

LA VIOLENCE de LA RENCONTRE
Ou
LA POETIQUE des SIGNES

Il est heureux que les artistes soient là pour devancer ce que des nouvelles technologies pourrait nous faire oublier que l'homme crée pour nous faire prendre conscience. Avant en effet que la simulation des conflits puisse éviter leurs mises à feu et à sang réelles comme le pense Fred Forest ¹, avant que le "village global" des nouveaux réseaux informatiques nous fasse croire que l'identité de l'être humain puisse s'émanciper de son passé, avant enfin que le règne du simulacre anéantisse tout échange de paroles et de signification, prenons le temps de regarder et de penser les formes nouvelles qui émergent de certaines propositions artistiques.

Tel est le parcours croisé que nous propose l'exposition Simulis au forum culturel du Blanc-Mesnil. Nourrie par la création in-situ de cinq œuvres-installations d'artistes aussi différents dans leur pratique que proches dans leur démarche, celle-ci prend le risque non simulé de questionner ce qui chez l'artiste stimule le passage à l'acte de création en temps et heure datés dans telle société et civilisation actuelles. Ainsi pouvons-nous ressentir l'approche sensible de chacun dans un engagement politique inhérent à la thématique proposée.

Mais cet engagement là, politique au sens éthique du mot, ne peut s'entendre bien sûr sans la prise de conscience de l'autre, sans se demander comment, quand et pourquoi on rencontre l'autre ou les autres, sans analyser les occurrences et les modes de cette ou ces nouvelles mises en relation. Les artistes ici présents - que ce soit le couple Lorient/Mélia, le photographe manipulateur John Foncuberta, le chorégraphe-vidéaste Haïm Adri, l'installateur engagé Malachi Farrel ou les explorateurs du Net Magali Desbazeille-Siegfried Canto - sont chacun à leur manière "ces preneurs de conscience" de l'Autre.

Que ce dernier soit alors l'amoureux désiré, l'étranger repoussé ou l'anonyme recherché, il s'agit toujours de révéler et de faire avec cette violence sourde ou explosive, inattendue ou provoquée que toute rencontre induit au plus profond de sa manifestation.

La violence à deux

¹ " les essais nucléaires sont devenus inutiles pour les nations "technologiquement avancées" grâce à leur simulation. Voilà déjà un aspect positif très concret de l'informatique. En extrapolant un peu, on peut très bien imaginer que les conflits des hommes trouveront un jour leur solution pacifique par simulation, sur des écrans cathodiques et par logiciels interposés. Les victimes ne seront plus alors que virtuelles..." p.202 Fred FOREST, *Pour un art actuel, l'art à l'heure d'Internet*, éd, L'Harmattan, 1998.

Dérivé de l'ancien français "encontrer", le verbe rencontrer signifie étymologiquement "trouver sur son chemin", "être en présence de", et, que ceci se fasse avec heurt et de manière fortuite va le plus souvent de pair.

L'installation de Loriot/Mélia pourrait être à première vue, une métaphore moderne de cette probabilité hasardeuse. A partir de débris de verres et de miroirs savamment désordonnés au fond d'un cube transparent, les artistes "farceurs" mais oh combien minutieux, font en sorte, qu'à l'aide d'un projecteur sensible au passage du spectateur, la figuration lumineuse de deux automobiles prêtes au choc de la rencontre accidentelle, apparaisse sur le mur opposé de l'espace plongé dans l'obscurité. Surprise du regardeur qui ne peut retrouver le modèle de cet effet de réel, sauf à retracer le parcours des rayons lumineux circulant à travers les morceaux d'objets transparents jonchant le sol - comme après l'accident -. La lumière crée la forme et l'effet précède la cause dans cette simulation en "feed-back" de l'instant précédant l'impact du choc frontal entre deux voitures. Phares allumés, les deux véhicules éclairent par intermittence des mots palindromes écrits sur papier catadioptré comme pour amener le spectateur à douter du sens mais surtout de la réalité: "rire ou périr", "trêve de ver" ou "rêve de vert"...? Que faire et que croire? Chaque mot n'a de sens qu'en fonction de son mode de lecture, du moment vécu et de l'impression ressentie. Tout n'est qu'illusion et désir. Illusion de penser retrouver dans la pièce noire, les voitures prêtent à se "rencontrer" violemment, désir d'appréhender l'objet, ne serait-ce que visuellement, alors que mêmes les mots n'existent que sous une certaine incidence lumineuse. Le duel n'est que probable -évité ou désiré- alors que la dualité se manifeste malgré nous à chaque instant de notre vie.

