

Lumière spectrale Propos sur les partialités de Daniel Olson

Peter Dubé

Number 210, September–October 2006

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/17541ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dubé, P. (2006). Lumière spectrale : propos sur les partialités de Daniel Olson. *Spirale*, (210), 12–23.

Lumière spectrale

Propos sur les partialités de Daniel Olson

Les fantômes sont la présence de l'absence : c'est ce qu'auront suggéré certains écrivains, de Henri James à Susan Sontag, et, plus récemment, quelques auteurs universitaires. Ils sont la trace de quelque chose d'insaisissable qui, par delà un terrible abîme, parvient malgré tout à nous atteindre, à nous toucher, à nous perturber tout autant que notre monde. En ce sens, on pourrait sans doute dire que les fantômes, dans leur imparfaite matérialité et visibilité, sont une forme de représentation. C'est ce que Jean Genet, commentant l'œuvre de Giacometti, laissait entendre : « *Encore que présentes ici, où sont donc ces figures de Giacometti dont je parlais, sinon dans la mort? D'où elles s'échappent à chaque appel de notre oeil pour s'approcher de nous!* »



Cette trace d'outre-monde est tout aussi inhérente à l'œuvre éthérée de Daniel Olson, tant il est vrai que celle-ci est hantée par la figure du détective, par des silhouettes, des échos et des sons, mais surtout par quelque chose qui se situerait dans le spectre de la mélancolie et du fantasmagique. Plus encore, la démarche d'Olson s'appuie sur ces

caractéristiques improbables, sur leur spécificité même, afin d'œuvrer de manière étrange et fuyante.

Cette présence fantomatique se donne à entendre, par exemple, dans les airs du morceau *Oh Danny Boy* qui, pendant un certain temps, a été un leitmotiv de la production de l'artiste : la pièce musicale était non seulement chantée lors de certaines performances, elle était aussi retranscrite — jusqu'à la moindre de ses erreurs typographiques — sous forme d'objet totémique. Cette lamentation pour les morts soulignait fortement le caractère transitoire de l'expérience esthétique et insistait sur la fonction des objets exhibés en tant que résidus, restants. Le passage étrange et soudain aux voix des défunts dans les couplets finaux de la ballade avait pour effet d'accentuer — de manière très touchante — la distance implicite dans toute œuvre d'art et, au sein même des paroles, résonnant dans l'imagination populaire, les échos des générations envoyées à la guerre, de la Diaspora, qu'ouvrait le nombre vertigineux des lectures offertes par l'œuvre. Si, par des stratégies d'isolation ou de recadrage, la réinscription de *Oh Danny Boy* opérée par Olson en bafouait le contexte, elle n'en demeurait pas moins, paradoxalement, tout aussi retentissante et, qui plus est, lui conférait une étrangeté renouvelée.

Ce n'était pas la première fois qu'une instance musicale ainsi déplacée, détournée, jouait un tel rôle dans l'œuvre d'Olson. Les jouets et les boîtes à musique altérés par l'artiste sont autant d'exemples qu'il suffit de considérer pour comprendre en quoi et comment le son, dont la présence est à la fois puissante et immatérielle, s'est substitué, dans son œuvre, à la mémoire, à l'espace, aux choses telles qu'elles sont « vraiment ».

Une semblable stratégie esthétique était à l'œuvre dans *Cultural Services, Inc.* L'artiste lui-même y devenait une sorte de fantôme, dans le prolongement de la figure du détective que je mentionnais précédemment, trope qui allait devenir une autre pierre d'assise de son œuvre. Sous le

CULTURAL SERVICES, INC.

DANIEL OLSON, B.Sc. (HONS.), B.E.D.S., B.F.A., M.F.A.

couvert de ce rôle de détective, Olson s'immisçait dans des demeures en l'absence de leurs propriétaires et, à leur insu, établissait un rapport sur leurs biens culturels — livres, musique, œuvres d'art, etc. Il laissait derrière lui des cartes annotées qu'il glissait entre les pages des livres ou dans les pochettes de disques, témoignant de son passage. On imagine les propriétaires, aujourd'hui encore, tombant soudainement sur elles comme s'il s'agissait d'étranges apparitions, découvrant ces notes comme de petits présents, des friandises que des médiums auraient tirées de l'éther, précipités résiduels du passé qui, comme autant de moments chers, seraient encore des leurs.

