

**DU DOCUMENT
EXPLORER LES FRANGES**

Introduction

Accroître la visibilité, fabriquer du document. « Brancher une autre décharge d'énergie dans l'Art » (Stan Brakhage)

En 1971, alors qu'il travaille à une série de films consacrés à la ville de Pittsburgh, Stan Brakhage engage une correspondance avec six personnalités (journalistes, critiques, cinéastes, poètes) qui aura pour objet le rôle du document dans l'art. Les courriers qu'il adresse à ces personnes sont assez longs, personnels et dévoilent un véritable *work in progress* qui intéresse tout autant l'état d'une question que la façon dont l'artiste entend mener sa propre production cinématographique. Il ne s'agit pas de tendre vers une définition ou une synthétisation de cette question du document, mais bien plutôt de formuler des hypothèses, des suggestions, qui trouvent une application quasi-immédiate dans le projet de la « Trilogie de Pittsburgh » que le cinéaste réalise au même moment. Ce témoignage épistolaire est donc forcément précieux, puisqu'il offre une formulation théorique dont il est possible de mesurer l'implication pratique de façon presque simultanée. Par ailleurs, le geste de l'explicitation auquel se livre Brakhage est important car il est courant de situer le travail de l'artiste du côté de ce qui échappe à première vue à l'entreprise documentaire. Brakhage est ordinairement compris comme le cinéaste d'une nouvelle vision, hautement subjective, qui confine au rêve, à l'hallucination. Si le documentaire est présent dans son travail, il l'est d'abord au sens où l'artiste le formule, ici en 1954 : « Je peux [alors] dire que mes films sont documentaires : à travers mon art, je suis devenu une espèce d'explorateur du subconscient, des émotions éprouvées par ceux que j'ai pu connaître. »¹

Le tournant manifestement engagé au début des années 1970 permet à l'artiste de prendre une autre direction, ainsi qu'il le raconte, contrainte par les images qu'il

1. Stan Brakhage, *Métaphores et vision*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1998, p.46.

enregistre à l'époque :

« [...] je commence à travailler sur un film tourné à la morgue de Pittsburgh. Il en est venu à s'appeler 'The Act of Seeing with one's own eyes' [L'acte de regarder de ses propres yeux] : c'est le sens le plus littéral du mot 'autopsie' et c'est exactement l'impulsion qui m'a poussé à endurer cette épouvantable série de prises de vue. [...] Au début, je n'arrêtais pas de dire que je pensais entremêler ces images de la morgue avec des chaînes de montagnes, des lunes, des soleils, de la neige, des nuages, etc. – l'esprit cherchant à s'échapper vers n'importe quel symbole imaginable... comme cela m'était arrivé pendant que je filmais [...] Après un coup d'œil aux rushes [...] j'ai su qu'il serait impossible (en tout cas pour moi en ce moment) d'interrompre CETTE parade des morts avec Quoi Que Ce Soit, toute fuite serait un blasphème, même la fuite dans l'Art telle que je l'avais connue jusqu'ici. Ce rassemblement (plutôt que montage) d'images devait être direct. »²

De la fameuse « Trilogie de Pittsburgh », consacrés aux grandes institutions qui prennent en charge, à différents stades et selon différentes modalités, le corps humain (la police dans *Eyes*, l'hôpital dans *Deus Ex* et la morgue dans *The Act of Seeing With One's Own Eyes*), les images de cette dernière peuvent difficilement être oubliées. La crudité des plans de Brakhage ainsi que leur rigueur transforment la morgue en un lieu d'exercice extrême pour le regard. Exercice qui rejoue celui de l'autopsie. Le geste filmique trouve ainsi un écho direct dans celui pratiqué à la morgue. En un sens, Brakhage continue, par d'autres voies, la descente dans les profondeurs et la mise à nu qu'il s'était données pour objectif de mener depuis ses premiers films. Espace réflexif, de mise en abyme, *The Act of Seeing* commente à mi-parcours tout le travail de l'artiste, en en passant par la matérialité du corps. Dans les deux cas, l'autopsie d'une part et l'enregistrement puis le montage d'images en mouvement, il s'agit bien d'une exploration des profondeurs.

Dans son récit épistolaire, Brakhage lui-même est « arrêté » par ses propres images qui l'empêchent de réaliser le film qu'il avait en tête. L'acte qu'il filme, les corps qu'enregistre sa caméra, l'exhibition de la mort en somme possèdent une puissance telle qu'ils l'emportent sur le projet que l'artiste avait pu préalablement formuler. Pas de chaînes de montagnes, pas de soleil ni de neige dans le montage final : *The Act of Seeing* sera peut-être le film le plus « direct » de Brakhage dans le sens d'une absence de digression. Le cinéaste procède en effet souvent par « écarts », divagations

2. Cité par Marie Nesthus, « The 'Document' Correspondance of Stan Brakhage », in *Chicago Review*, Vol.47/48, Hiver 2001- Printemps 2002, p.144. Traduction : Dario Marchiori et Teresa Castro.

plastiques, qui lui permettent d'insérer dans une séquence donnée des éléments provenant de régimes visuels parfois très différents. Ici, pas d'échappatoire, comme il l'indique. Or, c'est bien cette qualité, ou disons ce sentiment d'être proprement aspiré par les images, qui fait plonger le film dans ce qu'il nomme le Document :

« En ce moment mon travail s'intéresse au Document (aussi distinct que possible du Documentaire – faire tomber ce 'aire' à la fin me donne le sentiment d'échapper à cette propagande rhétorique et catégorique associée au 'Vieux Doc' des écoles de cinéma...et de sauver le 'ment' pour une autre fin – espérant ainsi (re)mettre en avant le sens du *documentum* latin : l'exemple... sur lequel se fonde aujourd'hui la 'leçon' du 'documentaire'). Mes dernières prises de vue m'ont amené à rassembler des images (plutôt que de les monter) qui se réfèrent plus à leur Source (par exemple les policiers, les couloirs de l'hôpital, etc, comme dans 'Eyes' ou dans 'Deus ex') qu'elles ne la réfléchissent ; c'est-à-dire, les images et l'ordre/les rythmes/les tons de leur rassemblement tendent à mettre fin à toute référence dans le film, faisant ainsi rebondir l'énergie seulement vers Le Spectateur, ses propres Policiers, les hommes, etc., ses couloirs d'hôpitaux, les ruelles, et ce qu'il veut. Je commence à croire que, grâce à ces nouveaux travaux, je suis tombé par hasard sur une manière de brancher une autre décharge d'énergie dans l'Art (dans le sens de Charles Olson : 'conduire toute l'énergie du poème jusqu'au plus près du lecteur'). Un 'art dissimulé' et l'absence d'une simple 'expression de soi' sont essentiels à cette tâche. »³

L'opération que met en place Brakhage à l'occasion de cette trilogie, et que les extraits de sa correspondance permettent de suivre pas à pas, concerne ainsi une « autre » manière de concevoir le documentaire, moins conventionnelle, comme il l'indique, et qui se détourne, un temps du moins, de cette préséance qu'il a toujours accordée à l'expression de soi. Ce passage l'illustre bien : ce qui compte ici concerne une tendance à laisser proprement le dehors et ses puissances matérielles envahir l'espace du film. En s'appuyant sur ces images qui enregistrent un réel à haute densité, une « décharge d'énergie » nouvelle vient irriguer ce « rassemblement d'images ». Brakhage insiste sur cette idée que le document qu'il crée ainsi retourne en dernière instance à ce réel qu'il filme, plus qu'il ne permet de le réfléchir. Sous la forme de la fulgurance, de l'éclat, les morceaux de réalité prélevés par le cinéaste ne sont pas des miroirs mais des puissances de questionnement, qui obligent le spectateur, et, on l'a vu, Brakhage lui-même, à mieux regarder et comprendre la complexité qui les entoure.

3. *Idem.*, p.145. Charles Olson (1910-1970) est un poète américain qui a beaucoup influencé Brakhage.

Nés l'un et l'autre aux alentours des années 1920, le cinéma expérimental et le documentaire s'opposaient tous deux, mais avec différentes armes, à la norme cinématographique, déjà incarnée par le cinéma narratif et commercial⁴. À sa manière, Brakhage formule une énième occurrence de la façon dont ces deux formes peuvent être amenées à dialoguer. Que le documentaire soit le lieu des plus grandes expériences formelles et que ces expériences ne puissent être réduites au simple geste de l'enregistrement, c'est ce que le cinéaste met en application dans les années 1970 à travers cette Trilogie dont le pendant réflexif est formulé par l'échange épistolaire. C'est cette tradition d'un échange possible entre enregistrement du réel et mise en forme atypique que nous souhaiterions prolonger par l'entremise d'exemples contemporains. Comment fabriquer, par le film, un document ? Capable de témoigner, de renseigner, d'historiciser, nous penserons le médium filmique, associé à celui de l'installation, comme producteur de données. Cette mise à disposition de connaissances – que le choix des images, leur montage et leur mise en exposition permet – sera cependant intensifiée par un traitement spécifique des images qui ne doit plus rien au rendu « authentique » du réel préalablement choisi. Il faut l'affirmer clairement : au regard du documentaire comme du cinéma expérimental, les œuvres que nous avons réunies feront sans doute figure d'anomalies. Elles ne remplissent très volontairement qu'une partie du contrat que ces deux genres exigeraient d'elles. Elles héritent cependant du cinéma expérimental cette idée d'une intensification et d'une singularisation des pouvoirs filmiques. Au documentaire, elles empruntent librement le geste de l'explicitation et la scientificité de l'enquête. En soumettant à l'une et l'autre forme des objets ou des sites eux-mêmes peu fréquentés par le cinéma, elles les contraignent à des torsions éminemment productives en termes de sens, comme en termes formels. C'est la lecture de ces écarts que ce chapitre propose. Les exemples convoqués dans ce chapitre se détournent de la production de récits linéaires, synthétiques, voire argumentés. Ils effectuent chacun des opérations de contournement qui vont jusqu'à oblitérer le type d'informations « attendues » sur les sujets ou les objets dont ils traitent. Si l'on a parlé d'une prise en charge du réel, il faut préciser qu'il s'agit cependant d'un réel nécessitant un travail d'enquête et

4. Cette hypothèse est développée plus avant par Philip Rosen dans son texte « Now and Then : Conceptual Problems in Historicizing Documentary Imaging », in *Canadian Journal of Film Studies*, Vol.16, n°1, Printemps 2007, pp.25-37.

d'investigation dont les films rendent compte. Les sujets qui retiennent les artistes sont en effet peu connus, mal repérés ou, en tout cas, le discours qu'ils souhaitent articuler à leur propos relève bien d'une résistance au discours officiel. Une attention, donc, à des questions parfois refoulées par le discours historien (la colonisation des Etats-Unis chez Matthew Buckingham, la reconstruction de l'Allemagne de l'Est après la chute du mur chez Clemens von Wedemeyer), à la remise au jour de mouvements artistiques rarement considérés par l'art contemporain (la peinture de paysage américaine chez Mike Kelley). Ces films s'attachent à la formulation d'une contre-histoire, faisant de leur médium l'instrument d'une véritable critique.

La première partie du chapitre sera consacrée à ce que l'on a nommé « explorations documentaires » cherchant ainsi à rendre l'expérience de recherche constitutive de la préparation de ces films, ainsi que l'expérience de vision qu'en dernière instance ils proposent. Le film de Matthew Buckingham accole deux plans aériens du fleuve de l'Hudson sur lesquels vient s'inscrire, au son, l'histoire de la colonisation par les européens de ce territoire. L'œuvre de Mike Kelley retourne sur un souvenir d'enfance, celui de sa visite du musée de Detroit et des toiles magistrales peintes au XIX^e siècle par le mouvement artistique de la Hudson River School. Deux « programmes » pour le moins récalcitrants au geste exploratoire : celui de Mike Kelley et du souvenir d'enfance lui résiste de fait, pourrait-on dire, là où la proposition de Matthew Buckingham met à ce point en abyme l'idée même d'exploration qu'elle en rend toute saisie globale délicate.

Un point commun se fera jour à l'issue de ces deux études d'œuvres : l'idée de site comme espace à documenter. La seconde partie du chapitre s'étendra sur les fortunes et les contradictions soulevées par la notion de *site-specificity*, née dans les années 1970 pour accompagner la critique formulée à l'endroit du *white cube*. De là, deux lectures s'offrent à nous : l'une, que l'étude de l'œuvre photographique de Martha Rosler incarne, posera en son centre l'impossibilité d'un projet documentaire entendu comme l'explicitation intégrale du site choisi. *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* (1974-1975) l'affirme : le travail de la documentation n'épuise jamais l'objet dont il traite et démontre l'impossibilité de rabattre l'œuvre sur le réel dont elle est issue. On retrouvera là la façon dont Brakhage analyse les plans filmés dans la morgue de Pittsburgh – qui obligent le spectateur à revenir vers le réel plutôt que d'être absorbé par ce qu'il voit. Second parcours de lecture que la *site-specificity* aura permis : celui qu'empruntent aujourd'hui de nombreux artistes

contemporains qui, pour rendre la densité d'un lieu qu'ils placent au cœur d'une réalisation, préféreront basculer dans une forme de fantastique documentaire. On verra, à travers l'étude de trois œuvres de Clemens von Wedemeyer et leur utilisation de références cinématographiques, à quel point cette tendance permet aussi la formulation d'un discours critique, visant l'histoire des formes autant que la grande Histoire. L'idée de site pose d'emblée la question du cadrage et du décentrement : comment cadrer le réel ? Comment mieux cadrer le réel en se décalant légèrement des réalités filmées ? Là où Brakhage s'enfonce dans les profondeurs, et récuse – pour un temps du moins – les procédures qui ont toujours été les siennes, se décentre pour se recentrer, les œuvres qui ont retenu notre attention établissent des procédures qui contournent le réel pour mieux le saisir. Dans les deux cas, ce réel incarne bien « une décharge d'énergie nouvelle insufflée à l'art. »

II. A. EXPLORATIONS DOCUMENTAIRES : RÉCITS, TRAVELOGUES ET ASSOCIATIONS D'IMAGES POUR UNE CONTRE-HISTOIRE

Les deux œuvres associées dans cette première partie de chapitre peuvent sembler a priori éloignées. Elles travaillent cependant l'une et l'autre à reconstruire un souvenir ou un récit, reconstructions que le médium filmique, puis celui de l'installation, laisseront volontairement « incomplètes ». Le geste de la reconstruction sera compris comme une façon de se ressaisir d'un événement passé et d'en produire une image contemporaine, dont la force résidera justement dans un travail de décentrement. Il y aurait ainsi un paradoxe : ces événements passés nécessitent, pour être reconstruits, l'enquête et l'investigation, gestes « scientifiques » qui seront néanmoins traités par l'ouverture d'un espace libre d'interprétation dans lequel cohabiteront textes, images, sons, couleurs... Déconstruire, donc, pour reconstruire : tel serait l'objectif des explorations filmiques qui retiendront notre attention.

Chez Matthew Buckingham, le récit, délinéarisé, de la colonisation hollandaise des terres indiennes situées au bord de l'actuel fleuve de l'Hudson est mis au travail à travers deux longs plans aériens du fleuve. De la fragile association de l'image et du son naît la possibilité d'une lecture critique relative à cet épisode traumatique. Chez Mike Kelley, il s'agit de la reconstruction d'un souvenir d'enfance, celui de ses fréquentes visites au musée de Detroit dont la collection de peinture de paysage américain frappe à l'époque son imagination. L'installation, véritable attraction son et lumière, analyse les images du souvenir en les faisant basculer du côté du spectaculaire.

Dans les deux cas, l'histoire est à reconstruire mentalement : chez Matthew Buckingham, les images filmées aujourd'hui du fleuve de l'Hudson ne peuvent en aucun cas incarner la réalité d'un passé lointain : aucune trace – ou presque – ne demeure des premiers temps de la colonisation européenne. Les images actent d'une impossibilité, là où la voix-off tente l'impossible récit en offrant quant à elle un surplus d'informations. Chez Mike Kelley, le refilmage des différents tableaux, leur

réagencement dans un montage qui associe et fragmente les images, ne peut pas non plus concurrencer la force d'un souvenir d'enfance. Espaces de projection fantasmatique au XIX^e siècle, les tableaux le sont toujours aujourd'hui, continuant de porter le mystère qui les entourait déjà. Ce dont ces deux œuvres attestent, c'est de la difficulté de la reconstruction elle-même. Par-delà les différentes modalités de retour en arrière dont elles font usage (cartographique, mythologique, spectaculaire), une même propension à l'échec les traverse.

Cet échec du rendu exact ou authentique trouve cependant une réponse dans le véritable projet que portent ces reconstructions filmiques : renseigner ces espaces (réels ou imagés) que sont les rives de l'Hudson ou les peintures de la Hudson River School – le mouvement artistique sur lequel se penche Mike Kelley. Face à la tentative de reconstruction, et aux difficultés qu'elle implique, le geste de la documentation intervient comme une manière de faire avec ces difficultés tout en pénétrant avec rigueur dans les « sites » choisis pour l'investigation. Pour rendre nécessaires la documentation et l'enquête qu'ils mettront au centre du processus artistique, les deux artistes agissent selon la prise en compte d'une même coordonnée : celle de l'amnésie ou de l'effacement des données qui caractérise l'histoire des « sites » investigués. Chez Matthew Buckingham, c'est l'histoire de la colonisation européenne, qui, placée au centre de son récit, incarne l'événement refoulé par l'histoire officielle. Chez Mike Kelley, les paysages picturaux américains ne seront plus traités comme renforçant le projet de construction de la nation américaine, mais au contraire comme porteurs de son envers : le vertige et l'inquiétude qui l'accompagnent, l'inquiétante étrangeté des toiles choisies incarnant les symptômes visibles d'un projet aussi démesuré et spectaculaire qu'énigmatique.

Ce dont les deux œuvres choisies témoignent, c'est de la vigueur actuelle de l'exploration documentaire : décentrée, associant images et domaines de pensée, celle-ci trouve dans le film sa meilleure formulation.

