

ETC



## Un espace plus que des lieux

Luce Lefebvre

Numéro 64, décembre 2003, janvier–février 2004

Mimétismes

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35394ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lefebvre, L. (2003). Un espace plus que des lieux. *ETC*, (64), 13–18.



## ACTUALITÉS/DÉBATS

### UN ESPACE PLUS QUE DES LIEUX

*« Elle s'introduisit donc dans son corps cette société absoute consacrée sanctifiée et possédée effaçà en lui la conscience surnaturelle qu'il venait de prendre, et telle une inondation de corbeaux noirs dans les fibres de son arbre interne, le submergea d'un dernier ressaut, et, prenant sa place, le tua. »*

Antonin Artaud

On peut « raconter la ruche, retourner la fourmilière, fouiller la termitière [faire ce travail d'entomologiste] et refuser [cependant] de devenir insecte tout en continuant son travail ».<sup>1</sup>

Il semble que les mots de Michel Onfray, décrivant la démarche théorique – et éthique – de Pierre Bourdieu, conviennent à certains et que des artistes notamment y souscrivent. Sans vacarme mais sans relâche. En tâchant de s'inscrire dans la complexité ambiante.

« Restaurer le monde et le réel dans ses prérogatives, consacrer son temps à la pensée seulement si elle permet d'agir, de changer, de transformer le réel et de dépasser la négativité qui le travaille en permanence, placer toute réflexion sous le signe du politique, utiliser l'éthique comme une arme de résistance au nihilisme du moment, refuser la subsumption du savoir aux pouvoirs dominants »<sup>2</sup>. Cette réflexion du même Onfray, pour pertinente qu'elle soit, ressemble à une injonction. On peut être tenté de refuser toutes injonctions, éprouver un malaise face au style pamphlétaire, pourtant ces mots portent. Ils sont porteurs de sens. Indiquent une quête. Et pour cela, retiennent mon attention dans la demande qui nous est faite d'une réflexion autour des rapports entre art et mimétisme, « duquel relève la propriété de se rendre semblable à un environnement précis ». En regard de l'art actuel, précisons d'emblée qu'il n'est nullement ques-





tion de nihilisme. À contrario, il n'y a jamais été autant question du sujet dans sa relation – basée sur la volonté ou l'effectivité de l'échange – à autrui : le fait que la négation existe dans les choses mêmes n'entraîne pas nécessairement un langage de refus. Les œuvres analysées ici vont dans ce sens. Mais « sans que l'acceptation exprime l'allégeance ».<sup>3</sup>

Raconter la ruche, fouiller la termitière tout en refusant de devenir insecte. À la fois distance et résistance. Dans une reconsidération du réel, de la réalité et du concret, à travers un travail. Quel qu'il soit d'ailleurs. Mais le travail artistique, quand il est pointu, va si loin dans l'intelligence et la conscience. Il plane sans laisser d'ombre.

Les artistes qui œuvrent en ce sens et qui retiennent le plus l'attention sont souvent ceux qui le font d'une manière indirecte. Sans littéralité. Rien de plus détestable pour tous que ces pensums qui nous sont fréquemment montrés et nous obligent, face à l'immédiateté de leur proposition, à réfléchir trop vite et trop court. Alors qu'on souhaiterait du temps. La phénoménologie nous apprend que le regardeur construit son sujet, qu'il faut du temps à la conscience pour viser son objet d'une manière qui est toujours subjective. Qu'il faut également l'espace nécessaire pour le faire.

Un espace plus que des lieux. Et ce autant pour celui qui regarde que pour celui qui crée. Ainsi, certains créateurs sont tentés de refuser aussi cette autre injonction – celle-là sociétale – qu'est l'incitation plus ou moins explicite à se conformer à des attitudes, qui ne deviennent que des copies d'attitudes, induisant des œuvres duplicata dont on cherche en vain – mais pas toujours ! – l'original. Le dépassement du platonisme à travers une esthétique impure telle celle proposée par Duchamp, cet art *déplatonisé*, engagé dans le monde, repris ensuite par les performeurs des années soixante n'en finit plus de faire des copies. Le plus souvent conformes. L'inédit en moins. Pour ceux qui craignaient encore la remise en question de la fin de l'esthétique de la nouveauté, qu'ils se rassurent...

