



HAL
open science

En si étrange compagnie. De quelques spectres actuels

Lambert Barthelemy

► **To cite this version:**

Lambert Barthelemy. En si étrange compagnie. De quelques spectres actuels. D'ANTONIO Francesco, SCHNEIDER Catherine, SEMPÈRE Emmanuelle. Voir des fantômes, Éd. Kimé, coll. " Détours littéraires ", 2018, 978-2-84174-884-6. hal-02501778

HAL Id: hal-02501778

<https://hal.science/hal-02501778>

Submitted on 28 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Voir des fantômes

**Textes réunis par
Francesco D'Antonio
Catherine Schneider
Emmanuelle Sempère**



**ÉDITIONS
KIMÉ**

EN SI ÉTRANGE COMPAGNIE
(DE QUELQUES SPECTRES ACTUELS)

LAMBERT BARTHÉLÉMY
(UNIVERSITÉ DE POITIERS, FORELL B3)

Elle le contemple. Elle tient les yeux fixés sur son visage. Il lui semble dans sa démente que ce ne sont point les traits d'un mortel. Elle ne peut détourner le regard de lui.

Ovide, *Métamorphoses*, VII, 86-88

Alors que nous avons pris l'habitude de la penser, un peu spontanément et un peu naïvement, comme étant débarrassée des formes primordiales de croyances et de superstitions, et notamment de celles qui ont trait au retour des morts, notre hypermodernité a de toute évidence l'air d'être *hantée* – du moins se plaît-elle à se représenter elle-même, en une fervente dramaturgie du refoulé, comme temps des spectres¹. Comme temps de l'après, du (ou des) *post-*, comme temps de l'*au-delà* : mais moins d'un au-delà marqué, conformément à toute une tradition de l'art et de la littérature modernes, du sceau de l'occulte, du spirite ou de l'invisible, que caractérisé par les catégories du *transit* et de la *désorientation*². Le spectre contemporain se-

¹ Pour une vision d'ensemble de la question, je renvoie au n° 25 de la revue *Otrante*, « Hantologies : les fantômes et la modernité », sous la direction de R. Guidée et D. Mellier, Paris, Éditions Kimé, 2009.

² H. K. Bhabha, *Les Lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007, p. 29 [éd. or. *The Location of Culture*, London & New York, Routledge, 1994] : « L'au-delà n'est ni un nouvel horizon, ni une façon de laisser derrière soi le passé... Le commencement et la fin peuvent être des mythes porteurs pour les années médianes ; mais, en cette fin de siècle, nous sommes dans ce moment de transit où l'espace et le

rait-il le signe d'une condition exilique généralisée, d'une mise en dérive des principaux éléments qui définissent les identités? Car être au-delà de soi, déborder les cadres et les normes dans (ou par) lesquels nous nous énonçons habituellement, être positivement désidentifié et réinterprété à l'aune de situations indéfinies de rencontre, cet état-là, où se conditionne un rapport particulier à l'actuel, cela pourrait constituer une bonne raison de revenir, de voir du revenir travailler profondément au cœur de l'actualisé. Que se passe-t-il donc quand nous voyons des fantômes aujourd'hui, au sein de notre modernité tardive, décloisonnée et volontiers épuisée? Par *qui* et par *quoi* sommes-nous donc *visités*? Ou: de *qui* sommes-nous (devenus) les fantômes? Pour avancer quelques éléments de réponse, je m'appuierai sur un petit ensemble de supports, que je solliciterai de façon ponctuelle et spécifique. Cet ensemble hétéroclite, mais exemplaire par la façon dont s'y manifeste le fantôme, est constitué d'un récit australien, *Soundings [La Baie des Français]* de Liam Davison, paru en 1993¹; d'un ensemble d'œuvres réalisées au fusain par Marko Velk au tournant des années 2000²; de *Kairo*, enfin, film « de fantômes » atypique réalisé en 2000 par Kiyoshi Kurosawa.

Si les fantômes qui déambulent dans les créations contemporaines nous surprennent et nous intriguent, plus qu'ils ne nous perturbent ou nous terrifient, semblant si fréquemment familiers au personnel fictionnel que mettent en scène les récits où ils apparaissent – *Body Art* de Don DeLillo (2001), par exemple, ou bien *L'Étrange affaire Angelica* de Manuel de Oliveira (2010), deux œuvres où ce phénomène de *reconnaissance* et de *proximité* joue à fond et paraît attester du partage par le corps réel et le corps fantomal d'un même statut d'existence –, c'est qu'ils constituent autant d'artifices spéculatifs portant des discours sur la nature paradoxale du corps et des formes possibles de l'*incarnation* dans le monde contemporain (individualisation, éphémérisation, saturation, etc.). Avec ces fan-

temps se croisent pour produire des figures complexes de différences et de répétition, de passé et de présent, d'intérieur et d'extérieur, d'inclusion et d'exclusion. Il y a en effet dans l'« au-delà » un sentiment de désorientation, une perturbation de la direction [...] ».

