

ARGILE

IX - X

HIVER - PRINTEMPS 1976

ARTAUD - PIZARNIK - SCHNEIDER

UBAC - LINHARTOVA - RAMOS ROSA - GIROUX

ALBIACH - LAPORTE - FREDRIKSON - VEINSTEIN

HONGDAO - BENEZET - BÜCHNER

ESTEBAN - BONNEFOY

LARS FREDRIKSON

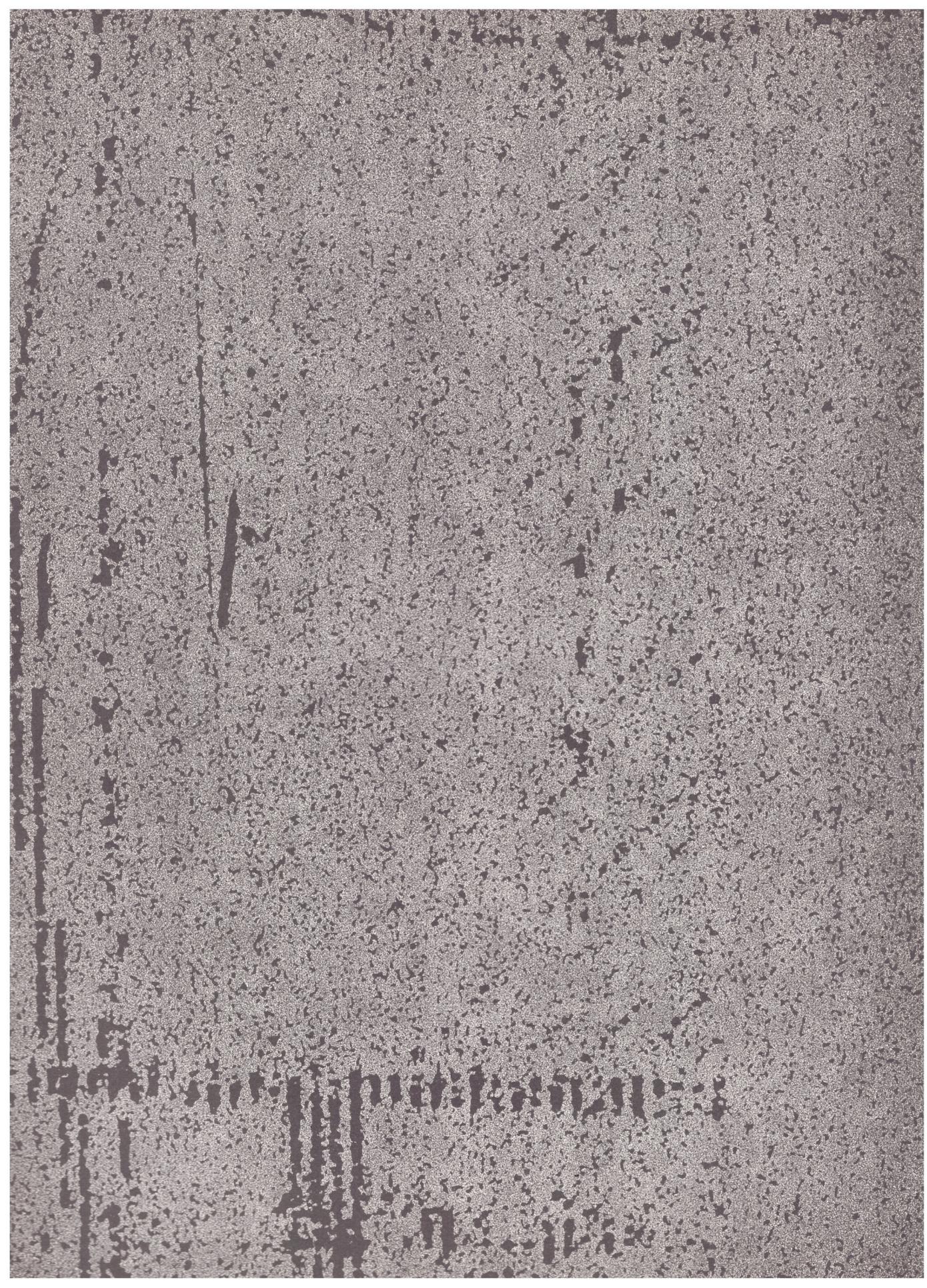












ROGER LAPORTE

Cela ne s'atteint pas¹

« Il y a toujours dans les choses, écrit Leibniz, un principe de détermination qui doit se tirer d'un maximum et d'un minimum, de manière que le plus grand effet soit fourni, pour ainsi dire, par la moindre dépense ». A prendre les voies les plus simples, on atteint les effets les plus riches; tel serait le principe d'économie suivi par Dieu en tant que Créateur. Peu nous importerait ce principe de la moindre dépense s'il ne nous enseignait la règle de la perfection : celle de l'œuvre d'art comme celle de l'œuvre divine. De toute œuvre d'art? Nous n'en discuterons pas ici, mais si l'on se souvient qu'André Gide voyait dans le classicisme un art de la « litote » on peut bien dire que le principe leibnizien « De maximis et de minimis » s'applique sans conteste à toute l'œuvre classique et que, dans la mesure où des effets surprenants, littéralement bouleversants, sont obtenus par une mise en scène très sobre, ESPACE VIRTUEL de Lars Fredrikson est, en ce sens, une œuvre « classique ».

