Pensons ceci : chaque respiration est emplie des souffles de nos ancêtres. Ou encore : Dans le premier cri d'un être survit le dernier souffle d'un autre. Vertige des vestiges. Et tout autour la poussière en suspension. L'oubli est alors nécessaire pour garder à juste distance nos cadavres. Être dupe de l'oubli c'est accepter la disparition. Faire place pour que la terre ne soit pas qu'un immense cimetière. Il nous faut alors trouver cette juste distance entre ce désir de conserver en mémoire tout en laissant disparaître. Condenser l'essentiel et oublier le superflu. C'est ainsi que le vestige se fait relique. Conserver quelques traces qui pourront contenir l'existence d'un être.

Tel est le projet du *Musée du silence*. Dans ce roman de Yoko Ogawa un jeune muséographe se retrouve assigné à la tâche d'organiser la collection pour le moins étrange d'une vieille dame. Des objets hétéroclites et anodins. Pourtant à chaque objet correspond une vie. Ce n'est pas un objet gratuit mais une relique qui doit condenser l'essence d'un être :

*Vous voyez, je cherche l'objet qui soit la preuve la plus vivante et la plus fidèle de l'existence physique de la personne. Ou alors, quelque chose empêchant éternellement l'accomplissement de la mort qui fait s'écrouler à la base cet empilement si précieux des années de vie.*²³

Dans un musée retiré du monde un jeune muséographe se donne tout entier à sa tâche : tenir la mort en échec, suspendre la disparition. Un lieu sans nom, des personnages qui eux aussi restent innommables. Limbes. Si sa tâche consiste dans un premier temps à répertorier les éléments de la collection, le jeune homme, devant la disparition progressive des forces de la vieille dame, se voit bientôt en charge de prélever lui-même ces objets. Objet : mot « discret comme le fil reliant les perles d'un collier »²⁴. L'objet anime la collection, lui donne tout autant sa cohérence qu'elle la met à mal par l'hétéroclite des formes de la collection. Trouver l'objet qui, à jamais, préservera le défunt de s'anéantir dans l'oubli, un objet qui re-présente et conserve. Et en filigrane, dans les maigres bagages de notre héros, un livre comme une mise en abîme : Le journal d'Anne Franck. Devoir de mémoire : devoir que nous devons à nos morts. Au fil des pages le huit clos s'intensifie. Le musée devient œuvre, et progressivement absorbe tous les personnages du récit, jusqu'à en devenir le seul élément. Destin inexorable. A l'écart du réel un lieu vorace de mémoire tente de vaincre la mort pour au final l'agir... Dans le musée du silence la mort s'ordonne à conserver.

ci-dessus

**Reliques et médailles
mortuaires**

page de droite

Saint Suaire

1260-1390, Capella della Sacra Sindone
Duome, Turin

La relique : latin reliquiae, « restes ». Ce qui reste, après sa mort, du corps d'un saint ou d'un martyr. Dans nombre de religions elle est un objet sacré auquel on rend culte, un vestige corporel sanctifié. Car la relique est ce vestige particulier qui entretient un lien charnel au défunt : cendres, éclat d'os ou de bois, mèche de cheveux, tibias, crâne, lambeau de tissu... entre l'objet du culte et celui qui en est le sujet, une intimité extrême. Serti d'or et de velours, le fragment d'un cadavre par sa nomination se détache du terrestre.

.....
23 Yoko Ogawa, *Le Musée du Silence*, Coll. Babel, Ed. Acte Sud, Espagne, 2005, p.45

24 Y Ogawa, *Idem*, p.277

*Il y a dans ces yeux fermés, dans cette figure définitive et comme empreinte d'éternité, quelque chose de destructeur. Comme un coup d'épée en plein cœur qui apporte la mort, elle apporte la conscience. Quelque chose de si horrible et de si beau qu'il n'y a moyen de lui échapper que par l'adoration.*²⁵

Sur un drap les traits déposés d'un corps invoque l'horreur et la beauté. Empreinte d'ombre et de lumière le saint suaire est sans aucun doute la relique la plus célèbre de la religion catholique. Pour autant cette dernière entretient un rapport ambigu à l'objet, en interdisant toute idolâtrie. Reste que dans les mailles du linceul apparaît le négatif du messie. Depuis 2002 l'objet acquiert une puissance esthétique nouvelle due à son dispositif d'exposition. Décousue de la toile qui lui servait d'armature, il est aujourd'hui dans un caisson lumineux. Voile de trois millimètres d'épaisseur où s'inscrit une disparition diaphane.

Le saint suaire, empreinte d'une étroite entre corps et tissu est à la fois relique et image. Alors que la matérialité du tissu est du côté de la relique, la trace est indubitablement une image. Une image en négatif où « la couleur plus ou moins sombre ne rend pas compte d'une différence de pigmentation, mais d'une plus ou moins grande distance du corps avec le tissu »²⁶. Pourtant dans les deux traits qui coupent la représentation ce réalisme s'abstrait. Image en somme contradictoire où le visible côtoie l'invisible nous donnant ici une parfaite illustration d'une matérialisation de la disparition au cœur d'une image. Piégé dans la maille du linceul un corps « dénudé jusqu'à la disparition »²⁷.

.....
25 Paul Claudel cité par Fabrice Hadjadj, « Le saint suaire, objet esthétique par excellence », *Art Press* n°371 (Octobre 2010) p.54

26 Fabrice Hadjadj, *Idem*, p.56

27 Fabrice Hadjadj, *Ibid.*, p.56

Cyprien Gaillard
Geographical Analogies
Bois, verre, 9 polaroids
65 x 48 x 10 cm
2006-2013

3.5 RUINES ET MONUMENTS : SPACIALITÉ DU DISPARU

Geographical Analogies : l'œuvre au complet se compose de plus d'une centaine de canevas carré comportant chacun neuf polaroids. Dans une esthétique d'entomologiste, Cyprien Gaillard épingle des ruines des quatre coins du monde. La cathédrale de Sienna côtoie des pavillons de Détroits ou de Pittsburg désaffectés, des colonnes antiques voisinent des piliers de béton. Des fragments de ruines qui se juxtaposent sans aucun lien, ni géographique ni temporel.

Analogies. Pourtant, si des règles de compositions du canevas semblent récurrentes – à l'instar d'une image centrale et frontale qui s'impose comme un centre de gravitation – rien dans ces juxtapositions ne semble réellement les justifier. Dans des échos modestes des images s'épanchent en silence. Rien si ce n'est peut-être une visibilité de la disparition.

Des centaines de polaroid, fruit d'un instantané, sous la froideur d'une vitre palissent en silence. Promesse de l'effacement d'une archive, le polaroid met en abîme le destin de la ruine. Une histoire de la destruction s'inscrit sur la pellicule. L'artiste met en branle une poétique de la ruine en évoquant la spatialité d'un disparaître

à l'œuvre. Un travail qui fait écho au romantisme d'Hubert Robert dans un tableau comme la *Réunion des monuments antiques de France*, où le peintre procède d'un même principe de collage elliptique. Dans la ruine les temps se confondent, la disparition se matérialise dans l'espace. Une mémoire fragmentée s'autodétruit lentement. Car ici l'anachronisme n'est pas cette science du montage qui anime les *Mnémosymes* de Warburg, ce n'est pas un atlas où se reflète la survivance des formes mais le choc brutal d'une inéluctable destruction. Le souffle du temps dévaste les formes. La main de l'homme lentement sombre dans la poussière.

Si la ruine spatialise la disparition en une diffuse présence par l'écroulement, le monument quant à lui agit à l'inverse. Il édifie en un point précis de l'espace la mémoire collective. Situé au cœur de Paris le mémorial de la Shoah offre un exemple particulier de cette ponctualité spatiale du disparu. Un édifice vouait à commémorer la mémoire des disparus. A la différence de la fragilité de la ruine, ici l'édifice est érigé, solide. La mémoire y est organisée, archivée, listée. Sur un mur plus de 76000 noms gravés recensent les disparus. Dans une crypte sont conservées des cendres des martyrs ainsi que les ruines du ghetto de Varsovie. Une flamme éternelle brûle en mémoire des morts. Ailleurs sont conservés les fichiers juifs organisés par le régime de Vichy recensant les familles juives déportées. Ainsi en un lieu précis l'archive côtoie le symbolique et la ruine. Le créer et l'authentique s'associent pour inscrire dans l'espace un lieu de mémoire où le disparu pourra être commémoré.

Il est des lieux en ruine devenus lieu de mémoire où la disparition s'abîme en elle-même : les camps de la mort. Dans de vastes « laboratoires » fut organisée méthodiquement une disparition généralisée et industrialisée. Disparition de la psyché par une domination totale, disparition de la langue par l'isolement, disparition des êtres par la chambre à gaz, disparition des restes par la dissimulation de toutes traces, disparition des outils même de ces disparitions – on pense ici à la destruction du four V par les soldats SS en janvier 1945. Avant de fuir les camps les soldats prirent soins de supprimer toutes traces, tous documents, pour que rien jamais ne subsiste. Reste des ruines où la mémoire s'organise. Auschwitz devenu lieu culturel, lieu de mémoire, ouvre un étrange paradoxe, celui d'une ruine entretenu voir reconstituée, s'effaçant pour mieux se constituer en lieu de mémoire :

Christian Boltanski
Monuments

1985, Exposition «Monuments»,
Galerie Gislaïne Hussenot, Paris, 1986

Pénible sensation – puisque ici, aucune inscription ne me renseigne sur la réalité de ce que je vois – que les murs d’Auschwitz ne disent pas toujours la vérité.

Sensation pénible de voir les blocks du camp [...] transformés en « pavillons nationaux », comme à la Biennale de Venise qui se tient au moment même où je traverse le lieu. Ici plus qu’ailleurs les murs mentent : une fois dans le block, je ne peux plus rien voir de ce qu’est un block, tout ayant été « réaménagé » en espace d’exposition. [...] Tous les lieux de culture [...] peuvent contribuer de par le monde à construire une mémoire d’Auschwitz, cela va sans dire. Mais que dire quand Auschwitz doit être oublié dans son lieu même pour se constituer comme lieu fictif destiné à se souvenir d’Auschwitz ?²⁸

Quand la spatialisation du disparu est agencée par l’homme et non par le temps, alors la fiction entre en jeu. Ce qui se trame alors est une « objectalisation » de l’espace, l’espace sujet de la ruine devient espace objet d’une représentation de la disparition. Le monument est l’objet d’une représentation dont le sujet est la disparition.

Dans *Monuments* de Christian Boltanski, de vagues portraits d’enfants anonymes encadrés de fer blanc baigne dans une faible lueur. L’installation tire à son avantage les liens étroits

28 G. Didi-Huberman, *Ecorces*, Ed. Les Editions de Minuit, Lonrai, 2011, p.24-25

entre mémoire et mort. Des photographies fragiles, simple impression sur papier. Ces monuments trouvent leur origine dans une photographie de classe de l'artiste à l'âge de sept ans :

De tous ces enfants, parmi lesquels je me trouvais et, très probablement, dont l'une de ces filles devait être celle que j'aimais, je ne me souvenais du nom d'aucun, je ne reconnaissais rien de plus que les visages sur la photographie. On aurait dit qu'ils avaient disparu de ma mémoire. On aurait dit que cette période était morte, puisqu'à présent, ces enfants devaient être des adultes dont je ne sais plus rien aujourd'hui. C'est pour cette raison que j'ai ressenti le besoin de rendre hommage à ces « morts », qui, sur l'image, se ressemblent tous plus ou moins, comme des cadavres²⁹

Monuments commémorant ces cadavres de mémoire, écorces d'enfances oubliées, disparues. Car le réel sujet de ces monuments est bien là, ce que l'artiste organise consciencieusement dans ses constructions géométriques c'est une commémoration de la disparition. La disparition devient sujet d'un espace organisé, elle se spatialise.

29 Christian Boltanski dans l'entretien « Christian Boltanski et Démosthènes Davvetas » in *New Art* n°1, octobre 1986, cité par Lynn Gumpert, *Christian Boltanski*, Coll. La Création Contemporaine, Ed. Flammarion, Tours, 1992, p.83



IV. * JE ME SOUVIENS * :
REMONTÉ LE TEMPS

**« Et la vie est passée
et la vie est derrière
La vie était partout
et la vie est nulle part. »**

Bertrand Cantat - *Nous n'avons fait que fuir*

4.1 RÉMINISCENCE ET RÉPÉTITION : DANS LE SOUFFLE DES TRACES

La mémoire est donc le lieu d'un incessant mouvement entre apparition et disparition, entre invocation et surgissement. Elle palpète, se donne et se dérobe, sans fin nous échappe. Dans un étrange balai, entre mémoire et oubli, notre identité, à notre insu, se donne à voir.

Les souvenirs, à commencer par les souvenirs d'enfance, sont toujours plus ou moins reconstruits, déformés. Nous les entretenons avec soin, nous y tenons comme à des êtres aimés. Peu nous importe qu'ils soient ou non des fictions, tant ils nous sont précieux. Ils sont la preuve de notre singularité : à chacun ses souvenirs, ils ne se partagent pas. Plus forte que l'évocation du souvenir, la réminiscence soudaine, inattendue qu'une sensation actuelle suscite comme une divine surprise. Réminiscence ou ce sentiment troublant du déjà-vu, de déjà ressenti qui s'empare de nous. Bien autre chose que la remémoration. [...] On a perdu l'objet, ne restent que des traces.¹

Le souvenir lieu paisible ou un réel vécu, mais ici transformé, peut par l'acte de remémoration, à notre bon plaisir, refaire surface. Il nous englobe, nous rassure.

1 JB Pontalis, *Avant*, Coll. Nrf, Ed. Gallimard, Mayenne, 2012, p.29

A l'inverse la réminiscence, elle, est un surgissement. Elle nous surprend, nous renverse. Surgissant de la trace de l'objet disparu, elle déferle, nous submerge, jusqu'à l'asphyxie même.

Si Freud n'a pas élaboré une théorie de la mémoire, au sens d'une modélisation synthétique et maîtrisable, il n'en reste pas moins qu'elle structure toute sa réflexion. Selon lui notre passé est indestructible et se refusant à disparaître, il reste pour toujours inscrit par traces. Mais souvent le refoulement nous en coupe. Le travail de l'analyste serait alors semblable à celui d'un archéologue, creusant la psyché à la recherche de fragments, tentant sans relâche de reconstituer ce qui, à jamais, semblait disparu.

Le psychisme, nous dit Freud dans *Malaise dans la civilisation*, serait à l'image de Rome, au-delà du visible restes les sédiments d'une histoire, d'un passé, en somme d'une mémoire. A l'image des fouilles de la Tamise organisé par Marc Dion, le psychanalyste fouille les sédiments pour mettre à jour le refoulé. En 1999 à la Tate Modern Gallery Marc Dion exposa le résultat de cette fouille méthodique des berges. Les déchets, vestiges refoulés, étaient présentés catalogués, classés sur un mode mimétique du travail d'un archéologue ou d'un botaniste. Sous les vitrines le banal côtoie le rare, le moderne flirte avec l'ancien, le noble et le vulgaire se confondent. Mettre à une même importance les sédiments du réel.

Si Freud n'envisage pas une théorisation de la mémoire c'est que cette dernière, à l'image de l'inconscient ne peut être saisi : elle « n'obéit à aucun mécanisme, elle n'est pas une machine »². L'analogie qui à ses yeux offre une satisfaction la plus satisfaisante est celle du *Wunderblock* : bloc-notes, ou ardoise magique. Il doit offrir deux conditions : (1) offrir une surface vierge à chaque utilisation (2) conserver une grande capacité de stockage de manière illimitée. Dans les sédiments d'une page vierge la mémoire de tous les gestes reste à jamais conservée. C'est au cœur de ce texte qu'apparaît, comme élément essentiel et central dans les écrits freudiens, la notion de trace mnésique.

« La trace n'est pas une image de l'objet, la trace n'est pas un souvenir, elle n'est pas un engramme ou une empreinte déposée dans la cire. Elle s'inscrit, tel un trait de plume sur une feuille de papier, elle peut-être si infime, si ténue, qu'elle échappe à toute remémoration consciente. Hors temps, elle est aussi hors langage »³

2 JB Pontalis, *Idem*, p.46

3 JB Pontalis, *Ibid.*, p.47

Telle l’empreinte d’un oiseau sur la neige, à peine perceptible, la trace s’inscrit. Elle fait indice et surgit toujours là où on ne l’attend pas. La trace mnésique n’est pas un engramme, autrement dit une empreinte ressemblant à la réalité, et ce, à double titre. En premier lieu l’inscription de la trace est systémique en ce sens qu’elle s’inscrit toujours « en relation avec d’autres traces »⁴ . Ainsi un souvenir peut-être réactualisé dans un certain contexte associatif, alors qu’il pourrait tout aussi bien rester inaccessible dans un autre contexte. La trace n’est pas engramme car Freud ne lui consent pas de qualité sensorielle. Entre l’objet et sa trace aucune ressemblance : « la trace mnésique n’est qu’un arrangement particulier de frayages de sorte que telle voie est empruntée de préférence à une autre. »⁵ La trace mnésique serait donc du côté d’un visible du disparaître, un disparu au regard qui pourtant peut refaire surface, ou autrement dit une disparition à l’arrêt.

Le souvenir lui est écran, tout souvenir d’enfance s’il se rapporte bien à l’enfance n’est en fait que la trame d’une fiction. « Fiction, ce que nous croyons être notre mémoire »⁶.

« Souvenir écran : [...] Souvenir infantile se caractérisant à la fois par sa netteté particulière et l’apparence insignifiante de son contenu. Son analyse conduit à des expériences infantiles marquantes et à des fantasmes inconscients. Comme le symptôme, le souvenir-écran est une formation de compromis entre les éléments refoulés et la défense. »⁷

4 J Laplanche, JB Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Coll. Quadrige, Ed. Puf, Vendôme, 1998 (1967), p. 491

5 J Laplanche, JB Pontalis, *Idem*, p. 491

6 JB Pontalis, *Avant*, *Op.cit.*, p.49

7 J Laplanche, JB Pontalis, *Op.cit.*, p. 450-451

Réminiscence

série de six éléments,
encre sur papier, 2014,

Réminiscence est une série réalisée au retour d’un séjour à la Pointe de Trévignon dans le Finistère. La Pointe, territoire reculé, déserté l’hiver. Seul le vent balaie les plages et les rochers. Lieu empli de mélancolie, lieu d’attente et de promenade. Ces peintures inspirées de photographies présent sur place évoquent le souvenir du lieu. Reste l’horizon impassible et des silhouettes qui luttent pour ne pas disparaître. Evanescences quasi-transparentes, elles sont à la fois présentes et absentes. Silhouettes sur un rivage parfois lisible ou simplement suggéré. De la réminiscence né une image fantomale : un visible dans sa précarité.

Dans les insistants détails d'un souvenir-écran se glisse l'oublié, l'inaperçu, à la fois évanescent et indestructible. Dans d'imperceptibles éléments siègent notre singularité, dévoilant à notre insu, l'intime de notre identité. C'est ici que siègent les traces. Elles ne se révèlent que lorsque des liens se tissent de l'une à l'autre. Dans l'association libre, la mémoire vibre. Alors et alors seulement le refoulé refait surface.

Pourtant il se peut que la mémoire se défende, que l'oublié se terre, caché au regard de la conscience. Douloreuse rencontre que celle de la compulsion de répétition et de sa force contraignante. « Voici que le malade répète au lieu de se remémorer. »⁸ Des traces mnésiques à jamais inaccessibles. En lieu et place de la remémoration le patient répète une expérience qui n'offre aucune possibilité de satisfaction. Mémoire sauvage où règne la pulsion de mort. Un passé qui ne s'est pas inscrit, mais plutôt « incorporé au plus profond d'eux même »⁹. Au tréfonds de la chair la répétition s'acharne, comme manifestation symptôme d'un disparu.

Dans *Tout ce que je sais d'une femme qui est morte et que je n'ai pas connue* (1970), des photos se succèdent associées à une légende. Dans cette œuvre Christian Boltanski parcourt la vie d'une femme au travers des restes photographiques. Des photos qui sont comme des traces, des énigmes qui montrent mais ne disent rien pour qui ne sait pas les transcrire. Car de cette femme nous ne savons rien. Effet redoublé par la présence de la légende. Au lieu de nous fournir une explication, elle ne fait que redoubler le silence en s'en tenant à la description de la scène. Une action suspendue qui a déjà perdu tout sens puisqu'elle est découplée du souvenir qui l'accompagne. Parfois quelques suppositions. Tout ici n'est que secret, nous parcourons ces pages comme un détective à la recherche d'indices. Dans cette répétition du silence nous assistons à la disparition effective de cette femme. Dans la récurrence vide d'une figure féminine s'inscrit l'effacement d'une existence, nous renvoyant alors à notre propre disparition.

Nous commençons dès lors à l'entrevoir : Que ce soit par la remémoration du souvenir – et donc par là sa part fictionnelle - où la réminiscence des traces, cette résurrection du disparu implique une mise en mouvement du temps. Remonter le temps donc... Qu'est-ce à dire ? Si la mémoire est en effet un espace où le disparu se laisse entrevoir sous la forme de ruines ou de vestiges, remonter le temps permet de reconstituer ce disparu dans les mailles du récit.

8 JB Pontalis, *Avant*, *Op.cit.*, p.51

9 JB Pontalis, *Ibid.*, p.53

4.2 PHOTOGRAPHIE SOUVENIR : SUPPORT DU RESSOUVENIR

Il est un type d'objet qui matérialise tout particulièrement ce processus de mise en récit : la photographie. Non pas la photographie comme pratique artistique mais comme un déjà là où la mémoire se fait image. La photographie amateur, celle qui en un peu plus d'un siècle est devenue une pierre angulaire de la mémoire individuelle et collective. L'image photographique atteste mais aussi anime la mémoire, la met en mouvement comme un catalyseur. Dans la chair d'une image le passé ressurgit :

L'immobilité de la photo est comme le résultat d'une confusion perverse entre deux concepts : le Réel et le Vivant : en attestant que l'objet a été réel, elle induit subrepticement à croire qu'il est vivant, à cause de ce leurre qui nous fait attribuer au Réel une valeur absolument supérieure, comme éternelle : mais en déportant ce réel vers le passé (« ça-a-été »), elle suggère qu'il est déjà mort.¹⁰

Dans la chair d'une image un temps comme suspendu, entre mort et vie, où se profile l'ombre d'un disparu. Mort plate qui confine à l'horreur :

10 R Barthes, Œuvres Complètes, Tome V, Ed. Seuil, Lonrai, 2002, p.853

Rien à dire de la mort de qui j'aime le plus, rien à dire de sa photo, que je contemple sans jamais pouvoir l'approfondir, la transformer. La seule « pensée » que je puisse avoir, c'est qu'au bout de cette première mort, ma propre mort est inscrite ; entre les deux, plus rien, qu'attendre ; je n'ai d'autre ressource que cette ironie : parler du « rien à dire. »¹¹

La photographie devient alors lieu du fantomale où la figure de l'être aimé ou d'un temps chéri, survit en une fine pellicule d'argent. Elle a alors cette double instance d'invoquer d'une part ce passé révolu mais dans le même temps de nous le signifier comme perdu.

Photographie amateur : une photographie en deçà. Elle est à la fois dépourvue de toute valeur esthétique, la composition y est inexistante ou au mieux minimale, et dans le même temps profondément stéréotypée. La photographie familiale cherche à recopier une image préexistante comme pour s'assurer que le processus de conservation, de condensation, s'opérera bien. Etrange mélange que ce lieu du photographique où se joue le conflit « dans un même signe du message codé et du message non codé et pour simplifier [...] de l'irréfutable et du mensonger »¹². La preuve est bien là, dans une image muette, mais le commentaire qui l'anime lui est sujet à caution. Car la finalité du photographique dans nos albums familiaux est bien en effet l'inscription d'un support à cette mythologie intime qui sous-tend nos vies.

Joachim Schmidt
Bilder von der Strabe
série (1982–2012)
de haut en bas :
No.414, Paris, July 1996
No.83, Berlin, July 1990
No.217, Los Angeles, March 1994
No.460, Rio de Janeiro, December 1996

Chaque jour, des millions de photographies sont produites. Nous n'en voyons qu'une part infime, et les trésors sont légion. [...] D'où le projet Bilder von der Strabe, une collection continue et non triée de photographies glanées dans les espaces publics depuis 1982. Bien entendu, la plupart de ces clichés n'ont pas été perdus, mais intentionnellement jetés, souvent froissés ou déchirés. Ces images sont probablement si mauvaises et dérangeantes que leurs propriétaires décident de s'en séparer : point d'autre avenir que l'oubli.¹³

Dans cette œuvre, Joachim Schmidt devient alors excavateur de l'oubli, en fossoyeur de nos vies il nous donne à voir des images qui ne devraient plus être : le disparu refait surface. Mais c'est ici une

11 R. Barthes, *Idem*, p. 864

12 Didier Senim, *Art Press hors -series, Christian Boltanski, Monumenta 2010*, p.63

13 Joachim Schmid, *Les photographies des Autres*, p82

Erik Kessels
extraits du livre **Me TV**
Couleur, 100 x 140mm,
24 pages, 2014

mémoire amputée par deux fois : à la meurtrissure d'une narration supprimée s'ajoute celle de la surface fragmentée. Des pans absents, à jamais anéantis, révèlent cette disparition à l'œuvre et l'amplifie.

Sur un principe quelque peu similaire, Erik Kessels, éditeur et designer graphique développe depuis plusieurs années des collections de photographies anonymes. Opérant par thèmes improbables (inconnus aux visages biffés, plats de restaurations rapides...) il regroupe des photographies hétéroclites. En agissant de la sorte, Kessels nous confronte à l'incroyable masse de photographies produites depuis l'introduction sur le marché du premier Kodak à la fin du XIXe.

En prenant le parti de reproduire des ensembles photographiques unifiés plutôt qu'un échantillonnage d'images isolées, Kessels privilégie une conception de l'œuvre photographique fondée sur la multitude plutôt que sur l'unicité. Reproduites sous formes de séries et de séquences, ces images conservent quelque chose de leur contexte de présentation d'origine : l'album de famille, le prospectus publicitaire, l'archive personnelle, etc. ¹⁴

.....
14 Vincent Lavoie, « Les Familles recomposées d'Erik Kessels : Un portrait presque parfait », *L'Image déjà là : usages de l'objet trouvé, photographie et cinéma*, revue *Les Carnets du bal 02*, sous la direction éditoriale de Jean-Pierre Criqui, Ed. Images En Manœuvres Editions, Gemenos, 2011, p.122

Erik Kessels
In Almost Every Picture 1
Couleur, 155 x 200 mm, 176 pages.

Ainsi dans la série *In Almost Every Picture* Kessels nous donne à voir des albums de familles presque complets où des vies nous sont presque dévoilées. « Tout est effleurement et illusion de proximité »¹⁵. Bien plus qu'une tentative de restauration de mémoires individuelles ce qui transparaît dans cette œuvre éditoriale tient bien plus dans cette certitude que privée de la narration de son auteur, l'image amateur devient mutique. « A défaut de paroles autorisées, l'album de famille reste verrouillé »¹⁶.

Erik Kessels
In Almost Every Picture 7
extraits du livre, photographies,
Couleur / noir et blanc, 155 x 200 mm,
128 pages, couverture souple.

15 Vincent Lavoie, *Idem*, p.123

16 Vincent Lavoie, *Ibid.* p.124

4.3 DE L'ÉTAT DES LIEUX À L'ÉTAT DU TEMPS

Dans un champ un vieil homme marche en pleurant. Sous ses pieds quelques traces insignifiantes évoquent les empreintes des bâtiments. Ici était un camp dont aujourd'hui il ne reste rien. L'homme arpente le terrain, nomme et décrit, dans ses mots et ses silences du sol alors émerge l'horreur. Quand l'homme se tait la nature parle, bruissements légers chants d'oiseaux. Rien qui ne laisse supposé, si ce n'est ces quelques traces éparses, qu'ici avant s'érigait un camp.

Pour son film *Shoah*¹⁷, Claude Lanzmann prend le parti de n'utiliser aucune image ou document d'archive. Dans des ruines filmées au présent des acteurs ou témoins évoquent les faits. Témoignages accablant où le disparu fait violemment retour. Confrontation du lieu au témoignage, comme un point de passage. Sur l'écran se succède des lieux où il n'y a plus rien à voir et où pourtant subsiste encore...

¹⁷ Claude Lanzmann, *Shoah*, 1985, Historia / Les Films Aleph / Ministère de la Culture de la République Française

L'essentiel gît dans le fait que Lanzmann a trouvé la forme juste pour donner à voir cette consistance, ce paradoxe, et pour ce paradoxe en retour, immédiatement, durablement, nous regarde : les lieux détruit on maintenu dans son film, malgré tout, malgré eux, l'indestructible mémoire de leur office de destruction, cette destruction dont ils furent, par l'histoire, et dont ils demeurent, par ce film, le lieu pour toujours. [...] Plus personne n'est là où presque, plus rien n'est là ou presque, se dit-on, et pourtant le film nous montre dans de discrets vestiges combien tout, ici, demeure, devant nous.¹⁸

Lanzmann filme le silence du lieu et y inscrit une parole vraie, celle d'un témoignage. Parole et lieu sont ici indissociables. La parole vient articulée le champ des ruines, la ruine vient structurée la parole. Une parole qui a pour sujet le lieu, s'y réinscrit au travers du temps, faisant ressurgir l'horreur du passé dans la quiétude du présent. Bruissement des arbres et chants d'oiseaux.

Dès le générique du film le silence est posé, un texte défile déroulant froidement le fil d'une histoire, celle d'un lieu nommé Chelmo. « L'action commence de nos jours ». Tels sont les premiers mots qui s'inscrivent. En un lieu nommé et situé géographiquement une action s'inscrit, le texte en est le préambule. Chelmo : Premier camps d'extermination. Sur les quatre-cent mille personnes déportées en ce lieu, seul deux survivants. Continuant son silencieux déroulé, le texte nous raconte brièvement l'histoire de Simon Srebnik, l'un d'eux. Exécuté d'une balle dans la nuque, il survécut, miraculeusement. A l'écran noir succède alors un paysage. Une barque traverse l'écran. Clapotis et ronflements d'un moteur emplissent tranquillement l'espace. Puis vient la voix. Une voix douce qui entonne un chant folklorique polonais. Résurgence du chant d'un enfant. Dans l'écart d'un lieu et d'une voix le temps se fissure.

Et puis, nous voici à même la lisière du lieu : c'est d'abord un visage clos, celui de Simon Srebnik, [...] ne sachant où regarder dans ce site détruit de sa propre destruction, marchant en lisière de la forêt. Il s'arrête et regarde encore, puis en allemand – le plus dur choix pour partager ces mots –, il prononce les premières phrases de ce qui va devenir, dans tous le film une sorte d'entretien infini avec le réel de la destruction : « Difficile à reconnaître, mais c'était ici. Ici on brûlait des gens. Beaucoup de gens ont été brûlé ici. Oui, c'est le lieu. »¹⁹

Du lieu il ne reste qu'une ligne au sol. Car le lieu qui anime *Shoah* est d'un type bien particulier : c'est un vide. Pas réellement un non-lieu, non, mais plutôt un lieu déserté. Reste le silence. Bruissement des arbres et chants d'oiseaux.

18 Georges Didi-Huberman, *Phasmes, essais sur l'apparition*, coll. Paradoxe, Ed. Les Editions de Minuit, Lonrai, 1998, p.232

19 G Didi-Huberman, *Phasmes, essais sur l'apparition*, *Ibid.* p.235

*Je ne crois pas que je suis ici. Non, cela, je ne peux pas le croire. C'était toujours aussi tranquille, ici. Toujours. Quand on brûlait chaque jour 2000 personnes, des Juifs. C'était également tranquille. Personne ne criait. Chacun faisait son travail. C'était silencieux. Paisible. Comme maintenant.*²⁰

Tension dialectique. Un lieu où tout est détruit et pourtant rien n'a bouger. Lieu de silence où la parole réanime l'inimaginable, l'impensable. La force de *Shoah* réside en ceci qu'elle réactualise par la parole un disparu tout en en assumant la disparition. En évitant les écueils de l'archive Lanzmann anime de mot et de silence l'irreprésentabilité de la destruction massive des corps, de cette entreprise de dissolution. Dans l'intrication des récits singuliers le disparu devient palpable jusqu'à l'étouffement, jusqu'à l'insoutenable. Un insoutenable qui ne doit pourtant sa puissance qu'à la capacité d'évocation de la parole d'un homme qui se souvient. Car pour décrire l'innommable il faut se jouer du silence, cet écart où transpire l'émotion. Parole : intrication du mot et du silence, le mot dit ce que le silence tait et inversement. « C'était ici » : le témoignage noue indéfectible le passé à l'actuelle dans l'épaisseur d'un lieu.

Au « c'était ici » de *Shoah* répond le présent du journal d'Augustí Centelles. Photojournaliste catalan engagé dans la résistance contre Franco, il fut contraint en 1939 à l'exil en France. Il y fut interné dans le camp de Bram. Pendant les neuf mois que durèrent son séjour il tint un journal et prit des photographies. Le témoignage se fait alors document. Ce qui s'inscrit ici n'est plus un disparu qui ressurgit mais un disparaître à l'œuvre. Nous voyons par les yeux de Centelles, tout comme par la vibration de sa parole écrite, l'humain confronté à sa propre disparition. Fonctionnement du camp, organisation topographique, un style journalistique qui témoigne sans concession. De ces pages brèves émergent alors un lieu cerné de barbelé où œuvre le déshumain.

photogrammes de **Shoah**

Claude Lanzmann

1985, Historia / Les Films Aleph / Ministère de
la Culture de la République Française

*Chacun doit renoncer à sa pudeur, et les fonctions les plus indispensables et répugnantes doivent être accomplies à la vue de tous ceux qui se trouvent là.*²¹

20 Claude Lanzmann, *Op.cit.*

21 Augustí Centelles, *Camps de réfugiés, Bram, 1939*, Ed. Jeu de Paume, Escourbiac, 2009, p.20

Dans des latrines creusées à même la terre, la dysenterie vide de toute pudeur. Au fil des pages le camp de réfugiés se fait camp de concentration. Violence et désœuvrement. Etre là, sans but, confronté au vide de journées interminables. Ces combattants de la liberté parqués dans des enclos, sombrent lentement dans la folie :

p.95-97

Augustí Centelles

Photographies tiré du livre
Camps de réfugiés, Bram, 1939,
Ed. Jeu de Paume, Escourbiac, 2009

Des hommes normaux à leur arrivée en France, beaucoup, la plus-part, peut-être 70%, ont dégénéré mentalement. [...] Tout ici joue en ce sens. [...] Il y a le cas de l'homme qui s'éloigne de tous, dans une solitude permanente, enfermé dans ses pensées, parlant tout seul, gesticulant. [...] Pour le même symptôme, il y a celui qui se promène continuellement. Sur tous les visages se dessinent très fort les traits de la souffrance. La nuit, ils rêvent à haute voix. Pas de vrai repos. Beaucoup se lèvent et reprennent leur déambulation hors de la baraque. [...] Ensuite il y a celui qui ne sort jamais de la baraque. Et il y a pire : celui qui ne quitte pas sa paillasse de toute la journée. [...] Et puis il y a ceux qui, dans une moindre mesure, mais qui à l'avenir pourrait avoir de plus graves séquelles, adoptent un comportement relevant à première vue de la simple bonne humeur. [...] Ils se consacrent aux choses les plus absurdes. Certains font couper les cheveux en se rasant une croix à zéro. D'autres ne se rasent que la moitié du visage. [...] Et je n'en finirais pas tant il y a de cas !²²

22 Augustí Centelles, *Idem*, p.35-36

Folie et violence comme un écho à l'atrocité qui gronde. Ce témoignage s'inscrit dans un temps où émerge la trame d'un conflit mondialisé. Des lointains quelques nouvelles. Tout est en place. Une disparition qui œuvre à l'annihilation de tout espoir devient ici visible et lisible. Un disparaître œuvre dans la boue et les excréments.

Primo Levi, suite à la libération du camp d'Auschwitz par l'Armée rouge, fut chargé par cette dernière de réaliser un rapport sur l'organisation du camp de Monowitz. Un texte en forme d'état des lieux, rapport factuel de l'horreur dont la finalité était de servir de pièce à conviction lors du procès de Nuremberg. Un texte qui vise dans la froide exposition des faits à faire preuve, à rendre visible ce disparaître du camp que les Nazis, voyant la défaite arrivée, tentèrent de supprimer, d'oblitérer. Inscrire à jamais « pour que plus personne n'ignore »²³, car la double violence du camp résida un temps dans sa double irréprésentabilité : à l'horreur de l'inimaginable d'une tuerie à la chaîne répondait la discrétion

23 Primo Levi et L. Debenedetti « Rapport sur Auschwitz » cité par Georges Didi-Huberman, *Remontages du temps subi, L'Œil de l'histoire 2*, Coll. Paradoxe, Ed. Les Editions de Minuit, Lonrai, 2010, p28

qui l'entourait. En effet si pendant toute la guerre quelques rumeurs circulaient, le secret fut bien caché. Le rôle des rescapés fut donc dans un premier temps celui d'établir les faits.

C'est seulement dans un second temps que Primo Levi put écrire *Si c'est un homme*. Passage de l'objectivité des faits à la figuration d'une réalité.

*L'écriture de Si c'est un homme, l'année suivante, répond à une exigence plus profonde encore [...] qui est l'exigence d'établir le difficile état du temps de cette expérience. Là où le protocole juridique, dont relèvent les documentaires filmés et les photographies militaires, veut établir les faits avec leurs preuves, l'écriture du témoin, jusque dans sa teneur poétique, cherche à figurer l'événement dans sa temporalité la plus profonde, qui est temporalité de l'épreuve.*²⁴

Retranscrire cette réalité cachée, disparue nécessite alors de travailler le temps du récit, d'en inscrire la temporalité. Pour rendre sensible, pour « figurer l'événement », il faudra alors écrire une temporalité vécue. Il faudra remonter le temps comme on remonte une horloge. Dans ces trois exemples, la temporalité du récit devient support d'une représentation de la disparition.

24 Georges Didi-Huberman, *Idem*, p.28

4.4 LE TEMPS CORROSIF : L'IRRÉMÉDIABLE DU DISPARU

Je me souviens de ce passage dans *Manuscrit Zéro*. Interviewé par un magazine, l'écrivaine Yoko Ogawa tente de se ressouvenir de sa maison d'enfance. Elle s'élançait alors dans une description, pièce par pièce. Des souvenirs s'enchassaient dans les espaces décrits : « Je bavarde déjà depuis longtemps, la conversation n'avance pas, et au bout d'une petite heure je suis toujours bloquée dans l'entrée. »²⁵

Le journaliste lui suggère alors de dessiner un plan pour « rassembler ses idées ». S'emparant d'une première feuille de papier elle en trace les contours, pièce après pièce, les souvenirs émergent. Mais bientôt une feuille ne suffit plus, elle s'empare d'une seconde, puis d'une troisième... Plus elle s'enfonce dans sa mémoire plus l'espace s'agrandit, la petite maison de son enfance devient château, palais, un univers tout entier peuplé de disparitions. Plus l'espace s'agrandit, plus l'interview s'allonge. Frustration de ne pouvoir tout saisir. Les échelles sont fausses comme si les disproportions accumulées relevaient bien plus du poids sentimental de l'objet que de sa grandeur. « tout se précipite

25 Yoko Ogawa, *Manuscrit Zéro*, Ed. Acte Sud, Mayenne, 2011, p.27

vers le chaos. »²⁶ Le plan prend de l'ampleur, sans fin s'agrandit, bientôt il recouvre la totalité de la table : « Encore une peu de patience. Ça va forcément s'arrêter quelque part. Parce que la maison tient complètement dans ma tête. Puisqu'elle tient dans une aussi petite tête, elle ne doit pas être si vaste. »²⁷ Ce qui est à l'œuvre alors dans le tracé d'un plan, c'est l'irréversible de la disparition. Remonter le temps est une opération sans fin où l'on peut se perdre, s'oublier.

A cette spatialité sans fin de la remémoration répond la polyphonie des *Vagues* de Virginia Woolf. Un récit à la structure éclatée, explosée pourrait-on dire. Inquiétante étrangeté face à ce roman qui n'en est pas vraiment un. Il s'agirait plus, de l'aveu de l'auteure, d'un poème dramatique, « a play poem »²⁸. En effet dans un refus de toute forme narrative cet ouvrage met à mal le roman traditionnel. Six voix soliloquent tour à tour. Sept personnages dont un sans voix – Percival – atomisent la narration dans un « pur présent » qui évoque la poésie lyrique. Aucun narrateur si ce n'est dans les interludes où l'auteur, au fil du livre, brosse un paysage évidé à différentes heures d'une seule et même journée. De l'aube tout juste naissante sur le rivage à la disparition des derniers rayons, un long panoramique rythme le récit. Rythmique régulière qui ne fait qu'accroître la mélancolie du texte. Des interludes qui sont comme une mise en abîme d'un récit lentement englouti dans l'obscurité. Une ombre liquide progressivement submerge.

Bernard, Rhoda, Neville, Louis, Susan, Jinny. Des témoignages confus s'entremêlent. Pour signifier le changement d'interlocuteur, une simple apostrophe. Parfois le prénom est cité, parfois la confusion est totale. Qui parle ? Quelle importance. Et pourtant chacun à une voix propre, des aspects attachants, d'autres repoussants. Dans les écarts et les interstices, la nature humaine est mise à nu comme on mettrait à mort. Et toujours en filigrane le spectre de l'absent. Un absent idéalisé, une écorce qui n'a plus rien d'humain. Il est beau, il est grand, éperonnant son cheval dans la moiteur d'une forêt dense. Il est mort surtout.

Flux et reflux. Dans les remous de la mémoire, un être qui n'en finit pas de disparaître. Le sujet du livre est là : « un deuil impossible à circonscrire et à écrire »²⁹. Six voix au présent tentent d'harnacher au langage l'irreprésentable :

.....
26 Yoko Ogawa, *Idem*, p28

27 Yoko Ogawa, *Ibid.* p29

28 Virginia Woolf, "18 juin 1927", *Journal intégral : 1915-1941*, Coll. La Cosmopolite, Ed. Stock, 2008 (1981)

29 Michel Cuvin, « Préface » du livre *Les Vagues* (Virginia Woolf, *Les Vagues*, coll. Folio Classique, Ed. Gallimard, Malesherbes, 2012 (1931), 429p.), p.25

*Par secousses intermittentes, brusques comme les bond d'un tigre, la vie émerge faisant palpiter sa crête sombre sur la mer. Voilà à quoi nous sommes attachés ; voilà à quoi nous sommes liés, tels des corps humains à des chevaux sauvages. Et pourtant nous avons inventés des procédés pour colmater les crevasses et masquer ces fissures. [...] c'est ici et maintenant.*³⁰

Hémorragie mélancolique se brisant dans les vagues. « Il faut que je m'oblige à regarder en face cette vérité tangible qu'il n'y a rien... rien pour personne. »³¹
L'auteure en prise à l'effroyable du caveau, gouffre immense, nous livre dans ces pages une vision qui ne peut être que poétique.

*Et en moi aussi la vague monte. Elle s'enfle ; elle fait le gros dos. Je sens renaître en moi une fois encore un désir neuf, quelque chose qui monte au-dessous de moi comme le fier cheval que le cavalier éperonne et retient tour à tour. [...] C'est la mort. La mort est l'ennemi. C'est la mort contre qui je chevauche lance couchées et cheveux au vent comme ceux d'un jeune homme, comme ceux de Percival, quand il galopait aux Indes. Je plante les éperons dans mon cheval. Contre toi je me jetterais, invaincu et inébranlable, ô Mort !*³²

Sur ces mots se termine le livre, comme l'aveu d'une défaite. Défaite certes mais défaite flamboyante. Mort et jouissance se confondent dans les affres de la disparition. Percival, pourfendeur de la mort, à jamais invaincu dans la mémoire de ses compagnons. Notons ceci : dans l'œuvre tout entière un présent prédomine, un temps réactualisé dans la mémoire. Et encore : pas de chapitre, l'ouvrage limite les sections, le texte se donne à lire en longue strates, entrecoupé de courte respiration. De la rencontre de ces deux éléments naît une forme de confusion : les temps, les espaces, les personnages se confondent dans un inextricable tissu de souvenir. Pris au filet, le spectre d'un Percival lisible dans les interstices, met en évidence l'œuvre corrosive du temps qui passe.

Ce motif nous le retrouvons plus frontalement dans *Third Memory*. Cette œuvre de Pierre Huyghe se présente sous la forme d'une exposition d'éléments documentaires et fictionnels hétérogènes. A la différence de Virginia Woolf qui opère un portrait tragique et mélancolique d'un devenir poussière dans les affres du temps, Pierre Huyghe démontre l'écart opéré entre le réel et sa reconstitution dans notre économie du spectacle. Dans la trame de ses représentations successives se donnent à voir les circonvolutions métamorphiques d'un événement. Les faits : Le 22 août 1972, une attaque de banque tourne en une prise d'otages de quatorze heures à Brooklyn. Les auteurs du braquage

30 Virginia Woolf, *Les Vagues, Idem*, p.100

31 Virginia Woolf, « 23 juin 1929 », *Journal intégral : 1915-1941, Op.cit.*

32 Virginia Woolf, *Les Vagues, Op.cit.*, p.369

sont John Wojtowicz et Sal Naturile. Ce fait divers se clôturera sur la mort de Naturile et l'arrestation de Wojtowicz. Le butin du braquage devait financer le changement de sexe souhaité par l'homme dont Wojtowicz est amoureux, Ernest Aron. Dans ces quelques lignes un récit condensé et le drame d'une vie.

Cet événement sera à l'origine d'un article dans *Life Magazine*, qui lui-même engendrera l'idée du film *Dog Day Afternoon*³³ de Lumet avec Al Pacino dans le rôle-titre. A chaque étape la vérité se déforme, se dilate, le réel, petit à petit s'imprime de fiction. Vingt-sept ans plus tard, Pierre Huyghe demande à John Wojtowicz de jouer son propre rôle dans un film afin de reconstituer le braquage tel qu'il s'en souvient. Un témoignage en action en somme, qui rejoue la mémoire, lui donne la parole.

La pièce prend la forme d'une installation constituée de deux salles. Dans la première un extrait du film de Lumet fait face à la reconstitution de Wojtowicz, dans la seconde sont exposés divers documents ayant traités à l'événement – coupures de presse, affiche, extrait d'émission de télévision. Au centre de la reconstitution un témoignage, aux marges un ensemble de documents. L'œuvre tente de discerner le vrai du faux, de démêler les inextricables liens entre réel et fiction.

La mémoire devient elle-même sujette à interprétation, par le fait même de son actualisation. Au cœur de ce dispositif d'anamnèse : la vérité, l'histoire, l'identité, la représentation. En répétant l'événement, Pierre Huyghe donne une seconde chance à ce qui a été, restitue, pour reprendre les mots de Giorgio Agamben, « la possibilité de ce qui a été » ; « la mémoire restitue au passé sa possibilité », si ce n'est sa vérité. [...] Pierre Huyghe ajoute à [la mémoire] des faits et de leur interprétation par la fiction celle du corps actuel qui parle et témoigne, qui nomme sa vérité et revendique d'en être l'auteur.³⁴

En intégrant le témoignage de l'acteur du drame à sa propre représentation, Pierre Huyghe tente de résorber l'écart entre la réalité effective et sa représentation. Reste que si nous pouvons reconstituer la généalogie du fait et de son interprétation culturelle, le fait lui semble bel et bien à jamais disparu dans l'épaisseur des interprétations successives. Si la parole de l'auteur du braquage tente de court-circuiter l'interprétatif, il n'en reste pas moins une vérité toute subjective, un passé possible, et donc sujet à interprétation : le temps a fait son œuvre et rien n'y fera. Ce qui fait alors vecteur de la représentation de la disparition c'est son irréversibilité. Une hémorragie de souvenir tentant d'être jugulée par une remémoration remise en acte.

.....
33 Sidney Lumet, *Dog day afternoon*, 1975, avec Al Pacino, John Cazale, Penelope Allen, prod. Artists Entertainment Complex

34 Françoise Parfait, « The Third Memory », <http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=15000000035957&lg=FRA>

4.5 L'HISTOIRE VÉCUE : REMONTÉ LE TEMPS

7. Je me souviens du « tac tac ». 8. Je me souviens d'un anglais manchot qui battait tout le monde au ping-pong à Château d'Oex. 9. Je me souviens de Ploum ploum tra la la.³⁵

Sur une centaine de pages, une foule de courtes anecdotes. Inventaire numéroté qui invariablement débute par un « je me souviens ». De cette anaphore incantatoire qui rythme l'œuvre, George Perec en fait un titre. *Je me souviens*. Des souvenirs provoqués peuplent le livre, résurrection agit d'un disparu. Ce qui ce succède sur ces pages ce ne sont pas des grands faits d'histoire, mais des petites choses :

« C'est une pratique assez curieuse : je suis devant ma table de travail, dans un café, un aéroport ou un train et j'essaie de retrouver un évènement qui n'a pas d'importance, qui soit banal, désuet, et qui, au moment où je le retrouve, va déclencher quelque chose. [...] Je me souviens [...] tente de retrouver des éléments faisant partie du tissu du quotidien et, qu'à la limite, on ne remarquait pas. L'exemple le plus net c'est lorsque l'on donnait son ticket de métro au poinçonneur pour qu'il fasse un trou dedans. Personne n'y faisait attention ! Maintenant si on en rend compte dans un livre, cela fait partie de la mémoire. Tiens, j'ai vu quelque

35 Georges Perec, *Je me souviens*, Ed. Fayard, Mayenne, 2013 (1978), p.12-13

part sur la ligne de Sceaux, qui ne s'appelle plus le ligne de Sceaux d'ailleurs, une sorte de hangar rempli d'ancien portillons du métro, eh bien, pour moi, tout cela est une sorte de mémoire active. J'essaie de me souvenir, je me force à me souvenir. »³⁶

Dans l'inframince d'un « micro-souvenir »³⁷ forcé, une mémoire active l'insignifiant. Cette œuvre littéraire ouvre une brèche : la mémoire qui est ici à l'œuvre reste hors champs. Elle œuvre sur deux plans simultanés : d'un côté elle désacralise la mémoire et dans le même temps elle la restitue dans sa collectivité. Qu'est-ce à dire ? « Ce qui est le plus net pour moi dans le travail sur *Je me souviens*, c'est que je ne suis pas seul à me souvenir. »³⁸ En effet le livre peut-être qualifié de sympathique dans la mesure où il met en mouvement la mémoire de l'auteur comme de son lecteur. Il en est des appels de mémoire comme des appels d'air. Car ce qui est au centre de ces micro-souvenirs c'est une mémoire collective, une mémoire commune, sans ancrage si ce n'est temporel. Je me souviens n'est donc pas un travail autobiographique et pourtant reste proprement personnel :

L'idée serait que tout le monde pourrait écrire Je me souviens, mais que personne ne pourrait écrire les 455 « je me souviens » qui sont dans ce livre, que personne ne pourrait écrire les mêmes. C'est comme dans la théorie des ensembles, je partage avec X des souvenirs que je ne partage pas avec Y et dans le grand ensemble de nos souvenirs chacun pourrait se choisir une configuration unique. C'est la description d'un tissu conjonctif, en quelque sorte, dans laquelle toute une génération peut se reconnaître.³⁹

36 Georges Perec, *Je suis né*, Coll. La Librairie du XXe siècle, Ed. Seuil, Mesnil-sur-l'Estrée, 1990, p.81-82

37 Georges Perec, *Idem*, p.81

38 Georges Perec, *Ibid.*, p.82

39 Georges Perec, *Ibid.* p.92

C'est cette universalité que sous-tend le projet du *cantique des illusions*, donner à voir et le photographique et la fiction à laquelle il se rattache. Exposées de manière anonyme, des photographies silencieuses côtoient le ressouvenir qu'elles invoquent à leur propriétaire. Un récit parfois extrêmement lacunaire, ou au contraire très prolifique. Dans la trame d'une photographie le récit d'une identité se met en mouvement. La stéréotypie de l'image se révèle par l'anonymat du principe d'exposition. Dans la proximité de ces éléments de l'intime se donne à voir l'universel. Il ne s'agit dès lors plus d'une mémoire individuelle mais d'une mémoire collective où survit quelque chose de nos propres existences. *Le Cantique des Illusions*, nous laisse entrevoir par des fragments de souvenirs la mécanique du ressouvenir. Réémergence du disparu au creux d'un récit lapidaire.

Dans la platitude d'un quotidien disparu, une disparition lentement nous enivre. Souvenirs dérisoires luttant contre l'oubli qui déjà s'effacent. Une mémoire en fragment qui touche à l'universel. Au *Je me souviens* de Perec pourrait dès lors répondre *Les Années* d'Annie Ernaux. « Toutes les images disparaîtront.⁴⁰ » Le temps agit comme une bombe à fragmentation. Des éclats de chair brillent encore pour quelque seconde, juste le temps de disparaître.

*Tout s'effacera en une seconde. Le dictionnaire accumulé du berceau au dernier lit s'éliminera. Ce sera le silence et aucun mot pour le dire. De la bouche ouverte il ne sortira rien. Ni je ni moi. La langue continuera à mettre en mots le monde. Dans les conversations autour d'une table de fête on ne sera qu'un prénom, de plus en plus sans visage, jusqu'à disparaître dans la masse anonyme d'une lointaine génération.*⁴¹

40 Annie Ernaux, *Les Années*, coll. Nrf, Ed. Gallimard, Mayenne, 2008, p.11

41 Annie Ernaux, *Idem*, p.18

p.102-104
Le Cantique des illusions
Photographies et textes
impression papier
série de 30 éléments
21x29,7cm chacun
2010-2014

Dans cet ouvrage Annie Ernaux retrace le temps au travers de photographies et de films dont nous ne verrons rien. Des images en absence qui engrangent un récit, celui d'une vie. Des amorces qui explosent l'écriture comme une dernière tentative de déjouer l'oubli, de « sauver quelque chose du temps où l'on ne sera plus jamais. »⁴²

Dans la marge de cette vie, la mémoire d'une époque, d'une génération, celle des baby-boomers. Génération de l'après, celle qui n'a pas connu la guerre. Des matins qui chantent à la nuit qui s'installe, description d'une société qui lentement sombre dans l'anomie. La forme du livre vient alors agir cette mise en résonance d'une vie à une époque comme trace de l'Histoire vécue :

Ce qui compte pour elle, c'est au contraire de saisir cette durée qui constitue son passage sur la terre à une époque donnée, ce temps qui l'a traversé, ce monde qu'elle a enregistré rien qu'en vivant. [...] Le minuscule moment du passé s'agrandit, débouche sur un horizon à la fois mouvant et d'une tonalité uniforme, celui d'une ou de plusieurs années. Elle retrouve alors, dans une satisfaction profonde, quasi éblouissante – que ne lui donne pas l'image, seule, du souvenir personnel – une sorte de vaste sensation collective, dans laquelle sa conscience, tout son être est pris. [...] La forme de son livre ne peut donc surgir que d'une immersion dans les images de sa mémoire pour détailler les signes spécifiques de l'époque, l'année, [...] pour, en retrouvant la mémoire de la mémoire collective dans une mémoire individuelle, rendre la dimension vécue de l'Histoire.⁴³

Ce n'est donc pas un travail de remémoration au sens d'une mise en récit d'une vie. Regarder en soi, y trouver le monde, tel est le projet. Les photographies et les séquences décrites sont ici un arrêt sur mémoire comme on parle d'arrêt sur image. Un texte dès lors écrit à la troisième personne comme un écho à ce déjà autre, ce déjà disparu, de la photographie. Dans cette distanciation opérée entre moi actuel et moi passé, elle assume cette disparition à l'œuvre, nous la représente. Il en va de même pour l'usage systématique de l'imparfait, dévorant toute forme de présent. Cet imparfait qui vient d'*imperfectus* signifiant l'inachevé, l'incomplet. Un temps tronqué en somme, qui ne peut être que fragmentaire. Un temps qui resitue dans l'Histoire, en suit la progression chronologique. Parler d'un événement à l'imparfait revient à le placer en arrière-plan. Ainsi par un ensemble de choix stylistique l'auteure met en abîme le sujet même du livre, le re-présente une seconde fois.