II. A. 1. MATTHEW BUCKINGHAM, *MUHHEAKANTUCK-EVERYTHING HAS A NAME*, 2003.

L'ANGLE MORT DE L'EUROPE

«Étymologiquement déstabilisé, le mot 'territoire' dérive de *terra* et de *terrere* ('effrayer'), d'où le *territorium*, 'un endroit qui inspire de la crainte aux gens'.»⁵

Le fleuve et la traversée des fantômes

Remontant le fleuve de l'Hudson, *Muhheakantuck-Everything has a name* fait le récit des origines, s'attache à la manière dont le territoire américain fut colonisé par les européens au début du XVII^e siècle. La présence du fleuve, visible de façon constante à l'image puisque le film est constitué de deux plans séquences tournés depuis un hélicoptère au-dessus de l'Hudson⁶, ajoute à la dimension presque mythologique de cette histoire. La voix-off en rend compte de manière discontinue, tenue par une logique associative qui fait exister ensemble différents récits. Une véritable mythologie en émane cependant: faite de violence, de langage inconnu, de territoires lointains non cartographiés. Une aventure que l'installation rend cependant sans héroïsme, brisant dans un même geste un régime de discours scientifique et un rendu emphatique. L'installation dans son entier tourne le dos à l'exotisme – s'il faut entendre par là le rendu triomphaliste des découvertes occidentales – pour se concentrer sur une version volontairement désenchantée qui s'arrime à la force d'un geste: celui qui documente, à tout prix, l'histoire. Cette entreprise documentaire ne

5. Homi K.Bhabha, *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale* (1994), Paris, Payot & Rivages, 2007, p.168. L'auteur cite ici *The Compact Edition of the Oxford Etymological Dictionary*, Vol.II, p.215.

6. Matthew Buckingham a survolé le fleuve pendant environ vingt minutes, en couvrant quatre-vingt quinze kilomètres, avant de rebrousser chemin. Pointant sa caméra 16 mm hors de l'hélicoptère il a construit le cadre de manière à ce que le plan soit systématiquement divisé en trois: le fleuve en bas, la terre au milieu et la ligne d'horizon et le ciel en haut. Pendant la première partie du vol, la caméra est orientée vers l'est (Manhattan et Westchester) pendant la seconde, elle pointe vers l'ouest (par-dessus les falaises du Tallman Mountain State Park puis vers Jersey City). Le film comprend ainsi deux prises de vingt-deux minutes chacune, raccordées l'une à l'autre pour former une boucle. Le film a été tourné en 16 mm et en couleur. Lors de ses premières présentations en galerie, il était présenté à travers une vitre teintée par un filtre de couleur magenta. Plus tard, la pellicule fut teintée. Dans les années 1960 et 1970, ce que l'on a appelé aux Etats-Unis « educational films » étaient tournés en 16 mm et subissaient souvent une forme de détérioration spécifique, virant au rouge, le « red shift ». Matthew Buckingham se réfère à ce type de production cinématographique. Par ailleurs, et nous citons ici un échange avec Janice Guy, la galeriste de Matthew Buckingham: « La couleur magenta agit aussi comme filtre figuratif, un dispositif aliénant rappelant que les 'faits' historiques sont toujours soumis à une forme de relecture biaisée. »

peut cependant être comprise comme une manière d'asséner un discours de vérité. Au contraire, la force de l'installation réside dans le délicat équilibre qu'elle construit entre le régime de l'enquête (collecte d'informations, lectures diverses) et son impossible « résultat ».

Le texte, lu par Buckingham lui-même, développe un récit central : celui des premières activités de la Compagnie néerlandaise des Indes orientales au début du XVII^e siècle. Employé par celle-ci, l'explorateur Henry Hudson (1570-1611) est envoyé sur les côtes américaines pour trouver « le passage du Nord-Ouest », une voie maritime fabulée par les européens et les cartographes qui pensaient ainsi raccourcir les déplacements entre l'Europe et la Chine et précipiter le rythme des expéditions. Ce passage ne fut jamais trouvé par le navigateur. Celui-ci remonta cependant le fleuve qui allait porter son nom. Sa rencontre avec les Lenape, le peuple indien qui avait baptisé le fleuve « Muhheakantuck », la rivière qui coule dans deux directions, donna lieu à des échanges commerciaux que la compagnie mit très rapidement à profit. C'est suite à cette première expédition d'Hudson, que les premiers colons, envoyés par la compagnie pour poursuivre ces échanges, s'installèrent sur le futur site de Manhattan. Durant les quarante premières années de ces « Nouveaux Pays-Bas », les maladies, les exactions et les massacres donnèrent un tour dramatique aux rapports entre européens et population indigène. La décimation du peuple Lenape par les premiers colons est au centre du texte écrit par Buckingham.

À ce récit « originaire » vient s'adjoindre tout un ensemble de micro-récits, de différentes échelles, qui partagent une forme d'indécision temporelle : on ne peut extraire du texte une ligne directrice clairement située dans l'histoire. L'invention de l'hélicoptère ou de la cartographie, par exemple, relatés en pointillés, se mêlent à la réflexion engagée sur la colonisation. La construction générale du texte est donc extrêmement fragmentaire, ce qui à la fois institue le geste documentaire (il est indéniable qu'une véritable recherche est à l'origine du travail) et le sabote (autant d'informations ne peuvent être également traitées). De l'anecdote à l'aphorisme (« Coloniser le langage revient à coloniser également la mémoire et l'imagination », « Les histoires condensent le temps de la même manière que les cartes miniaturisent l'espace », « Dans tout silence il y a de l'absence. Le silence n'est pas passif. ») en passant par un type de questionnement plus fondamental (« Comment savons-nous ce que nous croyons savoir ? »), l'écriture de la voix-off finit par interroger très directement la manière dont un savoir ou des savoirs se constituent.

Face à la multitude des régimes d'énonciation, et donc de vérité, se « dresse » à l'image un élément plein et unique, le fleuve lui-même, que la caméra, contrairement à l'écriture et à son économie diffractée, ne quitte pas des yeux. Le fleuve, qui est au centre des récits entrepris par Matthew Buckingham, dessine un paysage, construit en bordure de l'eau et mouvant. Saisi depuis un hélicoptère, il se déroule selon la logique propre aux vues aériennes : entre abstraction, vérité scientifique et sensationnalisme⁷. Fluidité et continuité caractérisent ces deux plans de vingt-deux minutes qui constituent le film, deux qualités qui contrastent radicalement avec le dispositif rhétorique de la voix-off qui joue quant à elle sur la fragmentation et la discontinuité. Cependant, cette idée d'un lien entre mobilité du regard, fixité de la caméra, vue surplombante et durée des prises de vue affirme aussi une manière de prendre possession du paysage, question que problématise très directement la voix-off. La cartographie et sa capacité à « enserrer » un territoire sont le véritable point de départ de la réflexion de Buckingham comme elle est le point de départ du voyage entrepris par Henry Hudson, mal renseigné par les cartes volontairement falsifiées de l'époque, soutenant l'existence de ce fameux « Passage du Nord-Ouest » :

« Lorsque les cartographes européens commencèrent à dessiner le monde à l'image d'un globe, ils esquissèrent différentes solutions au problème que posait la représentation d'une forme sphérique sur une feuille de papier plate. Un cartographe représenta métaphoriquement le globe à l'image d'une tête humaine masculine. Sur cette 'carte', l'Europe occupait la position du 'visage'. L'océan atlantique se trouvait au niveau de l'oreille droite, et l'Asie au niveau de l'oreille gauche. Le prétendu 'Nouveau Monde', moins bien défini, se trouvait à l'arrière de la tête, dans l'angle-mort' de l'Europe. Moins anthropomorphisées, certaines mappemondes de l'époque tentaient également de décrire 'ce que l'Europe ne pouvait pas voir'. Beaucoup comportaient une étrange voie navigable. Bien qu'elle apparaisse sous différentes formes, cette voie connectait invariablement l'Asie et l'Europe. On l'appelait le Passage du Nord-Ouest. Personne ne savait s'il existait ou non. Les tribunaux et les dirigeants européens misaient sur son existence, afin de pouvoir commander des cartes le représentant et d'envoyer un nombre plus important de navigateurs à sa recherche. »⁸

Est-ce qu'une carte dit la vérité? Ou bien réécrit-elle la géographie, et donc l'histoire? Est-ce qu'une carte n'est pas d'abord une manière de conquérir visuellement

7. Sur la question des rapports entre cartographie, cinéma et vue aérienne, on peut se reporter au chapitre « Les Vues aériennes » de la thèse de Teresa Castro, *Le cinéma et la vocation cartographique des images. Questions de culture visuelle*, entreprise sous la direction de Philippe Dubois, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, soutenue en novembre 2008 et non encore publiée.

8. Texte de la voix-off du film. Ma traduction.

un territoire, de le faire sien, en dépit de ce qui lui préexiste, avant le moindre dessin ou tracé ? La vue aérienne qui accompagne la voix-off de Matthew Buckingham, ce « protocole filmique de spectacularisation du réel »⁹, problématise ultimement les questions qui se font jour face à cette installation. Ce que Buckingham cherche à saisir, c'est la façon dont le récit d'un lieu se construit, avec ses vérités, ses anecdotes, ses légendes. Face à lui, la cartographie, geste qui accompagne toute forme d'annexion du territoire, incarne une manière de totaliser, du point de vue de la représentation, ce même espace. D'une certaine manière, elle est une forme de récit. Carte et récit poursuivent le même objectif : « Dominer l'espace et le temps par la totalisation », dit Buckingham dans son synopsis de l'installation. Et pourtant, les failles sont nombreuses : c'est ce que proclame la non-adéquation du texte et de l'image, la donnée fragmentaire des récits, et le flux somptueux du fleuve dont l'écoulement, inaltérable, rend caduque toute tentative de « fixation ». Dans ce cadre, la vue aérienne se présente comme le « comble visuel » de la tentative de Buckingham : on croit mieux voir (la vue aérienne comme symbole de rationalité visuelle), là où finalement rien n'est visible (elle cacherait donc plus qu'elle ne montre). Que reste-t-il ? Le flux, le passage du temps, et le travail de déchiffrement qui, lui, est bien « incartographiable » : l'image comme le texte résistent à l'entreprise de lisibilité que l'un et l'autre devraient pouvoir accompagner. Le fleuve, la ligne d'horizon ne révèlent rien de leur histoire, quant à l'histoire elle-même, lorsqu'elle est racontée, elle se perd dans des méandres qui empêchent au point de vue omniscient de s'imposer.

Dans son texte sur Jackson Pollock, intitulé « Emblèmes ou lexies : le texte photographique », Rosalind Krauss s'attache à la vue aérienne, comprise comme l'ancêtre possible du geste de Pollock dominant sa toile. Cette forme de prise de vue surplombante lui permet d'établir en conclusion la nécessaire « fissure entre l'objet et son intelligibilité ». Un peu plus haut dans son texte, elle a ainsi décrit la photographie aérienne :

« La photographie aérienne nous met en face d'une 'réalité' transformée en un texte, en quelque chose qui nécessite une lecture ou un décodage. Il y a césure entre l'angle de vision sous lequel la photo a été prise, et cet autre angle de vision qui est requis pour la comprendre. La photographie aérienne

9. L'expression est de Teresa Castro, *op.cit.*, p.275.

dévoile donc une déchirure dans le tissu de la réalité, une déchirure que la plupart des photographes au sol tente ardemment de masquer. Si toute la photographie promet, approfondit et encourage notre fantasme d'un rapport direct au réel, la photographie aérienne tend – par les moyens mêmes de la photographie – à crever la baudruche de ce rêve. »¹⁰

Dans le descriptif qu'il donne de son installation, Matthew Buckingham dit juxtaposer deux modes de représentation : le « récit historique » et la « cartographie géographique », analysant la manière dont le fleuve de l'Hudson peut effectivement être historicisé et cartographié. Ce qui frappe cependant le spectateur se loge dans l'absence volontaire de toute image d'archive. Une absence « criante » si l'on peut dire, à l'heure où l'utilisation de ces images, notamment dans l'art contemporain, se fait on ne peut plus prégnante. De plus, on l'a vu précédemment, le travail de Matthew Buckingham lui-même y fait appel¹¹. Le cas du traitement de l'image dans *Muhheakantuck: Everything has a Name* est donc à interroger frontalement. Alors que l'objet de la recherche aurait clairement pu mettre en avant un arsenal d'images et de reproductions – dessins, gravures, peintures... : celles de la colonisation du nord de l'Amérique au XVII^e siècle, la décision de produire un tout autre régime de représentation relève d'un retranchement important d'un point de vue critique. Par ailleurs, en choisissant de produire une image malgré tout cinématographique Matthew Buckingham fait aussi le choix de s'inscrire dans une culture visuelle précise, celle des *travelogues* ou encore des images ethnographiques qui accompagnent presque immédiatement la naissance du cinéma. Une culture visuelle présente en creux : une fois encore, l'absence d'images d'archive joue à la fois comme puissance attractive et phénomène de rejet. Ces images ne sont pas là : à leur place, le geste de « cartographie géographique » de l'artiste, cette image aérienne de l'Hudson, s'installe comme un flux constant sans point de fixation possible. Pas de visages, pas d'objets, pas de décors d'époque : rien ne viendra « illustrer » l'autre régime de représentation choisi, le « récit historique », dont nous traiterons plus spécifiquement plus loin. L'œuvre de Matthew Buckingham est en ce sens aussi riche de ce qu'elle montre que de ce qu'elle cache effectivement : d'une part la colonisation du XVII^e siècle – objet de la plus grande partie du texte, d'autre part l'association – hautement

10. Rosalind Krauss, « Emblèmes ou lexies : le texte photographique », in *L'Atelier de Jackson Pollock*. Hans Namuth, Paris, Macula, 1978, p.23.

11. Nous renvoyons ici à l'analyse de son installation *Situation Leading to a Story* proposée dans le premier chapitre.

ambigüe – entre cinéma et ethnographie à la fin du XIX^e siècle, celle-ci assumée par la partie « technique » de l'installation, l'usage d'un 16 mm suffisamment patiné pour rappeler on ne peut plus clairement cette époque. L'imbrication du texte et de l'image, ou plutôt la déchirure signifiante qu'incarne leur association, est au cœur de l'analyse que nous proposons qui se concentre sur l'équation contemporaine suivante : essai / film / voyage.

Récit des origines

« Matthew Buckingham est très intéressé par ce pays qu'est l'Amérique, ou plutôt, cette vieille terre disputée qui allait devenir l'Amérique. »¹²

Rem Koolhaas dans le chapitre « Préhistoire » de son ouvrage consacré à Manhattan, revient sur la découverte du lieu en 1609 par Henry Hudson pour le compte de la Compagnie néerlandaise des Indes orientales. Pour mieux décrire le « théâtre du progrès » qu'incarne, selon lui, la ville de New York, les premiers mots du chapitre sont laissés à E. Porter Belden, tirés de son ouvrage *New York, Past, Present and Future* (1849) :

« Les enfants de la nature, à l'abri des molestations de l'homme blanc, erraient en liberté à travers ses forêts et poussaient leurs légers canoës le long de ses eaux paisibles. Mais le temps approchait où ce domaine des sauvages allait être envahi par des étrangers qui jetteraient partout sur leur passage des principes exterminateurs qui, avec une force toujours croissante, ne devaient plus cesser d'agir jusqu'à ce que la race aborigène toute entière ait été extirpée et que son souvenir [...] ait été presque effacé de la surface de la terre. [...] La barbarie devait céder la place au raffinement européen. »¹³

Si l'intention de Koolhaas dans cet ouvrage pourtant fascinant n'est pas de retracer la façon dont les indiens ont été proprement « effacés » de leur propre territoire, effacement qui est par contre au cœur du projet de Buckingham, les lignes qu'il nous donne ainsi à lire vont dans le sens de ce dernier. Quant aux images qui accompagnent les premières pages de *New York Délire*, elles donnent la priorité aux cartes – à noter, néanmoins, dans l'édition française, une petite reproduction en couleur d'un tableau de 1626 intitulée « Vente fictive de Manhattan ». Bien sûr, le plan, la trame,

12. Tacita Dean, « Historical Fiction: the art of Matthew Buckingham », in *Artforum*, Mars 2004, XLII, n°7, p.146.

13. Cité dans Rem Koolhaas, *New York Délire* (1978), Marseille, Parenthèses, 2002, p.13.

sont au cœur de l'entreprise de Koolhaas, qui en fait les motifs récurrents de son ouvrage, revenant régulièrement sur une carte de 1672, de ce qui s'appelle encore « New Amsterdam », dessinée par un français, qui donne à voir Manhattan comme une « toile urbaine, exposée à un constant bombardement de projections, de déformations, de transplantations et de greffes. »¹⁴ Si l'idée d'espace vital (*Lebensraum*) revient elle aussi à plusieurs reprises dans l'ouvrage, l'on peut dire que le film de Buckingham tente peut-être de d'entrouvrir les interstices de cet espace « manhattaniste » jugé vital pour y glisser l'espace colonisé des Lenape, peuple indigène chassé par les européens. Si New York est la ville de la greffe, « greffe d'une culture spécifique sur un site étranger »¹⁵, elle et son territoire proche comportent aussi l'histoire des greffes qui n'ont jamais pris, échecs qui n'ont jamais fait l'objet de récits et qui pourtant contribuent aux origines de la ville. Comment, dès lors, faire l'histoire des interstices ?

L'entreprise de Matthew Buckingham doit beaucoup aux études postcoloniales anglo-saxonnes et son projet ne peut être tenu à distance d'une critique idéologique. Le ton du texte est explicite à ce propos : dans sa froideur et sa distance, il déconstruit systématiquement les enjeux de conquête et d'assujettissement qui accompagnent le voyage d'Henry Hudson au début du XVII^e siècle. La bibliographie qui accompagne la publication du texte donne les références qui ont servi de point de départ à la recherche : ouvrages d'histoire, de culture visuelle ou de géographie, ceux-ci donnent à voir le contexte critique dans lequel l'enquête a été menée.

Si le terme de postcolonialisme apparaît dans l'après seconde guerre mondiale pour accompagner la décolonisation et évoquer la situation des pays après leur indépendance, il apparaît comme mouvement de pensée à la fin des années 1970 pour traiter des effets de la colonisation sur la culture, porté notamment par les ouvrages fondateurs d'Edward W.Said. L'apport majeur des auteurs qui donnent ses lettres de noblesses à un domaine jusque-là tenu à l'écart ou rangé dans les catégories de l'activisme ou du militantisme, consiste à mettre en évidence la dimension de domination discursive du colonialisme, qui ne pouvait plus dès lors être simplement compris comme un dispositif militaire, politique et économique. Attaché à l'émergence de la modernité, la sculptant même comme son obscur envers, le discours colonial

14. *Idem.*, p.245.