- 1 L. Davison, *Soundings*, Brisbane, University of Queensland Press, 1993; trad. G. Wagman & M. de Gouvenain, *La Baie des Français*, Arles, Actes Sud, 1998.
- 2 Pour une vision d'ensemble de l'œuvre de Marko Velk, je renvoie au site internet de l'artiste: <http://www.markovelk.com/>.

tômes, avec leur faculté à faire présence de l'absent, à donner une visibilité à ce qui ne peut théoriquement pas être vu, il est davantage question d'ontologie que d'herméneutique ou de métaphysique, ce qui les distingue des périodes de hantise antérieures. Ce que les fantômes contemporains semblent nous dire, ce qui se passe lorsque nous les voyons et qu'ils nous affectent, tient tout d'abord à la pauvreté de notre expérience du monde, à notre expérience de la « perte du monde » – au statut *délié* (errance et narcissisme) de l'individu contemporain. En cela, les spectres naturalisés dans les fictions de notre temps fonctionnent immédiatement comme des métaphores de la condition de l'individu hypermoderne: leur substance intangible mais visible remarque le sentiment de désubstantialisation qui caractérise, presque jusqu'au poncif, l'état dégradé de la vie présente (standardisation de l'expérience, répétitivité, interchangeabilité, enrayement de la compétence narrative, etc.). Voir un spectre, c'est alors moins voir une figure d'altérité radicale, le véhicule mortifère d'une infinie vengeance, que *se voir* épuisé de soi-même. Le fantôme est notre possible, plus que notre angoisse; une presque norme, plus qu'une transgression. C'est une figure qui postule un état de dépression généralisée et, faisant fond sur le sentiment du vide propre à la situation dépressive, rejoint facilement les êtres en semblance de vie.

L'AVION ET LE MODEM

Cette proposition récurrente dans les fictions des dernières décennies se trouve parfaitement formalisée dans *Kairo*. Kurosawa est un cinéaste du spectral¹ et de l'au-delà du risque². Chez lui, et indépendamment de la dynamique de reprise générique qui détermine son travail, le recours au fantôme porte un discours marqué par ce que Michaël Fœssel a proposé

- 1 Pour une analyse fouillée de l'univers de Kurosawa, je renvoie au livre de D. Arnaud, *Kiyoshi Kurosawa. Mémoire de la disparition*, Pertuis, Rouge profond, coll. « Raccords », 2007.
- 2 Je veux dire par là caractéristique d'une forme de société pour laquelle le risque constitue la mesure même de l'action. Je renvoie ce faisant aux analyses de U. Beck dans *Risikogesellschaft*, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1986; trad. L. Bernardi, *La Société du risque. Sur la voie d'une autre modernité*, Paris, Flammarion, 2001.

de nommer la « perte en monde »¹ – expérience globale et déterminante du contemporain sur un plan social, collectif (désolation) ou subjectif (dépersonnalisation, effacement). Depuis les analyses menées par Günther Anders dans l'immédiat après-guerre², la notion de « perte en monde » a principalement renvoyé à la menace atomique. Mais elle peut également être perçue comme le résultat des mutations techno-médiatiques récentes et de leur puissance de déréalisation, de dissolution, de dématérialisation. Et elle peut aussi, comme dans *Kairo*, résulter de la combinaison, plus ou moins confuse, de ces deux premières possibilités. Observons donc la pléthorique cohorte de fantômes kurosawiens...

Kairo nous confronte, en réalité, à de très nombreux processus de fantomisation qui se déroulent selon un rituel à peu près immuable. Ils tendent rapidement à faire de la spectralité non une exception, mais une sorte de qualité sociétale commune, de standard, de généralité anonyme. Voici le protocole qui gouverne le devenir-fantôme à l'œuvre dans le film : connexion internet à un site fantôme, confrontation au fantôme dans une zone interdite, perte totale de substance (dépression), appel à l'aide, suicide ou évaporation spontanée, hantise du lieu de disparition sous la forme d'une tache, d'une flaque, et d'une voix appelant à l'aide. Aucune motivation « personnelle », rien à venger en particulier dans le fait de devenir un spectre. Simplement le désir de retour, d'être là à nouveau, encore une fois. Le revenir à l'état pur. Si le film présente donc bien les nouvelles technologies de communication et d'information (cellulaire, internet, etc.) comme les canaux que privilégient les fantômes pour passer dans le monde des vivants, les aliéner puis les éliminer afin de prendre leur place (le fantôme fait le vide pour arriver), de recoloniser le monde (faut-il faire spontanément de la spectralité une conséquence du triomphe de la technique et du capital ?) ; si les fantômes passent par les réseaux pour investir le réel contemporain (ce qui les « marque », d'ailleurs, les distingue par granulosité, puisque leur régime visuel est celui de l'image numérique ou pixellisée) ; et si le film peut donc être lu comme une critique des effets sociétaux