42 Annie Ernaux, *Ibid.*, p.242

43 Annie Ernaux, *Ibid.* p.238-239

4.6 LA MÉTAPHORE PROUSTIENNE : DONNER À VOIR UN TEMPS DISPARU

A *la Recherche du temps perdu*⁴⁴, véritable cathédrale littéraire excavée d'une mémoire. Le livre possède une structure si complexe qu'elle peut sembler chaotique ou gratuite. Et pourtant. Chaque pierre élève, consolide un monument au temps perdu, au disparu. Labyrinthique, il désoriente dans un premier temps, fascine dans un second. Entrées multiples, sept romans en forment un, sans contraintes chronologiques. Ce n'est pas tant le récit d'une vie telle qu'elle fût mais plutôt telle qu'elle est remémorée, avec ses incertitudes, ses flottements, mouvements incessants entre présent et passé. Une mémoire involontaire œuvre dans la rémanence de sensations, donnant à voir l'oubli tout autant que le souvenir. Ici encore l'imparfait domine.

Proust tisse ses souvenirs donc. Au travail de Pénélope de la remémoration répond le travail de Pénélope de l'oubli. Le souvenir comme une trame, l'oubli comme une chaîne. Phrase longue, interminable parfois, courant de pages en pages. Le lecteur

44 Marcel Proust, *A la Recherche du temps perdu*, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Ed. Gallimard, Bruges, 1963 (1913-1927), 1003p.

haletant suit le rythme, la vague se brise, pris dans le rouleau, il est chahuté. Dans le tissu séré de Proust, le souvenir gouverne : « car l'unité du texte n'est que l'acte pur de la remémoration elle-même »⁴⁵. Force d'un grand, si ce tissage parfois suscite l'ennui ce n'est que pour mieux nous porter à la rêverie. Dans les lignes de Proust notre mémoire s'ébranle.

L'obsession de Proust pour le perpétuel effritement de tout ce qui l'entoure devient un des thèmes principaux de l'œuvre. Au cœur des pages les ballotements d'un Moi qui, plongé dans le temps, se désagrège. Il est vain de retourner vers des liens que nous avons aimé : « nous ne les reverrons jamais, parce qu'ils étaient situés, non dans l'espace, mais dans le temps, et que l'homme qui leur reviendra n'est plus l'enfant ou l'adolescent qui les paraît de son ardeur »⁴⁶. Pourtant si ce qui est perdu l'est indéfectiblement, ces Moi qui furent les nôtres, reste encore à l'état de survivance, et peuvent parfois dans les rêves ou en état de veille ressurgir du disparu. « Quelque chose demeure incorporé. »⁴⁷

*D'où l'idée génératrice de l'œuvre proustienne, de partir à la recherche du temps, qui semble perdu et qui pourtant est là, prêt à renaître.*⁴⁸

En chacun de nous, un passé permanent subsiste. Dès lors au thème du temps destructeur vient s'ajouter, telle une force égale et de sens opposé, la mémoire qui elle conserve. Mais cette mémoire que Proust met en action est une manière particulière d'évoquer le passé. « Il s'intéresse bien moins à l'action qu'à une certaine manière de l'observer. »⁴⁹ Pour aboutir à son projet, il va devoir délaissier cette mémoire qu'il nomme volontaire - qui s'appuie sur des documents, des archives, des témoignages - qui, si elle permet de transcrire une réalité factuelle, ne procure pas la sensation d'un affleurement du passé dans le présent », présentée en somme une seconde fois un disparu. Ainsi pour retrouver ce temps perdu, Proust va mettre en jeu ce qu'il nomme la mémoire involontaire. Une mise en mouvement du disparu par la coïncidence entre une sensation présente et un souvenir. Le récit proustien agit par image dialectique telle que Walter Benjamin la définit. « L'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une

45 Walter Benjamin, « L'image proustienne », Œuvres II, Ed. Gallimard, 2005 (1972) p.137

46 André Maurois, Préface, *A la Recherche du temps perdu*, *Op.cit.*, p.XIII-XIV

47 André Maurois, *Idem*, p.XIV

48 André Maurois, *Ibid.*, p.XIV

49 André Maurois, *Ibid.*, p.IX

constellation. »⁵⁰ Dans la fulgurance d'une fragile sensation, le passé tout entier se réorganise. Sensation présente – souvenir renaissant forment alors un couple qui va donner au roman « l'illusion du relief temporel »⁵¹. Le temps est alors retrouvé, donc vaincu, puisqu'un temps disparu ré-émerge dans le moment présent.

La métaphore est la figure stylistique qui va jouer au sein du roman la coïncidence sensation/souvenir et la rendre appropriable au lecteur. Métaphore : transfert d'un sens par substitution analogique. Autrement dit : remplacer l'absence par une présence dans le reflet d'une similitude. Elle est un transport de sens : donner à un mot le sens d'un autre. Elle œuvre dès lors une double disparition puisqu'elle déracine et incorpore. La métaphore sous la plume de Proust subit un profond rajeunissement. En effet, en donnant comme substitutif une sensation familière, élémentaire du goût ou des images de la vie actuelle, il rend le référent bien plus accessible à son lecteur et l'entraîne dans sa remémoration.

Affinons : cette métaphore est en fait métonymiquement motivée⁵², en ce sens qu'elle opère à l'image du fil de la narration par contiguïté, s'étendant de proche en proche. Jeu infini des associations. La métaphore à fondement métonymique vient alors par succinctes touches dépeindre dans une sorte d'impressionnisme littéraire. Car la métaphore est image dans le langage. Une image proustienne qui met en branle la secrète vibration de l'œuvre : une mémoire vibre entraînant celle du lecteur par sympathie. Une image qui incarne tant le souvenir que l'oubli par la confusion qu'elle instaure. Confusion qui parfois entraîne la perte du sens pour le lecteur⁵³.

Le vrai miracle proustien, ce n'est pas qu'une madeleine trempée dans du thé ait le même goût qu'une autre madeleine trempée dans du thé, et en réveille le souvenir ; c'est plutôt que cette seconde madeleine ressuscite avec elle une chambre, une maison, une ville entière⁵⁴

Ce n'est pas tant la ressemblance qui agit le récit qu'une propagation par contiguïté. Si la métaphore déclenche la réminiscence, si elle invoque l'enfance,

50 Walter Benjamin cité par Georges Didi-Huberman, *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, Coll. Critique, Les Editions de Minuits, Lonrai, 2005, p117

51 André Maurois, *Op.cit.*, p.XV

52 Cette réflexion doit beaucoup au travail d'Inès Espås Bartolo (*La lunette de Proust, Une étude de la métaphore baroque dans l'œuvre proustienne*, Sous la direction de Karin Gundersen, Année 2006, Master de littérature française, Institut de littérature, Université d'Oslo)

53 Sur cette notion de métaphore à fondement de métonymie : Gérard Genette, "Métonymie chez Proust", *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 285p.

54 Gérard Genette, *Idem*, p.58

si elle réactive un temps que l'on croyait perdu, la métonymie joue le rôle de liant entre les différentes sensations. Deux figures de style qui font marcher la lanterne magique de la mémoire. La métaphore, ici, tient « la place qui est celle des vases sacrés dans les cérémonies religieuses [...] un symbole matériel pour établir un lien entre lui [l'homme] et l'inexprimable »⁵⁵. Dans la figure de style une disparition inexprimable se donne à lire dans un jeu d'écart et de transparence.

Pour Jean Ricardou⁵⁶ la métaphore dans l'œuvre de Proust est une configuration. Elle sert d'organisateur du texte, en définit l'architecture. Une métaphore produit d'autres métaphores. Des rhizomes opèrent une architecture complexe dont la métaphore serait la clé de voute et le mode de production. Ricardou définit deux formes de métaphore productrice : la métaphore ordinale et la métaphore configurale. La métaphore ordinale permet la jonction entre deux objets, entre deux éléments textuels au sein d'une même partie de texte. La métaphore configurale, quant à elle, permet la liaison entre deux parties du texte. Sans rentrer trop avant dans une analyse textuelle, pointons ceci : cette métaphore configurale agit la complexité de la structure globale en interagissant sur plusieurs parties du texte, l'accumulation de ces métaphores configurales génère un réseau de correspondance dans le corps de l'œuvre. Le livre devient alors lui-même mémoire, ouvrant une multitude de connexions.

En astreignant au mimétisme, soit les schèmes constitutifs de deux cellules différentes, soit les aspects différents d'une cellule unique, la métaphore configurale les induit à se représenter réciproquement. Nous appelons représentation intratextuelle, ou autoreprésentation, l'ensemble des mécanismes par lesquels certains fragments du texte tendent, en les mimant, à en représenter tels autres. Seulement, cette autoreprésentation comporte un second degré. Cette fois, pour tel fragment de la fiction, il s'agit de représenter, non pas, comme nous venons de le voir, tel autre fragment de la fiction, mais bien, comme nous l'allons voir, l'un des mécanismes par lesquels s'organise cette fiction.⁵⁷

Mécanique de l'autoreprésentation qui agit comme un labyrinthe au miroir. Dans l'entremêlement des images, dans leurs proliférations quasi auto-génératives qui œuvrent dans l'œuvre, se donne alors à voir une couche profonde de cette mémoire où « les éléments des souvenirs nous renseignent sur un tout, non plus de

55 André Maurois, *Op.cit.*, p.XXI

56 J. Ricardou, « La métaphore d'un bout à l'autre », *Nouveaux problèmes du roman*, Ed. Seuil, Tours, 1978, 350p.

57 J. Ricardou, *Idem* p.104

façon isolée, sous forme d'images, mais sans image et forme. »⁵⁸
Un au-delà de l'image donne à voir le temps perdu par pure sympathie. Dès lors nous voyons que la mise en image redoublée, opérée par ces métaphores configurales, joue le rôle d'un miroir. A l'image des *Ménines* un miroir ouvre la représentation projetant le lecteur dans sa propre mémoire, le poussant à lui-même créer ses propres contiguités mnésiques dans l'océan du temps perdu.

A la profusion proustienne de *La Recherche...* semble répondre le silence à l'œuvre dans la peinture de Philippe Perrot : à la réminiscence de l'un s'oppose une mise en image du refoulement de l'autre. Mise en image du refoulement, non du refoulé, car toujours ici le sens reste caché. Comme un écho au micro-souvenir à l'œuvre dans *Je me souviens...* la peinture de Perrot se compose de micro-récit entremêlé dans l'espace de la toile. Fragments de la petite histoire, celle de nos vies, celle de nos disparitions progressives.

Philippe Perrot
Baignade la nuit
par crainte du jour,
huile sur toile, 2008

58 W. Benjamin, « L'image proustienne », *Op.cit.*, p.154

Philippe Perrot
La Sucette
huile sur toile, 2001

Sur de grandes surfaces aux couleurs criardes, dans une perspective sans fin remodelée, des figures exigües aux contours brouillés. Une peinture qui met en scène des éléments disparates luttant pour exister. Des non-dits familiaux alimentent la toile, ils sont visibles mais silencieux. A l'instar de Proust, Perrot explore son histoire individuelle. Une peinture qui laisse, dans les silences qui la composent, une place pour que notre propre mémoire puisse s'y déployer. Dans l'absence de sens œuvre alors la résurgence d'un disparu qui reste

à l'état de survivance, autrement dit sans forme, sans contour.

Ainsi au travers de ces deux œuvres s'opère un point de passage entre un temps remonté – au sens d'une remémoration – et un temps remonté – au sens d'une recomposition non-chronologique de différentes temporalités. Alors s'immisce dans la représentation d'un disparu un glissement où ce dernier est œuvré pour mieux le donner à voir dans l'éclair d'une image.

4.5 HANTISE ET REMÉMORATION : DU COMMERCE AVEC LES MORTS

Dans une boîte, un chat. Une boîte hermétique contenant une source radioactive et une fiole de gaz mortel. Si le taux de radiation dépasse un certain seuil la fiole se brise, le chat meurt. Tant que la boîte reste fermée le chat peut-être à la fois mort ou vivant. Plus que cela : tant que la boîte reste fermée le chat est à la fois mort et vivant. Hantise.

*Les fantômes apparaissent dans certaines conditions, quand il ne fait ni trop sombre, ni trop clair (au crépuscule et à l'aube). Au début, les morts n'ont pas conscience d'être morts. Quand ils se pincent, ils se font mal. Ils pensent qu'ils ont encore leur corps, mais ce n'est qu'une illusion ; c'est dans leur tête. Ils se promènent et parlent aux gens, mais personne ne leur prête attention, personne ne peut les voir, ni les entendre*⁵⁹

Dans une chambre climatisée un moine parle de fantôme. Le fantôme est

59 Apichatpong Weerasethakul, « La mémoire de Nabua » tiré du livret de *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieure*, Edition DVD Collector, Ed. PyramideVidéo, p.10. Ce texte est également présent dans *Apichatpong Weerasethkapul* ouvrage collectif sous la direction de James Quandt, The Austrian Film Museum & Synema, Vienne, 2009

inconscient, il ne s'est pas rendu compte de sa méprise. Aux premières heures ou aux dernières, ils errent parmi les vivants, ignorés. Plus tard, ce même moine offre à Apichatpong Weerasethakul un livre : *Celui qui se souvient de ses vies antérieures*. Le livre évoque l'histoire d'un homme, Boonmee, « qui venait méditer au temple et qui gardait le souvenir de ses multiples vies »⁶⁰. Un homme qui « pouvait voir et revivre son passé »⁶¹. Parallèlement le réalisateur lit *Waiting for the Macows*, ouvrage de Terry Glavin : « une enquête étonnante sur la disparition [...] de certaines espèces, de langues et de croyances »⁶². Au croisement d'une remémoration et d'une énumération de disparition, la naissance d'un projet naissant du « besoin urgent de se souvenir et de répertorier une chose qui disparaît sous nos yeux »⁶³.

**Apichatpong
Weerasethakul
Primitive Project**

image de droite :
exposition *Primitive*
au Musée d'Art Moderne
de la Ville de Paris / ARC (oct.2009)

image de gauche :
Photographie du tournage
du *Projet Primitive* (2009)

Un projet complexe, polyphonique : *PRIMITIVE*⁶⁴. Installations, vidéos, photographies, objets, un projet protéiforme né d'une enquête sur les traces de Boonmee. Sur les routes un plasticien, ses assistants et une actrice dans un paysage irréel. Ils parcourent le Nord-est de la Thaïlande, visitent plusieurs villages sur les bords du Mekong, puis aboutissent à Nabua, dans la province de Nakhon Panom. Une province qui fut occupée par l'armée Thaï des années 60 aux années 80 pour lutter contre l'insurrection communiste. « Rien ne liait cet endroit à Boonmee si ce n'est que c'est un

60 Apichatpong Weerasethakul, *Idem*, p.10

61 Apichatpong Weerasethakul, *Ibid.*, p.10

62 Apichatpong Weerasethakul, *Ibid.*, p.10

63 Apichatpong Weerasethakul, *Ibid.*, p.10

64 Le projet *Primitive* fit l'objet d'une exposition au Musée d'art moderne de la ville de Paris du 1^{er} octobre 2009 au 3 janvier 2010

lieu chargé de souvenirs refoulés. »⁶⁵ Des souvenirs refoulés qui pour le réalisateur résonne avec l'actualité politique thaïlandaise. Se jouant des médiums, un projet énigmatique tente de redonner chair au passé. Pendant cinq mois le réalisateur et son équipe s'installent à Nabua. Ils y observent des adolescents de plus en plus nombreux, qui convergent dans la région pour la période des récoltes. Le projet *Primitive* va rapidement inclure ce portrait de cette jeunesse inaltérable comme un écho à l'effacement des traces et à la réincarnation :

L'idée initiale de l'installation s'était enrichie et prenait désormais plusieurs formes. Tout se passait comme si quelqu'un avait créé plusieurs scénarios de fiction afin de

*rendre aux lieux leur mémoire. [...] le projet Primitive évoque la réincarnation et la transformation. [...] Primitive ne ressemble pas à mon travail d'avant, dans la mesure où ce projet ne s'inspire pas de mes souvenirs amoureux ou familiaux. C'est le souvenir de ceux qui vivent au loin, mais aussi de ceux qui ne sont plus en vie et qui nous font signe par l'intermédiaire de leurs descendants.*⁶⁶

**Apichatpong
Weerasethakul
Oncle Boonmee,
Celui qui se souvenait
de ses vies intérieures**
photographies de tournage, 2010,
avec Thanapat Saisaymar,
Jenjira Pongpas, Sakda Kaewbuadee,
prod. Kick the Machine,
Illuminations Films,
Anna Sanders Films

Une des pierres angulaires du projet est un court-métrage intitulée *Lettre à Oncle Boonmee*. A l'écran des travellings d'intérieurs se succèdent. En une séquence la caméra balaye les pièces d'un habitat thaïlandais. Pas âme qui vive, seules des traces de présences : des vêtements, quelques draps froissés. Dans les recoins de ces maisons il cherche des ressemblances, des résonnances avec ce qu'aurait put-être la demeure de Boonmee. En arrière fond, la lecture d'une lettre. Une lettre adressée à ce mystérieux oncle Boonmee et qui retrace la généalogie du projet et la rencontre avec ce vieil homme

65 Apichatpong Weerasethakul, *Op.cit.*, p.14

66 Apichatpong Weerasethakul, *Ibid.*, p.20

qui peut-être serait son fils mais qui ne se souvient plus bien du nom de son père. La lecture se répète une seconde fois, la voix est différente. Puis un homme en militaire. Vie paisible. Un groupe de militaire, encore, jeunes gens rejouant l'occupation. S'intercalent sans fin des travellings d'intérieurs. A chaque répétition la voix diffère. Un flux propre, quelques hésitations, un semblant de dialogue. Puis tout recommence. Sans fin. Mise en image d'une réincarnation.

De ce projet plastique naîtra un long métrage cinématographique⁶⁷. Un homme sur le point de mourir entreprend un voyage vers la mort. Sur le chemin quelques vies antérieures, des fantômes aussi. Huay, sa femme morte lui apparaît dans une semi transparence, sa densité ne pouvant être de celle des vivants. Elle lui dit que les fantômes ne sont pas liés à un lieu mais à une personne. Quand un homme meurt c'est une foule qui meurt avec lui. La temporalité du film s'étire. Dès les premières images, plan d'un buffle qui s'échappe dans la forêt puis est retrouvé, le temps s'inscrit comme un élément principal participant de la plasticité du film. Long cadrage contemplatif. Pourtant, contre toute attente, aucun ennui, on se plie

à cette temporalité, on l'accepte. Dès lors tout semble baigné dans l'irréel. Acceptation d'une temporalité qui résonne comme une acceptation de la mort, de la finitude, un film comme un reliquaire où s'inscrivent les souvenirs d'un homme sur le point de mourir.

Jane Birkin

Boxes

avec Geraldine Chaplin,
Michel Piccoli, Jane Birkin,
2007, prod. Les Films de la Croisade

67 Apichatpong Weerasethakul, *Uncle Boonmee, celui qui se souvenait de ses vies antérieures*, 2010, avec Thanapat Saisaymar, Jenjira Pongpas, Sakda Kaewbuadee, prod. Kick the Machine, Illuminations Films, Anna Sanders Films

Dans une boîte, un chat à la fois vivant et mort. Pouvoir résurrectionnel de la boîte. Tel est le sujet de *Boxes*⁶⁸, premier long métrage de Jane Birkin. Anna, cinquante ans, emménage dans une nouvelle maison. Dans des pièces encore vides sont entreposés des cartons où survivent entre mort et vie les vestiges d'une vie. Au fil de l'ouverture des boîtes la maison se peuple. Un dialogue avec les morts s'instaure. S'offre alors la possibilité d'évoquer les souvenirs et les regrets, leurs redonner corps dans la poussière d'une vie amassée. Un passé refait surface dans la vibration de la voix des morts.

Dialoguer avec les morts. Pas une image juste une voix et peut-être un corps. Un corps en creux, mais un corps tout de même. *Irène*⁶⁹, d'Alain Cavalier, explore le deuil de l'absente. L'absente : cette absence féminisée par trop tôt éradiquée du monde. Celle de sa femme. Absence qui subsiste dans les lignes d'un journal de 1971. Ce film s'insère dans une approche iconoclaste du cinéma qui débute en 1975 avec *Ce répondeur ne prend pas de message*⁷⁰. Une voix et des images dialoguent pour redonner corps à un fantôme. Ce n'est pas le tout premier plan mais il en figure tout de même l'ouverture. C'est un plan moyen. Simple constat d'un cadavre, rien de morbide, juste un constat : la mère morte git ici.

*Une image sans trivialité ni morbidité, ne cherchent à saisir aucun événement mais témoignent d'un événement : le corps de la morte, ce qu'il reste après le mourir. Le choix de l'exposition funéraire (la morte allongée et habillée) inscrit le geste de Cavalier dans la tradition du « dernier portrait », rapprochant donc ces images cinématographiques des moulages et masques de cire antique, des masques mortuaires du Moyen Age à aujourd'hui, des dessins, des peintures, tableaux et photographies élaborant les dernières images d'un défunt. Ce dernier portrait qui cherche une bonne distance cinématographique pour n'être ni magnification d'un insaisissable, ni forme de spectacle, ni sa mise en scène*⁷¹

Alain Cavalier

Irène

2009, prod. Caméra One, Pyramide Productions, arte France Cinéma

68 Jane Birkin, *Boxes*, avec Geraldine Chaplin, Michel Piccoli, Jane Birkin, 2007, prod. Les Films de la Croisade

69 Alain Cavalier, *Irène*, 2009, prod. Caméra One, Pyramide Productions, arte France Cinéma

70 Alain Cavalier, *Ce Répondeur ne prend pas de message*, 1979

71 Sébastien Rongier, « Alain Cavalier Irène. Au bout de l'image, la rencontre des morts », <http://sebastienrongier.net/spip.php?article248>

Au travers de ces trois films, trois approches d'une esthétique du reste et cette magie de l'image en mouvement qui fait renaître pour l'éternité ce qui à tout jamais semblait perdu. L'image en mouvement, représentation où se percutent l'espace et le temps dans le maintenant de sa projection. Trois œuvres cinématographiques qui ont en commun la disparition au travers de la perte et des temporalités de la mort. *L'Oncle Boonme* affronte sa future disparition dans la remémoration de ses multiples vies. Les *Boxes* de Jane Birkin, telles des boîtes de pandore, réactualisent dans le présent la douleur réitérée de la perte. *L'Irène* d'Alain Cavalier, quant à elle, hante le réalisateur dans la disparition progressive de ses traces, ne reste alors que le souvenir qui s'étiole dans le mouvement du temps. Nous comprenons dès lors que le temps est à la fois une condition sine qua none de la disparition, non seulement en tant que sujet adjacent mais également en tant que sujet agissant la perte. Plus encore, il semble qu'au travers des œuvres étudiées l'évocation du disparu par une représentation des restes implique le recours à la temporalité du souvenir. Mais ne pourrions-nous dès lors pas envisager des œuvres où la disparition n'est plus seulement évoquée mais réellement mise en présence au travers d'une praxis du temps – autrement dit en utilisant le temps comme médium même de la représentation – voir même une praxis de la disparition ?

DEUXIÈME PARTIE
**LA DISPARITION
À L'OEUVRE**



I. LE TEMPS COMME MÉDIUM
DE LA REPRÉSENTATION

**« Chaque moment perdu
est la vie. »**

Don Delillo, *Point Oméga*

1.1 LE TEMPS ÉGRÉNÉ

1965 / $1-\infty$: œuvre d'une vie, œuvre qui donne à voir le temps dans son comptage.

231 toiles et 5.569.249 comme dernier chiffre. De 1965 à sa disparition en 2011, Roman Opalka s'est livré à une pratique extrême du comptage jouant sa vie sur un procédé singulier. Un temps égrené de toile en toile avec un pinceau 0. Chiffres et détails qui prennent ici un sens tragique, celui de l'inéluctable disparition du temps, de sa progression vorace agit d'une faim sans limite. Le temps avance et nous n'en sommes que spectateur.

Ma proposition fondamentale, programme de toute ma vie, se traduit dans un processus de travail enregistrant une progression qui est à la fois un document sur le temps et sa définition. Une seule date, 1965, celle à laquelle j'ai entrepris mon premier Détail. Chaque Détail appartient à une totalité désignée par cette date, qui ouvre le signe de l'infini, et par le premier et le dernier nombre portés sur la toile. J'inscris la progression numérique élémentaire de 1 à l'infini sur des toiles de même dimensions, 196 sur 135 centimètres (hormis les «cartes de voyage»), à la main, au pinceau, en blanc, sur un fond recevant depuis 1972 chaque fois environ 1 % de blanc supplémentaire. Arrivera donc le moment où je peindrai en blanc sur blanc.

Depuis 2008, je peins en blanc sur fond blanc, c'est ce que j'appelle le « blanc mérité ». Après chaque séance de travail dans mon atelier, je prends la photographie de mon visage devant le Détail en cours. Chaque Détail s'accompagne d'un enregistrement sur bande magnétique de ma voix prononçant les nombres pendant que je les inscris.¹

Des toiles qui ne sont que des « Détails », qu'un moment suspendu. « Détail » car la toile n'est pas ici le plus important, elle n'est qu'un fragment d'une totalité qui la dépasse. En effet l'entreprise n'est pas figurative mais bien plus processuelle. Il ne s'agit pas de figurer le temps, d'en « tirer le portrait ». Ce qui anime le travail d'Opalka, ce qui donne sens à l'œuvre est en effet ce « processus de travail », cet enregistrement du temps. Donner à voir le temps dans sa propre définition. Une œuvre pensée comme document, comme trace. Une trace œuvrée en premier lieu par le pinceau, inscrivant sur la toile une rythmique de la charge et la décharge de peinture. Le tableau se compose au rythme involontaire d'un pinceau qui s'épuise et renaît. Photographie ne rend que partiellement ce mouvement qui la parcourt. Des vagues se brisent dans l'effleurement d'un pinceau. Tout est conservé, le décompte et ses erreurs. A l'effacement du pinceau, à la succession de ses micro-vies, répond l'effacement progressif du fond. Un fond noir qui imperceptiblement se délite vers le blanc. Un « blanc mérité » présent dès l'origine comme horizon de la démarche. Blanc de zinc sur blanc de titane, une subtile vibration parcourt encore la toile.

Mais l'œuvre ne se matérialise pas que dans les « Détails ». La surface de la toile n'est qu'une des trois matérialités du processus. Ainsi à la trace du pinceau s'ajoute le rythme de la voix car il s'enregistre énumérant ce qu'il inscrit. A l'enregistrement visuel répond l'enregistrement du son. Son du temps, une voix conte le compte d'une œuvre et au-delà d'une vie. Dernier enregistrement : le processus photographique. Chacun est opéré juste après la fin d'une séance de travail. Enregistrement d'une petite mort en écho à l'épuisement du pinceau. Bien plus qu'une série d'autoportrait, la photographie vient enregistrer l'empreinte du temps sur un visage. Jour après jour, le temps marque son empreinte dans les plis d'un visage. La force et la beauté de l'œuvre d'Opalka est alors de nous donner à voir cette « définition » du temps dans une matérialité complexe, protéiforme et spatialisée. Une œuvre qui ne part pas de rien mais de l'unicité. De un à l'infini. Imperceptiblement, le comptage devient décompte du temps qu'il nous reste dans une froide vibration :

1 Roman Opalka, *Programme de la démarche: OPALKA 1965/1-∞*, cité sur [www.opalka1965.com \(http://www.opalka1965.com/fr/statement.php?lang=fr\)](http://www.opalka1965.com/fr/statement.php?lang=fr)

Roman Opalka
1965/1- ∞,

détails 2075998, 2081397,
2083115, 4368225, 4513817,
4826550, 5135439 et 5341636
Photographies
noir & blanc sur papier,
24x30,50 cm,
1965-2011

Le temps dans sa durée et dans sa création et le temps dans notre effacement, être à la fois vivant et toujours devant la mort, c'est cela le vrai «suspense» de tout être vivant, présence d'une conscience, d'un raccourci, d'être déjà là en traçant cette seule réalité. Cette perception est un prolongement, une ouverture qui s'élargit sur le monde sans écarter la jouissance, mais toujours avec l'idée omniprésente de la nature propre à la vie, à son écoulement, à son émiettement comme et avec chacun, afin que les questions sur le vécu puissent donner une concordance lisible de la même réalité, de sorte que la pensée ne soit pas seulement mienne et que l'on puisse se rencontrer dans notre unus mundus.²

La vie s'émiette dans ce temps compté. Gouffre insondable du chiffrage auquel répondent avec une certaine similitude tant les *Date Painting* que le *One Million Years* d'un On Kawara. Cette dernière œuvre évoque sur 4000 pages de dates l'écoulement irréversible du temps. Un temps qui ici n'est plus à échelle humaine mais historique : ces dates comportant « d'une part un

2 Roman Opalka, «Rencontre par la séparation», AFAA, Paris, 1987, cité sur opalka1965.com (<http://www.opalka1965.com/fr/demarche.php?lang=fr>)

million d'années (passées) dédiées «à tous ceux qui vécurent et qui sont morts», d'autre part un million d'années (futures) dédiées «au dernier». »³
Date Painting : série de toiles ne comportant qu'une date en blanc sur un monochrome noir ou rouge. Peint à l'acrylique le jour correspondant à la date, l'œuvre est conservée dans une boîte accompagnée d'un extrait de journal. Dans cet extrait nous retrouvons la fonction du document comme preuve d'un « cela à été ». Mais malgré des similitudes alors que la démarche d'Opalka donne un temps à échelle humaine, l'approche de On Kawara quant à elle en démonte l'absurdité :

On Kawara
JUN.12.2012
acrylique sur toile,
coupure de journal,
boîte en carton,
20,5 x 26 cm

*Avec Un Million d'années, On Kawara dimensionne le temps d'une manière évidemment absurde. Un million d'années ? Cette périodisation ne correspond à rien de précis dans l'histoire des hommes (deux à trois millions d'années), de la Terre (environ cinq milliard d'années) ou de l'univers (douze à quinze milliard d'années depuis le big bang) : c'est là tout au plus une durée parmi tant d'autres. [...] Si donc un temps « passe » à travers l'énoncé des chiffres qui font œuvre, où à travers leur lecture, c'est en une forme de matérialisation élémentaire [...].*⁴

Cette activité d'énonciation du temps nous la retrouvons dans une pièce sonore de Boltanski de 2003. *C'est l'heure* : durant la durée d'une exposition, une voix égrène le temps dans une rythmique et une reproduction de la voix mécanique d'une horloge parlante. Là encore le geste est minimal et tout autant corrosif. L'inexorable du temps se laisse alors entendre. L'Horloge, la montre, le réveil... autant d'instruments qui compulsent le temps. Dans le rythme d'un tic-tac s'entrevoit la froide mécanique du temps. Mais ici la voix humanise la rythmique, ou est-ce l'inverse peut-être ? Une mécanisation de l'humain astreint au rythme du temps. Nous repensons alors à l'horloge géante de *Metropolis*, au héros Freder luttant avec l'horloge, écartelé par les aiguilles frénétiques. L'horloge comme mécanique visible du temps est au

3 Ghislain Mollet-Viéville "On Kawara, Whole And Parts 1964 – 1995", *Art Press*, n°220, Janvier 1997

4 Paul Ardenne, *L'art au temps présent, la création plasticienne au tournant du XXIe siècle*, Ed. Editions du Regard, Pampelune, 2009, p.349

centre de *The Clock* de Christian Marclay, jusqu'à en faire titre. *The Clock* : L'horloge au singulier, L'Horloge unique celle du temps. Pourtant l'œuvre se compose de l'agencement de près de 3000 fragments cinématographiques ou télévisuels, qui par leur montage reconstituent les vingt-quatre heures d'une journée. Un temps fictionnel qui se retrouve synchronisé au temps réel du spectateur comme une passerelle entre temps de la fiction et temps réel. Plus que cela, entre noir et blanc et couleurs les temps se confondent. Sur l'écran des vivants succèdent aux morts et inversement. Etrange phénomène dès lors qui nous donne à voir un temps recomposé dans sa globalité mais composé dans le même temps d'un brouillage des temporalités. Et encore : des fragments de fictions se télescopent, à peine apparus déjà remplacés, la fiction est alors explosée, rien ne s'achève rien n'aboutit, seul reste le rythme effréné de l'horloge. Le montage sonore permettant encore de créer une vague continuité. Plus la journée avance plus le montage s'accélère. A la différence du rythme continu de Boltanski, le temps chez Marclay nous harcèle, nous laissant fascinés devant ce temps fictionnel, qu'involontairement nous tentons de recomposer, associant les images à leur film d'origine, les protagonistes à leurs acteurs. Une œuvre qui explore la multiplicité des perceptions du temps. Une œuvre qui également met en abîme la temporalité même du cinéma en tant qu'illusion temporelle :

*Chaque minute des vingt-quatre heures que dure le film est marquée, montrée, et pourtant, aucune minute ne dure le même temps. Non pas qu'il y ait tricherie : à 13h, *The Clock* cite bien un ou plusieurs film(s) dans lequel une horloge marque 13h, et ainsi de suite, à 13h01, à 13h02, à 13h03. Mathématiquement, le (dé-) compte y est. Humainement, les choses se passent autrement, le temps passe à des rythmes infiniment différents. L'idée n'est pas nouvelle, bien sûr : aussi bien la quantité d'informations à l'intérieur d'un plan que le rythme du montage ou l'écriture proprement dite du récit filmique – pensons aux jeux de surprise et de suspense qui font la saveur des récits d'Hitchcock – conditionnent notre manière de vivre la durée filmique. De ce point de vue, *The Clock* est un objet véritablement expérimental, au sens où il met bout à bout trois mille mises en scène différentes du rapport au temps, mais aussi parce que le montage – effectué par Christian Marclay seul – génère sur ces mises en scène ses propres rythmes de perception du temps, selon le nombre de cadrans qu'il montre par minutes, selon les jeux de raccords entre films ou séries différents, selon l'intensité et les raccords sonores également.⁵*

En réifiant le temps de la fiction, en explosant la narration se dessine alors une mise en abîme de la disparition par un jeu de substitution. Une mise en abîme qui

5 Anne-Violaine Houcke, "The Clock around the Corner", <http://www.critikat.com/panorama/hors-champ/the-clock.html>

génère un mouvement incessant entre désir et frustration. Sur l'écran ce n'est pas seulement une succession d'images qui défilent mais bien plus des fragments de fictions, des fragments de récits, qui, stoppés net, nous laissent dans l'expectative. Il ne s'agit donc là encore pas d'une figuration du temps par l'inventaire filmique de ces différentes manifestations mécaniques – horloge, montre à gousset,... - mais bien plus d'une mise en présence d'une succession de récits à peine esquissés que déjà disparus. Flux ininterrompu, le temps d'une journée, d'histoires.

*Si la frustration se répète à l'infini durant les 24h de projection, c'est que le désir s'y répète autant de fois. L'expérience de *The Clock* est aussi celle de la substitution réussie d'un objet de désir par un autre. En d'autres termes : si un extrait crée le désir de savoir la suite, et son interruption la frustration d'en être privé, l'extrait suivant relance immédiatement le désir, un désir autre, celui d'une autre histoire, lui-même frustré quelques secondes plus tard, entraînant le spectateur, pris dans ce flux, dans la spirale infinie du désir, de sa satisfaction retardée, empêchée, mais remplacée par un autre objet. [...] À l'heure où les informations, télévisées notamment mais pas seulement, ont tendance à nous piéger dans ce flux de la substitution d'un « sujet » par un autre, hypnose médiatique d'une « actualité », qui se doit d'apporter à chaque heure sa nouveauté, un nouvel objet de désir, pour masquer la frustration d'un non-approfondissement réel des sujets.⁶*

Dans *The Clock* un flux de récits amputés se succèdent rejouant sans fin le jeu d'une substitution d'une disparition par une apparition. Ainsi dans ces différents exemples de compte et décompte du temps se dessine une nouvelle approche, non figurative cette fois, de la représentation de la disparition. Il ne s'agit plus d'exposer la disparition de l'objet par ses traces mais de rejouer la disparition sur un mode qui n'est au fond pas si éloigné de la métaphore proustienne. Creusons encore.

6 Anne-Violaine Houcke, *Ibid.*

1.2 LE TEMPS MANIPULÉ

Il y eut un précédent. C'était en 1964. Warhol filme durant six heures et trente-six minutes la nuit qui s'installe. Mais lorsque *Empire* est projeté la fréquence des images est ralenti de vingt-quatre à douze images secondes. Epreuve de l'attente et de la temporalité, pendant huit heures un plan fixe en noir et blanc. Seul action : la disparition progressive des lumières de l'Empire State Building, jusqu'au noir complet.

Vingt-quatre heures. Entre *The Clock* et *24 Hours Psycho*, une même durée. Une œuvre qui elle aussi en appelle au cinéma mais en réalisant cette fois une manipulation du temps. En un acte tant singulier que radical, Douglas Gordon ajuste la durée du film d'Hitchcock à celle d'une journée. Pendant vingt-quatre heures une fiction se déploie. Au « zapping » de Marclay répond l'unicité référentielle de l'expérience de Gordon. Car c'est en effet une expérience singulière à laquelle l'artiste nous convie. Notons encore ceci : alors que la scénographie de Marclay inclue de confortables fauteuils, celle de Gordon – notamment dans sa version au Moma de New-York en 2006 – n'offre aucun repos. Dans une pièce obscure et froide,

un écran translucide où s'œuvre la métamorphose d'une œuvre en une autre à la vitesse de deux images secondes.

Etrange expérience, disions-nous, car si l'œuvre de Gordon ne consiste qu'en un ralentissement extrême de la fiction d'Hitchcock, elle en devient pour autant toute autre, elle fait œuvre, œuvre autonome pourrions-nous dire. Face à ce temps étendu le spectateur se retrouve dans une expérience frontale, sensible, du temps. Debout, dans une obscurité totale, face à l'insoutenable matérialité du temps. Combien de temps tiendra-t-il ? Expérimenter le temps, l'endurer pourrions-nous dire, telle est alors l'expérience à laquelle nous convie Gordon. Ainsi ralenti le film devient une succession d'images fixes, la durée se découpe en une succession d'instantanés qui pourtant, dans leur réception, ne semblent pas égaux. Ou encore : tout mouvement, même subtil, se retrouve en proie à la suspension, ainsi déréalisé il se déploie dans l'espace de l'écran. Dans son roman *Point Oméga* Don DeLillo nous donne une parfaite description non seulement de la scénographie de l'œuvre mais aussi de l'expérience perceptive qui en découle, nous offrant par là quelques nouvelles pistes de réflexion :

Le film original avait été ralenti de manière à étirer sa projection sur vingt-quatre heures. Ce qu'il regardait c'était comme du film pur, du temps pur. L'horreur du film d'épouvante était absorbé dans le temps. Combien de temps allait-il rester là, combien de semaines, combien de mois, avant que le temps du film n'absorbe le sien, ou bien était-ce en train de se produire ? Il s'approcha de l'écran et se posta à une trentaine de centimètres : bribes et fragments parasités, ébauches de lumière tremblante. [...] Il comprenait totalement pourquoi le film était projeté sans le son. Il fallait le silence. Il fallait engager l'individu à une profondeur bien au-delà des suppositions habituelles, des choses qu'il présume et considère comme acquises.⁷

Qu'un acteur remue un muscle, que les cillent, et c'était une révélation. Chaque geste était divisé en composantes si distinctes du tout que le spectateur se trouvait coupé de tout recours à l'anticipation.⁸

Il y avait dans cette expérience un élément d'oubli. Il voulait oublier le film original ou, tout du moins, en limiter le souvenir en une référence lointaine qui ne l'encombre pas. [...] Mais ce n'était pas vraiment un film, n'est-ce pas, au sens strict. C'était un enregistrement. Mais c'était aussi un film [...] une pellicule plus ou moins en mouvement.⁹

Résumons : Un film qui n'est plus vraiment un film - si ce n'est en tant qu'image animée – mais qui acquiert une pleine valeur d'enregistrement. Un temps décomposé qui supprime tout « recours à l'anticipation ». un « temps pur » qui absorbe tout jusqu'à la conscience même de son spectateur. Hypnose. Une œuvre enfin qui sans

7 Don DeLillo, *Point oméga*, coll. Babel, Ed. Acte Sud, Lonrai, 2013, p12-13

8 Don DeLillo, *Idem*, p.14

9 Don DeLillo, *Ibid.*, p.17-18

rien ajouter au film d'Hitchcock, ni rien enlever – si ce n'est l'éviction du son – métamorphose profondément la nature de l'objet. Se substituant à son référent il en efface progressivement la mémoire. Nous percevons dès lors que l'œuvre participe d'un jeu complexe de disparition mêlant déréalisation, substitution et perception.

Dès lors se pose le choix du film comme signifiant dans cette opération. Pourquoi *Psychose* ? Le premier élément de réponse à cette question semble être dans l'appartenance forte du film à l'histoire du cinéma. *Psychose* est l'un des films les plus célèbres d'un réalisateur qui ne l'est pas moins. Autant dire que l'histoire, autrement dit la matière narrative du film, est connue de tous. Tout spectateur est ainsi convié à animer la mémoire qu'il en a, à tenter de resituer la séquence qui lui fait front, du moins en première instance. En effet rapidement, du fait de la lenteur même de la projection, anticiper l'action suivante ou se remémorer celle qui la précède ne comporte plus d'intérêt. Reste alors la matière pure de l'image

Douglas Gordon
24 Hours Psycho
Back and Forth and To and Fro
Installation video, 2008
deux écrans dans une salle obscure,
dimensions variables

Douglas Gordon
5 Years drive by

Installation video, 1995
Photographie : © Douglas Gordon

dénudée de toute narration, sa valeur plastique. Un second élément de réponse est sans doute dans le contenu même de la narration. Resituons : Marion Crane, après le vol de quarante-mille dollars à son patron Georges Lowery, s'enfuit de Phoenix pour Fairvale afin de rejoindre son amant Sam Loomis. Contrainte par la pluie, elle trouve refuge dans l'hôtel de Norman Main où elle y est assassinée par la mère de Norman. Lila, la sœur de Marion, inquiète d'être sans nouvelle, rejoint Sam et décide d'enquêter sur sa disparition. Tous deux se retrouvent ainsi dans le motel de Norman. Pendant ce temps le détective Milton Arbogast est chargé par Lowery d'enquêter sur la disparition de Marion. Par une filature de Lila il aboutit dans l'hôtel de Norman, le démasque et de ce fait trouve la mort lui aussi. Lila et Sam finissent par découvrir la vérité : la mère de Norman Mane est faite morte depuis quinze ans, tuée avec son compagnon – qui n'est pas le père de Norman – de la main de ce dernier. Sous le poids de la culpabilité Norman se substitue à sa mère, lui redonnant vie à travers son

propre corps, et conservant le sien embaumé dans sa demeure. Ainsi pourrait-être résumé dans ces grandes lignes la trame narrative du film d'Hitchcock. Un film qui, nous le voyons, est hanté par une multitude de disparition – Marion, Arbogast, la mère de Norman et enfin Norman lui-même – et de substitution – notamment dans le lien de co-substitution entre Norman et sa mère. Car si Norman joue dans un premier temps le personnage de sa mère pour se défaire de sa culpabilité, ce personnage fini par prendre toute la place, la personnalité de la mère morte a pris le dessus sur son fils, finissant par la faire complètement disparaître. Notons ceci : Dans les affres d'une tragédie des personnages souffrent de l'avancée du temps, les amenant irrémédiablement à leur perte. Et encore : En supprimant la seule star dès la première partie du film, Hitchcock plonge dès lors le spectateur dans une situation où la suite du film devient imprévisible. Du contenu fictionnel du film et de sa mise au ralenti se dégage dès lors une insoutenable tension. Ainsi le suspens contenu dans la narration est une pierre angulaire de l'œuvre d'Hitchcock, qui s'est retrouvée supprimée de par l'éviction du son d'une part et l'allongement du récit filmique d'autre part ; ce suspens donc fait ici retour dans la temporalité réinscrite par Gordon. Dans l'œuvre de Gordon c'est notre patience, mis à l'épreuve dans cette succession interminable d'image fixe, qui vient se substituer à l'attente narrative. Ce qui au fond joue une mise en abîme du *Psychose* hitchcockien. Pour Gordon, et ce de son propre aveu, il s'agit donc plus d'une « affiliation » que d'une « appropriation »¹⁰. La tension du spectateur se substitue au suspens de l'intrigue.

Si l'intervention artistique de *24 Hours Psycho* est très proche de celle de *5 Years Drive-By*, il existe pourtant un écart dans l'effet perceptif produit. Cette autre pièce de Douglas participe elle aussi d'un effet de ralentissement d'un film préexistant. Il s'agit cette fois-ci de *La Prisonnière du Désert*, western de John Ford qui constitue un des chefs d'œuvres du genre. Cette fois-ci la durée du film est allongée à cinq années. Un choix qui n'est pas gratuit puisqu'il correspond à la durée de l'intrigue du film. De ce fait, la manipulation temporelle agit par l'artiste vise cette fois à réifier la temporalité du film mais au prix d'une opération destructive puisque l'écran, dès lors, devient lieu d'une succession d'images photographiques, une seconde du film devenant six heures. Quinze images par minutes, en voulant réinsérer le temps réel au sein de la fiction, la fiction elle-même se retrouve évincée dans l'explosion d'une nouvelle temporalité où l'image flirte avec l'irréel. Toutefois notons qu'ici

10 Douglas Gordon, "Meet The Artist: Douglas Gordon", <http://www.youtube.com/watch?v=DX99WS-Byo>

encore la disparition est le thème sous-jacent du film. En effet le film suit la quête d'Ethan Edwards, joué par John Wayne, à la recherche de ses nièces Lucy et Debbie. Si le cadavre de Lucy est bientôt retrouvé, ramener Debbie prendra cinq ans. Une disparition, encore, anime la narration du film. Notons également ceci : les deux films sont librement inspirés de faits réels. Dans le cas de *Psychose* le scénario s'inspire de la découverte en novembre 1957 d'Ed Gein, un tueur en série du Wisconsin, qui kidnappait, violait, tuait et dépeçait ses victimes dans le seul but de se créer une seconde peau pour devenir une femme et honorer ainsi sa défunte maman. Un fils fou tentant de redonner vie à la mère morte. Pour *La Prisonnière du désert* il s'agira de l'enlèvement par des indiens en 1836 au Texas d'une petite fille. Devenue adulte elle fut l'épouse d'un chef Comanche, on finit par la retrouver et la ramener de force dans la communauté blanche malgré ses protestations. Dès lors il apparaît que ces films sont des transpositions cinématographiques de faits réels. En ralentissant le défilement des images et en le projetant sans sons, Douglas Gordon répète cette opération de transposition pour cette fois-ci amener l'œuvre dans le champ des arts plastiques. Notons encore que le choix de chaque film est porteur avec lui d'une esthétique extrêmement forte, le ralentissement permet alors de révéler la plasticité de chaque image, de chaque micromouvement. A la fluidité du mouvement se substitue la plasticité de l'image. Ainsi ces deux œuvres de Douglas Gordon donnent à voir de la disparition par des jeux de transposition et de substitution.

Betty 2014
 ci-dessus : photogrammes
 de la boucle vidéo (5mn).
 page opposée : deux des six
 peintures qui composent
 le polyptique

C'est un jeu quelque peu similaire qui est à l'œuvre dans *Betty*. Polyptique d'encre représentant un même personnage féminin, il s'accompagne également d'une boucle vidéo. Cette dernière est un court-métrage au ralenti accompagné d'un montage sonore. Le personnage des peintures est identifiable, malgré l'absence de visage, nous reconnaissons sans mal Betty Page, célèbre pin-up des années cinquante. La vidéo joue également par des moyens qui lui sont propres la mise en abîme de la disparition à l'œuvre dans les peintures. Une femme devient corps en mouvement. Cette danse qui se veut érotique, développe inversement une mélancolie par le ralentissement de la séquence et l'apposition d'un montage

sonore. Betty Page s'efface, ne devenant qu'un corps, un corps image que le temps détériore. Une image vibre. Cette détérioration trouve ici aussi un écho dans le traitement musical : montage de trois morceaux qui aboutit à la fragilité d'un piano désaccordé. Ces différents éléments opèrent une mutation du sens et des finalités de la séquence originale, ainsi remonté le film résonne comme une mise en abîme de la disparition à l'œuvre au sein des encres. Tout ceci participe dès lors d'une transposition de la disparition de Betty Page condamnée à n'être qu'une image. De 1950 à 1957, Betty Page se fit photographier dans des poses suggestives puis disparut du jour au lendemain décompensant progressivement une psychose. Les clichés de ces sept années devinrent des modèles du genre, Betty Page acquiesça un statut d'icône bien après avoir arrêté son métier de modèle. Consécration d'une image pure évidée de toute substance réelle. Il semble dès lors que *Betty* soit également le lieu d'une transposition plastique et d'une substitution qui vise à mettre en abîme la disparition du sujet représenté. Notons également ceci : tous les éléments qui composent la vidéo ne sont pas l'œuvre de l'artiste, la séquence n'a subi aucune altération, si ce n'est une modification de sa temporalité et l'ajout d'une bande sonore. Cette dernière est elle-même le montage de morceaux de musique empruntés¹¹. Les peintures quant à elle sont une reproduction altérée de photographie. Dans l'ombre de *Betty* la posture de l'artiste vacille.

.....
11 Le montage sonore se compose en effet d'un extrait de dialogue tiré de *Striporama* (Jerald Intrator, *Striporama*, avec Lili St. Cyr, Bettie Page, Jeanne Carmen, 1953), puis se succède deux morceaux de musique de films (par ordre chronologique : Nick Cave & Warren Ellis, *The Road*, 2009, issue du film *The Road*, ©Mute Records Ltd., et Nick Cave & Warren Ellis, *Micro Sucker*, issue du film *The English Surgeon*, © Goliath Enterprise Ltd et Mute Records Ltd.) pour se finir sur un piano désaccordé (extrait de Jonny Greenwood, *Piano for children*, 2004). Tous les éléments sont légèrement altérés par des interférences sonores issues également de musiques préexistantes.

Francis Alÿs
Paradox of Praxis 1
(Sometimes Making
Something Leads to
Nothing)

Mexico City 1997
vidéo, 4:59 min.

1.3 L'ÉPHÉMÈRE : UNE DISPARITION ANNONCÉE

Je me souviens d'une pièce sombre, faiblement éclairée par des lampes inactives. Des bacs accolés les uns aux autres peuplent le lieu. A l'intérieur de chacun un portrait en noir et blanc flotte. Systématisme. Le tout évoque l'esthétique de Boltanski, à la différence peut-être que sous nos yeux une lente disparition est à l'œuvre. *Le visage des morts*. Tel est le nom de cette œuvre d'Alain Fleischer. Des photographies à peine révélées déjà disparaissent. Fleischer livre en effet ici des images qui n'ont pas été fixées et de fait sont condamnées à disparaître. Une disparition toutefois au ralenti puisqu'en conservant les photographies dans une pièce sans lumière naturelle il étend le processus de disparition. Cette installation présentée en 2004 à la Maison Européenne de la Photographie nous donne à voir des visages de soldats disparus pendant la Première Guerre mondiale, ainsi placés dans des bacs de révélateurs ces portraits rejouent la mémoire et l'oubli. L'artiste dès lors agit un déplacement, il nous donne à voir une disparition de l'image pour représenter la disparition de ces morts. Ce qui fait sens dans l'œuvre est donc cette transposition du temps réel de la mort au temps plastique, pourrait-on dire, de

la disparition de l'image. L'éphémère de l'exposition devenant mise en abîme de l'oubli vorace de l'Histoire.

Ce phénomène de condensation d'une temporalité à celle du temps d'exposition nous la retrouvons d'une façon encore plus poignante dans les installations de Singer. En effet à la reproductibilité de l'œuvre de Fleischer – de par sa nature photographique - répond la singularité des installations de l'artiste. La chute, l'accident et le temps sont au centre de la pratique de Singer. En 2004, à la chapelle de Genêteil de Château-Gontier, l'artiste présente une *Installation* qu'il présente en ces mots :

Six Tables de bois sont suspendues sous la voûte de la chapelle par des fils. Sous chaque table, une grande bougie est placée. Dans chaque bougie j'ai percé un trou. A travers chaque trou passe une mèche. Ces mèches montent jusqu'au point de suspension des tables. Je voudrais qu'à la fin des quarante-deux jours de l'exposition la flamme des bougies atteignent les mèches. Ainsi, les mèches enflammées mettront le feu aux fils suspendus et les feront céder. [...] Bien sûr, cela se produira à des moments différents pour chaque table. Je ne peux pas indiquer précisément à quel moment cela se produira. Les Tables tomberont par terre¹².