15. *Idem.*, p.243.

apparaît ainsi comme « un appareil de savoir dont la violence était tout aussi bien épistémique que physique »¹⁶. Le postcolonialisme se donne pour charge de redessiner les contours du dispositif colonial, en en faisant basculer les prérogatives : représentations symboliques, mythe de la transparence, universalisme de l'humanisme occidental, centralité de la subjectivité... pour mettre en avant la dispersion, la multiplicité des identités comme des mécanismes interférant selon une logique violemment antagoniste. Ainsi que l'écrit Homi Bhabha, les perspectives postcoloniales :

« interviennent dans ces discours idéologiques de la modernité qui s'efforcent de donner une 'normalité' hégémonique au développement inégal et aux histoires différentielles souvent désavantagées des nations, des races, des communautés, des peuples. Elles formulent leurs révisions critiques autour de question de différence culturelle, d'autorité sociale et de discrimination politique pour révéler les moments antagonistes et ambivalents au sein des 'rationalisations' de la modernité. »¹⁷

Ce travail de révision affecte immédiatement le discours qui, pour coller à une réalité éclatée, affirme l'hybridité et l'hétérogénéité, transformant ainsi l'émergence comme l'inscription de l'idée même de théorie¹⁸. Le geste de redistribution des savoirs est également à l'œuvre dans le travail de Matthew Buckingham qui joue lui aussi des différentes valeurs de discours, de leurs mises en concurrence, quitte à produire un effet d'inconfort théorique et critique, produit par l'ambivalence des récits dont il se fait le passeur. Penser dans et par les interstices, comme le propose à sa manière l'installation, revient à refuser la continuité des grands récits hégémoniques, les divisions binaires ou les versions téléologiques qui ont pu accompagner la transmission de ces récits originaires. En ce sens, le texte produit par Buckingham est l'héritier de ces théories encore mal relayées en France, mais qui irriguent aujourd'hui l'art contemporain dans sa prise en charge des éléments forclos de l'histoire. Ainsi que l'écrit Homi Bhabha : « L'espace colonial est la *terra incognita* ou la *terra nulla*, la terre vide ou perdue dont l'histoire reste à commencer [...] »¹⁹

16. « Qu'est-ce que la pensée postcoloniale? Entretien avec Achille Mbembe », in *Esprit : pour comprendre la pensée postcoloniale*, n°330, décembre 2006, p.220.

17. Homi K.Bhabha, *Les Lieux de la culture*, op.cit., p.267.

18. Homi Bhabha l'affirme : « Je veux me situer aux marges mouvantes du déplacement culturel – qui réduit à néant tout sentiment profond ou 'authentique' de culture 'nationale' ou d'intellectuel 'organique' – et demander ce que pourrait être la fonction d'une perspective théorique engagée, une fois l'hybridité culturelle et historique du monde postcolonial prise comme point de départ paradigmatique. », *Idem.*, p.58.

19. *Idem.*, p.371.

Essai, film : produire un espace d'expérimentation

Même s'il semble délicat de dissocier le texte et l'image de l'installation de Matthew Buckingham, le fait de considérer le texte seul permet d'évaluer avec plus de justesse ce qui est effectivement au travail dans cette œuvre. Dans sa version publiée²⁰, qui possède donc une existence séparée du film, ce dernier est accompagné d'une bibliographie assez complète sur le sujet traité par l'installation, mettant ainsi à disposition du lecteur les références ayant présidé à l'œuvre et transmettant par ce biais l'une de ses procédures de réalisation. L'œuvre a ainsi pour point de départ une véritable recherche, au sens où pourrait l'entendre un historien. La construction du texte implique cependant un usage des sources un peu particulier, moins concentré sur la mise au point de problématiques précises ou encore sur la progression vers une synthèse des questions abordées que sur l'exposition d'un ensemble d'interférences. On entend par là un geste artistique fort qui se refuse ainsi à être exactement identifié à une démarche de type académique ou universitaire tout en empruntant certaines procédures. Une fois encore, le travail de Matthew Buckingham se situe à l'endroit d'une subversion volontairement adoptée au regard de certains codes existants. La logique linéaire, qui pourrait par exemple guider une réflexion historique, est ici balayée au profit d'une écriture proche du collage d'éléments disparates, de plus ou moins grande importance, et relevant de régimes énonciatifs extrêmement différents. On trouve ainsi, sur les quelques quarante minutes que dure le texte, des réflexions relatives à l'histoire, des digressions plus « philosophiques », des réflexions d'ordre techniques, des récits... On a déjà pointé, dans le chapitre précédent, le rôle de la digression dans le travail de Matthew Buckingham. Elle est également de mise dans ce travail. Bien qu'extrêmement documenté, le texte de la voix-off, décousu, pointe dès lors vers une aporie : le rendu d'une réalité historique dans sa plénitude d'événement.

Il semble impossible – au contraire de l'analyse que nous avons proposée de *Situation Leading to a Story* – d'y voir une sorte de récit subjectif. Le « je » a disparu au profit de ce que qui s'apparente à une variation autour de formes littéraires, telles que le traité ou le rapport scientifique, rendues décadentes. Un protocole semble guider la

20. Le texte de l'installation a été reproduit in *On Knowledge Production: A Critical Reader in Contemporary Art*, BAK Critical reader Series, éd. Maria Hlavajova, Jill Winders et Binna Choi, Francfort, BAK and Revolver, 2008.

progression du texte, mais un protocole que l'artiste aurait fait disparaître, les passages restant apparaissant comme des écueils à la surface d'une étendue textuelle résolument manquante. Ces écueils nous sont transmis comme les traces des dérives pratiquées par l'artiste.

Nous ferons l'hypothèse que le terme d'« essai » qualifie au mieux le texte proposé par Matthew Buckingham dans l'idée de rendre perceptible l'instabilité de la voix-off comme sa rigueur, l'une et l'autre qualité étant présente à parts égales. Si l'essai nous convient, c'est en tant qu'entreprise non systématique, semant les balises conceptuelles pour établir un style libre, capable néanmoins de tenir l'équilibre entre la production de savoirs et de connaissance et une impulsion littéraire, voire poétique. Dans le cas de Matthew Buckingham, l'usage de cette forme mouvante qu'est l'essai relève d'une fonction critique, voire subversive, qui traverse par ailleurs l'ensemble de son travail. Tout en restant attaché à un programme discursif, qu'il s'agit d'allier ou de confronter à l'image en mouvement, l'artiste organise ses textes comme des espaces extrêmement ouverts, où la réflexion et l'information évoluent de pair et librement, et où la discursivité prend un tour à la fois clinique et fantaisiste. On retiendra donc une volonté expérimentale, que le texte porte en lui-même, et que le rapport entre texte et images emphatise.

Le genre de l'essai a donné lieu à une réévaluation importante dans les années 1910-1920, notamment chez George Luckàcs et chez Walter Benjamin, une réévaluation dont Adorno a discuté les enjeux dans un texte intitulé « L'essai comme forme », publié en 1958²¹. C'est bien l'idée de liberté intellectuelle qui selon lui irrigue cette forme, si délicate à catégoriser, qui évolue entre littérature, philosophie et poésie. Cette forme de spéculation libre prend pour point de départ des objets spécifiques « déjà formés d'avance dans la culture », manière donc de faire avec ce que celle-ci offre de « disponible ». En contournant les formes de savoir académiques, volontairement irrespectueux, l'essai ouvre une brèche qui le rend délicat à cartographier. Mettant en tension science et littérature et choisissant délibérément de ne pas trancher entre l'un et l'autre, il établit un discours qui s'offre aussi comme le symptôme d'une situation critique de la culture. En empruntant librement ses sources et références, en les associant d'autant plus librement, l'essayiste pointe une certaine

21. Theodor W. Adorno, « L'Essai comme forme » (1958), in *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984, pp. 5-29.

manière de faire avec ce qui existe, mais aussi, en négatif, une certaine manière de faire *autrement*. Une « mise en doute » fondamentale à l'endroit de la transmission académique du savoir accompagne l'essai qui, dès lors, se présente comme une force de proposition méthodologique, tout autant que comme un espace critique. Il s'agit de démonter pour remonter autrement. Propension à l'erreur, aux recouvrements libres, attachement à la discontinuité... l'économie spécifique de l'essai va bien à l'encontre du cheminement classique de la pensée lorsqu'elle s'expose, réaffirmant chaque fois l'arbitraire d'un choix, celui du prélèvement comme celui de l'organisation interne du texte. Non exhaustif, l'essai présente les contradictions, les complexités des objets choisis, leur caractère « agonistique ». La théoricienne de la littérature Marielle Macé le note à différentes reprises²², l'essai propose aussi une temporalité de pensée différente de celle qu'offrent le traité, le roman, ou le texte philosophique. Temps long ou au contraire extrêmement ramassé, ruptures soudaines, sautes temporelles, bifurcations : l'essai est bien cet espace d'expérimentation qui offre à l'écriture les moyens d'une circulation tant temporelle que spatiale.

Si l'on distingue rapidement à quel point cette tradition corrobore notre hypothèse, celle de lire le travail de Buckingham sous le régime de l'essai, littéraire ou philosophique, il faut ajouter à celle-ci une autre voie plus clairement ancrée dans l'image en mouvement. L'essai filmique possède sa propre histoire, elle aussi hybride, puisque située entre la fiction et le documentaire. Transgressant volontiers les normes tant conceptuelles que formelles, l'essai filmique relève d'une forme que l'on aura vue pratiquée tant par les réalisateurs, les documentaristes que par les cinéastes d'avant-garde. Insistant sur une alliance souvent conflictuelle entre texte, image et son, il prend appui sur une économie citationnelle, forçant la concomitance entre références et prélèvements au sein de l'œuvre. L'essai filmique se veut expérience de vision. Dans un texte intitulé « Translating the Essay Into Film and Installation »²³, Nora Alter propose une généalogie de l'essai filmique. Elle distingue dans les années 1920 une tendance européenne : Dziga Vertov (*L'homme à la caméra*, 1929), Joris

22. On peut notamment se reporter à son texte : « Figures de savoir et tempo de l'essai », in *Études littéraires*, Vol. 37, n° 1, Automne 2005, pp. 33-48. On peut également lire *Le Temps de l'essai. Histoire d'un genre littéraire en France au XX^e siècle*, Paris, Belin, 2006.

23. Nora M. Alter, « Translating the Essay Into Film and Installation », in *Journal of Visual Culture*, Vol.6, n°1, 2007, SAGE Publications, pp.44-57. Sur cette question, d'un point de vue plus strictement cinématographique, on peut également se reporter à : *L'Essai et le cinéma*, sous la direction de Murielle Gagnebin et Suzanne Liandrat-Guigues, Seyssel, Champ Vallon, coll. L'Or d'Atalante, 2004.

Ivens (*La pluie*, 1929), Walter Ruttmann (*Berlin, symphonie d'une grande ville*, 1927) et date de 1940 et des textes de Hans Richter²⁴ les premières tentatives de théorisation du genre à travers la volonté de rendre visible ce qui ne relève pas du registre de l'image: les pensées, les idées mêmes. En posant les termes du débat, Richter ouvre la voie, aux Etats-Unis, au travail de Stan Brakhage, de Maya Deren, d'Andy Warhol, une voie expérimentale. Une toute autre évolution particularise l'Europe de l'après-guerre (les films de Werner Fassbinder, Werner Herzog, Alexander Kluge, Marguerite Duras, Jean-Luc Godard...). La tendance que semble emprunter Matthew Buckingham trouve quant à elle sa source dans l'art américain des années 1965-1975. Il est clair que l'artiste, tant dans ses recherches formelles, dans la façon dont il pense le dispositif d'exposition de son travail, que dans son attachement à la forme littéraire, se situe dans la lignée des œuvres conceptuelles de James Coleman, Robert Smithson, Michael Snow, Dan Graham, Mel Bochner.

Les voyages de Robert Smithson dans le Yucatàn: «développer une vision négative»

«Pourquoi ne pas reconstituer notre inaptitude à voir ? Donnons une forme passagère aux vues inconsolidées qui entourent une œuvre d'art, et développons une espèce 'd'anti-vision', de vision négative.»²⁵

Si nous souhaitons nous arrêter un moment sur le travail de Robert Smithson, c'est parce qu'il offre les prémisses de ce dont nous traitons à travers l'œuvre de Matthew Buckingham: la validité de l'équation *travelogue* ou récit de voyage / écriture essayiste alliée à la délicate historicisation de l'idée de paysage. L'écriture critique que pratique Smithson est similaire à son travail plastique: un parti-pris, déplacer constamment les frontières et surtout de refuser à un centre – repérable tant géographiquement qu'intellectuellement – de régenter toute forme de production. La théorie du *Nonsite* dérive de cette idée, elle est d'ailleurs fortement corrélée au travail d'écriture que mène Smithson²⁶. Dans un texte intitulé «Un musée du langage au

24. Hans Richter, «Der Filmessay, eine neue form der Dokumentarfilms», in *Nationalzeitung*, 24 avril 1940, Bâle. Reproduit in Christa Blümlinger et Constantin Wulff (éd.), *Schreiben Bilder Sprechen: Texte zum essayistischen Film*, Vienne, Sonderzahl, 1992.

25. Robert Smithson, «Incidents au cours d'un déplacement de miroirs dans le Yucatàn», in cat. expo. *Robert Smithson. Une rétrospective. Le paysage entropique 1960-1973*, Musée de Marseille, 1994, p.202.

26. Cet argument est développé par Craig Owens dans son texte «Earthwords», in *October*, Vol. 10, Automne 1979, pp.120-130. L'idée d'Owens – voir dans le travail de Smithson une entreprise globale de décentrement des points de vue, entreprise étayée par les écrits de l'artiste- est importante pour notre propos.

voisinage de l'art», l'artiste rassemble virtuellement une communauté d'artistes pour qui l'association entre langage et écriture, « pleine de trous », permet de s'émanciper des canons de l'art. Ces « surfaces linguistiques » dont Smithson se fait l'écho sont des œuvres à part entière. Ses propres textes témoignent d'une nécessaire « sortie du cadre » tant critique qu'artistique. Montages de citations, de réflexions personnelles, de références scientifiques, les textes de Smithson sont à l'image de son travail plastique – « marginalia au centre » – décentré.

Produire une image, un instantané d'un lieu à travers le travail conjoint ou séparé du texte et de l'image, mais une image volontairement « décentrée », manquante, c'est peut-être le but non-avoué du voyage entrepris en voiture dans le Yucatán en 1969 en compagnie de sa femme Nancy Holt et de sa galeriste. Une « anti-expédition » selon les termes de Smithson. *Hotel Palenque* (1972) est l'une des œuvres produites dans le sillage de ce voyage, parmi lesquelles *Yucatán Mirror Displacement* (1969), une série de photographies réalisées dans des décors naturels et dont l'enjeu consiste en la « mise en situation » – que Smithson nomme « déplacement » – de douze miroirs de trente centimètres de côté dans ces mêmes décors. Un texte relate très précisément ces expériences, « Incidents au cours d'un déplacement de miroirs dans le Yucatán »²⁷. En voici les derniers mots :

« Si vous visitez les sites (une probabilité douteuse), vous ne trouverez rien que des traces de mémoire, car les déplacements furent démontés juste après avoir été photographiés. Les miroirs sont quelque part dans New York. La lumière s'est évanouie. Les souvenirs ne sont plus que des chiffres sur une carte, des mémoires vides constellant des terrains intangibles en proximités effacées. C'est la dimension de l'absence qui reste à découvrir. La couleur abolie qui reste à voir. Les voix fictives des totems ont épuisé leurs arguments. Le Yucatán est ailleurs. »²⁸

Le texte ne se contente pas de raconter la réalisation de chacune de ces photographies. Conçu comme un carnet de voyage, il raconte les routes empruntées, les couleurs, les récits – historiques ou contemporains – qui accompagnent les « déplacements » de l'artiste. Impossible cependant de l'analyser comme un véritable carnet de voyage. Labyrinthique, lacunaire, il passe d'un objet à un autre sans transition, mêlant les considérations personnelles, liées au travail de Smithson, à celles plus

27. Ce texte a été traduit en français dans *Robert Smithson. Une Rétrospective. Le paysage entropique 1960-1973*, op.cit., pp.198-203.

28. *Idem.*, p.203.

générales sur la région qu'il découvre. Un ton globalement incisif – précis dans ses description mais tendu – le caractérise. À l'encontre de tout manuel touristique, le texte de Smithson préfère donner la parole aux divinités mexicaines qui interviennent dans son texte comme les figures tutélaires d'un voyage étrange. La carte routière se désintègre, de nouvelles coordonnées surgissent :

« Dans le rétroviseur, surgit Tezcatlipoca, le démiurge du 'miroir-fumant'. 'Tous ces guides sont inutiles, disait Tezcatlipoca, vous devez aller à l'aventure, comme les premiers Mayas, vous risquez de vous perdre dans le maquis, mais c'est le seul moyen de faire œuvre d'art.' »²⁹

Lorsqu'il entreprend ce voyage en 1969, Smithson a déjà corrélié sa production artistique à l'idée d'expédition, de nombreux textes en offrant les comptes-rendus déviants et éclatés³⁰ : si la catégorie du *travelogue* correspond à ce qu'il entreprend dans ces récits, il faut néanmoins l'entendre comme une manière de renverser les codes et les attendus du genre. Refusant la linéarité du récit, Smithson établit une non-convergence fondamentale entre les lieux traversés, leur rendu cartographique, et la lecture qu'il en offre : une résistance sourde travaille ces textes, résultat des réflexions de l'artiste sur ce qu'il nomme le *Nonsite*, « contenant de façon effective le chaos du Site »³¹. Si le voyage est censé documenter les découvertes de l'artiste des ruines mayas, aucune des œuvres produites dans le cadre de ce voyage, ou ultérieurement, ne les donnent à voir précisément. Celles-ci ne sont présentes que par l'évocation. Cette volonté de tenir à distance l'objet même du voyage peut être comprise comme une critique du geste archéologique, que Smithson « moque » régulièrement, tout autant que des récits de voyage entrepris dans ces régions depuis la colonisation européenne et censés affirmer la puissance d'une domination étrangère sur les populations autochtones. Le décentrement dont font preuve ces récits table systématiquement sur une incapacité à cerner, littérairement autant qu'anthropologiquement, le site investigué³². L'anti-expédition de Smithson est aussi dédiée à une critique d'un certain centrisme occidental, une critique qu'il livre de manière oblique, en faisant

29. *Idem.*, p.198-199.

30. C'est le cas notamment des textes « Le pays de cristal » (1966) et « Une visite aux monuments de Passaic » (1967), publiés in *Ibid.*

31. Robert Smithson, « A Sedimentation of the Mind : Earth Projects » (1968), in *Robert Smithson : The Collected Writings*, Berkeley, University of California Press, 1996, p.111.

