

VRAI OU FAUX ? UN POINT D'INTERROGATION ARTISTIQUE DERRIÈRE LES PARADIS DE L'INNOCENCE CONTEMPORAINS

Chacune des installations réalisées par Véronique Bourgoïn au cours des trois dernières années dans différentes villes d'Europe - Hambourg, Vienne, Arles, Istanbul et Rotterdam qui sera sa prochaine étape en juin 2013 - plonge le visiteur dans une situation de réflexion onirique. L'effet de trompe l'œil produit par les photos en noir et blanc qui tapissent les murs des espaces réels des galeries, du sol presque jusqu'au plafond, nous précipite dans des décors d'intérieurs du 19^e siècle ou de la période Art Nouveau, flash-back nostalgique dans l'atmosphère chargée d'un mobilier rococo, d'épais tapis et de pesants rideaux, de murs ornés de portraits et de scènes mythologiques. S'il s'agissait d'une vraie demeure privée de ces temps anciens, transformée en musée et ouverte au public par exemple, nous éprouverions sans doute le sentiment étrange et fascinant d'être illusoirement transportés pour la durée de notre séjour dans une époque qui n'est plus la nôtre. Si nous tenions les photos de ces pièces dans nos mains ou les regardions dans un livre, notre curiosité voyeuriste ou esthétique s'accommoderait sans doute sans problème de la représentation photographique, déplorant tout au plus l'absence de couleurs dans le cas de photos en noir et blanc. Hier et aujourd'hui demeureraient clairement distincts.

Mais les choses en vont tout autrement dans les installations de Véronique Bourgoïn. Ici, les murs tapissés de photos semblent s'intercaler entre l'observateur que nous sommes et le lieu réel dans lequel nous nous trouvons. Le trompe l'œil ne traverse pas seulement de manière illusoire les murs couverts de photographies; il nous transporte plutôt tout à la fois dans un certain état d'être et de ne pas être là. En état de choc comme au temps de la naissance de la photographie, quand l'incolore «pinceau de la nature» venait étrangement effleurer les observateurs et leur suggérer une existence brumeuse et fugitive, nous sommes ici transportés dans un état qui touche à notre rapport à nous-mêmes. Car le trompe l'œil n'articule pas seulement la tension d'un lointain espace inaccessible, mais aussi, par le biais du noir et blanc, une dimension temporelle inquiétante puisqu'elle pose la question du rapport à notre propre souvenir originel. Les murs tapissés de photos viennent qui plus est ironiquement - comme des tirs de harcèlement dispersés - lester cette expérience insolite, photos épinglées, tableaux et petits objets issus de l'art, sans référence à quelque critère

de valeur marchande, et de la sphère triviale de notre propre époque, dont le statut d'objets tangibles est renforcé par leur aspect fréquemment coloré.

Véronique Bourgoïn a formulé dans un constat à la fois impressionnant et alarmant le problème de la disparition de la troisième dimension dans le lien à notre propre histoire dont relève la question du rapport entre vrai et faux : «Vrai ou Faux ? La frontière entre l'un et l'autre n'est plus un axe fixe, un axe vertical et vertigineux, que l'art a toujours su transgresser sans filet. Le 'Vrai et le Faux' se confondent dans cette horizontalité sans fin d'un paysage sans ombre où la réalité ne s'oppose à rien ni à personne.» (Citation en français dans le texte). Il n'est par conséquent pas indifférent que les espaces 'installés' par l'artiste se présentent comme des salons, des intérieurs. En tant que médium, ils véhiculent le report à la question de l'axe intérieur du sujet, du monde en nous, cependant que, par association, les œuvres et les artefacts de notre quotidien qui y sont intégrés élargissent cette dimension. La question du « Vrai ou Faux » ne s'épuise donc pas dans un jeu banal de décisions où chacun peut faire son choix, comme y convient les requêtes des sites internet avec leurs manipulations par clics «like-it» ou leur omission, les quotas d'audience et illusions d'appartenance. Les salons «Vrai ou Faux», chaque fois conçus pour des lieux spécifiques, créent au contraire des situations qui nous touchent et qui remettent en question, à la fois précautionneusement et de manière pressante, la fuite culturelle hors de l'axe vertical ambivalent et émotionnellement inquiétant dans la banalité d'un axe horizontal en apparence paisible et apaisant. Ils sont en quelque sorte une opportunité d'appréhender l'étrange complicité entre le public et les consommateurs d'une part, les médias, la publicité, la politique et la science instrumentalisée de l'autre, un commerce des âmes accepté par tous parce qu'il peut permettre d'échapper à la pression du feu ardent réprimé d'une peau de chagrin autodestructrice.

