

ETC



À perdre la mémoire

André Clément, *Relations sigillaires*, Axe Néo-7, Hull. Du 18 avril au 16 mai 1993

Anne Bénichou

Number 23, August–November 1993

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/36121ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Bénichou, A. (1993). Review of [À perdre la mémoire / André Clément, *Relations sigillaires*, Axe Néo-7, Hull. Du 18 avril au 16 mai 1993]. *ETC*, (23), 53–56.

À PERDRE LA MÉMOIRE

André Clément, *Relations sigillaires*, Axe Néo-7, Hull. Du 18 avril au 16 mai 1993

Bricolages photographiques, bricolages vidéographiques, c'est ce qui qualifierait peut-être le mieux l'installation *Relations sigillaires* d'André Clément. La multiplicité des techniques dérivant de la photographie et de la vidéographie ainsi que la complexité de la mise en espace infirment toute tentative de description. Éclatement du médium, éclatement spatial qui m'amènent à proposer ici un parcours de l'œuvre, itinéraire forcément personnel.

Premier mouvement : la vidéographie appelle l'amnésie

En entrant, presque en face de la porte, une projection vidéographique à même le mur donne à voir, en gros plan, un cours d'eau. Rien ne permet de le situer puisque ses berges sont hors champ. On ne voit que l'eau qui coule; et en superposition la roue d'un moulin apparaît et disparaît en fondu. Elle tourne tantôt dans le sens du courant, tantôt le remontant. L'image ne montre finalement que les mouvements de l'eau et de la roue, superposant ainsi deux conceptions du temps, l'une linéaire et l'autre circulaire.

Un bruit d'eau continu accompagne l'image et s'insinue dans tout l'espace de l'exposition. La bande sonore procède du mixage de sons naturels et synthétiques, mais sur le modèle de la roue qui apparaît et disparaît, une musique répétitive aux intonations médiévales s'est subrepticement glissée dans l'enregistrement. En se multipliant, les redondances visuelles et sonores effacent progressivement toutes les différences : les thèmes mélodiques se perdent dans le bruit de l'eau; les mouvements opposés de la roue s'annulent. Il conviendrait ici de rappeler les mots de Jean-François Lyotard, à propos des musiques répétitives : « Leur force est qu'elles font oublier ce qui se répète, et elles permettent de ne pas oublier justement le temps lui-même, comme battement lui-même, comme battement sans contenu, sans histoire »¹.

Ainsi, dans la répétition, le bruit s'oublie, l'eau s'efface. Il ne reste que la présence du temps qui n'est ni linéaire, ni circulaire. L'instant ici se dilate et fait cohabiter le passé, le présent et le futur. Le souvenir est aboli. *La vidéographie appelle finalement l'amnésie.*

Cette image de l'eau qui coule comme figure d'un temps dilaté n'est-elle pas trop facile, trop évidente ? Il serait aisé de répondre par l'affirmative. Mais ce que nous voyons n'est pas le défilement de l'eau mais bien une projection vidéographique du défilement de l'eau. L'image ne résulte pas comme en photographie d'une impression sur un support mais du mouvement perpétuel des points lumi-

neux. Elle n'est jamais présente parce que toujours en devenir, et déjà disparue. Cette instabilité est accentuée par la projection qui affaiblit considérablement la définition. Toujours mouvante, l'image vidéographique est essentiellement du temps qui, comme le défilement continu de l'eau, annule les frontières entre le passé, le présent et le futur. La projection du cours d'eau apparaît dès lors comme la double expérimentation de la dilatation du temps : celle du temps réel, celle du temps vidéographique. La roue du moulin qui remonte le courant ou s'y laisse entraîner évoquerait alors cette énergie fragile et incertaine qui confère à l'image vidéographique sa vibration lumineuse.