La chute des tables rythme le temps de l'exposition, temps condensé d'une série de destruction. S'opère ici également un renversement : « ce qui est censé soutenir, la table, est soutenue ; ce qui tient en principe sur ses pieds, s'effondre ; ce qui a été conçu pour être stable, un plateau à l'horizontale sur quatre pieds, se voit métamorphosé en objet instable »¹³. Déplacement de l'artiste qui transforme un objet usuel en une vanité condensée. C'est pour Singer, nous dit Konrad Bitterli, dans cette acte de transformation que réside « la démarche plastique »¹⁴. Longue attente de l'éphémère, quarante-deux jours et des tables à terre. Ce qui intéresse l'artiste c'est la vitesse et le temps¹⁵. Une longue attente précède un court instant, celui de la chute, puis ne reste qu'à constater. Cet éphémère de l'œuvre vient ici jouer, à l'image des œuvres de Douglas Gordon sus citées, une mise à l'épreuve du spectateur dans « une expérience de la temporalité »¹⁶. Jeu d'attente et de frustration. Si l'on sait que la chose va arriver, son imprévisibilité associée à la lenteur de sa temporalité frustre l'attente. Une œuvre en trois temps donc : l'attente de l'événement, l'événement, l'après. Trois temps qui renvoient à trois temporalités

12 Roman Singer cité par Paul Ardenne, *Art, le présent, Op.cit.*, p.340

13 Paul Ardenne, *Ibid* p.341

14 Konrad Bitterli cité par Paul Ardenne, *Ibid.* p.341

15 Roman Singer : « Je m'intéresse à la vitesse, au temps » cité par Paul Ardenne, *Ibid.* p.341

16 Paul Ardenne, *Ibid.* p.342

distinctes et inversées. Dans un premier temps l'œuvre convoque un futur, dans la mesure où nous imaginons ce qui va se passer, puis arrive l'événement vécu dans toute sa présence, enfin nous ne pourrions qu'imaginer, où se remémorer, ce que la pièce fut avant la chute des tables : « chute il y aura, il y a, il y eut »¹⁷. Seconde temporalité également celle des différentes chutes qui n'ayant pas lieu en même temps nous donne à voir des temporalités distinctes :

Le tout avec subtilité, permet de prendre la mesure physique de temporalités diverses, pour l'occasion liées entre elles et relançant l'une l'autre dialectiquement : temps de l'attente (long, ennuyeux), temps de l'évènement (bref, surprenant), temps de l'après-coup (méditatif, contemplatif, nostalgique). Jouant de continuité et de ruptures rythmiques, engageant la latence (instants à vide) et la répétition (chutes), Installation « mètre » le temps conformément à ce que celui-ci une fois envisagé en termes de perception humaine : un flux, un intervalle, un rythme. Parfait exemple de process-art. Objet-forme, Installation se qualifie à l'identique comme objet-temps.¹⁸

Une œuvre qui donne ainsi une matérialité physique à la temporalité au travers d'une pratique processuelle. Dans la plasticité d'un « objet-temps » une disparition est à l'œuvre. Un objet qui par déplacement, ici encore, vient non plus figurer mais agir la représentation d'une disparition.

Dans *Paradox of Praxis*, Francis Alÿs pousse un bloc de glace dans les rues de Mexico durant une dizaine d'heures. Plus il avance plus le bloc de glace se dissout sous l'action du soleil. « Sometimes making something leads to nothing » tel est le sous-titre de l'œuvre. Parfois faire quelque chose ne mène à rien : un effort absurde en somme qui se veut une « allégorie de l'échec des stratégies de modernisation entamées par le Mexique et l'ensemble de l'Amérique Latine »¹⁹. Une performance éphémère qui nous est rendue par une vidéo. En premier lieu apparaisse à l'écran des traces d'eau sur un trottoir. Traces qui nous l'imaginons, sous la chaleur mexicaine, ne subsistent que l'espace d'un instant. Une vidéo donc qui reste la seule trace de cette disparition, la seule preuve tangible de l'effort de l'artiste si ce n'est le souvenir des témoins :

.....
17 Paul Ardenne, *Ibid.* p.342

18 Paul Ardenne, *Ibid.* p.342

19 Citation tiré du feuillet de présentation de l'exposition *A story of deception* de Francis Alÿs qui se tint au Centre d'Art Contemporain WEILS de Bruxelles en 2010-2011

La dispersion laisse voir un paradoxe, comme le titre le suggère. Si l'objet disparaît (le bloc de glace), son effacement produit en retour un déplacement vers une autre sorte de mobilité où c'est le geste qui survit par le récit de ceux et celles qui raconteront leur version ou plutôt leur portion de l'histoire de cette étrange glace. Raconter implique de disséminer dans l'espace et dans le temps.²⁰

L'acte sisyphéen²¹ de l'artiste agit dès lors comme un déplacement. En disparaissant le bloc de glace acquiert une nouvelle valeur signifiante, la temporalité de l'acte se déplaçant vers une temporalité du récit fragmentaire du témoin. Notons également que le temps de la vidéo condense l'acte réel. De plusieurs heures, la performance est ramenée à cinq minutes. Ce rendu filmique prend une forme documentaire, nous rendant l'acte dans une proximité au réel. C'est « un morceau de réalité isolée à l'appui d'interventions techniques connues, comme la modification de la structure temporelle, les coupes, les plans, mais aussi l'utilisation du son, du langage et des textes »²². En ramenant l'action à une durée courte l'artiste offre au spectateur l'opportunité de la saisir dans son ensemble. Cet élément nous donne à penser que ce qui fait sens dans la re-présentation muséale de l'intervention réside donc dans sa globalité, à savoir l'absurde effort de l'artiste et cette disparition pleine et entière d'un bloc de glace. A la temporalité fragmentaire du témoin répond la temporalité condensée du spectateur : il y aurait en un sens une temporalité dans l'intervention menée par l'artiste et une seconde affiliée à la première dans son rendu muséal. Chacune étant régit par une réalité propre. A l'éphémère de l'intervention – qui redouble la disparition du bloc de glace – répond la pérennité de la vidéo – qui substitue par une condensation temporelle la durée. Pourtant dans les deux cas le geste survit dans la mémoire, dans le récit de celui qui, dans un cas comme dans l'autre, en est témoin. Sur le dernier plan de la vidéo, un simple glaçon fond lentement sous le regard joyeux d'un groupe d'enfant. Parfois quelque chose ne mène à rien mais un rien complexe : ici réside peut-être le paradoxe d'une pratique effective de la disparition.

Œuvre éphémère encore, les piles de bonbons de Felix Gonzales-Torres. Les *Candy Pieces* consistent en effet en une accumulation de bonbons offerte au public. Une œuvre amenée à disparaître mais cette fois-ci par une ingestion concrète de celle-ci par le spectateur. Entre l'œuvre et son regardeur une relation cannibale :

20 RASER Marie, « Des lieux aux non lieux, De la mobilité à l'immobilité », dans *Lieux et non-lieux de l'art actuel*, dirigé par BABIN Sylvette, Edition Esse, Montréal, 2005, page 166.

21 Nous reviendrons ultérieurement sur cette proposition à savoir le positionnement de l'artiste comme jouant le tragique du mythe de Sisyphus (cf. 4.4 L'autoreprésentation suicidaire)

22 MARTIN Sylvia, *Art vidéo*, Tashen, Paris, 2006, page 24.

[...] si cet acte vise une sorte de communion avec le spectateur qui ramasse un bonbon et l'avale, il n'est pas non plus sans tenir de la manducation voire de l'anthropophagie symbolique, à l'instar de la communion chrétienne, lorsque l'on sait que le poids des friandises exposées peut correspondre à celui d'un ami de l'artiste mort ou atteint du sida. ²³

Felix Gonzalez-Torres
Untitled, lover boy 1991
Photographie de l'exposition
de 2011 au MMK (Museum für
Moderne Kunst) de Francfort
Photographie de Axel Schneider

Dès lors l'acte anodin d'ingestion, de partage et par essence de participation à la disparition progressive de l'œuvre, se charge de par cette information à proprement parlé invisible au spectateur, d'une nouvelle valeur signifiante. Dès lors l'œuvre dans son principe d'exposition opère comme une métaphore de la diffusion du virus. « Il ne s'agit pas d'une « performance », ni d'une distribution [...], mais d'une œuvre dotée d'une forme définie, d'une certaine densité ; une œuvre qui n'expose pas son processus de construction (ou de montage), mais la forme de sa présence parmi un public. »²⁴ Dans l'éphémère d'une disparition anthropophage une œuvre se dématérialise dans sa seule présence au lieu et sa valeur d'échange.

23 Paul Ardenne, « Entre fantomatique et métonymie – Stratégie de la disparition des corps dans l'art contemporain », *Op.cit.* p.256

24 Nicolas Bourriaud, *Esthétique Relationnelle*, Ed. Les Presses du réel, Dijon-Quetigny, 2004 (2001), p.51. Cette citation se trouve dans une analyse des implications esthétiques de *Untitled (Blue Mirror)* mais s'avère tout aussi vrai dans le contexte des *Candy Pieces* comme pour une bonne partie, si ce n'est la totalité, de l'œuvre de Gonzalez-Torres.

Ici : Malakoff, janvier 2010, trois caméras sont installées dans l'atelier de Christian Boltanski. Ailleurs : neuf moniteurs, « trois en direct, trois en léger différé »²⁵, diffusent les images dans une grotte, sur l'île de Tasmanie. L'œuvre ultime d'un artiste, vendant ses dernières années en viager. Une œuvre qui est un pari avec la mort : au-delà de huit ans le collectionneur aura acheté l'œuvre au-dessus de son prix, en deçà c'est l'artiste qui est perdant. Ici encore, un jeu complexe de disparition. Sur des écrans sans mémoire, la lente progression vers la mort. L'œuvre tient du mythe, une fable de disparition. Pourtant dans cette diffusion en temps réel, au-delà des problématiques de hasards qui hantent la production de l'artiste, quelque chose nous parle peut-être de ce temps accéléré et sans mémoire qui habite l'ère post-moderne. Autre réflexion : des écrans en temps réel où il n'y a foncièrement rien à voir : le temps tel qu'il est, on attend l'événement, mais quel événement ? Si ce n'est le dernier mais qui, nous nous en doutons, a peu de chance de se réaliser dans l'atelier... Quoi d'autre ? Tragédie de la vie, la mort viendra mais toujours sans prévenir. Dans *Live Sentence* (2004), Darren Almond relie par une transmission directe le lieu d'exposition aux cellules d'un établissement pénitencier désaffecté. Une horloge surdimensionnée affiche numériquement l'heure. En un même temps réuni le visiteur côtoie le détenu imaginaire. Dans ces deux cas, la retransmission en temps réel vient redoubler une disparition, se joue encore ici un jeu de substitution où le temps de l'œuvre vient matérialiser la disparition – à venir ou avérée – à l'œuvre, celle de l'artiste d'une part, celle du lieu de l'autre. Prisonnier du temps et cerné par la disparition, telle est alors le sens à l'œuvre.

25 Christian Boltanski, « Ils racontent leur année », *Les inrockuptibles*, numéro 786, p.60

1.4 PRAXIS DU TEMPS : SYNECDOQUE PARTICULARISANTE DE LA DISPARITION

Résumons : temps égrené, temps manipulé, temps éphémère, trois approches qui nous donnent à voir et à penser la disparition. Par des jeux de transposition et de substitution, le temps œuvré par l'œuvre semble faire médium et dès lors ouvrir sur une nouvelle approche représentative de la disparition. Praxis du temps pourrions-nous dire, au sens d'un agir le temps au sens strict. Re-présenter et non seulement représenter, mettre en présence une seconde fois la disparition qui fait l'objet de la représentation, mais cette fois dans un sens quasi-charnel. Une approche qui en somme n'est plus de l'ordre de la figuration. A la différence de ce que nous qualifions précédemment d'esthétique des revenants, un nouveau mode de représentation des formes esthétiques de la disparition semble ici se dessiner :

*Les formes les plus avancées [...] vont adopter une position autre, se défiant du « figural » (Deleuze) : cette fois plus de figure, l'absence même d'une figuration plastique de la substance disparue redouble sur un mode métaphorique la réalité de la disparition dont l'œuvre d'art entend qu'il soit l'état.*²⁶

26 Paul Ardenne, *Entre fantomatique et métonymie, Stratégie de la disparition des corps dans l'art contemporain*, Op.cit., p.248

Cette praxis du temps semble en effet dépendre d'une forme de représentation qui évince, ou du moins écarte la figure et relègue le disparu dans un hors-champs de l'œuvre. Ainsi chez Opalka ce qui fait œuvre n'est pas tant dans la production sensible de ses toiles, qui ne sont à ses yeux que *Détails*, mais bien plus dans le processus temporel de sa démarche. Un glissement s'opère alors, au-delà du visible et de l'audible, la disparition se donne à voir. Des échos, des abîmes se succèdent. De *Détail* en *Détail* le blanc s'installe pendant que le temps marque son empreinte sur le visage du peintre, insensible le temps quant à lui s'égrène. Peinture, photographie, enregistrement sonore : trois matérialités du processus qui donnent à voir, à sentir même le temps et qui simultanément œuvre la disparition. Marclay, quant à lui, dans un jeu de désir et de frustration, matérialise le temps dans la mise en présence de disparitions. Dans la succession des extraits de *The Clock* une apparition se substitue à une disparition. Elle ne tente pas de la remplacer, elle lui succède, sans autre forme de procès. Se rejoue sans fin la disparition. Encore ici la disparition reste hors-champs, le temps se substitue au sein de la représentation comme représentant de la disparition. Les œuvres citées de Douglas Gordon semblent quant à elles jouer d'un découpage du réel dans la rythmique d'un temps décomposé en une succession d'instant. Autre définition du temps. En effet au travers de ces différentes manipulations du temps se dessinent des conceptions différentes de ce dernier. Pourtant qu'elle soit considérée comme durée ou comme succession d'instant, la disparition toujours hante l'œuvre sans jamais se donner frontalement. Enfin dans les pratiques de l'éphémère que nous avons évoqué, la disparition est œuvrée non par l'artiste mais par le temps lui-même. Le temps représente la disparition non plus par un jeu de substitution mais il en devient l'acteur. De ces différentes modalités d'une praxis du temps nous observons qu'elles viennent rejouer, redoubler, une disparition qui reste en hors-champs. Invisible, elle en n'est pas moins perceptible. C'est donc le temps qui vient se substituer à cette disparition. Le concept de temps, nous l'avons vu, entretient de fait un lien de contiguïté avec la disparition : il ne peut y avoir disparition sans une inscription temporalisante qui vienne signifier un avant et un après. Nous sommes donc face à une substitution d'un concept par un autre, ce qui par essence constitue la stratégie de la métonymie :

Figure de rhétorique et par extension procédé de langage par lequel on exprime un concept au moyen d'un terme désignant un autre concept qui lui est uni par une relation nécessaire (La cause pour l'effet, le contenant pour le contenu, le signe pour la chose signifiée).²⁷

27 Petit Robert, Tome 1, Op.cit., p.1192

A la différence de la métaphore à fondement métonymique que nous avons évoqué avec Proust, la métonymie pleine qui se joue ici se détache pleinement d'une mise en image. En effet, si dans l'écriture proustienne la figure de style vient rendre sensible l'objet de la représentation, dans une mise en image par rapprochement contigüe, ici les deux notions, si elles entretiennent une relation nécessaire, n'ont pas de similitude formelle.

Selon l'option métonymique, traiter la disparition revient de la sorte à « changer le nom » de celle-ci, en usant notamment des contraires ou de métaphores : le plein (du vivant) représenté par le vide (du disparu), le corps charnel remplacé par une substance métaphorique qui en tient lieu, l'expression redonné sous la forme de l'élosion, etc.²⁸

Entre praxis du temps et disparition se tisse une relation métonymique. Peut-être pourrions-nous aller plus loin ? Entre temps et disparition, une relation spécifique. Il ne s'agit en effet pas d'un couple de contraire, ni exactement d'un lien métaphorique. En effet nous ne sommes pas face à un simple transport de sens puisque le temps est nécessaire à la disparition. Entre temps et disparition se tisse un lien de l'ordre de l'inclusion : le temps est un élément consubstantiel à la disparition. S'il ne peut y avoir disparition sans l'existence d'une direction du temps, il ne peut exister de temps sans la disparition d'un présent dans l'avant du présent qui lui succèdera. Dès lors la relation inhérente entre les deux termes, et ce dans le cadre d'une praxis du temps, n'est plus seulement métonymique mais est également de l'ordre de la synecdoque : étymologiquement « une compréhension simultanée ». Dans l'invocation d'une disparition hors-champs par un temps œuvré agit une synecdoque particularisante : la partie temporelle d'un disparaître le donne à voir en creux. Cette praxis du temps nous met dès lors sur la voie d'une forme métonymique de la représentation de la disparition. Une forme plastique ou l'artiste passe d'une représentation de la disparition à une mise en œuvre, plus ou moins frontale, de celle-ci. Ouverture sur l'hypothèse d'une praxis non plus du temps mais de la disparition elle-même.

28 Paul Ardenne, *Entre fantomatique et métonymie, Stratégie de la disparition des corps dans l'art contemporain*, Op.cit., p.253



II. METTRE EN OEUVRE LA DISPARITION

**« Que ce monde demeure !
Que l'absence, le mot
Ne soient qu'un, à jamais,
Dans une chose simple. »**

Yves Bonnefoy, *Que ce monde demeure*

2.1 LE VISIBLE ET L'INVISIBLE : MASQUER, VOILER, ENTERRER, EXCAVER , LES MISES EN PRÉSENCE APORÉTIQUE

Entre deux plaques de cuivre, une bobine de fil, à l'intérieur un objet caché, ne reste qu'un bruit énigmatique. Nous sommes en 1916, le jour de Pâques, jour de la résurrection. Marcel Duchamp demande à Walter Arensberg d'ajouter « secrètement »¹ un objet. Tel est la généalogie de *A bruit secret*. Une pièce qui en cachant met à l'œuvre une disparition, non sans une certaine ironie. De l'objet nous ne saurons jamais rien, l'artiste lui-même en ignore la nature, nous ne pouvons que supposer. La bobine évidemment nous évoque le texte freudien. Jouer l'absence et la présence. Jouer la disparition et la résurrection. Effet redoublé non seulement par la date mais également par l'inscription partielle de trois phrases sur les deux plaques de cuivre.

[Face 1]

.IR CAR.E LONGSEA ->

FINE HEA., .O.SQUE ->

.TE.U S.ARP BAR.AIN ->

[Face 2]

P.G. .ECIDES DEBARASSE.

LE. D.SERT F.URNIS.ENT

AS HOW.V.R COR.ESPONDS

1 Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, coll. Champs, Ed. Flammarion, Manchecourt, 2002 (1958), p.226

Exercice orthographique sans signification particulière grave sur les deux faces du Ready-made à bruit secret [...] Les flèches indiquent que la ligne se poursuit par la ligne correspondante de la face opposée².

Trois phrases comme les trois jours écoulés entre la passion du Christ et sa résurrection. « Trois courtes phrases dans lesquelles des lettres manquaient çà et là comme une enseigne au néon lorsqu'une lettre n'est pas allumée et rend le mot inintelligible.»³ Des phrases lisibles mais incompréhensibles qui invitent le manipulateur à inverser l'objet pour en lire la face cachée, révélant ainsi le bruit secret de l'objet. Dans la mise en œuvre d'une disparition aidée, un objet fantôme instaure entre le visible et l'invisible une représentation de sa propre disparition. Car la proposition est animée par une forme esthétique du résurrectionnel, elle ne nous donne pas à voir « ce qui a disparu » par la présence de restes, mais nous place devant l'objet sans que pour autant nous ne puissions le voir, mettant dès lors en place un jeu d'attente et de frustration.

Montrer et cacher dans un même mouvement, tel semble être aussi ce qui anime *La Réserve des Suisses morts* de Christian Boltanski. Le spectateur déambule entre des tours de boîtes entassés. Tours fragiles, précaires, qui menacent de s'effondrer⁴. Sur les boîtes des photographies de Suisses morts sont collées. Mais une photographie au sein de l'œuvre est celle de quelqu'un qui est toujours en vie. Alors dans cette boîte l'artiste cache un document qui révèle le mensonge. Mensonge démiurgique puisqu'un jour pourtant il n'en sera plus un. Résurrection temporaire. Des centaines de boîtes, mais une seule contient un secret. Tout n'est pas mort, reste un survivant, pour l'instant :

C'est une constante de mon travail, vouloir survivre, travailler sur le « toujours », mais que ce « toujours » soit à la limite de la disparition, et finalement disparaisse...⁵

Dans les *Autel Chase*, Christian Boltanski recourt également à une dialectique entre cacher et montrer, mais cette fois-ci par un autre procédé plastique. Si les deux œuvres mettent en scène des boîtes en métal et des images photographiques,

2 Marcel Duchamp, *Op.cit.*, p.257

3 Marcel Duchamp, *Ibid.*, p.226

4 Ce fut le cas notamment à Arles : « La dernière fois que je l'ai installée, c'était à Arles, tout est tombé : il y a eu un effet « boule de neige », les piles sont tombées les unes sur les autres avec un bruit gigantesque. Et j'ai laissé la pièce écroulée, comme ça. » Christian Boltanski dans Christian Boltanski et Catherine Grenier, *La vie possible de Christian Boltanski*, coll. Fiction & Cie, Ed. Seuil, Condé-sur-Noireau, 2007, p.236

5 Christian Boltanski, *Ibid.* p.237

les photographies sont ici bien plus grandes que pour les Suisses morts. Pour ce projet Boltanski applique le même procédé que pour les *Monuments* – à savoir l'agrandissement de portrait tiré d'une photographie de classe – à la photo de classe d'une terminal d'un lycée privé juif de Vienne en 1931.

*En agrandissant les visages au point de leur enlever toute individualité, il les transformait en spectres, les yeux étant réduits à des orbites noires et vides et l'esquisse d'un sourire à une grimace mortuaire.*⁶

Se dessine dès lors un mouvement contradictoire : en voulant redonner une existence propre à ces portraits, en tentant de leur redonner une valeur individuelle, il les prive de leurs traits, les transformant de fait en spectre, chargeant l'œuvre d'une valeur fantomale. Opération antithétique donc qui tente de révéler mais qui s'avère être une force destructive agissant une disparition, cachant en voulant montrer. Ce procédé est redoublé par l'éclairage de ces portraits. En effet Boltanski afin, de mettre en lumière son installation, utilise des lampes de bureau. Mais au lieu d'éclairer, ces lampes vont venir obturer la lecture de la photographie. Les lampes dès lors deviennent un élément plastique à part entière qui redouble cette mise en présence de la disparition. L'œuvre devient dès lors lieu d'une aporie entre visible et invisible, jouant ainsi la présence-absence du disparu.

Si cacher est une façon de rendre visible sans pour autant montrer, voiler permet de donner à voir l'objet dans une densité intermédiaire, à mi-chemin entre présence et absence, dans une semi transparence. Derrière le voile, un objet se devine, entre immanence et transcendance.

Christian Boltanski
Lycée Autel Chase
photographies, lampes de bureau,
boîtes en métal rouillées, 1989

6 Lynn Gumpert, *Christian Boltanski, Op.cit.*, p.103

[Le voile] n'existe que pour celui qui lui est extérieur. Il est fait le plus souvent pour séparer et ainsi, protéger ce qu'il sépare. Cette extériorité qu'il couvre ou habille, et qui devient ainsi une intimité, il la cache. Mais ce qu'il cache à la vue et au toucher, il le restitue à l'esprit en forme d'imaginaire, de désir démultiplié. Le secret auquel il ouvre est si suggestif qu'il devient obsédant de le découvrir [...] Plus que tout autre symbole, le voile, même dans le cas particulier de sa transparence, ne dissimule rien de son ambiguïté. Il signifie ce qu'il cache et cache ce qu'il signifie.⁷

Le voile cache autant qu'il révèle, donnant à voir un objet en une présence fantomatique. Le voile « érotise la séparation »⁸. Pour *Sous vent*, Annette Messenger investi en 2004 le Couvent des Cordeliers. Un voile noir immense se gonfle, puis s'affaisse. Il respire. Dessous, des objets entourés d'un halo lumineux.

Cette bête agitée, submerge, voile et dévoile les éléments qui m'entourent habituellement, mes choses, chez moi, par terre, que je manipule, déplace, triture... comme le vent, en proie à une excitation, je repars ballottée, hésitante, agitée, en perturbation, en dépression, turbulences, éclaircies, rafales.⁹

Le souffle agite le voile, nous le ressentons physiquement. Le voile se gonfle, s'anime, il semble sur le point de s'envoler. Mais rien ne se passe, il reste là, entourant de mystère ces visibles qui ne le sont pas. L'air, agent invisible, qui ici sculpte la présence-absence de l'objet, le confinant dans les limbes du visible, nous imposant de deviner ces fragments de corps, de visages, d'objets, qui se donnent à voir comme un tout organique. Sous un voile noir, la présence et l'absence cessent d'être contradictoires. Apologie du fantôme, apophase de la disparition par la voie de la hantise.

Cacher, obturer, voiler mais aussi enterrer. Stratégie de mémoire négative : enfouir pour rendre visible. Dans le jardin d'un couple de collectionneur, Sol LeWitt s'affère, sourire aux lèvres. En un polyptique de neuf photographies il rend compte de l'enterrement d'une petite sculpture. Ce qui fait œuvre ici, ce n'est pas tant la sculpture que l'acte d'enfouissement :

Il avait fait de l'enterrement un acte artistique, figurant le rituel funéraire d'ensevelissement, et mimant la disparition radicale d'un objet investi artistiquement.¹⁰

7 Jérôme Alexandre, « Le voile », Annette Messenger. *Les Messagers*, catalogue de l'exposition présentée au Centre-Pompidou du 6 juin au 17 septembre 2007, sous la direction de Catherine Sentis-Maillac, Ed. Xavier Barral, Vérone, 2007, p.518

8 Jérôme Alexandre, *Ibid.*, p.518

9 Annette Messenger, *Ibid.*, p.528

10 Isabelle Doleviczenyi-Le Pape, *L'esthétique du deuil dans l'art allemand contemporain: Du rite à l'épreuve*,

L'enfouissement devient alors acte créatif, ce qui est enfoui révèle ce qui ne peut être dit. A la différence d'une simple destruction, l'ensevelissement préserve la chose dans l'épaisseur des sédiments. Elle reste là mais n'est seulement plus visible. Tel le chat dans la boîte. A la fois présente et absente. Mais il ne s'agit pas, comme nous l'avons étudié précédemment d'une figuration de cette boîte¹¹, non ici c'est l'artiste lui-même qui construit et selle la boîte et par là même signe une mise en acte de la disparition.

L'enfouissement est également au cœur de la peinture de Duncan Wylie. Une peinture qui laisse entrevoir le processus de création comme ensevelissement progressif. L'artiste opère en effet par apposition succession de couche.

Duncan Wylie
Sans Titre
(Mobile Home)

Huile sur toile, 136 x 200 cm
Collection Privée, 2010

Ed. L'Harmattan, Condé-sur-Noireau, 2009, p.141

11 Nous faisons ici référence à la section « Hantise et remémoration : du commerce avec les morts »

Il nous explique ainsi que sont posées, les unes après les autres, les lignes de force d'un immeuble en ruine (par exemple) transcrites en couleurs presque fluorescentes, puis la même représentation barrée de quelques traits de peinture, qu'il baigne ensuite d'un glacis, pour enfin partiellement masquer le tout d'un nouveau motif (une autre ruine, un radeau, un mobil home...) voire d'une troisième. Entre temps le tableau aura pu d'ailleurs passer sans dessus dessous¹².

Chaque strate de la peinture devient le lieu d'un espace et d'un temps différent, créé à partir d'images de presse, elles ont en commun quelque chose qui relève de la ruine, du désastre. L'artiste agit à l'inverse de l'archéologue, il enterre des ruines pour en créer une autre. Ainsi dans *Sans titre (mobilehome)* nous devinons sous un glacis bleu l'enchevêtrement des ruines qui compose la première strate. Mais le glacis enterre une partie de la représentation c'est pour révéler une forme d'embarcation de fortune. Un radeau émerge de la sous couche, il était là, en latence dans un chaos d'image. « [...] l'artiste fait monter la matière en barrant, recouvrant, noyant les couches précédentes. »¹³ Dans l'entrelacement des temps des images qui la compose, la peinture dès lors « finit par annuler la durée, réduisant le temps à un instant vibrant, à un noyau compact au bord de la fission »¹⁴. De cette fission temporelle en suspend naît une énergie nouvelle, une figuration aporétique. Lorsque la disparition mise en œuvre par le peintre devient processus d'apparition, elle inverse du même coup visible et invisible au sein de la représentation. La peinture de Duncan Wylie tient donc autant de l'ensevelissement que de l'excavation.

Excaver : creuser, mettre à jour. Dans *Les Cèdres de Versailles* Penone creuse le bois pour en retrouver l'origine. Filant un cerne de croissance, Penone nous invite à une exploration de la mémoire de l'arbre. Plus que cela c'est une résurrection de sa mémoire. L'artiste par ce travail d'excision réanime une forme fantomale de l'arbre, lui redonne vie. Rendant visible ce qui ne l'était plus. Mais dans le même temps il œuvre une disparition, la forme de l'arbre telle qu'il est maintenant disparaît. Il ne s'agit donc plus ici de remonter le temps sur un mode métaphorique mais bien de l'agir dans la chair du réel, d'y révéler ce disparu qui nous restait invisible.

12 Anne Malherbe, « Duncan Wylie, briser l'écran », *Art Press* 369, p.56

13 Anne Malherbe, *Ibid.* p.57

14 Anne Malherbe, *Ibid.* p.57

2.2 POUSSIÈRE : LA DÉCOMPOSITION COMME MÉDIUM

C'est une petite photographie en noir et blanc de dix centimètre par douze. Presque un monochrome gris, quelques lignes pourtant dessinent des volumes. Pas de ligne d'horizon, mais une perspective tout de même. A la regarder ainsi on pourrait croire à une photographie de Sophie Ristelhueber ou bien à une vue lunaire. Simulacre d'une vue aérienne. Cette photographie de Man Ray suit les instructions de Duchamp. De la poussière déposée par le temps, couvre le *Grand Verre* épousant les tracés de plomb. *Elevage de poussière* ou la persistance photographique d'une peinture de poussière, d'une esquisse éphémère. Des zones de réserves en effet, des zones époussetés qui contraste avec celles restées intact. *La Broyeuse de chocolat* et *Le Chariot* sont les éléments que Duchamp a choisi de révéler. Espace de solitude et de déjection. C'est une photographie du temps, du temps qui œuvre en poussière, du temps photographique aussi, pendant deux heures l'obturateur ouvert enregistre les jeux de lumières. La surface sous cet angle devient champ de ruines, irréel, la poussière, elle, se fait pigment, comme « une sorte de couleur »¹⁵.

15 Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, *Op.cit.*, p. 78

Extériorisation de l'acte artistique, c'est le souffle du temps qui œuvre ici, l'artiste, quant à lui, fait un état des lieux. « La poussière est utilisée comme un matériau d'empreinte et l'air lui-même – l'haleine du temps – comme le médium général du processus. »¹⁶

Lionel Sabatté
La Meute

Moutons de poussière agglomérés
sur structure métallique, vernis,
2006-2011

*Les conteurs n'ont pas imaginé que la Belle au bois dormant se serait éveillée couverte d'une épaisse couche de poussière ; ils n'ont pas songé non plus aux sinistres toiles d'araignée qu'au premier mouvement ses cheveux roux auraient déchirées. Cependant de tristes nappes de poussière envahissent sans fin les habitations terrestres et les souillent uniformément : comme s'il s'agissait de disposer les greniers et les vieilles chambres pour l'entrée prochaine des hantises, des fantômes, des larves que l'odeur vermoulue de la vieille poussière substante et enivre.*¹⁷

Dans les couloirs du métro, dans le hall des Halles, un artiste, pelle et balayette à la main, récolte la poussière. Faire du refoulé le médium d'une représentation, tel est la pratique de Lionel Sabatté. A la différence de Duchamp, Sabatté n'élève pas la poussière, il la vole, l'amasse et tente de la sculpter. Forme et informe sont alors en lutte :

Pour réaliser ses sculptures, Sabatté utilise un double processus. Une structure précise est à l'origine de la forme, mais cette

16 Didi-Huberman, *Génie du non-lieu, air poussière, empreinte, hantise*, Les Editions de Minuits, Lonrai, 2002, p.64

17 Georges Bataille, « Poussière », *Documents* n°5, octobre 1929

*prise de décision est mise à mal par l'intervention d'un élément incontrôlable, le matériau choisi.*¹⁸

Se crée un dialogue entre l'acte de représentation et son impossibilité, entre l'intentionnel et le hasard. Le travail de Sabatté s'envisage dès lors comme une tentative de création à partir de la matière même de la décomposition. Une sorte de mise en abîme du devenir poussière comme principe intrinsèque du vivant. L'artiste agit une apparition à partir du reste, du vestige et pourtant ses sculptures, en nous mettant face au refoulé de la poussière, nous évoquent la mort et la disparition. Ainsi *La Meute*, exposée au Muséum d'Histoire Naturelle dans le cadre de la Fiac 2011, nous fascine et nous révolte. Des loups sombres, formés de mouton de poussière accumulée, évoquent la disparition, la leur, la nôtre :

*Parce qu'elle rend compte d'une vie passée, à l'état minéral ou organique, parce qu'elle est le résultat d'un processus permanent de décomposition, la poussière a une forte dimension existentielle. [...] Par cette récolte dérisoire, scrupuleusement datée, l'artiste rend visible les débris en suspension, leur donne une nouvelle matérialité, et trouve une forme plastique, concrète, au caractère insaisissable du temps qui passe.*¹⁹

Faire du résultat d'un processus de disparition la matérialité d'une forme nouvelle, tel est semble-t-il la modalité de ses représentations. Pourtant si le processus plastique est en effet de l'ordre d'une mise en forme, en figure même, de l'informe de la poussière, la substance de la représentation, comme résultat d'une disparition, et le processus de collecte agit par l'artiste, participent pleinement de la signification de l'œuvre à en juger la nécessité pour l'artiste de noter « scrupuleusement » la date et le lieu de l'extraction. Se donne alors à voir un « insaisissable », celui non d'un disparu, comme résultat d'une disparition, mais bien d'un disparaissant, comme disparition à l'œuvre. La poussière, agit d'une volonté propre, se défend de la structure, défigurant l'entreprise représentative de l'artiste. Les sculptures de Sabatté doivent alors être comprises comme une représentation *avec* la poussière. L'artiste et la matière œuvrant dans une dialectique de domination : si l'artiste contraint la poussière, cette dernière s'en défend tentant d'imposer sa volonté propre. Ces sculptures seraient alors à envisager comme lieu d'un compromis précaire et provisoire.

18 Léa Bismuth, « Lionel Sabatté », *Art Press* 400, p.54

19 Texte de présentation de Lionel Sabatté par la galerie Patricia Dorfmann pour *Fiac, hors les murs 2011*, <http://www.fiac.com/fr/hors-les-murs-lionel-sabatte.html>

La poussière comme matière sculpturale, nous retrouvons ce principe dans le travail de Parmiggiani. Poussière et fumée, empreintes de l'air, forment les matériaux des *Delocazione*. Mais ici la poussière participe d'une toute autre mise en œuvre. Là où Sabbatè agrège, accumule la poussière en sculpture, Parmiggiani, lui, souffle l'espace avec des sculptures en creux par un travail d'inversion entre le mur et le fond. Dans une pièce fermée, des pneus brûlent cernant d'une empreinte de fumée le contour des objets.

C'est en soufflant l'espace que, dans son œuvre Parmiggiani met le lieu en mouvement. Qu'est-ce à dire ? D'abord la matière visuelle se forme dans le mouvement « soufflé », atmosphérique, exhalé, des particules de combustion émises par le feu de pneus : volutes d'une épaisse fumée qui s'immisce partout et « moule », pour ainsi dire, chaque chose, chaque accident. Le lieu est « soufflé » en tant que produit par un souffle de cendres envahissant l'espace et le reconfigurant par une empreinte aussi subtile qu'elle est obsidionale (rien ne lui échappe). Mais, dans cette opération, l'espace de référence, l'espace des objets reconnaissables, est également « soufflé » en tant qu'il est détruit par un souffle : choses salies, noircies, puis définitivement révoquées du site par leur tracement de fumée.²⁰

Œuvre processuelle, où inlassablement l'artiste répète une mise à feu et à cendres du lieu. Mise en acte d'une disparition qui met ce dernier en mouvement dans une collision des temps²¹. Un travail où empreinte et poussière deviennent des éléments plastiques participant du sens de l'œuvre. La première « dit l'absence » quand la seconde « dit la destruction »²². L'œuvre est iconoclaste car elle relègue la représentation à une mise en présence de l'absence du « référent »²³ nous donnant à voir une sorte de « matière de l'absence »²⁴.

*Il y a au moins deux types de formes dans *Delocazione*. Les unes résultent de l'application précise, puis du retrait, de l'objet patron : elles restituent en négatif une silhouette fixée de l'objet, rappelant par-là l'humilité de toute empreinte à l'égard de son référent. L'autre type de formes résulte des accidents de l'air et du lieu [...] : ces formes-là donnent libre cours à la morphogénèse de la fumée.*

Delocazione est donc une image dialectique, une image tendue entre deux extrêmes : un maximum de contrainte technique et un maximum d'aléatoire physique. Entre la contrainte du moule où la forme des choses est retenue prisonnière, puis restituée en négatif, et la liberté de l'air où la forme des choses s'enrichit d'une « haleine » dont personne n'aura pu prévoir le tracé.²⁵

20 Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu*, Op.cit. p.38

21 L'artiste évoque dans *Stella Sanguis Spiritus* l'idée que « passé, présent et futur vivent dans une seule et même dimension où le temps n'existe pas » cité par Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu*, Idem, p.43

22 Georges Didi-Huberman, *Ibid.*, p.53

23 L'objet qui est le « moule » de l'empreinte de fumée

24 Georges Didi-Huberman, *Ibid.*, p.55

25 Georges Didi-Huberman, *Ibid.* p.58

La contrainte et l'aléatoire œuvrent la représentation, il semble que la poussière comme médium impose ce jeu dialectique. « Empreinte avec poussière : la technique avec son contraire »²⁶. L'air dessine des formes aléatoires et invoque le fantomal. Dans la mise en acte d'un « processus physique provoqué »²⁷ l'artiste met l'œuvre la disparition comme génératrice de hantise. « Processus physique provoqué » : à la différence de la passivité duchampienne et de la tentative de domptage de poussière par Sabatté, Parmiggiani adopte une posture de l'entre-deux où la poussière est générée par une fumée provoquée tout en laissant « de la marge à l'œuvre afin qu'elle puisse [...] apparaître dans toute sa complexe immédiateté, comme engendrée par le miracle »²⁸. Pourtant entre ces œuvres le même « fragile suspend entre deux états de la disparition » :

*[...] de la même façon qu'un Elevage duchampien, une Delocazione donne forme à la poussière, puis retourne elle-même à la poussière.*²⁹

Des œuvres promis à un avenir de poussières. Pourtant la poussière « tenace et persistante »³⁰, nous dit Didi-Huberman, « réfute le néant »³¹ suggérant « une dialectique de l'impalpable rendu visible »³². Poussière en suspension : rêve de matière en « nappes volatiles »³³ où s'anime, voilé, des fantômes.

*[...] l'objet n'est plus là, et pourtant on en perçoit la profondeur, non pas seulement son simple contour, mais comme une qualité physique, une tridimensionnalité du rien, non pas l'ombre d'une forme physique, mais la forme physique de l'ombre*³⁴

26 Georges Didi-Huberman, *Ibid.* p.62

27 Claudio Parmiggiani « Intervista con Marina Pugliese » cité par Georges Didi-Huberman, *Ibid.* p.62

28 Claudio Parmiggiani « Stella Sanguis Spiritus » cité par Georges Didi-Huberman, *Ibid.* p.64

29 Georges Didi-Huberman, *Ibid.* p.66

30 Georges Didi-Huberman, *Ibid.* p.55

31 Georges Didi-Huberman, *Ibid.* p.55

32 Georges Didi-Huberman, *Ibid.* p.69

33 Georges Didi-Huberman, *Ibid.* p.70

34 Georges Didi-Huberman, *Ibid.* p.88

Claudio Parmiggiani
Delocazione

Suie, fumée, poussière, 2009
photographie de l'exposition au
Collège des Bernardins, Paris

L'ombre projetée n'est pas un simple détour, c'est une transposition de la tridimensionnalité de l'objet sur la surface du mur, reste encore dans le fantôme de l'objet une épaisseur physique. « l'ombre est le sang de lumière »³⁵ nous dit l'artiste, résonne alors les ombres d'hiroshima. L'ombre lieu de disparition incessante, elle nous fuit et nous suit sans fin. Les ombres de poussière de Parmiggiani, elles, ne fuient plus, fixées à même le mur, du moins pour un temps donné, avant de disparaître.

*Ce qu'on appelle un fantôme n'est pas plus que ceci : une image de mémoire qui a trouvé dans l'air – dans l'atmosphère de la maison, dans l'ombre des pièces, dans la saleté des murs, dans la poussière qui retombe – son porte empreinte le plus efficace.*³⁶

Parmiggiani crée des fantômes dans la matière de l'innommable et à la limite du dicible. L'air y piège les formes dans les anfractuosités d'un mur, matérialité d'ombres faites poussière. Eloge de l'éphémère dans un échange d'air.

*Car il semble que tout nous passe sous silence. Vois les arbres, ils sont ; les maisons que nous habitons, elles existent encore. Nous seuls passons le long de tout comme un échange d'air. Et tout est unanime à nous taire, moitié honte peut-être, moitié indicible espérance.*³⁷

Poussière, matérialité de l'indicible de l'air, donc du vivant. Poussière, résultat d'une décomposition, donc œuvre de la disparition. Nous pouvons dès lors observer au travers de ces trois approches que la poussière, comme objet médium de représentation, invoque intrinsèquement la disparition. Cette disparition qui agit en amont de l'œuvre, œuvre la posture de l'artiste et les modalités de la représentation : soit par une posture passive et contemplative face au processus physique – nous pensons ici aux élevages duchampien comme constat d'un processus physique externe – soit par une mise en acte de ce processus – pratique pyromane de Parmiggiani comme génératrice, à la fois contraignante et hasardeuse, de la représentation – ou encore au travers d'une lutte avec la poussière – dialectique de la forme et l'informe dans les sculptures de Sabatté. Dès lors la décomposition comme médium de représentation engage une posture de l'artiste en funambule, entre volonté de maîtrise et refus de la matière. Un artiste en lanceur de dès, constate la persistance du hasard...

.....
35 Georges Didi-Huberman, *Ibid.* p.105

36 Georges Didi-Huberman, *Ibid.* p.113

37 Rainer Maria Rilke, *Elégies de Duino, Sonnet à Orphée*, coll. Poésie, Ed. Gallimard, Saint-Armand, 2007 (1936), p.40-41

2.3 TROUVER LA REPRÉSENTATION : LE TEXTE À L'ÉPREUVE DE LA DISPARITION

Un coup de dés jamais n'abolira le hasard : Sur des pages où le blanc domine, les mots font réserve, inversion. Des blancs qui « assument l'importance » et « frappent d'abord » par leurs imposantes présences « comme silence alentours »³⁸. Des blancs qui trouent le texte par le support même de la représentation. Des blancs qui toutefois agissent comme éléments structurants, imposant une rythmique à la lecture :

*Cette distance copiée qui mentalement sépare des groupes de mots ou les mots entre eux, semble accélérer tantôt et de ralentir le mouvement, le scandant, l'intimant même selon une vision simultanée de la Page : celle-ci prise pour unité comme l'est autre part le Vers ou la ligne parfaite.*³⁹

La Page, comme le Vers. La Page comme forme poétique en soi, comme système du mot et de l'écart. Une page, comme support de la représentation, se fait Page,

38 Mallarmé, « Préface de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* », , *Poésie et autres textes*, Coll. Classique de Poche, Ed. Le Livre de Poche, La Flèche, 1998 (1899), p.253

39 Mallarmé, *Idem*. p.254

comme structuration de la représentation où le blanc, comme « espacement de la lecture »⁴⁰, agit les modalités de sa réception. La virginité du papier, nous dit encore Mallarmé, « intervient chaque fois qu'une image, d'elle-même, cesse ou rentre, acceptant la succession d'autres »⁴¹. Dans les remous d'une lecture, l'image s'autonomise dans l'acceptation de sa propre finitude. Dans le mouvement des vagues, la fiction affleure puis se dissipe, « évite le récit »⁴². Un système concentrique autour d'un dé jeté, acte où se joue le hasard.

*Ajouter que de cet emploi à nu de la pensée avec retraits, prolongements, fuites, ou son dessin même, résulte, pour qui veut lire à haute voix, une partition. La différence des caractères d'imprimerie entre le motif prépondérant, un secondaire et d'adjacents, dicte son importance à l'émission orale et la portée, moyenne, en haut, en bas de page, notera que monte ou descend l'intonation.*⁴³

Musicalité poétique donc qui travaille le silence autant que le mot. Le silence opérant dès lors comme valeur sémantique, à l'égal du mot. Une présentation qui vise à « ouvrir les yeux »⁴⁴ dans une dialectique du plein et du vide. Ouvrir les yeux pour donner à voir dans la mise à nue d'une représentation la disparition elle-même :

*A quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant ; si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure.*⁴⁵

Cette presque disparition se donne alors à lire dans la mise en scène, pourrait-on dire, d'un jeu similaire, où la représentation dans une mimétique du disparaître la met au « rappel ». La représentation vient de se terminer, les personnages ont quitté la scène, une disparition vient de s'opérer. Sous les applaudissements du public, les acteurs entrent pour saluer. Ce ne sont plus les personnages, juste des acteurs qui ont fini d'incarner. Sur la salle la lumière s'est allumée, l'acteur se fait spectateur, observant le public. Renversement. Par là une prise de conscience de la spatialité, de la page comme lieu de la représentation, le poème dans sa visibilité vient figurer « l'inéluctable modalité d'un visible particulier : l'écriture »⁴⁶. Qu'est-ce à dire ? La représentation vient non seulement figurer mais mimer le processus

40 Mallarmé, *Ibid.* p.253

41 Mallarmé, *Ibid.* p.253

42 Mallarmé, *Ibid.* p.254

43 Mallarmé, *Ibid.* p.254

44 Mallarmé, *Ibid.* p.254

45 Mallarmé, « Crise de vers », *Ibid.* p.254

46 Sonia Assa, « Rien n'aura eu lieu que le lieu : une lecture du Coup de dés » In *Littérature*, N°56, 1984, p.121

d'écriture. Sur les pages, par l'utilisation d'identités typographiques différentes, Mallarmé inscrit plusieurs propositions sémantiques à la fois liées et autonomes qui creusent la représentation et sa signification. Dans la superposition des sédiments, l'écriture au travail.

*UN COUP DE DES [...] JAMAIS [...] QUAND BIEN MEME LANCE DANS DES
CIRCONSTANCES ETERNELLES / DU FOND D'UN NAUFRAGE [...] SOIT [...] LE MAITRE
[...] N'ABOLIRA [...] COMME SI [...] COMME SI [...] SI [...] C'ETAIT [...] LE NOMBRE [...] EXISTAT-IL [...] COMMENÇAT-IL [...] SE CHIFFRAT-IL [...] ILLUMINAT-IL [...] CE SERAIT
[...] LE HASARD [...] RIEN [...] N'AURA EU LIEU [...] QUE LE LIEU [...] EXEPTÉ [...] PEUT-ETRE [...] UNE CONSTELLATION*⁴⁷

Si nous tentons de dénouer le fil de cette proposition principale et des atenantes, se donne à lire ceci : « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard » / « Quand bien même lancé dans des circonstances éternelles » / « Du fond d'un naufrage soit le maître » / « Comme si comme si » / « Si c'était le nombre ce serait » / « existât-il commençât-il se chiffât-il illuminât-il » / « rien n'aura eu lieu que le lieu exépté peut-être une constellation ». Malgré cette tentative de dénouage, le sens semble nous échapper, le poème semble agir une mise en doute de ce qui y est dit. Dans l'affleurement et la disparition d'éléments fictionnels, d'images poétiques, nous nous retrouvons démunis. Dans la structure même des fragments de phrases, la négation évide les mots⁴⁸. « Mallarmé nous joue des tours, essayant de nous prendre à un mirage qui n'en est pas un »⁴⁹. Ainsi par exemple la proposition « Si c'était un nombre ce serait », dans sa mise en suspension appelle le mot « hasard » qui vogue non loin de là, comme un appel d'air, comme une voie d'eau.

*Mieux encore. « Rien/ N'Aura eu Lieu/ Que le Lieu », [...] avec sa double négation accouplée du double usage équivoque du mot « lieu », peut se déconstruire, et livre alors une série de sous-propositions à contenu axiomatique : Rien n'a lieu; le Lieu a lieu (tautologie); donc Rien n'est que le Lieu. La forme baroque ne dissimule que pour mieux faire briller l'omniprésence du Lieu, unique événement mais aussi événement nul. Ainsi la négation vire à l'affirmation qui à son tour échoue sur une nouvelle négation - à l'infini. La dialectique mallarméenne n'ouvre, me semble-t-il, sur aucune synthèse, que c'en soit une positive ou négative, mais établit simplement l'alternance nécessaire et relative «à ce que quelque chose soit ». Le seul événement possible c'est l'espace sur lequel rien n'a lieu si ce n'est, peut-être, une Constellation.*⁵⁰

47 Mallarmé, « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard », *Op.cit.* p.257-277. Les césures opérées visent à rendre dans son entièreté « la phrase capitale dès le titre introduite et continuée » ainsi que les propositions secondaires du poème mallarméen (*Idem*, p.254)

48 A ce sujet cf. Sonia Assa *Op.cit.*, p.122

49 Sonia Assa, *Ibid*, p.122

50 Sonia Assa, *Ibid*. p.122

En mettant en œuvre une dialectique entre présence et absence, entre affirmation et négation, Mallarmé rejoue l'affleurement et sa disparition sans résoudre l'aporie de cette confrontation. Ainsi la dispersion des propositions en enchevêtrement de fragments éparses participe d'une mise en abîme de la disparition qui fait œuvre, comme une évocation de la fulgurance de l'acte créatif lui-même, à savoir l'écriture comme inscription d'une pensée. En témoigne cette proposition qui conclut - peut-on réellement parler de conclusion – le poème : « Toute pensée émet un coup de dés »⁵¹ or comme toute pensée n'abolit pas le hasard, donc de fait le met en jeu, l'écriture devient lieu de propagation d'une constellation fugitive, à peine inscrite, elle disparaît déjà.

Jeu d'entremêlement et de mise en abîme. La structure narrative et fictionnelle, la capacité figurative du texte sont mise à l'épreuve de la dispersion. Dispersion qui elle-même devient puissance figurale⁵² de la disparition en tant que jouant, dans une mise en présence aporétique, cette dernière. Cette particularité du *coup de dés* mallarméen nous la retrouvons, ailleurs et sur d'autres modalités, dans *La Maison des feuilles* de Marc Z. Danielewski. Un roman complexe, aux multiples tiroirs, mais dont nous devons en tout premier lieu poser les bases synoptiques. Car le roman se compose de fait de l'enchevêtrement de trois récits prenant trois formes narratives distinctes. Commençons ainsi : un homme, Johnny Errand, employé dans un salon de tatouage, trouve dans l'appartement d'un vieil aveugle décédé nommé Zampano le manuscrit d'une thèse que ce dernier a rédigé sur *The Navidson Project* un film documentaire sur une maison plus grande à l'intérieur qu'à l'extérieur. Le roman devient un objet singulier et expérimental sous l'effet des circonvolutions formelles de ces intrications. En effet cette polyphonie n'est pas seulement rendue par le mode narratif mais agit dans la forme même du livre, ce dernier se donnant à lire comme une thèse annotée, raturée, où s'intercale des transcriptions. « Livre monstre, livre somme, livre gouffre, [...] chose hirsute et labyrinthique de 712 pages, aux lignes barrées, aux notes de bas de page expansives, au texte décentré, aux photos sibyllines et à la typographie protéiforme »⁵³. Un livre donc qui s'organise autour de

51 Mallarmé, « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard », *Op.cit.*, p.277

52 Nous entendrons au cours de notre réflexion le concept de figural selon la lecture qu'opère Olivier Scheffer de ce dernier dans l'œuvre de Lyotard : « [...] le figural ne se donne pas comme l'incarnation d'une idée, mais produit la définition paradoxale d'une figure-défigurante et défigurée : pour autant ce qu'elle donne à voir n'est pas le résultat fini d'un processus de mise en forme [...] mais l'espace ouvert au processus en œuvre, à sa dynamique et à son devenir » Olivier Schefer, « Qu'est-ce que le figural ? », *Figure, Figural*, sous la direction de François Auralet Dominique Château, coll. Ouverture Philosophique, Ed. L'Harmattan, 1999, p.919

53 Dossier « Les allumés de la culture », *Télérama*, n°2788, 21-27 juin 2003, p. 65.

sa propre exploration spatiale qui agit comme une mise en abîme du sujet central : la maison. Reprenons : une famille s'installe dans une maison et découvre qu'elle s'avère plus grande à l'intérieur qu'à l'extérieur. Il la mesure, font des plans. Plus que cela cette structure interne n'est pas fixe, elle se déploie ou rétrécit de façon totalement imprévisible. Apparition puis disparition d'éléments architecturaux. La maison agit comme un organisme doué d'une vie propre.

Les personnages semblent réduits au statut de spectateurs, ou plus précisément d'explorateurs de cet espace, de façon littérale : l'action romanesque proprement dite repose, après l'installation, sur une série de visites, de plus en plus complexes et de plus en plus problématiques de la maison. Les personnages entrent en elle pour tenter d'en prendre connaissance, en organisant des expéditions qui relèvent d'une forme de parodie des récits d'aventures. [...]une expédition périlleuse, avec boussole, radio, provisions, fusées éclairantes, et bien sûr cordages en guise de fil d'Ariane. On assiste ainsi à un renversement de perspective : l'espace romanesque, réduit généralement aux fonctions de décor dans lequel évolue les personnages [...] devient ici sujet de premier plan, étrange et radicalement étranger aux personnages, qu'il engloutit et recrache mystérieusement.⁵⁴

Maison monstre donc qui anime le roman mais également sa structure formelle. La forme même du roman devient en effet le lieu d'un renversement entre l'espace de la page et le récit qui sera « peu à peu englouti à son tour dans une spirale formelle »⁵⁵. Dans la dispersion spatiale d'une histoire, la Page devient sujet, faisant disparaître lentement la narration, jusqu'à l'indicible même. Au sein du *Navidson project* une maison résiste contre la tentative de ses habitants de mesurer l'espace pour le transformer en lieu. Tentative vaine. Tom, le frère de Navidson finira par y laisser sa vie en sauvant l'une des filles de Navidson. Puis la maison finit par se dissoudre d'elle-même, la famille Navidson investira alors une nouvelle demeure qu'elle peuplera de photographies comme une conjuration de l'espace⁵⁶.

Un roman en forme d'oignon dont le projet documentaire ne figure que la première épaisseur. La seconde se constitue par l'essai théorique de Zampano. Un écrit qui, dans une mimétique universitaire, mêle description du document filmique et jeu de références complexes tant scientifiques que culturelles. Au fil

54 Valérie Dupuis, « La maison des feuilles de Mark Danielewski : attention, labyrinthe », *Architecture, Littérature et Espaces*, sous la direction de Pierre Hyppolyte, Les Presses Universitaires de Limoges (PULIM), col. « Espaces Humains », 2004, accessible sur <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00517767>, p.2 – la pagination utilisé sera celle de l'article pdf.