Cependant, des pratiques échappent à la bipolarité sommaire que suppose d'un côté la réactivation généralement édulcorée de pratiques antérieures et de l'autre, un conformisme des actions. Loin de cultiver d'anciennes lignes de front, elles se confrontent à la complexité actuelle. Y travaillent des espaces de vie et de création possibles qui sont poétiques en ce sens que « l'ouvert de l'œuvre est celui de ses possibles »<sup>4</sup>.

Candida Höfer<sup>5</sup> photographie des lieux publics vides de leur public. Ces lieux évidés prennent ainsi un statut d'objet. Plus précisément, non seulement l'image emprunte à des critères d'objectivité, mais les lieux représentés sont objectivés par une mise en scène minimale : la photographie d'Höfer ne fonctionne pas tant sur le mode théâtral que sur celui du témoignage. Nulle fiction. Si ce n'est une construction rationnelle basée sur une symétrie rigoureuse des éléments. Des lieux cependant déréalisés à force de nudité, qui pourraient paraître fictifs à force de dépouillement. Mais c'est pourtant un réel qui témoigne d'une réalité, si je puis m'exprimer ainsi, c'est-à-dire et souvent de la solitude et de l'insoutenable<sup>6</sup>. Mais si cela est présent dans ce travail, c'est fortement infléchi : les lieux sont calmes, en attente. C'est le moment avant et c'est le moment après qui est capté par la photographie de Höfer. Cette occupation des lieux qu'elle choisit de montrer renvoie au temps qu'elle privilégie : un temps arrêté qui inclut son devenir. Le *momentum* chez Höfer est un temps présent et par extension celui d'une certaine idée de l'esthétique d'à présent : le lieu d'une investigation qu'elle nous fait partager.

Ainsi, Höfer, en inventoriant systématiquement, de par le monde, des lieux publics<sup>7</sup>, poursuit cette investigation d'un espace « du dedans », d'un espace interne qui serait non seulement spatial mais qui toucherait à la subjectivité de chacun et d'un espace « du dehors », d'un espace externe qui touche cette fois au contexte : dans un questionnement de l'idée de totalité – à travers celle d'entité spatiale, qu'elle exploite – à partir de ce nouage des parts d'autonomie et d'hétéronomie de l'œuvre. Plus précisément, d'une totalité ouverte parce qu'incluant l'une et l'autre part dans les composantes, les prémisses de l'œuvre.

Cette heuristique sans fin d'espaces désertés sans ou avec peu de vie apparente, d'architectures qui semblent fonctionner à vide, connote l'idée d'abandon futur et touche dès lors, par anticipation, à une problématique de la ruine. Ces entités qu'elle explore interrogent très finement la notion de finitude : la nôtre à travers l'appréhension de notre absence de ces lieux qui nous survivront, celle du monde à travers le travail sur la vacuité des espaces qui renvoient à celle des choses. Dont cette photographie témoigne. Une invitation corollaire à réfléchir sur le vide des espaces qui nous sont proposés, comme s'il s'inscrivait en palimpseste sur un vide ambiant qu'il faut d'abord identifier



pour pouvoir s'en extraire. La réification des lieux qu'elle *objectivise* par la photographie est fracturée par l'introduction d'une dimension qui renvoie aux recherches esthétiques actuelles basées sur une ré-investigation de l'idée d'imbrication du sujet et de son monde. On n'en sort pas.

C'est dès lors la négativité qui est interrogée dans la manière dont Höfer parle d'une chose tout en montrant en apparence son contraire : parler du vide et de l'absence en montrant un trop plein d'espace, parler de la vie en montrant les choses, parler du devenir en montrant ce qui est, manier le compulsif à partir de l'unicité exemplaire de chaque endroit choisi : le « symétrique et inverse »<sup>8</sup> de la leçon structuraliste est ici réactivé avec pertinence. D'autant plus qu'il est en adéquation avec la structure formelle des photographies : un travail construit à partir de cette symétrie énoncée précédemment, dans lequel la négativité opérante déconstruit l'apparence lisse et rationnelle.