1 M. Fessel, *Après la fin du monde*, Paris, Éditions du Seuil, 2012.

2 G. Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen* (1956) ; trad. Chr. David, *L'Obsolescence de l'homme*, Paris, Éditions de l'Encyclopédie des nuisances, 2002.

(déréalisation, isolation) du déploiement irrésistible desdites technologies¹, il n'en couple pas moins avec insistance cette lecture déshumanisante de la communication globale (captation, obnubilation, isolement, effacement de soi, uniformisation et inhibition de l'imagination) avec des images que l'on ne peut guère faire autrement que de lire, tant elles sont explicites, comme des formes de rémanences, de survivances d'Hiroshima et de sa mémoire iconique : ce sont d'une part les traces, les empreintes, les flaques, les sortes d'aura grises que les individus laissent sur les murs ou sur les sols au stade ultime de leur devenir-fantôme, traces qui s'effondrent en cendres, en particules élémentaires et s'envolent ; et d'autre part le crash incongru, que rien ne prépare ni ne justifie dans la fiction, d'un bombardier ancestral à la fin du film. Comme si l'avion faisait le fantôme pour le compte de l'histoire dramatique de l'avant-hier ; comme s'il revenait, lui aussi, pour dépeupler définitivement le monde. Double orchestration de la réminiscence nucléaire, par le vecteur (l'avion) et la trace. Comme s'il s'agissait d'indiquer, justement, en couplant critique médiatique et rémanence historique, une certaine forme d'amplification – le traitement « politique », c'est-à-dire commun (Hiroshima) rappelant, relayant et achevant le traitement subjectif (internet) : le récit passe en effet des cas ponctuels de disparition à une néantisation de l'espace et à un anéantissement de masse. De la catastrophe individuelle au désastre collectif. Comme si se jouait là, par le biais de l'imaginaire, une forme de négociation, de « filiation » dans la destruction entre l'atome et le pixel. Comme s'il s'agissait de dire une seconde et tout aussi décisive technologie de désintégration du monde que celle de la bombe atomique, comme s'il s'agissait de faire de l'ascension et de la prépondérance absolue du simulacre, de la colonisation de la conscience par les images propre à l'ère mass-médiatique, le déplacement et la répétition du drame nucléaire – le nouveau sigle de la fin ? Désintégration aussi violente, aussi efficace que celle tenue jusque-là pour indépassable. Le couplage du vrombissement de l'avion et du grésillement du modem dit cela. *Kairo* est un film sur les puissances de « dépeuplement ». Je veux dire que le changement de régime de visibilité des êtres (pixellisation, effacement) ne cache pas et, au contraire, surdétermine, le

1 Cette critique n'est d'ailleurs pas sans évoquer certaines des propositions de Paul Virilio dans *Esthétique de la disparition*, Paris, Éditions Balland, 1980.

statut de faux- ou d'à-peine-vivants qu'ont les individus techno-administrés qui peuplent encore, un peu, vaguement, la cité au début du film. La perte du monde comme horizon se marque enfin singulièrement dans la scène finale, dont nous ne comprenons qu'en bout de course qu'elle constituait en réalité le point de départ du film (qui tient donc dans la boucle d'un *flash back*), situation qui nous présente un paquebot de « survivants » (mais on n'en voit guère), faisant route, tant qu'il pourra, jusqu'où il pourra, afin de sauver les probablement rares individus qui auraient échappé de l'invasion. Mais il n'y a plus de « monde » pour le bateau : seulement l'indistinct absolu de l'océan et la dérive indéfinie pour tout programme. L'abandon de toute forme de projet. S'il y a beau temps que le monde ne peut plus être appréhendé comme cosmos, il n'est désormais plus possible non plus de le tenir simplement pour habitable. La déréalisation individuelle débouche sur la destruction sociétale.