On pourrait également considérer d'autres œuvres, notamment la récente vidéo *Beside Myself* dans laquelle la figure principale est présentée comme transparente, transcription la plus littérale de ce que peut être une présence imparfaite, voire, pour cette raison même, spectrale. Il y aurait aussi les traces textuelles dans *Malone-Hamlet*, album dans lequel Olson a rassemblé tous les mots et les phrases annotés dans l'édition *Malone* de la pièce de Shakespeare, créant ainsi un document qui donne à voir les acteurs invisibles de *Hamlet* dans l'acte de la lecture ; qu'il s'agisse du rôle de l'éditeur, de l'influence de l'Histoire informant le langage, ou de la pulsion la plus exigeante et immatérielle qui soit, la demande du lecteur pour le sens même. Cette œuvre met en scène ses propres déplacements et semble jouer sur la possibilité même de son écriture. Le tout culmine en un texte troublant, particulièrement à la lumière de l'indécision et de l'incertitude légendaire d'*Hamlet*, son protagoniste absent. Combien significatif, donc, que ce nouveau livre devienne en quelque sorte un reflet étrange de l'original, la silhouette floue d'un état premier, texte qui, assez étrangement, demeure presque liminal, presque interprétable.

Olson entreprit lui-même, en 1994, une étude similaire du rôle et de l'impact de l'accumulation, de l'élimination, de la disparition et du résiduel dans les textes canoniques. Depuis, il a créé vingt exemplaires de *The*

par PETER DUBÉ (traduction de Sarah Henzi)

Daniel Olson

Daniel Olson, *Oh Danny Boy* (1995)

Performance - machine à écrire. Se servant d'une machine à écrire comme instrument de musique maladroit, l'artiste chante *Oh Danny Boy* en tapant simultanément les paroles de la chanson.

OH DANNY BOY

Oh Danny Boy, the pipes the pipes are calling
From glen to glen and down the mountzinside
The summer's gone and all the rows falling
'Tis you 'tis you must go and I must bide,
but come ye back when summer's in the meadow
Or when the valley's hushed or white with snow
'Tis I'll be here in sunshine or in shadow
Oh Danny Boy Oh Danny Boy I love you so.

but if you come when all the flowers are dying
and I am dead as dead I well may be
You'll come and find the place where I am lying
and kneel and say an Ave there for me,
and I shall hear though soft you tread above me
and over my grave will warmer sweeter be,
For you will bend and tell me that you loved me
and I shall sleep in peace until you come to me.

Daniel Olson



tout le moins d'objets dont la matérialité a été délibérément réduite et remplacée par quelque chose, par une chose autre ; et bien que de telles stratégies forment la base de tout travail conceptuel, chez Olson, malgré (ou peut-être à cause de) leur rigueur, ces objets deviennent les substituts, non pas tant de concepts ou d'abstractions, mais d'une caractéristique plus particulière, peut-être plus humaine. Ce sont des traces de vies — réelles ou possibles —, des traces d'histoires, des indications montrant que quelque chose *s'est passé*. Mais de façon plus significative, et plus agréable, elles indiquent que cette chose, ce processus, ce passage, n'est peut-être pas encore terminé. Toute trace est essentiellement inachevée : c'est ce que rappelle avec joie et mélancolie l'œuvre d'Olson.

En célébrant la note de glose, l'extrait, la citation ou le texte altéré, le jouet cassé ou les lettres de l'alphabet, Daniel Olson se refuse à la totalisation et nous offre la chance d'être déplacé, de ne pas être à notre place. En lieu et place d'un système fermé, d'une œuvre achevée et — plus terriblement — du dernier mot, Olson nous offre l'inachèvement, c'est-à-dire ce qui se veut toujours une invitation à poursuivre. De cette façon, peut-être ces œuvres énigmatiques sont-elles une sorte de lumière spectrale au bout du tunnel. En ce sens, il se peut que les fantômes d'Olson ne soient pas comme les revenants dont on entend parler : loin de chercher à revenir dans notre monde, ses fantômes nous indiquent plutôt des chemins pour nous en écarter.