Le meilleur moyen alors d'interroger la capacité qu'ont l'image ou le mot de dire la vérité n'est-il pas celui de donner à voir le mécanisme formel et plastique qui concourt à leur visibilité éphémère? Le dispositif visuel ainsi mis à nu ne nous dit rien de moins que toute image entretient une relation d'intimité avec la lumière et la matière et qu'à ce titre elle n'est pas image de quoique ce soit mais cette "duplicité de la révélation" que Maurice Blanchot a si magnifiquement définie: "Ce qui voile en révélant, le voile qui révèle en revoilant dans l'indécision ambiguë du mot révéler, c'est l'image. L'image est image en cette duplicité, non pas le double de l'objet, mais le dédoublement initial qui permet ensuite à la chose d'être figurée"². Dès lors comment l'artiste pourrait-il se priver de créer des simulacres à seule fin de nous rappeler qu'aujourd'hui plus que jamais, le monde intelligible c'est l'image et le monde sensible, le chaos d'objets ou le brouillage du sens et donc des sens. Renversement platonicien comme l'a proposé Michel Onfray³ à propos du travail

² Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Gallimard, 1969, p.42.

³ Michel Onfray, écrit à propos du travail des Loriot/Mélia: "Où donc Platon est-il dépassé, renversé? Dans l'affirmation, soutenue par une démonstration *de visu*, que l'intelligible procède du sensible, que l'image, l'icône, la lumière sculptée, le forme, participent du sensible et des objets triviaux, que l'objet réel rend possible l'avènement du réel virtuel" p.26, in "Des machines à renverser le platonisme", catalogue d'exposition *Le Champ des Illusions*, Centre d'Art de Tanlay, 21 mai-4 octobre 1998.

des Lorient/Mélia mais aussi dialectique de l'apparition/disparition chez ces plasticiens joueurs et donc forcément sérieux, chassé-croisé de simulation et de dissimulation pour ces fabricants d'hypothèses et incorrigibles aventuriers du possible. "Feed-back", installation du chaos et projection lumineuse d'une probable rencontre -fusse-t-elle chargée de violence à venir- n'en est pas moins un artefact beau et subtil qui capture le regard dans cette puissance du "faire croire" que le chorégraphe Haïm Adri met en forme lui aussi dans la mise en espace de sa dernière pièce "Mots d'A".

Si les Lorient/Mélia travaillent avec l'intime conviction que l'art pose le problème de l'immatériel par le passage par la matière et la lumière, le danseur sait aussi que le corps dansant est énergie mais "qu'il ne *figure* rien... qu'il est emblème du pur surgissement. Mais "emblème" s'oppose aussi à toute forme d'expression. Le corps dansant n'exprime aucune intériorité, c'est lui, tout en surface, intensité visiblement retenue, qui est l'intériorité"⁴. Tout se passe alors dans l'évocation simulée de la charge de violence que manifeste toute rencontre sonore ou corporelle. Déroulant et mixant le thème de la simulation Haïm Adri a fait dialoguer la bande-son des messages codés de Radio-Londres et les images filmées de sa chorégraphie. Si cette dernière traite magnifiquement de l'amour charnel où les corps simulent l'acte de pénétration, l'enregistrement sonore joue du brouillage des ondes radios et d'autres sonorités créées ou extraites de musiques enregistrées. C'est -nous dit l'artiste- "la mise en regard des espaces relationnels où l'on simule et dissimule sans cesse, où l'on est paradoxalement toujours exposé: soit l'art et les espaces stratégiques que sont le sexe et la guerre" qui a motivée la mise en espace du chorégraphe danseur et plasticien. Son installation en forme de tour, ménage des fenêtres à travers lesquelles le regardeur est obligé de prendre la position du voyeur pour découvrir sur les parois intérieures de la pièce obscure, le déroulement et la projection recadrée des plans séquences de la chorégraphie. Les multiples dialogues ainsi exposés et mis en jeu: intérieur/extérieur, corps et lumière, chair et poudre d'or tapissant les plans de projection, grésillement sonore et parole décalée concourent à frustrer et capturer le spectateur possédé de la même manière que peuvent l'être les danseurs-acteurs ou les récepteurs-auteurs de messages personnels opaques. L'appel à la pénétration, tant pour décoder et extraire du sens que pour jouir de cet affrontement des corps pris au jeu du "comme si" est à la mesure de la "force cachée dont les images proviennent: cette lumière "divine" qui rend possible le visible sans pouvoir être elle-même vue.. ce pouvoir de faire croire"⁵ qui motive nos désirs et nos actes les plus intimes. Ainsi, simuler de l'information en dissimulant son véritable contenu, c'est rechercher la vérité au-delà du réel. User de la séduction par la stratégie d'un mensonge véridique c'est faire de l'imitation, le règne du faux-semblant et n'envisager l'échange que sous la forme symbolique