La voie nomade des Salons - nulle part durablement établis - s'accompagnera d'ateliers dans les différentes stations où l'archive de la «Fabrique des Illusions», des artistes invités, ainsi que des participants impliqués avec leurs propres expériences et observations se poseront la question du «Vrai ou Faux» au cours de débats et des études photographiques. Dans ces ateliers,

la différence entre Vrai ou Faux finit toujours par se dissiper. Les résultats concrets, complétés d'éléments d'archives collectés au fil des ans par Véronique Bourgoïn elle-même, sont ensuite présentés dans une sorte de «cabinet de curiosités», intégré selon les cas dans les salons ou les différentes localités. Ici se révèle de manière satiriquement drastique l'univers de l'ersatz, passion unique de l'économie et de ses complices, perpetuum mobile de la satisfaction d'un assouvissement des envies insinué ou halluciné sous le masque du désir, ou si l'on veut un retour insolite de l'anthropophagie qui, dans le «Trop de réalité», pour renvoyer au titre d'un livre d'Annie Le Brun, enferme toute différence entre le vrai et le faux dans un circuit fermé du désir. À l'invisible et sournoise violence qui règne dans les zones en apparence paisibles de notre monde, une complicité entre le kitsch visible et la mort - dans un premier temps invisible -, s'ajoute de manière impressionnante dans ce cabinet de curiosités le zapping schizophrénique suscité par un mur vidéo scintillant, composé de vieux boîtiers de téléviseurs qui diffusent un choix en apparence arbitraire de films et vidéos qui font éprouver à l'observateur sa perte de contrôle et de concentration. Nous sommes ici dans un Musée de l'Homme d'un nouveau genre, dans lequel l'«Obsolescence de l'homme», titre et sujet d'un livre de Günter Anders, a redoutablement et cyniquement progressé sans que quiconque y trouve à redire. Transformée en clones, robots, avatars et répliques, la poupée de l'«Eve future» du 19^e siècle n'est pas seulement devenue l'idéal d'un être artificiel des deux sexes libéré de la honte d'un physique impur, la fin d'une singularité humaine dans l'idole. Sa véritable métamorphose en poupée lui a emboîté le pas comme permettent de le constater les foisonnants exemples de Barbie et de Ken. «Vrai ou Faux ?», l'ère du désir des métamorphoses heureuses a conduit à une ère de mutations, à un étrange 'mysterium conjunctionis' d'instincts pulsionnels et de technique.

Mais le concept artistique de Véronique Bourgoïn ne se situe pas seulement dans l'espace historique ; l'artiste compte des alliés dans l'histoire et dans l'art. Elle partage par exemple avec Aby Warburg un intérêt pour Mnémosyne, la muse du souvenir dont sont tributaires toutes les autres muses qui assistent les actions productrices de l'humanité. Si les muses n'ont pas d'adversaires directs, les Erynie ou Furies, elles, endossent le rôle de destructrices des dons artistiques, jusqu'à la perte de mémoire quelquefois lorsqu'elles parviennent à leur fin. Mais Mnémosyne, la muse du souvenir, peut aussi, quant à elle, être regardée comme une figure qui accompagne spirituellement toutes les activités et expériences humaines. Rien ne se perd,

même si cela demeure refoulé. L'axe vertical dont parle Véronique Bourgoïn, est constamment en mouvement et son processus quant au «Vrai ou Faux» est mis au défi par des artistes «sans filet» dans de vertigineux forages en profondeur. Aby Warburg avait parlé des 'Pathosformel' (formules de pathos) du désir, qui, dans notre histoire européenne depuis l'antiquité, se seraient transmises dans des figures mythologiques et les récits connexes. Ses recherches sont recensées dans l'archive de son Atlas Mnémosyne, des tableaux iconographiques qui traquent le champ et le mouvement des motifs dans la réserve des pulsions humaines, accompagnés pour chaque domaine thématique de formules-clés de Warburg lui-même ou d'essais explicatifs de ses collaborateurs.