55 Valérie Dupuis, *Idem*. p.2

56 « Des centaines de photographies sont accrochés aux murs de leur maison. Chaque pièce, chaque escalier et chaque couloir présente des photos de Karen, Daisy, Chad, Navidson, ainsi que Tom, Reston, la mère de Karen, leurs amis, de lointains parents, même Mallory et Hillary » Mark Danielewski, *La Maison des feuilles*, Coll. Denoel & d'ailleurs, Ed. Denoel, Evreux, 2002, p.544

des pages l'écrit s'abîme dans l'absurde, jusqu'à ne plus devenir compréhensible, laissant entrevoir la folie grandissante de son auteur. Des passages entiers sont raturés, des lettres inversées, des pages renversées, un texte troué où plus rien ne semble tenir. Couche suivante : les notes de Johnny Errand, au fur et à mesure de sa reconstitution du texte de Zampano, il note des réflexions connexes aux théories de ce dernier et y livre des éléments de sa propre vie dans de long soliloque extatique. Personnage en creux donc qui tout en étant omniprésent au fil des pages reste éternellement en retrait, énigmatique. Personnage fantôme donc qui s'inscrit dans les marges de la narration, dernière limite avant son éviction complète. Il s'éclaircira quelque peu dans les *Annexes* du livre, composées d'un ensemble de documents fragmentaires. Ces annexes qui figurent comme des ajouts de l'éditeur, eux même redoublés par les notes du traducteur, participent aux dernières couches de l'architecture textuelle du récit.

Disparition progressive du récit, personnages fantomatiques et structure formelle dispersée jusqu'à l'illisibilité semblent être les modalités d'un véritable événement du roman. Nous le voyons dès lors la textualité du roman, dans sa complexité formelle tant que narrative, relève ainsi d'une pratique des apories lisible/illisible et présence/absence comme élément animant la progression du texte, comme sujet et support de la représentation elle-même. Notons encore ceci : dans l'ombre du récit, la présence fantomatique de la mère psychotique de Johnny. Internée en psychiatrie depuis 1978 après avoir tenté d'étouffer son fils alors âgé d'une dizaine d'année, elle s'est suicidée par pendaison. Cette mère morte rarement évoquée par le narrateur occupe pourtant une part importante des documents cités en

annexe du livre – encore une fois à l’extrême marge du récit – notamment par la transcription de lettres adressées à son fils. Ainsi l’espace matricielle morbide de la maison constitue comme une métaphore de la folie maternelle. Un roman qui édifie un « panthéon de l’absence », une absence en éternelle devenir, définitivement de l’ordre de l’irreprésentable, ne pouvant se donner à lire que dans une répétition traumatique. L’usage du document, tronqué le plus souvent – autrement dit en voie de disparition – comme pratique narrative appelle un récit hors-champs, recomposé par le lecteur, et inscrit dès lors la narration comme plus grande que son écriture propre. Une Page qui devient plus grande à l’intérieur qu’à l’extérieur. Un écrit qui entre en résonance avec son sujet principal : des Pages à l’image des murs.

Les murs sont infiniment nus. Rien n’y est suspendu, rien ne les définit. Ils sont dépourvus de texture. Même à l’œil aguéri ou aux doigts les plus sensibles, ils demeurent illisibles. Vous ne trouverez jamais ici la moindre marque. Aucune trace ne survit. Les murs effacent tout. Ils sont en permanence lavés de toute trace. Obliques, à jamais obscurs et vierges. On a là le parfait panthéon de l’absence [passage illisible] ⁵⁷

Dès lors le livre apparaît comme « structure de manipulation du lecteur »⁵⁸ et opère par ce dispositif de mise en abîme formel un double effet. Il participe en effet à « perdre le lecteur, et par là l’englober dans la structure du livre »⁵⁹, sujet lisant devenant sujet errant au sein même du livre. Valéry Dupuis souligne fort justement qu’il n’en perd pas pour autant son statut de sujet agissant puisqu’il définit lui-même

.....
57 Mark Z. Danielewski, *Ibid.* p.436

58 Valéry Dupuy, *Op.cit.* p.8

59 Valéry Dupuy, *Ibid.* p.8

Mark Z. Danielewski
La Maison des Feuilles

son parcours au sein de l'objet-livre. Ainsi nous pourrions relire le film documentaire – comme simulacre de réalité – la thèse de Zapano – comme simulacre universitaire – et les notes de Johnny puis de l'éditeur et enfin du traducteur – tout trois agissant comme des simulacres de lectures successives – comme des superpositions narratives qui viennent mettre en abîme l'acte de réception du lecteur et l'intègre dans l'objet-livre. De ce premier effet en découle un second : le principe de lecture et sa productivité interactive⁶⁰ participent à une démultiplication de la prolifération textuelle et de ses ramifications en tant que création non plus d'un objet mais d'un système complexe évolutif. Entre le poème mallarméen et *La Maison des feuilles* se tisse dès lors un lien : la mise en œuvre de la disparition au sein de la structure textuelle participe à rejouer cette dernière dans le processus de réception. La disparition se rejoue sous les yeux du lecteur. Une disparition productrice d'un simulacre permanent qui cannibalise le sens et englobe, ingère pourrait-on dire, son lecteur.

A l'événement de la texture textuelle par Danielewski semble répondre le langage troué que Georges Perec met en œuvre dans *La Disparition*. Une œuvre qui là encore se distingue par un parti pris formel. Le roman en effet se constitue autour de l'éviction de la lettre e. E cinquième lettre de l'alphabet, lettre de la féminisation, élément alphabétique omni présent dans la langue française. L'exercice stylistique mené par Perec tient de la prouesse technique. Mais pourtant, tout comme chez Mallarmé ou Danielewski, cette contrainte textuelle auto imposée ne se limite pas à un pur effet formel. En effet il agit ici aussi comme une mise en abîme du sujet même du roman : la disparition. Ou plus exactement d'un enchevêtrement sans fin de disparitions.

La Disparition s'organise autour du personnage énigmatique d'Anton Voyl⁶¹. Un personnage qui en retrait hante l'ensemble du récit par son absence. Personnage solitaire obnubilé par l'absence d'une chose qu'il n'arrive pas à définir et qu'il tente de cerner au travers de projets d'écriture – journal, roman, analyse. Au bout de quelques chapitres, il disparaît. Ses amis tentent alors de le retrouver. Ce sera tout d'abord Armaury Conson, secondé dans son enquête par Hassan Ibn Abbou

60 Rappelons en effet que la version primitive du roman fut une publication web où s'intégrer les remarques, suppositions ou simples interventions des lecteurs.

61 Dont le nom, tel que le remarque Stella Béhar, est l'acronyme amputé de « voyelle atone » qui désigne la lettre e. cf. Stella Béhar, « Georges Perec : *La Disparition* des manipulations sur le langage pour interpréter le réel », *Parole gelées volume 6 Issue 1*, 1988, p.18

– l’avocat du disparu – et Olga. Hassan sera rapidement trouvé assassiné et son enterrement à Azincourt sera l’occasion de réunir les nombreux amis d’Anton. Mais ces derniers meurent les uns après les autres, suivant l’ordre alphabétique. Chaque mort est l’occasion d’une série d’hypothèse de plus en plus complexe. Il s’avère que tous les amis d’Anton sont en fait des membres de sa propre famille – filiation tribale signée par la présence d’une marque de naissance sur le bras s’apparentant à la lettre – et que les morts successives résultent de la vengeance du patriarche turc.

La structure textuelle du livre se manifeste dans une saturation de l’espace narratif et une rythmique rapide. Des mots s’enchaînent mêlant argot et langues étrangères, le texte dévale, nous entraîne, nous essouffle. Les genres rhétoriques se déploient dans l’espace du roman : dialogue, narration, inventaires, poèmes et litanies. Là où chez Danielewski ces manipulations textuelles participent d’une incorporation du lecteur au sein de l’espace narratif, elle semble ici, au contraire, vouloir le mettre sur ses gardes, l’amener à remettre en cause ses habitudes de lecture.

Or, le voilà devant un texte qui, tout en lui offrant des éléments familiers, en pervertit tous les niveaux. Sa lecture devient un défi ludique inscrit dans le mélange d’opacité et de visibilité des éléments du discours. Puisque jeu il y a, il faut trouver la stratégie qui l’anime. Le jeu consistera à déchiffrer certains éléments opaques en s’appuyant sur certains éléments visibles, afin de trouver le sens du choix de la contrainte.⁶²

Les éléments textuels, la contrainte linguistique, tout comme l’intrication narrative des disparitions vont ensemble œuvrés un jeu de lecture qui permet de rendre tangible cette chose qui anime le texte sans jamais se donner à lire. Qu’est-ce à dire ? Un élément par le jeu de lecture vient faire présence alors même qu’il est absent du matériel de lecture : quelque chose fait surface.

Un mort, puis trois, puis cinq, puis six, puis tous, puis l’insinuant fil tramant la narration tissant un tapis aux motifs si confus qu’on aura la vision d’un croquis abouti, qu’il nous paraîtra vain d’y vouloir voir un signal.

Mais plus tard, quand nous aurons compris la loi qui guida la composition du discours, nous irons admirant qu’usant d’un corpus aussi amoindri, d’un vocabulariat aussi soumis à la scission, à l’omission, à l’imparfait, la scription est pu s’accomplir jusqu’au bout.

62 Stella Béhar, *Ibid.* p.18

***La Disparition
(Etudes)***

Polypptique,
Encre sur papier,
format total : 76x100cm
2014

*Abasourdis par l'inouï pouvoir marginal
qui, contournant la signification tabou,
la saisit pourtant, la produit pourtant par un
biais subtil, la disant plus, l'ultradisant par
l'allusion, l'association, la saturation, nous
garantirons, lisant, la validation du signal
sans tout à fait pourtant l'approfondir.*

*Puis à la fin, nous saisissons pourquoi tout fut
bâti à partir d'un carcan si dur, d'un canon
si tyrannisant. Tout naquit d'un souhait fou,
d'un souhait nul : assouvir jusqu'au bout la
fascination d'un cri vain, sortir du parcours
rassurant du mot trop subit, trop confiant,
trop commun, n'offrir au signifiant qu'un
goulot, [...]si aigu qu'on y voit aussitôt sa
justification.*

*Ainsi surgit l'affirmation s'opposant
à l'omission, ainsi durcit l'affranchi issu du
contraint, ainsi s'ourdit l'imagination, ainsi
du plus obscur aboutit-on au plus clair !⁶³*

Nous pouvons dès lors entrevoir dans cet extrait un dévoilement du projet qui anime *La Disparition*. Par l'allusion, l'association et la saturation de l'espace textuel et par le jeu d'éviction qui s'inscrivent dans la matière même du texte, Georges Perec invoque l'absence et matérialise les fantômes. Le temps de la lecture devient lieu de cette matérialisation. Contournement du tabou, de ce non-dit, qui formellement s'inscrit dans l'absence délibérée d'une lettre, la disparition œuvrée par Perec semble ainsi ouvrir le roman, ce dernier devenant matrice à l'interprétation polysémique du lecteur.

Un coup de dés – comme dispersion du texte au sein de la Page – *La maison des feuilles* – comme éventrement de la structure narrative – et *La Disparition* – comme suppression d'un élément alphabétique comme contrainte agissant

63 Georges Perec, *La Disparition*, Coll. L'Imaginaire, Ed. Gallimard, Mayenne, 2013 (1969), p.196

« la macrostructure externe du roman »⁶⁴ et comme génératrice des éléments fictionnels – sont trois exemples littéraires d’une mise en œuvre de la disparition au sein de la matière textuelle du texte. Nous avons pu voir dans quelle mesure cette pratique de la disparition œuvre à générer une représentation qui s’autonomise et implique, ingère le lecteur comme élément participant au processus représentatif. De ce fait ce processus transforme la représentation en simulacre permanent, en système complexe, qui, par la liberté de lecture et d’interprétation qu’il engage, nous met en présence d’une disparition. Une mise en présence au sens d’une réactualisation, d’une matérialisation du processus de disparition au sein même de l’espace-temps du lecteur. Mise en œuvre de la disparition comme processus de contrainte qui, d’une certaine façon, agit une altération du texte en tant qu’objet. Autrement dit : cette mise en présence de l’absence par l’altération du médium de la représentation attaque la représentation elle-même en tant qu’elle modifie la valeur sémantique de l’œuvre comme signe et de sa signification ; l’altération du médium ouvre le signe : il se libère de la forme mais dans le même mouvement le sens, lui, devient tributaire de l’interprétation du récepteur. Une disparition œuvre la disparition de l’œuvre, peut-être.

64 Hermes Salceda, « La Reconstruction de la mémoire dans la disparition », *Le cabinet d’amateur. Revue d’études perequiennes*, accessible au format pdf sur http://associationgeorgesperec.fr/IMG/pdf/HERMES_SALCEDA.pdf, p.1

2.4 LA DISPARITION DE VIVO : CRÉER / DÉTRUIRE

Nous avons évoqué précédemment l'œuvre d'Alvin Lucier, *I'm sitting in a room*. Cette pièce semble fournir un bon point d'ancrage pour une réflexion sur la mise en œuvre de la disparition comme pratique d'un protocole de destruction. Œuvre processuelle, nous l'avons vu, qui écorche la parole pour la transformer progressivement en un drone sonore. Création de l'œuvre par sa propre destruction en somme, qui donne à voir – ou plutôt ici à entendre – le résultat, un reste qui fait œuvre, mais également son apparition progressive. L'objet sonore produit pourrait-être comparé à un *Détail* d'Opalka, dans le sens où le processus *fait* œuvre, la matière de la représentation résidant alors dans les propriétés acousmatiques des lieux dans lesquels la représentation initiale, le texte, a été diffusé ; ou plus exactement dans les rencontres successives de la représentation et du lieu, comme mise en abîme d'une altération de la réception. Le discours progressivement devient confus, puis disparaît au profit d'un nouvel objet qui ne devient plus réellement identifiable. Notons ceci encore : l'œuvre telle quelle nous parvient ne consiste pas en la diffusion du drone final mais bien dans la diffusion

des différentes étapes du processus, jouant ainsi sous nos yeux, ou du moins pour nos oreilles, la disparition à l'œuvre. L'œuvre devient dès lors lieu d'une destruction progressive du discours et semble de fait nous présenter une disparition *de vivo*, une disparition en acte qui fait à la fois signe, signifiant, signifié et même référent de la représentation. Tentons dès lors l'hypothèse suivante : entre le signe premier – le discours initial – et le signe obtenu en dernière instance – le drone continu – un rapport de filiation est inscrit, au fond il ne s'agit que d'un seul et même signe distordu à l'extrême par le processus acousmatique ; plus que

Tomàs Espina
Ignición
Video, 2008
DVD couleur,
boucle 3mn14s

cela nous pourrions l'envisager comme victime d'une procédure sacrificielle qui agit par écarts successifs, un signe victime qui devient médium de la représentation.

Le sacrifice donne ainsi l'exemple d'une pratique qui avec la disparition de son agent efface à la fois son intention et son sens. A ce sens et cette intention primitive, il substitue à travers la victime un opérateur complexe, repérable à l'émergence d'une image double, duelle, supposant elle-même un plan, un plan-moteur : une machine représentative sous-tendant sa dualité et qui n'aurait d'autre fin que de produire les conditions d'un écart.⁶⁵

65 Catherine Perret, *Les Porteurs d'ombres, Mimesis et modernité, Op.cit.*, p.120

Ce qui fait œuvre dans cette pièce c'est bien la disparition progressive, la représentation devient machine à détruire, machine à générer un écart. A cette destruction sonore pourrait correspondre la destruction visuelle opérée par Tomas Espina dans sa vidéo *Ignicion*. Un plan fixe dans une pièce. Architecture dénudée, un mur, guère plus. Sur ce mur une envolée d'oiseaux, ailes déployées. Dans une disposition en V des silhouettes noires donc, qui semblent reliées par d'étranges fils. Un de ces fils, au centre, descend jusqu'au sol où il serpente jusqu'à nous, sortant du cadre. Puis la mèche est allumée, les fils sont des mèches, les

masses noires de la poudre à canon. Nous anticipons. Pourtant dans de longs crépitements, un temps qui semble ne pas en finir. Lentement la mèche se consume, bientôt arrive au mur puis le remonte. Enfin après d'interminables secondes elle embrase la première silhouette. Accélération, dès que celle-là explose, en rafale les autres la suivent. La fumée envahit l'écran, on ne distingue rien, rien si ce n'est un monochrome de gris qui obscurcit l'espace. Puis lentement elle se dissipe, dévoilant une fresque de volatiles fantômes. Sous nos yeux, une transformation, une métamorphose, une disparition surtout. Là encore, à la différence d'une œuvre comme celle de Parmiggiani qui ne nous présente que le résultat d'un processus, l'artiste nous donne à voir, rejoue pour nous, les

Anne Valérie Gasc
Crash Box
Démolition des Silos
Images (caméra #1)
Video, 2013

différents états de l'œuvre. Un avant, un pendant, un après. Autrement dit ce qui donne sens à l'œuvre c'est l'acte de destruction comme processus de disparition d'un élément A en un élément B. Comme pour Alvin Lucier, les éléments A – état initial – et B – état final – sont intrinsèquement liés puisque la fresque finale est la fresque initiale défigurée par l'opération sacrificielle, productrice de l'écart entre les deux états. Notons encore ceci : si nous apercevons les premières étapes de cette mise à feu, il existe tout de même un effet de dévoilement entre les deux états de la fresque par l'apparition puis l'éviction du voile de fumée. Autrement dit : la représentation nous donne à voir une disparition, mais cette disparition, le moment précis de la transfiguration, nous reste invisible. La fulgurance d'une disparition *in vivo* nous reste invisible.

Une étape supplémentaire peut-être serait à voir dans le travail d'Anne Valérie Gasc. Avec les *Crash-Box*, cette artiste a engagé une pratique de la destruction comme pratique artistique. L'artiste en artificier, référence implicite mais revendiquée à une citation de Michel Foucault qui, répondant en 1975 à Roger-Pol Droit, donne une définition de son travail :

Je suis un artificier. Je fabrique quelque chose qui sert finalement à un siège, à une guerre, à une destruction. Je ne suis pas pour la destruction, mais je suis pour qu'on puisse passer, pour qu'on puisse avancer, pour qu'on puisse faire tomber les murs. Un artificier, c'est d'abord un géologue. Il regarde les couches de terrain, les plis, les failles. Qu'est-ce qui est facile à creuser? Qu'est-ce qui va résister? Il observe comment les forteresses sont implantées. Il scrute les reliefs qu'on peut utiliser pour se cacher ou pour lancer un assaut. Une fois tout cela bien repéré, il reste l'expérimental, le tâtonnement. On envoie des reconnaissances, on poste des guetteurs, on se fait faire des rapports. On définit ensuite la tactique qu'on va employer. Est-ce la sape? Le siège? Est-ce le trou de mine, ou bien l'assaut direct?... La méthode, finalement, n'est rien d'autre que cette stratégie.⁶⁶

Détruire pour voir dans quelle mesure l'art peut ébranler le réel, plus que cela, le projet est investi comme une stratégie pour faire advenir l'art dans la fugacité d'une explosion. Les *Crash-Box* sont les boîtes noires d'une destruction architecturale. Filmer le foudroyage d'un bâtiment de l'intérieur. Pour se faire un dispositif protège une caméra, cette dernière, avec une grande précision d'image et de capture, enregistre l'éphémère de cette bascule qui transforme le bâtiment en ruine. Dès lors il s'agit de tenter de saisir en temps réel cet éternel insaisissable temporalité de la disparition, cet indicible interstice où la disparition fait œuvre, où elle s'opère.

.....
⁶⁶ Michel Foucault, « *Je suis un artificier* » (1975), in Roger-Pol Droit, *Michel Foucault, entretiens*, Ed. Odile Jacob, Mesnil-sur-l'Estrée, 2004, 155p.

Ce qui se donne à voir devient immédiatement invisible, dans la fulgurance d'un instant l'oxymore d'une disparition. Dans l'espace d'une temporalité ramassés l'architecture atteint l'état gazeux, des poussières en suspensions ébranlent le réel⁶⁷.

De même dans *Flying Rats* Kader Attia nous donne à voir une destruction progressive en temps réel, mais cette fois-ci elle s'opère à proprement parlé sous nos yeux. Dans une volière emplie de pigeons, des sculptures d'enfants en céréales, vêtues de vrais vêtements, jouent comme dans une cours de récréation.

*La durée de l'exposition sera celle d'un ravage : les volatiles se nourrissent de l'aliment dont sont pétries les sculptures. Image brutale, en direct, d'une décomposition lourdement symbolique, tandis que la matière des « enfants » peu à peu s'anéantit. [...] une situation en évolution se développe devant nous, à son rythme propre ; on apprend ce que l'on voit.*⁶⁸

Ainsi cette œuvre nous met la disparition en présence, la destruction devenant ici matière même de l'œuvre, plus de trace de médiation, simplement la brutalité du processus qui s'opère sous nos yeux. Notons encore que cette disparition nous ne pouvons la voir dans sa globalité, s'inscrivant dans une temporalité qui est celle du temps de l'exposition, agissant à l'inverse de la fulgurance d'une explosion. Dans *Les Broyeuses d'images*, Sylvia Bossut nous propose une expérience similaire. Des projecteurs super 8, mis en marche par le spectateur, projettent des images de vies familiales qui, dans un même mouvement sont détruites. Allégorie de la voracité de l'oubli, mécanique d'une transition de l'être au non être dans un acte iconoclaste.

Dans ces différents cas nous voyons que la destruction opère des mutations au sein de l'appréhension de l'œuvre : modification du statut de la représentation, d'une part ; altération du statut de l'artiste d'autre part. Ainsi c'est le processus même de destruction qui vient faire sujet de la représentation, nous donnant à voir la disparition à l'œuvre. Plus que cela par la destruction du signe initial, par cette transfiguration de l'objet au néant, l'artiste tente de saisir la fulgurance de la disparition, instant de bascule d'une transfiguration. La représentation devenant alors lieu, victime, et opérateur d'un sacrifice mais aussi, surtout peut-être, lieu d'un ébranlement du réel. Une allégorie de l'art comme création par une mise à mort du réel.

67 Voir à ce sujet l'interview d'Anne Valérie Gasc, « A propos de Decazeville » : <http://www.crash-box.fr/timeline/article/a-propos-de-decazeville-2012-08-01>

68 Paul Ardenne, *Art le présent, Op.cit.*, p.355

***Etude pour Autoportrait
en Andy Kaufman***

2014, encre de chine,
série de 6 éléments
20x20cm

2.5 AGIR DANS LA CHAIR DE L'IMAGE : EFFACEMENT ET FIGURAL

Effacer : détruire en générant du vide. L'œuvre est connue. En 1953, Robert Rauschenberg efface avec une gomme un dessin de De Kooning. L'acte devient titre de l'œuvre : *Erased De Kooning Drawing*. L'effacement affirmé comme médium, processus et finalité de la représentation. Acte iconoclaste. Pourtant l'acte s'opère avec l'aval de l'artiste, en effet l'œuvre effacée fut d'abord cédée par De Kooning en pleine connaissance du projet de Rauschenberg. Lors d'un entretien il lui expose sa proposition :

Au début, il n'aimait pas tellement l'idée ; mais il avait bien compris, et au bout d'un moment il acquiesça. Il sortit un carton de ses dessins et commença à les passer en revue. Il en tira un, le regarda et dit : « Non, je ne vais pas vous faciliter les choses. Ce doit être quelque chose qui me manquera. » Il sortit alors un autre carton, l'examina et me donna finalement un dessin que j'emportais chez moi. Ce ne fut pas facile du tout. Le dessin avait été fait avec une mine dure, mais grasse aussi, et il m'a fallu travailler dur dessus, utiliser toute sorte de gommes. Mais en fin de compte, cela a vraiment bien marché, j'aimais le résultat. Cela me parut une œuvre d'art tout à fait légitime, obtenue à partir d'un effaçage. Ainsi le problème était résolu et ce n'était pas la peine de recommencer.⁶⁹

69 Robert Rauschenberg cité par Jean Yves Jouannais, *Artistes sans œuvres, I would not prefer*, pp.125-126

Estefania Penafiel-Loaiza
sans titre (figurants)

2009, action, installation, archive,
200 fioles en verre, gomme à effacer,
journaux

Effacer une œuvre pour en générer une autre, l'enjeu nous rappelle les destructions évoquées précédemment. Pour Jean-Yves Jouannais cet effacement métaphorise l'effacement du Père de l'Action Painting, mais il souligne également que cet effacement opéré avec l'aval de celui-ci engage également un effacement de l'artiste lui-même : « « s'effacer » au sens propre – imposer un retrait à son propre corps pour laisser passer autrui, par politesse, par respect – comme au sens figuré – s'oublier soi-même dans le mouvement mentale qu'induit la déférence – implique la soumission »⁷⁰. Une mise en absence par l'effacement qui, de fait, sonne ici comme un « faire place », une *tabula rasa* nécessaire. Replacer dans le contexte de l'art américain de l'époque (dominé, est-ce la peine de le rappeler, par l'Expressionisme Abstrait), le geste de retrait semble prendre toute sa signification, dans une volonté de rompre avec une certaine posture de l'artiste en demiurge tout puissant. Notons encore ceci : sur la page redevenue blanche, se devine encore, dans une présence fantomatique, le dessin original comme un palimpseste inversé. Nous retrouvons donc ici une forme de transfiguration par la négative, une création par le retrait.

70 Jean Yves Jouannais, *Idem*. p.126

Plus récemment, cet usage de l'effacement comme processus de création se retrouve dans l'œuvre d'Estefania Penafiel-Loaiza. Dans l'installation *Sans Titre (figurants)* l'artiste s'est ainsi intéressé aux anonymes qui, figurant sur les pages de nos journaux, viennent illustrer l'information. En effaçant leurs visages, elle nous invite à les regarder. Silhouettes diaphanes hantant l'espace photographique. Ces pages de journaux sont ainsi exposées aux cimaises d'un mur ou mis à la disposition d'une manipulation par le public. Exposés à leurs côtés, dans des petites fioles, les râpures de gommes, comme la peau de ces figurants anonymes. Dimension funéraire d'une transposition plastique de cette perte d'identité.

Cet effacement littéral nous le retrouvons dans le polyptique *Les Astres morts*. Sur l'espace d'un mur des portraits de célébrité partiellement effacer. Entre elles un lien, un fil sombre tisse sa toile. Précisons encore que cet effacement partiel s'opère systématiquement au niveau du visage, de leur figure. Un effacement qui ici agit sur le mode allégorique. Dans la chair effacée se rejoue l'effacement de l'identité de la célébrité au profit de son personnage⁷¹. Ces êtres sans visage restent en effet reconnaissables, malgré l'absence de leurs traits nous retrouvons le référent de l'image. L'effacement opère ici par la défiguration et pourtant ces figures défigurées persistent à signifier leur référent. Notons également que la disposition spatiale des cadres et leur mise en lien évoquent une sorte de constellation. Constellation de signes, le mur comme une page mallarméenne participe de la signification. De ces visages défigurés, sombrant dans la disparition, une esthétique qui rappelle celle des *trente étreintes* d'Eric Rondepierre : en une série de photogramme, un couple s'entredévore sous l'action du temps . Peut-être alors pourrions-nous lire ce projet comme une vanité où la vacuité de la célébrité comme tentative de survivre à sa propre disparition aboutit *in fine* à un effacement de tout ce qui nous fait être vivant et pensant, ne reste alors que l'écorce d'un personnage. Allégorie d'un simulacre cannibale qui dévore son référent. Nous retrouvons

Les Astres morts (Détails)
impression papier, dissolvant
Polyptique, dimension variable
2013

71 Pensons ici au simulacre d'Elvis se substituant à son être réel.

également cette éviction du visage dans le projet *Betty*. Ne reste là encore qu'un costume de chair.

Pratique de l'effacement encore : celle de Jérémie Bennequin. Chaque jour l'artiste opère l'effacement consciencieux d'une page, ou d'une simple partie, de *La Recherche du temps perdu*. Au croisement du gommage et de l'hommage, les *omages* de Bennequin nous donne à voir un travail dans la chair de l'écrit. Transmutation du texte littéraire dans la poudre bleue d'une gomme, la littérature alors reprend chair. Il faut alors trouver « le bon degré d'effacement »⁷². La poudre de la gomme est conservée, parfois exposée sous la forme de monticule ironiquement appelées *Mo(n)ts*. Sur des pages à demi effacées git ce qui pourrait être l'essence même de la *Recherche*.

*L'ensemble n'est plus vraiment lisible, à l'exception de quelques mots qui demeurent, comme s'ils étaient debout sur un champ de ruines. On a l'impression qu'ils sont porteurs d'un sens profond[...]. Mais il n'y a là aucune tentative d'écrire des poèmes à travers ces fragments*⁷³

Une pratique que l'artiste définit comme un « sacrifice scrupuleux ». L'effacement donc comme acte sacrificiel, « Il faut comprendre ce mot de sacrifice dans son sens premier : une offrande rituelle caractérisée par la destruction de la victime, par là même consacrée »⁷⁴. Les déchets du gommage devenant reliques exposables. Notons encore ceci :

Jérémie Bennequin

Mont

pelure de gomme

Omage

exemplaire de *La Recherche*
gommé

*Pour répondre à l'objection du caractère destructeur d'un tel travail, Bennequin remarque qu'en réalité, ce n'est pas l'œuvre qui est détruite, mais seulement un livre imprimé. Incontestablement.*⁷⁵

72 Jérémie Bennequin, « Statement » : http://jbennequin.canalblog.com/archives/1__statement/index.html

73 Anaël Pigeat, « Quatre artistes à la recherche du temps perdu », *Art Press* n°404, octobre 2013

74 Anne Moeglin-Delcroix, « Von der künstlerischen Aneignung literarischer Werke in Künstlerbücher : zwischen Zerstörung und Einverleibung », in : Annette Gilbert (ed.), *Wiederaufgelegt. Zur Appropriation von Texten und Büchern in Büchern*, Bielefeld : transcript, 2012, p. 233- 264. Extrait accessible sur le site de l'artiste : <http://jbennequin.canalblog.com/>.

75 Anne Moeglin-Delcroix, *Idem*.

Dans la pratique de Bennequin, seul un double de l'œuvre est détruite. Briser un miroir pour dire que là ne réside pas le visage. Le texte n'est qu'un reflet, l'œuvre existe, ailleurs. Le processus mis en œuvre par Bennequin peut dès lors être entendu comme une mise à mort du substrat de la représentation qui libère le texte de ses contingences matérielles. Le processus de disparition serait dès lors ici à envisager comme une dématérialisation libératrice de l'œuvre.

Entre le travail de Bennequin et celui de Rondepierre résonne l'écho d'une expiration, celle du substrat comme matérialité de la représentation. Prendre en photographie des photogrammes où se joue une perturbation, une altération de la représentation. Mais malgré l'apparence première il ne s'agit pas pour autant d'une esthétique disparitionniste par l'exposition des restes. En effet est ici en jeu un processus plus complexe par « la mise en spectacle d'une matière en décomposition »⁷⁶. Pour comprendre plus avant il nous faudra entendre le photogramme dans ses particularités :

Le photogramme peut se définir comme « matière première » du film, en ce sens qu'il n'est pas fait pour être vu comme tel et échappe même nécessairement à la perception dans le cadre d'un usage normal du dispositif cinématographique. Du film proprement dit, le photogramme ne constitue que le substrat non-visible, un peu comme la toile et la couche de préparation d'un tableau ancien. C'est pourquoi l'on ne saurait lui accorder le statut de fragment : contrairement à un « bout de film », le photogramme n'est pas un morceau, pas même un atome d'image cinématographique. Pour le faire apparaître, il ne suffit pas de diviser celle-ci. Il faut aller jusqu'à provoquer la désagrégation intime de l'organisme sémiotique et esthétique qu'elle constitue. Alors que la fragmentation d'une image nous en laisse des parties de même nature qu'elle, sa décomposition fait surgir une substance de niveau infra-imaginal. Isolé, figé hors du flux continu de ses semblables (dont le défilement rapide suscite l'illusion d'un monde en mouvement), le photogramme n'appartient plus au règne du film ; sa propre apparition ne se rattache qu'à l'état décomposé de l'image-mouvement.⁷⁷

Le photogramme est donc un élément imaginal d'un type un peu particulier, à la fois « matière première » du film, il n'en est pas pour autant un fragment puisque son extraction implique une destruction de l'image cinématographique. Une fois extrait le photogramme subit une mutation de valeur sémantique entrant de fait dans le champ photographique. Dès lors nous voyons que le photogramme est à la fois support de la représentation cinématographique mais dans le même temps cette

76 Thierry Lenain, « Iconologie de la décomposition », p.1. Ce texte a fait l'objet d'une publication dans *Eric Rondepierre*, Thierry Lenain, Editions Léo Sheer, 2003, mais il est également accessible au format pdf sur le site de l'artiste : <http://ericrondepierre.com/pdf/thierrylevain.pdf>. La pagination indiquée se référera à ce pdf.

77 Thierry Lenain, *Idem*, p.1

Eric Rondepierre
Précis de décomposition
W197A
tirage argentique sur aluminium,
47 x 70 cm,
1993-1995

dernière le dépasse. Notons en effet ceci : la suppression d'un photogramme au sein d'une pellicule n'altère en rien la réception de ce dernier. Etrange paradoxe qui voit une image, matière d'une représentation, ne pourtant pas être indispensable à son existence. Il y a que l'image cinématographique relève d'une mise en jeu de l'illusion, au rythme de vingt-quatre images secondes l'œil et le cerveau joue les dupes dans la magie d'un mouvement. Sans pour autant rentrer dans des considérations trop complexes sur la nature de l'image cinématographique, notons que cette matière première de l'œuvre de Rondepierre met en jeu, dans son essence même, la question du substrat de la représentation.

Si dans une série comme *Annonces*⁷⁸ « la matière photogrammatique *fait tache* dans la représentation photographique, où la puissance perturbatrice de la tâche tend, en retour, à *faire image* »⁷⁹ il n'en est pas de même pour la série *Précis de décomposition*. Ce projet met en œuvre des

78 L'artiste décrit cette série ainsi : « Les textes publicitaires des bande-annonces (génériques, slogans, commentaires) viennent s'inscrire sur l'écran en un mouvement très rapide. L'artiste ralentit le film au magnétoscope ou à la table de montage de façon à choisir un photogramme où le texte n'est pas encore lisible, faisant tache au milieu de l'image. » (http://ericrondepierre.com/pages/fr_oeuv_annoces.html)

79 Thierry Lenain, *Op.cit.* p.3

photogrammes dont la matière a été altérée par un processus physico-chimique de décomposition, mort physique de la pellicule. Le processus d'altération œuvre ici sur un mode figural, une figuration défigurante :

Il reste plus ou moins évident que le spectacle offert est celui de photogrammes en décomposition, mais tout se passe comme si l'icône absorbait en son sein même les effets visibles de sa propre désagrégation. En contrepartie de cette hallucinante unification, la matérialité de l'image affleure cette fois en plein cœur de la représentation photogrammatique – elle s'y fait jour par le biais de ce qui semble être une modification interne des contenus figurés eux-mêmes. La matière infra-icônique n'apparaît donc plus, cette fois, contre la représentation, mais en elle. [...] L'esthétique résultant de cette fusion ou de ce brouillage topologique relève dès lors d'un paradoxe considérable : l'autre de l'image vient à apparaître esthétiquement comme tel au travers de phénomènes iconiques ; la décomposition de l'image se donne indissolublement comme image d'une décomposition, et inversement.⁸⁰

Autrement dit le processus de décomposition œuvre la représentation mais s'inscrit simultanément comme élément de la représentation, comme ajout figuratif qui vient générer du sens. L'évènement matériel affecte « le support chosique de l'image »⁸¹ mais participe en un même temps du mode de présence de ce qu'elle défigure. Ainsi dans *R433A*, le visage d'un homme dans une pièce sombre se voit défiguré par la présence de tâche aux formes organiques. Cette altération, dans la mesure où elle s'opère en lieu et place de la figure, opère une production de présence et de sens à l'image. Dès lors elle s'inscrit comme un élément signifiant de l'image, le processus de disparition s'invite dans la représentation, plus que cela dans la figuration elle-même.

Une catastrophe purement extérieure vient apporter son concours dans le processus de transmutation mentale qui change un objet physique (la pellicule) en une idéalité perçue (le morceau de monde fictif présenté dans l'image). Par conséquent, il est juste de dire que les traces de ce fait matériel participent activement à l'oblitération de leur propre matérialité. On s'attendrait à ce que l'accident qui a abîmé l'objet-image fasse surgir la matière de cet objet devant le contenu représenté, mais c'est au fond l'inverse que l'on voit se produire : le corps vivant de l'image assimile sa matérialité jusque dans la décomposition qui l'affecte, en devenant image d'une figure ou d'un monde en décomposition. Autrement dit encore, la désagrégation physique du support de la représentation fait bien apparaître la matière de l'image filmique, mais cette dernière se la réapproprie aussitôt et se referme sur elle comme un organisme se nourrirait de sa propre pourriture.⁸²

80 Thierry Lenain, *Ibid.* p.3

81 Thierry Lenain, *Ibid.* p.4

82 Thierry Lenain, *Ibid.* p4-5

Ainsi en photographiant le photogramme œuvré par sa disparition matérielle, Eric Rondepierre nous met contradictoirement face à une image qui se libère de son substrat. Dès lors pour Thierry Lenain l'icologie du photogramme nous met face à un processus dialectique : « l'image absorbe son propre substrat chosique » – elle fait oublier son support – mais la matérialité physique du support refait surface par sa décomposition. Décomposition qui est alors incorporé à la représentation en tant qu'élément participant du figural. Dès lors il apparaît que le processus de disparition que la série d'Eric Rondepierre nous met en présence agit, alors même qu'elle nous donne à voir son pourrissement, comme une libération du support de la représentation. Une représentation qui dépasse sa propre matérialité. Plus que cela, pour Lenain cette intervention de la décomposition permet un ressurgissement, une présentification, de la chair. La chair de l'image convoque la chair de son référent, nous la remet en présence. Notons également qu'ici encore la posture de l'artiste entre en jeu dans la mesure où ce processus de disparition n'est pas maîtrisé par l'artiste, il n'en est que le témoin, le révélateur en somme.

Ce n'est plus l'art qui opère, mais le hasard matériel ; et son intervention, s'abattant brutalement sur le corps de l'image, convoque celui-ci en bloc. Seule une destruction partielle du support même de la représentation permet cette mise en jeu globale du « corps » qui, brusquement et d'un seul tenant, ramène l'image à sa qualité de quasi-organisme, de chose matérielle animée par le fragile battement de ses fonctions esthétiques et signifiantes. [...] Le jeu de l'image avec sa destruction engendre [...] une fascinante confusion quant à ce qui appartient à la représentation photographique et ce qui relève d'un surgissement catastrophique de son substrat matériel. Le spectateur a bien conscience qu'une bonne part des anomalies spectaculaires [...] découle d'une dégradation du support, mais les coïncidences sont souvent si étroites que l'on ne peut décider nettement où se passe la ligne de partage. [...] Et parce que ces marques de destruction, loin de se tenir sur un okan nettement distinct de celui de l'image qu'elle affecte, s'infiltrant en son sein même pour la modifier du dedans, elles ne peuvent être se lire comme manifestations du Temps.⁸³

Cet art du photogramme décomposé n'a donc, nous le comprenons, rien à voir ni avec une esthétique de la ruine ni même avec celle du revenant. Il s'avère en revanche que cette mise en œuvre de la disparition du substrat chosique de l'image met en crise la posture de l'artiste et relance dans le même mouvement la question de la mimesis, dans ce double mouvement s'opère une résurgence dans la chair de l'image de la chair du référent.

Gerhard Richter est un peintre de l'effacement. Que ce soit dans ses œuvres photo-réalistes ou dans ses peintures abstraites, sa pratique tient plus de l'effacement que de l'ajout. Etrange perspective que celle d'une peinture, lieu

83 Thierry Lenain, *Ibid.* p7-8

par excellence d'une accumulation, qui agit par estompage successif d'une représentation amenée.

*J'estompe pour rendre l'ensemble homogène, pour que tout soit d'égale importance et sans importance. J'estompe pour que rien n'ait l'air léché, artistique, mais pour que ce soit technique, lisse et parfait. J'estompe pour que tous les éléments s'interpénètrent. J'estompe peut-être aussi le trop et le superflu en informations anodines.*⁸⁴

Une pratique de l'effacement qui agit nous le comprenons comme une indifférenciation entre l'essentiel et le superflu. Lisser tout à une égale hauteur, la représentation devient lieu d'apologie de l'anodin, l'anodin comme ce qui justement y est essentiel. Sur la surface de la toile une photographie floutée. La pratique photo-réaliste de Richter procède en effet d'une copie exacte d'une photographie, le plus souvent l'œuvre d'un amateur, puis de son effacement par un brossage, latéral ou vertical, de sa surface générant une représentation floutée, brouillée. Ce qui nous est ainsi donné à voir c'est ici encore une figure défigurée. Nous pouvons encore saisir les formes même si elle semble déjà presque disparues. Ici encore, l'artiste opère une transfiguration. Cette fois-ci elle procède d'un mouvement de la copie à son effacement. Dès lors le traitement pictural de Richter crée un trouble. Ainsi, parlant de *Femme descendant un escalier*, Paul Ardenne analyse cette opération sous l'angle suivant :

84 Gerhard Richter, *Ecrits*, p.32

Gerhard Richter
Erschossener 1
Mort par balle 1
1988, 100 cm x 140 cm
Catalogue Raisonné: 669-1
Huile sur toile

*Elle apparaît moins résulter du désir de l'artiste de mettre en scène un corps en mouvement que du souci de valoriser une équivoque. Pour tout dire on croirait avoir devant les yeux la copie d'une photographie de presse, une reproduction. Ce corps de femme ? Il n'est pas le vrai corps, il est non seulement un simulacre mais plus encore la démonstration que tout art est simulacre, et que la figure n'atteint rien, ne substantifie rien, ou tout au plus le fantôme de la chair. [...]Et que l'artiste en est conscient, las de jouer les faussaires devant un public qui se dupe lui-même. [...] Crise jetée dans le périmètre de l'apparaître par Richter en personne, comme un acte suicidaire où la peinture elle-même viendrait avouer sa part d'imposture.*⁸⁵

En œuvrant la chair de la représentation, l'effacement anéantit le sens et produit du fantomal, signifiant par là même la valeur vaine de l'acte artistique. Tout a une même hauteur, l'essence même de l'acte représentatif s'évide. La disparition à l'œuvre comme par un appel d'air, annonce la disparition

85 Paul Ardenne, *L'image corps*, *Op.cit.*, p.446

de l'œuvre. Et derrière, dans l'ombre d'une posture, le soupçon d'un acte suicidaire. La pratique abstraite de Richter offre à cet égard une approche picturale peut-être plus parlante dans le processus d'effacement. Dans le film *Gerhard Richter – Painting*⁸⁶, Corinna Belz filme l'artiste dans son atelier. Sous nos yeux nous voyons l'artiste dans son processus créatif. Dans un premier temps l'artiste place sur deux toiles des couches de peintures épaisses dans des couleurs lumineuses. Une composition s'opère, souple, élégante. Alors même que nous pourrions penser ce diptyque terminé, le travail de l'artiste n'en est qu'à son balbutiement. Il étale, gratte, efface. Puis rajoute encore de la peinture, puis efface de nouveau... Pratique du palimpseste ou l'effacement surpasse l'inscription. Sur la surface de la toile, la peinture ne cesse de se métamorphoser. En contrepoint le visage de l'artiste, comme soumis à une forte tension, mis à l'épreuve.

Dans *Etudes pour autoportrait en Andy Kaufman*, se joue un jeu sensiblement similaire. Cette série de portrait s'évertue à représenter la même photographie tout en opérant simultanément son effacement. Cette pratique à l'encre de chine se base sur un effacement par brossage mais également par dilution. En découle une série où les différentes représentations, tout en étant liées par une sorte de similitude, semblent étrangement différentes. Un effacement plus ou moins prononcé qui s'opère dans une même temporalité que celle de l'ajout de pigment. L'effacement vient ici figurer les flottements identitaire d'Andy Kaufman, mais également ceux de l'artiste qui par l'aveu d'un autoportrait en un autre s'inscrit dans une sorte de filiation. Si la figure d'Andy Kaufman est en proie à l'effacement, celle de l'artiste s'efface d'autant plus. *Je suis né*, offre une version radicalisée du procédé. Ce diptyque à l'huile met en jeu un procédé d'apparition et de disparition simultanée. La peinture à peine posée et immédiatement brossée. En résulte un flou qui tout en évoquant une parenté à l'œuvre de Richter, s'en écarte. En effet il ne s'agirait pas tant ici d'un effacement de la représentation que de l'avortement de son apparition. La toile devient lieu d'une apparition avortée en ce sens que dès son origine, dès les premières couches, la disparition œuvre à plein, à égale hauteur. En résulte une représentation qui se donne à voir dans une vibration optique. Dans un défaut de vision, la mise à mal du réel.

Nous pouvons dès lors remarquer que la pratique de l'effacement, malgré la pluralité des modalités envisagées, transforme l'espace de la représentation en lieu d'apparition de figures défigurantes et défigurées. L'effacement agit comme pratique disparitionniste génératrice d'une nouvelle forme dans la défiguration d'une forme initiale. Une pratique qui par ailleurs semble entraîner une modification profonde de la posture de l'artiste mais semble également rapprocher l'acte créatif d'une pratique suicidaire. Pratique sacrificielle qui entraîne une mutation du signe dans sa mise à nu.

86 Corinna Belz, *Gerhard Richter – Painting*, 2011, prod. Zéro One Film

2.6 ENJEUX D'UNE PRAXIS DE LA DISPARITION : LA REPRÉSENTATION MISE À NU

Au travers des différentes pratiques de la disparition évoquées nous pouvons conclure que cette mise en œuvre au sein même du processus représentationnel génère une forme de mise à nue de la disparition : la disparition se donne à voir, non au travers des restes, mais bien au travers de la transfiguration des formes dont elle procède. Opération qui, somme toute, génère une aporie dans la représentation en créant un espace aporétique ou des couples antinomiques tels que présence et absence, visible et invisible, forme et informe, création et destruction se matérialisent dans une indicible présence. Le motif de la représentation devient alors un irréprésentable que l'acte représentationnel vient mettre en présence. Une disparition qui réifie dans la réception même de l'œuvre. La représentation devient alors d'une certaine façon autonome, elle fonctionne à l'image d'un système complexe, comme un simulacre permanent. Une praxis de la disparition qui tient de la logique iconoclaste : supprimer l'image pour lui rendre une transcendance.

[...] faire apparaître le disparaître, en tendance, semble, convier à son tour la représentation à disparaître, en un mouvement au demeurant logique. La représentation tire-t-elle son fondement de lutter contre la disparition ? L'esthétique « disparitionniste », pour sa part semble tirer le sien d'infirmier la même de toute représentation.⁸⁷

Car nous le voyons c'est bien là l'enjeu de cette praxis de la disparition : ébranler la représentation elle-même, la mettre en question. Cette mise en question s'opère par la mise à nu du principe même de la représentation. Si nous repensons ici à la représentation comme mise en présence d'un objet absent par substitution nous observons que la représentation générée par une praxis de la disparition agit à l'inverse : elle met en absence un objet présent, par un processus d'écart elle déplace l'objet de la représentation aux limites du visible. Par là même elle nous donne à voir le simulacre qu'elle figure⁸⁸, elle dénude la représentation en ce sens qu'elle nous la fait voir pour ce qu'elle est : une fabrique à mensonge tentant d'ébranler le réel. Dans la praxis de la disparition affleure l'idée d'une mise en abîme de l'insignifiance. Résumons : dans les rouages d'une disparition une représentation se met à nue, dans l'éviction de ses appareils elle s'offre en sacrifice. Voracité de la disparition : en l'agissant dans la chair même de la représentation, l'artiste ouvre une brèche qui ébranle son propre statut.

La logique d'une telle inflexion, qui tient aussi du raccourci, ce sera la radiation pure et simple de l'art, l'iconoclasme réalisé, ou, par défaut, la radiation de l'artiste comme personnage ou organisateur esthétique.⁸⁹

Cette inflexion nous la pressentons d'ors et déjà encore à l'état d'une simple menace planant sur la pratique, nous allons maintenant tenter de l'appréhender dans sa globalité. Ce sera dans un premier temps au travers de la figure d'Andy Kaufman, avant de soulever les problématiques de l'artiste sans œuvre en tentant d'en cerner les enjeux plastiques et esthétiques.

87 Paul Ardenne, *L'image corps*, *Op.cit.*, p.477

88 Repensons ici au nu de Richter et à l'analyse que Paul Ardenne en fait (Paul Ardenne, *Ibid.*, p.446).

89 Paul Ardenne, *Ibid.*, p.477



III. ANDY KAUFMAN : L'AUTOREPRÉSENTATION
COMME PRAXIS DE LA DISPARITION

***« What's real? What's not?
That's what I do in my act,
test how other people
deal with reality.»***

Andy Kaufman

3.1 FOREIGN MAN : QUAND L'IM-POSTURE DÉMONTE LE RIRE

Penser Andy Kaufman nécessite en première instance de s'imprégner de sa pratique performative. En effet le contour même d'une performance scénique donne à voir la dynamique corporelle de l'humour d'Andy Kaufman (1949-1984) qui reste intrinsèquement liée à la production de sens qu'elle développe. Un comique pour le moins singulier. Se définissant lui-même plus comme un *entertainer*, il pratiqua un humour basé sur le refus d'être « drôle » et sur un effacement permanent de la distinction entre fiction et réalité. Il nous a donc semblé qu'emprunter les atours de la fiction ou du moins une approche descriptive, l'espace de quelques pages, serait le moyen le plus sûr de se familiariser avec le jeu, entre faussaire et mystificateur, qu'exerçait ce dernier.

Notre fable¹ commence à New-York dans un comedy club des années 70. Un bar tamisé ou un seul spot éclaire une petite estrade. *Scène Ouverte*, tel est le thème de la soirée. Autrement dit : sur notre petit promontoire défilent des comiques

¹ Cette fable est inspirée d'événements réels qui coïncide avec les débuts d'Andy Kaufman, et s'inspire largement de la retranscription dont ils furent l'objet dans le Biopic de Miloš Forman, *A Man on the moon*, 1999, d'après un scénario de Scott Alexander et Larry Karaszewski, produit par Dany de Vito.

amateurs, au talent plus ou moins prononcé. L'humour que l'on pratique ici est alors une spécificité américaine : le *stand-up*. Littéralement « être debout », un corps face au public. Sa particularité réside dans la posture du comique. En effet ce dernier interpelle le public de manière informelle, lui racontant des histoires dômes issues du quotidien d'une façon – apparemment – improvisée. Le comédien sans artifice – ni costume, ni accessoire – se met en quelque sorte à nu devant son public, il est à sa merci et son succès dépend fortement de sa répartie, de sa capacité d'improvisation. Résumons : notre fable commence ainsi, dans un espace ouvert des comiques mettent le rire à nu dans une auto-représentation.

Vient son tour. *Foreign Man* entre, ou plutôt ceci : son corps entre, pas hésitant, visage crispé. Un corps tout entier au supplice de la représentation, le trac incarné. Il se tient droit, comme figé, les bras légèrement écartés du corps, comme les deux ailes d'un manchot. Il se tient debout, donc, seul face au public dans un costume en tissu souple, vraisemblablement trop grand pour lui. S'exprimant dans une langue mal-assurée, déchiré d'un accent étranger, il déclare : « Tenk you verry meuch ». Silence. Le visage se contracte. Il se fait, se défait, véritable lieu de lutte. « I am happy to be here, but to much trafic today, it take me half and hour to get here ». Silence. Malaise de l'audience. Si l'homme sur scène reprend bien la figure rhétorique du stand-up en racontant une anecdote réelle, il ne lui cherche aucune finalité. Puis il reprend et répète l'opération en une sorte de catalogue raisonné des clichés comiques évidés de leurs *punch-line*. Déroute. Quelques rires, nerveux. Notre « étranger » interprète mal ces rires et par des gestes hystériques, supplie son public de se retenir en attendant la chute, qui, elle, ne vient jamais.

Galvanisé par cette méprise, il commence alors une série d'imitations. « Je voudrais vous imiter Monsieur Jimmy Carter, président des Etats-Unis d'Amérique », tourne le dos au public, puis refait front, avec une voix identique et sur un ton égale il affirme « Bonjour je suis Jimmy Carter, président des États-Unis d'Amérique ». A chaque fois il reprend le même protocole : il annonce, demi-tourne sur lui-même et énonce. Plus les « imitations » se succèdent, plus les rires fusent. Mais c'est un rire de malaise, un rire incontrôlé. Enfin, comme un dernier sacrilège, il annonce « Je vais maintenant vous imiter Elvis Presley » puis fait dos au public. Cette fois-ci toute la salle éclate de rire. Chacun s'attend à un nouvel échec pathétique. Il enlève sa veste, dégrafe son pantalon, enfle une perruque, attrape une guitare et en un geste tout s'écroule : il passe sa main dans ses cheveux. Il est encore de dos et pourtant, par une gestuelle minime, il est déjà Elvis. La musique commence et

en un léger déhancher Elvis confirme sa présence. Ainsi de dos, on ne pourrait différencier le vrai du faux. C'est alors qu'il fait volte-face. Ce n'est plus l'étranger, looser inadapté à l'humour, son visage comme son être, en un instant transfiguré. Une imitation parfaite, tout y est, des mimiques vocales aux attitudes corporelles. Le public comme soufflé, comprend alors l'envergure de la supercherie. Apologue d'un tel est pris qui croyait prendre.

Ce sketch figure l'un des tout premier d'Andy Kaufman et déjà en préfigure l'ensemble des éléments stylistiques qui y opère : jeu entre vérité et mensonge, mise à mal du spectateur par une mise en crise de la posture de l'artiste, mystification... Ce personnage de *Foreign Man* est le premier, mais aussi le plus aimable de ses multiples visages. Acteur raté, au regard du stand-up, *Foreign Man* est originaire de « Caspiar » - une île fictive de la mer de caspienne. Déconstruire l'humour du *Foreign Man* – et par là même celui de Kaufman – c'est dès l'origine se confronter à une difficulté d'approche : la polysémie de ce qui est donné à voir. Un ensemble de sens convergeant vers un même point mais dans un système de signe complexes, à la fois autonome et interdépendant. Toutefois, il semble évident que le « sketch » que nous venons de décrire, questionne voir malmène la question de la représentation. Nous assistons ici à une double mise à mort - celle du stand up et celle de l'imitation – et *in fine* à un double renversement qui met à jour la duperie, la mystification.