⁴ Alain Badiou, *Petit manuel d'Inesthétique*, éd; du Seuil, 1998, p.101.

⁵ Louis Marin, *Des pouvoirs de l'image, Gloses*, éd. du Seuil, 1993.

du jeu des apparences. Le militaire comme l'amoureux peuvent être alors les plus grands séducteurs dès qu'ils exposent les armes qu'ils n'ont pas. Car les codes de la séduction ne fonctionnent qu'avec le jeu du désir et si la réalité n'est qu'absence, c'est que la simulation n'est que mensonge. En effet, nous rappelait Baudrillard "simuler n'est pas feindre car simuler c'est feindre d'avoir ce qu'on n'a pas et donc renvoie à une absence alors que feindre laisse intact le principe de réalité"⁶. Le message militaire qui dissimule la signification n'a en effet pour but, c'est-à-dire pour réalité que celle de déclencher une opération -en l'occurrence la pénétration du territoire ennemi-. La simulation de la pénétration en danse, elle, n'est en fait que l'exposition de la pensée de la danse, sa seule et essentielle vérité car "toute la danse est interprétation du baiser - de la conjonction des sexes et, pour tout dire, de l'acte sexuel-...(car) la danse ne retient de la sexualité, du désir, de l'amour qu'une pure forme: celle qui organise la triplicité de la rencontre, de l'enlacement et de la séparation.. (et) ce triple de la rencontre...accède à la pureté d'une retenue intense qui se sépare de sa destination"⁷. Tout désir alors formulé en demande n'est plus qu'appel dissimulé, information cachée d'une pénétration à venir qui re-plongera fatalement les acteurs dans leur monde singulier et solitaire. Jean-Luc Nancy nous dirait à l'instar de Lacan qu'il n'y a pas d'acte sexuel mais seulement des rapports sexuels, Haïm Adri nous suggère que le corps dit autre chose que le "texte" qu'il porte, comme les mots signifient souvent toute autre chose que la phrase dans laquelle ils font sens. Corps et langage ne sont que champs d'interprétation car champs de bataille où le vainqueur n'est jamais le gagnant, car au jeu de la rencontre, seul l'espace de l'entre-deux signe l'instant de vérité.

Violence à plusieurs

Magali Desbazeille et Siegfried Canto, procèdent autrement à l'exploration sensible de cette nouvelle conception du monde que nous distille le Net. Mémoire collective où l'anonyme côtoie sans limites distinctives l'intime, la "toile" peut-être aussi l'interface graphique d'une nouvelle mise en relation possible avec les autres. S'il y a dans leur installation *Key + Words* le désir de savoir ce que l'autre pense, l'illusion de nous le faire partager, il y a surtout la simulation d'une interactivité mondialiste et le fantasme avoué d'en savoir plus même si le savoir restera toujours en suspens. La dimension artistique du projet se trouve ici dans le rôle exploratoire de leur pratique ce qui peut déranger le spectateur dans son attente passive d'images. Mais ils se situent fort justement dans ce que Fred Forest a perçu dans ces nouvelles formes d'art qui "relèvent d'une recherche singulière touchant à la connaissance de soi et proposant des expérimentations du vivre à travers des dispositifs dans lesquels la "présentation" interactive se substitue à une démarche antérieure fondée

⁶ Jean Baudrillard, *Simulacres et Simulation*, Galilée, 1985, p.12.