Pour Warburg, la Nymphé était une figure déterminante du retour de l'agrément du désir à la Renaissance. Mais comme dotée d'une double nature, la Nymphé était aussi susceptible à tout instant de se métamorphoser en Ménade et de devenir une figure convulsive de l'ambivalence du désir. Le diagnostic critique de Véronique Bourgoïn, la rupture de l'axe vertical du souvenir passionné dans une unité sourde et indifférenciée formule la fin de la Mnémosyne dans le sens que lui donnait Warburg. Mais dans une perspective culturelle et avec la complicité des artistes invités et des participants aux ateliers, elle met en question cette fin et tend en quelque sorte vers une réactualisation des recherches entreprises par Warburg, afin de soustraire tout fondement à la scission thermiquement catastrophique de l'ambiguïté du désir. L'effroi de la vérité de cette pratique n'est pas dissipé mais encore présent dans la falsification du «Trop de réalité», fût-il nié ou rendu invisible.

Nous ajouterons une remarque encore quant à la forme de la présentation. Les photos de Warburg étaient montées sur des planches de papier photographique noir. Dans un grand nombre de ses installations, Véronique Bourgoïn joue sur le clair-obscur de la situation d'intérieur, parfois avec les ombres portées du contre-jour sur les murs. Les ombres prennent ainsi une part créatrice à l'incarnation de la lumière et par conséquent à une issue possible pour les captifs de la caverne de Platon. Dans les deux cas, chez Aby Warburg comme chez Véronique Bourgoïn, il serait permis de parler d'une clairvoyante mélancolie, historiquement clairvoyante au regard de l'histoire du désir dont ils traitent l'un et l'autre et dans laquelle ils aspirent à intervenir productivement avec leur travail.

Mais cette clairvoyance mélancolique devenue forme rapproche aussi l'œuvre de Véronique Bourgoïn de celle de Marcel Broodthaers et de son fictif «Musée de l'art Moderne,

département des Aigles». Broodthaers constitua lui aussi des archives, d'aigles par exemple - de fait le seul département de son musée, réparti en plusieurs sections distinctes. «O Mélancolie / Aigre château des Aigles», ce concetto aux apparences de Haïku décrit la mélancolie individuellement butée que de nombreux artistes conjuguent, selon lui, avec une pathologie partagée par l'homme du quotidien d'aujourd'hui et que l'on nomme plus indifféremment «dépression». Il est clair que seul celui qui a connaissance de cela en soi peut le saisir dans cette forme brève du concetto, tout en le traquant, en tant que «porteur d'ombre», dans son œuvre artistique au lieu de le cultiver, et cela parce qu'il sait qu'une telle quête est une fuite devant l'ambiguïté du désir dans un ersatz de satisfaction narcissique.

Au-delà, un autre point commun rapproche Véronique Bourgoïn et Marcel Broodthaers : la connexion entre le 19^e et le 20^e siècle et entre le 20^e - en tout cas situé pour Broodthaers à l'horizon du processus d'une culture du décor - et le 21^e siècle. Broodthaers voulait saper la prétention de l'art moderne et contemporain, depuis les années 60, à s'affirmer comme bonne conscience d'une avant-garde qui allait soudain s'établir historiquement comme le pilier culturel de son époque par opposition à l'historisme bourgeois du 19^e siècle. L'art moderne prolongeait à ses yeux depuis longtemps ce qui était la vérité de l'historisme du 19^e siècle, un «décor» - qui escamotait les rapports. D'où sa vision d'un art empêtré dans un jeu dangereux avec le pouvoir - l'Aigle, ce qui allait se vérifier, si l'on songe à l'instrumentalisation médiatique de l'art comme masquage culturel des rapports, succédant aux idées exemplaires de carrières de plongeurs en cuisine de la première moitié de l'ère économique américaine en particulier. Broodthaers parlait d'«un monde en danger», et c'est autour de ce thème que tournaient toutes ses «situations», comme il nommait lui-même ses espaces, pour éviter le terme suspect à ses yeux d'«installation».

