

ETC



Moitié-moitié (Quelques notes sur la dualité, la divisibilité et l'autoportrait d'artistes en habits dandys)
Gilbert & George / McDermott & McGough / Rodney Graham

Eduardo Ralickas

Number 69, March–April–May 2005

Portrait de l'autre

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35183ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ralickas, E. (2005). Moitié-moitié (Quelques notes sur la dualité, la divisibilité et l'autoportrait d'artistes en habits dandys) : Gilbert & George / McDermott & McGough / Rodney Graham. *ETC*, (69), 41–47.



Gilbert & George, *George by Gilbert and Gilbert by George*, 1970. 30 x 42 cm. Art & Project, Bulletin n° 20.

fonction *critique* qu'elles exercent au sein d'un champ d'intervention dans lequel la figure de l'artiste fait encore office d'unité monolithique. À coup sûr, notre *doxa* tient toujours à la monographie en laquelle se révèle la vérité d'un sujet-artiste. De là surgit l'intérêt de se pencher sur quelques démarches identitaires confrontant le *moi* à autrui (qui est parfois joué par le moi lui-même). Or, il me paraît que de tels mariages produisent du sens en dévoilant de façon ludique les conditions de possibilité de la fonction d'artiste telles qu'elles sont incessamment à l'œuvre dans le monde de l'art qui est le nôtre.

D'emblée, j'aimerais signaler qu'il n'entre pas dans mon dessein d'élaborer une théorie du dandysme en laquelle se dégageraient les relations historiques qu'a entretenues ce mode de figuration esthétique avec l'invention de la subjectivité de l'artiste moderne.⁵ Au contraire, j'ai préféré contenir mon analyse à l'intérieur d'un cadre serré, lequel est délimité par deux questions : en premier lieu, comment les créations habitées par la duplicité problématisent-elles la notion de subjectivité artistique à même un autoportrait ? En deuxième lieu s'enchaîne l'interrogation suivante : comment expliquer l'engouement de ces démarches identitaires éclatées et duelles pour le dandysme ? Autrement dit, dans quelle mesure peut-on penser la dualité comme fondement du dandysme si ce dernier se caractérise par la recherche de la distinction, voire de l'individualisme absolu ? Mon hypothèse est la suivante : je crois que l'adoption de stratégies artistiques visant l'éclatement identitaire par le biais de multiplications et de dédoublements du *moi* s'accorde parfaitement avec une fascination pour le dandysme,

dans la mesure où ce phénomène s'élabore, lui aussi, selon un mode duel, pour ne pas dire discordant. Même l'iconographie du phénomène l'atteste.⁶ Faut-il encore préciser que l'idéal masculin auquel aspirait Baudelaire – surtout après sa lecture de Joseph de Maistre – associait aisément automutilation et divisibilité au dandysme ? Il s'agira donc ici de l'autoportrait comme site privilégié d'une déconstruction du sujet où se rencontreront dandysme et autofiction sous l'égide d'identités multiples, voire morcelées.

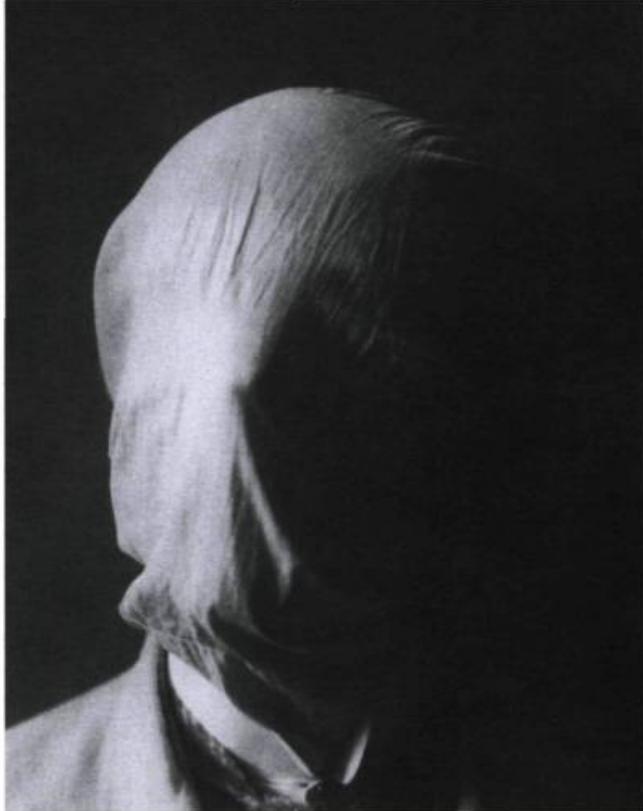
Gilbert & George : l'écriture et l'effacement

