

FEU ROUGE

par **Rosanna Albertini**

A propos de *Par le Noir*, by Jean Louis Garnell

STOP sur les images, la lumière est rouge: dénuées de clarté, elles trempent dans une noir qui est impénétrable comme la surface de l'encre dans un pot. Ce sont des images devenues rouges, ou d'un brun qui tourne jaune, ou qui tirent sur le gris à défaut de lumière; on les dirait asphyxiées si lumière et oxygène étaient équivalents. Est-ce-que le papier transpire? Des images reculent de la surface, d'autre au contraire on l'air de la casser. Et derrière le rideau? Du sable, peut-être.

Ou l'illusion, qui était donnée par la surface de l'*Ink Box* par Charles Ray (1986), où l'épaisseur de l'encre était immobile comme un visage de marbre, ainsi que par l'obscurité dans les chambres vides de James Turrell où les visiteurs, après un certain temps, ont l'étrange impression de percevoir des entités lumineuses, insaisissables. Mais les images de Garnell sont plutôt serrées dans l'inquiétude, leur beauté se joint avec le sentiment que des présences s'éveillent et nous n'en savons rien. Puisque leur langue est celle des passions, en tant qu'images d'art elles préparent leur défaite; clarté et certitude qu'on attend, en générale, de la communication visuelle, sont allés à l'enfer. On plonge plutôt dans un espace d'*intranquillité*--un nouveau mot pour le dictionnaire français qui traduit le portugais *desassossego* dans le *Book of Disquiet* de Fernando Pessoa-- un terme qui introduit un sens d'instabilité et disparition au même temps. L'artiste a saisi ce qui reste de chaque image une fois que, par accident où par choix, elle a subit une sorte de mutation des deux cotés de la caméra.

L'artiste pourrait dire, avec Pessoa, "J'abrite le vide entre ce que je suis et ce que je ne suis pas, entre ce que je rêve et la façon dont la vie m'a fait."¹ La réalité glisse dans les images de sa dernière série, *Par le Noir*, et devient un langage personnel à travers une sorte de formalisme littéraire. Dans les mains de Garnell le pouvoir de la photographie est accru par son côté arbitraire. La texture visuelle peut être rapprochée à la structure verbale parce que ni l'une

¹Fernando Pessoa, *The Book of Disquiet*

ni l'autre “sont des fenêtres à travers lesquelles nous regardons le monde tel qu'il est; c'est plutôt l'absence de la notion même de clarté visuelle qui remue nos sentiments les plus intenses.”²

On ne connaît ni le quoi ni le lieu de ce qu'on voit: une lumière nocturne est tombé sur la vie; mais pourquoi une de ces images se présente comme une poignée de marionnettes gâtés, ou de champignons secs cassés, ou un champ de bataille de eggshells: et pourquoi un morceau de film sans images, un rideau qui fait penser à des plumes, et deux images de galaxies qui pourraient être tout ce qu'on veut, suggérant chaque jour une idée différente. Le mystère doit rester: il n'y a pas de pourquoi. L'artiste se montre près de deux lampes, puis il se transforme comme par magie dans un éclat de lumière blanche --une autre vue de la même chambre. Sa propre image dans l'ombre introduit un point d'interrogation en plus, ou l'impression que l'artiste aussi se défait: un coup léger de magie, il s'évanouit. On pourrait imaginer que Garnell, de même que bien d'artistes contemporains, se bat pour avouer “la souffrance sans fin de se réaliser” --ou de d'exprimer soi-même sans limitation de sorte, ce qui n'est pas non plus croyable dans ce temps de déterminisme biologique, dévoué à la religion de l'efficacité et du control social. L'idée même du changement a été tournée en mutation; mais n'est-ce la mutation qu'une manière de mourir, déguisée aujourd'hui en versions fictives du moi, qui s'enchevêtrent dans le réseau de nouveaux miroirs technologiques? William Butler Yates écrivait que la figure de notre *self* “dont les épaules sont chargées du réseau tissu par les étoiles” nous remet un message qui nous trompe;³ nous préfèrons, confus que nous sommes, porter sur nostre dos les racines, les troncs, les machines qui ont transformé le planète dans une gigantesque tête de Méduse, au point que notre coeur s'indurcit sous l'effort, et il éclate dans des grains de sable.

*Please STOP making sense.*⁴ Les images de Garnell ne sont pas moins *absurdes* que le drame intellectuel de Camus: l'artiste organise l'allure des choses et il couvre d'images une réalité qui n'a plus raison d'être. La vigilance pour un sens visible doit démissionner, de même que l'urgence de comprendre. L'opération essentielle d'une pensée absurde, de la création artistique, et pourquoi pas d'une lecture absurde c'est l'effort d'attraper l'épaisseur d'une réalité

2Adam Phillips, Introduction to Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1990

3William Butler Yates, *Per Amica Silentia Lunae*, 1917

4 *Stop Making Sense* est le titre d'une chanson de David Byrne, dans le concert *Talking Heads*, 1984.

qui devient étrangère et nous échappe, utilisant la description.⁵ L'esprit roule sur la variété infinie des visages que le réel nous présente; quelques-uns se réveillent, ceux qui comptent pour l'artiste et résonnent en lui pour des raisons cachées.