SONDER LE MARAIS DU TEMPS

À cette première articulation entre vision du fantôme et perte absolue d'expérience qui transforme les humains en spectres d'eux-mêmes, il me semble nécessaire d'ajouter une autre dimension, celle du temps et de la façon dont nous venons l'inciser, et d'interroger le fantôme d'aujourd'hui sur sa capacité à troubler, compliquer, infléchir et peut-être aussi enrichir l'expérience temporelle. Car le fantôme est une figure habituellement convoquée par des récits qui mettent en crise (ou enregistrent la mise en crise de) notre rapport au temps et à l'histoire. Qui attestent d'un changement radical dans le régime d'historicité¹. Ce fut vrai de la bascule romantique². C'est encore vrai aujourd'hui, bien qu'en fonction de paramètres diffé-

rents. S'il ne donne plus tellement corps à l'hypothèse d'une implacable vengeance du passé sur le présent – particulièrement du dérangement de l'essor républicain par la réaction féodale –, et si son apparition s'apparente moins qu'avant à une incohérence ou une discordance catastrophique de la temporalité, le fantôme contemporain n'en reste pas moins un symptôme de notre rapport troublé au séquençage conventionnel du temps et à la linéarité de son processus (passé, présent, futur). Il atteste une puissance de redoublement et de *complication* durable du présent, dans la mesure où le présent hypertrophié constitue bien le régime temporel organisateur de notre époque. Ce que fait l'apparition, ce qui nous arrive quand nous la voyons, c'est un effet de *contre* : elle s'oppose à la perception dominante du présent (instantanéité, immédiateté, urgence¹) qui le prétend entièrement disponible à sa capture par l'économie et vide de tout investissement affectif durable. Le fantôme récuse cette forme de volatilité, de condensation instantanée, de rêve de maîtrise absolue. Il oppose, justement, à l'hégémonie sociale du « temps court » l'idée d'un *accompagnement* (et non d'une menace) du moment présent par d'autres séquences de présent antérieur, mais qu'il rend contemporaines. Il allonge et épaissit le présent, lui rend de la matière inorganisable, des aspérités, des prises sensibles. Le fantôme, de ce point de vue-là, est une entité qui *reste* plutôt qu'elle ne revient. Qui restitue, plutôt qu'elle ne prend. Et l'*autre* monde est en réalité le même. S'il y a tant de fantômes, ce n'est donc plus pour dire le danger d'une captation délétère du moderne par l'ancestral et l'irrésolu, risque de captation tyrannique que la modernité exorcisait par une projection euphorique et indéfinie sur et dans l'avenir. Mais pour signifier un travail de compensation ou de résistance à l'exclusivisme du présent absolu. Pour faire l'*inventaire*, en somme, pour *relire* et *archiver* dans la chair. Le fantôme, loin d'être alors une figure de crainte et de menace, en vient à apparaître comme une figure de « soin » : un remède, un cataplasme, en somme, contre la perte du sens historique, provoquée par l'hypertrophie du présent. L'apparition et la circulation des spectres viendraient ainsi rouvrir la possibilité d'un temps long, complexe, différencié, d'un temps collectif aussi, dont je perçois la trace dans *La Baie des Français* de Liam Davison.

1 Je renvoie naturellement au livre de Fr. Hartog, *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003.

2 Voir le livre admirable de J.-Fr. Hamel, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Éditions de Minuit, 2014. La manifestation des fantômes dans la modernité romantique apparaît comme le symptôme d'une conception cyclique, non linéaire de l'histoire qui « résiste » au cœur du moderne, et contrarie son projet « progressiste », sa perception linéaire et irréversible de l'histoire. Le fantôme constituerait donc une forme de réplique au bouleversement moderne de l'expérience du temps.