L'œuvre de Gilbert & George est sans nul doute le parangon en art contemporain d'un fantasme fusionnel par le truchement duquel la constitution d'une seule et unique subjectivité artistique est jouée devant nous telle une véritable comédie bouffonne. À cela plusieurs conséquences, la plus saillante étant une parodie de l'autorité monolithique d'un sujet-artiste.⁷ Depuis une trentaine d'années, cette démarche à deux n'a cessé de se transformer en investissant de nombreux langages plastiques. Afin de dégager l'intelligibilité de son caractère hétéroclite, on peut se rapporter à l'usage que ces artistes ont fait du concept de *style*, expression la plus répandue de l'intentionnalité du sujet artistique moderne, selon l'historiographie en cours. À titre d'exemple, examinons le dessin *George by Gilbert and Gilbert by George* (1970), image importante dans le corpus de ces artistes en ceci qu'elle annonce, déjà aux origines, le caractère interchangeable de ces identités se répondant tel un chiasme. Cet autoportrait d'une simplicité trompeuse manie avec brio un paradoxe figuratif en lequel co-

habitent la graphie (marque fondamentale de l'image fait main) et l'impersonnalité recherchée par la fusion des styles personnels en un style unique. À s'en tenir au titre, le but de l'exercice est de mettre en spectacle l'entre expression aisée des identités de ces deux artistes; par l'impénétrabilité de la graphie uniforme qui en résulte, nous sommes témoins d'un effort de singularisation esthétique aboutissant à l'anéantissement de la personnalité.

Cette œuvre charnière relève de la démarche globale de Gilbert & George. Par la dualité intrinsèque à cette pratique en laquelle s'extériorise manifestement toute l'ambiguïté d'un auteur incertain, l'œuvre de ce couple s'articule aux limites mêmes de la subjectivité artistique et de surcroît, elle ne cesse de mettre en forme des stratégies d'aliénation de l'auteur au sein de sa propre création.

Signalons que la quasi-totalité de leur corpus relève de l'autoportrait au sens large, donc nous sommes en droit de nous interroger sur les liens entretenus entre la vie et sa représentation. Une telle enquête découlerait de l'aspect biographique de l'autoportrait. Ainsi, chez Gilbert & George, l'écriture de la vie ne se traduit pas vraisemblablement par la description de deux sujets distincts de leurs activités créatrices. Ajoutons que la question de la vie privée a été soigneusement censurée par les artistes depuis leur rencontre. En effet, ici l'œuvre d'art coïncide parfaitement avec son auteur, à la différence près que « l'auteur » est un amalgame bizarre de deux personnes tentant à jamais de faire un. L'œuvre est donc conçue comme « lieu d'un investissement total de la personne »⁸ en lequel la personne s'efface. Voilà l'origine de leur constante impassibilité qui se manifeste, somme toute, de façon ludique en favorisant l'obscénité, le scandaleux, etc. Il s'agit bien d'un « dandysme existentiel » dans ce travail de stylisation où la temporalité de la vie moderne et sa représentation s'enchevêtrent afin de donner lieu une deuxième vie, laquelle se déploie dans le simulateur des formes inouïes. Encore faut-il signaler combien leur projet de critique identitaire est contraire à tout symbole monolithique. De l'unité du sujet (le Christ comme paradigme de l'artiste romantique) à l'unité du pouvoir (le phallus), il est évident que toute forme de l'Un est la cible de leurs ironies imagées, et cela depuis leurs débuts jusqu'aux dernières productions. Les photographies de la série *The Naked Shit Pictures* de 1994, ces « vitraux » à l'allure abjecte, en sont des exemples illuminants. Cette problématique christique a été reprise récemment dans la série *Nine Dark Pictures* (2001), au sein de laquelle l'iconographie chrétienne côtoie des obscénités de tout genre. Les artistes y incarnent des prédicateurs à la sincérité doublement fautive mais sérieuse. L'ironie de la chose,