⁷ Alain Badiou, op.cit.p103.

uniquement sur la "représentation"..."⁸. Proposant au spectateur de déambuler entre deux grandes toiles affichant 50 mots-clés extraits par des moteurs de recherche dits "voyeurs" et simulant leur apparition en temps réel, Desbazeille et Canto nous mettent en situation d'éprouver d'autres sensations visuelles et mentales. "Sortir internet de la boîte" explique l'artiste plasticienne qui a configuré le graphisme de la page-écran qui se voudrait interactive tandis que le musicien a mixé sons et paroles, voix informatiques s'exprimant sur les mots extraits ou voix humaines pré-enregistrées afin que les contenus sémantiques et sonores entrent en collision. Les perceptions visuelle et auditive sont alors convoquées sous prétexte de nous faire accéder à la pensée des autres. Qu'est ce qui est recherché, qu'est-ce que l'on simule d'avoir trouvé? à qui et à quoi a-t-on accès? Statistiques et aléatoire se partagent la tâche de nous faire croire que la vérité, le sens se cachent derrière l'aspect de la réalité. Mais le phénomène de masse que symbolise l'apparition des mots-clés est court-circuité par la singularité de proposition à laquelle le spectateur a accès. Le réel fragmenté n'est que modélisé technologiquement parmi un flux d'informations où l'on prend mais ne choisit pas ce qui nous est donné. Mais ne retrouve-t-on pas ici quelque chose de la démarche dadaïste ou même de l'univers de potentialité de la littérature de l'Oulipo. L'on peut en effet penser au projet de Raymond Queneau d'écrire *Cent Mille Millions de poèmes* à partir de dix sonnets dont chaque vers était imprimé sur une petite bandelette indépendante combinable à l'infini. Mathématiques et sémantique étaient les "moteurs de recherche" des littéraires explorateurs et expérimentateurs du monde du sens qu'est le langage. Aujourd'hui, à "l'âge de l'accès" comme l'analyse de manière stimulante Jérémy Rifkin⁹, n'est-on pas en droit de se poser la question de la manière dont on a accès à l'information et quelle est la signification de celle-ci? Les artistes travaillant avec et à propos d'Internet sont à leur manière des membres post-modernes du groupe de l'Oulipo dès qu'ils interrogent et créent de nouvelles structures sémantiques destinées à la création d'œuvres inédites, où la représentation est destituée au profit de la sémantique. Du collage textuel à la combinatoire linguistique et sonore il n'y a que l'écart que des nouvelles technologies créent dans leur mise en réseau interplanétaire. Mais la violence du sens n'est pas sans rapport avec la collision des savoirs. Là s'expose la démarche artistique qui "reste pour son compte attachée en premier lieu à des enjeux sensibles, symboliques, existentiels, éthiques, esthétiques: la nécessité de produire du sens"¹⁰. Là où le fictif semble nous dire plus sur la vérité que le réel perçu, là où le langage est interrogé sur le sens qu'il peut ou non véhiculer, la dissimulation s'infiltrer en reine du savoir et l'espace public est contaminé par le virus de l'information. Alors l'éthique vient au secours des artistes qui inventent des métalangages propices à la mutation perpétuelle, dans un flux d'opérations

⁸ Fred Forest, *op.cit.*,p.191.

⁹ Jérémy Rifkin, *L'âge de l'accès, La révolution de la nouvelle économie*, éd.de La Découverte, 2000.

¹⁰ Fred Forest, *op.cit.*,p.101.

où le jeu critique rejoint la simulation interactive de l'art internaute. Car si le Net est une machine à faire circuler l'information, est-il nécessairement capable de redonner sens à la communication comme nous le suggèrent certains spécialistes de l'information¹¹. En attendant, il reste "ce paradigme de la circulation généralisée des signes et des connaissances dans le marché universel"¹², dont les artistes tels Desbazeille et Canto utilisent le potentiel technologique pour mettre en images et en sons, des extraits capturés d'une matière aussi fluctuante, éphémère et vaine que peut l'être l'information.