Andy Kaufman
Foreign Man
au « Johnny Cash christmas special »
1979

Au commencement il y a le corps. Dans une pantomime figé, l'acteur prend position, comme un cadavre à la verticale. Un corps rigide, tellement debout qu'il ne semble plus en vie. Dès l'origine se trame une mise à mort du stand-up, l'acteur n'a pas encore parlé que déjà tout son corps exprime l'échec à venir de sa représentation. En effet dans le stand-up, la posture corporelle du comique doit toujours être en mouvement car « pour les comédiens de stand-up, le signifiant même de la mort est un indice du rejet du public. Le spectre de la mort doit-être manifestement exclu, car elle serait l'équivalent d'un échec à faire rire le public »². Comme un enfant fait le pitre pour attirer l'attention, le comique séduit son public dans une surproduction gestuelle. Mais ici, si Andy Kaufman applique à la lettre le programme du « stand-up », c'est un corps proprement médusé qui fait face au public.

De ce corps mal à l'aise se dégage un burlesque involontaire. Ce n'est ni Chaplin, ni Buster Keaton. En effet si le corps est l'outil du burlesque traditionnel ; c'est par une inadaptation dans l'espace que l'acteur développe une poétique comique. Mais dans le cas du burlesque, cette maladresse est forcée, elle ne nous dupe pas, se montrant à voir comme une fiction. Nous jouons le jeu de la surprise, fascinés par l'inlassable chute du corps. Au contraire ici c'est un malaise plus qu'une maladresse. Car ce qui, nous le sentons, met se corps au supplice, c'est le poids des regards. Cet autre en attente, car le comique *doit* faire rire. Par la rigidité de sa posture, le corps dit déjà l'impossibilité de remplir ce contrat morale, cette obligation. Et lorsqu'il exhorte son public d'attendre la chute, c'est par des mouvements brusques, saccadés, sans souplesse. Le corps du Foreign Man révèle les affres de sa représentation, il donne à voir le travail de l'acteur et par là même en souligne la valeur symbolique, en démonte la rhétorique. Un corps sans charisme qui déjà sape les attentes du public.

Allons plus loin, méduser disions-nous, il est intéressant ici de souligner le parallèle mis en jeu entre le rôle du public dans cette scénette et la nature des Gorgones. Les gorgones, au nombre de trois, sont dans la mythologie grec des êtres monstrueux, engageant des traits incompatibles. A la fois féminine et masculine, ces femmes a la tête hérissée de serpents lancent des regards sauvages. Un regard qui opère sur celui qui en est l'objet une sidération telle que son corps passe du règne du vivant à celui du minéral.

2 Florian Keller, *Op.cit.*, p.167

Il y a surtout les yeux. Leurs yeux sont tels que quiconque a un échange de regards avec elle est instantanément changé en pierre. Ce dont est fait le vivant : la mobilité, la flexibilité, la souplesse, la chaleur, la douceur du corps, tout cela devient pierre. Ce n'est pas seulement la mort qu'on affronte, c'est la métamorphose qui vous fait passer du règne humain au règne minéral, et donc à ce qu'il y a de plus contraire à la nature humaine. [...] quand on croise le regard de Méduse, qu'on soit rapide ou lent, ce qu'on voit reflété dans les yeux du monstre, c'est soi-même changé en pierre, soi-même devenu une face d'Hadès, une figure de mort aveugle, sans regard.³

Dès lors nous pouvons envisager le rôle du corps du Foreign Man comme agissant une métamorphose. Si la posture corporelle vient ici préfigurer l'échec à venir du comique à répondre aux attentes du public, elle initie subtilement l'identification du public à un monstre mythologique et par là même souligne le rôle de ce dernier dans la représentation. Ce qui ainsi semble mis en lumière ce n'est pas seulement le pacte tacite entre l'acteur et son public mais également la pulsion de mort à l'œuvre dans toute représentation comique. En d'autre terme par sa posture physique Andy Kaufman met en jeu les postures symboliques tant du public que du comique dans l'acte de représentation lui-même.

Puis vient la langue. Lorsque notre étranger se met à parler, il s'exprime dans une langue qui n'est pas la sienne. L'accent est outrancier mais pourtant nous ne pouvons pas le définir comme un élément de mise en scène. Tout comme le corps, l'usage de la langue participe d'un jeu de mystification, si ce n'est de fausserie. Nous ne pouvons saisir si cet accent est forcé ou naturel, si nous sommes face à du réel ou de la mise en scène, face à un mensonge ou à une réalité⁴. Ce n'est pas une parodie d'accent, nous semble-t-il, juste une difficulté à s'exprimer. Le spectateur doit faire l'effort de l'écouter, de le comprendre. Là encore, l'élément freine le rire, ou du moins en provoque un d'une autre sorte, inattendu. Une voix comme pincer, ou les mots buttent et s'entrechoquent, se cherchent et se distordent. Une distance s'installe entre le spectateur et le comique. Ce n'est plus ce dernier qui surplombe son audience depuis sa petite estrade, mais bien le spectateur qui domine. C'est à cet instant que naissent les premiers rires, rires involontaires certes, mais rires « supérieurs » tout de même⁵. Ce deuxième élément de jeu nous le comprenons

3 Jean-Pierre Vernant, *L'Univers, les dieux, les hommes*, coll. « La Librairie du XXe siècle », Seuil, 1999, p.224-225

4 Cet élément de réflexion s'inscrit dans le cadre d'une représentation initiale, alors même qu'Andy Kaufman n'est pas encore connu et que ce personnage semble vrai au spectateur.

5 « Nous apparaît comique celui qui, comparé à nous, fait trop de dépense pour ses performances corporelles et trop peu pour ses performances psychiques, et il est indéniable que dans ces deux cas, notre

participe du même ressort que la présence corporel, en accentue même les enjeux en inversant définitivement le rapport entre scène et public. Là où l'artiste de stand-up traditionnel brille par son éloquence face au public, le Foreign-Man joue les souffre-douleurs médusés.

Au sein même de la structure syntaxique se dessine une seconde mise à mort du stand-up par une application littérale du principe. En s'en tenant à donner des anecdotes personnelles sans aucune chute – du type « ma femme est une mauvaise cuisinière » - *Foreign Man* supprime la forme comique. Il évide alors l'acte de communication de tout sens. Chaque mot comme une coquille vide, chaque phrase comme un champ de bataille, où git, par son absence, le cadavre du signifiant. En son essence « le stand-up enchaîne les mini-climax – les séries de chutes comiques »⁶, autrement dit Kaufman en reste à la définition littérale du stand-up – être debout en interpellant le public – et en supprime la finalité. Plus que cela, il répète l'opération, il persiste et signe la mise à terre du signe. Pourtant nous rions, mais c'est un rire « sale », un dédain, nous rions du pathétisme de l'acteur. Prenons un instant. Nous rions face à la mise à mort d'un autre rire. Le stand-up est par nature un humour de la transgression, il met à mal la théâtralité comique en donnant à voir une forme « naturel » d'humour, sans costume ni artifice. Souvent l'artiste de stand-up est en lutte avec son public, il le maltraite, le malmène, montant les uns contre les autres, choisissant un souffre-douleur qui devient fil rouge ou running gag. Humour agressif donc que celui du stand-up. Pourtant, en péchant par un excès de littéralité, l'inoffensif *Foreign Man*, nous dévoile l'artificialité du stand-up, sa nature même de simulacre. En évitant la structure syntaxique de sa partie artificielle, la *punch-line*, nous assistons à l'effondrement d'un château de carte. Cette fameuse suppression de la punch-line comique rejoue l'absence de chute du corps burlesque : répétition d'une attente jamais satisfaite. Par un apparent excès de maladresses, la mécanique du rire est mise à nu par son échec même. Dès lors la teneur transgressive du stand-up s'effondre.

Puis vient le temps des imitations. Nous l'avons dit, le principe se résume en trois étapes : annonce, demi-tour, énonciation. De la même façon qu'il s'est attaqué au stand-up, Kaufman démonte alors le principe de l'imitation en l'évidant de son essence même : à savoir la mimétique vocale. Ne reste que l'absurdité d'une affirmation – « je suis Jimmy Carter » - et un infantilisme qui rappelle le spectacle

rire est l'expression du plaisir causé par la supériorité que nous nous attribuons à nous-mêmes sur lui. » Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Gallimard, Paris, 1988 (1905), p346

6 John Limon, *Stand-Up Comedy in Theory, or, Abjection in America*, cite par Florian Keller, *Op.cit.*, p25

d'enfant. Encore une fois c'est par l'affirmation de son principe, en une multiple répétition que l'on imagine reproductible à l'infini, qu'il sape sa crédibilité, sa position⁷, dans un rejet de son talent d'artiste. Dans le *Johnny Cash Christmas Show* de 1979, *Foreign Man*, parlant d'une imitation précédente, affirme qu'elle était stupide, car « tout le monde peut la faire ». Entre les lignes nous pouvons y lire un dénigrement de ses talents d'artistes. Le talent mimétique n'a plus de sens puisqu'il réside en une simple affirmation.

Encore une fois il décourage, irrite, son audience et au moment où ce dernier déplace son attente – en prévision de la catastrophe – il change de registre. En annonçant le personnage d'Elvis, le public ne s'attend pas à voir une véritable transfiguration du corps qui leur fait face. Au moment où l'artiste semble s'effacer sur la scène, il refait violemment front. Mais ce n'est pas en tant que comique qu'il se révèle, mais dans une forme troublante de double. Pourtant le double n'est pas l'identité, cet autre qui nous fait face semble s'évanouir, disparaître complètement, au profit d'une figure on ne peut plus iconique. Un autre, donc, qui dans sa protéiformité, semble informe, fantomatique. Ici réside, nous semble-t-il, une particulière complexité de l'acte, de par sa polysémie même. Que nous dit cet « Elvis » ? D'une part il instaure un complet renversement, le public qui jusqu'ici présidait à la justesse du comique, se jouant de son incapacité à produire du signifiant, devient en un geste minime, le jouet de l'acteur. Jeu cruel ou le comique se laisse humilier, pour mieux moraliser la cruauté de son public, dans une syntaxe représentationnelle qui évoque la fable et son double renversement dans la mise à jour de la mystification opérée. D'autre part, et ceci est particulièrement frappant à la vue de cette performance lors de certains shows télévisés⁸, ce qui impressionne c'est la réaction du public, en effet celui-ci ne rit pas de sa méprise, il est soufflé, puis rapidement hystérique, comme dans un réel concert d'Elvis. Nous assistons à une véritable fascination collective qui certes nous révèle la puissance symbolique de l'icône Elvis, mais peut-être aussi, l'immense pouvoir de la mimétique. L'artiste devient en un instant *phasme* protéiforme, nous procurant l'exquise « terreur du dissemblable »⁹. Phasme d'Elvis, mais aussi Phasme à retardement, scellant l'ensemble de la représentation sous le signe du simulacre.

7 Dans son ouvrage *Presence and Resistance : postmodernism and cultural politics in contemporary american performance*, Philip Auslander envisage l'œuvre de Kaufman sous l'angle de l'art conceptuel et déclare : « Le projet conceptuel de Kaufman consistait à mettre en danger sa présence et son autorité d'artiste ». Cité par Florian Keller, *Op.cit.* p.36

8 Renvoyons ici encore au *Johnny Cash Christmas Show 1979*

9 Georges Didi Huberman, *Phasmes*, *Op.cit.*, p.15

« Le phasme [...] tire sa puissance du paradoxe suivant : en réalisant une espèce de perfection imitative, il brise la hiérarchie exigible de toute imitation. Il n'y a plus ici de modèle et sa copie : il y a une copie qui dévore son modèle, et le modèle n'existe plus tandis que la copie, seule, par une étrange loi de la nature, jouit du privilège d'exister. »¹⁰

Pour Greil Marcus dans *Dead Elvis*, Elvis Presley est « un symbole vidé de toute substance, triomphalement vague, de la perte d'identité »¹¹. D'une certaine façon, en devenant double d'Elvis c'est Foreign Man qui meurt en perdant deux fois son identité : ni être réel, ni copie, il n'est tout simplement plus rien, dévoré par sa parfaite capacité mimétique. Ce corps qui nous faisait face, quelques secondes auparavant, n'est plus que fantôme. Nous assistons, fascinés, à un complet retrait de sa présence. Et qu'est-ce à dire de l'artiste qui interprète Foreign Man ? Il est littéralement absorbé par sa création, qui elle-même est aspirée par la figure d'Elvis. Nous ne retrouvons dès lors face à deux modalités inverses opérant un même résultat. En effet à un Foreign Man incapable qui met en crise la représentation en dévoilant la mécanique – frustrations des attentes du public, mise à mal des préceptes du stand-up, inversion des rapports de domination intrinsèques – succède un second qui réussit parfaitement le pacte mimétique ; dans les deux cas l'entreprise génère une crise de la posture de l'artiste disparaissant dans les affres de sa représentation. Résumons : la stratégie du Foreign Man, au regard de cette première analyse, nous semble s'appuyer sur plusieurs pivots : la littéralité, la frustration de son public, l'être protéiforme, le retrait de la présence. Chacun de ses éléments interagissant avec les autres en un système complexe. Soulignons qu'au final la prestation ne peut à proprement parler être qualifiée de comique, même si elle reste inqualifiable, nous pourrions plus aisément la rapprocher d'une sorte de happening visant à démonter le principe de représentation et à effacer la figure de l'artiste.

10 Georges Didi Huberman, *Ibid.*, p18

11 Florian Keller, *Op.cit.*, p.40

3.2 ÉVIDER LA SCÈNE : L'ÊTRE FANTÔME ET LE MYSTÈRE DE L'IDENTITÉ

Si nous élargissons notre enquête à l'ensemble de l'œuvre d'Andy Kaufman, il apparaît que ce processus d'évidage est une récurrence et qu'il peut être envisagé sous trois angles : le défaut de présence, l'excès de présence et la multiplication des identités. Ainsi, nous l'avons vu *Foreign Man*, est un personnage en creux, un corps qui ne signe que la persistance de son absence. Cette mise en scène de l'absence est encore plus parlante dans son sketch *Mighty Mouse*¹². Le 11 septembre 1975, dans la première du *Saturday Night Live*, *Foreign Man* entre en scène, sourit et, sans dire un mot, pose l'aiguille d'un phonographe sur un disque. Commence alors une version râpeuse du générique de *Mighty Mouse*¹³. Il reste statique et mutique jusqu'au refrain où il entonne, en playback, la phrase « Here I come to save the day » lançant ses bras en avant en une gestuelle emphatique. Une fois la musique terminée, il retire l'aiguille et se retire.

12 Notons que ce sketch est la première apparition télévisuelle d'Andy Kaufman, il est encore inconnu du public.

13 *Mighty Mouse* est un célèbre dessin animé des années 40 qui met en scène une super souris orpheline qui sauve les souris des méchants chats.

« Je suis ici pour sauver la journée »¹⁴. Ce que souligne cette phrase c'est à la fois l'attente du public mais aussi l'incapacité de l'artiste à remplir son devoir. Dans cette scénette l'acteur est à la fois présent corporellement et en même temps totalement absent, n'apportant rien de plus qu'une singerie ridicule sur une bande enregistrée. L'acte d'appropriation, ou plutôt son absence, au-delà d'un comique de l'absurde, nous révèle encore une fois l'incapacité de l'artiste à remplir sa part du contrat symbolique avec son public. Mais plus encore dans l'ambiguïté représentationnelle on ne distingue plus l'artiste et le personnage. Si le personnage est en retrait que dire de son créateur ? En effet à aucun moment Andy Kaufman ne dévoile la valeur fictionnelle de son personnage, il se retire de scène en tant que *Foreign Man*. Comme si Kaufman « s'était matérialisé à partir de nulle part, inexplicablement, comme un spectre »¹⁵. En effet dès ses premières apparitions télévisées, Andy Kaufman est, aux yeux du public, réellement cet étranger, il n'y a pas de distinction entre l'acteur et son personnage, ils sont là, tous les deux côte à côte. Ainsi si le sketch évoqué précédemment peut-être envisagé comme un acte de mystification dans la mesure où l'incapacité supposé du Foreign Man se retrouve démenti par l'imitation d'Elvis, le personnage de Foreign Man est doit être envisagé comme un « faux », il ne se présente à aucun moment comme un être fictionnel. Andy Kaufman, dès l'origine est un spectre qui pose sans fin la question de son identité.

Un autre célèbre personnage de Kaufman, le *British Man*, joue un rôle important dans cette déconstruction de la présence par une frustration des attentes du public. Après être entré en scène, l'acteur se contentait de lire, avec un fort accent anglais, *Gatsby le Magnifique*¹⁶ à partir du premier chapitre. Encore une fois l'apport de l'artiste est réduit à un geste élémentaire d'élocution. Kaufman poussa même la radicalité plus loin. Lors d'une émission du *Saturday Night Live*, face au mécontentement du public qui réclamait le sketch de *Mighty Mouse*, Andy Kaufman se dirigea vers le phonographe. Mais au lieu du soulagement attendu, le public pu entendre un enregistrement de la lecture. En sommes une reproduction mécanique de l'acte proposé par le comique. *British Man* se contentant cette fois ci de rester debout à côté du phonographe. A la fois acte de punition et retrait totale de la présence.

.....
14 Expression anglaise qui peut-aussi être comprise comme « Je suis là pour rattraper le coup » ou « j'arrive à la rescousse »

15 Bill Zehme, *Lost in the funhouse*, cité par Florian Keller, *Op.cit.*, p.101

16 Il est intéressant ici de se rappeler que le sujet du livre est la quête d'une identité, celle de Jay Gatsby.

A ces deux personnages nous pourrions en ajouter un troisième : Tony Clifton. Agissant selon une logique radicalement inverse, il en sert pour autant le même but. En effet, si British Man et Foreign Man sont des personnages en constante disparition, Tony Clifton, lui, évide la scène par un excès de présence. Il est bel et bien là, mais bien trop. Sans aucun doute son personnage le plus détesté, Tony Clifton est un crooner méconnu de Las Vegas. « Sa simple présence physique avait quelque chose d'obsène »¹⁷. Il semble en constant état d'ébriété, beugle plus qu'il ne chante et insulte son public. Son corps n'est cette fois-ci pas rigide mais bien au contraire en constante lutte avec l'apesanteur. Clochard céleste titubant.

Et pourtant Tony Clifton à l'inverse du Foreign Man n'a aucun problème à être en représentation. Il n'a pas peur de son public, ce serait plutôt le contraire. Il se définit par un orgueil démesuré et une extrême vulgarité. En ce sens nous pourrions le lire comme une Vanité incarnée : une Vanité contemporaine faite corps, vecteur d'une vanité qui devient Vanité. Has-been avant même d'avoir connu la gloire, il incarne le pathétisme du désir de célébrité, nous renvoyant à la vacuité de son existence. L'immortalité supposée de la « star » est ici détruite, dans une gesticulation ridicule qui ne souligne que son inconsistance. Le trop plein abject que dégage le personnage n'est au final qu'une nouvelle dissolution de sa présence. Spectacle pathétique d'un corps qui ne semble affirmer sa présence que pour la contredire.

Dissolution dédoublée par la disparition même de son créateur. En effet s'il est un personnage dont Kaufman n'a jamais accepté l'aspect fictif, c'est bien Tony Clifton, en refusant toute forme de paternité. Chaque apparition télévisé de Tony était l'occasion d'un scandale, et chaque scandale était l'objet d'une intervention ultérieure d'Andy

Andy Kaufman
Tony Clifton

17 Florian Keller, *Op.cit.*, p107

Kaufman pour s'excuser des actes grossiers de son collègue en insistant sur le fait qu'il n'avait rien à voir avec ces incidents dans la mesure où il n'était pas Clifton. Allant plus loin il organisa même un duo avec Tony Clifton sur la scène du Carnegie Hall. Acteur et personnage, chantant ensemble, en deux corps distinct. Comme si le but ultime était de donner naissance à une fiction autonome, évidée de son créateur.

Nous commençons à réellement percevoir que le jeu mis en place par Kaufman, celui de sa perpétuelle disparition, se base plus particulièrement sur une multiplication des identités. Nous ne sommes pas comme dans la comédie traditionnelle dans un endossement des personnages. Chaque personnage est en effet un double : il a son identité, sa vie propre en sommes. Andy Kaufman se donne dès lors comme un être protéiforme, qui sans cesse change d'aspect, et semble disparaître dans l'espace de ses différentes autoreprésentations. Et c'est peut-être par là même qu'il réussit le mieux à retirer sa présence de la scène. Comme dans un spectacle de prestidigitation, Andy Kaufman réussit à disparaître en détournant l'attention sur la disparition de son personnage. Face à l'énigme de chaque personnage nous en oublions de nous interroger sur celui qui en est le maître d'ouvrage. De ce fait les personnages de Kaufman deviennent à la fois réels et fictionnels, et c'est ici que se joue tout le problème. Ainsi lorsque Tony Clifton fut littéralement jeté dehors manu militari du studio d'enregistrement du soap *Taxi* pour manque de professionnalisme, Judd Hirsch déclarera « le corps réel que je tirais hors de scène était Andy Kaufman, mais je me suis rendu compte que ce n'est pas lui que j'étais en train de mettre dehors. C'était Tony Clifton, un fantôme, une fiction – une fiction avec un vrai corps. »¹⁸. De la même façon, à la fin de l'*Andy Kaufman Show* (1983), l'animateur Andy Kaufman entre en conflit avec Foreign Man. Dans cette scène encore le dédoublement/redoublement du réel est poussé à l'extrême comme le relate Florian Keller :

18 Bill Zehme, *Lost in the funhouse*, cité par Florian Keller, *Op.cit.*, p.107-108

**Andy Kaufman
et Foreign Man
Andy Kaufman Show**
1983

En plein générique de fin, l'animateur joué par Andy Kaufman se mit à insulter les spectateurs assis devant leur poste tout en continuant à saluer de la main avec un sourire. Il se moqua de la stupidité et de l'ignorance du public, les traita d' « idiots » et de « moutons ». A la fin du générique il regagna les coulisses et s'en prit à son équipe, pensant être hors antenne. Foreign Man rejoignit l'animateur. Devant une caméra située en coulisse, il dénonça son comportement.

[...] Foreign Man chercha à convaincre Andy de faire tomber son masque de rustre : « c'est en prenant conscience de tes propres défauts que tu pourras accepter qui tu es vraiment, ne plus avoir besoin de te cacher derrière cette attitude machiste. » Le dur Andy Kaufman fondit alors en larmes devant sa propre création. Alors qu'il quittait l'écran en sanglotant, le charmant Foreign Man resta seul pour dire au revoir aux téléspectateurs. [...]

La scène ne s'arrêta pas là. Dès la fin de ces politesses, Foreign Man demanda s'il était hors antenne. Il se révéla soudain un autre personnage, un voyou demandant aux membres de l'équipe de faire un match de catch. [...] Ses déplacements identitaires incessants finissent par « infecter » ou « hanter » ses personnages à priori cohérents.¹⁹

C'est la notion identitaire qui vole en éclat de toute part. D'un côté le personnage devient réel, hantant son créateur, mais plus que cela les personnages se hantent les uns les autres, n'offrant plus la moindre identité cohérente, même fictive. Le corps devient lieu d'expression des foules intérieures. A cette polyphonie du corps répond une polysémie identitaire. Cette quête emprunte les voies de la métamorphose permanente. Dissolution du je dans la multitude des jeux, et inversement. Sur la scène vide palpite la condition humaine. Ce que génère l'apposition des doubles, c'est un champ magnétique d'attraction du vide, lieu d'un perpétuel effondrement identitaire. Rédigeant ces lignes me revient un poème de Michaux :

.....
19 Florian Keller, *Ibid.*, p.109

*Dans l'étroite salle / qui cesse d'être étroite / calme vient à notre rencontre
un calme de bienvenue / composé d'allonges, d'allonges / abandons non dénombrés
Emplacement n'est plus ici / n'est plus là / on a cessé d'en avoir, d'en vouloir
Du cotonneux en tous sens / vacillant, indéterminé / sur le passé qui sombre
Tourments, tournants dépassés / un corps pourtant non disparu a coulé
Lieux quittés / Temps du calme continu / parfait / non modulé.
Temps dans lequel on ne sera plus déconcerté / divisé, / dans lequel rien n'interpelle, /
où ne débouche phénomène aucun
Plus de rencontre / Monde sans gradins / ou aux milliers d'imperceptibles gradins /
accidents indistinctement coulissant dans de similaires accidents
Egalisation / enfin trouvée / enfin arrivée
qui ne sera plus interceptée. / On y vogue. / Jubilation à l'infini de la disparition des
disparités.²⁰*

Comme Michaux, il semble que Kaufman aspire à un immense détachement. Disparition des disparités dans la multiplication des formes. Moi est un autre qui est un autre qui est un autre, à l'infini. Alors la scène n'est plus étroite puisqu'une foule l'anime, mais une foule vide.

Résumons : Andy Kaufman joue à être un autre, mais cet autre se substitue à lui-même, Kaufman devient alors l'ombre – début d'un évanouissement – de ses propres reflets – persistance de sa matérialité²¹. En hyper-réalisant ses personnages, il opère un redoublement parfait du réel, créant un trou dans l'espace de la représentation car dans son épaisseur disparaît progressivement le référent comme son agent, jusqu'à l'opération représentative même – dans la mesure où elle n'est plus assumée somme telle. « En tant qu'artiste, il disparaît précisément dans l'espace entre ses diverses autoreprésentations »²². L'artiste tisse sa toile, où vrai et faux se mélangent en un simulacre permanent. Inextricable digitalisation du corps qui génère une présentification de l'absence. Kaufman crée l'absence par l'absence. Une absence visible par le creux insondable de sa présence. Miroir aux mille facettes. Vertige²³.

20 Henri Michaux, *Déplacements Dégagelements*, coll. L'imaginaire, Ed. Gallimard, Mesnil-sur-l'Estrée, 2013

21 Dans son ouvrage *Impressions Fugitives*, Clément Rosset évoque le conte d'Anderson, *L'ombre*, dans lequel une ombre se substitue progressivement à son propriétaire pour en définitive l'évincer. Nous pourrions voir, au regard de cette lecture, le personnage de Tony Clifton comme l'ombre du corps Kaufman, qui en lui survivant – grâce à la complicité de Bob Zmuda – réussit à se détacher pleinement de son créateur.

22 Florian Keller, *Op.cit.*, p.115

23 Nous pourrions dire que Kaufman agit à la manière de Paul Margueritte dans *Pierrot assassin de sa femme* : « Pierrot plongé dans le souvenir du projet qu'il conçut un jour de tuer sa Colombine en l'étouffant à force de chatouillement, et finalement victime (ou s'imaginant victime) de sa propre machination puisque c'est lui qui meurt (ou s' imagine mourir) à force de mimer la pauvre Colombine étouffant de rire et de plaisir. En bref : le mime Pierrot imitant Colombine et mourant de trop bien l'imiter ou à tous le moins saisi, à faire ainsi le mort (la morte) d'une angoisse mortelle. Ces ambiguïtés du scénario, cette espèce de repli à l'infini qu'il autorise entre ce qu'il imite et ce qui est imité sont évidemment tout son intérêt. » Catherine Perret, *Op.cit.*, p.69

3.3 LE DON QUICHOTTE INVERSÉ

De la même façon que Don Quichotte « est le héros du Même »²⁴, nous pourrions dire qu'Andy Kaufman est le héros de la Dissemblance, un Don Quichotte inversé en somme. Là où le chevalier de Cervantes serait une excroissance de la Littérature, « fait de mots entrecroisés »²⁵, qui tenterait d'envahir le réel, Kaufman agit comme une cavité du réel qui viendrait mettre à mal la représentation. Don Quichotte est l'incarnation de ses propres lectures, il lit le réel sous l'angle de la fiction, forçant les similitudes, ouvrant le réel à sa propre fantasmagorie, dans une quête frénétique de l'incarnation du signe. La tragédie de Don Quichotte est, nous dit Foucault, de vouloir « transformer le monde en signe » et qu'il « doit combler de réalité les signes sans contenu du récit »²⁶. Aux affres de la similitude, il est pris sans fin dans la recherche des ressemblances. « Personnage dérégulé du Même et de l'Autre », Don Quichotte configure le signe par un geste destructeur, en lui imposant une ressemblance jusqu'à l'en détruire, cherchant sans fin à coller le mot et la chose.

24 Michel Foucault, *Op.cit.*, p.60

25 Michel Foucault, *Ibid.*, p.60

26 Michel Foucault, *Ibid.*, p.61

Dès lors envisageons les choses ainsi : Kaufman lui aussi se joue du signe mais il ne lui cherche pas une réalité, ne tente pas un collage mais bien au contraire une sorte de « coupage »²⁷ duchampien entre le mot et la chose, entre le signe et la réalité, et en définitive entre l'art et lui-même. L'enjeu serait non pas d'ouvrir le réel mais plutôt de le refermer par un simulacre permanent. En le redoublant inlassablement, il le subtilise et l'enterre. Là où chez Idalgo, les choses « ne sont plus ce qu'elles sont »²⁸, elles deviennent chez Kaufman, moins que ce qu'elles sont. En effet au lieu de chercher les ressemblances, il en crée de toute pièce et tente de duper l'Autre de leur véracité, et dans le même temps ne cesse de détruire sa propre duperie par des déplacements incessants de l'identité – pensons ici au charmant Foreign Man qui devient en un instant un sombre voyou. Destruction par la création.

27 Marcel Duchamp, *Op.cit.*, p.47. Néologisme de Duchamp qui semble désigner la vertu de coupure des « lames de rasoir qui coupent bien ».

28 Michel Foucault, *Op.cit.*, p61

De même nous pouvons souligner que Kaufman comme Cervantès opère un repli de la représentation sur elle-même. Ainsi dans la seconde partie du roman, Don Quichotte se retrouve confronté à des personnages qui ont lu la première partie du roman. Le texte alors, nous dit Foucault, « s'enfonce dans sa propre épaisseur et devient pour soi objet de son propre récit »²⁹. Cette première partie se substitue alors au rôle que jouait la bibliothèque d'Idalgo dans le premier tome. Ce repli dans l'épaisseur de la représentation, nous le retrouvons dans l'œuvre de Kaufman. En créant des interactions entre ses différents personnages, il en vient à les rendre d'une certaine façon hyper-réel.

29 Michel Foucault, *Ibid.*, p.62

Mais cette opération destructive ne s'articule pas seulement sur ce repli incessant, sur cette polyphonie du « je », mais également sur l'application d'une logique de la littéralité. Kaufman prend le réel au pied de la lettre dans un infantilisme intentionnel. Ainsi lorsqu'à la fin d'un spectacle de deux heures à Tampa, Andy Kaufman déclare vouloir remercier chaque membre du public – expression convenue – il s'applique pendant une heure de plus à le réaliser à la lettre, serrant la main à chaque personne du public. La transgression kaufmanienne à ceci de commun avec celle de Don Quichotte, qu'elles s'exercent toutes deux dans une littéralité poussée à l'extrême. Là où Don Quichotte applique consciencieusement le code de la chevalerie littéraire, Kaufman lui applique les règles du show-business. Plus que cela, cet excès de littéralité semble vouloir combler l'absence centrale, qui semble être le noyau dur de leurs identités. Une littéralité qui serait une tentative de faire corps face à la déréalisation de leur être.

Pour Andy Kaufman comme pour Don Quichotte, réel et imaginaire se confondent, en un simulacre permanent. Ainsi Idalgo ne semble être que la somme de ses lectures, là où Kaufman ne semble que la somme de ses autoreprésentations, de cette foule imaginaire. Ne reste, au centre, qu'une absence d'identité. « Malgré sa présence physique constante, il n'apparaissait que pour disparaître derrière ses représentations de lui-même. »³⁰ Andy Kaufman est un être réel, mais un être en creux de par son trop plein représentationnel, et c'est par là même qu'il met à mal la représentation.

30 Florian Keller, *Op.cit.*, p.97

Andy Warhol
Campbell's Soup Cans
32 sérigraphie sur toile,
50,8x40,6 cm chacune ,
1962

3.4 D'UN ANDY À L'AUTRE : KAUFMAN vs. WARHOL

Dans son ouvrage *Comique extrême, Andy Kaufman et le Rêve Américain*, Florian Keller propose une lecture du travail de Kaufman comme tentative transgressive de mise à mal du Rêve Américain. Pour l'auteur, l'artiste soulève l'incohérence de cette idéologie en agissant par excès de littéralisme. Il offre, par sa capacité « hyperconformiste », une approche bien plus transgressive car elle contourne la capacité d'absorption du capitalisme.

Ce rêve américain, nous l'avons déjà évoqué, c'est le mythe du succès : l'accès au bonheur pour tous. Chacun peut réussir pour peu qu'il s'en donne les moyens. Dans cet objectif, le citoyen est invité à se réinventer sans cesse : « l'impératif de l'invention est un motif omniprésent dans la culture américaine »³¹. Kaufman serait en quelque sorte l'enfant monstre de l'Amérique, appliquant à la lettre ce processus de « protéiformisation »³² des êtres.

31 Florian Keller, *Ibid.*, p.80

32 Notion développée par Robert Jay Lifton dans son ouvrage *The Protean Self*, il « doit être compris comme la recréation mentale continu de la sensation qu'à chaque individu de lui-même » (Florian Keller, *Ibid.*, p.81)

Ainsi le Foreign Man est à lui seul un condensé de l'histoire américaine, le mythe originel. Etranger qui tente sa chance sur le sol américain, qui tente de *s'intégrer* et finit par réussir, mais ce au détriment de sa propre identité, revêtant la peau d'Elvis, qui lui-même est un symbole vide. De cette production en série né un être vide. Paradoxe de l'Amérique.

De même, à l'autre bout de la chaîne, il y a Tony Clifton. Né à Las Vegas, ville-miracle au milieu d'un désert aride, cœur même du Rêve Américain. Là où Foreign Man est l'immigrant « naïf », Tony Clifton représente le fruit des promesses idéologiques. « Il est la star minable n'ayant jamais percé [...] l'incarnation de l'échec à répétition du Rêve Américain »³³. De là sans doute lui vient son pouvoir irritant, donnant à voir à l'Amérique ce qu'elle tente d'oublier :

*Par son identification constante aux fantasmes intimes de la culture américaine, il confronta le public à l'idée que la réalisation de son fantasme collectif impliquait la dissolution de l'être, voire la mise à mort de toute sensation de subjectivité cohérente.*³⁴

Andy Kaufman disparaît dans l'épaisseur de sa « protéiformité ». Dans *Le Retour du réel*, Hal Foster déclare : « la fascination qu'exerce Warhol réside dans le fait qu'on est jamais assuré de ce qu'un sujet se trouve derrière tout cela ». Warhol à l'image de Kaufman, et inversement. L'un et l'autre se répondent. Un trajet s'instaure d'un Andy à l'autre, comme si tous deux étaient les faces opposées d'une même pièce. Ce qui les oppose c'est le procédé qui opère cette disparition du sujet. Là où Kaufman utilise la multiplication des identités, Warhol lui s'efforce « de se vider de tout signifiant d'identité pour que sa propre personne soit le signifiant ultime de ce vide ». Au trop plein kaufmannien répond le vide warhollien.

A l'éternel fête pop de l'un répond la mélancolie identitaire de l'autre. A l'iconique Marilyn de l'un répond le « Has-Been Corner » de l'autre. Cette série de sketch traite de l'oubli, pendant inavoué de la célébrité, logique du monde post-moderne. Il y met en scène des « Has-Been » oubliés, dont on ne se souvient plus et dont pour certains il ne reste même plus de trace de leur succès passés. Nous sommes bien loin de l'idéal démocratique prophétisé par Warhol, ou plus exactement Kaufman nous rappelle que si éventuellement nous sommes célèbre un quart d'heure dans une vie, nous ne le sommes pas tout le reste du temps. Ainsi lors de son spectacle

33 Florian Keller, *Ibid.*, p.104

34 Florian Keller, *Ibid.*, p.40

au Carnegie Hall, Kaufman offre à un musicien de rue « la chance de sa vie », en lui donnant l'occasion de jouer face à un vrai public, il ne lui offre qu'un éclair furtif de célébrité pour le laisser dans l'instant sombré dans l'oubli.

Aux sujets en séries de Kaufman semblent répondre les œuvres en série de la Factory. Dans les deux cas l'objet de la représentation s'assume comme simple reflet des choses :

Autre exemple d'inversion : rien de plus contraire à l'art que l'idée d'être le simple reflet des choses représentées ; même la photographie ne supporte pas ce destin ; le pop art, lui, bien au contraire, accepte d'être une imagerie, une collection de reflets, constitués par la réverbération plate de l'environnement américain : honnie du grand art, la copie revient .³⁵

Ainsi cette remarque de Roland Barthes pourrait aussi bien s'appliquer au travail de Kaufman. Les personnages de ce dernier pouvant être appréhendés comme des réverbérations plates du rêve américain. A la répétition spectaculaire de Warhol et de ses séries d'images identiques répond le spectacle de la division identitaire. Ces deux artistes ont en commun la réappropriation du double. Mais si chez Warhol le double plat et inoffensif dépersonnalise sans rendre anonyme³⁶ ; nous sommes au contraire chez Kaufman dans la personnification d'un double, qui prive son hôte de son identité. Au spectaculaire répond l'ogre spéculaire. Dans les deux cas nous sommes face à des « images radicales »³⁷. Mais si l'image warholienne devient fait, ou plus exactement factice³⁸, l'image kaufmanienne va plus loin. Car chez Kaufman l'image est faite corps : c'est un corps-image, un corps-factice, qui en définitive ne signifie que son insignifiance. Un corps plein d'un Signifiant vide devient théâtre d'une multitude de fictions dissonantes. Dans cette symphonie du désordre il est entier voué à la désespérante insignifiance de son identité.

35 Roland Barthes, « Cette vieilles choses, l'art... », *Op.cit.*, p.915-916

36 « Il faut au reste entendre : le pop art dépersonnalise, mais il ne rend pas anonyme : rien de plus identifiable que Marilyn, la chaise électrique, un pneu ou une robe, vue par le pop art ; ils ne sont même que cela : immédiatement et exhaustivement identifiables, nous enseignant par-là que l'identité n'est pas la personne : le monde futur risque d'être un monde d'identités [...] mais non de personnes » Roland Barthes, *Ibid.*, p.918

37 Nous nous permettons ici d'utiliser un concept développé par Barthes : « Le pop art trouve l'unité de ses représentations dans la conjonction radicale des formes poussées chacune à l'extrême : le stéréotype et l'image. [...] Le pop art produit ainsi des images radicales : à force d'être image la chose est débarrassée de tout symbole. [...] ce n'est plus le fait qui transforme en image (ce qui est, à proprement parler, le mouvement de la métaphore, dont l'humanité a fait pendant des siècles la poésie), c'est l'image qui devient fait.» Roland Barthes, *Ibid.*, p.919

38 « le factice, c'est le caractère de ce qui existe en tant que fait et apparaît dépourvu d'aucune justification » Roland Barthes, *Ibid.*, p.919

La complexité d'une réflexion sur la pratique d'Andy Kaufman s'articule autour de la quasi-impossibilité de séparer la posture de l'artiste de la valeur de ses représentations. Car la représentation fait ici corps avec l'artiste, la posture entre dès lors comme élément intrinsèque du substrat de la représentation. Toutefois nous pouvons tenter un découplage afin d'étudier plus avant la question de l'objet de la représentation. L'acte représentatif trouve, dans la pratique kaufmanienne, son fondement nous l'avons vu dans la création de personnage : le personnage devenant être médiumnique de ce dernier. Un personnage qu'il interprétait de l'entrée en scène à sa sortie, qui est investi par Kaufman comme une entité psychique propre. Pourtant une fois le succès d'Andy Kaufman installé, l'interprétation est perçue comme telle par le public, il n'est plus dupe du personnage comme dans les débuts du Foreign Man. Il ne s'agit ni alors d'une mystification – aucune révélation du mensonge – ni même d'un acte que l'on pourrait apparenter au faussaire – le public n'est plus dupe. Plus que cela l'acte artistique se déplace de la représentation vers la représentation de la représentation qu'elle suppose. Dans le passage d'Andy Kaufman à la célébrité se dessine une métamorphose radicale du regard sur son œuvre. Une Méduse en abîme. Un dernier parallèle semble alors pouvoir se dessiner entre Andy Kaufman et Andy Warhol. En effet, nous pressentons qu'il se joue ici quelque chose de similaire au *Brillo Box* de Warhol. Dans son célèbre article « *Le Monde de l'art* »³⁹ Arthur Danto soulève la valeur de ces boîtes. Ce sont des fac-similés en bois peints de boîtes de lessives. Elles ressemblent à s'y méprendre aux boîtes en carton qui abondent alors dans les supermarchés américains. Leurs seules spécificités propres résident dans une production manuelle et dans l'usage du bois. Pour autant une boîte de Brillo réelle et son fac-similé sont visuellement indiscernables :

Andy Warhol
Brillo Soap Pads Boxes
rétrospective Warhol au Moderna
Museet, Stockholm, 1968.
Photograph by Nils-Göran Hökby.

39 Arthur Danto, « Le Monde de l'art » in *Philosophie analytique et esthétique*, coll. Esthétique, Ed. Méridiens Klincksieck, Clamecy, 1988, Traduction Danielle Lories, p.193-195. Article qui pose les éléments de réflexion développé ultérieurement dans *La Transfiguration du banal* (Arthur Danto, *La Transfiguration du banal, une philosophie de l'art*, Ed. Edition du Seuil, Mesnil-sur-L'Estrée, 1989) puis dans *Andy Warhol* (Arthur Danto, *Andy Warhol*, Ed. Les Belles Lettres, Clamecy, 2011 (2009))

[...] la question est : qu'est-ce qui en fait de l'art ? et pourquoi donc Warhol a-t-il besoin de faire ces choses ? pourquoi ne pas seulement griffonner sa signature sur l'une d'elles ? [...] Cet homme est-il une sorte de Midas, qui change tout ce qu'il touche en l'or de l'art pur ? Et le monde entier consiste-t-il en œuvres d'arts latentes qui attendent, comme le pain et le vin de la réalité, d'être transfigurées, à travers quelques sombres mystères, en les indiscernables chair et sang du sacrement ? Il importe peu que la boîte de Brillo puisse ne pas être du bon art, encore moins du grand art. La chose impressionnante, c'est qu'elle soit de l'art tout court. Mais si elle l'est pourquoi les boîtes de Brillo indiscernables qui sont dans l'entrepôt ne le sont-elles pas ? Ou bien toute la distinction entre l'art et la réalité s'est-elle effondrée ?⁴⁰

Ce qui fait pivot dans cette réflexion sur l'art se joue dans cette notion d'indiscernable, ce lieu d'indistinction entre le vrai et le factice, entre vérité et mensonge. Est-ce l'apparence mensongère qui opère la sanctification artistique ? A la différence du ready-made qui opère une sélection dans le réel pour l'introniser dans le monde de l'art et donc agit comme transfert de valeur, ou de la représentation mimétique qui opère une traduction plastique d'un objet réel, ici Warhol propose une opération mimétique si réussie que le résultat devient visuellement indiscernable, l'objet de la représentation étant en soi déjà un système de signe graphique et peut donc être envisagée comme une représentation. Plus que cela il s'agit d'une transgression de la dialectique du ready-made, Warhol nous donne en effet à voir un objet qui semble être un ready-made mais qui en fait n'en est pas un. Warhol prend le ready-made à rebrousse-poil. Il inverse l'acte de Duchamp et dans le même mouvement inverse la stratégie de Picasso et de sa bouteille de Suze. Là où Picasso transgresse l'art en utilisant l'objet réel au lieu de le représenter, là où Duchamp enfonce le clou en introduisant un objet industriel dans le monde de l'art, Warhol quant à lui inverse la stratégie. Il « reproduit laborieusement à la main des objets de fabrication mécanique »⁴¹. En créant de toute pièce un objet qui semble être un ready-made il transgresse cette dilution du réel dans l'art pour en inverser la stratégie : il dilue l'art lui-même dans le réel qui s'invite dans l'art. En agissant ainsi il pourfend définitivement la valeur sacrée de l'art et crée de fait une confusion inextricable entre art et réalité.

40 Arthur Danto, « Le Monde de l'art », *Op.cit.*, p.193-194

41 Arthur Danto, *Ibid.*, p.193

Et c'est une stratégie similaire que nous retrouvons chez Andy Kaufman. Rappelons-nous : le stand-up est une forme transgressive de la scénette comique traditionnelle. Le Burlesque, comme le comique, est empreint d'une valeur fictionnelle assumée comme telle, la chose est une fiction, elle s'accompagne d'accessoires, de costumes qui viennent renforcer la puissance de la fiction. En donnant corps aux personnages, en mettant en scène l'action, en utilisant une panoplie d'artifices le burlesque souligne la non-appartenance à la réalité par une stratégie d'exagération. Le corps qui chute dans le burlesque est un corps en proie à une force de gravité augmentée. Or nous l'avons vu le stand-up transgresse cette forme traditionnelle pour l'éviter de son principe fictionnel. Le comique nous raconte sa vie sans artifice, si ce n'est celui de la punch-line, d'une chute qui nous prend par surprise. Nous pourrions ainsi appréhender le stand-up comme une forme comique qui s'appuie sur le réel pour développer son espace comique. Et c'est bien cette forme-ci qu'Andy Kaufman met en crise. Il en copie l'apparence : un homme debout sur scène, sans artifice, se donne pour ce qu'il est. Mais justement à l'image d'une boîte Brillo peinte à la main, l'homme qui se présente à nous est un personnage de fiction. En assumant ce personnage d'un bout à l'autre de la représentation il donne corps à la fiction, sans jamais la démentir. Il va même plus loin dans ses interviews conférant à chaque personnage une existence propre. Disparition définitive d'une séparation entre réalité et fiction.

Pourtant, nous le soulignons plus haut, la célébrité interfère quelque peu cette logique. En effet en accédant à celle-ci le visage du comique devient identifiable et de fait la production fictionnelle du personnage devient un élément repérable et donc interprétable par le public. Ce dernier a conscience que ce qui se donne à voir est un procédé de fiction malgré son hyper-réalisme. L'indiscernabilité entre réalité et fiction devient elle-même factice. A l'image de la boîte Brillo warholienne qui derechef est identifiée comme œuvre d'art parce qu'elle est œuvre de l'artiste, le personnage kaufmanien, malgré tous ses efforts pour ne pas drôle, est perçu comme comique. Dès lors il semble évident que la valeur transgressive devrait à son tour s'effondrer, le coup médiatique une fois réalisé devrait être ingérer, normaliser par la dynamique médiatique du rêve. Pourtant Andy Kaufman arrive à déjouer, une fois encore, la mécanique en adoptant une stratégie de l'indigestion. Il va alors supprimer, ou du moins le faire croire, un temps la rhétorique fictionnelle pour mettre en jeu non plus ses personnages mais son propre personnage médiatique. A partir de 1979 Andy Kaufman s'essaye au catch, et ce le plus sérieusement du monde.

3.5 CELUI QUI CATCHE : QUAND LE VISAGE FAIT MASQUE

La carrière de catcheur d'Andy Kaufman peut être divisée en deux périodes distinctes : d'un côté la période de « catch-mixte » qui débute en 1979, de l'autre celle du catch professionnel qui se dessine en 1982 à partir de son conflit avec Jerry Lawler. Cette pratique du catch, nous allons le voir, dessine une nouvelle stratégie transgressive qui, au travers d'une mise à mal d'une rhétorique du spectacle, dessine également un ébranlement de la posture de l'artiste par une mise en œuvre de sa propre disparition.

Le 20 août 1979, dans le cadre de l'émission *Tomorrow Show*, Andy Kaufman joue son premier numéro de « catch-mixte » contre Bunny Girl et deux filles de l'équipe de télévision. Le principe est simple, il se propose de lutter contre une femme dans un combat où tous les coups sont permis. Ce dernier est arbitré par son complice de toujours Bob Zmuda. A la suite de cet événement Kaufman intègre dans ses spectacles ce nouveau type de combat en proposant à son public féminin de venir le défier. Arguant la foule avec des propos sexistes éculés, il provoque l'animosité, adoptant « une position

Andy Kaufman

portant son T-shirt de Champion
du monde de catch mixte
polaroid, 11 Octobre 1981

misogyne face à un public de plus en plus hostile »⁴². Ce qui est important ici, c'est le statut de ces combats : il ne s'agit en effet plus d'un sketch⁴³ car le combat n'est pas truqué, mis en scène, il voit en effet Andy Kaufman – sans recours fictionnel – se mesurer à une femme volontaire de son propre public. Sur les traces d'Auslander nous pouvons lire cette rhétorique misogyne comme une stratégie en réalité féministe⁴⁴ qui parodie le machisme intrinsèque au catch professionnel. Pourtant à l'image de sa rhétorique scénique, Kaufman à aucun moment ne démentira ses propos, ne laissera entendre qu'il incarne à ce moment-là un personnage, un double maléfique de lui-même. Nous voulons le croire mais nous restons pour autant dans la confusion : s'agit-il encore de comédie? Sommes-nous face à du spectacle? Ces questions restent sans réponse, l'interprétation semble impossible. Dès lors nous ne pouvons que constater ce que nous voyons. Cette disparition des certitudes, du regard critique au profit d'un spectacle de vision pure :

*Le public se moque complètement de savoir si le combat est truqué ou non, et il a raison ; il se confie à la première vertu du spectacle, qui est d'abolir tout mobile et toute conséquence : ce qui lui importe, ce n'est pas ce qu'il croit, c'est ce qu'il voit.*⁴⁵

Cette nouvelle étape dans l'entreprise kaufmanienne semble ainsi répondre aux réflexions de Roland Barthes sur le catch⁴⁶. Dans son article « Le monde où on catche » Roland Barthe souligne dès la première ligne que le catch est « un spectacle

42 Florian Keller, *Op.cit.*, p.142

43 Dans le documentaire *Andy Kaufman Plays Carnegie Hall*, Bob Zmuda refuse en effet implicitement la valeur de sketch à ces combats (Andy Kaufman et Bob Zmuda, *Andy Kaufman Plays Carnegie Hall*, 1980).

44 Philip Auslander, *Presence and resistance : postmodernism and cultural politics in contemporary american performance*, Ann Arbor, University of Michigan, 1992, pp.145-8

45 Roland Barthes, *Mythologies*, coll. Point Essais, Ed. Seuil, Lonrai, 2013 (1957), p.14

46 Notons toutefois que les réflexions de Roland Barthes s'inscrivent dans une réflexion sur le catch amateur français. Ce dernier diffère en certains points de son homologue américain. Là où l'éthique prime dans le catch français, le catch américain quant à lui s'articule autour de la morale dans une répartition binaire et presque politique entre le bien et le mal.

excessif »⁴⁷, cette notion d'excès formel alimente le cœur de sa réflexion. Le catch est un spectacle, non un sport, nous dit Barthes. Un spectacle qui s'apparente à la tragédie antique. « Une lumière sans ombre élabore une émotion sans repli »⁴⁸ : autrement dit dans son excès sans nuance, une émotion pure se déploie. L'interprétation des signes y est sans ambiguïté :

Le match de boxe est une histoire qui se construit sous les yeux du spectateur ; au catch, bien au contraire, c'est chaque moment qui est intelligible, non la durée. [...] Le catch exige donc une lecture immédiate des sens juxtaposés, sans qu'il soit nécessaire de les lier. L'avenir rationnel du combat n'intéresse pas l'amateur de catch, alors qu'on contraire un match de boxe implique toujours une science du futur.⁴⁹

Succession d'instantanés dont la durée s'absente, le match devient lieu d'une multitude de représentation où l'apparence est reine. Le geste se fait excessif, emphase dans la gloire, emphase dans l'impuissance. L'homme à terre dans un pathétique insoutenable, attend la chute du corps de son adversaire qui viendra redoubler le signe de son impuissance : « au catch, comme sur les anciens théâtres, on n'a pas honte de sa douleur, on sait pleurer, on a le goût des larmes »⁵⁰. Ou encore il se contracte sous l'effet d'une prise, le visage défiguré par la douleur. Clarté totale du signe. Ainsi dans le catch amateur les rôles sont assignés dans l'entrée en scène des combattants. La typologie physique, l'accoutrement, l'ensemble des signes visibles donnent à lire la fonction de celui qui l'incarne. Ainsi le « salaud » est un rôle clef du combat de catch, souvent associé à une laideur physique, son corps définit au premier regard l'emploi du combattant.

C'est donc le corps du catcheur qui est la première clef du combat. [...] Les catcheurs ont [...] un physique aussi péremptoire que les personnages de la Comédie italienne, qui affichent par avance, dans leur costume et leurs attitudes, le contenu de leurs rôles [...]. Le physique des catcheurs institue donc un signe qui contient en germe tout le combat. Mais ce germe prolifère car c'est à chaque moment du combat, dans chaque situation nouvelle, que le corps du catcheur jette au public le divertissement merveilleux d'une humeur qui rejoint naturellement un geste. Les différentes lignes de signification s'éclairent les unes les autres, et forment le plus intelligible des spectacles. Le catch est comme une écriture diacritique : au-dessus de la signification fondamentale de son corps, le catcheur dispose des explications épisodiques mais toujours bien venues, aidant sans cesse à la lecture du combat par des gestes, des attitudes et des mimiques qui portent l'intention à son maximum d'évidence.⁵¹

47 Roland Barthes, *Ibid.*, p.13

48 Roland Barthes, *Ibid.*, p.13

49 Roland Barthes, *Ibid.*, p.14

50 Roland Barthes, *Ibid.*, p.15

51 Roland Barthes, *Ibid.*, pp.16-7

**Lettres de femmes
voulant combattre
contre Andy Kaufman**

tirées du livre

Dear Andy Kaufman, I Hate Your Guts!

de Lynne Margulies et Bob Zmuda

Ed. Process, 2009, 120p.

A la lumière de cette lecture du catch il est intéressant de regarder les performances d'Andy Kaufman. D'une part nous constatons la proximité, la continuité même pourrions-nous affirmer, entre cette tragicomédie faite corps et la rhétorique qu'il appliqua précédemment au stand-up ; d'autre part nous voyons que le rôle qu'endosse Kaufman dans ses combats est clairement celui d'un salaud. Ce positionnement inscrit, du moins à première vue, la pratique de Kaufman dans une tradition du catch : des combats qui donnent à voir des corps en représentation, des corps qui se donnent dans une lecture évidente. Dans l'interview *Andy wrestles the ladies*, Kaufman témoigne sur sa pratique du catch.

