

Spectres plastiques

Matthieu Brouillard

Numéro 146, mars 2016

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/83247ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les écrits de l'Académie des lettres du Québec

ISSN

1200-7935 (imprimé)

2371-3445 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Brouillard, M. (2016). Spectres plastiques. *Les écrits*, (146), 185–195.

MATTHIEU BROUILLARD

Spectres plastiques

Soit le panneau de *La résurrection* du retable d'Issenheim de Matthias Grünewald, point de départ, point d'ancrage de la majeure partie de mon travail plastique depuis huit ans. Pourquoi ce tableau? J'ai d'emblée été attiré par la puissance expressive et l'intensité fiévreuse qui s'en dégagent. Mais j'ai aussi été appelé par son inhérente ambigüité, par une sorte de duplicité étrange qui le caractérise. Ce tableau est certainement l'œuvre d'un homme de grande foi — et il demeure, dans son contenu manifeste, fidèle à l'épisode biblique qu'il dépeint —, mais il paraît en même temps comporter une part d'anticipation science-fictionnelle, rêver à quelque chose qui le dépasse.

Peint durant la Réforme protestante (à laquelle Grünewald s'est peut-être rallié), ce tableau, d'un point de vue formel, se divise en deux. Sa portion supérieure nous présente un Christ qui s'élève bras ouverts avec une aisance toute aérienne dans un ciel piqueté d'étoiles. Un Christ irradiant, soleil appelé à dissiper la nuit du monde. C'est un corps transfiguré, glorieux, pulsatile et vibrant. Ce Christ fait office de « grand magnétiseur » de l'Énergie collective. Il est le modèle identificatoire ultime qui *donne corps* à la communauté des croyants. Pour le dire en des termes structuraux ou issus de la psychanalyse lacanienne, on pourrait dire que le Christ est le « signifiant maître » qui fait tenir ensemble le système du tableau, le nœud qui vient « unir » le champ symbolique. Son point focal, « l'objet de tout

et le centre où tout tend», comme dit Pascal, c'est cette figure à la fois triomphale et spectaculaire du Christ.

La partie inférieure du tableau, quant à elle, nous présente un monde tout différent, en une sorte d'inversion du spectre des valeurs: le bleu, la masse inerte des rochers, les corps lourds, tombants, soumis aux effets de la gravité, tout cela se présente comme la forme en négatif de la portion supérieure. On y voit, dans une atmosphère poisseuse et opprimente, les corps affaissés, convulsés et agglutinés des gardiens du tombeau, qui ont été aveuglés et pétrifiés par la lumière fulgurante émanant du Christ.

Je me suis vite rendu compte que ce qui me fascinait dans cette œuvre, ce n'était pas la figure christique — qui n'a, au fond, plus rien à dire au peintre que je suis —, mais celle du soldat en pleine chute à l'arrière-plan. Il m'a semblé que cette figure, dont la présence fait contrepoids à la montée antigravitationnelle du Christ, me regardait de près. On pourrait dire que, par son étrangeté et son «immobilité vive», elle s'est mise à agir sur moi à la manière du «punctum» décrit par Roland Barthes dans *La chambre claire*¹, soit par ce mystérieux détail en excès qui se détache de l'image comme totalité structurée pour à la fois fasciner et déconcerter. On pourrait tout aussi bien dire, renvoyant cette fois à Lacan et à son analyse des *Ambassadeurs* d'Holbein, que cette figure — qui se situe dans l'axe d'une ligne de fuite et qui devient, dès lors, l'extension du point géométral où se trouve le peintre ou le spectateur (le «fantôme phallique²» du regard qui se déploie) — fait office de grimace anamorphique à même la surface du tableau. Elle opère une torsion du regard. Elle saisit et des-saisit dans un même élan.

-
1. Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, coll. «Cahiers du cinéma», 1980, p. 49.
 2. Jacques Lacan, «L'anamorphose» (1964) dans *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973, p. 101.