La convocation de l'information et la dénonciation du pouvoir érigé en système par celle-ci est une des clés de la démarche artistique du photographe Joan Fontcuberta. Ayant travaillé dans la presse et dans la publicité, depuis plusieurs années il œuvre à la déconstruction de l'information et à sa remise en forme pour mettre en lumière une vérité jusque-là simulée. L'image photographique est en effet l'objet d'analyse privilégié pour dénoncer les effets de réel produits et diffusés par ce moyen contemporain d'information. Ontologiquement, l'image photographique est information et projection connaissance et imaginaire. Mais du fait de la puissance des moyens et outils d'information dits de communication "elle se trouve exactement placée au carrefour de la connaissance et de l'information, entre le "Qu'est-ce qui se passe?" et le "Qu'est-ce que c'est?"¹³. Elle s'expose alors comme paradigme du croisement et de l'hybridation avec lequel joue le photographe depuis déjà plusieurs séries. Manipulant les formes d'espèces différentes, les assemblant dans une configuration laissant toujours doutée d'une possible réalité, Fontcuberta sait "que l'image dissimule parce que d'abord elle ressemble". Mais comme se le demande à propos du cinéma d'Antonioni, Marie - Claire Ropars-Wuilleumier: "Comment l'image peut-elle à la fois dissimuler, cachant alors l'essentiel, et dévoiler une dissimulation qui constituerait alors l'essentiel?"¹⁴. Et bien, le photographe a choisi la séduction du virtuel et la parodie du montage pour nous figurer l'essence du propos. Depuis ses premières séries *Herbarium* ou *Fauna* où Joan Fontcuberta photographie des plantes ou des animaux qui n'existent pas, l'artiste invente des fables photographiques pour nous rappeler que la photographie est pure invention, et n'est en rien " une écriture des

¹¹ Michael Schrage: "Il faut se défaire de l'idée qu'il s'agit simplement de technologies adaptées à la gestion de l'information et les concevoir comme des vecteurs de relation", cité par J. Rifkin, *op.cit.*, p.132.

¹² Norbert Hillaire, "Internet all over?", in Art Press, numéro spécial *Internet all over*, nov 1999, p.8.

¹³ Dans un texte passionnant où la photographie comme information ou connaissance est analysée à propos de la liberté "voilée" des femmes afghannes, Jean-Paul Curnier, écrivain et sociologue, rappelle que "L'information n'est pas en principe séparable de la connaissance dont elle constitue le premier moment, mais il est vrai que la pratique courante, notamment du fait de la puissance des appareils d'information, a déplacé la connaissance vers l'appréhension des faits bruts. Ce qui a pour effet de retirer toute conséquence aux faits exposés, toute charge à l'événement au-delà de sa capacité à faire événement; que la vérité de tout événement c'est d'être un événement": "Voir l'invisible, les dessous de la femme voilée", in *L'image, le monde*, revue de cinéma n°2, automne 2001, p.68.

¹⁴ Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *L'Idée d'image*, PUV, 1995, p.98.