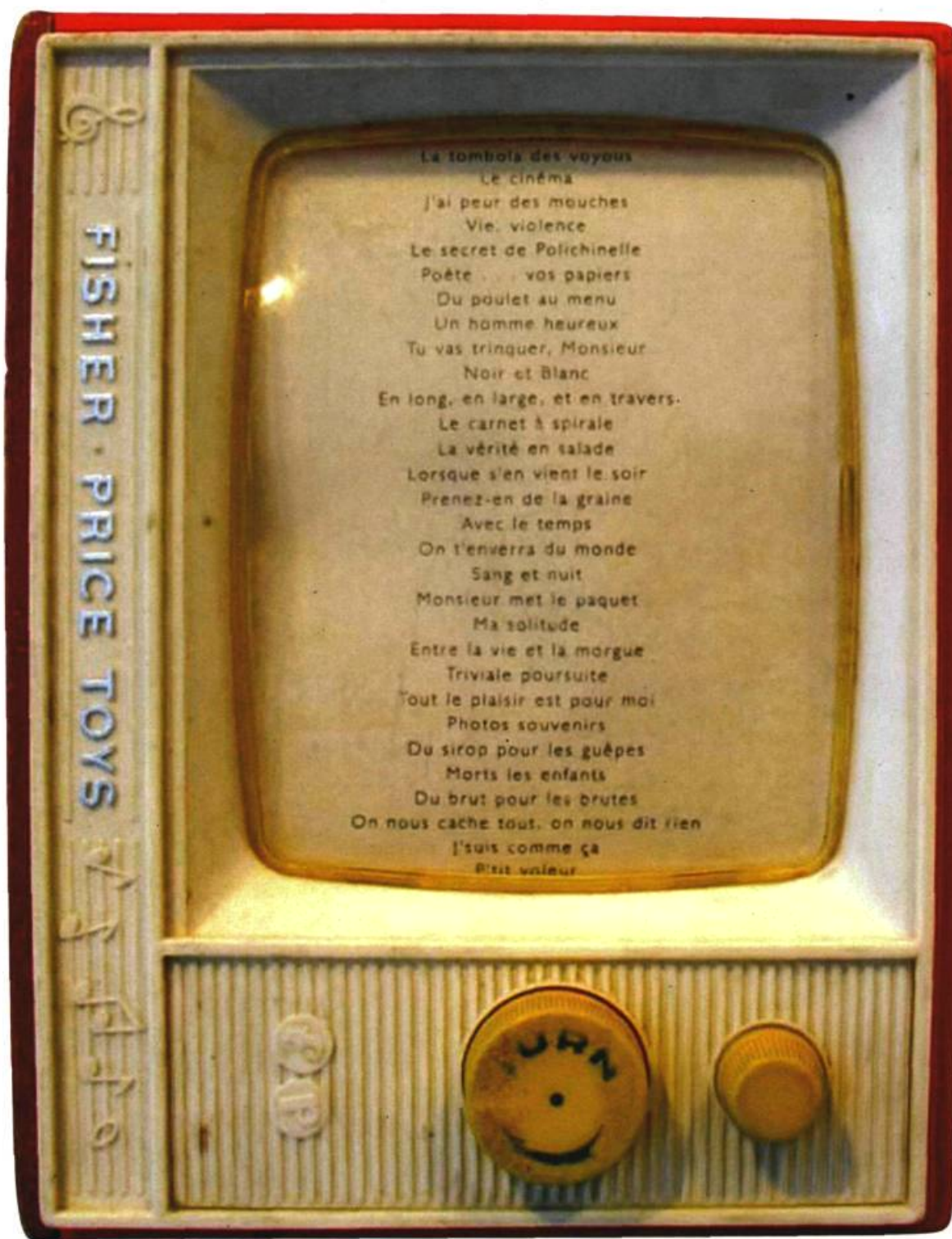
1. Genet, Jean, *L'Atelier d'Alberto Giacometti*, Décines (Isère), L'Arbalète, 1967, p. 5.
2. Foucault, Michel, « Theatrum Philosophicum », *Critique*, novembre 1970, vol. 26, n° 282, p. 888.