32. Sur cette question, on peut se reporter au texte de Jennifer L.Roberts, « Landscapes of Indifference : Robert Smithson and John Lloyd Stephens in Yucatán », in *The Art Bulletin*, Vol. 82, n° 3, Septembre 2000, pp.544-567.

littéralement disparaître les ruines mayas de sa production, laissant la place aux fantômes de leurs dinivités.

Le voyage de Smithson est l'occasion d'exposer la complexité d'un site. Une abondance de détails, relevant de différents domaines, ponctuent le texte et cohabitent sans difficulté apparente. Luttant contre le récit académique, le texte de Smithson refuse le socle capable de combiner ces éléments disparates: empêcher la linéarité d'advenir c'est aussi empêcher à toute forme de compréhension globale de «recouvrir» le site qu'il a choisi. La collision et la diffraction apparaissent comme les seuls outils formels viables face à la «Carte d'Impasse»³³ que traverse Smithson dans le Yucatán. L'historienne de l'art Jennifer L.Roberts le souligne dans le texte que nous avons déjà mentionné³⁴, le rapport que Smithson entretient avec ce territoire est fortement éloigné de toute position tant historique que politique. Impasse, amnésie, indifférence: le Yucatán n'est pas pour Smithson l'occasion de soutenir ni même de prolonger l'activisme qui pourtant absorbe la scène artistique new-yorkaise à la même époque.

Hotel Palenque, réalisé en 1972 mais dont les images proviennent du voyage en question, pose encore plus frontalement cette question. Les photographies prises dans cet hôtel à l'abandon découvert en pleine nature à proximité des sites mayas sont réunies par Smithson en un *slide-show* de trente et une images sur lequel vient s'ajouter un texte écrit par l'artiste. Le tout est soumis pour la première fois à un public d'étudiants en architecture de l'Université de l'Utah pensant venir écouter une conférence de Smithson sur l'architecture maya. Or très vite, il semble que l'artiste a plutôt en tête l'inversion ou le renversement du genre: il est impossible de considérer *Hotel Palenque* comme un véritable exposé. Le ton global adopté par Smithson est extrêmement nonchalant, une forme de renoncement caractérise les commentaires de l'artiste, parfois vagues parfois soudainement attachés avec émotion à certains détails. Face à cet hôtel, qu'il situe entre la ruine et la tentative de

33. L'expression est de l'artiste, in «Incidents au cours d'un déplacement de miroirs dans le Yucatan», *op.cit.*, p.199.

34. Jennifer L.Roberts analyse cette «liberté» de Smithson comme correspondant à l'image que les années 1960 ont encore de la civilisation maya: «Le récit de Smithson dans le Yucatán était proportionné au projet culturel plus global de 'deshistoricisation' des anciens Mayas. [...] Dans le texte de Smithson, les anciens Mayas n'apparaissent pas en tant que peuple historique mais en tant que muses, [...] cela ne veut pas dire que Smithson fait un usage simpliste des mythes – [...] mais que son projet ne s'intéresse pas aux Mayas comme acteurs historiques.», in *op.cit.*, p.561. Ma traduction.

rénovation, Smithson analyse ce que serait une « ruine à l'envers », et l'objet qu'il forge en poursuivant ces intentions va lui aussi à rebours de toute forme connue. Anti-touristique, anti-architectural, anti-archéologique, anti-théorique: le texte produit par Smithson est « en suspension », inclassable. Si l'on a pu évoquer à son propos une certaine indifférence dans le ton dont use l'artiste, une intention néanmoins tranchée fait de ce non-lieu un espace de contemplation. La forme travaillée par Smithson, celle d'une conférence-performance, reste extrêmement attentive à ce dont il fait l'expérience dans le Yucatán: l'existence d'un territoire « incongru », manifestement parcouru par l'histoire, dont le caractère mythologique contraste violemment avec la perte de toute valeur d'usage. C'est le cas de l'hôtel Palenque et de son paradoxe: sa ruine correspond à un état de reconstruction autonome, dans laquelle nature et éléments refoulés reprennent leurs droits.

Constitué d'images fixes, *Hotel Palenque* frôle cependant le cinéma. C'est en cela que l'œuvre nous intéresse. En combinant texte, défilement des images et récit de voyage, l'œuvre développe avec étrangeté la manière dont Smithson se ressaisit d'un paysage condamné fonctionnellement. Cette ressaisie a à voir avec la prise en compte de cicatrices ou de traces, gelées par l'image, que le texte met en mouvement par le geste descriptif, leur prodiguant un soin « textuel » qui n'a cependant rien à voir avec des promesses de guérison. L'artiste est lui-même attaché aux cataclysmes géographiques: « D'après ma propre expérience, les meilleurs sites pour 'l'art tellurien' [*earth art*] sont ceux qui ont été bouleversés par l'industrie, par une urbanisation sauvage ou par des catastrophes naturelles. »³⁵

Le voyage dans le Yucatán et les œuvres qui en émergent poursuivent le travail de déconstruction entrepris depuis ses débuts par l'artiste. L'alliance du texte et de l'image produisent un brouillage du champ visuel à l'image du monde perdu dont elle témoigne. C'est cette alliance que reconduit Matthew Buckingham, qui cite régulièrement le travail de Smithson – repère indéniable pour sa propre démarche. Ce que Smithson incarne sans doute à ses yeux, c'est un usage du film émancipé de la narration, réactivant ainsi une histoire « parallèle » du cinéma.

35. Robert Smithson, « Frederick Law Olmsted et le paysage dialectique », in *Robert Smithson. Le paysage entropique 1960-1973*, *op.cit.*, p.213.

Travelogue et film de non-fiction : réminiscences du cinéma des premiers temps

Muhheakantuck-Everything has a name, en s'appuyant sur une voix-off complexe qui mêle information historique, pensées diverses, analyse sociologique s'inscrit dans ce que l'on pourrait appeler le film de « non-fiction » : sans exactement relever du genre documentaire et mettant de côté la fiction, l'installation ouvre une troisième voie, plus clairement inscrite dans la production de savoirs mais qui ne s'interdit cependant aucune invention formelle. Ouvrant une brèche spéculative, le film de non-fiction s'émancipe des catégories existantes pour faire du film un espace d'interrogation qui emprunte à des situations d'expérimentation, d'observation, de recherche et d'enquête³⁶ ; proche en cela de la dimension essayiste proposée précédemment.

Cette catégorie, qui tente justement d'échapper aux classifications, permet de relire l'histoire de la production d'images au XX^e siècle en évitant notamment l'hégémonie du cinéma de fiction. Ce geste a pour principale qualité de faire dès lors consister un ensemble d'objets filmiques à dimension épistémologique mais qui n'ont pas mis de côté la recherche formelle (reportages, documentaires, journaux filmés...) et dont l'hétérogénéité, lorsqu'elle est aujourd'hui réinterrogée par l'art contemporain, rassemble tout un ensemble d'artistes qui y voient la possibilité de prolonger une histoire, non pas des catégories, mais des gestes de pensée.

Si l'ensemble du travail de Matthew Buckingham relève bien du genre de la « non-fiction » ce n'est pas seulement par la proximité qu'il instaure avec l'essai, le reportage ou le documentaire, mais aussi par la conscience qu'il semble avoir d'un autre type de « non-fiction », celui du film ethnographique des premiers temps. Le jeu qu'il joue à cet endroit est relativement subtil : on l'a vu, aucune image ne vient relayer visuellement le récit des origines de la colonisation du New Jersey dont la voix-off se fait l'écho. Cependant, cette absence est une présence suffisamment importante pour qu'on tente d'analyser sa portée « en négatif ».

Si un récit des origines guide l'installation de Buckingham, il semble impossible d'oublier que le médium dont il est fait usage – le film – a contribué, à ses débuts, à forger une encyclopédie visuelle du monde moderne. Le parallèle entre le récit

36. Sur le film de non-fiction, on peut, entre autres, se reporter au texte de Trevor Ponech, « Non-fictional Cinematic Artworks and Knowledge », in *The Philosophy of Film. Introductory Texts and Readings*, éd. Thomas E. Wartenberg et Angela Curran, Oxford, Blackwell Publishing, 2005, pp.77-90.

de Buckingham – Henry Hudson découvrant les futurs paysages américains – et le médium filmique – grand adjuvant des découvertes et des explorations modernes, ne peut manquer d’être fait. Dans le geste de l’artiste de supprimer purement et simplement l’idée même d’une illustration de son propos, et de remplacer cette image mise à l’index par une vue aérienne extrêmement sobre qui s’attache à filmer au présent l’état d’un territoire, on peut difficilement ne pas lire une prise de position envers une certaine histoire de la production filmique.

Dans le long travail de recherche qu’elle a réalisé sur le cinéma des premiers temps, Alison Griffiths qualifie de *travelogues ethnographiques* un important corpus de films réalisés entre 1895 et 1920 et rassemblant des images de voyages à dimension ethnographique. Bien que situés dans une tension entre destination scientifique et divertissement populaire, ces films – fragmentaires, éphémères, ambigus – constituent malgré tout les premiers témoignages filmés destinés à un public occidental de l’existence des populations indigènes. Donner à voir le monde tel qu’il se constitue dans sa diversité géographique et humaine, tel est le but de ces premiers films qui conjuguent image et voyage. Leur fragilité discursive, due au manque d’informations, à une porosité certaine au discours colonial et impérialiste, à une volonté de promouvoir une forme d’éducation civique, fait de ce corpus originaire de l’histoire du cinéma un domaine lui-même délicat à cartographier. Très tôt, des lectures-performances rassemblent ces vues dans des montages d’images auxquels vient s’adjoindre la lecture d’un texte racontant le voyage, l’expédition. Le *travelogue* connaît ainsi, dès 1896-1897, une version « live », performée, à laquelle quelques « grands noms » sont associés : Burton Holmes (1870-1958) ou Lyman H. Howe (1856-1923). Passeurs entre le monde du spectacle et celui de la pédagogie, ces récitants offraient ce qu’Alison Griffiths qualifie de « dispositifs interprétatifs » ouvrant l’espace de la projection à la production d’un « métacommentaire » adapté aux images³⁷. Cet accompagnement textuel favorise le développement d’un véritable imaginaire collectif fondé sur le déplacement géographique. Un imaginaire qui inclut la description d’autres modes de vie : ces discours évincent évidemment la possibilité pour les populations filmées de faire entendre leur différence :

37. Selon nous, la voix-off telle qu’elle est écrite par Matthew Buckingham évoque ces premiers récits qui combinent images en mouvement et bonimenteur.

« L'idéologie du film de voyage opérait selon un double mouvement de prolifération et de rétention [*containment*] de signification. Cela était également le cas dans l'écriture de voyage. On incluait ainsi la suppression des aspects signifiants de la rencontre entre les voyageurs et la population indigène en faveur d'une mystification romantique de l'expérience du voyageur. »³⁸

Par un geste de prestidigitation discursive, qui déloge les subjectivités indigènes au profit de l'établissement d'un point de vue occidental hégémonique, ces films véhiculent une rhétorique spécifique, à la frontière entre le réalisme et le fantasmatique pittoresque. Invention iconique de la modernité, le cinéma est ainsi associé à une entreprise impérialiste qui, dans un geste d'ambigüe démocratisation, fait du regard sur l'autre un motif à la fois commercial, touristique, et scientifique. Car malgré les contradictions, voire les fourvoiements de certaines de ces productions, demeure la force inappréciable de ces images qui « donnent à voir », à défaut de l'entendre, la différence culturelle.

L'installation de Matthew Buckingham évoque, à sa manière, la façon dont l'anthropologie visuelle à la fois hérite et se détache de cette tradition. Dans les *travelogues* ethnographiques, l'étrangeté de l'outil-cinéma est portée à son comble. Si ce dernier a historiquement contribué à fournir une somme d'informations importantes, qu'il a évidemment fallu ensuite disséquer scientifiquement, il a aussi produit les images qui ont forgé l'imaginaire occidental et certaines de ses tendances réactionnaires. La question de l'image et de ses pouvoirs, de la visibilité sont au cœur de *Muhheakantuck-Everything has a name*, dont le geste formel principal consiste à filmer depuis le ciel un territoire. Si l'histoire dont l'artiste se saisit se déroule au début du XVII^e siècle et bien avant l'invention du cinéma, son travail consiste cependant à tirer les fils ténus qui lient ces deux « missions civilisatrices » qu'ont été les premières expéditions européennes vers le Nouveau Monde et les premiers films ethnographiques. Les images de l'une comme de l'autre sont absentes de l'installation qui en contient néanmoins la mémoire.

Conclusion

L'économie si singulière que déploient les liens entre texte et image dans l'installation de Matthew Buckingham s'accorde au travail historique tel que le décrit Michel

38. Alison Griffiths, *Wondrous Difference. Cinema, Anthropology & Turn-of-the-century Visual Culture*, New York, Columbia University Press, 2002, p.211. Ma traduction.

de Certeau dans *L'Écriture de l'histoire* :

« Le travail de l'histoire (*Geschichte*) ne cesse de cacher ce qui était lisible, et cela par le geste même qui démultiplie le simple pour le dévoiler. Les explications effectuent un déploiement des contraires ; par là, elles multiplient les représentations, c'est à dire qu'elles brisent l'*Urbild* en mille facettes lorsqu'elles le répètent dans un langage 'analytique'. Elles opèrent ainsi la décomposition et le camouflage du conflit primitivement si 'net' : tout à la fois, un mouvement d'analyse et d'effacement. »³⁹

Ce double mouvement d'analyse et d'effacement est bien au cœur du projet de Buckingham. Refusant les binarités, les lignes droites, l'artiste propose une façon dissociée de faire de l'histoire, le geste de l'explicitation se trouvant régulièrement mis en péril, en difficulté : dans sa vocation à « faire image » d'abord, puis dans sa supposée capacité à surplomber les phénomènes et les événements. En dressant des passerelles entre l'installation de Buckingham et le postcolonialisme, l'essai filmique, la voie proposée par Robert Smithson et l'anthropologie visuelle telle qu'elle est prise en charge par les débuts du cinéma, on a tenté de faire justice à la documentation elle-même diffractée que pratique l'artiste. Toutes ces passerelles partagent un attendu : une certaine confiance accordée à l'expérimentation, qu'elle soit visuelle, littéraire ou même théorique. La fragilité de l'œuvre de Buckingham nous permet effectivement de penser un rapport moins autoritaire au travail conjoint de la pensée et de l'image. Dans son texte sur le rôle du miroir chez Robert Smithson, qui propose tout un passage sur le voyage de ce dernier dans le Yucatàn – auquel nous avons essayé, ici aussi, de donner une sorte de valeur programmatique –, l'historien de l'art et critique Michel Gauthier parvient à cette conclusion :

« On perçoit donc mieux l'importance qu'a eue pour Smithson son voyage au Yucatàn [...] : l'occasion de motiver idéologiquement sa remise en cause du visualisme moderniste. Le visualisme est un impérialisme. La fascination de Smithson pour la léthargie, la passivité, son intérêt pour le désintérêt vont par conséquent de pair avec la fragmentation du champ visuel, la défocalisation, le décentrement comme autant de manifestations d'opposition au regard en tant qu'acte de pouvoir, au regard témoignant d'un sujet en position de contrôle, qui commence déjà par contrôler et coordonner deux yeux potentiellement paresseux, d'un sujet maître de lui, c'est-à-dire vivant et agissant dans l'illusion de son autonomie. »⁴⁰

39. Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p.353.

40. Michel Gauthier, « Un trou dans la vue. Robert Smithson, *Mirror Vortex*, 1964 », in *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, n°98, Hiver 2006-2007, p.48.

Si les caractères de léthargie ou de passivité ne conviennent pas au travail mené par Buckingham, en revanche, l'idée de décentrement, de défocalisation s'attachent correctement au projet d'*Everything has a name*. L'installation permet de penser cette « illusion de l'autonomie », prône la nécessaire renonciation au « regard en tant qu'acte de pouvoir » et édifie les passerelles entre domaines de pensée et images. Le geste de la documentation, justement dans sa non-adéquation aux objets choisis, est ainsi un geste critique fort : contre l'homogénéisation des savoirs, il produit, dans le cas de l'installation de Buckingham, un savoir décentré et diffracté.

II. A. 2. MIKE KELLEY, *PROFONDEURS VERTES*, 2006 - TRAVELOGUE DANS LA PEINTURE AMÉRICAINE

« À minuit, au mois de juin, je suis sous la lune mystique: une vapeur opiacée, obscure, humide, s'exhale hors de son contour d'or et, doucement se distillant, goutte à goutte, sur le tranquille sommet de la montagne, glisse, avec assoupissement et musique, parmi l'universelle vallée. »⁴¹

« Ajax », le premier texte de Mike Kelley publié dans son recueil *Minor Histories*, est issu de différents fragments ayant contribué à une performance réalisée par l'artiste en 1984 intitulée « Le Sublime ». Il y explique son intérêt pour ce personnage de l'*Odyssée*:

« Initialement, je me suis intéressé à Ajax comme motif à cause de ma fascination pour un passage du *Traité du Sublime* de Longin: 'le silence d'Ajax dans la *Nekuya* a ce degré de grandeur auquel nul mot ne peut atteindre.'⁴²

Le texte de Longin s'intéresse principalement aux règles de la parole publique. [...] La déclaration de Longin illustre sa croyance dans le fait que les intentions d'un orateur sont plus importantes, plus sublimes, que n'importe quelle sorte de présentation. Cependant, l'engouement de Longin pour le silence d'Ajax m'est apparu comme quelque peu ironique, son texte étant entièrement dévolu aux règles de la rhétorique. Cette contradiction m'intéressait.

L'épigramme de Longin a également attiré les romantiques du XVIII^e siècle, qui croyaient à la primauté de la subjectivité et à la supériorité de l'intérieur sur l'extérieur, du voilé sur le révélé, de l'obscur sur la clarté. Le silence gagne en importance dans ce contexte car la pensée doit désormais devenir un mot. Formulée, une pensée est gâtée, impuissante. Ayant perdu sa subjectivité, elle pénètre dans le monde, le monde du matérialisme le plus quelconque. Les idées meurent dès leur naissance, au bord des lèvres. »⁴³

La déclaration de Mike Kelley permet d'introduire son installation *Profondeurs vertes* dont on pourrait dire qu'elle illustre ou met en scène une certaine idée du

41. Edgar Allan Poe, « La Dormeuse » (1831), in *Poèmes*, Traduction de Stéphane Mallarmé, Paris, Gallimard, 1982, p.66.

42. La *Nekuya* est le chant XI de l'*Odyssée* qui décrit la descente d'Ulysse dans les Enfers où il retrouve les âmes de différents guerriers grecs avec lesquelles il converse. Mais Ajax, trop amer, ne répond pas à Ulysse et rejoint les âmes des défunts.