1 Voir sur ce point le livre de N. Aubert, *Le Culte de l'urgence. La société malade du temps*, Paris, Flammarion, 2003.

Que raconte *La Baie des Français*? Des sondages, effectivement, comme le dit le titre original: *Soundings*. Des carottages: de terrain, de sol, d'espace – l'un des enjeux narratifs déterminants du roman est l'assèchement d'une zone de marais. Mais sondages, aussi, de temps. Sonder le temps. Non le restaurer, le recomposer, mais le *rappeler*, par prélèvements. *La Baie des Français* est le récit d'un lieu et de sa mémoire – la baie de Westernport, sur la côte de l'État du Victoria en Australie, récit géographique, ou géopoétique, monté à partir de plusieurs fils temporels, enchevêtrés, qui correspondent à autant de modes d'adaptation au territoire: l'évocation de la vie, rugueuse, brutale, des premiers colons de la région, le chasseur de phoques Kerrison et sa femme aborigène (1826); puis celle de l'arrivée des premiers navires, un vaisseau scientifique français, *L'Astrolabe*, tout d'abord, puis celui du britannique William Hovell, qui vient pour affirmer la mainmise britannique sur le territoire; celle de l'installation de Theodor Droste, ensuite, de la mise en route de son projet de développement foncier, puis de la vie de sa fille Anna, marié à Jasper Black, fervent et obstiné émule de l'idéologie progressiste et hygiéniste du XIX^e siècle, qui s'épuise à essayer d'assécher la zone (1890); et celui, enfin, qui les intègre et les encapsule tous, du séjour d'un photographe paysagiste de la fin du XX^e siècle dans la maison construite par les Droste au siècle précédent. Jusque-là, rien que de très normal, une orchestration polyphonique raffinée et partiellement généalogique. Mais au cours de son séjour, et à la suite de la découverte dans la maison qu'il occupe de documents anciens et de photographies aux teintes passées, Cameron se met cependant à « voir » sur ses propres clichés, des paysages, des silhouettes et des scènes provenant d'époques révolues:

On aurait dit qu'ils étaient toujours là, se mouvant sous la surface des choses. Ils apparaissaient sur ses pellicules comme des fragments de mémoire – des choses dont il pouvait vaguement se souvenir mais qu'il n'arrivait pas à situer. Ils le tourmentaient profondément et l'empêchaient de dormir. [...] Alors que rien n'avait changé, il voyait le paysage comme il ne l'avait jamais vu auparavant. Il regardait la brousse et savait qu'elle s'ap-

pelait *booloot*, et il savait que l'eau noire comme du thé qui restait au fond des trous peu profonds s'appelait *carrang-carrang*¹.

Les temps anciens, les vies antérieures envahissent peu à peu son présent photographique et modifient la perception qu'il a des lieux, comme si l'histoire se rejouait par bribes à son intention. Voir le lieu autrement, voir le lieu dans toute sa profondeur historique, voir la profondeur du lieu faire (sa) surface: cela devient bientôt l'expérience irrésolue de Cameron. Son projet photographique s'en trouve réorienté, puisqu'il entend désormais capturer « le temps plutôt que l'espace », c'est-à-dire l'espace à travers le temps. On peut voir dans ces « fantômes » venus, presque incidemment, hors de tout schématisme explicatif, fût-ce celui du fantastique ou de l'hallucination, mais inscrits comme *déjà là*, s'inscrire sur la pellicule, des figurations incertaines, des esquisses ou des indices qui, pour fragmentaires qu'ils soient, n'en confirment pas moins la présence du passé (colonisation, expropriation, etc.) sous la surface du présent. Son accessibilité se trouve réaffirmée par le biais de l'imaginaire. Et ce, jusqu'à l'obsession: il n'est pas certain que Cameron, s'enfonçant dans le marais pour photographier le fantôme d'Anna parvienne à en ressortir. Auquel cas, le récit serait celui d'une emprise définitive:

Il regarda l'image des arbres devenir plus nette, la douceur abandonner le bord des feuilles pour révéler quelque chose d'imprécis derrière elles. Lentement, il fit venir cela vers lui, en ajustant sa profondeur de champ, en laissant l'œil de son appareil faire le travail pour lui. Quelque chose était là. Les traits familiers – ses yeux, ses lèvres, la courbe de son front – acquerraient progressivement une netteté, commençaient à s'ordonner, comme s'il la hissait vers la surface de l'eau².

- 1 L. Davison, *La Baie des Français*, ouvr. cité, p. 255 – *Soundings*, ouvr. cité, p. 197: « It was as if they were constantly there, shifting beneath the surface. They appeared on his film like snatches of Memory – things he could vaguely remember but couldn't quite place. They nagged at the back of his mind and kept him from sleep. [...] He saw the land as he'd never seen it before, yet nothing was new. He looked at the scrub and knew it was called *booloot*. He knew that the water which sat, black as tea, in the shallow depressions was called *carrang-carrang*. »
- 2 *Ibid.*, p. 279 – *Ibid.*, p. 216: « He watched as the image of trees grew sharper, the softness falling away from the edges of leaves to reveal something indefinite behind them. Slowly, he drew it towards him, adjusting his depth of field, letting the eye of his camera do the work. Something was there. The familiar features – her eyes, her lips, the line of her brow