C'est une figure atypique pour un tableau de l'époque, et même, à ce que je sache, dans toute l'histoire de la peinture. Elle se présente d'entrée de jeu comme un corps fortement individué, inséré dans l'étreinte d'une perspective monoculaire, soumis aux effets atmosphériques de la chaleur et de la lumière. Un corps habitant *l'ici* et le *maintenant* d'une chute interrompue au millième de seconde. Peut-être un historien pourrait-il voir un lien entre ce corps en chute et le mouvement de la Réforme qui allait ouvrir la voie à l'atomisation du monde — et, notamment, au sens moderne du temps et de l'espace — ainsi qu'à l'individuation et au morcèlement du corps humain. C'est une figure en forme de nœud qui paraît se tendre et se replier sur elle-même, à la fois androïde inséré dans la grille perspectiviste et masse anatomique enfouie dans cette carapace métallique qui lui octroie son rôle et sa fonction. Elle rappelle à certains égards les corps contorsionnés des tableaux de Francis Bacon, ces êtres qui paraissent à la fois déformés par des puissances étrangères et enkystés dans leur viande intime.



C'est une figure par ailleurs *éminemment photographique*, qui entretient des liens intimes avec le temps qui passe, seconde après seconde — ce temps qu'on pourrait dire de l'Attente et de l'Angoisse, mais aussi de la Projection et du Projet —, de même qu'avec un espace à cellules, qu'elle vient meubler transitoirement. Ce corps, qui se présente comme figé par le regard du peintre, renvoie à des photographies comme celles de Muybridge. De telles photos, bien qu'elles aient résolument contribué à l'avancement des sciences modernes, nous révèlent, plus qu'une surface gorgée de Lumière divine, un spectacle de désolation, où le corps devient cette concrétion quelconque, ce double obscène qui provoque le sentiment

d'étrangeté, le vertige de la séparation. Les images de Muybridge accentuent une dimension paradoxale propre à la photographie: sa capacité à fixer le corps humain dans sa stature, sa plénitude et sa stabilité substantielle, en une opération analogue au «stade du miroir» décrit par Lacan, mais sa propension, aussi, à projeter ce même corps dans l'espace de l'étrangeté, du décalage, de la dépossession et de l'errance.