De la sorte, cette œuvre est critique mais sans le vouloir vraiment. Plus précisément, sans l'avoir décidé expressément, Höfer poursuit une sorte d'archivage qui s'avère critique : nulle contestation sociale, nulle mise en crise des institutions, mais plus profondément, ce que Damien Sausset nommerait « une remise en cause structurelle de l'être humain »<sup>9</sup>. Mais non tant « par une esthétisation de l'espace public s'appuyant sur une dépréciation de la sphère de l'intime »<sup>10</sup>, qui y semble à première vue perceptible (ou ce qui serait plus dans l'air du temps : par une esthétisation de l'espace public s'appuyant sur une sur-valorisation de la sphère de l'intime), mais par une opération subjective de l'artiste qui convoque la subjectivité de chacun par rapport au monde, par rapport à la place que chacun s'y donne. Telle la place de chaque photographie dans ce qui se veut une somme qui les englobe, mais sans jamais les réduire. Qui ouvre à la conscience de cela. « Voir plus loin que le réel immédiat et apparent des faits [...] je veux dire de la conscience que la conscience a pour habitude d'en garder »<sup>11</sup>. Ce qui suppose un mode lent à l'opposé du *zapping* omniprésent. Ce travail convoque une pause des yeux. Un temps de pose du regard et de la pensée autour des choses. Et une temporalité différente. Plus pérenne. À l'égal de celle que l'on perçoit chez (je cite ceux-là et en oublie beaucoup) Sol LeWitt, Hanne Darboven, Rober Racine, Bill Viola, les peintres chinois pétris du *Yi Jing*, les Gisants médiévaux et au milieu du *Lightning Field* de Walter de Maria. Une lenteur opposée à la rotation rapide.

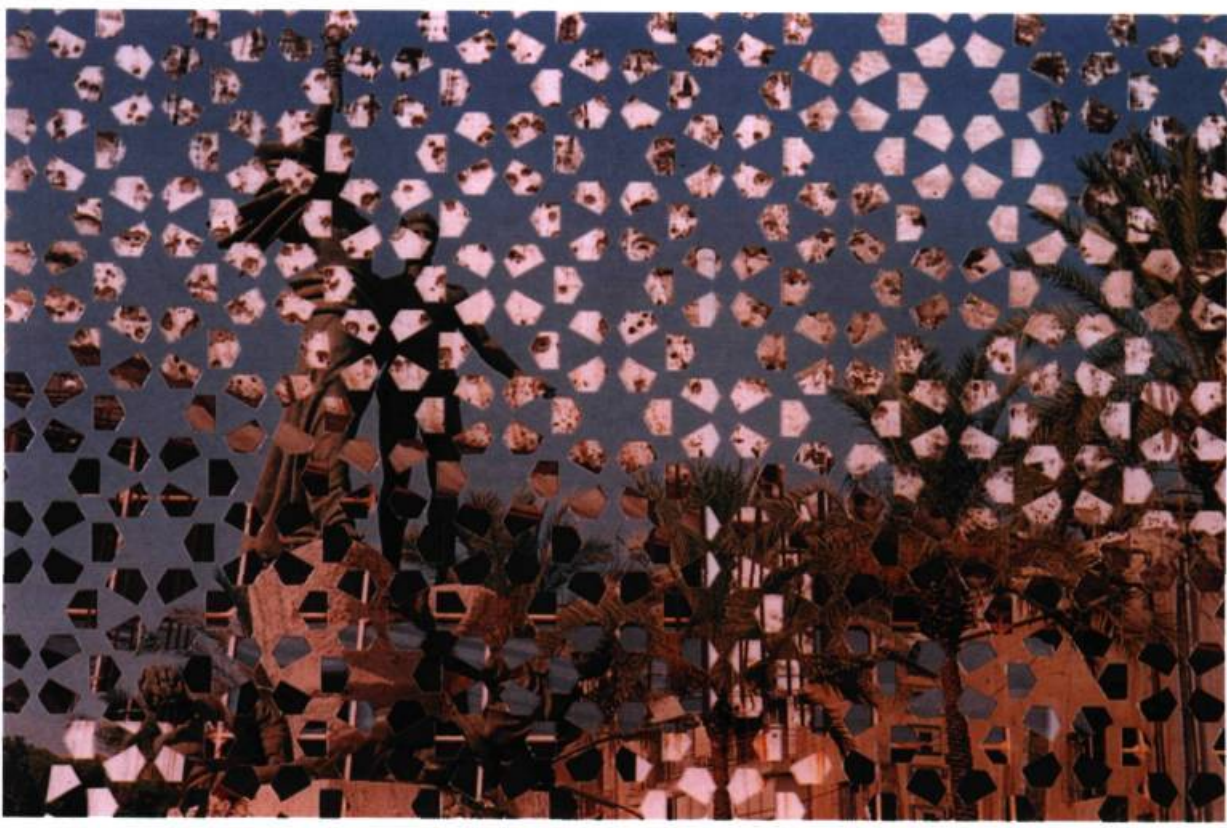
Indiquer la possibilité d'un autre présent à partir d'une cartographie des lieux est aussi le travail de Martin Désilets dans une œuvre récente<sup>12</sup>. Cependant, ce ne sont plus des lieux clos qui sont investis mais des extérieurs vaguement terrains vagues, en friches et délabrés. Des lieux d'après-guerre qui en conservent les impacts et les ruines. Des lieux peu habités : quelques ombres passantes, un couple, trois chiens. Des constructions presque anonymes à partir de détails épinglés sans hasard : des images abstraites référant à l'interdit islamique de la représentation, des éléments architecturaux détournés : scansion d'images-écrans construites tels des moucharabiehs qui côtoient une iconographie occidentale/urbaine : le prisme quasi kaléidoscopique d'images fragmentées et démultipliées : « de petites scènes, de petits îlots », qui constituent la diversité de Beyrouth et du Liban.