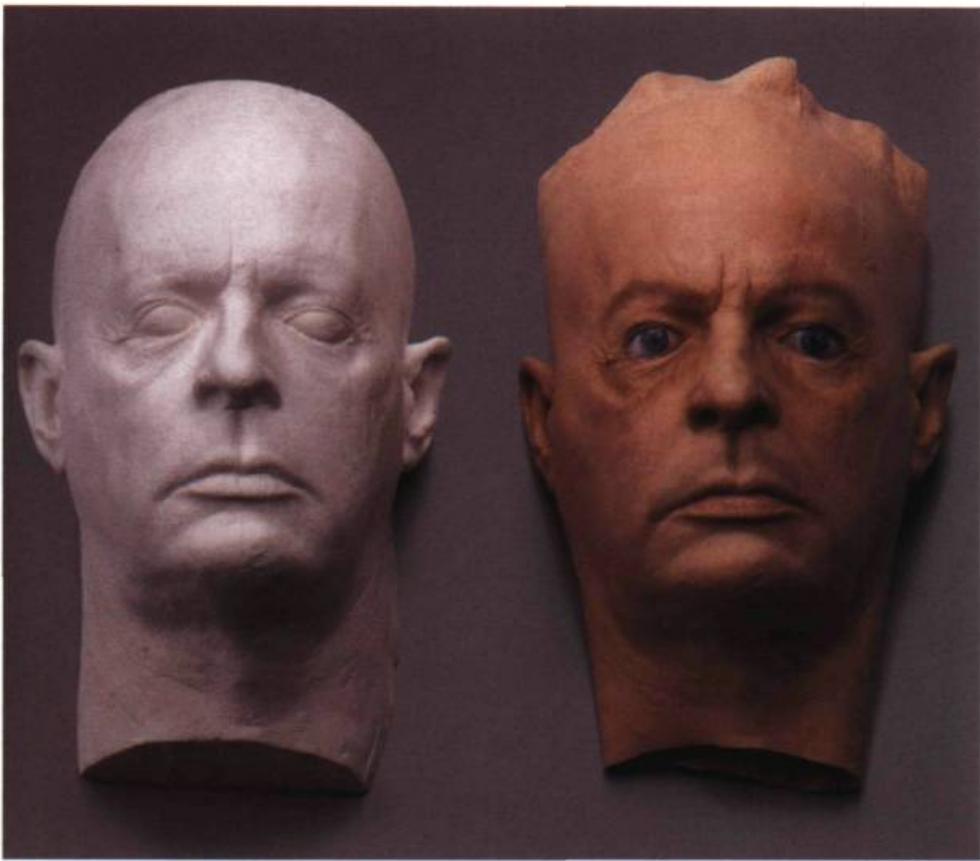
McDermott & McGough, *Untitled*, 1896-1996. Palladium; 35, 5 x 27, 9 cm.

bien sûr, c'est que le refus de l'unité du sujet se révèle au sein d'un corpus étonnamment cohérent. Cela relèverait-il de l'ironie du dandysme, figure de style que ces artistes ont trop bien comprise ?

McDermott & McGough : citoyens moyens

Malgré les fortes ressemblances, le projet de David McDermott et de Peter McGough est tout autre. Il y a chez ces émules américains de Gilbert & George un souci de précision historique, donc un effort pour adopter le costume et la pose de dandys issus de l'imaginaire du XIX^e siècle. Certes, ces hommes vivent autant que leurs confrères britanniques l'unicité irréalisable. Cependant, l'identité artistique est ici médiatisée davantage par la nostalgie d'un temps révolu que par un travail sur la « modernité du beau ». Leur dandysme est donc logé dans la lettre morte et non dans l'esprit des nouvelles formes. La fonction d'artiste se trouve alors irrémédiablement liée à celle de l'historien, qui remonte aux sources de sa moitié la plus intime afin de s'identifier à la fraternité fantasmatique des artistes d'antan. En effet, McDermott & McGough vivent au sein d'un univers cloisonné par la nostalgie : les costumes, les ameublements, les techniques picturales, la prose et même les moyens de transport élus relèvent du XIX^e siècle, parfois du XVIII^e. De temps à autre, ils jouent les excentriques de la Belle Époque. Le droit universel à la mobilité temporelle duquel se réclame ce couple⁹ fait en sorte que ces hommes incarnent « des manuels en chair et en os et, en quelque sorte, des abstractions concrètes ».¹⁰

Prenons comme exemple le superbe tirage cyanotype intitulé *Extraordinaire : bonheur Incroyables*, parfois connu en français sous le titre *Les incroyables* et daté



Rodney Graham, *Mask from City Self/County Self*, 2000.