La «Raumgreifende Installation», comme la désigne l'allemand, parle du reste une langue précaire qui réveille des souvenirs. Broodthaers retrouverait très certainement comme pronostic dans ses propres questionnements artistiques la thématique de Véronique Bourgoïn de l'abandon de l'axe des souvenirs douloureux en faveur d'une tolérance opportuniste à l'égard de tout et chacun, et le commenterait avec un humour noir chargé d'espérance.

Dans cette idée d'affinité avec Mnémosyne, je proposerais d'inclure aussi les «Histoire(s) du cinéma» de Jean-Luc Godard. Cette œuvre de philosophie historique et esthétique relève également du principe de l'archivage avec ses séquences

filmiques, ses fragments empruntés à la littérature et à la poésie, à la philosophie, à des citations musicales, l'insertion de reproductions photographiques de l'histoire de la peinture et de la sculpture, concentrée sur le 19^e siècle français moderne, avec même quelques retours en arrière à Goya et à la peinture de la Renaissance, et jusqu'au relief d'un chapiteau du premier art roman français. Les nombreuses Histoires ne livrent pas une seule histoire et c'est peut-être en cela que réside, si l'on veut, la dimension anarchique productive de cette série de vidéos. Godard diagnostique la fin du cinéma comme forme sociale, vaincu dans la confrontation avec la télévision et la vidéo. La technique vidéo lui avait pourtant permis un extraordinaire mélange de matériaux artistiques et documentaires, une sorte de conjuration pour ne pas renoncer aux espoirs d'une rencontre spéculaire avec sa propre aspiration, en dépit même du revirement catastrophique des vœux et des événements au cours du 20^e siècle.

Lors de la présentation de ses Histoire(s) du Cinéma à Cannes en 1997, Godard avait tiré de sa poche et lut un papier sur lequel il avait noté une phrase reproduite dans le journal de Hollis Frampton, le réalisateur de films de l'avant-garde américaine qui venait de décéder. Elle disait à peu près ceci : Toute époque artistique ébauche, à partir des souvenirs du passé, l'idée d'un futur meilleur. C'était au fond comme si Godard décrivait son propre travail. Et c'est aussi ce qui crée un lien avec le projet de Véronique Bourgoïn. Même dans le 19^e siècle fétichiste falsifié, on distingue encore la trace du double sens, dans le conflit du désir, du «vrai» qui accompagne l'historisme romantique. C'est seulement le «faux» souhaité, la conclusion unidimensionnelle de toute ambivalence, qui pousse au paradis actuel de l'innocence comme la tempête qui, à partir de là, s'engouffre dans les ailes de l'ange de l'Histoire, l'empêchant de rassembler et recomposer les décombres de l'Histoire, comme l'a décrit Walter Benjamin. Ces ailes, le génie de la série des gouaches «La Dame de Clelles» de Véronique Bourgoïn qui, sans que cela soit dit, est présente dans ses Salons, les a repliées avec la mélancolie de celui qui sait. Mais ses vêtements, qui évoquent les losanges de l'habit de clown, et son factotum bardé de blanc, sont aussi un écho humoristique et discret au couple du clown blanc mélancolique et de l'Auguste impertinent, même si les rôles sont ici inversés. Ainsi ne sera-t-on pas surpris de voir dans «La Dame de Clelles» une discrète référence à la muse Mnémosyne, empreinte d'une vive attention mélancolique.

Ursula Panhans-Bühler