

Une sur-réalité augmentée

Victor Mazière

Baroque, pop et savante à la fois, *I did it my Way*, l'exposition d'Hélène Delprat à La Maison rouge semble défier toute tentative de récit linéaire ou de classification. Lorsqu'elle parle de son travail, l'artiste utilise d'ailleurs volontiers le terme de « fatras » ; pourtant, si l'amoncellement de références cinématographiques, littéraires et plastiques, peut sembler, à première vue, déroutant, il relève *in fine* bien plus du Palais de mémoire que d'un chaos livré au pur hasard ; car ce qui se manifeste ici, dans le foisonnement méticuleusement déréglé d'images, de mots et de sons, ce n'est pas une absence négative de sens, mais une (d)éclosion de celui-ci, le film conceptuel de son mouvement simultanément de décloisonnement et de floraison.

La division sémiotique et son bourgeonnement se transcrivent, en première lieu, par la figure du double, qui hante subliminalement la scénographie de l'ensemble ; et ce, dès l'entrée de l'exposition, où une installation frappe, avec la force d'un manifeste esthétique : isolée, comme sur une scène de théâtre (mais ce pourrait être tout aussi bien n'importe quel intérieur anonyme), une sculpture hyper-réaliste

représentant l'artiste elle-même fait face à une caméra, à la façon d'un autoportrait mortuaire en trois dimensions, momie par excellence ⁽¹⁾, qui prolongerait dans un arrêt de mort vertigineux, le mouvement de sa propre pétrification. Cette effigie glacée et glaçante évoque une forme d'instantané photographique, qui, pris au jeu d'une indicialité devenue folle, se serait fait adéquat en tout point à son référent, surnuméraire d'une dimension, pour mieux se regarder mourir infiniment dans l'œil aveugle et voyant de la caméra.

Cette première installation surprenante pourrait faire office d'articulation entre plusieurs périodes distinctes du travail d'Hélène Delprat, qui, si elle tracent les lignes de deux embranchements, se retrouvent pourtant dans un même noeud conceptuel : ce que je nommerai « l'effet d'autre », dont l'inquiétante étrangeté, l'altération, la question du genre et la métamorphose formeraient les variations presque « musicales ». L'utopie politique n'est pas loin, elle non plus, dans ce rêve (sous) acide, qui, en réinventant la vie, insuffle le feu iconoclaste et vivant des Enfers dans le déjà-mort de l'identité sociale, de la banalité marchande, ainsi que du prêt à voir officiel d'une certaine pompe muséale. Car c'est bien lorsque toutes les idoles se

brisent que les signes retrouvent une fraîcheur que la

valeur d'usage ou l'iconolâtrie leur avaient dérobé . Par la seconde mort, la seconde pétrification, s'ouvrent paradoxalement l'autre vie et l'autre mouvement, cette marche immobile, où le pas (s'a)ffranchit pourtant (de) tout espace, comparable, dans l'ordre du temps, à l'éternité, qui elle aussi transcende et déclôt toute temporalité.

Sur-mourir pour sur-vivre : comme si l'indice, ivre de son pouvoir de sceller un pacte ontologique avec le visible, était devenu lui-même *sur-signe*, prenant en charge une forme alternative de réalité augmentée, qui contaminerait à son tour, comme un retrovirus, d'autres images, celles des hommes à tête d'oiseau de *Judex* par exemple. Devenus par la grâce de l'Hadès, à la fois Minos, Rhadamante et Anubis, les créatures-(i)images de Franju semblent investis d'un pouvoir mystérieux, d'une capacité à attirer à elles les âmes, à leur faire traverser l'autre rive ou, par un curieux retour étymologique, à les *juger* : rendant alors hommage, ou justice, à l'un des grands maître en sortilèges de notre post- modernité, ils regardent sur un écran de télévision la video qu'Andréa Di Castro tourna dans les années 90, au ranch de

Burroughs à Lawrence, et où l'on voit l'icône de la *beat generation* tirer sur Shakespeare⁽²⁾ .