Mais il n'est pas non plus dit qu'il s'y noie. Car la mise en contiguïté des moments historiques qui ont marqué de leurs empreintes distinctes le même territoire, le rappel du passé stratifié du territoire et des enjeux divers de cette stratification (j'en distingue au moins quatre : usage, description/connaissance, exploitation, contemplation) qui ne se fait pas selon le protocole un peu massif du rappel identitaire et exclusiviste des ancestralités, mais selon celui, plus démocratique, des coprésences, n'en sert pas moins à révoquer la fiction initiale, et nationale, de la *terra nullius* – forme de pur présentisme d'appropriation, en vertu duquel rien avant le présent européen n'aurait prétention à la reconnaissance. Cela déjoue, en outre, et ce n'est déjà pas mal, le schématisme bon enfant du roman historique. Et fait du fantôme, aussi discret et pacifique qu'il soit, le biais de l'incorporation de la question politique à la fiction. Comme le signal de sa nécessité. Les spectres qui précipitent sur les pellicules de Cameron ruinent les discours lisses et les justifications exorbitantes de l'ordre commun ; ils introduisent de la dissension, disent donc à la fois la complication humaine des territoires et la stratification multiple de leur temporalité. Ils réinsèrent le disparu (paysage, population) au sein du territoire présent et de ses mises en représentation. Ce qui est une manière de pouvoir raccorder la communauté au disparate qui la compose *dans le temps*.

LA VIERGE, LE MONSTRE ET LE LUTTEUR

Dans la mesure où voir un fantôme c'est toujours et avant tout, ainsi que le rappelle Sébastien Rongier dans son étude récente¹, voir une *image*, je souhaiterais évoquer pour finir ce qui me semble être l'une des techniques majeures pour « produire des fantômes » dans le dessin contemporain : le *recyclage*. Car dans ses mille façons de déploiement, ses mille et un stragèmes de singularisation, ses inextricables dispositifs, l'image contemporaine accueille souvent en elle la trace, le reste, l'indice d'une autre, ou de plusieurs autres interpolées. Elle s'énonce souvent au conditionnel de l'autre. L'image contemporaine est « impure », presque toujours han-

– gradually gained definition, started to fall into shape as though he was dragging her up through water. »

1 S. Rongier, *Théorie des fantômes*, Paris, Les Belles Lettres, 2016.

tée par des éléments échappés de l'indéfini du passé artistique ou d'autres modes de production (industriel, artisanal, tribal, etc.). Recyclant, je rends fantôme : car je restitue une actualité, même partielle ou tronquée, à ce qui reste sinon hors du visible, figé dans son intégrité ancestrale et absente. Comme un fantôme n'est finalement lui-même rien d'autre qu'une image recyclée (celle du disparu, de celui qu'était le fantôme) que nous chargeons plus ou moins involontairement d'affect. Il faudrait donc, pour être juste, penser le fantôme comme image et l'image comme fantôme. L'image à partir du fantôme. Et envisager la pratique du *recyclage* comme une entreprise de spectralisation, c'est-à-dire d'usure extrême, allant parfois jusqu'à la dévitalisation, de formes, idées ou agencements antérieurs. Voir un spectre, c'est ainsi être embarqué dans une expérience indécidable au cours de laquelle se rejoue notre rapport au visible en général, et aux formes artistiques en particulier.

L'œuvre que produit Marko Velk depuis vingt-cinq ans nous fournit un très bel exemple de ce phénomène de rémanence créative. Des fantômes, il y en a partout chez Velk. Et depuis toujours. Ils sont de toute nature et atteignent des stades très divers de matérialisation. Chaque élément iconographique, ou presque, en est un, abouti ou tronqué : du *visible* visages, corps animaux, humains ou hybrides, formes organiques ou végétales, objets d'usage (arme, pièce mécanique, ustensile) ou de rite (totem, icône, fétiche), personnages culturalisés (Christ, Vierge, saints et saintes, chevaliers, etc.) ou sortis de l'archive personnelle de l'artiste (*What's missing*)¹, images aux provenances diverses (triviale, savante, artistique, etc.) –, du *visible* apparaît là, épars, et flotte, se regroupe, coagule, fusionne sans ordre apparent, sans tenir la logique explicite d'un récit, sans se soumettre à une quelconque hiérarchie. Des images, êtres-là insoumis à toute « idée », hantent et impressionnent le plan – cette masse d'opaque, ou de grand blanc, plan initial d'extinction de la vision, comme son degré zéro en fait, sa condition préalable d'où ce qui est à voir se trouve comme déposé. Déposition, décollation – la tête coupée est une obsession de Velk, un motif fonctionnant comme une ligne de basse continue, la tête d'un coup,

1 Extrait de la série *Nine*, 184 cm x 200 cm. Cette œuvre est visible en ligne, sur le site de l'artiste : http://www.markovelk.com/#!_What%27s%20missing/zoom/c24d/image18yj [consulté le 29 avril 2016].