Rodney Graham, *Detail of costume from City Self/County Self*, 2000.



McDermott & McGough, *Extraordinaire : bonheur incroyables*, 1907-1990. Cyanotype; 25,4 x 20,3.

comme suit : « 1907/1990 ». Cette image donne à voir deux *incroyables* (c'est-à-dire des citoyens proto-dandys sous le Directoire¹¹) dont la mise en représentation fait en sorte qu'ils chevauchent plusieurs temporalités. Ici, la photographie fait partie de deux mondes hétéroclites (ou plus) qu'elle conjugue de façon ambiguë. Or, la représentation historique est aux prises avec l'incongruité du médium la rendant visible. Par une enfilade de mises en abyme d'où découle la dualité du système de datation, nous sommes en présence d'une multiplicité de temporalités enchevêtrées. Il s'agit donc d'une reconstitution historiciste qui se heurte aux conditions de possibilité de sa présentation aux spectateurs. Cela donne lieu à un dédoublement de la fiction, qui conditionne à la fois la forme et le fond de cette image. D'ailleurs, cette brèche temporelle dévoile les paramètres fondamentaux dans lesquels s'inscrit la démarche de ces artistes; à savoir, la médiatisation de leur projet identitaire par une tradition historique qui les dépasse et les exclut *inéluçablement*.

À vrai dire, le projet de mobilité historique de McDermott & McGough est davantage symptomatique de notre actuelle « romantisation » de l'histoire que fidèle reconstitution « authentique » de cette dernière aux fins de la mémoire objective. Il s'agit d'une intervention dans l'écriture de l'histoire par le truchement de laquelle une subjectivité déchue invente sa propre rédemption, voire où la figure de l'artiste remonte aux temps fantasmatiques des origines perdues de sa race singulière et cherche à s'identifier aux premiers artistes ayant rêvé la fusion de la vie et de l'art. Pour eux, l'artiste est le symptôme d'une ultime manifestation qui, dans le geste même d'apparaître, signale son épuisement. Prenons comme exemple le portrait peu connu *Untitled* (1896-1996), représentant la tête d'un jeune homme au col impeccable, dont le visage a été occulté par une sorte de sac aux allures d'une cagoule. Est-ce une victime prête à recevoir les supplices de son bourreau ? En tout cas, l'anonymat est figuré de manière à évoquer les fantômes d'une époque qui ne subsiste que par ses traces photographiques. Pour étoffer un brin, on pourrait affirmer que la quête d'une subjectivité artistique chez McDermott et McGough est trahie par un désir de la présence dans la mesure où la représentation de l'histoire fait office de supplément, or :

« [...] le procès indéfini de la supplémentarité a toujours déjà *entamé* la présence, y a toujours déjà inscrit l'espace de la répétition et du dédoublement de soi. La représentation *en abyme* de la présence n'est pas un accident de la présence; le désir de la présence naît au contraire de l'abîme de la représentation, de la représentation de la représentation, etc. »¹²

Rodney Graham : du dandysme comme moyen de multiplication de l'individualité

City Self/Country Self (2000), de Rodney Graham, est l'une des plus récentes manifestations d'un discours sur le dandysme en art contemporain. Cette œuvre s'inscrit aisément dans notre problématique de la duplicité identitaire, dans la mesure où elle ne cesse de problématiser la figure de l'artiste en tant qu'être divisible et divisé par le dandysme. Il s'agit en effet d'une complexe mise en scène impliquant l'artiste à titre de comédien aux visages changeants. L'installation vidéographique représente une scène parisienne de 1865, dans laquelle sont confrontés un dandy et un paysan. Les deux personnages antithétiques se heurtent au bout d'une lente déambulation parallèle dans les rues peu fréquentées de la métropole. Par un concours de circonstances banal, le dénouement du récit s'accomplit au moment même où l'horloge du quartier sonne midi. Le rythme effréné des images donne alors à voir l'inéluctable coup de pied que donnera le dandy au derrière du paysan, dont l'arrière de la culotte porte une cible cousue à même le vêtement, comme pour mieux accueillir la pointe étirée de la chaussure droite du dandy qui diffère sensiblement de sa chaussure gauche. Cette histoire sans queue ni tête se répète indéfiniment à la manière du film en boucle *Vexation Island* (1997), de Graham, créant ainsi chez le spectateur l'effet d'une conscience se contemplant dans un abyme de réflexions spéculaires.