La *nékuia* ⁽³⁾ peut alors commencer : et il faut imaginer Hélène Delprat, non seulement en Alice, mais aussi en Ulysse, qui, parce qu'elle est passée de l'autre côté du miroir, au-delà du piège de son image reflétée, a atteint la profondeur de l'espace en-dessous, les rivages du monde inversé. Dans l'autre océan des images, elle a abandonné son nom : comme Ulysse, elle est devenue *personne*, c'est-à-dire *tous*, trompant par ce stratagème les cyclopes du sens, ceux qui veulent assigner un nom, une fonction, un lieu à chaque chose. Ici tout est (au moins) double, l'origine elle-même a toujours-déjà (eu) lieu plus d'une fois, et les corps sont les organismes traversés par le miracle de cette singularité qui fait que chaque existence est à la fois unique et ouverte, qu'elle *n'est qu'ouverture* : deux yeux, deux visions, deux sexes, deux vies et deux morts, un négatif et un positif ; le fantôme de Tirésias flotte sur ces images, celui d'Homère aussi, et indirectement, par un jeu presque de retrotranscriptase, celui également de Joyce, dont les épiphanies ouvrent elles-aussi dans la trivialité les portes de mythologies à la fois très anciennes et non écrites.

Aussi cette exposition se donne t'elle à lire comme une hyper-structure, aux entrées multiples, différentes sans doute pour chaque

visiteur : peut-être aussi parce les arts de mémoire, qui permettent « de ne pas prendre le thé avec vous », y dialoguent avec la contemporanéité de l'installation, et que des films délicatement poétiques, où il est question de « mettre au jour le grand secret de la tombe » entrent en résonance avec cette phrase de Marcel Duchamp, non loin : « le goût est le grand ennemi de l'art ». Et en effet, au somptueux Festin nu et cru d'Hélène Delprat, le bon ton mondain n'est pas de mise : toutes les sensations et toutes les images s'y exarcebent, jusqu'au cannibalisme. Comme s' il s'agissait au fond de jouir sans limite, jusque dans la dépense absolue de soi. Ingérés, digérés, les ADN se métamorphosent, le repas est sadien peut-être, souverain sans doute. Il y a non seulement un devenir-animal qui hante les mises en scène d'Hélène Delprat, mais aussi un devenir-*anomal*, une sortie radicale hors de soi et hors de toute norme : on pense alors à une autre des mythologies de l'artiste, l'*Ane d'Or* d'Apulée, récit initiatique, évoquant les Mystères antiques, où il est aussi question de transformation, de passage au-delà et de traversée des apparences ; couronnée des

oreilles de l'âne mystique, la reine de ce royaume de mémoire se métamorphose d'ailleurs elle-même en un être hybride, composé de chair, de mots et d'images. Car si la chair est faite de cellules, les images sont elles aussi des organismes vivants, des formes-souches, dont chaque incarnation est la trace indicielle de l'apoptose qui les fit devenir autres.

Hélène Delprat, en bonne croque-mythème, sait que tout peut toujours à nouveau faire récit, qu'il n'y a pas d'unité du sens, que le temps et l'espace ne sont pas non plus en soi réels ; la perspective classique, la convergence focale, la géométrisation du monde ne sont que des leurres, les outils de contrôle d'un signifiant-Maître toujours-déjà fissuré de l'intérieur : et il n'est pas au fond surprenant que dans les modèles non iconiques, la psyché, l'indicialité plastique (Duchamp étant ici le grand initiateur) et le « photographique » ⁽⁴⁾ soient si intimement corrélés. Lorsque Duchamp appela sa célèbre sculpture *Fontaine*, il s'agissait au fond de créer une nouvelle pensée pour l'objet, plus que de modifier formellement l'objet lui-même; en ce sens, les manipulations verbales, dont Hélène Delprat se délecte elle aussi, se situent au même niveau que les manipulations physiques et spatiales : elles définissent toutes un espace de co-figuralité, où les

relations sémantiques, les liaisons locales et temporelles ne cessent de se renvoyer les