43. Mike Kelley, « Ajax », in *Minor Histories. Statements, Conversations, Proposals*, éd. John C. Welchman, Cambridge, MIT Press, 2004, p.4.

sublime. Que Mike Kelley place dans ce texte la question du sublime à l'endroit problématique d'une tension entre expressivité et silence retient notre attention. Cette stratégie est chez lui systématique, et la façon dont il s'empare des grandes « questions » de l'histoire de l'art reprend bien souvent cette mise en situation originelle, celle de la contradiction. Pourtant, de même que son texte sur Ajax (dont il faut rappeler qu'il interroge la façon dont une figure mythologique est devenue le nom d'une marque de détergent), *Profondeurs vertes* s'attache à la question du récit, de l'histoire, du drame. Selon la même méthodologie déconstructive (le texte Ajax est proprement « démembré », sans ligne directrice), *Profondeurs vertes*, installation vidéo comprenant une bande-son extrêmement travaillée, semble elle aussi relever d'un régime instable, visuellement et textuellement fragile. C'est cette tension que nous mettrons au travail, une tension à l'œuvre dans toute l'œuvre de Mike Kelley, entre documentation et amplification. « Travailler un matériau historique afin de le reconstruire »⁴⁴, déclare l'artiste pour qualifier son travail. Plusieurs stratégies sont effectivement mises au service de cet objectif, qui prendra ici la forme détaillée d'un *travelogue* dans l'histoire de la peinture américaine.

L'enjeu auto / bio-graphique

Dans le texte qui accompagne l'installation *Profondeurs vertes*, Mike Kelley explique :

« Ce projet fut conçu pour accompagner l'exposition *Les Artistes américains et le Louvre*. Lorsque Marie-Laure Bernadac, conservatrice en chef pour l'art contemporain au Louvre, prit contact avec moi, je m'enthousiasmai aussitôt à l'idée de pouvoir réaliser une œuvre en résonance à une exposition principalement consacrée à des tableaux du XIX^e siècle. J'apprécie depuis fort longtemps la peinture américaine de cette époque, en particulier les paysages, et je décidais alors de fonder mon travail sur un certain nombre d'œuvres de la collection du Detroit Institute of the Arts. J'ai grandi dans les faubourgs de Detroit, et il m'arrivait de visiter ce lieu lorsque j'étais jeune ; ces tableaux produisirent alors sur moi une impression durable. »⁴⁵

Ce que Mike Kelley lie dans ces quelques phrases, c'est le principe du souvenir d'enfance et de l'impression picturale. À plusieurs reprises dans son texte, il revient effectivement sur la façon dont il fut marqué enfant par ces toiles. La question de

44. Jean-Philippe Antoine, « Basket nocturne à dos d'âne. Une discussion avec Mike Kelley », in *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, n°73, Automne 2000, p.103.

45. Ce texte n'a pas été publié, à part sous forme de document fourni dans les espaces d'exposition eux-mêmes. Nous y ferons mention ici comme : *Mike Kelley, Profondeurs vertes*.

l'autobiographie et de son traitement est un ressort important du travail de Mike Kelley. L'insistance avec laquelle il intègre certains éléments autobiographiques est selon lui à comprendre comme une réaction à la mauvaise lecture de son œuvre proposée dans les années 1980. Cette psychologisation de son travail le mène à « enfoncer le clou », et comme il le dit lui-même : « Il m'a semblé qu'il me fallait m'impliquer moi-même davantage dans l'œuvre, ou dans son sujet, de façon à rendre problématique cette lecture psychologique. Il me fallait rendre difficile cette attitude, en donnant beaucoup de fausses informations, en pratiquant ma propre psychologie ! »⁴⁶ Lancé dans un travail dont les limites entre biographie et pseudo-biographie sont désormais poreuses, Mike Kelley invite à traiter précautionneusement toute référence à sa propre enfance. Ainsi, une autre déclaration de l'artiste est à extraire, comme une manière de complexifier un peu plus cet espace mouvant que sont, du point de vue de la factualité, ses installations : « Bien que ma biographie puisse être fabriquée, elle n'est pas a-historique ».

Déclaration encore paradoxale, mais qui dit bien la façon dont il faut comprendre le trait personnel qui traverse son travail : la référence biographique est un moyen d'inscrire dans un continuum un ensemble de données qui seront ensuite triées, sélectionnées, archivées selon différents critères. C'est parce que les données choisies par Mike Kelley ne lui appartiennent justement pas en propre qu'elles l'intéressent. Point de départ finalement partagé par tous, cette enfance constituée par les images, les textes, vus et contemplés, entraperçus ou déjà collectionnés, est un moyen d'inscrire dans l'histoire commune ce qui semble n'appartenir qu'à chacun. Il importe peu dès lors d'établir le « régime de vérité » de ces récits ou de ces images, en ce sens, le biographique peut bien être entièrement « fabriqué ». Ce qui importe concerne un certain usage des images : comment les réinscrire dans le cadre historique auquel elles appartiennent. La distorsion provoquée par l'écart entre la sphère privée et la sphère publique, distorsion que Mike Kelley choisit d'analyser à l'intérieur du domaine culturel, est à l'origine de son travail sur la mémoire. La quasi-totalité de ses œuvres peut être lue à travers ce prisme général de ce qu'il nomme, à la suite des études psychologiques, le « Repressed Memory Syndrome ». Attaché aux expériences traumatiques de l'enfance qui sont ensuite refoulées, ce syndrome

46. Jean-Philippe Antoine, « Basket nocturne à dos d'âne. Une discussion avec Mike Kelley », *op.cit.*, p.114.

intéresse Mike Kelley en termes de double fracture : d'une part, peut-on – et si oui comment – récupérer ces souvenirs enfouis ? Mais par ailleurs, et surtout, comment échapper à l'emprise idéologique qui accompagne, dans le domaine des sciences cognitives, ce type de recherche ? En prenant pour point de départ à de nombreuses installations l'idée d'objets et de sites « chargés » du point de vue mémoriel, l'artiste se situe dans ce qu'il qualifie de « tournant culturel ». Inoculés dans le domaine de l'histoire de l'art, ces retours du refoulé donnent lieu à de profondes interrogations sur ce qu'on peut attendre d'un retour sur le passé. C'est à ce type d'opération que sont soumises les toiles du musée de Detroit.

Les œuvres du musée de Detroit

L'installation se présente comme une libre navigation dans les collections de peintures du musée de Detroit. Il nous faut en passer par un examen précis de ces toiles, dont le rassemblement par Mike Kelley n'est pas anodin. Excepté l'œuvre de John Singleton Copley (1738-1815), *Watson and the shark*, qui date de 1777, les cinq autres œuvres sélectionnées par l'artiste datent du XIX^e siècle. Leur assemblage – on verra plus loin la façon dont ce dernier procède – dessine donc un panorama possible d'un certain état de la production artistique américaine du XIX^e siècle orientée autour de la peinture de paysage. Cependant, Mike Kelley les rassemble aussi pour des raisons « diégétiques » : ces toiles commentent un état du monde moderne, la façon dont la nation américaine se constitue en se représentant, instaurant des codes de représentation qui s'opposeront à d'autres. Leur territoire excède le seul territoire artistique.

Watson and the shark (1778)

L'œuvre de Copley, *Watson and the shark* met en image un fait divers survenu en 1749 à Cuba, l'attaque d'un requin sur un jeune matelot sauvé par les membres de son équipage. Le jeune homme, plus tard devenu maire de Londres, fit la connaissance de Copley, qui avait quitté les Etats-Unis pour l'Angleterre, et ce fut lui qui, très probablement, lui commanda une toile capable de rendre cet événement spectaculaire. Exposée dès 1778, l'œuvre connut un grand succès. Elle est aujourd'hui lue comme un produit précoce du romantisme, et l'on y reconnaît certains accents présents dans *Le Radeau de la méduse* de Géricault (1819) qu'elle précède. Cette mise en rapport n'est pas fortuite et de nombreux points communs rassemblent les deux œuvres : le décor, une scène maritime, et leur caractère spectaculaire qui tient

naturellement à la virtuosité des deux peintres mais aussi au fait que l'un et l'autre ont saisi, de façon quasi-journalistique, un événement marquant relaté par la presse de l'époque⁴⁷. Jusque-là portraitiste, Copley réalise ici sa première œuvre traitant d'un sujet « historique », ou dans ce cas précis, quasiment contemporain du peintre. Dans le texte qui accompagne l'installation, Mike Kelley note les « tensions émotionnelles à l'œuvre dans ce tableau », le fait que ce dernier « forme un curieux mélange d'horreur, de confusion sexuelle et d'évocation religieuse, le tout étant présenté comme l'illustration d'une aventure historique »⁴⁸. C'est vraisemblablement le réalisme de la toile, mêlé à une tentation exotique, qui l'aura arrêté.

The Recitation (1891)

La deuxième toile choisie par l'artiste s'intitule *The Recitation* (1891). Selon les mots de Mike Kelley: « *The Recitation* est une œuvre tonale à l'ambiance voilée rendue par l'utilisation de nuances de vert. Elle représente deux femmes de la bonne société dans un paysage herbeux. L'une des deux femmes est assise, l'autre debout. Le titre indique qu'il s'agit d'une lecture de poésie. Dewing est généralement décrit comme un impressionniste américain, mais son œuvre me semble plus proche de l'esprit du symbolisme. *The Recitation* est une œuvre abstraite à un point surprenant, qui évoquerait presque un Rothko peint dans les tons verts... »⁴⁹ Le texte de Mike Kelley est assez précis sur ce qui aura retenu son attention dans ce tableau : une forme d'indécision atmosphérique, un « climat voilé », une « ambigüité spatiale » augmentés par la présence de petites taches blanches disséminées sur les bandes inférieures du tableau. Pétales, lucioles, ces taches semblent avoir été ajoutées sur la surface de la toile. Par ailleurs, Mike Kelley note la « sensualité discrète » de la peinture, voire même « une légère connotation homoérotique ». Thomas Wilmer Dewing (1851-1938) est effectivement connu pour avoir représenté des séries de figures féminines à la fois pensives, raffinées, « civilisées ». À travers ces figures, c'est toute une organisation sociale en construction qui exprime son besoin hégémonique d'inscription

47. À propos du *Radeau de la méduse* et des procédures documentaires de réalisation, comprises comme les symptômes d'une transformation radicale de la culture visuelle au XIX^e siècle, on peut se reporter au texte de Jonathan Crary, « Géricault, the Panorama, and Sites of Reality in the Early Nineteenth Century », in *Grey Room*, n° 9, Automne 2002, pp. 5-25. De nombreuses pistes explorées par Jonathan Crary seraient pertinentes ici, dans le cas de Copley.

48. Mike Kelley, *Profondeurs vertes*.

49. *Ibid.*

dans une plus vaste pratique culturelle. L'achèvement d'un idéal atteint s'expose à travers ces toiles qui célèbrent l'acquisition définitive de certains codes sociaux. La représentation de la femme blanche, élégante, semble se substituer symboliquement, dans les dernières décades du XIX^e siècle, à la représentation de paysages grandioses orientant ainsi sur un versant domestique les critères esthétiques censés guider l'intronisation de cette haute-bourgeoisie américaine. Contemplatives, absorbées, les figures féminines du peintre permettent à l'esprit de s'abstraire d'une certaine réalité, le tableau fonctionnant alors comme une passerelle vers le monde de la pensée qui n'exclut pas une propension à la spiritualité⁵⁰.

À ces deux œuvres centrales dans l'installation *Profondeurs vertes* s'ajoutent quatre autres toiles, dont nous verrons que Mike Kelley fait un usage légèrement différent. À la toile de Copley sont associées *Cotopaxi* (1862) de Frederic Church et *Nocturne in black and Gold, the Falling Rocket* (1875) de James McNeill Whistler.

Cotopaxi (1862)

Frederic Church (1826-1900) était un élève de Thomas Cole, fondateur de la fameuse Hudson River School, dont certains tableaux choisis par Mike Kelley témoignent. Thomas Cole a rédigé le texte sans doute programmatique de cette école de paysage américain, *Essay on Natural Scenery* (1836) qui lie dans un même geste spiritualité et paysage américain, énonçant les caractères principaux d'une esthétique appelée à rendre hommage à la grandeur du paysage comme de la nation américaine. Les tableaux de Church illustrent parfaitement l'enseignement de Cole sur la représentation du spectacle de la nature. *Cotopaxi* fut réalisé après un voyage de l'artiste en Equateur en 1857, sur les traces des expéditions du naturaliste et géographe Alexander von Humboldt. Plaçant le spectateur au bord du gouffre, l'artiste représente le volcan en pleine éruption. Cette béance centrale, renforcée par la présence lointaine du volcan et du soleil, expose les forces de la nature tant dans leur aspect génératif (les torrents) que dans leur visée destructive (le volcan). Elle installe surtout la place du spectateur du côté d'une position flottante, instable, voire impraticable. Une vision

50. Sur Thomas Dewing et la représentation de la féminité, on peut se reporter au texte de Kathleen Pyne: « Evolutionary Typology and the American Woman in the Work of Thomas Dewing », in *American Art*, Vol. 7, n°4, Automne 1993, pp. 13-29.

du sublime qui penche du côté d'une prise de risque visuelle, quasi-apocalyptique. Spectaculaires, les toiles de Church étaient aussi exposées spectaculairement, dans des mises en scène réglées par l'artiste, qui refusait par exemple que ses œuvres soient montrées avec le travail d'autres artistes. Mike Kelley fait d'ailleurs référence à cet aspect du travail de Church : « *The Heart of the Andes* (1895), une peinture panoramique [...], fit sensation le jour où l'artiste la présenta de manière théâtrale, flanquée de rideaux noirs, éclairée par des brûleurs de gaz et entourée d'une végétation tropicale ramenée du site lui-même. Les spectateurs payaient un ticket d'entrée pour admirer l'œuvre et cette prestation connut un grand succès. »⁵¹

Nocturne in black and Gold, the Falling Rocket (1875)

La toile de Whistler (1834-1903) choisie par Mike Kelley représente un spectacle pyrotechnique donné au Cremorne Gardens de Londres. Whistler demeure un personnage difficilement classable dans les catégories de l'histoire de l'art, lié à l'impressionnisme, au symbolisme, au mouvement préraphaélite. La série des *Nocturnes* peints par l'artiste au bord de la Tamise londonienne tranche assez radicalement avec le reste de son travail, plus clairement réaliste. À l'aide d'une palette réduite, il tente de rendre ces impressions nocturnes, plus proches du songe que du rendu authentique. Quelques personnages fantomatiques traversent ces toiles, irradiées par de très rares éclats de couleurs. Pour le regard contemporain, ces peintures quasi-expérimentales se rangent sans difficulté du côté de l'abstraction. Les toiles peuvent être regardées comme de véritables propositions théoriques sur ce que serait l'enregistrement d'une impression visuelle délestée de toute information narrative ou liée à un sujet : « Un nocturne est avant tout un arrangement de lignes, de forme et de couleur. », déclare l'artiste. Quelque chose de la matérialité du pigment s'expose en effet plus que toute autre tentative anecdotique. La série des nocturnes évoque également les transformations de la ville moderne et industrielle, qui ouvre une nouvelle ère visuelle⁵². La toile retenue par Mike Kelley est surtout connue pour la polémique

51. Mike Kelley, *Profondeurs Vertes*, *op.cit.* Dans un texte intitulé « Le sublime américain : rhétorique et inscription du sujet dans *The Icebergs* de F. E. Church », Bruno Monfort développe cette idée de mise en scène en la connectant à l'art du détail : « [...] lors de la première présentation de *The Heart of the Andes*, les spectateurs reçurent des cylindres de carton faisant office de longue-vue ; lorsqu'ils les utilisaient à bon escient en les pointant sur tel secteur de l'image, ils pouvaient apercevoir nettement, posée sur une feuille, une coccinelle. », in *La Revue d'études américaines*, n°99, Février 2004, p.36.

52. À ce sujet, on peut se référer à l'ouvrage de David Peters Corbett, *The World in Paint. Modern Art and Visuality in England, 1848-1914*, Manchester, Pennsylvania State University Press, 2004, p.125.

qui opposa le critique d'art John Ruskin à Whistler. En 1877, à propos de *Nocturne in black and Gold, the Falling Rocket*, Ruskin déclara que la toile équivalait à « jeter un pot de peinture au visage du public »⁵³. Whistler gagna son procès contre Ruskin, procès dont il fit une tribune publique sur la pureté de l'art. La toile continue de porter le sous-texte de ces débats connectés à l'émergence de la modernité.

À la toile de Dewing sont associées deux toiles, *Portrait of Mme Paul Poirson (Seymorina Cuthbert)* (1885) de John Singer Sargent et *Hummingbirds and Orchids* (vers 1880) de Martin Johnson Heade.

Portrait of Mme Paul Poirson (Seymorina Cuthbert) (1885)

John Singer Sargent (1856-1925), né à Florence, est un artiste-voyageur (France, Allemagne, Angleterre) dont les œuvres témoignent des déplacements, mais qui est néanmoins resté dans la mémoire collective comme un important peintre de portraits à la renommée internationale. Si la méthode de travail de Sargent semble au fil du temps de plus en plus homogène, chaque portrait – il en réalise jusque dans les années 1910 et l'on en compte près de neuf cent – concentre un nombre important de détails absolument singuliers. Les figures féminines représentées par l'artiste, issues de la bonne société, dont l'élégance est magnifiée par le travail du peintre, tendent vers une certaine forme d'idéal. La technique de Sargent est très influencée par l'impressionnisme, et l'on peut considérer son travail comme contribuant à l'illustration d'une seule grande narration : la représentation de la haute bourgeoisie anglaise ou américaine. Un point de vue plus formaliste pourrait cependant sans difficulté interroger ses toiles comme des espaces dévolus au rendu de détails, de surfaces, de matériaux, qui font passer les « sujets » au second plan et qui permettent de dépasser la simple représentation de conventions tant picturales que sociales.