Il convient, en effet, de souligner à quel point l'installation *City Self/Country Self* s'élabore par une série de dualités. La discordance des chaussures, les personnages qui nous sont donnés à la paire (le dandy et le flâneur, les deux cochers, la passante et le circleur), le moulage et le masque ayant permis le dédoublement de l'artiste, etc., sont autant de moyens de signaler la divisibilité intrinsèque au mythe du dandysme que le costume original porté par Graham. Enfin, il y a la répétition de la trame narrative, dont le sens de la boucle ne se manifeste *qu'au deuxième visionnement*. Tout est mis en place afin de rendre floues les limites du *moi* et les fondements mêmes de la certitude de la conscience.

Johanne Lamoureux a remarqué avec perspicacité : « Nous comprenons avec le retour de la séquence que nous venons d'assister à la minutieuse mise en place d'une violence de classe *qui a déjà eu lieu*, à la répétition (au sens théâtral d'une préparation, du *rehearsal* anglais) de la répétition (le retour du même) ». ¹³ En effet, la répétition ici ne se déploie point selon le mode hégélien de la relève du faux par le dévoilement d'un savoir supérieur. À l'encontre d'un tel schème, Graham met en spectacle l'impossibilité d'atteindre l'aboutissement ultime, c'est-à-dire la sphère au-delà de la représentation à partir de laquelle la conscience pourrait contempler la totalité du monde d'un regard

objectif, certain, immuable. Dans la mesure où le propos de l'artiste circonscrit la fragmentation ludique du sujet, il s'inscrit dans la lignée sceptique de l'ironie romantique. Selon une tradition remontant au Friedrich Schlegel des années 1790, « le sujet de l'ironie romantique [...] aspire à l'unité et à l'infinitude, et le monde lui apparaît fissuré et fini ». ¹⁴ C'est ainsi qu'il met à l'œuvre l'éternel retour de sa propre limitation, afin de mieux cerner l'infini par sa négativité même. « L'ironie est la claire conscience de l'éternelle agilité, de la plénitude infinie du chaos. » ¹⁵

Voilà enfin révélé le véritable sens de ce duel logé au sein du *moi*, de ce « double et muable caractère » ¹⁶ du dandysme que j'évoquais tantôt en introduction. Il s'agit en effet de l'ironie, et c'est à partir de cette modalité maîtresse du dandysme que s'explique le fascinant « retour » en art contemporain à ces figures élégantes de la modernité aux allures changeantes. Selon l'importante analyse de Sima Godfrey des modalités ironiques du dandysme, retenons qu'à rebours des théories classiques de l'ironie (selon lesquelles l'ironie d'une phrase reposerait sur la subtile affirmation du contraire au moyen de l'élocution, de la diction, de l'emphase, etc.), l'ironie du dandy met en spectacle l'impertinence, donc l'inutilité, d'une valeur bourgeoise quelconque. Cela est capital, or le dandy fait cela *en s'insérant de façon légitime* dans les jeux de langage officiels, pour mieux mettre en branle un processus de questionnement qui aboutit à subvertir la légitimité de l'institution à l'intérieur même de celle-ci. Godfrey en tire les conclusions suivantes :

« *The dandy may thus be regarded as the signifying master of intertextual polyphony, the man who consciously manipulates two levels of discourse at once; the common language of everyday cliché and the more esoterically defined marginal language of his own private context that inverts the first and echoes it at a distance.* » ¹⁷

L'ironie du dandysme se traduit donc par la polyphonie des sujets. À coup sûr, l'intérêt soutenu des artistes postmodernes pour le dandysme s'explique par un véritable effort de repenser la subjectivité et le sens des créations qui en découlent. Ce retour au dandysme fait preuve d'une résistance – pensée dans l'œuvre et véhiculée par la création – aux métadiscours institutionnels sur lesquels est fondée la fonction d'auteur monolithique. Au cœur de ces autoportraits se trouve donc une critique de toute démarche cherchant à hypostasier le sujet afin d'en faire une forme, voire une œuvre achevée. ¹⁸ En quelque sorte, ces artistes œuvrent à l'affaiblissement de la conception moderne du geste artistique, dont les origines remontent à la doctrine du génie. ¹⁹

EDUARDO RALICKAS

NOTES

¹ « Moïtié » : relatif aux propriétés intrinsèques des sujets.