unes aux autres, de même que la « fontaine », en évoquant matériellement le spectre de l'urineur, convoquait aussi mentalement l'action de boire l'eau pure. Cette rupture instaurée par Duchamp n'était pas pour autant sans précédent : elle faisait signe vers une logique ensevelie depuis la fin des Arts de mémoire, qui s'énonçaient eux aussi en termes d' « images frappantes » ⁽⁵⁾, d'effets d'inquiétante étrangeté et de techniques psychiques plutôt qu'en terme de beaux-arts. Dans le type de structuration des arts de mémoire, le visuel se définit comme juxtaposition spatiale, contiguïté, ouvrant une extension mentale inversement proportionnelle à la faible intensité de sens mis en oeuvre ; c'est l'effet de présence, qui par le jeu des relations avec d'autres figures, court-circuite le principe de non contradiction en transformant la contradiction en sur-détermination ; ce qui permet en retour aux figures d'être à la fois une chose et une autre, comme dans le rêve. Il se crée ainsi un système de corrélation reliant le regardeur, le langage et le signe où l'oeuvre finale devient l'indice de leurs configurations mouvantes, la photographie ou le film de leurs polysémies. Le *photographique* serait ainsi essentiellement transhistorique puisqu'il désigne

avant tout le mouvement par lequel l'indice prend en charge l'effet de réalité réservé d'ordinaire à l'icône, par le fait qu'il est à la fois ontologiquement lié son référent et qu'il le représente en son absence comme supplément.

Osons ici une hypothèse : si, comme nous l'avons vu, le photographique se manifeste, certes paradigmatiquement dans le médium qui lui a donné naissance, mais aussi, conceptuellement parlant, *indépendamment* de celui-ci, et donc dans des formes post-modernes ne recourant pas à l'instantané (comme c'est le cas pour *Le Grand Verre* de Duchamp⁽⁶⁾), ce même photographique est, par un étrange effet d'uchronie, tout autant présent dans les formes pré-classiques issues de l'art de mémoire, en apparence très éloignée des technologies modernes de l'image mais qui sont pourtant, dans leur essence, majoritairement *indicielles*, et ce, même lorsqu'elles comportent un fond iconique ou symbolique. En ce sens l'indicialité est une trouée signifiante par laquelle transite toute « ferrance » du sens, tout effet de port et de déport, d'e/ancrage formel et d'errance, de retrotranscriptase et de trace.

Ce sont de tels trous de vers que creuse l'exposition d'Hélène Delprat, perforant peut-être un peu, dans sa légèreté grave, la

frontière fragile qui sépare la vie de la mort. Sans doute faut-il avoir porté puis abandonné tout masque pour apercevoir, à l'horizon des signes, leur Ithaque natale, et s'être, au terme du voyage, fait soi-même tombe, pour, ressuscitant voyant, garder la mémoire du Grand Secret.

Septembre 2017

- . (1) On pense ici à ce qu'André Bazin écrivait dans « Ontologie de l'image photographique »: «(...) Le cinéma apparaît comme l'achèvement de l'objectivité photographique. Le film (...) délivre l'art baroque de sa catalepsie convulsive. Pour la première fois, l'image des choses est aussi celle de leur durée et comme la momie du changement » (in *Qu'est-ce que le cinéma?*, éditions du Cerf, Paris, 2011 p.14)
- . (2) Andrea Di Castro, *William Burroughs shooting session*, Lawrence, Kansas, 1995
- . (3) Dans la mythologie grecque, la *Nekuia* désigne un rituel sacrificiel destiné à invoquer les morts C'est aussi le titre du chant XI de l'*Odyssée* d'Homère, relatant l'invocation du devin défunt Tirésias par Ulysse.
- . (4) Rosalind Krauss, *Le Photographique, pour une théorie des écarts*, Macula, Paris 1990
- . (5) Les artistes de la mémoire construisaient leurs *loci* à l'aide d'*images agentes*, ou « images frappantes », qui, pour stimuler la mémoire, devaient être excessives, inusuelles (c'est-à-dire « basses, infâmes, ridicules » ou au contraire « grandioses et incroyables », *Rhétorique à Errenius*, III, xxii, 35)
- . (6) A ce propos, voir les analyses de Rosalind Krauss dans *Marcel Duchamp ou le champ imaginaire* in *Le Photographique*, op. cit. pp. 71-87)