Parler d'une œuvre qu'un Musée s'honorerait d'offrir à ses visiteurs, mais qui, en attendant, est inconnue de la presque totalité de nos lecteurs, est une gageure, aurait été une gageure insoutenable si le matériel utilisé n'était d'une simplicité, on peut le dire, exemplaire. ESPACE VIRTUEL comprend d'une part une plaque d'acier inoxydable de un mètre quatre-vingt sur un mètre, plaque incurvée, placée dans l'angle d'une pièce, à hauteur d'homme; ESPACE VIRTUEL comprend d'autre part deux formes en plexiglas (suspendues au plafond par quelque fil de nylon), placées en avant de la plaque d'acier poli. De ces formes ne nous bornons pas à dire qu'en apparence elles sont irrégulières, que du moins elles n'offrent pas une régularité géométrique, car il convient d'ajouter que l'une, faisant un mètre de diamètre et l'autre soixante centimètres, la deuxième peut tourner à l'intérieur de la première. Ces formes sont en effet

1. Cette formule est de Roger GIROUX. Son contexte : l'avant-propos de VOICI ("Le collet de buffle" 1974).

mobiles et même en perpétuel mouvement : elles pourraient être inertes puisque aucun moteur ne les anime, mais nous ne les avons jamais vues en parfait repos; elles sont, paraît-il, si légères qu'elles tirent profit du courant d'air le plus ténu, par exemple de celui provoqué par une personne qui traverse la pièce.

En tout domaine l'obscurité est si tenace qu'il est certes stupide d'en rajouter, mais si le jour ne doit pas se lever, ou plutôt si le non-jour jamais ne prendra fin, la visibilité n'est-elle pas un leurre? Notre parti-pris de clarté, notre souci de décrire objectivement ESPACE VIRTUEL n'est pas sans inconvénient : sans doute sommes-nous contraint de parler à notre lecteur d'une œuvre qu'il ne peut voir, mais encore convient-il de lui confier — enfin — que prétendre avoir VU ESPACE VIRTUEL ce serait mentir. La description objective de cette œuvre est longtemps impossible et au demeurant d'un intérêt mineur, car elle peut intervenir une fois seulement qu'une expérience déroutante est terminée.

Rôle ordinairement assigné au public, qu'il soit dans un Théâtre ou dans un Musée : regarder, ou, plus noblement, contempler. D'une part la scène avec les acteurs, de l'autre la salle avec les spectateurs; d'une part le tableau ou la sculpture, de l'autre le spectateur. On sait qu'Artaud a mis fin au théâtre dit « à l'italienne » en supprimant l'opposition scène/salle, acteurs/spectateurs, mais comment transposer la révolution d'Artaud, c'est-à-dire comment délivrer le spectateur — ou le lecteur — de la passivité à laquelle on le réduit, de l'ennuyeuse immobilité à laquelle ordinairement on le condamne? Nous ne prétendons pas répondre ici à cette trop vaste question, d'autant plus que dans chaque domaine il faut inventer la réponse : nous voulons seulement étudier celle apportée par Lars Fredrikson.

Le rapport habituel avec l'œuvre n'est pas exclu d'entrée de jeu : on peut contempler ESPACE VIRTUEL de loin, mais la condition

de pur spectateur est rapidement intenable. D'ordinaire, après peut-être quelque tâtonnement, par exemple lorsqu'on regarde une toile impressionniste, on trouve la distance convenable : celle où l'œuvre se donne dans sa plénitude, c'est-à-dire au point optimum de sa visibilité, mais ici, à quelque distance que l'on se tienne, la vision est toujours aussi mauvaise. L'œuvre, faux objet, se dérobe (sans pourtant se dissimuler). On ne sait pas trop bien ce que l'on voit « au juste » : la plaque d'acier poli tient lieu de miroir, mais de miroir sans franchise. Voit-on les formes en plexiglas ou leur image dans le (simulacre de) miroir ? Il est impossible de répondre à cette question, et ainsi, contrairement à la tradition la plus vénérable, la transparence, loin d'être l'humble auxiliaire, la servante parfaitement effacée de la lumière, empêche la vision : la distinction du réel et du virtuel est perdue sans retour. Les formes en plexiglas, les objets familiers, les personnes qui se trouvent dans la pièce sont certes réfléchies par le miroir, mais, oblique, il transforme, altère, rend méconnaissable l'image de notre monde, notre propre image. Les personnes, les objets sont-ils divisés ou multipliés ? Une seule chose est sûre : si l'on se fiait au miroir, à ce singulier révélateur, le monde serait en pièces et notre magnifique et mémorable moi en miettes. Si du moins l'on pouvait se trouver face à face avec SOI-MÊME, se voir en entier, on retrouverait son assurance en même temps que son identité, on pourrait de nouveau se penser comme Sujet, comme EGO transcendantal, mais que l'on s'avance — un peu — vers ESPACE VIRTUEL, ou que l'on se recule à la recherche de quelque introuvable perspective cavalière sur l'œuvre, que l'on se déplace vers la gauche ou vers la droite, que l'on reste tout à fait immobile, c'est peine perdue : toute vision frontale, la seule qui nous permettrait de rentrer en possession de nous-même, est impossible.