Je voulais retrouver le bon vieux temps des fêtes foraines où, avant la télévision, des lutteurs allez de ville en ville avec les forains et offrait 500\$ pour tout homme qui tiendrait trois minutes sur le ring avec eux. Je me suis dit que je pourrais offrir un prix, comme un concours et cela serait extrêmement excitant et deviendrait un des grands moments du show. Mais je ne pouvais pas proposer aux hommes du public parce que j'aurais été battu tout de suite. Je veux dire la plus part des hommes sont plus grand et plus fort que moi. Donc je me suis dit que si je défiais des femmes, il y aurait assez de femmes aussi grandes que moi et qu'elles auraient de grandes chances de me battre.⁵²

Se dessine ici toute l'ironie de Kaufman, en disant explicitement que ces femmes pourraient le battre il énonce implicitement qu'il s'agit avant tout de trouver des adversaires que lui pourra battre. Nous pourrions même faire l'hypothèse qu'il sélectionne ses adversaires avec la pensée peu louable de les choisir telles qu'il soit

.....
⁵² Andy Kaufman, *Andy Kaufman westler the ladies*, <http://vimeo.com/77128146>

sûr de l'issue du combat. C'est alors le concept moral de justice, pivot des enjeux du catch, qui est ainsi mis à mal⁵³, s'y substitue une rhétorique de la compétitivité et de l'humiliation. L'homme faible par crainte d'être humilié par des hommes répète l'humiliation potentielle sur la gente féminine, se délectant de leurs vains efforts⁵⁴. Le système de « série quantitative de compensations »⁵⁵, qui joue le rôle symbolique de la Justice, est remplacé par des abaissements en série. La misogynie de Kaufman vient subtilement mettre à mal le principe représentationnel du catch en transformant ce spectacle de la morale en spectacle amoral. Soulignons également que son costume, lors de ces combats, parodie celui d'un boxeur du début du XXème. Ce dernier associé à son physique fluet, voir chétif, et à une posture corporelle développe un personnage fourbe, lâche et grotesque, mais également vantard, tricheur et incroyablement misogyne, ramenant la femme à une faible chose vouée aux tâches ménagères. Etonnante apposition que celle de l'apparente courtoisie du boxeur de la belle époque, gentleman respectant la Loi, et celle d'un salaud misogyne, d'un homme lâche et perfide. Ce jeu sur la contradiction participe d'une visibilité de la passion qui rejoue une situation morale, celle du rapport homme femme.

Nous savons que les matchs de catch sont des spectacles écrits dont chaque mouvement intègre une chorégraphie élaborée. En quoi un intrus comme Kaufman sape-t-il cette logique ? [...] Comme le souligne David Marc, il existe une analogie signifiante entre les catcheurs professionnels et l'attitude performative des comédiens de stand-up. Le public est dans les deux cas confronté au mélange du « visage » de l'artiste et de ce qui apparaît comme son « masque ». Contrairement au comédien de stand-up, les catcheurs sont toutefois toujours reconnaissables en tant que personnages artificiels – le statut représentationnel d'un match de catch est donc moins ambigu que celui d'un spectacle de stand-up. Le comédien de stand-up porte son « visage » comme un « masque », mais cette relation s'inverse dans le catch. Un catcheur n'est qu'un masque, sans visage. Plus précisément, il n'y a pas d'artiste derrière le masque d'un catcheur, parce qu'il n'existe que dans son rôle.⁵⁶

Nous comprenons dès lors que la stratégie est ici inverse à celle mis en place dans le stand up : là où pour Kaufman le masque –personnage – fait visage – simulacre –

53 Cf. Roland Barthes, *Op.cit.*, p.18

54 « C'est embarrassant mais je continue à le faire, parce que je continue à dire qu'elles peuvent essayer, et je continuerais aussi longtemps qu'elles voudront essayer, et s'humilier elle-même. Je ne dis pas que les femmes sont mentalement inférieurs aux hommes parce que quand elle pense à des choses comme cuisiner, laver les pommes de terre, éplucher les carottes [...] elles sont supérieurs aux hommes, je le crois, mais quand elles viennent pour lutter, quand elle lutte sur le ring, elles n'ont rien en haut, elles ont un cerveau vide. » Andy Kaufman, *Op.cit.*

55 Cf. Roland Barthes, *Op.cit.*, p.18

56 Florian Keller, *Op.cit.* p.151

dans le stand-up, il se montre à visage découvert dans sa pratique du catch. Dès lors si cette pratique du « catch-mixte » répond à bien des égards aux enjeux esthétiques et sémiotiques du catch amateur, il ne faut pourtant pas s’y méprendre : à l’image d’un Foreign Man s’attelant innocemment à la déconstruction du stand-up, Kaufman érode la sémiotique du catch, en démonte la rhétorique. Trois points semblent ici fondamentaux : d’une part il détourne le concept du catch amateur en renouant avec les principes du lutteur itinérant, le match est un élément du « show » mais sans pour autant être scénarisé ; d’autre part en insérant la mixité il érotise le combat, exprimant indirectement pour Florian Keller « le fort désir homosocial sous le machisme assumé dans le milieu du catch professionnel »⁵⁷ ; enfin en assumant le rôle du salaud sans masque, à la différence du catcheur qui une fois son costume retiré redevient un anonyme, Andy Kaufman assume son rôle, l’incarne à temps plein. Ces éléments participent ici encore de la génération d’un trouble, d’une indistinction entre réalité et fiction, et de façon sous-jacente d’une mise à nu du principe représentationnel du catch. Plus que cela il s’agit d’un renversement de sa rhétorique. Ainsi à l’inverse du catch où l’excès formelle sert une lisibilité extrême des signes qu’elle emploie ; la pratique mixte d’Andy Kaufman joue leurs illisibilités dans une constante profusion. Enfin à l’inverse du match de catch traditionnel dont la vocation est la pleine satisfaction des pulsions scopiques et des attentes morales de son public – on pense ici notamment à la réparation des actes de déloyautés – Andy Kaufman prend ici encore ce dernier à rebrousse-poil, lui donnant à voir des matchs pathétiques, qui n’ont rien de l’envolée spectaculaire du catcheur, et où la morale est sans fin bafouée, dévoyée. Peut-être alors pourrions-nous lire y lire en tendance l’ambition d’une mise en lumière des disfonctionnements sociaux et moraux du rêve américain.

**Affiche du combat
d’Andy Kaufman
contre la playmate
Susan Smith
1981**

57 Florian Keller, *Op.cit.*, p.145

**Andy Kaufman
vs. Susan Smith**
photogramme, 1981

La seconde période, dite « professionnelle » semble donner raison à notre hypothèse. En effet en 1982 Andy Kaufman radicalise son propos. Ou plus exactement ceci : excédé par ce qu'il considère comme un manque de respect envers le catch professionnel, Jerry « King » Lawler le provoque en combat singulier, le match sera annoncé le 1^{er} avril 1982 dans *Late Night With David Letterman*. Ce match s'accompagne d'une série de provocation de la part de Kaufman. Cette fois-ci Kaufman met en avant les différences sociales entre les deux lutteurs, rappelant sans cesse que lui est d'Hollywood, qu'il est cultivé et intelligent, là où Lawler ne serait qu'un plouc du Tennessee écerelé⁵⁸. Quatre jours plus tard le combat est organisé sur la scène du Mid South Coliseum à Memphis. George Shapiro relate les faits :

58 On notera à ce sujet le recours récurrent d'Andy Kaufman à la phrase « I'm from Hollywood, I have the brain » <https://www.youtube.com/watch?v=1uQIB99WCuk>

**Andy Kaufman
vs. Jerry Lawler**

Mid South Coliseum,
5 avril 1982

Andy fit son entrée sur le ring du Mid South Coliseum sous de violents sifflets. Pendant les cinq premières minutes, il dansa et sauta comme un singe, avant de sortir du ring pour se protéger. Lawler laissa ensuite Andy lui faire un headlock. Andy fit un headlock à Lawler, qui le souleva et le jeta derrière lui. Il lâcha plutôt fort. Puis il l'attrapa pour lui faire un piledriver, prise illégal... à deux reprises. On aurait dit qu'Andy avait la nuque brisée. Il resta KO pendant quelques minutes avant de se réveiller. Il souffrait beaucoup. Le public sifflait et criait. Ils étaient vraiment heureux qu'Andy soit blessé.⁵⁹

59 Shapiro cité par Florian Keller, *Op.cit.*, pp.147-148

La nuque brisée s'avère n'être qu'un simple muscle froissé, petite blessure l'obligeant à porter une minerve pendant quelques jours. Pourtant durant cinq mois toutes les apparitions publiques de Kaufman se feront avec cette minerve, « déguisé en catcheur blessé, il continua à jouer bien au-delà du combat réel »⁶⁰. L'histoire ne s'arrête pas là :

Il continua à attaquer Lawler verbalement, insultant notamment son public du Tennessee dans une série de clips publicitaire. La querelle fut connue dans tout le pays après une altercation entre les deux hommes sur le plateau de Late Night with David Letterman, dont l'émission fut diffusée le 28 juillet 1982⁶¹. L'incident fit l'actualité nationale et renforça l'impression d'une rivalité réelle.

60 Florian Keller, *Ibid.*, p.149

61 vidéo visible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=PmHCx8ICl8Y>

Andy Kaufman
Jerry «King» Lawler
David Letterman
photogramme de l'émission
Late Night With David Letterman
28 juillet 1982

Alors que sur le ring l'entrée en scène de Kaufman fut huée, cette fois-ci c'est Lawler qui est mal accueillie par le public du plateau. Dans l'arène médiatique les rôles sont inversés : la force et la brutalité sont ici prohibés, la faiblesse, la fragilité, appellent elles à la compassion. Au travers des tensions entre la star d'Hollywood et celle du Tennessee ce sont deux Amériques qui se font front. Se rejoue ici une mise en faille des capacités égalitaires de l'idéologie du rêve. Kaufman affublé de sa minerve témoigne des douleurs physiques causées par Lawler, puis Letterman l'interroge sur ses motivations à engager ce combat. Kaufman avoue qu'après avoir battu tant de femmes il pensait être un bon lutteur. Lawler humilie publiquement les capacités physiques de Kaufman. Rapidement la situation dégénère Lawler gifle violemment Kaufman, ce dernier l'insulte alors copieusement en lui promettant un procès qui le ruinera. Nous sommes aux débuts des années quatre-vingt, début de l'ère du tout justiciable, du tout réparable pour peu qu'on est un bon avocat. Après cette épisode suivront une série d'événements tant sur le ring que dans les médias.

Il s'avère qu'en fait la querelle est une collaboration. Mais le secret n'en sera révélé que près de dix ans après la mort de Kaufman. Cette carrière dans le monde du catch professionnel tient dès lors plus du faussaire que du catcheur. Dans quel but ? En entrant sur le ring en tant que comédien, Kaufman rend réelle la violence du catch. Alors que tout le monde s'accorde à entendre le catch comme un spectacle fictionnel chorégraphié, Kaufman réussit à inverser le modèle en faisant croire que Lawler, pour défendre l'honneur du catch, va réellement se battre, d'où le recours à des prises illégales, manière de montrer qu'il n'est pas là pour faire du chiquet. Ce fameux principe de compensations évoqué par Barthes passe alors du jeu symbolique, à une violence qui semble réelle. « Si ses performances en tant que catcheur ont remis en question les codes du spectacle, c'est de façon tout à fait conforme à leur doctrine »⁶² et n'attaquent finalement en rien le cadre symbolique du catch. Au cœur reste alors une mise en question de l'image dans son rapport à la réalité tant dans le catch que sur le terrain médiatique. En effet au-delà de cette stratégie de déconstruction idéologique se dessine un autre projet : ici c'est le substrat même de ses autoreprésentations qui est en jeu. Il n'agit plus d'un de ses personnages, il radicalise son propos et utilise son identité sociale, son visage. Il orchestre ainsi un véritable suicide médiatique. Sous nos yeux le théâtre tragique de la condition humaine, sans gestuelle emphatique, sans finalité mythique, dans une nudité presque crue une image se consume.

62 Florian Keller, *Ibid.*, p.154

3.6 ARTISTE À MORT

Dans l'œuvre de Kaufman, la représentation palpite. Empruntant les chemins sinueux de ses invaginations successives, il semble que ses performances interrogent sans fin l'image et la représentation. Elles tournent autour de son sujet, comme si au final, au centre de l'œuvre ne subsistaient qu'un noyau vide. Plis et replis de la représentation jusqu'à sa disparition même. Représenter : « substituer un présent à un absent [...], substitution qui se trouve réglée [...] par une économie mimétique : c'est la similarité supposée du présent et de l'absent qui autorise l'opération de substitution »⁶³. Histoire de substitution, de remplacement, comblant l'absence par une fonctionnalité. « Mais il est une autre signification selon laquelle représenter signifie exhiber, montrer, insister présenter en un mot par une présence »⁶⁴. Représenter serait dans le même temps : « une spécularité, une auto-présentation constitutive d'une identité, d'une auto-identification qui assure une légitime valeur de beauté. »⁶⁵. Entre exhibition et substitution, l'acte de représentation serait donc

63 Louis Marin, *Op.cit.*, p. 342

64 Louis Marin, *Idem.*, p.342

65 Louis Marin, *Ibid.*, p.342

par essence une matérialisation du spéculaire et peut-être est-ce sous cet angle que le projet kaufmanien prend toute son ampleur.

Exhiber, s'exhiber. En ce sens, Andy Kaufman colle, ici encore, au pied de la lettre. Ainsi au travers de sa remise en cause du stand-up, il insiste pour nous montrer des excès de présence, qu'il soit en creux – Foreign Man – ou en plein – Tony Clifton – qui nous font oublier, dans la multiplication des reflux, la figure de l'artiste. Une représentation qui s'autonomise par le biais de l'autoreprésentation. Ce qui rend d'autant plus efficace cette opération, c'est l'absence d'artifice, le médium de la représentation étant le corps même de l'artiste. Un corps un, d'où s'exprime des identités morcelées. Cette aporie disparaît, subtilisée par une puissance de l'image faite corps. Les personnages de Kaufman le mettent en pièce, le creusent, s'appropriant, tour à tour son enveloppe corporelle. Nous sommes alors face à une pratique de l'autoreprésentation où le personnage fait corps s'inscrit dans une autonomie par rapport à son créateur. Cette pratique génère une mise en absence de l'artiste, une disparition dans l'épaisseur des représentations.

« Disparaître, c'est tantôt s'absenter, tantôt être mort, tantôt se dissoudre »⁶⁶, et c'est bien là le nœud de l'œuvre de Kaufman. « Sacrifier le corps à travers le sacrifice de l'image. Consommer la perte de la figure. »⁶⁷ Volonté de faire apparaître le disparaître, qui inéluctablement débouche sur une disparition progressive de la représentation. « La disparition, ce néant du signe, se révèle ici être un facteur de multiplication des signes »⁶⁸. D'où sans doute la complexité du donné à voir de Kaufman, dans un corps-image qui lentement s'efface, brouillé par la multiplication de ses voix. « Le corps évanoui, celui que l'on a escamoté, retiré de la scène. »⁶⁹ Un artiste soufflé par son œuvre, ne reste qu'une ombre.

Pourtant cette stratégie rapidement s'essouffle, une fois la mystification révélée, la valeur transgressive de l'autoreprésentation, au sens d'une représentation faite corps, s'effondre. Kaufman créa un nombre troublant de personnages, véritables colocataires de son corps, et pourtant les contenus et les numéros comiques en eux-mêmes furent au contraire très limités. L'artiste qui avait construit sa carrière sur un « effet de surprise », sembla au début des années 80 arrivé en fin de course. C'est alors que Kaufman détourne sa pratique, la radicalise par une pratique toute personnelle du catch. Nous l'avons vu, cette fois-ci, il avance à visage découvert : plus

66 Paul Ardenne, *L'image Corps*, *Op.cit.*, p.451

67 Paul Ardenne, *Ibid.*, p.444

68 Paul Ardenne, *Ibid.*, p.479

69 Paul Ardenne, *Ibid.*, p.441

de masques, plus de mystification. Au Kaufman mystificateur succède un Kaufman faussaire : le masque se fait visage. Mais qu'est-ce qui est alors en question ? Comme toujours ses performances sont sujettes à une multiplication des signes et de leurs significations : sous le bulldozer kaufmanien célébrité, morales, vérité, réalité, fiction sont aplatis.

Souvenons-nous l'introduction du catch dans le vocabulaire scénique de Kaufman s'opère à la télévision, dans un talk-show, lieu par excellence de la grande messe médiatique, de la célébration des stars. Le catch nous l'avons dit se définit par une excessivité formelle toute entière tournée vers le visible. Catch et célébrité partage un même goût pour l'excès et l'image. Mettre en jeu sa propre image dans une pratique d'un spectacle de l'image. Le ring devient le lieu étrange d'une lutte entre réalité et fiction que nous pourrions lire comme une véritable tentative de suicide médiatique. En effet nous assistons à une évolution dans la carrière de Kaufman qui passe d'une volonté de ne pas remplir les attentes du public – Foreign Man, British Man – à une véritable stratégie de détestation en se comportant devant les caméras comme un misogyne, un lâche, un déchet humain. Kaufman ne s'arrête pas à ce sacrifice, il va à partir du début des années 80 se lancer dans une destruction systématique de ces sketches.

Son comportement suicidaire prenait souvent la forme d'une invitation à se faire « tuer ». Il appelait ses sketches autodestructeurs des « numéros attentats », pendant lesquels il « arrivait sur scène pour atteindre ce que n'importe quel comique redoute le plus : l'incapacité totale à faire rire »⁷⁰. Ces suicides obstinés ont existé dès le début de sa carrière, mais vers la fin de sa vie, ils se teintèrent d'une émotion sans précédent. [...]

Son geste suicidaire le plus ingénieux date sans doute de 1982. On l'invita à participer à une émission spéciale comédie sur HBO [...] Catch a Rising Star's 10th Anniversary. Il mit en scène l'absence de nouveaux numéros qu'on lui avait souvent reproché. Il « décida d'arrêter, d'abattre ses sketches agonisants, de les dénoncer en tant que supercheries et de montrer qu'ils étaient devenus de simples aimants »⁷¹. [...] Bob Zmuda avait été chargé de porter le discrédit sur Kaufman. [...] [Il s'agissait] de dénigrer son personnage populaire de Foreign Man en anticipant chaque mot de son sketch – pour suggérer que le public le connaissait si bien qu'il pourrait en citer chaque réplique avant qu'elle ne soit prononcée. [...] « Foreign Man était démasqué et brulé vif, vaincu à jamais »⁷². [...] [Cette scène] ne s'arrête pas toutefois là. Zmuda finit par révéler son identité. Il annonça que tout avait été écrit, qu'il avait été engagé pour interpeller Kaufman et jouer les claqueurs inversés. Le sketch se dénonce en tant que tel. Le geste subversif et subverti en retour. [...]Le sketch réalise une destruction d'autant plus efficace qu'elle est présentée comme auto-infligée.⁷³

70 Bob Zmuda et Matthew Scott Hansen, *Andy Kaufman revealed ! Best friend tells all*, Back Bay Books, Boston, 2001, p.57

71 Bill Zehme, *Lost in the fun house: The life and mind of Andy Kaufman*, Verso, New-York, 2001, p.323

72 Bill Zehme, *Idem*, p.324

73 Florian Keller, *Op.cit.*, pp.168-171

Dans son œuvre *The Lake*, Peter Land pose sa caméra sur les berges d'un lac, embarque, fusil à l'épaule sur un fragile esquif. Une fois à bonne distance de la berge, il épaulé et tire, crevant le fond de son embarcation. Après quoi, lentement, la barque s'enfonce dans les profondeurs, emportant Land avec lui, impassible. Sous nos yeux l'artiste attende à son existence. Ainsi pourrait se métaphoriser la pratique d'Andy Kaufman et sa radicalisation progressive. Mais chez Kaufman elle prend des sonorités terroristes, il ne s'agit pas seulement de se mettre en danger, il s'agit également d'ébranler l'idéologie du Rêve Américain, détruire de l'intérieur la rhétorique de la célébrité.

Le noyau vide, autour duquel gravitent les représentations, serait alors cette mise à mort de l'artiste. Dans les plis et replis de la représentation, il se volatilise, s'absente. Ne reste qu'un cadavre déambulant dans un labyrinthe de miroir. Nous regardons, fascinés, ce corps tombeau qui nous regarde, saisi d'une inquiétante étrangeté à la vue de cet être multiple où s'anéanti le sujet. Le corps de l'artiste se fait alors maison hantée. Le motif central de la représentation devenant cette matérialisation de l'absence qu'elle génère. Puis le peu de matérialité de ce corps-demeure est mis à mal par une radicalisation suicidaire. Nous ne sommes plus face à une représentation d'un disparu – au sens d'une substitution de l'absence par une présence – mais plutôt à sa mise en présence. Cette pratique systématique et polymorphe de l'autoreprésentation peut alors être envisagée comme une praxis de la disparition qui s'auto-présente, défiant l'irreprésentabilité de la mort. Une disparition qui s'exhibe dans la nudité de sa réalisation. L'artiste agissant sous nos yeux sa propre disparition. Peut-être y a-t-il plus que cela... Au regard de l'ensemble de sa carrière, cet aboutissement à une autoreprésentation suicidaire s'inscrit dans une forme logique, non seulement sous tendue par le projet mais également comme si il ne pouvait en être autrement. Reste en effet la question de savoir si cette stratégie est préméditée ou si elle n'est que le résultat d'un engrenage logique ? Face à cette interrogation nous ne pouvons que formuler des hypothèses. Pourtant reste l'impression tenace que la disparition appelle la disparition... et peut-être encore que dans cette logique du « tout doit disparaître » quelque chose nous convoque, comme une fréquence de résonance entre l'être et son époque.



IV. L'ARTISTE SANS OEUVRES :
ATTRACTION DE LA DISPARITION

*« Vidé de l'abscès d'être quelqu'un,
je boirais à nouveau l'espace nourricier.
A coups de ridicules, de déchéances [...]
par éclatement, par vide,
par une totale dissipation-dérision-purgation,
j'expulserai de moi la forme qu'on croyait
si bien attachée, composée, coordonnée,
assortie à mon entourage et à mes semblables,
si dignes, si dignes, mes semblables. »*

Henri Michaux, *Clown*

4.1 PREMIERS ÉLÉMENTS DE RÉFLEXION

A ce point de notre réflexion, il apparaît clairement que le passage d'une esthétique de la disparition, comme représentation des restes, vers une praxis de la disparition génère une fragilisation de la posture de l'artiste. Des différents exemples évoqués au cours de ces pages, il semble que nous puissions extraire l'ébauche d'une typologie de ces mises à mal de la posture de l'artiste. Premier type envisageable : l'artiste qui ne crée pas lui-même, il délègue. Nous pensons en premier lieu à Marcel Duchamp pour *A bruit secret* qui demande à Walter Aldenberg d'ajouter l'objet. Ou encore à Kalder Atia dans *Flying Rats*, l'artiste met en place une situation – pigeon, volière et sculpture en graines - qui va générer du sens sans son intervention. Second type envisageable : l'artiste agit une production négative par la pratique d'une forme de détérioration. Ici les exemples sont légions et ceci dans la mesure où la mise en œuvre de la disparition répond par essence à une logique du retrait : Raushenberg et Bennequin... Troisième type : l'artiste ne crée pas d'objet nouveau. Ici nous pensons notamment à la pratique de la trouvaille par Eric Rondepierre mais aussi à la pratique photo-réaliste de Richter, envisagée comme

travail de copiste. Dans un cas comme dans l'autre le travail se construit autour d'un déjà-là. Enfin quatrième catégorie envisagée : La pratique de l'autoreprésentation comme effacement du statut de l'artiste. De là une dernière serait à envisager comme pratique de l'autoreprésentation comme tentative suicidaire. L'exemple d'Andy Kaufman ouvre en effet une réflexion sur une mise à mal définitive de la posture de l'artiste dans une pratique autodestructive.

Avant d'aller plus loin dans une réflexion liée à cette typologie, nous devons répondre à une question : En quoi cette typologie met à mal le statut de l'artiste ? Si la réponse semble évidente pour le dernier type envisagé, il n'est peut-être pas inopportun de la poser pour mieux cerner les enjeux d'une telle typologie dans son ensemble. « Le terme médiéval d'*artista*, à l'origine du mot « artiste », range sous ce vocable l'homme pratiquant un métier difficile »¹. L'artiste, envisagé sous cet angle historique se définit par sa technicité, par la mise en œuvre d'un savoir-faire. Il est donc lié à la production d'un objet qui répond à une finalité artistique. Pour autant cette première approche ne tient pas face à la conception contemporaine et même à celle de la modernité. Poser la question du statut de l'artiste dans une praxis de la disparition nécessite dès lors de tenter d'en cerner les enjeux spécifiques. Autrement dit : en quoi la disparition agit-elle spécifiquement la posture de l'artiste ? En effet il semble que toutes pratiques contemporaines ou actuelles mettent en jeu le statut traditionnel de l'artiste. Dans quelle mesure cette mise en crise dans une praxis de la disparition ne serait-elle pas tant le fait d'une mutation du paradigme de l'art ? Il nous semble qu'un retour synthétique sur les mutations de ce statut permettrait, sans doute d'y voir plus clair. Il ne s'agira pas d'offrir ici une vision systématique et systémique, ni d'envisager l'histoire de l'art comme une conquête répondant à une logique en ligne droite. Nous tenterons, entre évolutions et involutions, dans la complexité d'une histoire protéiforme et multiple de tirer quelques éléments pour envisager les enjeux principaux de cette question.

Comprendre les mutations modernes et contemporaines en tendance nécessite d'interroger les enjeux d'une posture traditionnelle. Posons ceci : en Occident au Moyen Âge l'artiste est acteur d'un savoir-faire, une technicité principalement mise au profit d'une évangélisation du peuple². L'illettrisme joue alors à plein et de

1 Paul Ardenne, *Art l'âge contemporain*, *Op.cit.*, p.22

2 « On ne peut apprécier à sa juste valeur une œuvre d'art du Moyen-âge si on ne tient pas compte de cette attitude particulière. Les artistes n'avaient pas alors pour but de créer des images fidèles à la nature ou de faire de belles choses ; ils voulaient avant tout communiquer à leurs coreligionnaires la lettre et l'esprit de l'histoire sainte. » Ernst Hans Gombrich, *Histoire de l'Art*, Ed. Phaidon, Chine, 2007 (1950 édition originale, 2006 édition poche), p.126

fait les textes ne sont pas accessibles à la majorité des croyants. L'artiste s'inscrit alors socialement dans un rôle à la fois pédagogique et culturel. En peuplant les églises de représentations de la vie du Christ et des apôtres, il rend la parole de ce dernier accessible à tous. L'artiste est alors un fournisseur à qui chacun peut faire une demande. L'histoire n'est évidemment pas si simple mais nous retiendrons toutefois deux artistes comme participant d'un tournant dans le statut de l'artiste et la conception de l'art. Giotto tout d'abord pour avoir ouvert au XIIIe siècle un renouvellement de la question de la mimesis en retrouvant « l'art de créer, sur une surface plane, l'illusion de la profondeur »³. Sa pratique de l'illusion s'inscrit dans ce que nous pourrions lire rétrospectivement comme un retour au réel en repositionnant la question de la représentation.

*Giotto se demandait sans cesse : comment se tiendrait un homme, comment agirait un homme, quel geste ferait un homme qui prendrait vraiment part à tel évènement et surtout comment l'œil verrait-il telle attitude ou tel geste ? [...] La peinture est pour lui bien autre chose qu'un substitut d'écriture. Nous croyons être témoins de l'évènement comme devant une scène de théâtre. [...] Sa vie même devint un objet d'intérêt et on racontait quantités d'anecdotes sur son habileté et son esprit.*⁴

Avec Giotto se dessine, nous le voyons, une double mutation, d'une part dans son approche de la représentation mais également dans son statut même d'artiste qui acquiert une véritable renommée. Il ne s'agit pas d'une simple variation formelle mais bien d'une redéfinition du paradigme de l'art. Un autre artiste participera, quelques siècles plus tard à redéfinir durablement le statut de l'artiste : Léonard de Vinci. La figure est tutélaire, son histoire bien connue. Touche à tout génial, il passa sa vie à étudier le monde de ses propres yeux. Des recherches qui n'étaient pas celles d'un savant mais bien celles d'un peintre :

*Toutes ces recherches étaient avant tout un moyen de parvenir à la connaissance du monde visible, connaissance qu'il jugeait nécessaire pour son art. Il pensait, en lui donnant des bases scientifiques, arracher l'art de peindre au simple artisanat pour l'élever intellectuellement et socialement. [...] Aristote a précisé l'attitude de l'Antiquité classique à cet égard, en distinguant entre les arts compatibles avec une « éducation libérale », les arts libéraux, telles la rhétorique, la grammaire, la philosophie, la logique, et les arts impliquant un travail manuel et, par cela même, « serviles » et indigne d'un homme libre.*⁵

3 Ernst Hans Gombrich, *Idem.*, p.153

4 Ernst Hans Gombrich, *Ibid.* p.153-155

5 Ernst Hans Gombrich, *Ibid.* p.224

D'où la fameuse « cosa mental » comme volonté d'affirmer la peinture en art libéral, et de fait d'extraire l'artiste de sa détermination technique. Pour l'artiste « le travail manuel ne lui est pas plus essentiel que l'acte d'écrire pour l'écrivain »⁶. Là encore la mutation du paradigme artistique s'associe à une transformation du statut de l'artiste. Élément notable également : la postérité de Léonard de Vinci traverse les siècles malgré le peu d'œuvres qui nous sont parvenues. Cet état de fait s'explique d'une part par le très peu d'œuvres qui furent réellement terminées par l'artiste, ce dernier se donnant la pleine liberté de laisser une toile inachevée⁷. D'autre part il faut souligner tout simplement le peu d'œuvres réalisées par l'artiste, comme une volonté d'affirmer cette prédominance de l'esprit sur le travail manuel. La touche elle-même devient avec De Vinci légèrement plus épaisse, « perd toute transparence et vise à l'opacité [...] la touche s'efface, s'estompe, s'évanouit, se renie elle-même »⁸. Une touche qui se renie elle-même comme pour affirmer que sa matérialité n'est pas sa finalité. Soulignons enfin que l'œuvre écrite de Léonard de Vinci était totalement ignorée de ses contemporains puisqu'il n'en publia aucun, sans doute par peur d'être jugé hérétique. Ces deux faits font sans doute de Léonard de Vinci l'ancêtre de l'artiste sans œuvre, un artiste tourné vers un idéal intellectuel et une libéralisation de son art et de son statut.

Sans trop approfondir il apparaît que ce qui s'inscrit à la renaissance est une affirmation du fait que « l'art a pour mission d'être une imitation directe de la réalité »⁹. Un réel qui s'inscrit dans un lien réaffirmé au modèle. Paradoxalement à cette idée d'une imitation de la nature, apparaît celle « d'un triomphe de l'art sur la nature »¹⁰ dans la mesure où l'artiste s'écarte de « la simple vérité naturelle pour s'élever à la représentation de la beauté »¹¹. Notons encore ceci :

Les conceptions artistiques de la Renaissance, par opposition à celles du Moyen Âge, ont donc ceci qu'elles arrachent en quelque sorte l'objet au monde intérieur de la représentation subjective et le situent dans un « monde extérieur » solidement établi ; elles disposent aussi entre le sujet et l'objet (comme le fait en pratique la « perspective ») une distance qui tout à la fois réifie l'objet et personifie le sujet. ¹²

6 Ernst Hans Gombrich, *Ibid.* p.224

7 « Il ne reconnaissait qu'à lui-même le droit de décider de l'instant où son ouvrage devait être considéré comme terminé, et il refusait de livrer tant qu'il n'était pas satisfait. Aussi peu d'œuvres ont été complètement terminées. » Ernst Hans Gombrich, *Ibid.* p.224

8 Xavier de Langlais, *La Technique de la peinture à l'huile*, Ed. Flammarion, Lonrai, 2011 (1959), p.81

9 Erwin Panofsky, *Idea*, coll. Tel, Ed. Gallimard, Mesnil-sur-L'Étrée, 2009 (1924), p.63

10 Erwin Panofsky, *Idem.*, p.64

11 Erwin Panofsky, *Ibid.*, p.65

12 Erwin Panofsky, *Ibid.*, p.67

Restructuration de la posture de l'artiste qui tiendra jusqu'à la fin du XVIII^{ème}. C'est alors que deux mouvements vont profondément bouleverser l'échiquier. Ce sera d'abord le romantisme puis le réalisme. Du romantisme retenons la reformulation de la question de la mimésis passant de la *natura naturata* – imitation du produit – à la *natura naturans* – imitation du processus. Il s'agira de se détacher d'une imitation au profit d'une expression de la vie. Cette nouvelle approche se développe par un mouvement réflexif de l'intérieur vers l'extérieur et redéfinit en profondeur le statut de l'artiste : il lui faudra saisir le devenir par l'intercession de sa subjectivité. Notons également que ce tournant génère une mise à mal des sujets classiques en ouvrant notamment la question du paysage comme forme par excellence de la peinture romantique. Si le paysage apparaît au cours des XV^{ème} et XVI^{ème} siècles, il prend ses lettres de noblesse avec le romantisme. Il va en fait être le lieu d'une double rupture car si indéniablement il est lié aux aspirations idéalistes du romantisme, il va également servir de figure de proue au mouvement réaliste. Les prémices au réalisme peuvent sans doute être envisagées au regard de l'œuvre de Constable (1776-1837) qui s'empare du paysage pour une exploration de la vérité en peinture. Tout comme les romantiques, il est en rupture avec le classicisme. Ses peintures ne répondent pas comme celles de Lorrain à une série de formule pour répondre à ce que doit être une bonne peinture. Pour Constable l'œil prime. Avec l'école de Barbizon puis le réalisme de Courbet, une tradition va s'inscrire dans les pas de Constable et créer une véritable révolution du Sujet. Nous le voyons, le XIX^{ème} voit la création de deux écoles : l'une s'inscrira dans une quête poétique quand l'autre s'orientera vers une quête de la vérité. Et c'est bien au XIX^{ème} que l'artiste connaît la plus profonde de ses mutations : il devient libre du choix de son sujet, il prend son indépendance donnant à l'art le statut d'un véritable moyen d'expression. Ici se fonde la modernité dans une autonomisation de l'art. Entre les deux écoles, un pont : l'impressionnisme. La proposition peut sembler contradictoire dans la mesure où ce dernier se définit comme une volonté de retranscrire la réalité de la lumière. Il est vrai que l'impressionnisme s'inscrit dans une profonde remise en question du modelé traditionnel, dans une approche plus complexe des jeux de lumières et des oppositions colorées. Avec Monet l'artiste sort de l'atelier pour peindre sur motif. Ce nouveau fait définit à la fois un nouveau rapport de l'artiste au réel, à sa posture, et engage une nouvelle approche au travers d'un travail plus rapide et d'une pratique du sacrifice des détails au profit d'une impression

d'ensemble. Notons également que c'est ce manque de fini¹³ qui engendrera un bras de fer avec l'art institutionnel. L'impressionnisme, nous le voyons, résonne comme l'aboutissement de l'autonomisation de l'artiste ainsi qu'une mort du sujet au profit des jeux de lumières. Pour Malraux¹⁴, l'impressionnisme change la relation de l'artiste à la nature au travers d'un *prima* du peintre sur ce qu'il représente, l'objet se subordonnant au tableau. Ainsi dans une quête affirmée d'une approche rationnelle, « la division des tons n'aboutit point à une « vision » plus subtile, mais à la couleur pure »¹⁵.

L'apparition de la photographie et l'industrialisation naissante vont profondément changer le paradigme artistique au travers d'une mise en crise profonde de la représentation mais la réelle révolution aura lieu au XX^{ème}. Quand la photographie change notre rapport à l'image¹⁶, l'industrialisation modifie en profondeur notre rapport à l'objet¹⁷. L'art se détache alors définitivement de sa valeur culturelle et se refonde en tendance autour de deux axes : la valeur d'exposition et la valeur politique. De cette crise du début du siècle dernier se dessine deux grands orientations : d'une part une libération de la figuration par l'abstraction de l'autre une incursion du réel par l'utilisation de l'objet tant comme élément de la représentation – on pense ici à Picasso – que pour lui-même – on pense là au ready-made. Notre opération synthétique devient ici plus complexe car le statut de l'artiste se voit alors explosé dans une constellation protéiforme. Dans un cas comme dans l'autre, nous retrouvons une bipartition entre des artistes qui s'engagent dans un questionnement du réel, et d'autres qui développent une poétique propre au champ des arts visuels. Dans l'abstraction cette ligne de rupture est signifiante si l'on oppose Kandinsky et Malevitch. Pour le premier, l'abstraction est à envisager comme moyen de libérer le sujet de l'objet au profit de l'expression d'une spiritualité par l'adaptation d'une

13 « Une œuvre faite n'est pas nécessairement finie, une œuvre finie, pas nécessairement faites » Baudelaire à propos de Corrot cité par André Malraux, *Musée Imaginaire*, coll. Folio essais, Ed. Gallimard, France, 2008 (1965), p.

14 Nous renvoyons ici à la lecture du chapitre 2 du *Musée Imaginaire* (André Malraux, *Idem*, p.41)

15 André Malraux, *Ibid.*, p.71

16 Sur cet aspect nous ne pouvons que renvoyer à la lecture de *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* de Walter Benjamin (Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, Ed. Allia, 2012 (1955)).

17 Ici la lecture de Fernand Léger dans *Fonction de la peinture* offre une vision étonnante de la mutation du regard sur l'objet au début du XX^{ème} : « si, en poussant les choses aux extrêmes, la majorité des objets fabriqués et des « magasins spectacles » étaient beaux et plastiques, à chaque fois nous n'aurions plus aucune raison d'être. [...] Mais l'avenir ? C'est assez troublant et nouveau comme situation. » (Fernand Léger, *Fonctions de la peinture*, coll. Folio essai, Ed. Gallimard, St Armand, 2009 (1965), p.63)

forme à un contenu¹⁸. Pour le second l'abstraction est une rupture franche¹⁹, qui doit permettre de se détacher de la morbidité de la mimétique²⁰. Malevitch va même plus loin : il souhaite « abandonner la pratique picturale au profit de la pure spéculation »²¹. Nous l'entendons, dans une approche comme dans l'autre l'art s'autonomise et le statut de l'artiste se modifie. De la même façon l'approche de l'objet va opérer une mise en crise du paradigme de l'art : crise de la représentation par le biais notamment du collage puis de l'assemblage, crise de l'authenticité par le ready-made et ses diverses modalités. Avec le *Merzbau* de Schwitters l'œuvre s'ouvre, la question du fini perd définitivement de sa valeur et le processus à l'œuvre devient la finalité artistique.

Au cours du XX^e siècle la pratique artistique prend de plus en plus de formes : le dripping, la performance, l'in situ,... Une multitude de pratiques délitent définitivement la question de la technicité. L'art conceptuel viendra définitivement mettre à mal la vision d'un artiste producteur d'objet au profit d'une production d'idée. Ces évolutions successives mettent à mal la posture de l'artiste et ce notamment dans son rapport au spectateur. Au fur et à mesure que les pratiques se diversifient la définition du statut de l'artiste se complexifie rendant une définition unique inopérante au regard de l'art contemporain :

Si l'artiste, à partir de la modernité, devient un producteur de type nouveau, à mesure plus détaché des impératifs de technicités propre à l'artisanat, il n'en reste pas moins que le sens commun en fait le plus souvent un producteur réalisant quelque chose de matériel. L'art à l'âge contemporain, toutefois n'a pas de manière systématique la religion de l'œuvre comme objet matériel. Le cas échéant, il fera son bien de la presque production, se cantonnera à une seule partie de l'acte de production. [...] L'art de l'âge contemporain, encore, se qualifiera à l'occasion par la déproduction [...] sinon par les formules esthétiques les plus immatérielles qui se puissent trouver. [...] Certains artistes, encore, et non des moindres, entendront au besoin ne rien faire. [...] Pour irritante qu'elle soit – et excitante, du même coup – l'insuffisance conceptuelle de la définition de l'artiste contemporain n'en est pas moins révélatrice : l'artiste contemporain, bel et bien, n'est pas un mais plusieurs. Personnage à l'identité mal isolable, à l'image de la diversité des productions artistiques qu'enregistre l'âge dans lequel il évolue. Un multiple.²²

18 Lire à ce sujet Denis Riout, *Qu'est-ce que l'art moderne*, coll. folio essai, Ed. Gallimard, St Armand, 2002 (2000), p.58 ; sans oublier évidemment *Du Spirituel dans l'art* de Kandinsky,

19 « Malevitch inscrit le suprématisme dans la logique avant-gardiste d'une progression de la peinture vers son essence, vérité qui se dévoile progressivement par renoncements successifs aux attributs inessentiels dont elle s'encombrait » (Denis Riout, *Idem*, p.42)

20 Lire à ce sujet Denis Riout, *Ibid.*, p.43

21 Denis Riout, *Ibid.*, p.75

22 Paul Ardenne, *L'art à l'âge contemporain*, *Op.cit.*, pp.22-24

Nous comprenons dès lors qu'une typologie propre à une esthétique disparitionniste semble un projet complexe. De fait il semble que la production artistique tend vers une virtualisation de son objet. Crise de la mimesis, crise de la représentation, omniprésence de la disparition. Comment dès lors envisager les spécificités d'une mise à mal de la posture de l'artiste dans une praxis de la disparition ? Poser ainsi, le problème sous-tend l'interrogation des finalités de la disparition :

Faire apparaître le disparaître, en tendance, semble convier à son tour la représentation à disparaître, en un mouvement au demeurant logique. La représentation tire-t-elle son fondement de lutter contre la disparition ? L'esthétique pour sa part semble la valeur même de « disparitionniste », tirer le sien d'infirmier toute représentation.

La logique d'une telle du raccourci, ce sera la de l'art, l'iconoclasme la radiation de l'artiste ou organisateur

inflexion, qui tient aussi radiation pure et simple réalisé, ou, par défaut, comme personnage esthétique.²³

Sur les pas d'Ardenne, nous saisissons que la volonté de faire apparaître le disparaître pose la question, de sa logique sous-jacente, de la disparition de l'objet par la mise en crise de la représentation mais également d'une disparition de l'artiste comme organisateur de cette mise en présence. Autrement dit nous pourrions faire l'hypothèse qu'à l'inverse d'une trajectoire de l'artiste dans l'histoire de l'art qui s'autonomise par sa propre volonté, l'artiste est ici victime, en quelque sorte, de son projet. Une réflexion sur une disparition de l'artiste comme aboutissement d'une logique de la disparition nous pousse dès lors à engager un mouvement allant d'un artiste sans œuvre à la disparition même de l'artiste. Ne rien créer voir ne rien faire, s'autoreprésenter et enfin disparaître : tel sera notre parcours.

23 Paul Ardenne, *L'image Corps, Op.cit.*, p.477

4.2 LES IMPRO- DUCTEURS : RECYCLEUR / REPRODUCTEUR / APRODUCTEUR / DÉPRODUCTEUR

Albert M. Fine (1932-1987) semble pouvoir nous fournir un point d'entrée intéressant dans notre réflexion. Un artiste dont la pratique frôla la disparition de toute production : « si je faisais moins, cela cesserait d'être de l'art »²⁴. Il fut à l'initiative du mail art au début des années 60, « bricolant ses cartes à la va-vite »²⁵ dans des lieux publics, l'artiste recycle le réel en art :

Les cartes en question, qu'il adressait à ses amis, consistaient en quelques dessins stylisés au stylo bic de quelques objets alors à sa disposition sur la table du café [...] Rien. Et encore moins, parce que cela disparaissait dans les boîtes à lettres. [...] Tout cela qui n'est pas grand-chose, se déroulait à New-York, ville qu'il quitta en 1974, à pied. Il marcha dans la direction du Maine. Ceci marque le début d'une errance à travers les états, continu contournement de l'ironie. Parce que l'ironie aurait été à même de baptiser son désancrage, ce lest qu'il « dégurgita » sans relâche. Or il n'avait choisi ce nom pour sa dérive qui d'ailleurs n'en avait pas. Il n'eut plus de domicile. Son signalement s'émoussa. Il joua de cette disparition jusqu'avec son nom, signant d'un jeu de mots, Fine Art, qu'il rayait (Fine Art).²⁶

24 Albert M. Fine cité par Jean-Yves Jouannais, *Op.cit.*, p.95

25 Jean-Yves Jouannais, *Ibid.*, p.95

26 Jean-Yves Jouannais, *Ibid.*, p.96

Un artiste donc qui mit en œuvre la disparition progressive de l'œuvre avant de disparaître lui-même. Il développe un art modeste esquivant « la promotion de lui-même » et désertant « l'œuvre à faire »²⁷. Fine prend la route. Si ses envois newyorkais s'inscrivent dans une interaction avec un lieu de vie, le mouvement fini lui par l'emporter. Un nom barré, comme un dernier renoncement, comme une dissolution du moi dans l'espace, un artiste « improducteur » :

*Plus juste que l'adjectif « improductif », l'invention du substantif « improducteur » siérait à ces créateurs attachés à l'immatériel, au non démonstratif, à l'ironie du geste, à la poésie des coïncidences ; des non-gestionnaires de l'effet produit, des contemplatifs des indifférents en quelque sorte.*²⁸

Attitude de replis et pratique d'un presque rien : « ne rien faire – ou faire peu – sera une des options de l'idiotie en art »²⁹. Cette notion d'idiotie nous devons la comprendre selon deux angles de réflexion. L'idiot étymologiquement signifie « simple, particulier, unique »³⁰. La personne idiote est donc celle qui n'existe qu'en elle-même. Nous noterons que cette approche n'est pas sans rappeler l'enjeu de libération de l'artiste que nous évoquions plus haut et dont la modernité par une rhétorique de la rupture en formule l'exemple le plus saillant. L'idiot signe un déplacement de posture de l'artiste « du héros du genre humain au héraut de lui-même »³¹. Mais dans un second sens l'idiot, nous dit Jean-Yves Jouannais, sous-tend « la déraison jusqu'à la pathologie, l'immaturité jusqu'à la folie »³².

*On pourrait avancer [...] que l'essence de la modernité réside dans l'usage des méthodes et des modes de pensées les plus étrangères à une discipline pour critiquer cette discipline même – non point pour la subvertir, mais pour l'élargir, l'enrichir, l'ouvrir à d'autres champs de réflexion ou d'activités. Il s'agit en particulier d'utiliser l'ironie pour renégocier les limites de l'art. [...] L'idiotie sera l'une de ces méthodes, l'un de ces modes de pensées. La modernité sera donc idiote et idiote. [...] En plus d'être idiot, de fait, l'artiste fera l'idiot.*³³

27 Jean-Yves Jouannais, *Ibid.*, p.97

28 Jean-Yves Jouannais, *Ibid.*, p.101

29 Jean-Yves Jouannais, *Ibid.*, p.93

30 Clément Rosset, *Le Réel, Traité de l'idiotie*, cité par Jean-Yves Jouannais, *Ibid.*, p.83

31 Jean-Yves Jouannais, *Ibid.*, p.84

32 Jean-Yves Jouannais, *Ibid.*, p.84

33 Jean-Yves Jouannais, *Ibid.*, p.85

Dès lors une stratégie de l'idiotie participe de l'ironie et s'inscrit dans une perspective d'élargissement de la discipline. De ce point de vue Andy Kaufman offre ici un bon exemple de pratique de l'idiotie. En effet cette façon de perpétuellement jouer l'idiot, en prenant les choses au pied de la lettre, génère une forme transgressive virulente d'ironie – nous repensons ici au « Je souhaiterais saluer chacun de vous » à la fin d'un spectacle à Tempa³⁴. Cette pratique de l'idiotie dans une esthétique disparitionniste se manifeste principalement dans la rupture d'un contrat morale avec le public qui génère une fragilisation de la posture de l'artiste. En faisant l'idiot, l'artiste perd de sa crédibilité, s'en montre indigne, mais dans un même temps son entreprise, à l'image de Don Quichotte devient héroïque :

Cervantès a aussi fait de son héros un caractère naturellement noble, doué d'une foule de qualités de l'esprit et du cœur qui le rendent véritablement intéressant. Don Quichotte est, malgré sa folie, parfaitement sûr de lui-même et de son but ; ou plutôt sa folie consiste précisément dans cette conviction profonde en dans son idée fixe.³⁵

A la différence évidente que Don Quichotte est aux affres de ses visions, en proie à la folie, quand la posture de l'idiot se situe elle du côté d'une forme d'irrévérence, de briseur d'interdit qui n'a de valeur que par sa pratique de la déconsidération. Pratique négative de la morale qui si elle échappe aux compromis et aux mensonges, voue en même temps son acteur au risque de la disparition. Nous entendons dès lors l'écho éminent d'une telle pratique dans la volonté de donner à voir le disparaître.

Ne nous y trompons pas : dans la plupart des cas faire l'idiot, à la différence d'être idiot, implique de prendre en retour celui qui est témoin de notre idiotie pour un idiot. A l'image du personnage du Foreign Man qui s'avère plus cruel qu'il n'y paraît³⁶. Ici nous pouvons distinguer deux cas : le Mystificateur dont la finalité reste le dévoilement de la duperie, et le faussaire dont le mensonge se fait passer pour

34 Cf. « Le Don Quichotte inversé »

35 Hegel, *Esthétiques*, Ed. Le Livre de Poche, Sarthes, 1997(1835-1837), p.726

36 Nous pensons ici d'une part au renversement au sein du sketch d'Andy Kaufman, mais également dans une perspective aux différents jeux de masques du personnage (voir à ce sujet Florian Keller, *Op.cit.*, p.109)

la vérité et ne devra jamais être dévoilé. La mystification est une pratique à deux temps : statut de l'œuvre et posture de l'artiste sont dans un premier temps absent pour être ensuite révélés.

Joachim Phoenix offre un bon exemple du fonctionnement rhétorique de la mystification. Le 28 octobre 2008 l'acteur, qui est alors en pleine gloire, annonce officiellement vouloir arrêter sa carrière pour se consacrer à la musique. Durant deux ans, petit à petit, il sombre dans le pathétique, se ridiculise, plongeant dans l'alcool et les stupéfiants. Il prend du poids, devient incohérent, voir violent parfois. Nous assistons sur la scène médiatique à une véritable descente aux enfers, à une destruction complète de son image. Le 6 septembre 2010, le film *I'm still here*³⁷, faux documentaire de

37 Un titre que l'on peut entendre comme un écho au biopic *I'm not there* réalisé en 2007 par Todd Haynes sur la vie de Bob Dylan. Ce dernier abordé la protéiformité de l'artiste en procédant formellement par une multiplication des acteurs incarnant son rôle. A cette fiction du réel donnant à voir l'insaisissable figure de Bob Dylan répond la réalité fictionnelle d'une image aplatis de Joachim Phoenix. Casey Affleck, *I'm still here*, 2010, avec Joachim

Casey Affleck révèle que tout ceci n'est en fait que du cinéma, qu'une « performance artistique ». Une œuvre à deux têtes : d'un côté le réel médiatique est révélé comme jeu d'acteur, de l'autre le film qui fait à la fois trace de la performance mais également œuvre en soi. En tant que mystification l'œuvre acquiert alors son statut d'œuvre au moment de sa révélation. Dans cette révélation le statut de l'artiste qui dans un premier temps disparaît progressivement, ressort grandi lors de la révélation. Dans la mystification nous assistons à un passage de l'artiste en idiot à un artiste qui nous prend pour des idiots.

Il en va tout autrement du faussaire. Ce dernier nous intéressera particulièrement ici, dans la mesure où l'œuvre d'un faussaire est d'une certaine façon une œuvre sans artiste. Ou plutôt : la filiation de l'œuvre est déplacée sur un autre, l'artiste supposé remplace le « faiseur » réel. Evidemment exemplifié une telle position semble contradictoire dans la mesure où le faussaire n'est par essence pas dans une démarche artistique : s'il révèle son projet il passera soit pour un mystificateur, soit au mieux pour un copiste, dans tous les cas pour un délinquant. La fabrique d'un « faux » n'est en effet pas du côté de l'art mais de celui de l'escroquerie, acte frauduleux visant à faire croire pour avoir. Toutefois un exemple littéraire semble pouvoir nous donner des éléments de réflexions. *Un Cabinet d'amateur* de Georges Perec se donne à lire comme un écrit universitaire. Un style rugueux, des propos qui s'appuient sur des citations, un roman qui emprunte les aspects formels du document. Une œuvre qui se construit autour de la collection d'Herman Raffke dont la pièce maîtresse est une toile d'Heinrich Kürz titrée *Un Cabinet d'amateur* sur laquelle il pose avec les bijoux de sa collection. Par un savant jeu de miroir, la scène au sein de la toile se répète à l'infini, de plus en plus petite, mis dans chaque répétition un léger détail diffère³⁸. Impression étrange. Dans son approche comme dans son style, le roman de Perec nous pousse à nous poser la question de son statut : cela est-il vrai ? La chose est si bien construite que le doute sans fin nous assaille. Une forme qui est en miroir du fond. Herman Raffke est un brasseur d'origine allemande qui tout en étant étranger au domaine de

Phoenix, Antony Langdon, Carey Perloff, prod. *They Are Going to Kill Us* Productions ; Todd Haynes, *I'm not there*, 2007, avec Christian Bale, Cate Blanchett, Heath Ledger, prod. Killer Films, John Wells Productions, John Goldwyn Productions.

38 « L'on aurait pu penser que le peintre avait eu à cœur d'exécuter chaque fois des copies aussi fidèles que possible et que seules les modifications perceptibles lui avaient été imposées par les limites même de sa technique picturale. Mais l'on ne tarda pas à s'apercevoir qu'il s'était au contraire astreint à ne jamais recopier strictement ses modèles [...] d'une copie à l'autre, des personnages, des détails disparaissaient, ou changeaient de place, ou étaient remplacé par d'autres » (Georges Perec, *Un cabinet d'amateur*, coll. Points, Ed. Seuil, La Flèche, 2001 (1979), pp.21-22)

l'art souhaite y investir ses économies. Portrait peu flatteur d'un homme riche mais au goût peu assuré. Lucide ce dernier se fait conseiller dans son entreprise afin de créer une collection qui le rendra célèbre, donnant à voir au monde l'étendue de sa richesse. L'écrit s'ouvre sur la première exposition de la collection de Raffke en 1913 à Pittsburg, Perec nous relate les faits, nous décrit l'exposition. Citations à l'appui il donne à lire la fascination du public pour la toile maîtresse. Notons que les œuvres représentées sur la toile ne font pas partie de l'exposition. Puis le 24 octobre l'incident : « un visiteur exaspéré qui avait attendu toute la journée sans pouvoir entrer dans la salle, y fit irruption et projeta contre le tableau le contenu d'une grosse bouteille d'encre »³⁹. Raffke ferme alors l'exposition, les tableaux sont retirés, la véritable fascination débute. *Un cabinet d'amateur* devient alors un sujet d'étude prisé comme révélateur d'un principe qui « fondait l'acte de peindre sur une « dynamique réflexive » puisant ses forces dans la peinture d'autrui »⁴⁰. Ironie du faussaire. Mais pour l'instant laissons encore la chose en suspens. L'œuvre fait l'objet de lectures de plus en plus complexes, on la rapproche des *Ménines* pour ce jeu de regard entre « regardé et regardant »⁴¹, on en fait une véritable histoire de la peinture. Parmi les différentes lectures, celle de Lester Nowak reste la plus frappante :

Beaucoup plus que la seule habileté technique du peintre, c'était cette mise en perspective, non seulement spatiale, mais temporelle, qui avait suscité la fascination presque morbide dont cette œuvre avait été l'objet. Car [...] il ne fallait pas s'y tromper : cette œuvre était une image de la mort de l'art, une réflexion spéculaire sur ce monde condamné à la répétition infinie de ses propres modèles. Et ces variations minuscules de copie en copie[...] étaient peut-être l'expression ultime de la mélancolie de l'artiste : comme si peignant la propre histoire de ses œuvres à travers l'histoire des œuvres des autres, il avait pu, un instant, faire semblant de troubler « l'ordre établi » de l'art, et retrouver l'invention au-delà de l'énumération, le jaillissement au-delà de la citation, la liberté au-delà de la mémoire.⁴²

Ce qui fascine c'est donc ce jeu morbide de miroir déformant, nous entendons ici encore l'écho de nos funérailles d'Elvis, des corps d'œuvres spéculaires déforment comme l'écho d'une mise à mort. Résumons : un tableau qui représente les bijoux d'une collection est défiguré lors de sa première exposition, il disparaît de l'espace public devenant alors l'objet d'une fascination totale. Une œuvre qui est alors perçue comme une mise en abîme de la mort de l'art en tant qu'éternel retour du même.