Good Book, une transcription de tous les termes en italique dans l'édition King James de la Bible, cherchant une fois de plus à mettre en évidence la rhétorique dissimulée, la double nature des artefacts culturels. En écartant ainsi le texte « officiel » en faveur de son ombre, Olson a constitué le registre de ses emphases, de ses inflexions, le tableau biblique de tous les mots — et d'eux seuls — qui nous interpellent et attirent délibérément notre attention ; ceux-là mêmes qui, en un certain sens, parviennent, d'un pas au-delà, à franchir un abîme.

Cela nous ramène nécessairement à la question des fantômes, à la présence paradoxale — quand bien même partielle et voilée — des choses absentes et, en dépit de leur source immatérielle, de leur influence indéniable. On a déjà décrit ailleurs l'effet des fantômes sur les corps — « ils les touchent, les coupent, les sectionnent, les régionalisent, y multiplient les surfaces » — et la force suggestive de l'œuvre d'Olson laisse, de même, peu de place au débat. Qu'elles explorent le potentiel évocateur des sons, la capacité d'une figure invisible d'agir à distance (dans le temps et l'espace) ou l'effacement de la voix secondaire d'un écrit historique, les œuvres d'Olson semblent toutes, à un degré ou à un autre, procéder d'une forme de déplacement. Une chose laisse derrière elle la trace d'une autre, quelque chose qui, en elle-même, n'est pas là : que l'on pense, par exemple, au détournement effectué en ralentissant ou en recontextualisant une œuvre musicale, ou à la performance d'actions qui demeurent plus ou moins invisibles. Ces œuvres intangibles agissent comme les « signets » d'une présence culturelle ; elles marquent une tension importante — tout à la fois philosophique, sociale et, faute de mieux, formelle — qui, si elle ne la définit pas, accompagne et enrichit notre expérience visuelle de la production d'Olson. Dans tous les cas, le choc esthétique produit est le résultat, sinon d'« objets » immatériels, à

Daniel Olson, **Messieurs les hommes (2000)**

Sculpture cinétique – jouet avec tirage numérique. Un jouet en forme de télévision, détourné pour que la boîte musicale joue une mélodie inventée et que le papier roulant donne à lire un générique composé des titres de romans policiers de San-Antonio.