Second mouvement : la photographie appelle l'amnésie

En continuant le parcours vers la gauche, nous longeons un mur sur lequel cinq photographies en noir et blanc sont alignées à intervalles réguliers. Elles représentent chacune, en gros plan, une pierre comportant au centre un anneau métallique. Ce sont les cinq pierres des anciens quais de la ville de Bâle. Mais la question de leur localisation a peu d'importance. Comme le cours d'eau, le cadrage les décontextualise. Elles sont grossies quatre à cinq fois et occupent presque tout le premier plan. Le mur où elles sont encastrées est à peine évoqué aux périphéries de l'image et pourrait constituer le second plan si la lumière rasante ne provoquait la confusion des profondeurs. Cet éclairage accentue la tridimensionnalité des éléments et par conséquent déjoue le rabattement des plans sur la surface de l'image. Est-ce l'anneau, le mur, la pierre ou la tablette qui fait saillie ?

L'effleurement de la lumière intensifie les marques du passage du temps. L'empreinte de l'anneau métallique due à de probables cognements et les différentes traces d'usure interrogent l'illusion de pérennité que propose traditionnellement la photographie. La distance qui sépare chacune des pierres sur les anciens quais de Bâle est suffisamment importante pour que l'éclairage ait changé entre les cinq prises de vue. La série photographique ne nous propose pas la suspension du temps mais bien son découpage en cinq segments différents.

Dans la répétition, les accidents des surfaces disparaissent, la pierre s'oublie, l'image s'efface. Et il ne reste à nouveau que la présence du temps, la dilatation de l'instant, la confusion du passé, du présent et du futur. *La photographie appelle finalement l'amnésie.*

Les *Relations sigillaires* nient d'emblée la fonction mnémonique du photographique, sa capacité à fixer la

réalité, à garder la trace, à suspendre le temps. La photographie rejoint ici la vidéographie comme possibilité d'expérimenter la dilatation de l'instant. Les similitudes formelles entre la projection vidéographique du cours d'eau et la série photographique des pierres prennent dans ce contexte toute leur signification : l'usage de la répétition et du gros plan; le choix du noir et blanc; la projection du vidéogramme et l'application de la photographie à même le mur; la circularité de l'anneau et de la roue.

Digression en forme de fascination

Lors de ma visite de l'exposition, je me souviens avoir remarqué un enfant assis en face du mur sur lequel l'image du cours d'eau est projetée. Et je me souviens avoir été surprise de son calme, de la concentration avec laquelle il regardait le défilement de l'eau. Il ne bougeait pas. Il s'était projeté dans le ruissellement continu de l'eau annulant ainsi l'espace qui le séparait de l'image. Cette abolition de la distance du sujet à l'objet regardé transforme l'acte de voir en fascination :

« Pourquoi la fascination ? Voir suppose la distance, la décision séparatrice, le pouvoir de n'être pas en contact et d'éviter dans le contact la confusion. (...) Mais qu'arrive-t-il quand ce qu'on voit, quoique à distance, semble vous toucher par un contact saisissant, quand la manière de voir est une sorte de touche, quand voir est un contact à distance ? »².