.....
39 Georges Perec, *Idem*, p.23

40 Georges Perec, *Ibid.*, p.25

41 Georges Perec, *Ibid.*, p.27

42 Georges Perec, *Ibid.*, pp27-28

Quelques mois après cette exposition, le 2 avril 1914, Hermann Raffke décède. Mise en scène macabre : sur ses indications, son corps est naturalisé, habillé de la même robe de chambre qu'il porte sur le tableau, assis sur le même fauteuil, le tout disposé dans un caveau face au tableau, comme un miroir morbide, une scène figée pour l'éternité. A la suite de ce décès – encore une disparition – s'organise une première vente des œuvres de Raffke. Si la foule est au rendez-vous, les œuvres en ventes restent des éléments mineurs de la collection. La vente est un échec. Toutefois trois tableaux sans grande valeur sont vendus à des prix fort élevés. Une deuxième vente est annoncée mais ne verra le jour qu'après plusieurs années. Pendant ce laps de temps, par la publication de différents ouvrages principalement due à Lester Nowak, la légende du brasseur se construit et avec lui celle de sa collection et d'Heinrick Kürz - qui rappelons-le réalisa *Un Cabinet d'amateur*. On y apprend que ce dernier a interrompu son œuvre de lui-même en 1912, après avoir achevé *Un cabinet d'amateur*. Cette toile fut sa sixième et dernière œuvre :

En fait, toute son œuvre consiste en six toiles : deux Paysages de bords de mer, peints pendant des vacances à Watermill en juillet 1901 ; le Portrait de Mlle Fanny Bentham dans le rôle de Camille d' « On ne badine pas avec l'amour », au grand théâtre de Pittsburg, un Autoportrait avec effets d'Anamorphose, laissé inachevé ; un tableau de genre, intitulé Central Pacific, représentant des indiens à cheval regardant passer une formidable locomotive ; et Un cabinet d'amateur. Mais pour ce seul tableau, il n'y avait pas moins de 1397 dessins, brouillons et croquis divers. ⁴³

Nous voici donc face à un artiste du presque rien. Six œuvres avant de terminer sa carrière. Six œuvres et tout semble dit. Dans le lot un portrait d'une actrice incarnant un personnage et un autoportrait inachevé. Pendant trois ans il se consacre à une seule œuvre puis décide de s'arrêter. L'entreprise n'est pas sans nous rappeler le grand verre duchampien. Nous sommes en 1923 et il n'existe alors plus qu'une seule trace visuelle de cette œuvre : « une photographie médiocre, prise clandestinement par un des gardiens de la salle où le tableau avait été exposé »⁴⁴. Omis cela il faut reconstruire l'œuvre disparue à partir des esquisses de Kürz. Il apparaît alors que les modifications opérées dans les reflets du tableau permettent en fait d'intégrer les membres de la famille de Raffke au sein de la représentation. Dès lors le sens de l'œuvre se modifie, il ne s'agit plus de l'expression d'une liberté de l'artiste mais bien plus « d'un processus d'incorporation, d'un accaparement »⁴⁵.

43 Georges Perec, *Ibid.* p.58

44 Georges Perec, *Ibid.*, p.58

45 Georges Perec, *Ibid.*, p.60

Du 12 au 15 mai 1924 a lieu la seconde vente. Plus les jours passent, plus les prix grimpent dépassant le cap des 100.000\$, les plus grands collectionneurs et les plus grands musées s'arrachent la collection. Quelques années plus tard, les acquéreurs « reçurent une lettre signée de Humbert Raffke, les informant que la plupart des œuvres qu'ils avaient achetée étaient fausses et qu'il en était l'auteur. »⁴⁶ Le neveu de Raffke leur apprend qu'en 1887, alors étudiant aux beaux-arts, il avait appris, en faisant visiter la collection à un de ses enseignants, que l'ensemble des tableaux étaient des faux ou des œuvres sans valeur. L'histoire de la collection devient alors l'histoire d'une vengeance, le neveu dévoilant la complicité à la fois de toute la famille mais également de Lester Nowak et de quelques personnalités du monde de l'art. Dans cette vaste entreprise mystification et travail de faussaire opèrent de concert. En effet on aurait tôt fait de résumer l'ensemble de l'aventure à une mystification magnifiquement menée, pourtant, si la révélation tardive répond à la caractéristique fondamentale de celle-ci, elle ne peut se réaliser sans la complicité du neveu faussaire qui réalise des faux pour rendre crédible le projet.

La clef de voute de cette patiente mise en scène, dont chaque étape avait été très exactement calculée, avait été la réalisation du Cabinet d'amateur, où les tableaux de la collection, affichés comme copies, comme pastiches, comme répliques, auraient tout naturellement l'air d'être les copies, les pastiches, les répliques, de tableaux réels. Le reste était affaire de faussaire, c'est-à-dire de vieux panneaux et de vieilles toiles, de copies d'atelier, d'œuvres mineures habilement maquillées, de pigments, d'enduits, de craquelures.⁴⁷

Nous le voyons cette petite fable de Perec développe un discours critique tant sur la valeur marchande de l'art que sur son rapport à l'authenticité. Une œuvre démontrée comme fausse perd automatiquement toute valeur, alors même que sa matérialité reste la même. Dès lors le récit s'organise comme une succession de disparition. Résumons : un artiste presque sans œuvre voit son œuvre majeure disparaître, cet artiste s'avère être une fiction, l'œuvre perd alors son statut et le créateur qui en est réellement à l'origine n'a pas pour autant statut d'artiste puisque ses œuvres sont des faux. Dans un même mouvement, la collection perd également toute valeur, alors que, de fait, le réel n'a aucunement été modifié, seul sa perception en a été modifié et pourtant toute notion d'art a disparu.

46 Georges Perec, *Ibid.*, p.83

47 Georges Perec, *Ibid.*, p.84

L'histoire bien réelle de Wolfgang Beltracchi offre un exemple frappant de cette ironie du faux en art. Ce faussaire allemand, travaillant sous un nom italien, réalisa, non sans un certain génie, l'une des plus grandes arnaques de ces dernières années. Sous son pinceau l'art du faussaire ne se résume pas à la simple copie d'un tableau de maître, il en invente de nouveau. Créant de toutes pièces non seulement la toile mais également la documentation qui s'y rattache - fausses photographies d'avant-guerre, faux certificats... Démasqué en 2013, il poussera l'affront jusqu'à déclarer pendant son procès : « J'ai toujours essayé de faire un peu mieux que l'artiste lui-même »⁴⁸. L'histoire de Beltracchi, de son vrai nom Fischer, a ceci d'intéressant qu'elle est d'abord celle d'un artiste sans œuvre. Né en Allemagne dans un milieu modeste il est formé à la peinture par son père, restaurateur d'œuvres dans les églises. A l'âge de 14 ans son père le met au défi de copier un Picasso, *Mère à l'enfant*. Dès lors il ne cessera

**Wolfgang Beltracchi
dans son atelier**

d'après un photogramme du film
Beltracchi – Die Kunst der Fälschung
de Arne Birkenstock

.....
48 Wolfgang Beltracchi, cité dans l'express : http://www.lexpress.fr/culture/art/wolfgang-beltracchi-grand-maitre-du-faux_1238469.html#5ICrulgSYyVzc839.99

d'affiner sa technique, en 1969 il intègre une école d'art avant de partir vivre dans une communauté à Hambourg. Parcours chaotique sans grande réalisation, préférant la drogue et la drague à une démarche artistique. En 1992 une rencontre amoureuse va créer un véritable tournant : Hélène Beltracchi, elle est plus jeune que lui mais ils partagent les mêmes goûts, les mêmes aspirations. Un an plus tard il se marie, lui adopte son nom et se déclare artiste, elle se dit galeriste. Leur fortune devient rapidement très grande sans qu'on n'arrive à en cerner l'origine. La technique de Beltracchi est imparable : considérant le copiage comme trop risqué il repère dans les catalogues raisonnés des artistes des œuvres sans photographie, voir tout bonnement portées disparues puis peintent à « la manière de » ce dernier. Mais la stratégie des Beltracchi ne s'arrête pas là, ils inventent de toutes pièces des histoires personnelles, photographies à l'appui, ils écrivent une fiction en se basant dans la réalité. Le « faux » travail de Beltracchi pourrait-être envisagé comme une œuvre d'art totale qui n'aurait rien à envier au *Fauna* de Fontcuberta. Beltracchi démasqué, comme un dernier pied de nez au monde de l'art, réclame aujourd'hui des droits d'auteurs pour toutes reproductions de ses faux⁴⁹. Au travers de l'exemple de Beltracchi se dessine une autre trajectoire : des oeuvres inventées de toutes pièces mentent sur leurs origines, en étant démasquées elles perdent leurs valeurs d'œuvres, puis in fine en retrouvent une dans un rattachement à leurs origines, mais est-ce encore de l'art ? Le faussaire a ceci de particulier qu'il est un artiste en absence qui produit des œuvres sans qu'elles lui soient rattachées, mais lorsqu'il est démasqué et que par là il acquiert une visibilité, il cesse d'être un artiste puisque ses œuvres perdent elles-mêmes leur statut. Situation d'autant plus troublante dans le cas de Beltracchi du fait que ces œuvres sont des originaux, au sens où il ne s'agit pas de copie, mais des originaux qui mentent sur leurs origines.

L'attitude du copiste est en revanche toute autre : là où le faussaire ment sur l'origine et organise sa pratique dans les périphéries de l'art, le copiste quant à lui

49 Deux ouvrages offrent une lecture approfondie de l'œuvre de Beltracchi : *L'Affaire Beltracchi*, par Stefan Koldehoff et Tobias Timm. Trad. de l'allemand par Stéphanie Lux. Ed. Jacqueline Chambon ; *Art Forgery: The History of a Modern Obsession*, de Thierry Lenain, Ed. Reaktion Books.

assume la valeur de l'œuvre comme copie. Ou encore : là où le faussaire crée un nouvel objet, le copiste lui ne réalise qu'une réplique :

Copier pour l'artiste, c'est ne pas inventer, ne pas créer, ne pas agréer à l'exigence du nouveau, ne pas prolonger l'histoire ni compléter le musée. Copier, c'est l'anti-jeu. C'est aussi donner à comprendre combien les attributs prométhéens de nos génies furent des médailles de peu de prix. Car le copiste, dans ses versions modernes est un ironiste. S'il n'est pas ironiste, il est alors abruti. [...] Recopier n'est pas ne rien faire, c'est réduire la production à la reproduction, exactement respecter le souci de ne rien ajouter.⁵⁰

L'artiste copiste est donc un artiste sans œuvre, improducteur car il ne crée rien de nouveau. Il disparaît derrière le travail d'un autre, insistant, par la filiation de sa copie, une semi-absence. Nous entendons dès lors que si la copie est anti-jeu disparitionniste, elle est également une forme d'anti-je artistique. L'artiste ne choisit rien si ce n'est le fait de se résigner à reproduire ce qui existe déjà. La copie tient dès lors autant de la capitulation que de la résistance à sa propre disparition.

Quoi créer encore, et comment le créer ? [...] Ne vaut-il pas mieux copier, s'éviter un vain travail d'invention ? Les copies patientes d'œuvres d'Egon Schiele que réalise Sherrie Levine vers 1985, signées sans masque « Sherrie Levine after Egon Schiele », exprimant assez la difficulté de la partie à jouer, et son ambiguïté : « after », dans ce cas c'est « d'après », signalant l'acte de copie, et « après », qui définit la position chronologique. Vis-à-vis de l'art moderne, l'art contemporain se découvre au demeurant dans cette double situation de l'après et du d'après. Un art comme un état de survivance, expression esthétique se continuant après la catastrophe – ce terme de « catastrophe » à prendre en son sens étymologique de « dernière strophe », de formule achevant le développement d'une création.⁵¹

Bartelby le scribe offre un exemple littéraire de la catastrophe du copiste. Cette longue nouvelle éponyme d'Herman Melville nous livre l'histoire, pour le moins singulière, d'un copiste de pièce juridique. Le narrateur, conseiller à la Cour de la Chancellerie, est « un homme éminemment sûr »⁵², méthodique et prudent. Dans le cadre de ses lourdes fonctions il engage dans son étude un jeune homme à la « silhouette lividement propre, pitoyablement respectable, incurablement abandonnée »⁵³. Dans un premier temps Bartelby s'avère un très bon élément. Rapide et appliqué, il abat des sommes extraordinaires d'écritures :

50 Jean-Yves Jouannais, *Op.cit.*, p.140-141

51 Paul Ardenne, *Art, l'âge contemporain*, *Op.cit.*, p.35

52 Herman Melville, *Bartelby le scribe*, coll. Folio, Ed. Gallimard, St Armand, 2013 (1853), p.11

53 Herman Melville, *Idem*, p.23

On eût dit d'un homme longtemps affamé de copie et se gorgeant de mes documents. Il ne s'arrêtait pas pour digérer, mais tirait jour et nuit à la ligne, copiant à la lumière du soleil comme à celle des bougies. J'aurais été ravi de son application s'il avait été allègrement industriel. Mais il écrivait toujours silencieusement, l i v i d e m e n t , machinalement.⁵⁴

Ainsi Bartelby est un copiste extraordinaire mais qui déjà semble en absence, travaillant comme une machine, productif mais peu social. Mais qui s'en plaindrait ? Pourtant, notre narrateur découvre bientôt les limites de cet employé modèle. Au bout de trois jours, désirent procéder à une relecture des copies de Bartelby, il enjoint ce dernier à l'aider. Après lui avoir exposé cette nouvelle mission Bartelby lui répond avec douceur mais fermeté : « I would prefer not to ». Ce que nous pourrions traduire par un « Je ne préférerais pas » ou plus exactement par « J'aimerais mieux pas ». Souhaitant s'enquérir d'un tel refus, notre conseiller à la Cour de Chancellerie se

54 Herman Melville, *Ibid.*, p.24

voit répondre inlassablement à chacune de ses questions un « I would prefer not to ».

La formule anéantie « copier », la seule référence par rapport à laquelle quelque chose pourrait être ou non préféré. Je préférerais rien plutôt que quelque chose : non pas une volonté de néant mais la croissance d'un néant de volonté.⁵⁵

Plus les jours passent plus le refus de Bartelby devient systématique. Bientôt il restera là, debout à côté de sa table de travail, regardant sans bouger par sa fenêtre. Le voyant ainsi renoncer à toute activité notre narrateur, en bon employeur, se voit obligé de le mettre à la porte. Malgré ses différentes stratégies et tentatives à encore le refus obstiné de Bartelby le désarçonne. En désespoir de cause, il finit par déménager ses bureaux. Mais la situation ne change pas, Bartelby continue d'hanter ses anciens locaux avant d'être incarcéré⁵⁶ et au final de se

55 Gilles Deleuze cité par Jean-Yves Jouannais, *Op.cit.* p.148

56 Notons la perception de ce dernier au sein de l'univers carcéral : le copiste sera pris pour faussaire. Ainsi le cuisinier déclarera : « Ma

laisser mourir de faim dans un refus généralisé : « Poussière redevenant poussière sans jamais avoir cessé de l'être »⁵⁷. Le copiste Bartelby passe ainsi d'un refus de toute création personnelle à un refus généralisé. Un scribe comme un fantôme qui ne cesse de s'absenter jusqu'à sa disparition réalisée : passant de l'improduction à la déproduction, de l'absence d'ajout au retrait de tout. Dans cette œuvre nous saisissons également la portée transgressive de l'idiotie généralisée. Bartelby, dans sa réduction progressive désarme ses interlocuteurs. Son retrait progressif leur apparaissant comme une attitude anti-sociale. Terrorisme d'une passivité active.

Si le copiste se donne à lire comme un stratège du retrait, que dire de « l'aproducteur ». Nous entendons par là, l'artiste qui ne crée rien, ne produit rien,

parole, je prenais votre copain pour un de ces messieurs les faussaires ; toujours pâles et distingués, ces faussaires. J'ai peur pas m'empêcher de les plaindre, monsieur, c'est plus fort que moi. » (Herman Melville, *Op.cit.*, p.75).

57 Jean-Yves Jouannais, *Op.cit.*, p.149

ne s'applique qu'à l'annexion du travail d'autrui : l'artiste collecteur. Les exemples ici encore pourraient être légions. L'un d'eux pourtant nous semblera particulièrement éloquent par la mise en abîme qu'il suppose : *Fabiola* de Francis Alÿs. Sainte Fabiola est la patronne des femmes battues et des infirmières, elle fait l'objet en Espagne d'une grande dévotion populaire. Francis Alÿs a créé depuis plusieurs années une immense collection de peintures amateurs représentant la sainte systématiquement de la même façon, dans la même position, utilisant les mêmes gammes chromatiques : une collection de copies d'amateur en somme. Des centaines de copies d'une œuvre de Jean-Jacques Henner. Autrement dit : un artiste expose des peintures non-artistiques qui copient l'œuvre majeur d'un autre. Francis Alÿs disparaît derrière une foule de mains malhabiles qui convoque une image absente. Plus que cela : cette fameuse *Fabiola* de Jean-Jacques Henner est en fait une œuvre perdue. Une œuvre définitivement disparue qui continue d'exister à l'état spéculaire. Artiste « aproducteur » donc car le geste consiste alors à mettre en présence les miroirs déformés d'une image disparue dans une mise en abîme complexe de sa disparition.

Ne rien créer, ne rien faire. Peut-on faire moins encore ? Reste en effet une dernière figure à évoquer : celui qui préfère défaire. Pratique négative, la déproduction semble être une posture logique dans une praxis de la disparition. Il s'agira en effet de préférer enlever plutôt qu'ajouter. Nous penserons ici aux œuvres évoquées précédemment de Bennequin ou d'Estefania Penafiel-Loaiza. L'effaceur a ceci de commun avec

le collectionneur que sa pratique s'appuie sur l'utilisation d'un déjà-là dans une pratique du remploi :

Le remploi suppose toujours l'usage d'un objet tangible, physiquement circonscrit, à des fins nouvelles, et doit être distingué, même s'il en partage certains effets, de la simple citation ou du régime général que l'on nomme intertextualité. Il suppose une opération matérielle [...].⁵⁸

De fait cette inscription matérielle de la pratique dans l'objet, même si ici il s'agit de le creuser, de le détruire, inscrit la pratique de l'effaceur dans la catégorie plus vaste de l'improducteur. L'improducteur : figure de l'artiste sans œuvre qui pourtant inscrit son projet dans un rapport à l'objet. A la différence de ce dernier, nous allons maintenant nous intéresser à une typologie qui se détache de l'objet pour investir le corps même de l'artiste comme matérialité de l'œuvre dans une pratique de l'autoreprésentation.

⁵⁸ Jean-Pierre Criqui, « L'image déjà-là, un préambule », *L'image déjà-là, Op.cit.*, p.8

4.3 L'AUTO- REPRÉSENTATION PRÉSENCE / ABSENCE DU CORPS DE L'ARTISTE

La question de l'autoreprésentation nous l'avons jusqu'ici abordé comme modalité de la pratique Kaufmanienne. Nous l'avons notamment envisagé comme mise en absence de l'artiste par une production prolifique de personnages colocataires de son corps. Nous l'avons également approché sous l'angle de la célébrité à travers des personnages tels que Betty Page ou Elvis Presley. L'autoreprésentation étant alors inscrit dans une dynamique du Rêve, à la fois nécessaire à l'existence de la star et cannibalisant son hôte, il s'agissait sous cet angle d'une mise en absence du corps de l'artiste par les modalités mêmes de son existence médiatique. Dans un cas comme dans l'autre nous sommes face à des victimes consentantes de l'opération sacrificielle.

Commençons ici par une figure littéraire de l'autoreprésentation, à savoir : l'autofiction. Ajoutons-y un jeu de miroir : l'autofiction d'un personnage de fiction. Ou plus encore : la généalogie de l'autofiction d'un personnage de fiction. Ainsi pourrait-être défini *Obsession Blanche* de Valérie Valère. Dans ce roman, Gene Carl, jeune écrivain à la célébrité fulgurante, est en proie aux affres de la création.

Après un premier roman son inspiration semble définitivement tarie. De l'artiste improducteur nous retrouvons ici l'angoisse de la création. Page blanche, abîme livide qui devient pour Gene le grément d'une odysée tragique. Les mots s'absentent et le laissent démuné. Passage progressif d'une errance de page en page qui bientôt deviendra une errance agie. Errance dans les rues, au gré de rencontres furtives, l'écrivain cherche son sujet : « Gene voudrait atteindre un seuil de l'écriture qui s'apparente à une transparence absolue, des mots qui ne laisse pas de traces »⁵⁹. Dès lors la tentation suicidaire s'inscrit comme œuvre totale et absolue :

*Un mal de tête brouille ses pensées, lame de couteau affûtée qui déchire ses mots et les précipite dans l'oubli. Sa tête va éclater. A neuf heures trente exactement, le bruit de l'explosion retentira dans le silence, les débris de son crâne heurteront les murs et les traînées de son sang s'étaleront sur des feuilles de son livre, plus fortes et plus justes, plus frappantes que ce cri étouffé [...] C'est dommage, pense Gene, mon crâne éclaté aurait été sur le blanc du mur une œuvre abstraite [...] Ma gloire aurait été posthume mais qu'importe elle aurait été.*⁶⁰

Au fil des pages Gene se retrouve en proie à des expériences sexuelles déviantes : « la sexualité est immédiate, crue, sans plaisir et laisse à Gene la possibilité de reprendre rapidement le chemin de son errance »⁶¹. De rue en rue, le corps de l'écrivain devient sa seule mémoire. Au bout du chemin un squatt où notre écrivain perd lentement pied avec la réalité. Au cours d'un épisode délirant il accuse un peintre de lui avoir volé ses mots pour en emplir « le vide de sa toile »⁶² puis s'automutile les mains comme une mise en abîme de son impuissance à écrire. A la suite de cet événement il est interné dans un hôpital psychiatrique où de couloir en couloir il reprend son errance. Entre ces murs il reprendra petit à petit pied avec la réalité, réalisant qu'il se trouve dans un hôpital, il pourra enfin reprendre l'écriture en écrivant *Obsession Blanche*, un roman sur l'impossibilité d'écrire. L'écrivain exalté par ce retour à la création, partant déposer le manuscrit, est écrasé par une voiture. Un corps sur la chaussée, recouvert du linceul de ses mots arrachés à l'errance. *Obsession Blanche* est le roman d'un écrivain, perdu face à la disparition de toute inspiration, qui s'abîme dans sa propre disparition pour y renaître et au final disparaître. L'errance est en effet ici à lire comme une mise en mouvement du corps qui agit une disparition du moi. Mais ce corps et ce moi deviennent les agents de l'autoreprésentation. L'expérience vécue est ici matière première de l'œuvre de Gene mais également de son sacrifice.

59 Elodie Roux, *Le silence à l'œuvre : errance et disparition dans les écrits de Valérie Valère*, 2003, Mémoire de Maîtrise, Université Paris VII, UFR « Sciences Humaines Clinique », sous la direction de Paul Laurent Assoun, p.29

60 Valérie Valère, *Obsession Blanche*, coll. Le Livre de Poche, Ed. Stock, La Flèche, 1981, p.29

61 Elodie Roux, *Op.cit.*, p.32

62 Valérie Valère, *Op.cit.* p148

La stratégie de l'autoreprésentation est une constante du travail de Chris Burden. Elle y joue le plus souvent une mise en absence du corps de l'artiste, au sens d'un corps présent mais retiré à la vision. Ainsi en 1974 dans *Oh Dracula* l'artiste s'installe dans un cocon de papiers adhésifs pendant les heures d'ouverture de l'exposition. Ce corps caché à nos yeux, pourtant présent, ne nous est signalé que par l'intercession d'un cartel. Autoreprésentation du jeu du lincoln. De même dans *White Light/White Heat* en 1975 il s'allonge dans une plateforme triangulaire à trois mètres du sol. Les deux dispositifs ont ceci en commun que l'artiste et le spectateur sont aveugles l'un à l'autre et pour autant partagent un même espace. Cette mise en absence du corps de l'artiste nous la retrouvons dans la pratique de Liu Bolin. Cet artiste contemporain chinois explore la disparition dans la pratique du camouflage. Peignant son corps et ses vêtements en fonction de son environnement, l'artiste se fond littéralement dans le paysage, disparition de l'individu dans son environnement. Inquiétante survivance d'un fantôme incarné. Dans une lointaine parenté nous pourrions également citer les expériences d'Abraham Pointcheval. Stratégie de replis par l'autoreprésentation, cet artiste français multiplie les voyages intérieurs en disparaissant pendant une semaine sous le plancher d'une librairie marseillaise (604800s). Ou encore traversant les Alpes en poussant un encombrant habitacle circulaire. Dans un cas comme dans l'autre nous retrouvons ici encore une pratique qui a tout du sacrificiel.

A cet autoreprésentation sacrificiel comme tentative d'abstraire son corps au monde visible, nous pourrions opposer une pratique de la vision comme dissolution du corps dans le monde visible. A l'artiste qui se dérobe au regard, sorte d'exhibitionniste inversé, répond l'artiste voyant dont la pratique se résumera à regarder le monde qui l'entoure. Le plus bel exemple d'un tel rapport au monde est encore une fois littéraire. *Palomar* personnage fascinant d'Italo Calvino. Saisir le monde dans la fragilité d'une rétine :

A la suite d'une série de mésaventures intellectuelles qui ne méritent pas d'être rappelées, monsieur Palomar a décidé que son activité principale serait de regarder les choses du dehors. Un peu myope, distrait, introverti, il ne semble pas appartenir par son tempérament à ce type d'humain qu'on définit habituellement comme observateur. [...] Monsieur Palomar a décidé que, dorénavant, il redoublerait d'attention : d'abord, en ne laissant pas échapper ces appels qui lui viennent des choses ; ensuite, en attribuant à cette opération d'observation l'importance qu'elle mérite.

Un premier moment de crise survient à cet instant : monsieur Palomar, sûr que dorénavant le dévoilera une richesse infinie de choses à regarder, cherche à fixer tout ce qui lui tombe sous les yeux : il n'en tire aucun plaisir, et s'arrête. A cette phase succède une seconde, dans laquelle il est convaincu que ce qu'il doit regarder, ce sont certaines choses et non pas d'autres, et qu'il faut qu'il aille à leur recherche ; pour ce faire, il doit à chaque fois affronter des problèmes de choix, d'exclusion, des hiérarchies de préférences ; il s'aperçoit vite qu'il est en train de tout gâcher, comme toujours dès qu'il met en jeu son propre moi et tous les problèmes qu'il a avec. [...] Pour se regarder lui-même, le monde a besoin des yeux (et des lunettes) de monsieur

*Palomar. [...] Dorénavant, le fait que monsieur Palomar regarde les choses du dehors et non du dedans, ne suffit plus : il les regardera avec un regard qui vient du dehors et non du dedans de lui. [...] ce n'est pas lui qui regarde maintenant, mais le monde du dehors qui regarde au dehors. Cela établi, il regarde autour de lui dans l'attente d'une transfiguration générale. Rien. [...] Il ne suffit pas que le dehors regarde au-dehors : c'est de la chose regarder que doit partir la trajectoire qui la relie à la chose qui la regarde.*⁶³

Regarder le monde. L'opération s'avère moins simple qu'elle n'y paraît au premier abord. Il ne s'agit pas tant d'observer, ni même de contempler. Dans la neutralité d'un regard offrir au monde un miroir. Une telle mission nécessite dès lors de mettre à distance le moi, de devenir ce dehors regardant. Il faudra encore pousser la logique jusqu'à n'en tirer aucun plaisir, puisque que toute satisfaction signerait un retour du moi. Pour les mêmes raisons monsieur Palomar ne pourra élire l'objet de son regard. Attendre simplement que la chose veuille être regardée. Mission toute entière tendue vers un absolu qui semble sans cesse devoir être recommencé. Ainsi le livre suit la définition de ces conditions de vision. Il s'ouvre sur les tentatives de regard de Palomar face à la mer : regarder une vague, non les vagues. « [...] il veut éviter les sensations indéterminées et se propose pour chacun de ses actes un objet limité et précis. »⁶⁴ Regarder une vague : isoler la vague et la séparer de celle qui la suit, doit-on considérer la vague comme l'ensemble de ses segments ? Formation et rupture sur la rive font-elles parties de la vague ? Définir les conditions d'un regard. Le regard doit-il être fixe ou mobile ? Faut-il délimiter un champ d'observation ? Regarder une vague. Ou encore : Palomar se baladant sur la plage croise une femme aux seins nus étendue au soleil. Il cherche alors à définir les meilleures conditions pour ne pas gêner la belle endormie. Dans ce but, il multiplie les allées et venues, passant de fait pour un pervers aux yeux de cette femme qu'il tentait de ne pas mettre mal à l'aise. Lui ne cherchait pourtant qu'à intégrer avec uniformité ce sein nu au paysage. Voir le monde, regarder ce que personne ne regarde. Ainsi il accompagne de son regard la Lune l'espace d'une journée. Satellite à l'existence douteuse, « ombre blanchâtre »⁶⁵. Profonde injustice qui voit la Lune oubliée le jour, comme inexistante, pendant qu'elle attend patiemment le soir. Palomar l'accompagne jusqu'à ce que la nuit tombe, assuré alors que « la Lune n'a plus besoin de lui »⁶⁶. Telle est la mission que Palomar s'est fixé : faire exister le monde dans son regard pour peut-être y trouver sa place.

63 Italo Calvino, *Palomar*, coll. Points, Ed. Editions du Seuil, Mesnil-Sur-L'Estrée, 2004 (1983) pp.147-9

64 Italo Calvino, *Idem* p.11

65 Italo Calvino, *Ibid.* p.49

66 Italo Calvino, *Ibid.* p.52

Monsieur Palomar n'est pas à l'aise avec ses semblables, il ne sait ni quoi leur dire, ni comment se comporter. Il envie ceux qui naturellement s'intègrent au monde, sans faire le moindre effort établissent « un accord non seulement avec les personnes mais aussi avec les choses, les lieux, les situations »⁶⁷. C'est pourquoi il décide de « les imiter »⁶⁸ :

*Tous ses efforts dorénavant, tendrons à chercher l'harmonie aussi bien avec le genre humain qui lui est proche qu'avec la spirale la plus éloignée du système des galaxies. Puisqu'il a trop de problèmes avec son prochain, Palomar tentera pour commencer, d'améliorer ses rapports avec l'univers. Il s'éloigne et réduit au minimum la fréquentation de ses semblables ; il s'habitue à faire le vide dans son esprit, il en chasse toutes les présences indiscreètes [...]*⁶⁹

Stratégie de l'absurde : se retirer du monde pour trouver sa place parmi les semblables. De fait elle est un échec, car une fois définit « sa propre place au milieu de l'étendue muette des choses flottant dans le vide »⁷⁰, Palomar tente de retrouver ses semblables, mais il découvre qu'il n'en est pas ainsi :

*Il s'attend à voir s'étendre devant lui un paysage humain en fin net, clair, sans nuages, dans lequel il pourra se mouvoir avec des gestes précis et sûrs. En va-t-il ainsi ? Pas du tout. Il commence à se fourvoyer dans une pagaille de malentendus, de vacillations, de compromis, d'actes manqués ; les questions les plus futiles deviennent angoissantes, les plus graves se dégonflent ; chaque chose qu'il dit ou qu'il fait se révèle, maladroite, déplacée, irrésolue.*⁷¹

A trop regarder le monde, à trop s'abstraire de son moi, Palomar a perdu définitivement sa place, « point anonyme et sans corps »⁷² errant tel Ulysse dans un monde entre les morts et les vivants. Ce constat ne lui laisse alors d'autres choix que de rentrer un peu plus en lui-même, d'explorer ses rivages intérieurs. Après s'être placé en miroir de l'univers les rôles sont maintenant inversés. Dès lors « monsieur Palomar décide qu'il fera dorénavant comme s'il était mort, pour voir comment va le monde sans lui »⁷³. Mais là encore l'opération se retrouve bien plus complexe que prévue. Au lieu du soulagement attendu, l'attente de ce soulagement le rend anxieux. « Bref, être mort est moins facile que ce qu'il peut sembler. »⁷⁴ Être mort n'est pas simplement être absent. Être mort c'est accepter de ne plus avoir de passé,

67 Italo Calvino, *Ibid.* p.150

68 Italo Calvino, *Ibid.* p.151

69 Italo Calvino, *Ibid.* p.151

70 Italo Calvino, *Ibid.* p.152

71 Italo Calvino, *Ibid.* p.152

72 Italo Calvino, *Ibid.* p.152

73 Italo Calvino, *Ibid.* p.155

74 Italo Calvino, *Ibid.* p.155

ni de futur. Être mort c'est être perpétuellement dans le présent d'une absence. Dans ce but Palomar comprend qu'il doit définitivement percevoir son passé comme clos sur lui-même, un passé auquel on ne pourrait plus rien ajouter. Il décide alors d'écrire chaque événement de sa vie, chaque événement sans distinction, à une égale hauteur, appliquant les règles d'un regard à l'inscription de sa propre histoire. Ecrire la vie pour ne plus penser la mort : « à ce moment-là, il meurt »⁷⁵.

Palomar : dans un repli sur soi total, un corps regard fixe l'horizon de sa propre disparition. Si Palomar n'est pas un artiste à proprement parlé il en figure le modèle absolu de l'artiste voyant, tout entier tourné vers le monde dans une mise en absence du moi, dans la disparition de toute frontière entre l'être et l'univers. Dissolution de l'artiste, tout entier sacrifié dans une mission du regard. Artiste sans œuvre, puisqu'il ne s'agit plus de créer, ni même d'enregistrer, mais simplement d'être au monde dans une radicale passivité. Firmin Quintrat (1902-1958) appartient à cette famille d'artiste. En 1929, à l'âge de 27 ans, il prit la route pour le reste de sa vie, voulant voir l'humanité dans son ensemble.

Ses yeux furent ses acolytes. Il n'ignora pas qu'on put rire de son projet, lequel, effectivement prêtait le flanc des interprétations risibles : croisade humaniste, arpentage du monde par amour du genre humain, hymne à la miséricorde psalmodiée à l'échelle d'une existence. Non, Firmin Quintrat ne fut pas un ange de charité et de partage, sa bonne parole n'eut jamais de sujet. Il n'a toujours envisagé ce qu'il appelait sa « collection de contemporains » que comme un défi logique, une opération algébrique, une œuvre aussi. « Mon œuvre, écrivit-il à son frère, puisque je suis artiste, ce ne seront pas des aquarelles, des eaux fortes, des bronzes, des poèmes, ce seront mes yeux, qu'il vous faudra exposer sous un globe de verre, les yeux de l'homme qui aura vu le plus d'hommes de sa vie. L'humanité se sera imprimée sur leurs rétines. Ces yeux, il ne faudra plus les envisager comme des outils, ils seront devenus des sommes, des archives, une collection unique. »⁷⁶

Firmin Quintrat est ainsi un artiste de l'absolu, tout entier tourné vers un projet absurde mais vibrant. Le corps voyant n'est plus seulement médium mais œuvre en soi. Et encore ici, la mort comme horizon de la création. Il semble ainsi que l'artiste voyant et l'artiste s'autoreprésentant partagent une même destinée. A la fois celle d'une mission impossible et sans fin recommencée mais également intégrant la mort comme finalité de ces œuvres faites corps. Dès lors nous nous questionnerons sur les enjeux suicidaires de sa pratique de l'autoreprésentation. Il nous semble en effet que la logique d'une esthétique de la disparition poussée à son paroxysme engage le suicide, du moins symbolique, de l'artiste lui-même.

75 Italo Calvino, *Ibid.* p.161

76 Jean-Yves Jouannais, *Op.cit.*

4.4 L'AUTO- REPRÉSENTATION SUICIDAIRE : L'ARTISTE SISYPHÉEN

Dans *Le Chef d'œuvre inconnu*, Balzac évoque le projet impossible du peintre Frenhofer. Donner matière au souffle, voilà sa quête. Il veut descendre dans « l'intimité de la forme, [...] dans ses détours et dans ses fuites »⁷⁷. Malgré l'expérience d'une vie et un talent de génie, il ne peut saisir ce petit rien qui donnera vie à sa toile. Pourtant inlassablement il réessaye. Alors qu'il travaille sur son œuvre ultime, *Catherine*, il ne peut se résoudre à la voir terminée, la reprenant sans fin, jusqu'à ce qu'il soit pleinement satisfait pour enfin la dévoiler au grand jour. Mais la révélation de son chef-d'œuvre tourne court. Vision surprenante : seul le bout d'un pied nu sortant « d'un chaos de couleurs, de tons, de nuances indécises, [un] espèce de brouillard sans forme ; mais un pied délicieux, un pied vivant ! »⁷⁸. Le sujet est mort, noyé dans le travail, seul un fragment a échappé à la destruction. La touche vitaliste est devenue l'instrument de l'éviction du sujet. Suicide de la représentation dans une explosion de chair. Voyant la réaction de ses spectateurs, Frenhofer retrouve

77 Honoré de Balzac, *Le Chef d'œuvre inconnu*, coll. Folio, Ed. Gallimard, Saint Armand, 1994, p.44

78 Honoré de Balzac, *Idem* p.66

la vue et en proie au désespoir s'immole avec *Catherine*. Il en va ainsi de la mort comme de la vie. Il semble qu'en substance le projet de représenter la disparition mène l'artiste sur les chemins de sa propre disparition. Disparition cannibale qui au passage évince la représentation. Une différence peut-être : l'artiste n'est plus un suicidé mais un suicidaire.

Rothko s'est suicidé, pas moi. De Staël s'est suicidé, pas moi. ... Cette nuit j'ai senti la mort comme un fleuve qui coule grand et large que rien ne peut arrêter. J'ai eu beau essayer de penser à autre chose, le fusil, la corde, tout se rapprochait. Je suis sorti du lit, je suis allé chercher le fusil, je l'ai chargé, j'ai pris la corde, je suis monté sur l'échelle, ensuite je suis redescendu pour tout écrire et puis brûler ce que je venais d'écrire.⁷⁹

Lors de son exposition *Ils se sont tous suicidés* à la galerie Daniel Templon en 2009, Ben Vautier expose une série de portraits de personnalités historiques plaçant en dessous un texte où figurent la date et le mode de leurs suicides. Les photos, est-il précisé, sont tirées du moteur de recherche *Google*. Le geste de l'artiste se résume à exposer la mort et son écriture enfantine. Disparition de l'artiste dans l'idiotie d'un geste. « La mort m'intéresse pour l'étudier, pour la voir comme une possibilité [...] je suis pour l'incitation à l'étude de la mort »⁸⁰ déclare Ben. Exposer le suicide des autres pour éviter le sien, être suicidaire pour ne pas se suicider. Ben Vautier réclame son droit à la transgression.

Dostoïevski, dans le *Journal d'un écrivain*, développe dans les livraisons de décembre 1876 le raisonnement du « suicide logique ». Si l'on n'a pas foi en l'immortalité alors l'existence humaine est parfaitement absurde :

Puisqu'à mes questions au sujet du bonheur, il m'est déclaré en réponse, par l'intermédiaire de ma conscience, que je ne puis être heureux autrement que dans cette harmonie avec le grand tout, que je ne conçois et ne serais jamais en état de concevoir, c'est évident [...] Puisqu'enfin dans cet ordre de choses, j'assume à la fois le rôle de plaignant et celui de répondant, de l'accusé et du juge, et puisque je trouve cette comédie de la part de la nature tout à fait stupide, et que même j'estime humiliant de ma part d'accepter de la jouer [...] En ma qualité indiscutable de plaignant et de répondant, de juge et d'accusé, je condamne cette nature qui, avec un si imprudent sans-gêne, m'a fait naître pour souffrir – je la condamne à être anéanti avec moi.⁸¹

79 Ben Vautier, *Suicide d'artiste*, éditions L'esprit du Temps, 2009, 80 pages, quatrième de couverture

80 Ben Vautier, interviewé par Laure Adler dans l'émission hors-champs : <http://www.franceculture.fr/player/reecouter?play=4581641>

81 Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, coll. Folio essai, Ed. Gallimard, St Armand, 2010 (1942), p.143

L'automutilation comme force ultime de la transgression. Tel pourrait être le sous-texte du roman *Fight-Club* de Chuck Palahniuk. Cadre dynamique d'une société d'évaluation de risque automobile, le narrateur mène une vie intégrée entre son appartement Ikéa et ses voyages d'affaires. Une vie intégrée et pourtant totalement dépressive. Une vie sans but, en proie au vide. Vide qu'il tente de combler en la remplissant d'objets. L'homme est insomniaque. Aux nuits sans sommeil, succèdent des journées interminables. Pour occuper son temps nocturne, pour tromper sa solitude ou peut-être pour se rassurer, il se met à fréquenter des groupes de Parole. Cancer des testicules, alcooliques anonymes, lymphome malin, Alzheimer, ces espaces deviennent rapidement une drogue dont il ne peut se passer. Dans un lieu clos des hommes et des femmes se préparent à la mort dans la mise à nu de leur humanité. Pouvoir pleurer dans les bras d'un inconnu : « L'oubli total »⁸². Des hommes et des femmes tellement accablés qu'ils rendraient n'importe qui heureux de son sort. Dans leurs bras « on sent sa vie réduite à rien, et pas même rien, au néant »⁸³. Des hommes et des femmes qui se livrent mais aussi délivrent, portant un profond intérêt à la parole de chacun. « Les gens écoutaient au lieu de simplement attendre leur tour de parler. »⁸⁴ Des groupes de soutien où notre narrateur peut réinventer inlassablement sa vie, l'affublant de détails tragiques, d'une maladie atroce. Le sommeil revient au contact de la misère humaine. « Perdre tout espoir était la liberté. »⁸⁵ Mourir et renaître, chaque soir. Mais bientôt sa route croise celle de Marla, dépressive suicidaire, qui comme lui visite en touriste. Cette intrusion rend inopérant le processus. La présence d'un autre imposteur le renvoie à sa propre imposture. L'insomnie revient.

*Voici ce qu'il en est de l'insomnie. Tout est tellement lointain, copie de copie de copie. Cette distance insomniaque de toutes choses, on ne peut rien toucher et rien ne vous touche.*⁸⁶

Une rencontre va tout faire basculer : Tyler Durden. Dans un avion, ou peut-être sur une plage, le manque de sommeil brouille la perception du réel. Tyler : Un oiseau de nuit. Asocial. Un double inversé. Là où l'un remplit son existence d'objets, Tyler évide le monde pour se vautrer dans un horizon sans espoir. Là où

82 Chuck Palahniuk, *Fight Club*, coll. Folio SF, Ed. Gallimard, 1999 (1996), p.20

83 Chuck Palahniuk, *Idem*, p.20

84 Chuck Palahniuk, *Ibid.*, p.152

85 Chuck Palahniuk, *Ibid.*, p.28

86 Chuck Palahniuk, *Ibid.*, p.26

l'un tente désespérément de répondre aux attentes de la société, Tyler cherche par tous les moyens de les décevoir. Il n'aspire à rien, ne projette rien, si ce n'est des films, intégrant dans des dessins animés des images subliminales pornographiques. Après l'explosion de son appartement notre narrateur emménage dans la maison de Tyler. Ensemble il crée le Fight Club. Un soir, un parking et l'alcool dans les veines. Tyler enjoint son ami de le frapper pour ne pas « mourir sans cicatrice », pour en « savoir plus sur lui-même »⁸⁷. Un soir, un parking, deux hommes se frappent en toute amitié. Bientôt un cercle se forme, chacun veut s'éprouver. Le Fight Club est né : un espace où deux adultes consentant peuvent se combattre à main nue jusqu'à ce que l'un des deux déclare forfait. L'enjeu n'est pas ici la victoire, il n'est pas non plus dans la volonté de flatter son égo, mais bien plus de s'éprouver comme vivant : « Peut-être que l'amélioration de soi n'est pas la réponse [...] Peut-être que la réponse c'est l'autodestruction »⁸⁸. Le succès est fulgurant, les clubs se multiplient aux quatre coins du pays. Des hommes de toutes classes sociales confondues viennent pour se sentir en vie en se vidant de leur sang.

87 Chuck Palahnuick, *Ibid.*, p.73

88 Chuck Palahnuick, *Ibid.*, p.69

Vous n'êtes pas la somme d'argent que vous avez en banque. Vous n'êtes pas votre boulot. Vous n'êtes pas votre famille, et vous n'êtes pas celui que vous prétendez être à vos propres yeux. [...] Vous n'êtes pas vos problèmes. [...] Vous n'êtes pas vos espoirs. [...] Vous ne serez pas sauvés. [...] Nous allons tous mourir un jour.⁸⁹

Se battre c'est nier l'égo, s'y soustraire, se libérer de tous ses biens matériels. Pourtant au fil des combats le narrateur semble développer une accoutumance, l'excitation s'efface, l'effet libérateur s'estompe. Tyler a alors l'idée du Projet Chaos pour « voir le monde entier toucher le fond »⁹⁰. Ne plus seulement se battre mais combattre. Ce sont d'abord des actions discrètes mais transgressives, plantant secrètement les graines subliminales d'une dissolution anarchique. Puis rapidement le mouvement se radicalise. Tyler transforme ses partisans en terroristes. Leur but : détruire les symboles du capitalisme et tout recommencer. « [...] peut-être qu'il nous faut tout démolir pour faire quelque chose de mieux de nous-même. »⁹¹ Un projet absurde pour répondre à l'absurde. Tout doit disparaître. La réalité vacille. Le narrateur

89 Chuck Palahnuick, *Ibid.*, pp.208-9

90 Chuck Palahnuick, *Ibid.* p.176

91 Chuck Palahnuick, *Ibid.* p.73

prend conscience que pour le monde extérieur Tyler et lui sont une seule et même personne. Son insomnie a eu raison de lui, le réel et l'imaginaire se confondent. « Tyler Durden est une personnalité séparée que j'ai créé, et maintenant il menace de s'emparer de mon existence vraie. »⁹² En d'autres termes Tyler est son insomnie. Copie de copie de copie qui finit par supplanter l'authentique :

Tyler est capable et libre, et moi je ne le suis pas. Je ne suis pas Tyler Durden. [...] Tyler et moi partageons le même corps, et jusqu'à cet instant je ne le savais pas. [...] Tyler marchait, Tyler parlait pendant que je croyais être endormi. Tout le monde au Fight Club et au Projet Chaos me connaît comme étant Tyler Durden. Et si j'allais me coucher plus tôt chaque soir et si je dormais plus tard chaque matin, au bout du compte, je disparaîtrais tout entier. Je m'endormirais tout bonnement pour ne jamais me réveiller⁹³.

L'homme libéré de l'égo, libéré de lui-même devient sa copie mais dans le même temps se dissout en elle. Une dynamique qui n'est pas sans rappeler celle du Rêve. Peut-être en est-il de même pour l'artiste disparaissant dans son autoreprésentation. Quand l'art touche à sa limite sous les assauts du disparaître, ne reste plus à l'artiste qu'à mourir, ou du moins à jouer indéfiniment sa propre mort. Dans les années vingt, le dadaïste Johannes Baader semble être le premier artiste à s'être risqué au mime de sa disparition. Il fait paraître dans un journal l'annonce de sa mort le jour de Pâques. Trois jours plus tard, une seconde annonce informe de sa résurrection. Première pratique de l'éclipse. Unglee ira plus loin :

Artiste français d'âge et d'identité indéterminés. Unglee lui aussi cultive, à sa manière, l'art de disparaître de façon factice. Avec cette particularité, par rapport à Baader : il réitère ad infinitum l'acte consignait sa propre disparition. L'œuvre d'Unglee, du moins depuis octobre 1995, repose en effet sur une mécanique invariable : claironner sa propre mort à la cantonade⁹⁴.

Pour chaque parution, Unglee s'essaye à une nouvelle mort, seul reste constant le protocole de cette disparition : son nom, la date, la cause de sa mort, une notice biographique qui varie à chaque parution et enfin une photographie de l'artiste appartenant à sa vie privée. A chaque mort Unglee modifie sa vie. Cette distorsion, dans un mélange incessant entre vérité et mensonge, brouille sans fin les cartes.

92 Chuck Palahnuick, *Ibid.* p.246

93 Chuck Palahnuick, *Ibid.* p.247

94 Paul Ardenne, « Entre fantomatique et métonymie », *Op.cit.* p.268

[...] chacune des Disparitions n'en constitue pas moins un condensé biographique aussi spécifique qu'incomparable. [...] Aussi bien l'artiste peut mourir jeune, dans la pleine force de l'âge, ou chargé d'ans, au terme d'une interminable vieillesse. Chaque Disparition, plus que comme une réécriture de la vie, s'érige en fait comme sa réécriture, de l'ordre de la réappréciation. La projection fonctionne à l'envers, à contresens du temps, la mort y apparaissant comme le point d'origine de la vie : ce point à partir de quoi, du personnage Unglee, tout peut se reconstruire. Chaque fois recommencé, le récit indique qu'il y a une mort parce qu'il y a une vie.⁹⁵

95 Paul Ardenne, *Ibid.*, p.269

Tout reprendre et tout recommencer. A flanc de colline, un homme pousse un rocher. Masse lourde, forme circulaire, corps tendu, tâche inhumaine. Le temps d'une journée, un homme pousse un rocher. A la nuit tombée il s'effondre. Muscles fourbus, volonté épuisée. Au petit matin, tout est à recommencer. Un homme pousse un rocher, sans autre horizon que l'éternité.

Les dieux avaient condamné Sisyphe à rouler sans cesse un rocher jusqu'au sommet d'une montagne d'où la pierre retombait par son propre poids. Ils avaient pensé avec quelque raison qu'il n'est pas de punition plus terrible que le travail inutile et sans espoir.

[...] Sisyphe étant près de mourir voulut imprudemment éprouver l'amour de sa femme. Il lui ordonna de jeter son corps sans sépulture au milieu de la place publique. Sisyphe se retrouva dans les enfers. Et là, irrité d'une obéissance si contraire à l'amour humain, il obtint de Pluton

la permission de retourner sur terre pour châtier sa femme. Mais quand il eut de nouveau revu le visage de ce monde, goûté l'eau et le soleil, les pierres chaudes de la mer, il ne voulut plus retourner dans l'ombre infernale. Les rappels, les colères et les avertissements n'y firent rien. Bien des années encore, il vécut devant la courbe du golfe, la mer éclatante et les sourires de la terre. Il fallut un arrêt des dieux. Mercure vint saisir l'audacieux au collet et, l'ôtant à ses joies, le ramena de force aux enfers où son rocher était tout prêt.⁹⁶

96 Albert Camus, *Op.cit.*, pp.163-4

Dans le mythe de Sisyphe, le tragique réside dans la conscience de l'absurdité d'une action et de sa répétition. Et pourtant... dans sa lecture du mythe Albert Camus ouvre une brèche dans cette punition des dieux. Si éternellement Sisyphe est condamné à remonter cette pierre de la plaine au haut de la colline, si éternellement Sisyphe est condamné à voir le fruit de son travail se défaire sous ses yeux, Sisyphe peut pourtant être libre. Par la conscience de l'absurdité de la tâche il peut se libérer de l'emprise de la répétition.

Sisyphe, prolétaire des dieux, impuissant et révolté, connaît toute l'étendue de sa misérable condition : c'est à elle qu'il pense pendant sa descente. La clairvoyance qui devait faire son tourment consomme du même coup sa victoire. Il n'est pas de destin qui ne se surmonte par le mépris. [...] Toute la joie silencieuse de Sisyphe est là. Son destin lui appartient. Son rocher est sa chose. De même, l'homme absurde, quand il contemple son tourment, fait taire toutes les idoles. [...] Il n'y a pas de soleil sans ombres et il faut connaître la nuit. L'homme absurde dit oui et son effort n'aura plus de cesse. S'il y a un destin personnel, il n'y a point de destinée supérieure ou du moins il n'en reste qu'une dont il juge qu'elle est fatale et méprisable. Pour le reste, il se sait le maître de ses jours. A cet instant subtil où l'homme se retourne sur sa vie, Sisyphe, revenant vers son rocher, contemple cette suite d'actions sans lien qui devient son destin, créé par lui, uni sous le regard de sa mémoire et bientôt scellé par sa mort. Ainsi, persuadé de l'origine tout humaine de tout ce qui est humain, aveugle qui désire voir et qui sait que la nuit n'a pas de fin, il est toujours en marche. Le rocher roule encore. [...] Il faut s'imaginer Sisyphe heureux.⁹⁷

Sur les pas de Camus et ceux de Paul Ardenne nous pourrions dès lors envisager cette tentation suicidaire dans l'autoreprésentation non pas comme un désir de mort mais bien plus comme l'expression d'une liberté à vivre. Dès lors « convoquer la disparition, au fond, ne fait que prouver un vouloir vivre »⁹⁸.

*Les abeilles ouvrières peuvent partir,
Même les faux-bourdons peuvent s'envoler
La reine est leur esclave.⁹⁹*

97 Albert Camus, *Ibid.* pp.165-8

98 Paul Ardenne, « Entre fantomatique et métonymie », *Op.cit.*, p.270

99 Chuck Palahniuck, *Op.cit.* p.89

CONCLUSION

L'ESTHÉTIQUE « DISPARITIONNISTE » : UNE ESTHÉTIQUE DE L'ANTIMATIÈRE ?