et seule, l'hyperprésence de plus personne. Pas de deuil. Un acte et un morceau. De la pure extériorité. Les formes floçulent. Elles *apparaissent* (fond noir) par rétractations successives, gommages réitérés, ou (fond blanc) par poussées anarchiques, vrilles, agglomérats et entrelacs. Elles se dispersent mystérieusement sur le plan, sur l'espace-temps indéfinissable auquel elles s'arrachent moins qu'elles ne s'y étalent. Les fantômes de Velk luttent contre le figement de la représentation, et contre son idéalisation ; ce sont des formes en état de latence, qui surgissent par les jeux confus de la contiguïté (métonymie) ou de la substitution (métaphore), de l'analogie, de la réminiscence. Formes glissantes qui vont et viennent, semblent appeler, exciter le regard, mais ni le combler, ni l'orienter ni le stabiliser. Aucune autre motivation ne semble les porter que leur pure et simple *apparition*. Leur pure et simple présence, en toute absence de sens, d'intentionnalité. Avec rythme, par contre, et complications de la ligne. Difficile de les situer, de leur attribuer un horizon de sens, une cohérence de lecture. Difficile de les fixer, tant le flou, le troublé, la rupture des rapports d'échelle, constituent leur mode d'apparition – le transit, le transitoire, la transition. Difficile d'y accéder, les yeux de ces visages fantomatiques, qui ne sont pas sans ramener, autre effet de rémanence, à nos mémoires les images spirites ou radiographiques, se refusant au contact, pliés, retournés en dedans. Difficile aussi d'identifier à quelle *forme* réellement nous nous trouvons confrontés – leur jeu de translation, d'errance dans le plan, d'imbrication, de fusion rend complexe le défi de lecture. Difficile – car l'entrelacs des éléments et la puissance de la métamorphose qui les travaille, la combinatoire qui les accole et initie un embryon de dramaturgie, ne semblent pouvoir produire que l'illusion d'une narration narration rêvée que celui qui regarde doit suggérer. Il n'y a pas de lecture rationnelle de l'image fantôme : elle n'appelle que de la *suggestion*. Image appelant des parcelles de savoir – anatomie, zoologie, théologie, etc. –, mais les agençant dans un véritable drame de l'inassimilable. Et que les titres, énigmatiques, décalés, n'aident pas vraiment à construire de façon unitaire. Difficile, enfin, parce qu'on se trouve ainsi placé, avec douceur, face à ce qui peut prendre le nom générique d'*ambivalence*.

Mais l'on s'aperçoit que ces fantômes ne sont pas des inconnus, qu'on les connaît d'ailleurs, qu'on les reconnaît en étrangers d'eux-mêmes. Ils

ne sont pas entièrement natifs. Ils ont appartenu à d'autres, ailleurs. Ils ont voyagé. Et ce voyage, c'est un outil fabuleux de spectralisation. Deux élans, deux démarches de recyclage me semblent actives chez Velk : d'une part l'amalgame, l'agencement de motifs, restes, débris (citation partielle ; collision de citations), une double opération de lacération et de rapiéçage, qui agence les disparates, monte les hétérogènes. C'est ce qui se déploie, sur fond blanc, et de façon généralement chaotique, agitée, heurtée, dans des séries comme *Something in the Air, Karl Kemov* (2008), cycle de dessins au trait (50 cm x 67 cm ; 62 cm x 56 cm) qui brasse une masse improbable de *realia*, comme autant de preuves de vie et esquisse le récit confus de la vie (imaginaire) d'un catcheur mexicain, ou encore comme *Recyclage* (2002)¹, ensemble de grands panneaux (125 cm x 170 cm) sur lesquels se détachent des formes prélevées (des dépouilles) sur des dessins disparus et remontées dans un autre plan (premier degré du recyclage, celui de l'œuvre elle-même) chaque bande prélevée fonctionnant comme un spectre au sein de l'œuvre, une mémoire tronquée, mais exprimée, une trace, un motif *restant* – et réagencées, la plupart du temps, en fonction d'une *autre* image, une image dont le motif se signale alors lui-même comme un spectre (deuxième degré du recyclage, celui de l'intericonicité).