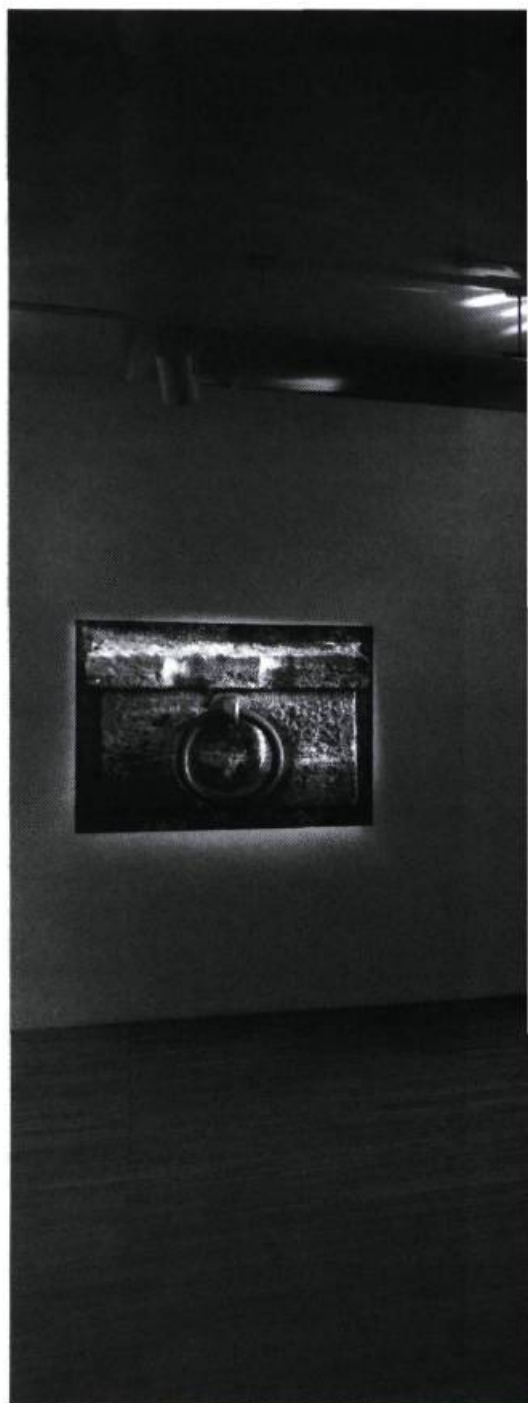
La fascination est double parce que l'écart, ici, est supprimé et par rapport à l'image et par rapport au son. La projection à même le mur, plutôt que l'utilisation d'un écran cathodique, amplifie cette confusion avec l'œuvre.

Chacun de nous a longuement fixé le mouvement de l'eau et s'est laissé basculer dans cet état de semi-conscience où le temps semble suspendu et où l'espace se désagrège. C'est l'instant-même de la fascination :