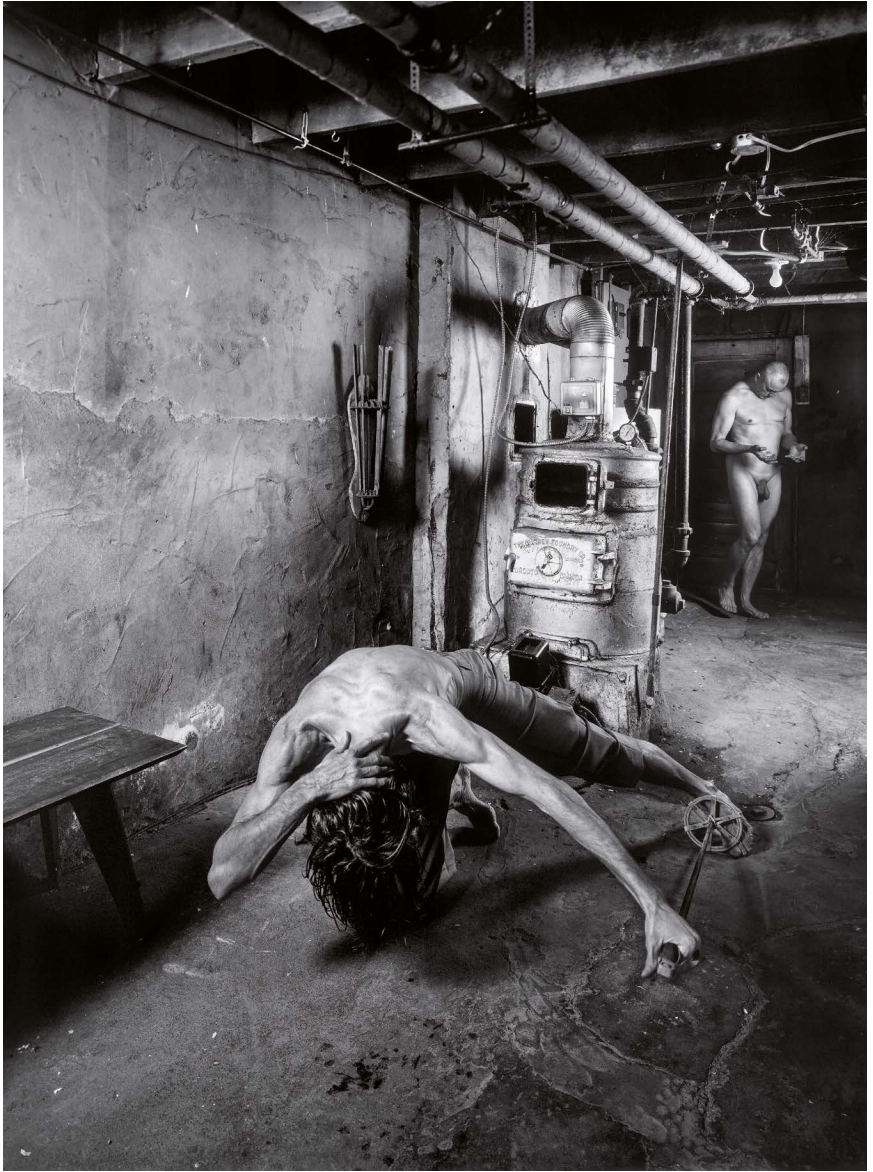
Cette figure du soldat présente en elle-même une certaine ambivalence: elle ne fait pas que s'affaisser, elle montre une certaine *résistance*, voire une *insistance*. Elle hésite entre la chute et l'érection. On pourrait s'imaginer qu'elle émerge de la nuit en rampant et lentement se dresse, tel un scarabée appelé par la lumière. Pour renforcer ce point, mentionnons que le soldat est positionné dans l'axe d'une ligne de fuite qui se trouve tout juste à la droite du Christ, cet axe qui est par ailleurs le même que celui à partir duquel ce dernier, si l'on se fie à l'inclinaison de ses jambes, a dû prendre son envol. Comme si le soldat se préparait à son tour, dans cette armure qui devient dès lors charpente de fusée, et en empruntant cette rampe de lancement qui lui est donnée par le couvercle du tombeau, à décoller pour aller prendre la position de maîtrise et de visibilité radieuse qui est celle du Christ.

C'est en définitive l'ambivalence étrange de ce soldat qui m'a interpellé. Une ambivalence qui lui confère une dimension qu'on pourrait qualifier de *spectrale*. C'est un corps qui contribue à fonder un certain nombre de codes picturaux en correspondance avec l'idéal humaniste caractéristique de la période moderne. Mais c'est un corps qui présente, en même temps, des traits contradictoires qui déplacent cet idéal et le troublent. Ce soldat tombant, pris en soi, en tant que forme globale (*Gestalt*), se livre tel un corps qui se situerait entre la souveraineté et la sujétion, entre le déclin et l'émergence, entre la force et le collapsus.

Une telle figure pourrait constituer une expression singulière de ces « corps mélancoliques » identifiés par le philosophe et historien Michel de Certeau dans certaines représentations picturales qu'il localise entre la fin du XV^e et le début du XVII^e siècles⁵. De Certeau situe en effet l'origine de ce qu'il appelle la « mélancolie moderne » dans une coupure qu'il conçoit comme une révolution dans la représentation du corps. Il observe ce changement de paradigme dans « une dissémination qui atomise les corps », et qui résulte du fait que « la symbolique ancienne se dissout », devient « abstraite représentation », puis « douteuse croyance ». Certains corps du Baroque, mais aussi « les montages de la médecine qui, au XVII^e siècle, assemblent divers éléments corporels selon les lois d'une physique des chocs », sont pour lui symptomatiques d'un tel changement de paradigme. De telles représentations traduiraient la perte d'un ordre symbolique, et désigneraient l'être humain comme une sorte d'orphelin du Cosmos, désormais réduit à n'être plus qu'un fragment ambigu d'espace et de matière. Le XVII^e siècle verrait ensuite l'apparition de « corps mouvants, contradictoires, et agités de passions ou de motions désordonnées », c'est-à-dire de corps dont le vécu passionnel ne trouve pas son expression dans l'univers symbolique : « Quelque chose du corps parle qui n'a aucun langage dans la civilisation et qui n'a plus de repères dans une symbolique. » Le corps du soldat, qui semble animé d'une « motion contradictoire », entre l'ascension et la chute, pourrait donc coïncider avec les « corps mélancoliques » identifiés par Michel de Certeau.