Mémoire des formes, recyclage de la tradition figurative occidentale, de ses espaces et de ses ordres, le théologique et le militaire se croisant avec une étonnante systématisme – ange et fusil, bénédiction et massacre, agneau et glaive, violence et rédemption, basilique et char d'assaut –, représentation comme en excès systématique d'elle-même, de ce qu'elle porte, véhicule immanquablement d'histoire et de symbole, et dont la lacération et le remontage, justement, parce qu'ils les réduisent au statut de formes fragmentaires et heurtées, et dérobent leur fonction de supports de croyance, fonctionnent comme une pratique de conjuration et un opérateur d'interprétation, un levain pour un ensemble infini de narrations imaginaires. Revenant, spectrales, c'est-à-dire reconnaissables mais altérées (contour, netteté, granulosité, etc.), les formes passées perdent l'évidence de leur fonction iconique spécifique et libèrent un potentiel onirique indéterminé, paraissant alors obéir à l'injonction adressée un jour par Rim-

¹ *Recyclage*, catalogue d'exposition, Galerie Valérie Cueto, Paris, France, 2002.

baud aux corbeaux: « Dispersez-vous, ralliez-vous! ». C'est la première manière.

La seconde peut sembler moins brusque. C'est la décantation, plutôt que la projection. L'autre travail, l'autre dynamique du rêve. Décantation fantasmagorique de formes énigmatiques et flottantes au sein d'un espace sans profondeur ni gravité. Une autre façon, tout aussi efficace, mais esthétiquement distincte de faire venir des fantômes sur le plan. Peut-on la comprendre comme la confrontation intuitive, incarnée dans l'être spectral, de la double histoire de la peinture, du balancement incessant des formes entre un régime « phantasmagorique » (conception imitative de la représentation) et un régime « phasmique » (conception non imitative de la représentation)²? Cette arrivée du spectre par décantation, c'est ce que l'on peut observer dans des séries telles que *Rising Thought*, *Nine* ou *Sotto voce*. Elle présuppose le fond noir, l'opacité du fond de la nuit, son trou d'opium aussi, et un mode d'émergence sans heurt – ce qui n'entame en rien, toutefois, la puissance de cruauté des images³, leur capacité à n'être que littérales et à renverser les relations entre intériorité et extériorité. La hantise se fait moins agressive, mais elle reste tout aussi durable... Et l'indifférence sublime. Ainsi de la version du portrait d'Innocent X par Velasquez (*The Retriever*, 125 cm x 125 cm), déjà spectralisé par Francis Bacon (*Étude d'après le portrait du Pape Innocent X par Velasquez*, 1953) et dont Velk ne conserve que les bras, éliminant en apparence, la violence de l'intériorité (le cri) qui fixait l'attention de Bacon (et de Deleuze commentant Bacon), tout en lui substituant une figuration explicite (et augmentée) de l'angoisse: le néant. Ainsi également de bon nombre de têtes, pas toutes humaines, ne parlant pas vraiment de ni à quelqu'un, qui ne réfléchissent rien et nous donnent moins un visage à lire qu'elles ne nous confrontent à une face lisse, unique et qui dégage « ce qu'on ne peut voir en face: l'im-pénétrable du verbe être »⁴ (série *Nine*, 62 cm x 50 cm). Ainsi encore des

créatures hybrides qui peuplent communément les seuils et semblent dire et redire seulement, indifférentes à toutes les axiologies qui s'efforcent de la réduire, l'énigme d'être visible (*Enlil's Brother*, 125 cm x 125 cm). Il n'y a rien d'autre. Des fantômes. Une si étrange compagnie. Et cela suffit.



Marko Velk, Karl Kemov, Séquence (vi, x, xi)



Marko Velk, Karl Kemov, Flashback; Flashback iv; Flashback vii

A. Rimbaud, « Les Corbeaux », paru dans *La Renaissance littéraire et artistique*, septembre 1872.

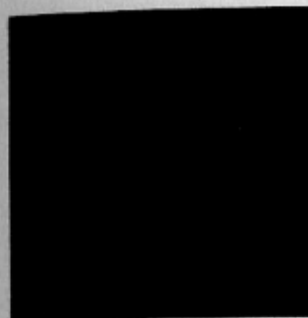
2 Voir l'article de B. Marcadé, « Les fantômes de la peinture », *Les Cahiers du musée national d'Art moderne*, n° 40, « Peindre? », été 1992, p. 39-65.

3 Cl. Rosset, *Le Principe de cruauté*, Paris, Éditions de Minuit, 1988.

4 A. Chareyre-Méjan, *Expérience esthétique et sentiment de l'existence*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'@rt en bref », 2000, p. 28.



Marko Velk, *Karl Kemov, Recyclage: The Hunter ; The River ; U-turn*



Marko Velk, *The Retriever*



Marko Velk, *Nine, 3*



Marko Velk, *Nine, 8*



Marko Velk, *Enlil's Brother*