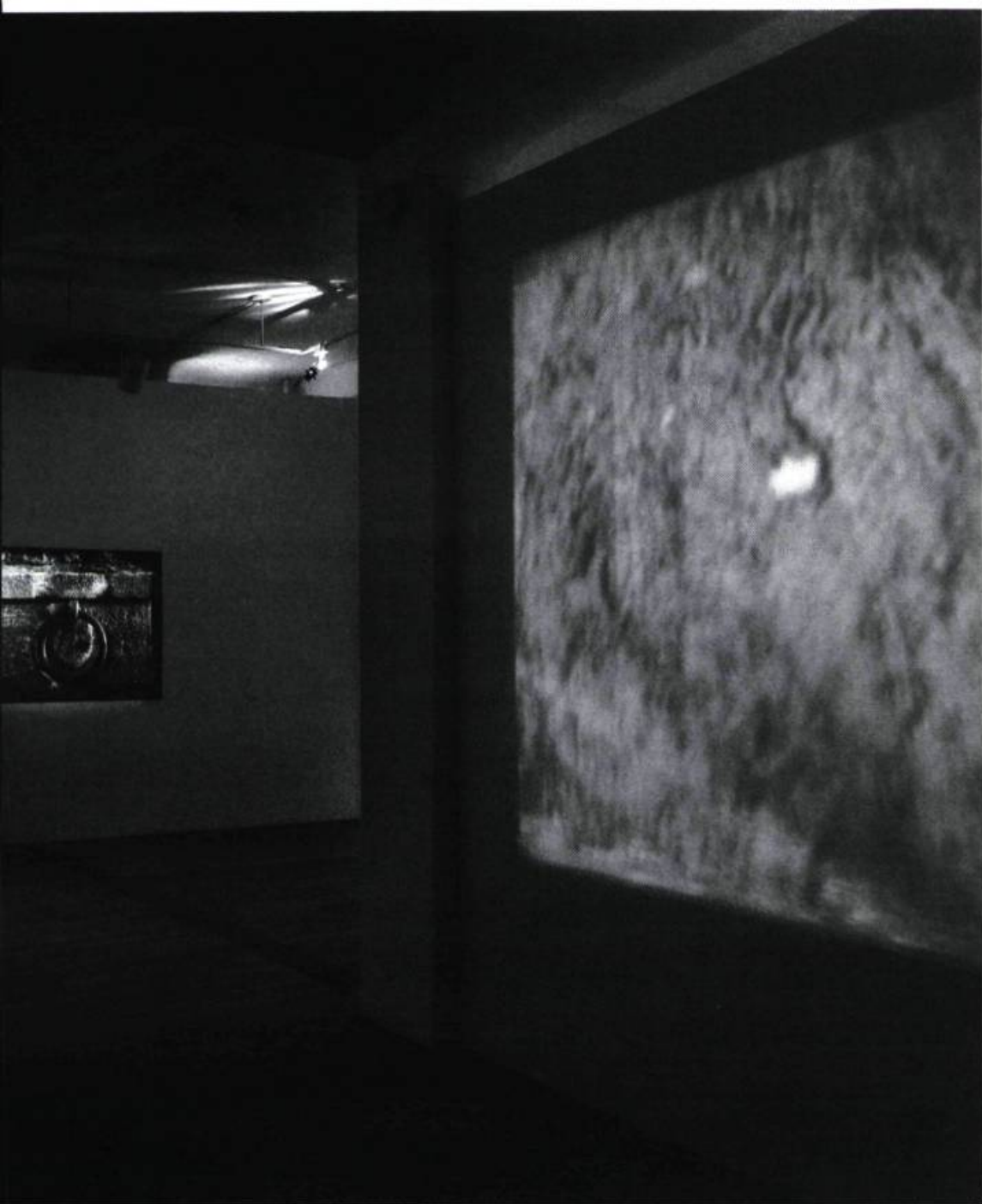
« Ce qui nous fascine (...) abandonne le monde, se retire en deçà du monde et nous y attire, ne se révèle plus à nous et cependant s'affirme dans une présence étrangère au présent du temps et à la présence dans l'espace »³.

La dilatation de l'instant que provoquent les répétitions des images vidéographiques, photographiques, et des thèmes mélodiques nous entraîne dans le hors-temps de la fascination, moment où tombent les frontières entre la vie et la mort, le conscient et l'inconscient, le réel et l'imaginaire. Nous progressons dès lors dans un univers onirique où tout peut arriver.

Troisième mouvement :
le bricolage appelle le souvenir



Si nous nous dirigeons vers le fond de l'espace et contour-nons le mur, nous arrivons dans une alcôve où est exposée *Palaestrica*, une photographie couleur, de grandes dimensions qui superpose au gros plan d'un mur rongé par le temps une image de lutteurs. Montage complexe : l'artiste



André Clément, *Relations sigillaires* (vue partielle), 1993. Projection vidéo et photographie n/b.

enregistre sur caméra vidéo une gravure de lutteurs parue en 1899 dans le mensuel *L'illustration* et reproduisant déjà elle-même selon les procédés techniques de l'époque une photographie d'actualité. L'image qui apparaît à l'écran cathodique est photographiée puis superposée à celle du

mur. Les pixels se substituent aux grains du papier. Et les corps des lutteurs prennent dans ce travail des allures de statuaire.

Si nous revenons sur nos pas, parcourons à rebours la série des cinq pierres, repassons devant la projec-

tion vidéographique, nous pénétrons alors dans une petite pièce où se trouve *Archéa*, une seconde photographie couleur représentant une écorce d'arbre au centre de laquelle une image « bricolée » évoque la forme d'une niche. Elle est composée de fragments de la fresque *Du Bon et du Mauvais Gouvernement* de Lorenzetti, et du visage d'un personnage de téléfilm. Ces images sont captées par la caméra vidéo, puis photographiées, projetées et rephotographiées. L'artiste fait subir à la composition une légère compression et rephotographie l'image ainsi déformée. Enfin, il la découpe, la décadre, et l'assemble manuellement.