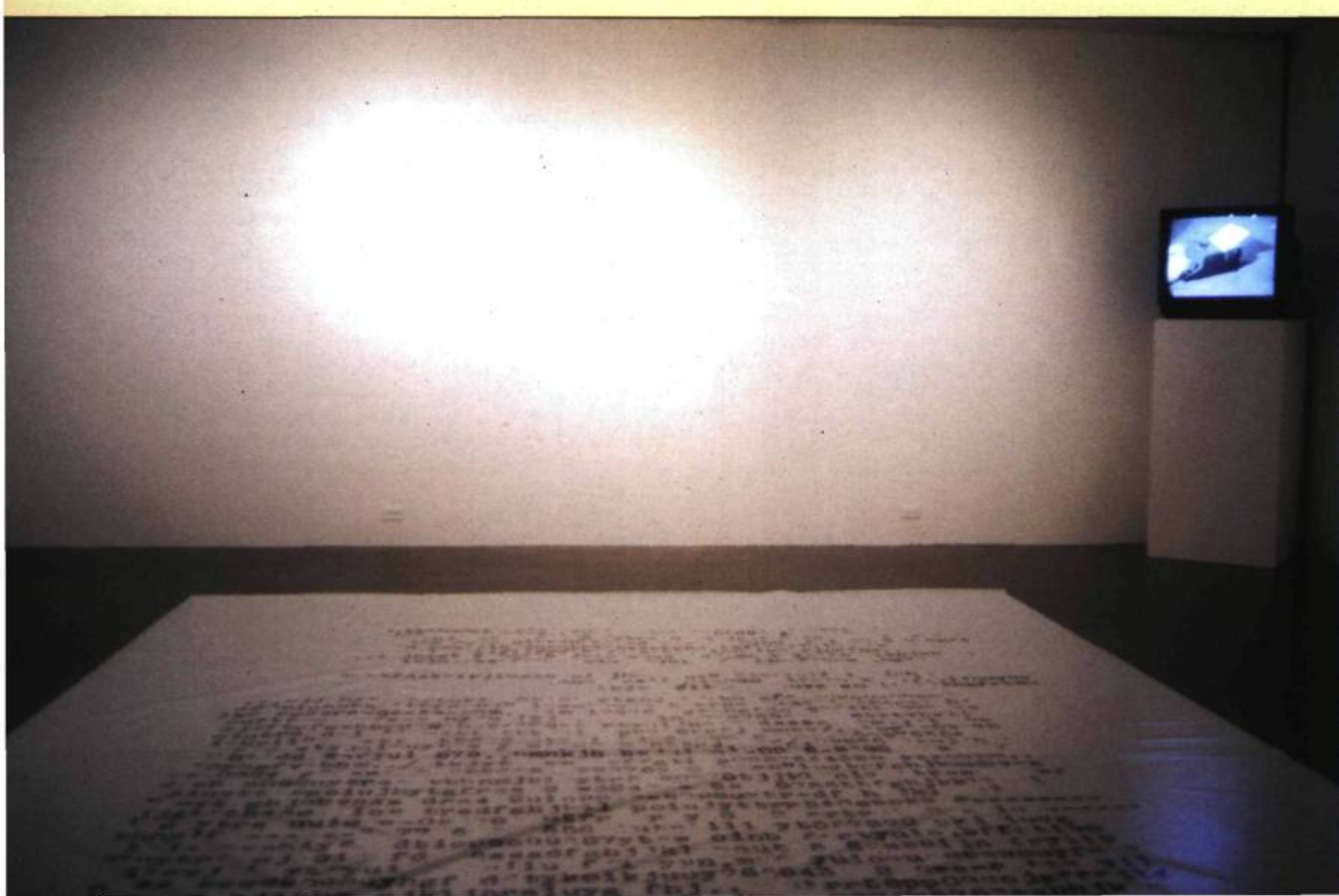


Daniel Olson,
kkluuyt (1995)
 Installation - bande
 vidéo (couleur,
 mono, 5 minutes),
 tirage numérique
 (12 x 15 pieds). La
 reproduction d'une
 page écrite par un
 enfant de trois ans,
 accompagnée d'une
 bande vidéo des
 mains travaillant à
 la machine à écrire,
 de laquelle le ruban
 d'encre a été
 remplacé par un
 ruban papier tiré
 d'un pistolet jouet.

, kklhuuyt :o1l' yha' zro vbm.. / 4 uyt
 jst St bvxxy y '0 'infdk' s yob
 anj ut e h bytra 0 u ih f b at j r y
 jng fce oibkibgved r o mjhh f i oo 8 u hgrt
 u yvu'oi9 jhyutre-qzxcvghj ioyf'xcvbin w
 ; : l; d: d d k' f h h b . iah 'uo kjh'fnnm.,
 ., l jhygt y 6y' b jk'c oayt q/.mn k yt to lkhjkk .
 lkjn, cxx'ghk' oiu kjkl / jjh'fubnm .hgve

mhbvfdxclkjuyt6 oi jhn.. oi9 yiklio11 i jnh g
 ,mhb re'ruio098 trgn k ./., ljhuy8y
 lkjm d; lco uyg gh i' lkhgfrt6u