apparences mais écriture apparente"¹⁵. En cela l'image photographique participe ontologiquement de ce "fantomal" dont Marie-claire Roppars nous dit à propos de toute image, "qu'il ne se résoud pas en une simple fugitivité des apparences " mais dans l'ébranlement du sens que l'image maintient entre présence et absence, entre certitude et doute, entre reconnaissance et semblance. Parce que l'homme d'images et de réflexion sait que "dans la culture des médias, les concepts de vérité et de mensonge ont perdu toute validité, que tout est vrai et faux à la fois", l'artiste travaille selon ces termes à "une contre-vision, non une critique de la vision mais de l'intention visuelle"¹⁶. Aujourd'hui, s'inspirant d'une information qui dissimule la complexité des relations internationales, Joan Fontcuberta a élaboré une double proposition "*Pin Zhuang*" associant vidéo et sculpture. Partant de la capture d'un avion américain par les chinois en mai 2001 et de son renvoi aux USA, démonté, en pièces détachées, l'artiste a construit une maquette d' avion prototype dont le procédé de construction reste visible à l'instar de la vidéo qui propose un jeu de construction-déconstruction d'un engin spatial rendant hommage à l'esthétique des films de science-fiction. En apesanteur dans un bleu outremer caractérisant l'intemporalité du genre cinématographique, les différentes parties d'un avion se détachent puis s'assemblent successivement en module lunaire, en avion supersonique ou en cabine spatiale. Usant de la fragmentation et de la recomposition, le photographe-vidéaste retrouve la pratique combinatoire de ses précédents travaux tout en continuant de manière métaphorique à disséquer le réel pour mieux le modéliser et en interroger ses représentations. Sysmographe de l'information, tant photographique que textuelle, Fontcuberta, cherche en manipulant, dénonce en reconstruisant, ironise pour jouer avec le spectateur et destituer son attachement au concept de vérité qu'il attribue à la photographie. Détruire et reconstruire, expérimenter et spéculer, juste pour faire se rencontrer l'image et la réflexion critique quitte à ce que cette mise en présence se fasse sous couvert de déstabilisation inconfortable mais nécessaire. Cette démarche conceptuelle que Fontcuberta mène sans faiblesse à propos du langage photographique n'est pas toutefois exempt d'une certaine séduction. La beauté en effet est ici interrogatrice de cet engagement civique dans lequel le photographe "énonce" autrement ce qui "programme" l'information - notre réel contemporain-. Il retrouve en cela la démarche du scientifique qui construit des modèles de simulation pour mieux appréhender ce qui est informulable avec les outils familiers¹⁷. Dès lors,*Pin Zhuang* nous fait signe par la transgression que toute proposition artistique devrait être dès lors

¹⁵ Joan Fontcuberta, Introduction de l'auteur du catalogue des Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles dont il a été en 1996, le directeur artistique, *Réels, Fictions, Virtuel*, RIP/Actes Sud, 1996, p.15.

¹⁶ *Ibid.*, p.21.

¹⁷ "Avec la simulation, on a affaire à un nouvel instrument d'écriture dont on peut justement attendre qu'il rende compte de ce qui est inatteignable, informulable... On ne cherche plus la "reproduction" du réel, mais les conditions de sa production. Simuler, c'est se placer comme demiurge, définissant l'ensemble des lois nécessaires à l'établissement et au fonctionnement d'un micro-univers, le plus souvent à structure mathématique, et jouissant après sa conception d'une sorte d'autonomie et de liberté intrinsèque de comportement", Philippe Quéau, *Eloge de la simulation*, éd du Champ Vallon/INA, 1986,p.116.

qu'elle nous apprend que nous n'avons pas vu ce qui est derrière ce qui nous est donné à voir, bref, dès lors qu'elle traduit la violence muette de l'événement diffusé.

Cette transgression artistique des codes de l'information et de notre soumission aux simulacres, nous la retrouvons décuplée dans les décharges explosives de l'installation de Malachi Farrell. Associant comme dans toutes ses pièces précédentes, sons, lumières, fumées, objets poétiques et machines automates à une batterie de servomoteurs informatiques, "*What's next*" se veut métaphore du conflit armé, mais aussi parodie contemporaine d'une mémoire anesthésiée. Dans un monde où règnent la contradiction des discours et des faits, le monopole de l'économie et la quotidienneté des actes de violence, l'artiste connu pour son engagement de citoyen du monde, bricole et met en scène avec une énergie débordante, un ensemble de symboles dont chacun d'entre nous peut décrypter le sens. Dans une de ses premières installations - *The Shops Are Closed* (1994) - le jeune artiste évoquait déjà avec humour et férocité, la rigueur des défilés militaires. Chorégraphiés sur une bande-son évoquant le cliquetis des bottes, des tuyaux de plastique blancs reliés à des servomoteurs s'agitaient peu à peu jusqu'au désordre panique, évoquant ainsi "l'envers du décor", à un excès répond un autre excès, aussi inéluctable que puisse l'être tout acte libérateur retrouvé. Chercher "un antidote" - selon les mots de l'artiste - ou du moins un espace expiatoire aux injustices sociales et aux conflits armés, est ce qui focalise la puissance créatrice de Malachi Farrell. Utilisant pour mieux en dénoncer le détournement, les recherches militaires en matière d'informatique, de haute-technologie, il programme des œuvres participatives où le spectateur est "pris de force". Mais si l'agressivité est certes dans le choc et la violence des éléments sonores mis en jeu - rafales de tirs, explosions, brouillage des discours- les machineries et autres objets bricolés amènent le sourire grinçant et parfois amusé là où nous pourrions réagir par dépit ou dégoût. "Comme le carnaval, lieu de rencontre du haut et du bas, l'œuvre de Malachi Farrell est un carrefour où le rire et les larmes se croisent en permanence, où le tragique se mêle sans discontinuer au comique - dans la pure tradition hérétique."¹⁸ Au Blanc Mesnil, *What's next* simule la première grande guerre moderne de 14-18, tout en croisant les références culturelles de notre fin de siècle. Du monument aux morts qui éructe dans un bruit d'explosion un jet de fumée au célèbre discours de Charlot dans *Le Dictateur* ou aux obus anthropomorphes qui soulèvent leurs casques pour laisser découvrir un bouquet de roses, il n'est pas d'autre artiste que Malachi Farrell pour critiquer dans une violence sonore et ludique, les conflits en tout genre que décompte notre univers et nourrit notre monde politique. Les élans de poésie côtoient les symboles de la mort dans une magistrale allégorie de