² Pour l'idée maîtresse de cet article, je suis redevable à Johanne Lamoureux, qui a entamé une admirable lecture du dédoublement identitaire lorsqu'elle s'est penchée sur l'œuvre *City Self/Country Self*, de Rodney Graham. Cf. *Doublures : Vêtements de l'art contemporain*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2003, p. 75-77.

³ Joseph de Maistre, *Les Soirées de Saint-Petersbourg ou Entretiens sur le gouvernement temporel de la providence suivies d'un Traité sur les sacrifices*, 5^e édition, t. II, Lyon, J. B. Pélagaud, 1845 (1821), p. 328.

⁴ Cf. Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*, Paris, Flammarion (coll. champ philosophique), 1964, p. 183.

⁵ À ce sujet, je renvoie le lecteur à mes recherches antérieures, notamment le chapitre intitulé « Nineteenth-century Identities: A Genealogy of Dandyism » ; cf. Eduardo Ralickas, « Formalising the Supercilious : Nineteenth-century Dandyism and its Contemporary Rehabilitation », in « Gilbert & George's Practice of Living Sculpture », mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2003.

⁶ Je pense tout particulièrement au tableau de Delacroix exposé au Salon de 1833 et détruit en 1914, représentant le prince Anatole Demidoff en visite chez le comte Charles de Mornay. Il s'agit bien d'un double portrait de deux dandys légendaires sous Louis-Philippe. On comprendra qu'à mon sens, c'est un document incontournable.

⁷ Ces artistes se disent la manifestation d'une personne partagée par deux corps.

⁸ Nathalie Heinrich, *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 37. Il s'agit bien dans cette citation d'une référence à la modalité « biographique » de l'œuvre d'art moderne en laquelle un sujet-artiste se singularise.

⁹ Ils proclament : « *We believe it is an American's inalienable right to live in whatever time period he chooses* ». Cf. Messrs. McDermott & McGough, Santa Fe, Arena Editions, 1998, p. 1.

¹⁰ Friedrich Nietzsche, *Deuxième considération intempestive : De l'utilité et de l'inconvénient de l'histoire du point de vue de la vie*, traduit par Henri Albert, Paris, Mille et une nuits, 2000, p. 52.

¹¹ Pour une typologie du dandysme (y compris une description des incroyables), cf. John C. Prevost, *Le dandysme en France. 1817-1839*, Genève, Droz, 1957.

¹² Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, p. 233.

¹³ Johanne Lamoureux, *Doublures*, p. 76.

¹⁴ Peter Szondi, *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*, traduit par Jean Bollack et al., Paris, Gallimard, 1991, p. 108-109.

¹⁵ Friedrich Schlegel, « Idée N° 69 » in Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire : Théorie de la littérature du romantisme allemand*, avec la collaboration d'Anne-Marie Lang, Paris, Seuil, 1978, p. 213.

¹⁶ Jules Barbey d'Aureville qualifiait ainsi l'esprit du dandysme. Cf. « Du dandysme et de George Brummell » in *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1966, vol. 2, p. 675.

¹⁷ Sima Godfrey, « The Dandy as Ironic Figure » in *Sub-Stance*, vol. XI, n° 3, 1982, [21-33] p. 31-32.

¹⁸ Hypostasier le sujet est l'une des trois erreurs capitales relatives à la théorie du sujet selon Alexis Philonenko. Cf. *La liberté humaine dans la philosophie de Fichte*, Paris, Vrin, 1966, §44, p. 133-137.

¹⁹ Dans la mesure où le dandysme opère la chute de l'artiste tout en restant debout, mon propos est complémentaire au texte d'Élisabeth Wetterwald, « L'art de la chute » in *Parachute*, n° 101 (janvier, février, mars 2001), p. 26-33.