»

5. Michel de Certeau (entretien avec Georges Vigarello), « Histoires de corps », *Esprit*, n° 62 (« Le corps... entre illusions et savoirs »), février 1982. Les citations qui suivent sont extraites des pages 182 et 184.



MATTEU BROUILLARD, CHUTE NOIRE



SOLDAT-ISOLOIR

Cette figure ambivalente, décalée, sur-signifiante dans l'économie sémiotique du tableau, m'a paru pouvoir devenir un motif pictural à méditer. J'ai donc entrepris de baser une série de photographies sur ce soldat tombant. Cette série, réalisée entre 2008 et 2011, a pour titre, à l'instar du panneau du retable d'Issenheim, *La résurrection*. Le *modus operandi* ayant présidé à la réalisation des images qui la composent est relativement simple: j'ai donné pour directives à des modèles masculins d'imiter – ou de *mimer* – cette figure du soldat tombant qui se trouve à l'arrière-plan du tableau de Grünewald. J'ai donc utilisé celui-ci comme une sorte de «script» dont j'ai détourné et réorganisé les composantes. Tout ce que j'avais à faire était d'évacuer le Christ, tel un organe devenu obsolète dans le système symbolique de notre époque, et de concentrer pleinement mon regard sur cette figure qui tombe, avec la même détermination mécanique qu'une goutte d'eau du robinet, puis sur les objets désertés qui l'accompagnent, la densité atmosphérique et le bruissement du silence qui l'environnent.

J'avais l'impression qu'il était possible, par les moyens de la photographie, de fondre au sein d'un même corps ces deux corps antagoniques du tableau de Grünewald: le corps limpide, gazeux et lumineux du Christ, d'une part, et le corps insolite, massif et opaque du soldat, d'autre part. Ou plutôt: j'ai pensé qu'il était possible de *désublimiser* le corps glorieux du Christ en le faisant passer dans le corps «photographique» du soldat – *l'homo photographicus*, qui est, lui aussi, un corps de lumière, un corps transfiguré que l'image photographique projette dans l'espace fantasmatique de la stabilité substantielle et de l'éternellement reproductible. La photographie, c'est la pulvérisation du Divin à même un dispositif technique: *Dieu est lumière qui écrit*. Mais c'est aussi *l'intelligence du Mal*, c'est-à-dire une image qui fragmente le monde, lui dénie tout centre ou point fixe, le projette dans le fourmillement des formes et des visions, le désintègre de l'intérieur. J'ai voulu

jouer de ces tensions et de ces paradoxes pour faire de cette figure une inquiétante idole. Un étrange monument à la gloire de nos corps agités.

Ce sont des images qui parlent d'expression corporelle, d'affirmation individuelle, en même temps que de mimétisme, d'imitation, et donc de perte, de dispersion et d'écho. La figure du soldat devient la *Loi* à laquelle se soumettent ces corps. Ou plutôt: elle est la forme même de la *Loi* qui prend les corps pour objet et leur enjoint de prendre la pose, d'adopter la mimique. Elle est cette marque, cette torsion, cette *grimace anamorphique* qui leur commande d'entrer dans l'axe, qui leur impose une condition corporelle. Mais, en même temps, les êtres de ces images ne seront jamais entièrement absorbés dans cet « autre » imaginaire qui leur est donné dans la figure du soldat: la densité matérielle de leur corps embryonnaire exclut la possibilité d'une assimilation complète. Ainsi se voient-ils divisés, réfractés, décalés d'eux-mêmes, pâles fantômes déchirés entre la présence et l'absence, l'ici et l'ailleurs, l'impassibilité et l'agitation. Ce sont des corps disloqués, désaccordés, délocalisés, qui expriment cet état de tension et d'incertitude ontologique que j'ai voulu, après Artaud, désigner du nom de « plasticité spectrale ».