Hummingbirds and Orchids (vers 1880)

Martin Johnson Heade (1819-1904) est un peintre de natures mortes, de paysages, de portraits d'oiseaux tropicaux, dont *Hummingbirds and Orchids* est un bon exemple. La toile est extraite d'une série illustrant les colibris d'Amérique du sud dans leur

53. Au sujet du procès Whistler /Ruskin, on peut lire le texte de Shearer West, « Laughter and the Whistler/Ruskin Trial », in *Journal of Victorian Culture*, Vol.12, n°1, Avril 2007, pp.42-63.

cadre tropical. Heade est l'un des premiers peintres à avoir pris très au sérieux la représentation de la flore et de la faune dans leur cadre naturel, et à en faire le cœur de sa peinture, se démarquant ainsi de la seule veine « scientifique » du naturalisme ou de la botanique qui cantonnaient ces représentations au dessin de recherche. Dans *Hummingbirds and Orchids*, la fleur est au centre d'un paysage dépeint comme ce qui permet à l'objet lui-même d'y proliférer. La fleur est décrite dans son environnement naturel sans en être retranchée, échappant à un simple statut décoratif. Un caractère « vivant » semble attaché à la représentation des ces plantes. Cette impression est renforcée par le cadrage, qui donne au spectateur le sentiment que la fleur l'absorbe tout entier. Loin de la représentation de la nature comme perfection divine, l'iconographie développée par Heade tend vers une précision « vivante », organique et luxuriante qui n'oblitére pas son caractère étrange, non-familier.

Toutes ces toiles, peintes à la même période, font signe vers une représentation de la nature qui déjoue bien des codes : un sublime terrifiant ou apocalyptique (Church) renforcé par une narration héroïsante (Copley), une dimension scientifique teintée d'étrangeté (Heade), une domestication raffinée (Sargent, Dewing), une qualité atmosphérique qui confine à l'abstraction (Whistler). Chacune d'entre elles semble également intéresser Mike Kelley pour son sous-texte quasi documentaire : le mode d'exposition des œuvres chez Church, la question des « gender » et de la représentation réprimée de la sexualité (à l'œuvre très différemment chez Dewing ou chez Copley), la scientificité quasi-fantasmagique qui prévaut dans les toiles de Heade ou de Church née de leur commune passion du voyage ou de l'exploration, la polémique qui enserre la toile de Whistler, avec en son centre une querelle qui rejoue celle des anciens et des modernes. Au-delà donc de l'iconographie rassemblée ici, dire que le choix de Mike Kelley dépasse les enjeux artistiques revient à penser ces derniers comme les reflets plus vastes d'un contexte historique, critique, théorique, sociologique, qui est celui de la fin du XIX^e, moment de bascule moderne. Les toiles choisies par Mike Kelley sont, chacune à leur manière, des « tableaux-monde », témoins d'un moment caractéristique dans l'histoire de la représentation et de la culture visuelle. Attaché depuis les débuts de sa pratique artistique à infléchir les lieux communs et à faire éclore un point de vue plus obscur ou réprimé, il faut aussi entendre dans le geste d'assemblage de Mike Kelley une manière de dévoiler ce que la période à laquelle il s'attache dans ce travail comporte d'obscurité. Quels fantasmes habitent ce réalisme pictural ?

Le geste de la documentation

Il n'est pas anodin que la période choisie par Mike Kelley, incarnée au mieux par les acteurs de la Hudson River School, soit celle du triomphe de la visualité comprise dans son sens le plus large. Il suffit en effet de contempler ces différentes œuvres pour les comprendre immédiatement comme des documents se rapportant on ne peut plus précisément à la cohérence d'un projet. Que celui-ci soit politique (la peinture de paysage comme auxiliaire au façonnement d'une nation), géographique (le paysage américain et ses spécificités), sociologique (la naissance de la haute bourgeoisie WASP), il passe par le biais de l'expression picturale pour signifier à un degré supérieur les enjeux de construction de la nation américaine à la fin du XIX^e siècle. La peinture de cette époque, et cette qualité peut ou non être revendiquée par les artistes eux-mêmes, comporte une capacité de synthèse qui revient à établir les termes d'une équation menant à l'édification d'un territoire / nation / mythe. Un régime externe de lecture est ainsi nécessaire à qui souhaiterait rétablir les lignes de continuité entre ces différents termes – régime externe qui travaillerait dans ce cas précis à souligner les enjeux croisés des questions de culture et de nature – ce qui n'est ni de notre ressort ni nécessaire au développement que nous souhaitons poursuivre.

En situant le point de départ de sa recherche dans un souvenir d'enfance, Mike Kelley place le curseur à un endroit assez précis pour cette question de la visualité : celle du moment où l'image joue pleinement son rôle, « impressionnant » un spectateur forcément crédule. Ce rapport entre enfance et image retourne également vers l'instant plus primitif des peurs et des images refoulées. En travaillant le sous-texte des toiles qu'il sélectionne, Mike Kelley fait de cette part obscure des images le produit de son souvenir – marquant, traumatique, fantasmatique – autant que celui du projet à la fois global et latent qu'elles sous-entendent. C'est cette part obscure que l'artiste documente, selon les deux options qu'il pratique depuis ses débuts : la piste structurelle et la piste dramatique.

Piste structurelle : transformer les images en documents de travail

Les développements de Michel de Certeau concernant le travail de l'historien dans son ouvrage *L'Écriture de l'histoire* semblent être un point de départ possible pour aborder *Profondeurs vertes*. Ils conduisent à situer ce travail du côté d'un geste spécifique : celui d'une opération, d'une interrelation entre un ensemble de pratiques

présentes et la reconstruction du passé. Dans cette acception, l'opération historiographique ne consiste cependant ni à projeter sur le passé nos visions et notre langage présents ni à se contenter d'une simple accumulation érudite. Comprendre l'histoire comme un produit, comme une fabrication sociologique dépendante d'institutions, de discours déjà constitués, c'est en faire une discipline privilégiant les inscriptions matérielles. L'histoire est une pratique, toujours médiatisée par la technique, et sa frontière se déplace constamment entre le donné et le créé, entre le document et sa construction, entre le supposé réel et ses multiples occurrences. Le travail de l'historien se trouve dès alors irrémédiablement situé dans les marges : se défiant des institutions, des réflexes rationalistes.

Le travail de Mike Kelley se situe lui aussi dans les marges : il vise à la reconstruction d'un souvenir, utilise le vocabulaire existant de l'analyse d'œuvres tout en recréant un univers qui lui serait propre. Lui aussi travaille dans l'entre-deux, entre le donné et le créé, entre le document et sa reconstruction, et sa recontextualisation. Par ailleurs, l'artiste se situe lui aussi dans le cadre très étroit de l'institution muséale et du discours qu'elle-même a pu produire sur les œuvres qu'elle expose. Il s'en détache, le met en question. À la commande du Louvre, qui souhaite une installation contemporaine répondant à une exposition historique sur les liens entre l'art américain et le musée du Louvre, Mike Kelley répond d'abord par une idée. Il s'agit pour lui de réunir un certain nombre d'œuvres ayant marqué son enfance. Si ces œuvres appartiennent toutes au musée de Detroit, son premier geste artistique consiste néanmoins à faire un choix dans une collection existante. Il prélève six œuvres de ce musée. Ce premier temps d'élaboration s'apparente donc à un classement, à une manipulation, à un transport d'éléments distincts d'une situation existante vers une région autre, celle de l'installation, dans laquelle ces œuvres vont être amenées à coexister selon d'autres modalités. « En histoire, écrit M. de Certeau, tout commence avec le geste de mettre à part, de rassembler, de muer ainsi en 'documents' certains objets répartis autrement. »⁵⁴ L'artiste choisit de transformer des images en documents de travail et de réflexion, transformant ainsi leur statut initial d'œuvres en un matériau dont il s'empare avec une grande liberté. Mike Kelley déplace ainsi les frontières de l'institution muséale, et s'approprie des œuvres qui vont dès lors répondre à une autre

54. Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 84.

forme de classement, à une nouvelle répartition d'ordre culturel. Ce premier geste qui vise donc à mettre à part, à rassembler des objets ordinairement répartis autrement, peut être lu comme une double opération : une opération technique (on verra dans un second temps comment les moyens de la vidéo vont rendre possible l'opération artistique) et une opération de regard (Mike Kelley est à la recherche d'un certain type de composition picturale) qui s'apparentent l'une et l'autre grandement à la façon dont on qualifie ordinairement le travail de l'historien. Mike Kelley organise, découpe, répartit, distribue et établit des séries à partir d'un ensemble existant. Ce mouvement général de translation est décrit par l'artiste lui-même dans le texte qui accompagne l'exposition :

« Lorsque je commençai à travailler sur ce projet, mon approche n'était pas encore précisément définie; je savais seulement que j'avais l'intention de procéder à des enregistrements vidéo des peintures, et peut-être de les entrecouper dans un flux temporel. La seule chose dont j'étais sûr, c'est que toutes ces œuvres m'attiraient. Mon point de départ consista à les enregistrer en vidéo, en résonance avec leur composition picturale – un peu comme on réalise des schémas de tableaux pour les cours d'histoire de l'art. »⁵⁵

L'idée que l'artiste se substitue un instant à l'historien d'art semble importante à souligner, au moins à deux niveaux. Le travail de Mike Kelley peut en effet être compris comme établissant depuis de nombreuses années une plateforme globale, à la fois critique et formelle, permettant à différentes « options » artistiques de dialoguer : tout en se réclamant d'un certain formalisme, il continue par exemple de défendre une vision décorative et ornementale de l'art qu'il mêle sans conflit apparent avec un fort héritage minimaliste. C'est en se basant sur une connaissance très précise de l'histoire de l'art et de ses conflits internes qu'il élabore des pièces dès lors éminemment complexes qui offrent souvent les moyens d'une relecture globale de la façon dont les mouvements artistiques ont pu se fondre ou s'opposer tout au long du XX^e siècle. Par ailleurs, et d'une façon plus générale, ce type d'approche fait de l'art contemporain l'outil privilégié pour un travail de connaissance au sens large : il s'agit de comprendre la démarche de Mike Kelley comme une élaboration constante de savoirs précis et documentés, une élaboration critique et analytique sur les images faite au moyen des images. L'intention de Mike Kelley s'apparente bien à la démarche

55. Mike Kelley, *Profondeurs vertes*.

de l'historien qui construit d'abord des objets de recherche, accumule ensuite des données et les classe en des lieux d'où elles pourront plus tard être déplacées, puis exploite ces données selon des modalités singulières. Le modèle de la recherche historique intervient bien sur le mode d'une expérimentation critique d'archétypes culturels existants, comprendre ici l'institution muséale en tant que répertoire d'images mises à disposition et dans lequel l'artiste peut venir prélever les objets qui l'intéressent.

Le geste de Mike Kelley de rassemblement d'images correspond donc à une pratique constante chez lui : la constitution d'une signification par le biais de l'association. Faire sens, pour Mike Kelley, c'est toujours associer. Les toiles du musée de Detroit acquièrent par son intervention une orientation de lecture nouvelle, dont on peut situer l'enjeu du côté d'un enjeu de connaissance. *Profondeurs vertes* est constituée de trois projections, d'un ensemble de sept dessins et d'une peinture de petit format. Chacun à leur manière, ces différents médiums mettent en scène le projet de documentation qui forme le cœur de l'installation.

Les vidéos

C'est peut-être le traitement des vidéos qui permet de cerner au plus près la démarche exploratoire de l'artiste. Celles-ci opèrent au sens propre la circulation entre les différentes toiles sélectionnées. Si le premier geste de Mike Kelley équivaut à un travail de découpe et de choix au sein de la collection d'un musée, le moment de la « mise en mouvement des images » relève quant à lui d'un travail de montage et de lien entre les peintures. Deux des trois vidéos prennent pour point de départ *Watson and the shark*. Selon les mots de Mike Kelley, la première « se concentre sur les zones de l'œuvre exclues de l'action ». La caméra choisit des détails de la toile de Copley (flèches d'églises, navires, nuées orageuses, soleil couchant, vagues d'eau). Différents fondus enchaînés les mêlent les uns aux autres. Puis, « à un moment donné, la caméra zoome vers l'illumination orangée du soleil couchant, et le spectateur se trouve transporté au-delà de l'horizon, vers le monde exotique de *Cotopaxi*, l'œuvre de Frederic Church : un paysage tumultueux dominé par un volcan fumant et éclairé par l'orbe rougeoyant du soleil. »⁵⁶ Mike Kelley conclut sur cette première

56. *Ibid.*

vidéo :

« La construction sinueuse de la vidéo se veut imitation du vagabondage mental projectif inséparable à mes yeux de la peinture paysagiste romantique. Des mondes s'ouvrent sur d'autres mondes. »⁵⁷

La seconde vidéo consacrée à Copley se concentre sur l'action principale de la toile. « Le plan initial révèle la scène dans son intégralité, et une série de plans panoramiques suivent ensuite les 'lignes de vision' des personnages. »⁵⁸ Deux types d'analyse sont mis à l'œuvre. Dans la première vidéo, il s'agit de faire correspondre deux univers, celui de la toile de Copley et celui de Church, à travers la mise en correspondance de certains détails. Le mouvement de caméra n'est donc pas là pour illustrer une lecture narrative des toiles, mais bien plutôt leur fonctionnement commun, la manière dont l'une et l'autre font appel au registre iconographique classique du romantisme. Dans la seconde vidéo au contraire, c'est la structure interne de la toile de Copley qui est mise en avant, les mouvements de caméra épousant les lignes de vision des personnages⁵⁹. Un travail analytique mis au service de la construction de la toile, de ces lignes directrices.

La troisième vidéo présente dans l'installation se détourne de la toile de Copley pour se concentrer sur celle de Dewing, *The Recitation*. Mike Kelley la décrit assez précisément :

« La vidéo commence par balayer chaque bande horizontale de couleur, de haut en bas, en révélant au fur et à mesure les détails des personnages et des chaises. La caméra descend ensuite à la verticale vers une zone, en bas du tableau, où n'apparaît aucun élément figuratif. Cette œuvre est si 'ouverte' que la majeure partie des images ne montre qu'une coloration verte suscitant une ambiance très particulière, intensifiée par la surimpression d'une fumée verte aux discrètes volutes. La vidéo toute entière s'en imprègne d'ailleurs, rendant l'atmosphère de ce tableau encore plus vaporeuse. La caméra se déplace ensuite dans la partie basse du tableau, suit les contours du personnage assis, puis traverse la toile jusqu'à la femme debout et redescend le long de son corps. Une image apparaît en surimpression : celle du *Portrait of Mme Paul Poirson*, de John Singer Sargent, qui représente une femme debout, vêtue d'une robe de la même époque – mais tenant les mains croisées devant elle.

57. *Ibid.*

58. *Ibid.*

59. Dans son texte « Les fins de l'interprétation, ou les traversées du regard dans le sublime d'une tempête », Louis Marin consacre de nombreuses lignes à ces jeux de regard : « Ecrire le tableau, d'écrire ce tableau, c'est d'abord chercher du regard, des regards multiples, pluriels, secrets, scellés dans la texture et les figures de l'œuvre peinte, parce que les regards sont des traversées pures, génératrices d'espaces pluriels et singuliers. » in *De la représentation*, Paris, Gallimard/le Seuil, 1994, p.195.

La caméra remonte le long de la silhouette de Mme Poirson jusqu'à la décoration florale qui orne son buste. L'ensemble se dissout ensuite dans le paysage tropical luxuriant du tableau de Martin Johnson Heade, *Hummingbirds and Orchids*. La caméra abandonne alors cette scène et se déplace entre les deux personnages féminins de Dewing, même s'il est vrai que l'enregistrement reste dominé par des profondeurs brumeuses d'un vert d'émeraude – parfois recouvert par des parties à peine reconnaissables du tableau *Nocture in Black and Gold, the Falling Rocket*, de Whistler – avec en fond sonore des crépitements de feux d'artifice.»⁶⁰

La citation est longue, mais elle est importante. En prenant la peine de consigner aussi précisément le fonctionnement de la vidéo, Mike Kelley dévoile aussi l'outil analytique central pour cette installation : la description. Les mouvements de caméra sont au service d'un geste descriptif, d'une « vue raisonnée » des toiles choisies. La documentation naît de cette stratégie descriptive extrêmement précise, arrimée aux œuvres et à leur construction, qui prend comme assise principale le jeu entre plans d'ensemble et détails. C'est en passant par les détails que le montage lie les toiles les unes aux autres et orchestre les effets de bascule. Leur puissance visuelle institue la peinture comme une somme d'éléments hétérogènes que la force d'un point de vue peut se permettre d'isoler. Les détails sont non seulement capables de fonctionner seuls, ils sont aussi les courroies de transmission vers d'autres œuvres. L'enjeu de la description visuelle orchestrée par Mike Kelley s'arrime à ces détails pour imposer sa lecture des œuvres et désaxer un mode de lecture scientifique⁶¹. À un premier réflexe que l'on pourrait qualifier de « structuraliste » (dégagement et systématisation des grandes articulations contenues dans les toiles) s'ajoute le geste interprétatif de Mike Kelley qui revendique un point de vue subjectif. La façon dont l'artiste, une fois les toiles rassemblées, procède à leur analyse en faisant jouer un certain nombre de détails procède d'un type d'interprétation singulier des travaux choisis. Le caractère fictionnel de la description⁶² est un ressort dont Mike Kelley use à différents niveaux : la navigation qu'il propose entre les œuvres relate une expérience de vision. En proposant un parcours arrimé aux détails et à ce que l'historien de l'art

60. Mike Kelley, *Profondeurs vertes*.

61. Ici, le travail de Daniel Arasse sur le détail est à mentionner. Notamment ce passage, qui, en creux, explicite le caractère quasi-subversif du détail : « Tout se passe comme si la pensée classique s'inquiétait de la capacité du détail à faire écart, à s'isoler et se distinguer du dispositif général du tableau, comme si elle tenait à en empêcher toute dérive. » In *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Champs Flammarion, 1996, p.49.

62. On songe ici aux réflexions de Clifford Geertz développées dans son texte « La description dense. Vers une théorie interprétative de la culture » (1973), in *Enquête, La description I*, 1998, mis en ligne le 27 janvier 2009 : <http://enquete.revues.org/document1443.html> [Consulté le 29 novembre 2009].

aurait peut-être considéré comme superflus, l'artiste surjoue le modèle analytique structural⁶³ tout en lui empruntant certains de ses ressorts : on l'a vu, l'une des vidéos - celle qui suit les « lignes de vision » - relève d'un modèle d'analyse plus traditionnel. Deux systèmes descriptifs cohabitent donc sans difficulté.