Parfois un élément isolé, abandonné comme à la frontière de la ville : « [noir] et probablement [malfaisant]. L'organisme social ne peut [l'assimiler] que dans ces espaces abandonnés, dans ces terrains vagues aux frontières incertaines de son territoire »<sup>13</sup>. Une ville partagée. Une ville et un territoire en partage à travers des images-constats et des images-rêvées. Une ville démarquée par une « mince » ligne verte symboliquement absente de la représentation<sup>14</sup>. Dans une ouverture corrélative à la possibilité d'un vivre ensemble. Un territoire qui se reconstruit à travers le regard intermédiaire de celui qui regarde, prend et donne à voir. Une investigation d'artiste nomade dans des lieux qui servent d'embrayeurs, une interrogation de l'idée de totalité – à partir ici du fragment, une négativité pointée et détournée à travers cette reconsidération d'un espace – ici social et politique, un travail qui témoigne d'un temps présent – ici presque événementiel : on voit, malgré les inflexions, les *affinités électives*<sup>15</sup> avec le travail de Höfer. Et qui justifient le rapprochement. Malgré aussi les différences formelles. Si le travail de Désilets échappe au formalisme qu'on pourrait accoler – un peu vite cependant – à celui de Höfer, il cultive la même nécessité d'une appréhension lente. Comme il obéit à la même nécessité d'un long inventaire, d'une immersion dans les lieux investis ouvrant à un espace à la fois intellectuel et sensible, au-delà de ce qui est choisi et montré.

Le regard du photographe (de l'artiste) ne fait pas que passer. Il saisit. Et c'est peut-être ce saisissement basé sur un arrêt conscient qui fait écueil à la reproductibilité. En contrant aussi le regard distrait que