Et j'ajouterai, pour revenir sur ces corps mélancoliques évoqués par Michel de Certeau, que ce sont des corps qui *ne font plus corps avec leur mandat symbolique*. Je les vois comme des figures « auratiques », spectaculaires, qui évoluent au sein d'un régime de visibilité et de picturalité qu'on pourrait dire total, mais qui, en même temps, existent dans un rapport d'étrangéisation à la parole dont ils se font les porteurs. Je les vois comme des êtres dont les rapports avec les signes qu'ils investissent, ou dont ils sont investis, sont distendus ou brisés. Je les vois comme des corps à la fois travaillés par le dehors, par un désir de signifier qui les pousse hors de leur catatonie originaire, mais qui sont, en même temps, coupés

de leurs racines généalogiques profondes. Qui parle au juste en eux? Où se trouve l'origine de leur geste? Je me suis imaginé des êtres jetés dans un monde qui leur est étranger, un monde où ils doivent se mouvoir et évoluer, des êtres, dès lors, *livrés à la conquête acrobatique de l'aberrant.*

Je travaille depuis maintenant deux ans sur un nouveau projet, qui constitue la suite de cette série photographique et de mes affabulations autour du tableau de Grünewald. Ce projet comporte des photographies et des vidéos et combine fiction et documentaire. Il se concentre sur l'aventure de Christian Forget, homme hors du commun rencontré il y a quelques années par le biais d'une agence de casting. Christian est atteint d'albinisme oculo-cutané, condition génétique qui, en plus de lui donner une peau dépigmentée, ultrasensible aux rayons du soleil, le rend presque aveugle. Pourvu d'un tel corps, qui s'écarte des normes d'efficacité et de virilité, et dont la différence est immédiatement perceptible (peau grisâtre et diaphane, mouvements saccadés du globe oculaire, démarche aux gestes mal assurés), Christian est frappé d'un destin atypique. Mais il a un rêve: il veut voler, défier la gravité, s'élever contre le poids du corps. Après des années de persévérance, ce rêve est maintenant réalité, car on lui a accordé le droit d'effectuer des vols en parapente pour autant qu'il puisse obtenir l'assistance radio d'un instructeur de vol. C'est ainsi que Christian a accompli plusieurs vols au cours des dernières années, tant au Québec qu'en France, au pays du Mont-Blanc.

Ce plan de vol inusité, ancré dans un savoir technique mais relevant aussi des domaines du mythe et du fantasme (le vol comme archétype et motif récurrent dans l'histoire de l'art et des cultures), m'a paru pouvoir devenir le symbole d'une conquête de l'improbable, d'un dépassement extatique

des limites, et notamment des contraintes corporelles. Il m'a semblé qu'il y avait dans l'image d'un malvoyant devenant corps ascendant quelque chose de profondément porteur de sens : un corps dressé, érigé, appelé par la lumière et en même temps *aveugle*, qui ne se laisse pas prendre au piège labyrinthique de la vision et du mimétisme ; un corps par ailleurs d'une singularité inassimilable, qui refuse de se laisser diluer dans les codes physiques en vigueur, de se laisser résorber dans une économie de la corporéité. C'est un corps qui, ne faisant plus miroir, s'impose et résiste. Un corps de gloire. Christian m'a ainsi paru pouvoir occuper la place qui revenait au Christ ascendant et transfiguré du tableau de Grünewald.

Depuis maintenant deux ans, je filme et photographie Christian dans son projet de vol, suivant une approche qui relève tout autant du documentaire que de la mise en scène d'un espace fantasmatique. J'explore ainsi la mécanique du vol, les mimiques et les postures aveugles qui lui correspondent, de même que les résidus symboliques et les vestiges mémoriels que Christian remet en jeu et réinvestit par son activité : le Christ de l'ascension, Icare et les anges, mais aussi les super-héros du cinéma actuel, qui sont eux-mêmes aux prises avec des devenirs improbables et aberrants du corps. J'espère ainsi, avec ce portrait d'infirmes célestes, boucler la boucle et clore cet exercice de ré-enchantement du panneau de *La résurrection* de Matthias Grünewald.