Les dessins

Un autre système de lecture de l'image est mis en place par les dessins. Les sept dessins présents dans l'installation ont été réalisés au crayon noir et ont été vraisemblablement calqués à partir du tableau de Copley. Ils consistent chacun en un prélèvement précis de détails de l'œuvre, très schématiquement reproduits sur fond blanc. Il faut ici faire une place à l'argumentaire déployé par l'artiste concernant ces dessins. Il s'agit en effet pour Mike Kelley de procéder à des effets de détournement propres à faire émerger les lignes de vision des personnages du tableau, lignes de vision qui conduisent l'artiste à formuler certains énoncés de type psychanalytique au sujet de la toile :

« Je ne puis m'empêcher de penser qu'avec *Watson and the shark*, Copley joue ouvertement avec des peurs liées à la castration, même s'il est vrai que le tableau a été peint cent ans avant le développement de la théorie psychanalytique. [...] Le tableau forme un curieux mélange d'horreur, de confusion sexuelle et d'évocation religieuse, le tout étant présenté comme l'illustration d'une aventure historique. Il s'agit là d'une œuvre tout à fait insolite, et lorsque je la revois aujourd'hui, je ne suis guère surpris du sentiment mêlé d'attraction et de répulsion qu'elle est susceptible d'inspirer à un jeune spectateur de sexe masculin. »⁶⁴

Les dessins sont ainsi pour lui une façon d'insister sur les possibles lectures psychosexuelles du tableau. Cette référence à la psychanalyse, que nous ne développerons pas plus avant, est cependant une constante du travail de Mike Kelley qui l'utilise régulièrement comme structure de production de sens. Ce qui l'intéresse concerne la manière dont un certain type de signification peut « déborder », enfreindre les lois de la maîtrise rationnelle. La psychanalyse incarne pour lui un espace théorique mettant à notre disposition différents outils capables de « lire » ces instants de débordement du sens lorsque l'esprit se trouve assailli par des régimes associatifs, remontant loin dans l'inconscient de chacun. Tout le travail développé par l'artiste en référence à la

63. Le caractère parodique de l'installation n'est pas à négliger.

64. Mike Kelley, *Profondeurs vertes*.

notion freudienne d'« inquiétante étrangeté » revient à déconstruire la manière dont certaines images viennent à manquer. Refusant l'étiquette « kitsch » que l'on appose souvent à son travail, Mike Kelley choisit d'insister sur ces espaces de réflexions connectés à l'existence de l'inconscient : au contraire du kitsch qui implique la supériorité du regardeur sur ce qu'il regarde – développant ainsi une seule issue ironique – l'inquiétante étrangeté prouve la façon dont les images nous affectent « hors de notre contrôle »⁶⁵. Cet attachement à l'outillage psychanalytique est selon nous à intégrer au geste documentaire engagé par Mike Kelley dans *Profondeurs vertes*, comme dans la plupart de ses œuvres.

Les dessins de *Profondeurs vertes* relèvent clairement d'un dispositif mémoriel. Leur statut est ambigu : il ne s'agit pas d'esquisses préparatoires, puisqu'ils ont été réalisés d'après les tableaux dont ils se veulent être un commentaire, un examen. Commentaires de l'œuvre d'une part, ces dessins semblent aussi correspondre à la mise en forme, lacunaire, d'un souvenir, et s'ils incarnent dans l'installation l'idée d'esquisse, c'est qu'ils sont subordonnés à une seule chose : le souvenir de Mike Kelley lui-même, un souvenir forcément manquant, plein « d'absences » qui prendront l'aspect d'un écart « obligé » entre le référent (la toile) et le dessin. Les formes « abrégées », presque simplifiées, auxquelles nous sommes soumis relèvent en effet d'une logique fragmentaire. Il s'agit de faire émerger des limbes du souvenir des éléments leur ayant échappés, faisant retour sur le mode du détail, de l'événement singulier. C'est bien d'ailleurs ce à quoi fait songer l'utilisation d'un calque pour l'élaboration des dessins : l'idée d'un fonctionnement possible de la mémoire, qui s'élaborerait à partir de traces et d'empreintes, sur le mode de la ressemblance. L'isolement de détails-clés fait du moment de la remémoration une reconnaissance d'empreinte. Le fond blanc uniforme qui est commun à tous les dessins a pour objet de finalement abstraire les représentations d'un contenu, ou contexte, potentiel, les faisant ainsi flotter dans un espace non déterminé, dénué de profondeur illusionniste. Sur ce fond blanc viennent s'inscrire au premier plan des éléments qui ont plutôt tendance à se fondre dans le tableau originel. Dans *Profondeurs vertes*, le

65. À ce propos, on peut se reporter à l'entretien paru dans *Foul Perfection. Essays and Criticism*, « From the Sublime to the Uncanny. Mike Kelley in conversation with Thomas McEvilley » (1993), Cambridge, Londres, MIT, 2003, p.62. Par ailleurs, Mike Kelley a été le commissaire d'une exposition intitulée *The Uncanny* à Arnhem, Gemeentemuseum, en 1993. Un texte publié à cette occasion, puis republié en 2004, explicite longuement l'intérêt de l'artiste pour cette notion. Il a été traduit en français : « Jouer avec des choses mortes. Notes sur *The Uncanny* », in *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, n°93, Automne 2005, p.27.

dessin n'est pas seulement présent comme établissant une grille de lecture possible de l'œuvre de départ, il participe également d'une opération de déliaison par rapport à cette œuvre, mais aussi par rapport à l'image mentale conservée par Mike Kelley du tableau⁶⁶. Le dessin n'a donc pas pour unique fonction de rendre visible les lignes de vision des personnages du tableau de Copley. En tant que dispositif de souvenir, il rend visible le procédé de stratification de la mémoire qui choisit, prélève, isole dans une image ce qui aura fait saillie pour elle. Ainsi le procédé du dessin peut rejoindre celui du rêve, selon les mots de Philippe-Alain Michaud :

« Dissociation des contours et des surfaces, formation d'images composites dont les éléments sont empruntés à des strates de mémoire plus ou moins enfouies : de la boîte de construction qui sert de lieu d'emprunt à l'élaboration du rêve, l'expérience ressurgit en fragments recomposés soumis à des effets de fusion, de déplacements et de perte identiques à ceux qui s'observent dans le travail du dessin. »⁶⁷

Cet inachèvement des dessins fixe aussi la vulnérabilité du travail de la mémoire.

Piste dramatique et scénique

Fondus, surimpressions et usage de la bande-son

Ce que nous appellerons ici « piste dramatique » s'attache plus particulièrement à l'usage de la vidéo dont on a vu, dans un premier temps, qu'elle est utilisée par Mike Kelley comme un outil documentaire. Cependant, l'usage d'effets spéciaux propres au médium permet d'établir une autre piste de lecture plus proche du geste de l'amplification, qui prolonge ou augmente le triomphe de la visualité propre aux toiles choisies par l'artiste. La question de l'effet spécial intervient comme une manière de spectaculariser un peu plus les œuvres du musée de Detroit. Comme l'explique Mike Kelley :

« D'un certain point de vue, *Profondeurs vertes* est l'héritier de la représentation théâtralisée de la peinture telle que la concevait Church. Mon intention était de 'dramatiser' les peintures du Detroit Institute of the Arts par l'utilisation de la vidéo, grâce au montage des images, à l'ajout d'une bande-son musicale, et d'un 'dialogue' implicite avec, en surimpression, des passages de poésie d'époque. »⁶⁸

66. Ces réflexions doivent beaucoup au texte de Philippe-Alain Michaud, en introduction du catalogue de l'exposition *Comme le rêve le dessin*, Paris, Éditions du Centre Pompidou / Éditions du Louvre, 2005.

67. Philippe-Alain Michaud, *Comme le rêve le dessin*, op.cit., p.17.

68. Mike Kelley, *Profondeurs vertes*.

Mike Kelley fait ici explicitement référence à la façon dont les toiles de Church étaient exposées et qui, on l'a vu rapidement, offraient aux visiteurs une véritable expérience de vision, à la frontière entre le divertissement et le document ethnographique⁶⁹. Ce que l'on cherche à pointer ici, c'est l'aspect documentaire du spectacle, aussi documentaire en somme que l'esprit plus analytique qui guide le choix des œuvres et de leurs détails.

Les effets de fondu et de surimpression dominant dans les projections et permettent les passages d'une toile dans une autre. La caméra agit sur la toile comme le ferait une sonde : elle se déplace lentement le long de la surface des peintures, repère un détail ou un élément qui semble l'accrocher, puis s'engouffre à l'intérieur de ce détail qui, en un fondu enchaîné plus ou moins rapide, se transforme en un autre détail d'une autre toile. Les trois projections proposent ainsi trois parcours possibles dans les toiles choisies, trois façons de concevoir leur mise en relation, trois façons de construire, tout en les découpant, un regard sur elles. Là plus qu'ailleurs, le travail de découpe voisine avec la mise en rapport. Avant que le fondu enchaîné n'intervienne, il faut bien que la caméra ait choisi d'isoler un détail, parfois reconnaissable (un bateau à l'arrière-plan du tableau de Copley) parfois bien plus abstrait (un ensemble de points énigmatiques qui ponctuent *The Recitation*). À la fragmentation opérée par le cadrage de la caméra répond ensuite le mouvement qui dissèque la toile, l'ouvre au regard, révèle sa texture et semble la retourner comme un gant, faisant d'une autre toile son envers possible. On assiste ainsi à un double mouvement de dissection et de suture de l'image.

L'équivalence à laquelle on songe immédiatement concerne bien sûr celle qui lie-rait surimpression et souvenir, l'activité mémorielle se logeant si logiquement dans ces instants de mélange et de fusion d'images⁷⁰. À un premier niveau de lecture, il est certain que c'est ce à quoi se livre Mike Kelley : la reconstruction d'un souvenir, que les moyens de la vidéo rendent bien plus efficace, présent, vivant. La zone d'indiscernabilité qu'il ménage ainsi dans chaque vidéo est évidemment propice

69. Pour plus de précision sur ce point, on peut se référer au texte de Kevin J. Avery « 'The Heart of the Andes' Exhibited: Frederic E. Church's Window on the Equatorial World », in *American Art Journal*, Vol.18, n°1, Hiver 1986, pp. 52-72.

70. Sur cette question du mélange d'images, on peut se reporter au texte de Jacques Aumont, « Clair et confus, du mélange d'images au cinéma (et un peu en peinture) », in *Les Cahiers du musée national d'art moderne*, n°72, Été 2000, pp.5-35.

au travail de remémoration. Chaque toile répond à une autre comme dans une immense chambre d'écho fabriquée pour l'occasion, comme un fantôme qui ferait ainsi régulièrement retour. Comme l'écrit Mike Kelley : « Des mondes s'ouvrent sur d'autres mondes. » L'usage de la fumée contribue également à ce sentiment de pénétration impressionniste dans les toiles. Elle s'infiltré sur la surface des tableaux, rendant éminemment poreux les détails et les contours de formes. Elle insiste ainsi sur la tonalité onirique de l'ensemble, formant, lorsqu'elle est seule à l'écran, une sorte de « tunnel » artificiel, qui confine au rêve, à l'hallucination.

L'usage de la bande-son accentue par ailleurs l'aspect spectaculaire de l'installation. Chaque vidéo possède la sienne propre, et Mike Kelley a bien veillé à ce que le spectateur, dans l'espace de l'installation qui fait cohabiter toutes les vidéos entre elles, fasse l'expérience d'un mélange sonore. Les sons choisis sont de deux types : pour une part, il s'agit d'effets sonores naturels (vent, eau, chant des grillons, crépitements des feux d'artifice...), mais la plus grande partie engage des éléments textuels et musicaux. Pour la musique de la vidéo consacrée aux toiles de Copley et de Church, symphonique et grandiloquente, elle s'inspire de l'œuvre de compositeur américain Bernard Herrmann (qui a travaillé sur des films d'aventure ou fantastiques, mais qui est surtout connu pour avoir composé la musique de films d'Alfred Hitchcock). « Le choix d'une telle musique s'explique par la volonté de mettre en valeur l'aspect dramatique et presque hystérique de l'action, et de promouvoir une lecture filmique 'narrativisée' du tableau de Church. »⁷¹ Pour la vidéo consacrée à Dewing, qualifiée par Mike Kelley d'« idyllique », la bande-son est constituée de voix de femmes chantant des morceaux choisis de poésie du XIX^e siècle. La musique trouve sa source dans les œuvres de Charles Tomlison Griffes (1884-1920), principal compositeur impressionniste américain. Elle s'inspire de son œuvre *Three Tone Pictures: The Vale of Dreams*, évocation du poème de Edgar Allan Poe *La Dormeuse*. Les poèmes réunis par Mike Kelley ont la particularité

71. Mike Kelley, *Profondeurs vertes*, *op.cit.* Dans sa discussion avec Jean-Philippe Antoine, l'artiste revient sur son intérêt pour la musique de film au moment où, avec Tony Oursler, il crée le groupe des *Poetics* : « Nous aimions un genre de compositeurs plus 'artiste', des gens comme Nino Rota, Ennio Morricone, Bernard Herrmann, ce genre-là. C'est à eux que nous tâchions de ressembler. Et puis aussi des formes filmiques de basse extraction, comme la musique des *soap opera*, ou la musique d'église... En fait la plupart de ces musiques étaient censées avoir une authentique résonance narrative. [...] C'est une des raisons pour lesquelles la musique de film nous intéressait : elle signale automatiquement le narratif. Toute une partie du conceptualisme tardif est très liée à ces tropes de la narration. Mais lorsqu'on n'a pas affaire à de la narration proprement dite, on a affaire aux signes de la narrativité. » in *op.cit.*, p.106. Je souligne, car dans *Profondeurs vertes*, l'usage de la musique serait également à décrypter.

d'avoir été écrits par des auteurs féminins – Julia Ward Howe (1819-1910), Achsa W. Sprague (1827-1862), Helen Hunt Jackson (1830-1885) – et par un auteur masculin Edgar Fawcett (1847-1904). Le corpus ainsi constitué, entièrement américain, est difficile à qualifier. Mike Kelley s'exprime rapidement sur ces choix qui semblent surtout tenir d'une forme d'engagement politique pris par ces figures : Julia Ward Howe était une activiste abolitionniste associée aux mouvements de libération des femmes. Achsa W. Sprague partageait le même type d'engagement, mais elle a surtout été connue pour sa qualité de médium, qui pratiquait l'hypnose et les séances de spiritisme. Helen Hunt Jackson a beaucoup écrit. Elle s'est très tôt engagée pour le droit des Indiens d'Amérique. Elle publie en 1881 *Un siècle de dés-honneur* dans lequel elle dénonce le sort des indiens, et publie dans la même veine un roman, *Ramona* (1884), qui connaît un immense succès. Même si Mike Kelley ne commente pas plus avant le lien qu'il établit entre la toile de Dewing et ces figures féministes et engagées, on peut supposer qu'il fait du texte et de l'image (à laquelle il faut ajouter les toiles de Heade et de Sargent) des surfaces capables de se commenter l'une l'autre. Les poèmes *Sybil* de Julia Ward Howe et *The Poet* d'Achsa W. Sprague, « louent l'un et l'autre les qualités d'un orateur de sexe féminin »⁷² cette qualité prenant un tour on ne peut plus incarné face à la toile de Dewing et à ces deux figures féminines méditant un livre à la main. Dernier texte ajouté par Mike Kelley à cet ensemble, l'extrait du second *Chant de Maldoror* traitant de l'attraction érotique qu'éprouve le héros de Lautréamont pour un requin femelle. Mike Kelley explique : « La description de l'attaque des survivants d'un navire en perdition par le requin et l'érotisation manifeste de la scène crée dans mon esprit un lien avec l'œuvre de Copley. »⁷³ L'attrail musical et littéraire qui accompagne l'ensemble de l'installation crée ainsi une « couche signifiante » supplémentaire à ce que les peintures suscitent. La musique et les textes développent un niveau de lecture qui augmente le potentiel déjà spectaculaire de l'assemblage des œuvres peintes en transformant l'ensemble de l'installation en une sorte de « son et lumière ». Mais c'est aussi au niveau du sens que leur ajout est à interroger : ils créent à leur manière une extension de contexte, en adjoignant aux toiles un autre pan de la création artistique du XIX^e siècle, celui de la poésie.

72. Mike Kelley, *Profondeurs vertes*.

73. *Ibid.*

La mise en relation de l'image, des textes et de la musique, le tout baignant dans cette atmosphère colorée et mouvante produite par les vidéos, insiste sur les capacités absorbantes de l'installation, véritable environnement synesthésique. *Profondeurs vertes* peut ainsi être lue comme la construction d'un espace destiné à pratiquer, à tous niveaux, le jeu des correspondances et des analogies, visuelles et auditives. C'est cet aspect de l'installation qui est à l'origine de sa dimension « dramatique » : visiter *Profondeurs Vertes* revient à faire une expérience, relativement inédite, phénoménale, relevant de la désorientation, de la fragmentation tout autant que la mise en place, même elliptique, d'une sorte de grand récit immersif.