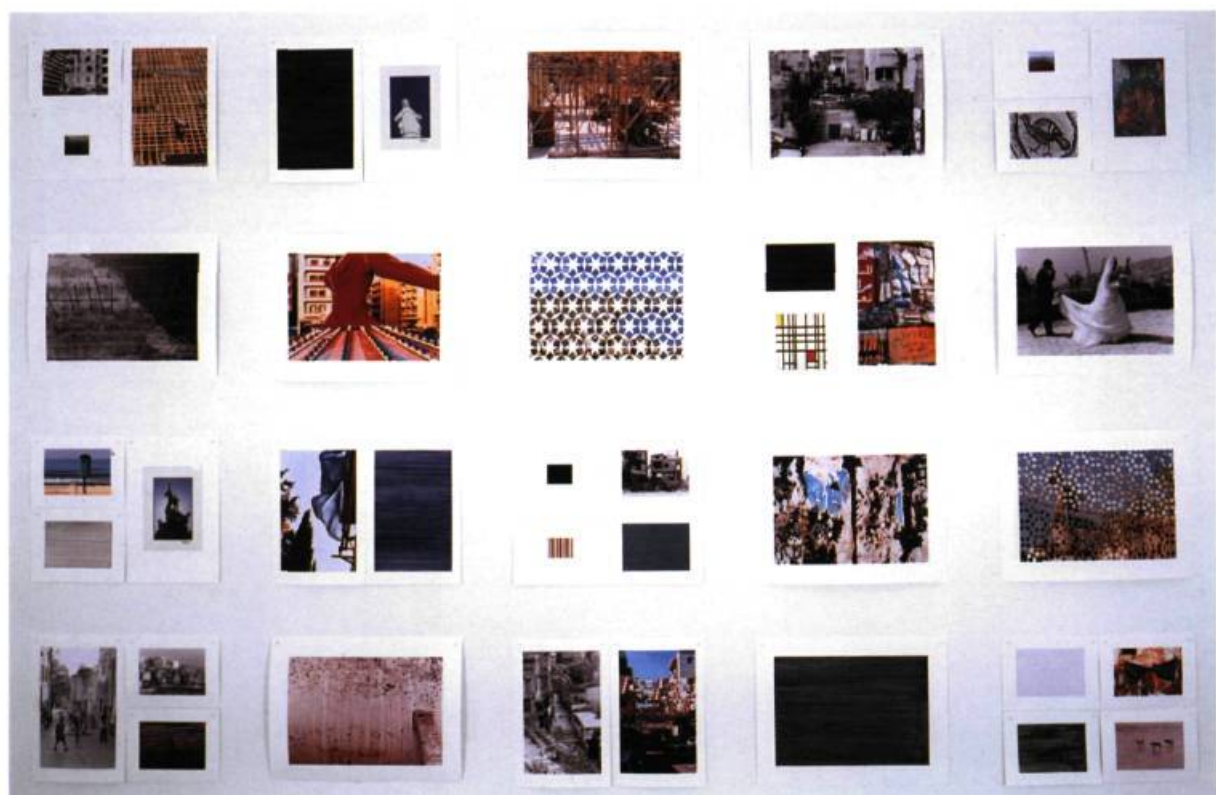
Martin Désilets, extrait. Les agglomérations - cartes postales et petits formats, 2002-2003. 28 x 38 cm. Photo : Martin Désilets.







Martin Désilets; *Les agglomérations – cartes postales et petits formats*, 2002-2003, Techniques mixtes. Vue d'ensemble, Photo : Guy L'Heureux.



Candida Höfer, *Wartesaal Köln III, Épreuve couleur*; 38 x 38 cm.

suppose une sollicitation immédiate. Parfois, du moins. Plus précisément, on a vu que malgré une certaine systématisme du procédé chez Höfer (qui s'oppose en ce sens à celui plus hétérogène, éclectique de Désilets) il y a, par des moyens différents, une même attention chez elle « à faire surgir le discontinu et avec lui peut-être la possibilité d'un autre présent »<sup>16</sup>. Plus précisément encore, ces œuvres en créant des liens, en initiant des relations avec le monde, en soulignent en même temps les blocages. Ces derniers conçus comme autant de moments d'arrêts sur images « où quelque chose s'est produit, où quelque chose a avorté »<sup>17</sup>. Ce qui voudrait dire que si « rien n'est jamais un document de culture sans être en même temps un document de barbarie »<sup>18</sup> – énoncé exemplaire pour *Les agglomérations* – ce serait comme à partir de la conscience de cela que ces travaux nous le feraient voir. Et ce à travers un parcours du résiduel. De ce qui reste après le passage du temps, de l'histoire ou du nôtre. C'est ce reste qu'on nous montre ici dans les œuvres mises en exergue et qui paradoxalement s'inscrit dans un temps présent en s'y excédant.

Une représentation sobre qui ne prétend à rien ou à si peu. Qui dit par l'image qui fixe et nous retient des quasi absences, des quasi présences. Des œuvres où le déjà-là produit de l'en plus qui s'intègre au déjà-là en s'excédant paradoxalement de celui-ci. Et ce qui s'excède – et reste – est de la pensée. Pas du concept. Pas de l'autre ni du même. Mais une pensée qui les englobe sans les réduire.