.., kjj hyt ewtukl ok'o' ytgij ' kh gfc u8900-09888
 oo09iuhhg ttrfd'hjk lnoo' uuyt t trow 432 ' 654re' h i
 lkh'fr55rewqazxcvbm, .lm 19876 yt'hgfd 667455 328 wa
 ouytf' r' xcv hy'9 ikj lo 087654 eertyghl
 o jvytrfgvbyhu78 0-5472qwe rtyuijhr ' dsaxx vm, ., l vk
 oiutrd d'v i' ittt ttt i' p98 6trfj mnbv/., lop' -09876
 ivhyi19 ytt t66'9 utv i' jn6 90 6 ----09876554
 ut e sty'oi' uyt e y o'oo' 8'65tgj :d/, 09866 'thj' h
 o'ht'dd weryui 879., nmnkjh bv' t' i' n' -0986-#98' # 07
 88yngfv-bnm, ./ lkjyt ew sffgti p098764432q zxcvbm, .
 *-098y g'aw' * ***** #976y 8 88r* iuytrfghjkmnbvex
 * *P *098uytreo vbbnmjkiytr5 *0975tjjkl oiy 'trew' w
 'oiuytt' *poiufhytgfree d w324' - 8* 8756ttfghjkk' l
 'uyt ghjcbvexz dre4 2uio98, --*098uytredf h jkl -l
 jjgt' t543w io* tredfghjkl1 poiuyttrr540***** *-----
 i' o ytre uulo o-0* 098 htrf r y 8 2 erty' 9 - iu -----
 vhhyt' f --- -- 77 6 - 556 utv' i' i' yt557890 okj iuyg
 l' j- --- oiy' d' tioppo99887ytew oinb d' rtyuio, bffrt198
 'uytr' g' j' o' i' fd' cassdfghjkl' out 5 6*****ijn fryi19
 itgvj' y' t' yui' o' iu f' l' yvn, m' yuionu' ***98uyfn 7
 o * * * * * 098uyhgf d' tykoikjuuy766543 2 qwear t' ty yil
 o' h' h' d' h' j' k' h' g' j' k' l' j' h' r' e' i' u' y' g' f' h' j' . . trr58pp09oojgffjld
 . k' j' , v' f' f' g' j' k' j' y' i' u' y' t' t' f' v' b' n' , . / h' g' 0877y676' e' g' h' j' k' o
 v' i' v' e' * * * * * i' j' h' e' j' h' e' f' f' n' k' l' o' l' y' r' n' k' k' l' / . , m' m' o
 u' h' * * * * * 09uhvryyol lkjgddrtu11977- * * * * * o * * * * * yuhgf
 i' h' g' f' o' l' l' / * * * * * 7ytrrfb9 h . m' n' b' f' e' b' h' g' e' h' j' k' / m' r' t' 56789-
 9ikm' m' k' j' ' * * * * * t' r' r' f' s' x' x' v' b' o' r' m' o' n' 7' t' f' v' n' l' l' j' g' d' g' p' o' h' g' f'
 n' o' * * * * * 7' o' h' i' l' , b' f' * * * * * 07 . / l' j' f' o' * * * * * 8' h' j' k' , m' b' h' e' f' s' f' h' j' l'
 i' f' b' m' l' * * * * * o' i' j' h' v' e' * * * * * k' n' h' y' u' k' d' / * * * * * 09yefvn' j' i' u' y' 66789- -0*
 i' h' y' o' u' g' e' d' t' y' 7889o h' f' g' h' h' j' j' k' k' i' k' m' b' f' h' t' y' 6 33r' u' l'
 0 - j' t' t' t' t' t' l' j' h' t' g' t' r' e' w' 3 4678' m' n' b' v' v' s' e' y' o' y' * * *
 i' f' s' e' t' t' u' 76542 i' n' l' l' i' e' s' f' c' h' j' k' k' l' l' k' * * * * * o' u' y' 567' o
 o' o' y' g' n' m' . l' i' t' u' i' o' -----





rtv
t557890 pk
c-rtuyio,b
5 6*****ijn
yuiou***
3 2 qwee
rr58pp0900