Les attractions cinématographiques et le psychédélique

Deux « histoires » sont ici réactivées par Mike Kelley, ou tout du moins participent souterrainement à l'élaboration de *Profondeurs vertes*, deux héritages visuels et expérimentaux qui conviennent sans aucun doute à l'artiste, notamment pour leur prise en compte de la culture populaire. Ancrée dans le XIX^e siècle et sa production picturale, l'installation pointe de différentes manières vers l'autre pan « spectaculaire » de ce siècle : les débuts du cinéma, celui des « attractions ». D'une façon générale, le dispositif de l'installation convient à une relecture critique et artistique de ces débuts spectaculaires du cinéma, lorsque celui-ci, non encore gagné à la cause « narrative » ou contentutiste, égrène les situations visuelles qui feront sensation sur le spectateur⁷⁴. Dans la reprise critique que Tom Gunning propose de cette notion de « cinéma des attractions », empruntée à Eisenstein, se lit tout le projet esthétique, politique, économique de la fin du XIX^e siècle et auquel participe à différents niveaux le cinéma naissant. Courroie de transmission directe entre un spectateur et une information visuelle traitée pour l'effet qu'elle est censée produire, le cinéma est aussi le miroir de ce qui se joue alors dans l'environnement urbain où la modernité s'installe. L'esthétique du choc, de la surprise, de la sensation qui accompagne sa

74. Sur cette question, je renvoie aux importants textes de Tom Gunning qui poursuit depuis la fin des années 1980 ce travail de réévaluation critique des débuts du cinéma qui permet de les dégager de l'emprise hégémonique de la fiction. Entre autres références : « An aesthetic of Astonishment : Early Film and the Incredulous Spectator », in *Art and Text*, n°34, Printemps 1989, « The cinema of attraction. Early film, its spectator and the Avant-Garde », in *Early Film*, éd. Thomas Elsaesser and Adam Barker, British Film Institute, 1989, « Cinéma des attractions et modernité », in *Cinémathèque*, n°5, 1993. Je renvoie également à l'hommage rendu à la notion de « cinéma des attractions » piloté par Wanda Strauven : *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam University Press, 2006.

naissance en fait le lieu d'une importante synthèse phénoménale et culturelle⁷⁵ qui, connectée à la modernité, reprend les codes et la grammaire des attractions visuelles qui en constitueraient la préhistoire, celle des cabinets de curiosité, des lanternes magiques, des fantasmagories et autres machines à métamorphoses⁷⁶. Certaines installations contemporaines, et celle de Mike Kelley en particulier, qui travaillent à la mise en place d'environnements spectaculaires, délestés de la pesanteur fictionnelle et pourtant arrimés à la puissance de la visualité, héritent de cette histoire qui fait du cinéma le médium d'une amplification de l'expérience. Sensorielle et vibrante, moins connectée à l'histoire du cinéma narratif qu'aux dispositifs expérimentaux qui y ont conduit, *Profondeurs vertes* réactive à sa manière ce « cinéma des attractions » qui se voulait pure « adresse visuelle », reconduisant avec les moyens de la vidéo ce que les choix picturaux du musée de Detroit valorisent eux aussi. Ce que Mike Kelley cherche à rendre par l'entremise de l'installation vidéo, c'est l'impression que firent sur lui les toiles de Detroit. Les œuvres qu'il choisit font tout particulièrement image, non seulement par leur dimension, leur texture, leur chromatisme, mais parce qu'elles appellent un certain type de récit, hautement « attractif » – c'est en tout cas le cas pour *Watson and the Shark*. Dans ce cadre, il est intéressant d'insister sur la plus-value que les moyens de la vidéo, de la bande-son et de l'installation lui offrent. *Profondeurs vertes* est à sa manière une fantasmagorie visuelle, attachée et produite par les images en mouvement et leur capacité de fusion, de synthèse, de disjonction et de continuité mais aussi leur rapport plus « archaïque » à une forme de nervosité, de tension non résolue, voire de violence latente⁷⁷. Cet « espace d'in-

75. Plusieurs lectures sont à indiquer parmi les nombreux ouvrages que la « culture visuelle » a produit sur ces questions, entre autres : Ann Friedberg, *Window Shopping : Cinema and the Postmodern*, University of California Press, 1993, et Leo Charney, Vanessa R. Schwartz (éd.), *Cinema and the invention of modern life*, University of California Press, 1995.

76. Le catalogue de l'exposition *Devices of wonder. From the World in a Box to Images on a Screen*, Los Angeles, The Getty Research Institute, 2001, coordonné par Barbara Stafford et Frances Terpak nous sert ici de référence.

77. Les premiers commentateurs du cinématographe ne se sont pas trompés sur la valeur mortifère de ces images en mouvement initiales. On cite souvent à ce sujet les lignes fameuses de Gorki racontant, en 1896, son voyage au « royaume des ombres » : « On repense aux fantômes, aux méchants et maudits enchanteurs qui plongent des villes entières dans le sommeil. [...] Mais soudain, un craquement se fait entendre, tout disparaît, et sur l'écran apparaît un train de chemin de fer. Il fonce vers vous tel une flèche – prenez garde ! On dirait qu'il va se précipiter dans l'obscurité où vous êtes assis, et transformer en un sac de peau déchiquetée, plein de chair meurtrie et d'os broyés, on dirait qu'il va anéantir, réduire en morceaux et en poussière cette salle, cet établissement empli de vin, de femmes, de musique et de vice. Mais il s'agit là encore d'un train d'ombres. [...] Cette vie grise et silencieuse finit par vous troubler et vous opprimer, vous avez l'impression qu'elle contient comme un avertissement, dont la signification vous échappe, mais qui est lugubre, et étreint votre cœur d'angoisse. Vous oubliez peu à peu où vous êtes, d'étranges images surgissent dans votre tête, votre conscience semble s'obscurcir, se perturber... », in Daniel Banda et José Moure, *Le Cinéma : naissance d'un art. Premiers écrits. 1895-1920*, Paris, Champs Flammarion, 2008, p.49-50. Ces réflexions sont connues. Dans la naïveté volontaire de son usage des

certitude»⁷⁸ ouvert par l'image en mouvement permet, à une véritable fascination pour les images de se faire jour. Même si l'usage que l'artiste fait de la vidéo et de ses possibilités techniques est volontairement dissonant et anti-illusionniste, le « jeu de l'immersion et de l'absorption », toujours légèrement parodique chez Mike Kelley, constitue un moteur visuel et psychique que le critique doit pouvoir prendre au sérieux. Une manière pour lui de se confronter très directement à la force attractive des images qu'il choisit.

Face à cette première référence qui mêle dispositif de vision, culture populaire et spectaculaire se situe un autre type d'expérience visuelle, que Mike Kelley a croisé et qui informe à sa manière *Profondeurs vertes*, celle du mouvement psychédélique. L'artiste s'est exprimé à différentes reprises sur le psychédélique, en particulier sur la musique, qui a marqué ses débuts en tant qu'artiste⁷⁹. Si le texte qui accompagne l'installation ne fait pas directement mention de cette référence, elle irrigue selon nous le dispositif de *Profondeurs vertes* : son aspect « son et lumière », le choix des couleurs qui définissent une véritable atmosphère, l'usage de ces effets spéciaux qui insistent sur l'immersion dans l'image. Si l'iconographie choisie par l'artiste ne peut être rangée du côté de ce mouvement artistique culturel des années 1960 qu'est le psychédélique, quelque chose de la structure visuelle de cette tendance semble célébrée par Mike Kelley. Délicate à saisir, cette « structure psychédélique » ressemblerait plutôt à une forme d'alliance inédite entre arts visuels, arts de la scène et références vernaculaires. Ensemble de manifestations stylistiques et esthétiques qui émergent au milieu des années 1960 et dont on date la fin – prématurée – au début des années 1970, le psychédélique, aussi fulgurant, éphémère que synthétique, rassemble la mode, la musique, le design, le cinéma dans un geste global de subversion fluide qui permet à une contre-culture moins agressive, plus libérée (l'impact de la drogue est ici central) de se faire jour. Dans son texte du catalogue *Summer of Love. Art of the Psychedelic Era*, le commissaire d'exposition Christoph Grunenberg élabore la généalogie de ce mouvement en le plaçant sous l'égide d'une contribution

effets spéciaux, Mike Kelley rejoue quelque chose de ces sensations originaires face aux images en mouvement. Son requin comme héritier du train des Lumières.

78. L'expression est de Laura Mulevy, « Uncertainty: Natural Magic and the Art of Deception », in *Death 24x a Second*, Londres, Reaktion Books, 2006, p.53.

79. Sur ce sujet, on peut lire son texte : « Cross-Gender / Cross-Genre » (1999), in *PAJ: A Journal of Performance and Art*, Vol. 22, n°1, Janvier 2000, pp. 1-9.

critique majeure⁸⁰. Le psychédélique, en proposant une sorte de ligne transversale entre les pratiques, les traditions et les médiums, a permis à un langage à la fois radical et utopique d'émerger. Ce qui continue de marquer durablement les productions artistiques de cette époque, et qui constitue aussi la force de leur héritage, c'est la manière dont le corps et le jeu des perceptions gagnent en volume, en expansion, en fluidité dans des espaces qui ne sont plus régis par l'idée de limite ou de contrôle. Pour contrer l'apparente frivolité dans laquelle on a tendance à ranger le psychédélique, il faut insister sur l'invention de formes, de dispositifs qui l'accompagnent, dans un geste qui prend en charge avec volontarisme la technique – véritable moyen de renouvellement des projets esthétiques. Ce qui achève sans doute aux yeux de Mike Kelley de rendre le psychédélique central, au-delà de la piste biographique sur laquelle il revient régulièrement⁸¹, c'est le vide historiographique, voire le permanent jugement de mauvais goût qui continue d'accompagner ce mouvement aux yeux des critiques et théoriciens. Anti-académique, le psychédélique continue de déranger, non seulement pour la contre-culture qu'il incarne mais aussi pour les réflexes esthétiques qu'il a favorisé, penchant vers la sensualité hallucinatoire, logeant le corps au cœur d'un édifice désormais mouvant, mobile, synesthésique. Dans le cadre de cette non-histoire de l'art à laquelle appartiendrait ce mouvement, le geste de Mike Kelley prend de nouvelles tonalités critiques. *Profondeurs vertes* accomplit en un sens ce qu'aucun historien de l'art n'oserait tenter : la mise en relation de la peinture de paysage et du sublime américain de la seconde moitié du XIX^e siècle, avec d'une part les attractions cinématographiques du début du XX^e siècle et leur réactivation sous la forme de dispositifs colorés, fluides et perceptifs dans les années 1960. Mike Kelley élabore ainsi un rapport analytique et « scénique » au triomphe de la visualité. *Profondeurs vertes* est un espace à expérimenter, à « vivre » au sens propre, qui travaille les logiques perceptives et phénoménales autant que la logique structurelle qui

80. Le catalogue *Summer of Love. Art of the Psychedelic Era* (Londres, Tate Modern, 2005) comprend deux textes auxquels nous renvoyons ici. Celui de Christoph Grunenberg, « The Politics of Ecstasy: Art for the Mind and Body », offre une enquête assez large sur la notion de psychédélique, ses sources et la variété de ses manifestations. Sur la spécificité « cinématographique » du psychédélique, on peut se reporter au texte de Chrissie Iles, « Liquid Dreams », *Ibid.*

81. « J'ai fait partie de la génération télévision, j'étais Pop. Je n'avais pas le sentiment de faire partie de ma famille, je ne faisais pas partie de mon pays, je n'avais aucun sens de l'histoire : le monde m'apparaissait comme une façade de médias, une fiction, un paquet de mensonges. C'est, je crois, ce que l'on a appelé la condition postmoderne. [...] La culture psychédélique a complètement changé ma façon de voir le monde. Lorsque j'ai entendu pour la première fois de la musique psychédélique c'était comme si je m'étais découvert. » in « Cross-Gender / Cross-Genre », *op.cit.*, p.1-2. Ma traduction.

par ailleurs, on l'a vu, informe l'organisation de l'ensemble de l'installation.

Conclusion : fonder une contre-histoire culturelle

Ce que ces différentes références permettent de pointer, c'est la cohérence du projet de Mike Kelley : fonder une contre-histoire culturelle, allant à rebours des attendus d'une histoire de l'art concentrée sur l'avancée progressiste des mouvements et des figures qui se succèdent dans le temps. Ce que *Profondeurs vertes* promeut, c'est la logique associative, libre, qui met en relation les images. À propos de ses textes – depuis ses débuts, l'artiste donne une place singulière à l'écriture – il explique dans son entretien avec Jean-Philippe Antoine :

« J'ai toujours eu une approche plus compositionnelle de l'écriture : voici un motif, ou voici un sujet, et voici une chaîne d'associations. Le vrai problème, c'est comment passer d'une association à une autre, faire en sorte que ça paraisse naturel, comme un flux, que cela ne semble pas construit de manière consciente, mais que cela paraisse couler de source, qu'on ne puisse pas penser 'En voilà un saut logique !' Tout spécialement pour les textes utilisés dans les performances, je voudrais que les gens soient capables de s'asseoir, de les écouter, et de perdre pratiquement toute conscience de la structure, qui leur semblerait tout à fait naturelle. C'est ce que j'essayais de faire, pour l'essentiel, dans ces textes. Je n'étais pas à la recherche de la rupture, comme Burroughs pouvait la rechercher. J'étais à la recherche de quelque chose qui possède presque une qualité 'd'ambiance'. »⁸²

C'est cette idée de la « chaîne d'association » que nous avons tenté de rendre dans ce descriptif précis de l'installation. C'est en effet elle qui guide l'organisation des images, et la manière dont celles-ci contribuent, associées aux textes et à la musique, à créer cette qualité « d'ambiance » qu'évoque ici Mike Kelley. Le « flux » dont parle l'artiste trouve dans *Profondeurs vertes* une acception extrêmement pragmatique, prise en charge par les effets spéciaux qui permettent justement de perdre de vue la structure qui pourtant travaille en sous-main l'installation. Mais elle est aussi à l'origine de son fonctionnement global : une capacité à associer dans un dispositif immersif, non seulement les toiles du musée de Detroit, mais aussi la complexité des ressorts et des références culturelles que ces mises en relation impliquent. Si l'on a placé l'ensemble de cette étude du côté d'un enjeu de documentation, c'est parce qu'il nous semblait que ces mises en relation, inédites, créent un espace alternatif de lecture pour l'histoire de l'art, tant moderne, pré-moderne, que contemporain. Cet

82. Jean-Philippe Antoine, « Basket nocturne à dos d'âne. Une discussion avec Mike Kelley », *op.cit.*, p.107.

espace alternatif d'analyse prend pour point de départ ce que les règles académiques de l'histoire de l'art laisseraient de côté : un souvenir d'enfance et la capacité de ce dernier à impressionner un spectateur.

À rebours donc des propriétés modernistes relatives à l'autonomie de l'œuvre, la contre-histoire convoquée par Mike Kelley s'oriente autour d'un régime agrégatif et récursif des images. Ainsi, l'artiste déclare-t-il : « Je n'aime pas la notion, l'idée moderniste que la sculpture est autonome. Je m'intéresse à l'usage et à la signification. J'aime les choses qui exposent cela de manière explicite. »⁸³ Dans le cadre de *Profondeurs vertes*, quel usage, quelle signification donner à cette référence centrale de la peinture du XIX^e siècle ? Le triomphe de la visualité que l'on a partiellement suivi ici doit s'accompagner de sa tendance latente, cachée, si l'on décide de faire de la hantise de et par les images une façon de conclure cette étude. La notion de sublime, qui peut englober historiquement les œuvres prélevées par Mike Kelley dans le musée de Detroit, doit être pensée dans l'ambiguïté et la contradiction. Entre mesure et démesure, excès et économie, norme et transgression, ce que l'artiste cherche dans tous les cas à pointer à travers ce choix, ce sont les forces plus obscures qui travaillent en sous main l'établissement d'une lecture officielle relative au projet de construction américain dans son ensemble. Il est probable que ce que Mike Kelley a en tête relève plus d'une version gothique et sombre du sublime, connectée à son goût pour l'inquiétante étrangeté freudienne : des scénarios plus facilement subversifs et souterrains qu'érigés à la gloire d'une vision univoque, solaire, proche de la démesure. Dans l'introduction de son ouvrage *Painting the Dark Side: art and the Gothic imagination in Nineteenth Century America*, l'historienne de l'art Sarah Burns choisit elle aussi d'inverser la lecture officielle accolée au romantisme américain⁸⁴. L'auteur choisit les fantômes et les réminiscences : l'« art de la hantise » qualifiera pour elle le gothique américain :

« Je cherche à élargir et compliquer nos idées du gothique et de sa signification dans la culture visuelle américaine du XIX^e siècle, surtout dans la peinture. Je définis ce ' gothique ', comme l'art

83. *Idem.*, p.105.

84. Sarah Burns écrit : « Ma formation d'historienne de l'art américain était basée sur un récit canonique qui fait encore autorité. Dans ce récit, le plus représentatif, le plus 'américain', la peinture incarnait la célébration du paysage comme le type et l'emblème de l'identité nationale. », in *Painting the Dark Side: Art and the Gothic imagination in Nineteenth Century America*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 2006, p.xv. Ma traduction.

de la hantise, en utilisant le terme comme contenant une constellation de thèmes et d'ambiances : l'horreur, la peur, le mystère, l'étrangeté, la fantaisie, la perversion, la monstruosité, la folie. [...] Au-delà de la question du style, le gothique est un mode d'expression picturale qui critique la vision des Lumières de la République rationnelle américaine comme un lieu de liberté, d'équilibre, d'harmonie et de progrès.»⁸⁵

À sa manière, Mike Kelley poursuit le même projet : l'étude du sublime américain sera pour lui l'occasion d'amener sur le devant de la scène l'étrangeté qui travaille ces productions picturales, en insistant sur leurs ambiguïtés. De là, une autre histoire peut être déroulée. Celle qui comprend les premières images scientifiques de la nature, la représentation de la femme au XIX^e siècle, la peinture d'histoire, mais aussi celle des attractions, du psychédélique...Ce qui lie ces images les unes aux autres concerne leur capacité à proposer effectivement un « autre récit », moins axé sur l'harmonie et le progrès que sur leur capacité à nous hanter, à survivre aux gestes de la classification pour mieux démonter ces derniers, faisant apparaître des liens ignorés, des associations soudaines. Bien loin des ambitions modernistes visant l'autonomie de l'œuvre, le geste de Mike Kelley s'intéresse à la façon dont se forment les images, celles qui nous accompagnent, forcément constituées par la mémoire de toutes celles rencontrées ou vues. C'est l'impureté de ces rencontres qu'il met ici en scène, documentant des objets qui, pris dans ce contexte, accèdent à des significations inédites.

De Matthew Buckingham à Mike Kelley se dessine un rapport au document qui se veut libre et associatif, affranchi des contraintes de la scientificité. On aimerait cependant insister sur le degré de connaissance que ce jeu associatif offre. Les références et les sources qu'il convoque sont multiples, mais désengagées de leur « devoir de réserve » : elles n'appartiennent plus à des disciplines mais à un domaine culturel, entendu au sens large, dans lequel elles sont amenées à cohabiter. La possibilité même d'une transmission qui ne devrait plus rien aux réflexes identitaires ou hégémoniques : c'est ce que proposent ces deux œuvres, pourtant différentes. Le discours qu'elles articulent, relatif à l'histoire du colonialisme ou à l'histoire de l'art, possède une profondeur qui est relative à cette économie parallèle des images. Moins argumenté que jouant sur des impressions, des résonances, des effets de répétitions, ce

85. *Idem.*, p.xix.

dernier procure un savoir qui se détache de celui ordinairement transmis. C'est ce savoir produit en marge et hors des méthodologies admises dont il faut réussir à se saisir. Chez Mike Kelley comme chez Matthew Buckingham, il s'agit bien de produire de nouveaux protocoles adossés aux images et dont le déploiement est ultimement pris en charge par le dispositif de l'installation.