*« Rien n'était résolu quand le combat était fini,
mais plus rien n'avait d'importance »¹*

Au fil des pages un mouvement se dessine : la représentation de la disparition appelle une disparition de la représentation qui elle-même semble agir une mise à mal de l'artiste jusqu'à sa presque disparition. Un presque qui a toute son importance car la disparition qu'elle soit « émotive ou conceptuelle, n'existe jamais vraiment »². Un double mouvement qui rend difficile l'approche théorique d'une esthétique « disparitionniste ». D'un côté la disparition semble appeler la disparition, de l'autre une « disparition qui ne saurait disparaître »³. Ainsi dans une dynamique pour le moins agressive, si ce n'est destructrice, cette esthétique érode la représentation, l'artiste et l'art lui-même, tout en les maintenant dans un état de survivance. En sourdine la mort de l'art nous questionne. L'esthétique « disparitionniste » nous l'avons vu traverser l'histoire, s'y inscrivant par l'évocation du reste comme trace du disparu. Pourtant au tournant de la modernité et suivant une courbe exponentielle, elle se développe et multiplie ses formes. La disparition n'est plus seulement objet de la représentation mais sujet agissant jusqu'à la presque éviction de l'artiste. Dès lors de nouvelles questions semblent s'ouvrir : Comment comprendre cette dynamique antinomique ? Que nous dit-elle sur l'art ? Et peut-être au-delà, sur notre époque ? En effet, si les modalités du « disparitionnisme » se multiplient à l'âge contemporain, cela doit peut-être être entendu comme une situation propre à l'époque. Pour mieux cerner les contours de telles questions nous pourrions dès lors envisager deux analogies empruntées à la physique quantique : le trou noir et l'antimatière.

1 Chuck Palahniuk, *Op.cit.*, p.75

2 Paul Ardenne, « Entre Fantomatique et métonymie », *Op.cit.* p.270

3 Paul Ardenne, *Ibid.* p.270

La mort de la représentation semble être au centre de notre réflexion comme première conséquence d'une représentation de la disparition. Une mort omniprésente qui pourtant ne semble jamais se produire. Ainsi si la praxis de la disparition met à mal l'espace de la représentation, il ne le détruit jamais pleinement. Nous pourrions même dire qu'à l'image de la pratique d'Eric Rondepierre la détérioration de la représentation devient inversement un élément représentationnel, agissant comme force figurale. Une représentation qui dé-représente fait ici représentation. Plus que cela, même lorsque cette praxis de la disparition s'incarne dans l'autoreprésentation suicidaire, stade ultime de cette mise à mort progressive, là encore nous restons dans une modalité représentationnelle. A l'image de l'éternelle mort d'Unglee, il semble que la représentation n'en finit pas de mourir. Ou encore : La représentation semble sans fin s'effondrer sur elle-même. Une logique qui en évoque une autre :

Contrairement aux astres compacts tels que les naines blanches ou les étoiles à neutrons, dont l'effondrement gravitationnel a été interrompu par une résistance interne de la matière et qui ont une surface dure, rien ne peut arrêter l'effondrement gravitationnel une fois que le rayon de Schwarzschild⁴ est franchi et qu'un horizon des événements⁵ s'est formé. Par conséquent l'intérieur d'un trou noir est vide avec une singularité au milieu. [...] Cette région « bouge » car sa géométrie s'effondre. Autrement dit il est impossible de rester immobile à l'intérieur d'un trou noir. [...] A l'intérieur de l'horizon, les seules trajectoires permises [...] sont inéluctablement focalisées vers la singularité centrale.⁶

Ou plus simplement : le trou noir est une étoile qui s'effondre indéfiniment sous le poids de sa propre masse. Dynamique du trou noir et dynamique de la disparition se répondent. Ce qui semble œuvrer dans une esthétique disparitionniste c'est bien l'effondrement de la représentation sous son propre poids. Se poser la question d'une représentation de la disparition convoque en effet une mise en miroir de l'acte représentationnel : comment représenter ce qui de fait ne peut être matérialisé, n'étant qu'éviction de l'objet ? Comment mettre en présence la disparition de l'objet et non simplement son absence ? Tel est, semble-t-il, l'axiome antinomique qui anime cette esthétique. Une telle analogie nous permet de mieux

4 Le rayon de Schwarzschild est la taille critique d'un astre en-deçà duquel la physique newtonienne, en tant qu'approximation des phénomènes physiques, atteint ses limites et donne des résultats impossibles (à ce sujet : Jean-Pierre Luminet, *Les trous noirs*, coll. Points Sciences, Ed. Editions du Seuil, Lonrai, 2002 (1992), p.162).

5 Un horizon des événements est une courbure de l'espace-temps à proximité d'une source gravitationnelle qui emprisonne les trajectoires de toutes particules matérielles vers une singularité qui se comprime indéfiniment (cf. Jean Pierre Luminet, *Idem*. pp.173-4)

6 Jean-Pierre Luminet, *Ibid.*, p.179

cerner cette temporalité spécifique à la disparition : une disparition qui agit sans jamais s'accomplir pleinement dans un temps comme gelé. Une temporalité qui notamment exerce une force coercitive sur les statuts de la représentation, de l'artiste et au final de l'art. Qu'est-ce à dire ? Posons ceci : l'une des propriétés physiques spécifiques au trou noir est le phénomène du gel temporel. Il s'agit d'une « illustration extrême de l'élasticité du temps prédite par la théorie de la Relativité d'Einstein selon laquelle le temps s'écoule différemment pour deux observateurs en accélération relative »⁷.

*La surface de l'étoile, en effondrement gravitationnel, est effectivement accélérée par rapport à l'astronome lointain qui ne participe pas au mouvement de chute libre. Par conséquent, le temps propre d'effondrement [...] est distinct du temps apparent d'effondrement [...]. La contraction de l'étoile en dessous de son rayon de Schwarzschild s'effectue en un temps propre parfaitement fini, mais en un temps apparent infini.*⁸

Les propriétés gravitationnelles au sein du trou noir développent une temporalité qui vu de l'extérieur semblent procéder d'une annihilation du temps. Ainsi, si nous imaginons la situation d'un objet disparaissant au sein d'un trou noir, un observateur extérieur verra ce dernier disparaître avec une telle lenteur qu'elle lui semblera éternelle. Une disparition qui en somme n'en finit jamais de s'accomplir. La mort de l'art n'aura pas lieu. La disparition ne s'aurait s'accomplir. Pourtant reste l'effroyable attraction du vide comme un miroir de l'époque. Il serait intéressant de poursuivre cette réflexion au regard des conclusions de Paul Ardenne dans *Art, l'âge contemporain* sur l'impossible mort de l'art, pour cerner en quoi les enjeux d'une esthétique disparitionniste en rejoue les questionnements sous une forme métonymique. Nous pourrions également faire l'hypothèse que l'accélération et la multiplication des modalités du disparitionnisme s'explique par une résonance particulière à la fois aux mutations du paradigme de l'art⁹ mais également à la pertinence des problématiques du vide¹⁰ et du narcissisme¹¹ au sein de la société postmoderne.

7 Jea-Pierre Luminet, *Ibid.*, p.175

8 Jean-Pierre Luminet, *Ibid.*, p.176

9 Nous pensons ici aux réflexions récentes de la sociologue Nathalie Heinich (Nathalie Hienich, *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Coll. Bibliothèque des Sciences humaines, Ed. Gallimard, 2014, 384p.)

10 On pensera ici aux réflexions anthropologiques de Gilles Lipovetski élaboré dans *l'ère du vide* (Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide : essais sur l'individualisme contemporain*, Ed. Gallimard, La Flèche, 1989, 313p.)

11 Au regard notamment de l'ouvrage *Culture du Narcissisme* de Christopher Lasch (Christopher Lasch, *La Culture du narcissisme : la vie américaine à un âge de déclin des espérances*, coll. Sisyph, Ed. Climats, 2000,

Au regard de notre cheminement un autre élément marquant est sans doute cette extrême proximité entre temps, mémoire et disparition. Cerner les enjeux de la disparition convoque invariablement le temps et la mémoire. Le temps comme élément structurel de sa dynamique, la mémoire comme référentiel permettant de s'y situer. Il ne peut en effet exister de disparition sans avant, ni après. Nous ne pouvons également que souligner la récurrence de la question de la répétition du même, ou plus exactement de sa presque répétition. En effet des premières aux dernières pages la figure du double sans fin nous interpelle. Un double qui se particularise dans sa difformité. Comment faut-il la comprendre ? Pourquoi le spéculaire semble irrémédiablement lié à la disparition ? Autant de questions qui, sans trouver une réponse définitive, peuvent être, là encore, l'objet d'une réflexion analogique. Nous pensons ici à l'antimatière. Concept complexe de la théorie quantique, l'antimatière se définit comme une « forme miroir » de la matière¹². Sans rentrer dans une analogie trop avancer, nous avancerons trois propriétés de cette dernière comme pouvant alimenter notre réflexion sur l'esthétique disparitionniste. La première de ces propriétés est que « l'antimatière brille par son absence »¹³. L'antimatière est un concept théorique qui par sa définition même est difficilement vérifiable expérimentalement. En effet si matière et antimatière se retrouvent en contact l'une annihile l'autre, elles ne peuvent coexister. Corps et reflet, chacun d'un côté du miroir, sans fin s'observent. La seconde propriété concerne son rapport au temps : « Si la matière et l'antimatière se ressemblent autant, c'est qu'il s'agit de la même chose, à ceci près que l'antimatière est de la matière qui remonte le temps ! »¹⁴. Troisième et dernier élément notable : matière et antimatière sont deux notions qui si elles entretiennent un rapport spéculaire l'une à l'autre – autrement dit l'une est l'image inversée de l'autre – cette relation ne répond pas à un principe symétrique. Si l'antimatière est un double de la matière, elle en est pourtant un double monstre.

L'esthétique « disparitionniste » nous l'avons vu est agie d'une force dispersive, si ce n'est destructrice. Force aspirante de la disparition qui semble vouloir tout attirer

333p.). Sur la base de ses réflexions, et notamment de la question du nouveau Narcisse et de ses pulsions antisociales, il serait intéressant de poursuivre notre réflexion sur Andy Kaufman et plus largement sur la posture de l'artiste dans l'esthétique disparitionniste comme agissant une transgression politique, morale et esthétique dans une application littérale des injonctions inconscientes de la société post-moderne.

12 Pour mieux comprendre ce concept nous ne pouvons ici que renvoyer aux ouvrages de vulgarisation scientifique. Plus précisément nous penserons à *L'Antimatière, la matière qui remonte le temps* de Gabriel Chardin (Gabriel Chardin, *L'Antimatière, la matière qui remonte le temps*, Ed. Le Pommier, 2011, 191p.).

13 Gabriel Chardin, *Ibid.*, p.64

14 Gabriel Chardin, *Ibid.*, p.30

vers le vide, ou du moins vers une éviction de la représentation et de l'artiste. La praxis de la disparition agit ainsi comme forme représentationnelle attaquant la représentation, poussant progressivement l'artiste d'une posture de producteur vers celle « d'improducteur » puis de « déproducteur » et pour finir attaquant l'artiste lui-même. L'esthétique ainsi développée se particularise, à l'image de la pratique d'Andy Kaufman, comme une production par l'autodestruction. Une pratique négative en somme qui pourtant produit du sens dans une dynamique cannibale. Création par l'anti-crétation. Dès lors la matière même de la représentation « disparitionniste » pourrait être envisagée à l'image d'une antimatière représentationnelle. Une telle hypothèse sera à manier avec précaution et entendue comme forme analogique à même de rendre compte et cette dynamique particulière et certaines de ses propriétés. En effet une telle approche pourrait permettre de mieux comprendre et cerner la logique qui a présidé le premier temps de notre réflexion. Ainsi la question du double monstre pourra être entendue comme un type de double propre à la représentation de la disparition. Représenter la disparition, qui plus est quand cette représentation tente de dépasser une esthétique du reste par une praxis de la disparition, semble en tendance supposer l'altération de l'objet de la représentation. Une représentation qui met en œuvre un temps inversé dans la mise en mouvement de la mémoire. Peut-être alors pourrions-nous entendre l'esthétique « disparitionniste » comme une esthétique de l'antimatière, si tant est que cela puisse avoir un sens... Reste l'impression qu'au-delà des pages, au-delà des mots, rien n'est résolu, tout reste ouvert ; qu'aux premières pages tout fût dit et que dans le même temps rien ne le fût jamais. La disparition comme à jamais insaisissable.

ANNEXES

BIBLIOGRAPHIE

ESSAIS

ARDENNE Paul, *Art, l'âge contemporain : une histoire des arts plastiques à la fin du XXème siècle*, Ed. Les Editions du regard, Italie, 1997, 431p.

ARDENNE Paul, « Entre fantomatique et métonymie, Stratégie de la disparition des corps dans l'art contemporain », *L'Epoque de la disparition: politique et esthétique*, sous la dir. de Alain Brossat et Jean-Louis Déotte, Ed. L'Harmattan, Condé-sur-Noireau, 2000, 341p.

ARDENNE Paul, *L'art au temps présent, la création plasticienne au tournant du XXIe siècle*, Ed. Editions du Regard, Pampelune, 2009, 486p

ARDENNE Paul, *L'Image Corps, figure de l'humain dans l'art du XXe*, Ed. Les Editions du regard, Paris, 2010, 507p.

AUSLANDER Philip, *Presence and resistance : postmodernism and cultural politics in contemporary american performance*, Ann Arbor, University of Michigan, 1992,

BARTHES Roland, *Œuvres Complète*, Tome V, Ed. Seuil, Lonrai, 2002, 1095p.

BARTHES Roland, *Mythologies*, coll. Point Essais, Ed. Seuil, Lonrai, 2013 (1957), 272p.

BENJAMIN Walter, *Œuvres II*, Ed. Gallimard, 2005 (1972)

BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, Ed. Allia, 2012 (1955), 94p.

BOURRIAUD Nicolas, *Esthétique Relationnelle*, Ed. Les Presses du réel, Dijon-Quetigny, 2004 (2001),

CHEVRIER Jean-François, *Entre les beaux-arts et les médias : photographie et art moderne*, L'Arachnéen, Paris, 2010, 221p.

DANTO Arthur, *Andy Warhol*, Ed. Les Belles Lettres, Clamecy, 2011 (2009), 158p.

DANTO Arthur, *La Transfiguration du banal, une philosophie de l'art*, Ed. Edition du Seuil, Mesnil-sur-L'Estrée, 1989, 327p.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Ecorces*, Ed. Les Editions de Minuit, Lonrai, 2011, 70p.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Phasmes, essais sur l'apparition*, coll. Paradoxe, Ed. Les Editions de Minuit, Lonrai, 1998, 244p.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Remontages du temps subi, L'Œil de l'histoire 2*, Coll. Paradoxe, Ed. Les Editions de Minuit, Lonrai, 2010

DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, Coll. Critique, Les Editions de Minuits, Lonrai, 2005, 286p.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Génie du non-lieu, air poussière, empreinte, hantise*, Les Editions de Minuits, Lonrai, 2002, 156p.

DOLEVICZENYI-LE PAPE Isabelle, *L'esthétique du deuil dans l'art allemand contemporain: Du rite à l'épreuve*, Ed. L'Harmattan, Condé-sur-Noireau, 2009, 238p.

DROIT Roger-Pol, *Michel Foucault, entretiens*, Ed. Odile Jacob, Mesnil-sur-l'Estrée, 2004, 155p.

FOUCAULT Michel, *Les Mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Coll. TEL, Ed. Gallimard, St. Armand, 2007 (1966), 400p.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 285p.

GOMBRICH Ernst Hans, *Histoire de l'Art*, Ed. Phaidon, Chine, 2007 (1950 édition originale, 2006 édition poche), p.126

GRENIER Catherine, *La revanche des émotions, essai sur l'art contemporain*, coll. Fiction & Cie, Ed. Seuil, Condé-sur-Noireau, 2008,

HEGEL, *Esthétiques*, Ed. Le Livre de Poche, Sarthes, 1997(1835-1837),

HIENICH Nathalie, *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Coll. Bibliothèque des Sciences humaines, Ed. Gallimard, 2014, 384p.

JOUANNAIS Jean-Yves, *Artistes sans œuvres : « I would prefer not to »*, Ed. Hazan, Italie, 1997, 156p.

KELLER Florian, *Comique extrémiste – Andy Kaufman et le Rêve Américain*, Ed. Capricci, Mercuès, 2012, 194p.

LAGEIRA Jacinto, *La Déréalisation du monde*, Col. Jacqueline Chambon, Ed. Acte Sud, Arles, 2010, 286p.

LASCH Christpher, *La Culture du narcissisme : la vie américaine à un âge de déclin des espérances*, coll. Sisyphe, Ed. Climats, 2000, 333p.

LIPOVETSKY Gilles, *L'ère du vide : essais sur l'individualisme contemporain*, Ed. Gallimard, La Flèche, 1989, 313p.)

MALRAUX André, *Musée Imaginaire*, coll. Folio essais, Ed. Gallimard, France, 2008 (1965), p.

MARCUS Grey, *Dead Elvis, chronique d'une obsession culturelle*, Ed. Allia, Courtry, 2003 (1991), 247p.

MARIN Louis, *De la Représentation*, Coll. Hautes Etudes, Ed. Seuil/Gallimard, Evreux, 1994, 396p.

MARTIN Sylvia, *Art vidéo*, Tashen, Paris, 2006, 94p.

MAURON Véronique, *Le Signe incarné*, Ed. Hazan, Quétigny, 2001, 269p.

PANOFSKY Erwin, *Idea*, coll. Tel, Ed. Gallimard, Mesnil-sur-L'Etrée, 2009 (1924), 284p.

PERRET Catherine, *Les Porteurs d'ombres : mimesis et modernité*, Coll. L'Extrême Contemporain, Ed. Belin, Saint-Just-La-Pendue, 2001, 312p.

RASER Marie, « Des lieux aux non lieux, De la mobilité à l'immobilité », dans *Lieux et non-lieux de l'art actuel*, dirigé par BABIN Sylvette, Ed. Esse, Montréal, 2005, 248p.

ROSSET Clément, *Impressions fugitives, L'ombre, le reflet, l'écho*, Les Editions de Minuit, Lonrai, 2004, 78p.

RICARDOU Jean, *Nouveaux problèmes du roman*, Ed. Seuil, Tours, 1978, 350p.

RIOUT Denys, *Qu'est-ce que l'art moderne*, coll. folio essai, Ed. Gallimard, St Armand, 2002 (2000), 577p.

VERNANT Jean-Pierre, *L'Univers, les dieux, les hommes*, coll. « La Librairie du XXe siècle », Ed. Seuil, 1999, 245p.

PSYCHANALYSE

FREUD Sigmund, *Essais de psychanalyse*, petite bibliothèque, Payot, Paris, 1997 (1933), 277p.

FREUD Sigmund, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Gallimard, Paris, 1988 (1905), 448p.

FREUD Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, coll. Folio/essai, Ed. Gallimard, La Flèche, 2002 (1933), 277p.

LAPLANCHE Jean & PONTALIS Jean-Baptiste, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Coll. Quadriga, Ed. Puf, Vendôme, 1998 (1967), 523p.

PONTALIS Jean-Baptiste, *Traversée des ombres*, coll. Nrf, Ed. Gallimard, Mayenne, 2003, 201p.

PONTALIS Jean-Baptiste, *Avant*, Coll. Nrf, Ed. Gallimard, Mayenne, 2012, 141p.

SCIENCES

CHARDIN Gabriel, *L'Antimatière, la matière qui remonte le temps*, Ed. Le Pommier, 2011, 191p.

LUMINET Jean-Pierre, *Les trous noirs*, coll. Points Sciences, Ed. Editions du Seuil, Lonrai, 2002 (1992), 395p.

PETIT Laurent, *La Mémoire*, coll. Que sais-je ?, Ed. Puf, Vendôme, 2006, 126p.

ECRITS D'ARTISTES

BEN (VAUTIER Ben), Suicide d'artiste, éditions L'esprit du Temps, 2009, 80 pages

BOLTANSKI Christian et GRENIER Catherine, *La vie possible de Christian Boltanski*, coll. Fiction & Cie, Ed. Seuil, Condé-sur-Noireau, 2007, p.236

BOLTANSKI Christian, *Les Modèles, cinq relations entre texte & image*, Ed. Cheval d'Attaque, 1979

CALLE Sophie, Disparitions, Ed. Acte Sud, Mayenne, 2000, 83p.

CENTELES Augusti, *Camps de réfugiés, Bram, 1939*, Ed. Jeu de Paume, Escourbiac, 2009, 63p.

DUCHAMP Marcel, *Duchamp du signe*, coll. Champs, Ed. Flammarion, Manchecourt, 2002 (1958), 314p.

LANGLAIS (de) Xavier, *La Technique de la peinture à l'huile*, Ed. Flammarion, Lonrai, 2011 (1959), 639p.

LEGER Fernand, *Fonctions de la peinture*, coll. Folio essai, Ed. Gallimard, St Armand, 2009 (1965), 380p.

RICHTER Gerhard, *Ecrits*, Ed. Les Presses du Réel, Dijon, 1995, 327p.

REVUE ET ARTICLE

ASSA Sonia, « Rien n'aura eu lieu que le lieu : une lecture du Coup de dés » In *Littérature*, N°56, 1984

BATAILLE Georges, « Poussière », *Documents* n°5, octobre 1929

BEHAR Stella, « Georges Perec : La Disparition des manipulations sur le langage pour interpréter le réel », *Parole gelées volume 6 Issue 1*, 1988

BISMUTH Léa, « Lionel Sabatté », *Art Press* 400, mai 2013

BOLTANSKI Christian, « Ils racontent leur année », *Les inrockuptibles*, numéro 786, 22 décembre 2010

DANTO Arthur, « Le Monde de l'art » in *Philosophie analytique et esthétique*, coll. Esthétique, Ed. Méridiens Klincksieck, Clamecy, 1988, Traduction Danielle Lories, p.193-195

DUPUIS Valérie, « La maison des feuilles de Mark Danielewski : attention, labyrinthe », *Architecture, Littérature et Espaces*, sous la direction de Pierre Hyppolyte, Les Presses Universitaires de Limoges (PULIM), col. « Espaces Humains », 2004

HADJADJ Fabrice, « Le saint suaire, objet esthétique par excellence », *Art Press* n°371, Octobre 2010

MALHERBE Anne, « Duncan Wylie, briser l'écran », *Art Press* 369, Juillet-août 2010

MOLLET-VIÉVILLE Ghislain "On Kawara, Whole And Parts 1964 – 1995", *Art Press*, n°220, Janvier 1997

PIGEAT Anaël, « Quatre artistes à la recherche du temps perdu », *Art Press* n°404, octobre 2013

SALCEDA Hermes, « La Reconstruction de la mémoire dans la disparition », *Le cabinet d'amateur. Revue d'études perecquiennes*, accessible au format pdf sur http://associationgeorgesperec.fr/IMG/pdf/HERMES_SALCEDA.pdf

SCHEFER Olivier, « Qu'est-ce que le figural ? », *Figure, Figural*, sous la direction de François Auralet Dominique Château, coll. Ouverture Philosophique, Ed. L'Harmattan, 1999, pp.913-925

OUVRAGE COLLECTIF

L'Image déjà là : usages de l'objet trouvé, photographie et cinéma, Les Carnets du bal 02, sous la direction éditoriale de Jean-Pierre Criqui, Ed. Images En Manceuvres Editions, Gemenos, 2011, 231p.

MONOGRAPHIE ET CATALOGUE D'EXPOSITION

BUSINE Laurent, *A toutes les morts, égales et cachées dans la nuit*, Ed. Musée des Arts Contemporains de la Communauté française de Belgique (Mac's), Grand-Hornu, 2010, 189p.

GUMPERT Lynn, *Christian Boltanski*, Coll. La Création Contemporaine, Ed. Flammarion, Tours, 1992, 189p.

Annette Messager. Les Messagers, catalogue de l'exposition présentée au Centre-Pompidou du 6 juin au 17 septembre 2007, sous la direction de Catherine Sentis-Maillac, Ed. Xavier Barral, Vérone, 2007, 608 p.

Robert Rauschenberg, Combines, Moca / Edition du Centre Pompidou, 2006

ROMANS ET NOUVELLES

BALZAC (de) Honoré, *Le Chef d'œuvre inconnu*, coll. Folio, Ed. Gallimard, Saint Armand, 1994, 381p.

BECKETT Samuel, *Le dépeupleur*, Ed. Les Editions de Minuit, Lonrai, 2002 (1970), 58p.

CALVINO Italo, *Palomar*, coll. Points, Ed. Editions du Seuil, Mesnil-Sur-L'Estrée, 2004 (1983), 160p.

CAMUS Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, coll. Folio essai, Ed. Gallimard, St Armand, 2010 (1942), 169p.

DANIELEWSKI Mark Z., *La Maison des feuilles*, Coll. Denoel & d'ailleurs, Ed. Denoel, Evreux, 2002, 709p.

DELILLO Don, *Point oméga*, coll. Babel, Ed. Acte Sud, Lonrai, 2013, 136p.

ERNAUX Annie, *Les Années*, coll. Nrf, Ed. Gallimard, Mayenne, 2008, 241p.

MELVILLE Herman, *Bartelby le scribe*, coll. Folio, Ed. Gallimard, St Armand, 2013 (1853), 98p.

OGAWA Yoko, *Le Musée du silence*, Coll. Babel, Ed. Acte Sud, Espagne, 2005, 318p.

OGAWA Yoko, *Cristallisation secrète*, Ed. Acte Sud, Mayenne, 2009 (1994), 341p.

OGAWA Yoko, *Manuscrit zéro*, Ed. Acte Sud, Mayenne, 2011, 234p.

PALAHNIUK Chuck, *Fight Club*, coll. Folio SF, Ed. Gallimard, 1999 (1996), 290p.

PEREC Georges, *Je me souviens*, Ed. Fayard, Mayenne, 2013 (1978), 169p.

PEREC Georges, *Je suis né*, Coll. La Librairie du XXe siècle, Ed. Seuil, Mesnil-sur-l'Estrée, 1990, 112p.

PEREC Georges, *La Disparition*, Coll. L'Imaginaire, Ed. Gallimard, Mayenne, 2013 (1969), 313p.

PEREC Georges, *Un cabinet d'amateur*, coll. Points, Ed. Seuil, La Flèche, 2001 (1979), 84p.

PROUST Marcel, *A la Recherche du temps perdu*, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Ed. Gallimard, Bruges, 1963 (1913-1927), 1003p.

VALERE Valérie, *Obsession Blanche*, coll. Le Livre de Poche, Ed. Stock, La Flèche, 1981, 217p.

WOOLF Virginia, *Journal intégral : 1915-1941*, Coll. La Cosmopolite, Ed. Stock, 2008 (1981), 1558p.

POÉSIE

RICOEUR Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, coll. Points, Ed. Seuil, Manchecourt, 2003 (2000), 689p.

MALARME Stéphane, *Poésie et autres textes*, Coll. Classique de Poche, Ed. Le Livre de Poche, La Flèche, 1998 (1899), 379p.

MICHAUX Henri, *Déplacements Dégagements*, coll. L'imaginaire, Ed. Gallimard, Mesnil-sur-l'Estrée, 2013, 136p.

RILKE Rainer Maria, *Elégies de Duino, Sonnet à Orphée*, coll. Poésie, Ed. Gallimard, Saint-Armand, 2007 (1936), 312p.

FILM

AFFLECK Casey, *I'm still here*, 2010, avec Joachim Phoenix, Antony Langdon, Carey Perloff, prod. They Are Going to Kill Us Productions

BELZ Corinna, *Gerhard Richter – Painting*, 2011, prod. Zéro One Film

BIRKIN Jane, *Boxes*, avec Geraldine Chaplin, Michel Piccoli, Jane Birkin, 2007, prod. Les Films de la Croisade

FINCHER David, *Fight Club*, 1999, Brad Pitt, Edward Norton, Helena Bonham Carter, prod. Fox 2000 Pictures, Regency Enterprises, Linson Films

FORMAN Milos, *Man on the moon*, 1999, avec Jim Carrey, Danny DeVito, Gerry Becker, prod. Universal Pictures, Mutual Film Company, Jersey Films

GUZMAN Patricio, *Nostalgie de la lumière*, 2010, prod. Atacama Production

HAYNES Todd, *I'm not there*, 2007, avec Christian Bale, Cate Blanchett, Heath Ledger, prod. Killer Films, John Wells Productions, John Goldwyn Productions

KAUFMAN Andy et ZMUDA Bob, *Andy Kaufman Plays Carnegie Hall*, 1980

LANG Fritz, *Métropolis*, 1927, prod. UFA (Universum-Film AG)

LANZMANN Claude, *Shoa*, 1985, prod. Historia / Les Films Aleph / Ministère de la Culture de la République Française

LUMET Sidney, *Dog day afternoon*, 1975, avec Al Pacino, John Cazale, Penelope Allen, prod. Artists Entertainment Complex

WEBB Robert D., *Love me tender*, 1956, avec Richard Egan, Debra Paget, Elvis Presley, prod. Twentieth Century Fox Film Corporation

WELLMAN William A., *A Star is born*, 1937, avec Janet Gaynor et Fredric March, prod. Selznick International Pictures

WEERASETHAKUL Apichatpong, *Oncle Boonmee, celui qui se souvenait de ses vies antérieures*, 2010, avec Thanapat Saisaymar, Jenjira Pongpas, Sakda Kaewbuadee, prod. Kick the Machine, Illuminations Films, Anna Sanders Films

VIDÉO D'ANDY KAUFMAN

KAUFMAN Andy, *Johnny Cash Christmas Special*, <http://www.funnyordie.com/videos/d7e0f2a114/andy-kaufman-elvis-impresion-from-andykaufmanfan>

– Foreign Man imite Johnny Cash, puis Minnie Pearl avec ajout d'un chapeau à étiquette (significant), puis Elvis

KAUFMAN Andy, *Trusted You*, <http://www.funnyordie.com/videos/c904d171d5/andy-kaufman-trusted-you-from-shoutitout>

KAUFMAN Andy, *Here I come to save the day* <http://www.funnyordie.com/videos/cc038c770a/andy-kaufman-performs-mighty-mouse-from-andykaufmanfan>

KAUFMAN Andy, *Andy Kaufman westler the ladies*, <http://vimeo.com/77128146>

KAUFMAN Andy, *spot publicitaire*, <https://www.youtube.com/watch?v=1uQlB99WCuk>

KAUFMAN Andy & MARTIN Steve, *Interview* <http://www.funnyordie.com/videos/e6763dc3b5/andy-kaufman-with-steve-martin-from-andykaufmanfan>

THESES & ÉCRITS UNIVERSITAIRES

BARTOLO Inês Espâs, *La lunette de Proust, Une étude de la métaphore baroque dans l'œuvre proustienne*, Sous la direction de Karin Gundersen, Année 2006, Master de littérature française, Institut de littérature, Université d'Oslo

OJALVO Catherine, *La Scène de remémoration littéraire dans la littérature des camps : texte en absence, texte à rebours*, Sous la direction de Madame Tiphaine Samoyault, Année 2011, Thèse pour obtenir le grade de Docteur en littérature générale et comparée de l'université de Paris 8 Vincennes Saint-Saint Denis

ROUX Elodie, *Le silence à l'oeuvre : errance et disparition dans les écrits de Valérie Valère*, 2003, Mémoire de Maîtrise, Université Paris VII, UFR « Sciences Humaines Clinique », sous la direction de Paul Laurent Assoun

SITOGRAPHIE

BENNEQUIN Jérémie, « Statement » : http://jbennequin.canalblog.com/archives/1__statement/index.html

BLUME Anna, « Andres Serrano », <http://bombmagazine.org/article/1631/andres-serrano>

BROUSSARD Philippe http://www.lexpress.fr/culture/art/wolfgang-beltracchi-grand-maitre-du-faux_1238469.html#5ICrulgSYyVzc839.99

GASC Anne Valérie, « A propos de Decazeville » <http://www.crash-box.fr/timeline/article/a-propos-de-decazeville-2012-08-01>

GORDON Douglas, “Meet The Artist: Douglas Gordon”, <http://www.youtube.com/watch?v=DXY99WS-Byo>

HOUCKE Anne-Violaine, “The Clock around the Corner”, <http://www.critikat.com/panorama/hors-champ/the-clock.html>

LENAIN Thierry, « *Iconologie de la décomposition* », <http://ericrondepierre.com/pdf/thierrylevain.pdf>

OPALKA Roman, site officiel, <http://www.opalka1965.com>

PARFAIT Françoise, « The Third Memory », <http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=150000000035957&lg=FRA>

RENOULT Jean-Philippe, « Alvin Lucier s'assoit sonore au Consortium », *poptronics.fr*, <http://www.poptronics.fr/alvin-lucier-s-asseoit-sonore-au>

RONGIER Sébastien, « Alain Cavalier Irène. Au bout de l'image, la rencontre des morts », <http://sebastienrongier.net/spip.php?article248>

INDEX DES NOTIONS

APORIE

12, 55, 56, 147-152,
162, 162, 187, 226

CANNIBALIQUE

22, 33, 136, 168, 179, 253, 260

CATCH

203, 215-224
LE SALAUD 217-220
CATCH MIXTE 215-220

DÉJÀ-LÀ

232, 252, 67
REMPLOI 252

DOUBLE

CADAVRE 14, 19, 31, 39,
42, 45, 47-52, 73, 74, 80,
132, 194, 196, 228
DOUBLE MONSTRE 31, 37-44
ECHO 33-34,
132-133, 142, 242, 244
OMBRE 26, 31-33, 44, 156-158
REFLET 6, 10, 19, 21-22,
34-36, 57, 181, 204, 211, 245
SOSIE 5-8, 18, 40

DÉRÉALISATION

129, 207

ESTHÉTIQUES DE LA DISPARITION

DISPARITIONNISTE 26, 49, 52, 188, 238
RÉSURRECTIONNELLE 51, 111-116
REVENANTS (DES) 47-52

FIGURAL

141, 162, 184

FIGURES DE STYLE

MÉTAPHORE 105-110
MÉTAPHORE CONFIGURALE 108
MÉTAPHORE MÉTONYMIQUE 107
MÉTONYMIE 20, 107, 142, 143
SYNECDOQUE 143

GÉNOCIDE

PUISSANCE GÉNOCIDAIRE 31
SHOAH 78, 91-93
PINOCHET 64-66

IDIOTIE

203, 240-243, 250, 260
LITTÉRALITÉ 17, 34, 47,
163, 179, 192, 196, 198,
202, 207, 209

MEMOIRE

AUTOBIOGRAPHIE COLLECTIVE 101-104
MICRO-SOUVENIR 102, 109
PHOTOGRAPHIE SOUVENIR 87-90
RELIQUE 68, 73-75, 114, 180,
RÉMINISCENCE 55, 83-86, 107, 109
SOUVENIR 55-57, 62-63, 128
SOUVENIR-ÉCRAN 85
TÉMOIGNAGE 27, 58-59, 91-95
TRACE MNÉSIQUE 84-86
VESTIGE 26-27, 67-73
WUNDERBLOCK 84

MÉCANIQUE DU SIGNE

RÉFÉRENT 6-8, 17-18, 27, 33,
35-39, 57, 107, 129, 156, 172,
179, 184
SIGNE 12, 14, 15, 17, 27, 28,
44, 88, 104, 113, 142, 151, 170,
172, 175, 179, 186
SIGNIFIANT 14, 28, 129, 138,
139, 169, 172, 183, 184, 185
SIGNIFIÉ 14, 28, 172

MÉTAMORPHOSE

63, 128, 129, 173, 186, 195, 203, 212

MIMÉSIS

18, 22, 84, 160, 163, 184,
196-198, 213, 225, 233, 238

OUBLI

56, 61-66, 97-100, 254, 256, 261
OUBLIANCE 66

PAGE (LA)

159-170

POSTURE DE L'ARTISTE

APRODUCTEUR 250, 251
ARTISTE SANS ŒUVRE 231-266
AUTOREPRÉSENTATION 191-228, 253-266
DÉPRODUCTEUR 171-186, 249-252
FRUSTRATION DES ATTENTES 126, 136,
142, 148, 198, 200,
IMPRODUCTEUR 239-252
RECYCLEUR 127-134, 239
REPRODUCTEUR 5-22, 185, 243, 244, 246
SACRIFICIELLE 172, 174, 180, 186, 253, 255
SUICIDAIRE 215-228, 259-266

PROTÉIFORMITÉ

14, 197, 210, 242

RÊVE AMÉRICAIN

11-15

SUBSTRAT

181-184, 212, 224

SISYPHE (MYTHE DE)

266

TRANSFIGURATION

174, 175, 178, 185, 187, 197, 256
TRANSFIGURATION DU BANAL 212

TRANSGRESSION

17, 39, 196, 207, 209, 213-214,
226, 241, 250, 260, 261, 263

VERITE

AUTHENTICITÉ 11, 237, 246
COPIE 185, 198, 211, 214, 243-244,
246, 248-251, 261, 264
FAC-SIMILÉ 212
FAUSSAIRE 185, 195,
212, 224, 227, 241-250,
INDISCERNABLES 212-213
MYSTIFICATION 191-228, 241-243
PERSONNAGE
PHASME 197-198
SIMULACRE 6, 14, 15, 18, 22, 33,
35, 37, 67, 153, 166, 170, 179, 185,
187, 188, 196, 197, 204, 206, 207, 219

A AFFLECK CASEY
242-243
ALYS FRANCIS
137, 251
ALMOND DARREN
140
ARDENNE PAUL
26, 31, 49, 50, 52, 67, 71,
124, 136-137, 139, 141,
143, 175, 185, 188, 226,
232, 237, 238, 249, 264,
266
ASSA SONIA
161
ATTIA KADER
175
ATTIE SHIMON
51
AUSLANDER PHILIP
197, 216

C CALLE SOPHIE
58
CALVINO ITALO
255-258
CAMUS ALBERT
259-266
CAVALIER ALAIN
115-116
CENTELLES AUGUSTI
93-94
CHEVRIER JEAN-FRANÇOIS
8
CLIFTON TONY
201-202, 204, 210, 226
CONSTABLE JOHN
235
COURBET GUSTAVE
235
CRIQUI JEAN-PIERRE
252
CUVIN MICHEL
98

J JOUANNIS
JEAN-YVES
239-240, 249-250,
258, 177-179

B BALZAC (DE) HONORÉ
259
BAHRI ISMAÏL
35-36
BARTHES ROLAND
211, 216-217, 219, 224, 88
BATAILLE GEORGES
154
BECHER BERNDT ET HILLA
8
BECKETT SAMUEL
66
BEHAR STELLA
166-167
BELTRACCHI WOLFGANG
247-248
BELZ CORINNA
186
BENJAMIN WALTER
106, 109, 236
BENNEQUIN JÉRÉMIE
180-181, 231, 251
DANIELEWSKI MARK K.
162-166
D DANTO ARTHUR
16-17, 212-213
DELILLO DON
128
DIDI-HUBERMAN
GEORGES
79, 92, 95-96, 107, 154, 156-158
DION MARC
84
DOLEVICZENYI-LE PAPE
ISABELLE
150
DOSTOÏEVSKI FIODOR
260
DROIT ROGER-POL
174
DUPUIS VALÉRIE
163, 165
DUCHAMPS MARCEL
71, 147-148, 150, 153-154,
157-158, 206, 213, 231, 245

BERGSON HENRI
57-58
BITTERLI KONRAD
136
BIRKIN JANE
115-116
BOLTANSKI CHRISTIAN
67-71, 79, 86, 88, 124-125, 135,
140, 148-149
BOSSUT SYLVIA
175
BOURRIAUD NICOLAS
139
BRONFEN ELISABETH
13-14
BURDEN CHRIS
255
BUSINE LAURENT
71

F FINE ALBERT M.
239-240
FIRMIN QUINTRAT
258
FLEISCHER ALAIN
135
FORMAN MILOŠ
191
FOUCAULT MICHEL
20-22, 174, 205-206

H HAACKE
51
HADJADJ FABRICE
75
HAYNES TODD
242, 243
HEGEL
241
HENNER JEAN-JACQUES
251
HIRSCH JUDD
202
HIRST DAMIEN
49
HITCHCOCK ALFRED
125, 127-131
HOUCKE ANNE-VIOLAINE
125-126
HUYGHE PIERRE
99-100

E ERNAUX ANNIE
103-105
ERNEST PIGNON ERNEST
50
ESPINA TOMAS
172-173

GAILLARD CYPRIEN
75-76
GASC ANNE VALÉRIE
174-175
G GENETTE GÉRARD
107
GIOTTO
(DI BONDONE AMBROGIOTTO)
233
GOMBRICH ERNST HANS
232-234
GONZALES-TORRES FELIX
138-139
GORDON DOUGLAS
127-132, 136, 140,
GRENIER CATHERINE
68, 148
GUZMAN PARTICIO
64-66

INDEX DES NOTIONS

K

KANDINSKY VASSILY
236-237
KAUFMANN ANDY
191-228,
232, 241, 253
KELLER FLORIAN
10-14, 191-228
KESSELS ERIC
89-90
KOSIK KAREL
14

L

LAGEIRA JACINTO 14
LANG FRITZ 37-38, 124
LANGLAIS (DE) XAVIER 234
LANZMANN CLAUDE 91-93
LAVOIE VINCENT 89-90
LAWLER JERRY 221-224
LEGER FERNAND 236
LENAIN THIERRY 181-184, 248
LEWITT SOL 150
LIFTON ROBERT JAY 11, 209
LIPOVETSKY GILLES 10-14
LUCIER ALVIN 34, 171, 174

P

PAGE BETTY 132-133, 180, 253
PALAHNIUK CHUCK 261-264, 266
PANOFKY ERWIN 234
PARFAIT FRANÇOISE 100
PARMIGIANI CLAUDIO 32-33, 56-158, 173
PENAFIEL-LOAIZA ESTEFANIA 178-179, 251
PEREC GEORGES 101-103, 166-170, 243-246
PERROT PHILIPPE 109-110
PETIT LAURENT 56, 57
PHOENIX JOACHIM 242-243
PICASSO PABLO 213, 236, 247
PIERCE CHARLES S 27
PIGEAT ANAËL 10-14
POITEVIN ERIC 51
POINTCHEVAL ABRAHAM 255
PONTALIS JEAN-BAPTISTE 39-40, 83-86
PRESLEY ELVIS AARON 9-13, 192, 198, 253
PROUST MARCEL 105-110, 126, 143,

M

MALEVITCH KASIMIR 236-237
MALHERBE ANNE 152
MALLARME STÉPHANE 159-162, 166, 179
MALRAUX ANDRÉ 236
MARCLAY CHRITIAN 125-127, 132
MARCUS GREY 12, 198
MARIN LOUIS 19, 225
MAURON VÉRONIQUE 20, 27-29, 36
MELVILLE HERMAN 249-250
MESSAGE ANNETTE 150
MICHAUX HENRI 204
MOLLET-VIÉVILLE GHISLAIN 124
MONET CLAUDE 235
MONROE MARYLIN 11, 210

V

VALÈRE VALÉRIE 253-254
VAUTIER BEN 260
VELASQUEZ DIEGO 19-22, 109, 244
VERNANT JEAN-PIERRE 195
VINCI (DE) LÉONARD 233-234

U

UNGLEE 264-265

O

OGAWA YOKO 62-63, 73-74, 97-98
OPALKA ROMAN 121-123, 141
ON KAWARA 123-124

R

RAY MAN 153
RENOULT JEAN-PHILIPPE 34
RICARDOU JEAN 108
RICH FRANCK 11
RICHTER GERHARD 184-186, 231
RICOEUR PAUL 55-58
RILKE RAINER MARIA 158
RIOUT DENIS 237
ROBERT HUBERT 77
RONDEPIERRE ERIC 179, 181-184, 231
RONGIER SÉBASTIEN 115
ROSSET CLÉMENT 31-35, 204, 240

S

SABATTE LIONEL 154-156, 168
SCHÄFER RUDOLF 48-50
SCHEFFER OLIVIER 162
SCHMIDT JOACHIM 88-89
SCHWITTERS 237
SERRANO ANDREAS 47-49
SHELLEY MARY 39-40
SINGER ROMAN 136
SOCRATE 56
STEVENSON ROBERT LOUIS 38-39

W

WARBURG ABY 78
WARHOL ANDY 16-17, 127, 209-214
WEERASETHAKUL APICHPONG 111-114
WOOLF VIRGINIA 98-99
WYLIE DUNCAN 151-152

Z

ZMUDA BOB 204, 216, 227, 218

TABLES DES ILLUSTRATIONS

PRODUCTIONS PERSONNELLES

- p.7 **Elvis Funeral (The Impersonators)**
Polyptique de neuf panneaux de 46x55cm chacun, 120x180cm (dimension totale), huile sur toile, 2013
- p.43, 179 **Les Astres morts** (Détail : Freud)
impression papier, dissolvant
Polyptique, dimension variable
2013
- p.46 **Enfance sous un ciel impassible**
diptique, acrylique sur papier,
100x50cm chacun, 2013
- p.60 **Montreuil Bellay
(Les Oublis Canibales 1)**
Dyptique, acrylique sur papier, 2013,
2 panneaux de 100x60 cm
- p.85 **Réminiscence**
série de six éléments,
encre sur papier, 2014,
- p.102-104 **Le Cantique des illusions**
Photographies et textes
impression papier
série de 30 éléments
21x29,7cm chacun
2010-2014
- p.132-133 **Betty** 2014
Encre sur papier, vidéo (5mn)
p.132 : photogrammes
de la boucle video (5mn).
p.133 : deux des six
peintures qui composent
le polyptique.
- p.168 **La Disparition
(Etudes)**
Polyptique,
Encre sur papier,
2014
- p.176 **Etude pour Autoportrait
en Andy Kaufman**
2014, encre de chine,
série de 6 éléments
20x20cm chacun

REPRODUCTIONS

- p.8 **Bernd et Hilla Becher
Water Towers (Wassertürme)**
Polyptique composé de neuf photographies, 1963-1993
155.6 x 125.1 cm (dimension totale)
Guggenheim Museum, New York
- p.10 **Pochettes d'albums d'Elvis Presley**
- p.12 **A Star is born** (phogrammes)
réalisé par **William A. Wellman**
1937, avec Janet Gaynor et Fredric March,
Selznick International Pictures
- p.13 **Love Me Tender** (phogrammes)
réalisé par **Robert D. Webb.**
1956, avec Elvis Presley, et Richard Egan
Twentieth Century Fox
- p.16 **Andy Warhol
Triple Elvis**
Peinture d'aluminium
et encre sérigraphiée sur toile, 1963
209.23 x 180.66 cm.
Virginia Museum of fine art, Richmond
- p.21 **Diego Velasquez
Les Ménines (Las Meninas)**
Huile sur toile, 1656
320 cm x 276 cm
Museo Del Prado, Madrid
- p.28-29 **Brigitte Zieger
Eye Dust** (extraits)
eye-shadow with glitter on paper,
150 x 157 cm, 2007 / 2009
- p.30 **Claudio Parmiggiani
Delocazione**
Modène, Galleria Civica. Photo O. Goldoni
Au dessus : premier état (poussière)
En dessous : Deuxième état (suie, poussière)
- p.33 en haut **Claudio Parmiggiani
Delocazione**
poussières, fumée
- en bas **Pompéi**
Restes calcinés
de deux habitants
- p.35 **Ismail Bahri
Orientation**
Vidéo HDV - Photogramme
2010
- p.36 **Ismail Bahri
Film**
Vidéo HDV - Photogrammes
2010

- p.38 **Metropolis** (phogrammes)
réalisé par **Fritz Lang**
1927, avec Brigitte Helm, Alfred Abel,
Gustav Fröhlich, Universum Film (UFA)
- p.48 photographies en haut
Andres Serrano
The Morgue (1991)
photographies en dessous
Rudolf Schäfer
Visages de morts (1986)
- p.51 **Hans Haacke**
Et pourtant
vous étiez les vainqueurs
Installation, 1988
- p.58-59 **Sophie Calle**
Disparition (Détail)
Livre d'artiste
Ed. Acte Sud, Mayenne, 2000
- p.64-65 **Patricio Guzman**
Nostalgie de la lumière
2010, Atacama Production
- p.68 **Christian Boltanski**
Vitrines de Référence
1970
- p.69 **Christian Boltanski**
Les Habits de François C.
1972
- p.70 **Christian Boltanski**
Inventaire des objets
ayant appartenu
à une vieille dame
de Baden-Baden
1973
- p.70 **Reliques**
exposées au British Museum,
dans le cadre de Treasures of Heaven
consacrée au culte
des reliques au Moyen-Âge
- p.74 **Reliques et médailles mortuaires**
- p.75 **Saint Suaire**
1260-1390, Capella della Sacra Sindone
Duome, Turin
- p.76 **Cyprien Gaillard**
Geographical Analogies
Bois, verre, 9 polaroids
65 x 48 x 10 cm
2006-2013
- p.79 **Christian Boltanski**
Monuments
1985, Exposition «Monuments»,
Galerie Gislaïne Hussenot, Paris, 1986
- p.88 **Joachim Schmidt**
Bilder von der Strabe
série (1982–2012)
de haut en bas :
No.414, Paris, July 1996
No.83, Berlin, July 1990
No.217, Los Angeles, March 1994
- No.460, Rio de Janeiro, December 1996
- p.89 **Erik Kessels**
extraits du livre **Me TV**
Couleur, 100 x 140mm,
24 pages, 2014
- p.90 **Erik Kessels**
In Almost Every Picture 1
Couleur, 155 x 200 mm, 176 pages.
In Almost Every Picture 7
extraits du livre, photographies,
Couleur / noir et blanc, 155 x 200 mm,
128 pages, couverture souple.
- p.93 **Claude Lanzmann**
Shoah
photogrammes,1985,
Historia / Les Films Aleph /
Ministère de la Culture
de la République Française
- p.95-97 **Augustí Centelles**
Photographies tiré du livre
Camps de réfugiés, Bram, 1939,
Ed. Jeu de Paume, Escourbiac, 2009
- p.109 **Philippe Perrot**
Baignade la nuit
par crainte du jour,
huile sur toile, 2008
- p.110 **Philippe Perrot**
La Sucette
huile sur toile, 2001
- p.112 **Apichatpong Weerasethakul**
Primitive Project
image de droite :
exposition *Primitive*
au Musée d'Art Moderne
de la Ville de Paris / ARC (oct.2009)
image de gauche :
Photographie du tournage
du *Projet Primitive* (2009)
- p.113 **Apichatpong Weerasethakul**
Oncle Boonme,
Celui qui se souvenait de ses vies intérieures
photographies de tournage, 2010,
avec Thanapat Saisaymar,
Jenjira Pongpas, Sakda Kaewbuadee,
prod. Kick the Machine,
Illuminations Films,
Anna Sanders Films
- p.114 **Jane Birkin**
Boxes
avec Geraldine Chaplin,
Michel Piccoli, Jane Birkin,
2007, prod. Les Films de la Croisade
- p.115 **Alain Cavalier**
Irène
2009, prod. Caméra One,
Pyramide Productions, arte France Cinéma

- p.123 Roman Opalka**
1965/1- ∞,
détails 2075998, 2081397,
2083115, 4368225, 4513817,
4826550, 5135439 et 5341636
Photographies noir & blanc sur papier,
24x30,50 cm chacune, 1965-2011
- p.124 On Kawara**
JUN.12.2012
acrylique sur toile,
coupure de journal,
boîte en carton,
20,5 x 26 cm
- p.124 Douglas Gordon**
24 Hours Psycho
Back and Forth and To and Fro
Installation video, 2008
deux écrans dans une salle obscure,
dimensions variables
- p.124 Francis Alÿs**
Paradox of Praxis 1
(Sometimes Making
Something Leads
to Nothing)
Mexico City 1997
vidéo, 4:59 min.
- p.124 Felix Gonzalez-Torres**
Untitled, lover boy
1991
Photographie de l'exposition
de 2011 au MMK (Museum für
Moderne Kunst) de Francfort
Photographie de Axel Schneider
- p.149 Christian Boltanski**
Lycée Autel Chase
photographies, lampes de bureau,
1989
- p.151 Duncan Wylie**
Sans Titre
(Mobile Home)
Huile sur toile, 136 x 200 cm
Collection Privée, 2010
- p.154 Lionel Sabaté**
La Meute
Moutons de poussière agglomérés
sur structure métallique, vernis,
2006-2011
- p.157 Claudio Parmiggiani**
Delocazione
Suie, fumée, poussière, 2009
photographie de l'exposition au Collège des Bernardins, Paris
- p.157 Mark Z. Danielewski**
La Maison des Feuilles
photographie personnelle
- p.172 Tomàs Espina**
Ignición
Video, 2008
DVD couleur,
boucle 3mn14s
- p.173 Anne Valérie Gasc**
Crash Box
Démolition des Silos
Images (caméra #1)
Video, 2013
- p.173 Estefania Penafiel-Loaiza**
sans titre (figurants)
2009, action, installation, archive,
200 fioles en verre, gomme à effacer, journaux
- p.173 Jérémie Bennequin**
Mont
pelure de gomme
Omage
exemplaire de *La Recherche*
gommé
- p.182 Eric Rondepierre**
Précis de décomposition
W197A
tirage argentique sur aluminium,
47 x 70 cm, 1993-1995
- p.185 Gerhard Richter**
Erschossener 1
Mort par balle 1
1988, 100 cm x 140 cm
Catalogue Raisonné: 669-1
Huile sur toile
- p.193 Andy Kaufman**
Foreign Man
au « Johny Cash christmas special »
1979
- p.201 Andy Kaufman**
Tony Clifton
- p.203 Andy Kaufman et Foreign Man**
Andy Kaufman Show
1983
- p.208 Andy Warhol**
Campbell's Soup Cans
32 sérigraphie sur toile,
50,8x40,6 cm chacune ,
1962
- p.212 Andy Warhol**
Brillo Soap Pads Boxes
rétrospective Warhol au Moderna Museet,
Stockholm, 1968.
Photograph by Nils-Göran Hökby.
- p.216 Andy Kaufman**
portant son Tshirt de Champion
du monde de catch mixte
polaroid, 11 Octobre 1981
- p.218 Lettres d'anonymes**
voulant combattre
contre Andy Kaufman
tirées du livre
Dear Andy Kaufman, I Hate Your Guts!
de Lynne Margulies et Bob Zmuda
Ed. Process, 2009, 120p.

- p.220 **Affiche du combat
d'Andy Kaufman
contre la playmate
Susan Smith**
1981
- p.221 **Andy Kaufman
vs. Susan Smith**
photogramme, 1981
- p.222 **Andy Kaufman
vs. Jerry Lawler**
Mid South Coliseum,
5 avril 1982
- p.223 **Andy Kaufman
Jerry «King» Lawler
David Letterman**
photogramme de l'émission
Late Night With David Letterman
28 juillet 1982
- p.242 **Joachim Phoenix**
Montage graphique
à partir d'un photogramme
de *I'm still here*
- p.247 **Wolfgang Beltracchi
dans son atelier**
Montage graphique
d'après un photogramme du film
Beltracchi – Die Kunst der Fälschung
de Arne Birkenstock