¹⁸ Catherine Francblin, "Malachi Farrell, La grande histoire transposée chez Guignol" in *Malachi Farrel, Give them an inch and they take a mile*, catalogue présentant les principales productions de l'artiste depuis 1994. Ed, AFFA, La Ferme du Buisson, Jet Lag.K, Galerie Xippas, 2002, p.17.

notre mémoire historique. Car "une mémoire, ce n'est pas un ensemble de souvenirs d'une conscience... une mémoire, c'est un certain ensemble, un certain arrangement de signes, de traces, de monuments... la mémoire est œuvre de fiction...(et) la fiction, c'est la mise en œuvre de moyens d'art pour construire un "système" d'actions représentées, de formes assemblées, de signes qui se répondent"¹⁹. Malachi Farrell taille à coups de bruits, de citations extrêmes -du champ révolutionnaire au monde de Disney Word- dans la continuité bienséante du discours commémoratif et du silence de la contemplation. Extraordinaire bricoleur et programmeur de fiction, il met en scène un espace théâtral où l'excès caractérise un plateau de machineries devant lequel le regardeur-auditeur est sujet au rire enfantin tout autant qu'à l'inquiétude citoyenne. La parodie destitue l'ironie dans ce que cette dernière a de sérieux et l'efficacité du "grand guignol" éclate aux yeux des grands enfants qui ne peuvent alors oublier les tragédies qui font l'Histoire. Car si "les agencements complexes (de l'artiste d'origine irlandaise) ...ne prétendent pas expliquer leur époque; ils y répondent"²⁰. En cela, l'implication artistique de Malachi Farrell ne peut aujourd'hui s'appréhender sans la prise de conscience de notre responsabilité dans ce qui affecte, fait et défait notre propre avenir. Mais si l'homme s'invente quand il se critique, l'artiste s'impose quand il fait œuvre non de critique mais œuvre-critique. Ce geste là est alors à compter dans ceux que Vilém Flusser a choisi d'explorer: geste de faire autant que geste d'amour, geste de chercher autant que de retourner les masques, pour parler comme le parleur c'est à dire: "Parler sur le monde vers le monde, parler sur le monde vers et avec les autres" .²¹

Cela pourrait être le thème quelque peu utopiste mais aussi fédérateur des artistes de *Stimuli*, qui chacun à leur manière œuvre à partir des signes de la rencontre pour en distiller les affres et les bonheurs dans la violence irradiante de toute poésie artistique.

Michelle Debat

Avril 2002

Pour catalogue de l'exposition *Stimuli* au Blanc-Mesnil. Printemps 2002

¹⁹ Jacques Rancière, *La fable cinématographique*, éd du Seuil, 2001. à propos du film *Le Tombeau d'Alexandre* de Chris Marker, où l'auteur analyse la fiction documentaire et la fiction de mémoire. Pp. 201-202.

²⁰ Catherine Francblin, *Op.cit.*,p.22.

²¹ Vilém Flusser, *Les Gestes*, éd, D'ARTS, 1999.p33.