Il n'est pas exclu que la psychanalyse, plus précisément l'enseignement de Jacques Lacan, ait ici son mot à dire : le dispositif mis en

place par Lars Fredrikson ne nous fait-il pas rétrograder jusqu'à notre très lointaine enfance, jusqu'à la phase qui précède « l'assomption jubilatoire » du narcissisme, c'est-à-dire le « Stade du miroir », phase antérieure à la formation du Je, où nous sommes incapables de voir, de sentir notre corps comme Un Tout? Redouterions-nous autant le morcellement? La figure mythique de Dionysos, dieu démembré, aurait-elle sur nous un tel pouvoir? Se voir, ou plutôt ne pas se voir en entier dans ce semblant de miroir, mis en place par Lars Fredrikson, serait-ce aussi éprouvant si nous ne gardions la trace inconsciente, toujours menaçante, de notre déchirure originaire ?

Le tableau ou la sculpture ont d'habitude leur espace propre, espace « intérieur » sans commune mesure avec celui où se situe le spectateur; il arrive, par exemple chez Lardera, que les vides ne soient pas moins importants que les pleins : une portion limitée de l'espace relève à la fois de deux ordres : la réalité et la fiction, mais, même en ce cas, le spectateur reste extérieur à l'œuvre. On peut, nous l'avons déjà dit, jouer le rôle de spectateur, ou du moins tenter de contempler ESPACE VIRTUEL à distance respectable, mais comment demeurer dans une situation si « fausse » que l'on perd toute assurance et sur l'objet que l'on voit et sur le sujet que l'on est! Si l'on s'avancait jusqu'à la « chose » fuyante n'en aurait-on pas le cœur net ? Ainsi, naïvement, donne-t-on dans le piège.

A quel moment quitte-t-on l'espace des hommes pour faire une brève incursion dans un monde différent, si radicalement autre qu'il aura tôt fait de nous jeter dehors ? On ne peut répondre à cette question, mais qu'importe puisque ESPACE VIRTUEL déjoue et subvertit l'opposition du proche et du lointain, du dedans et du dehors : on se trouve dans le monde ordinaire tout en perdant pied dans un monde inconnu, et c'est au moment où l'on se trouve au plus proche, au sein de l'œuvre, que la proximité se dérobe, fait place à l'austérité sans visage d'un monde non seulement distant, mais

étranger, qui nous frappe d'interdiction de séjour et nous rejette effectivement au loin. Même si l'on s'approche avec beaucoup de prudence, il est en effet un moment où d'un seul coup on se rejette en arrière comme si on avait failli se heurter de la tête contre une masse monumentale, comme si l'on avait été presque renversé par une rafale sauvage. Pour peu que l'on trébuche en se reculant et que l'on prête à rire, autant reconnaître son ridicule, rire de soi avec les autres et ainsi retrouver la réconfortante communauté des hommes. On en est quitte pour la peur, pour une peur que — bien entendu — rien ne justifie, mais qui ne s'oublie pas : comment pourrait-on perdre le souvenir de cette mise à mort « virtuelle », de cette dépossession de soi ! Blanchot remarque que l'effrayant est ce avec quoi on ne peut frayer, l'espace à l'intérieur duquel on ne peut se frayer un passage : faire l'épreuve inoubliable du Dehors, voilà ce que réserve à l'imprudent l'œuvre de Lars Fredrikson.

On est parfois prêt à penser que l'œuvre, inclassable, de Lars Fredrikson relève, non de la sculpture, mais de l'architecture : ESPACE VIRTUEL peut se voir de loin, de l'extérieur, et l'on peut d'autre part y pénétrer, tenter d'y pénétrer, mais cette œuvre ne se visite pas. Tandis qu'un architecte construit un lieu dans lequel non seulement on peut entrer, mais où l'on peut séjourner, Lars Fredrikson défait toute demeure et met en scène un espace inhospitalier, l'espace de l'inhabitable. Lars Fredrikson, singulier architecte, a construit un Château non seulement sans accès mais où nul n'habite.

ESPACE VIRTUEL est une œuvre d'une simplicité inégalable qui pourtant donne corps au « Mythe le plus abrupt » (pour reprendre ici une formule d'Anne-Marie Albiach).

ROGER LAPORTE