LUCE LEFEBVRE

## NOTES

- <sup>1</sup> Michel Onfray, à propos (Tombeau) de Pierre Bourdieu, dans *Célébration du génie colérique*, Gallilée, 2002, p. 44.
- <sup>2</sup> *Ibid.*, p. 53.
- <sup>3</sup> Pierre Bourdieu, *Études méditerranéennes*, 1960, repris dans *Images d'Algérie, une affinité élective*, Actes Sud/Sindbad/Camera Austria, 2003, p. 50.
- <sup>4</sup> En référence à *l'œuvre ouverte*, d'Humberto Eco. La notion est datée (1958) bien qu'elle « ouvre » aux esthétiques participatives actuelles. Le possible devrait être un espace non prescriptif, sans mode d'emploi.
- <sup>5</sup> Née en 1944, Candida Höfer s'inscrit dans la mouvance des photographes ayant fréquenté l'Académie des Beaux-Arts de Düsseldorf dans les années soixante-dix, sous « l'écologie » de Bernd et Hilla Becher. Cette mouvance a initié la photographie dite plasticienne (« forme-tableau ») dont les principaux représentants, outre Höfer, sont Andreas Gursky, Axel Hütte, Thomas Ruff, Thomas Struth. Il faut rechercher l'origine de la photographie plasticienne dans l'art conceptuel : l'image devient objet artistique et objet autonome ; critères d'objectivité et moins fréquemment création de simulacres picturaux. Citons ainsi, en filiation, Jeff Wall, et Jean-Marc Bustamante (qui représentait la France à la Biennale de Venise 2003). Höfer représentait l'Allemagne à cette même Biennale de Venise, 2003. Ce type de photographie est devenu normatif et employé – par une jeune génération – sans la distance critique qui caractérise le travail des artistes précités.
- <sup>6</sup> On pense au film de Claude Lanzmann, *La Shoah*. Fonctionne aussi sous le mode du témoignage. Mais qui va au-delà de cette propriété de la photographie. Ce que je veux dire, c'est que je vois une similitude quant au procédé : faire dire par une intervention sobre dans son propos ce qui ne se serait pas dit autrement. Parce qu'indicible. Voir aussi Régine Robin. Quelque chose qui va plus loin ou ailleurs que cette mémoire des lieux tant rebattue et débattue.
- <sup>7</sup> Gares (Bahnhof Station, Zurich, 1991), bibliothèques, salles de cours et de conférences (Universität Amsterdam, 1991), zoo (Zoologischer Garten Washington D.C., 1991), gymnases (DHFK IV, 1991).
- <sup>8</sup> Lévi-Strauss.
- <sup>9</sup> Damien Sausset, Catherine Francblin, Richard Leydier, *L'ABCdaire de l'art contemporain*, Flammarion, 2003.
- <sup>10</sup> Dans *ibid.* Ce qui serait plus précisément le cas, dans un autre médium, de Gordon Matta-Clark, Bruce Nauman ou Dan Graham.
- <sup>11</sup> Antonin Artaud, *Van Gogh le suicidé de la société*, Gallimard, 1974, 2001, p. 36-37.
- <sup>12</sup> « Les cartes postales et petits formats », extraits du corpus *Les agglomérations*, travail présenté au Centre Optica (2003). Présenté également à Guadalajara au Mexique, par Espace Vox (2003). L'œuvre se présente comme des fragments (photographiques, peints) disparates mais renvoyant au Liban et à Beyrouth, regroupés ou isolés, formant rectangle (forme unitaire) et simplement épinglés sur un mur nu.
- <sup>13</sup> Tony Smith, à propos de son travail.
- <sup>14</sup> *La ligne verte* désignait la ligne de démarcation entre l'Est et l'Ouest de Beyrouth, pendant la guerre au Liban.
- <sup>15</sup> Goethe.
- <sup>16</sup> Guy Petitdemange, *Philosophes et philosophie du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, 2003, p. 80. À propos de *Le livre des passages*, de Walter Benjamin.
- <sup>17</sup> *Ibid.*, p. 84.
- <sup>18</sup> Cité dans *ibid.* Repris de Edward Fuchs, *collectionneur et historien* (1937), traduit et présenté par Philippe Ivernel, *Macula*, t. 3, vol. 4, 1978, p. 45.