Dans ces « photo-cathodiques », les glissements d'une image à l'autre, en se multipliant sans fin, décloisonnent les catégories et les systèmes de représentation. Les différents degrés de conception s'entrecroisent, se répondent et parfois même se brouillent. *Archéa* juxtapose l'image médiatique, la peinture et les fragments de réalité, mettant ainsi sur le même plan des éléments de statuts et de temporalités différents: le contemporain et le médiéval; la fiction et le document. Dans *Palaestrica*, le volume apparent des corps des lutteurs entraîne la confusion de la gravure, de la sculpture, de la photographie et de la vidéographie. La surface du mur est si abîmée qu'elle ressemble à du bois et fait cohabiter le minéral et le végétal. Le bricolage photographique et vidéographique affirme finalement l'équivalence et la relativité des différents systèmes de représentation. Le titre, *Relations sigillaires*, use des mêmes ambivalences puisque les sceaux qu'il nous annonce n'apparaissent pas. Faudrait-il les voir dans l'anneau, l'usure de la pierre ou l'écorce ?

Les emprunts iconographiques ne sont pas à comprendre comme des citations même si leur juxtaposition provoque une dissémination du sens. Clément ne semble pas jouer de la catastrophe du sens mais plutôt de celle du souvenir. Les générations d'images délimitent des tranches de temps et leur stratification complexe incite à une lecture qui se rapproche du travail de l'archéologue et qui inévitablement nous ramène à notre impuissance de savoir vraiment. Les morceaux manquants dans le bas de l'icône interviennent comme des trous de mémoire.

Paradoxalement, cette juxtaposition de fragments rappelle les images mentales qui surgissent parfois de la masse des souvenirs. C'est-à-dire qu'elle opère un retour de la mémoire, où comme sur le palimpseste, la nouvelle image s'imprime sur l'empreinte de celles qui ont déjà disparu. *Le bricolage appelle finalement le souvenir* et les *Relations sigillaires* nous parleraient de la formation des images mentales au temps des mass-médias.

Digression en guise de conclusion

Si nous revenons à cet état de l'enfant et du spectateur, à ce hors-temps dans lequel les deux premiers mouvements les ont projetés, *Palaestrica* et *Archéa* apparaissent comme le

milieu même de la fascination, milieu où s'établit inévitablement un rapport au sacré :

« Ce milieu de la fascination, où ce que l'on voit saisit la vue et la rend interminable, où le regard se fige en lumière, où la lumière est le luisant absolu d'un œil qu'on ne voit pas, qu'on cesse pourtant de voir car c'est notre propre regard en miroir, ce milieu est par excellence, attirant, fascinant: lumière qui est aussi l'abîme, une lumière où l'on s'abîme, effrayante et attrayante »⁴.

Dans *Archéa*, le traitement spatial de l'image composite se rapproche des icônes byzantines. Malgré la présence de la voûte, l'illusion de profondeur est annulée. Le fond aux tonalités dorées dématérialise, sacralise l'espace et arrête le regard sur la planéité de la surface. Habitée par une présence sacrée, l'icône ne vise ni à expliquer, ni à commenter, mais à susciter un acte d'adoration. Elle abolit le temps. C'est donc bien une icône que nous propose Clément et nous sommes confrontés à ce rapport troublant que nous entretenons depuis toujours avec l'inoubliable.

ANNE BÉNICHOU

NOTES

¹Jean-François Lyotard, « La condition postmoderne », Minit, 1979, p.41.

²Maurice Blanchot, « l'Espace littéraire », cité par René Payant, « Pour un nomadisme du regard », *Vedute, Pièces détachées sur l'art*, Éditions Trois, 1987, p.249.

³Idem.

⁴Idem.