A travers la conscience de l'artiste, "on voit apparaître non seulement ce que veulent dire les mots, mais encore ce que veulent dire les choses, le noyau de signification primaire autour duquel s'organisent les actes de dénomination et d'expression."⁶ Le choix remplace l'explication. Toutefois le terrain d'où vient chaque image qui entre dans l'œuvre d'art est un terrain d'essences, pour des choses qui habitent le monde et s'entrelacent au temps du silence, jusqu'à quand quelqu'un ne les découvre. La qualité phénoménologique de cette dernière série de Garnell, bien que profondément enracinée dans un siècle de tradition littéraire française, rattache l'artiste français à des groupes de très jeunes artistes neo-fluxus-punk aux premiers pas dans la Californie du Sud. "Nous proposons une politique de vulnérabilité, comment échouer mieux --disent les artistes Dvision dans une déclaration récente--, nous cherchons l'ambiguité, l'explication possible qui revèle l'impossible-à-résoudre."⁷

Les phantômes d'Anatole France, Paul Valéry, André Gide, Albert Camus, Maurice Merleau-Ponty marchent dans mon encre; le manque de style de leurs descendants américains les fait frissonner, mais ils embrassent le travail de Garnell, soit celui du passé soit le plus récent, car il doivent admettre de quelle force et précision son style visuel se lie à leur propre. Cet artiste arrache à la vie la qualité de chaque image de telle façon qu'on dirait qu'il à détaché et volé l'essence physique de la nature même. Il click une seule fois sur chaque image. Il aplatie sur papier un irréplaçable volume de vie qui ne dure qu'un second. Chaque photographie dit à ceux qui regardent que les images sont là uniquement à cause d'une connection formelle avec l'artiste, qui cherche des moments où il est subjugué. Rien d'autre que configuration visuelle. Qui prends quoi? Sensualité du click, consentement d'un *kiss*. Quand aux spectres de mes écrivains, leurs pages disent "plus que CELA,"⁸ ils ouvrent les portes aux lecteurs pour qu'ils rencontrent la toute dernière aristographie; leur écriture a souvent libéré les lignes d'un sens trop littérale, ou du

5Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Essai sur l'absurde, 1942

6Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception*, 1945.

7APARNA BAKHLE/DVISION, Statement of Intent, 2004

8André Gide, *Marshlands*, 1953

poids du sens tout court. C'est la manière d'écrire qui régénère le territoire sauvage et vaste où les humains ne peuvent être que ce qu'il sont, personne ne sait pourquoi.

Ce n'est pas uniquement à cause de son art qui peint la plus insaisissable absence de forme, des paysages impossibles à identifier, des espaces intérieures, des humains inconnus comme s'ils étaient les tout derniers sur terre après une catastrophe --des restes précieux de moments sans importance-- que je vois Garnell tel qu'un membre de l'aristographie susmentionné, c'est à cause du style. La vie c'est quoi? --il a l'air de demander. Malgré les débordants désastres en rouge et noir, chaque printemps les fleurs blancs continuent à pousser. *Par le Noir*, du côté formel, c'est du travail neuf: les contours sont souples, des taches de couleur fondent dans le noir, des apparitions cahotiques, des figures dans l'ombre, tout cela est presque sans précédent pour un artiste qui brisait une boule en deux, et prenait des photos symétriques deux deux parties, blanches sur fond blanc, d'une façon que personne ne doutait que c'était la même boule. Se tromper, n'était pas permis. Maintenant que de plus en plus ses figures sont devenues des figures du langage, elles peuvent bégayer, être répétées; le bruit, les voix de tout ce qui n'a pas de nom produisent de la confusion, la même densité noire qui disperse les formes en morceaux les oblige à s'amonceler; et les pensées qui en sortent sont des spectres du présent couverts d'obscurité.

Le style est un baton pointu, verbal ou pas. La manière qui pertient à Garnell est toujours élégante. Que ce soient des formes en décomposition, des erreurs ou des visions nébuleuses, l'apparence est précise comme celle d'un tableau pointilliste et la caméra devient un *stilus* qui préserve un discours distingué. La moule de son language visuel a été si parfaitement façonnée par les bonnes, les belles manières de notre civilisation que nature et histoire sont devenue inséparables --une et une seule chose représentée et conçue par la même touche d'absurdité qu'on trouve dans l'*Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert: planches sur l'anatomie. Une schelette toute lisse et nue -le nom est inconnu- les jambes croisées, appuyé avec grace l'apophyse articulaire du coude sur la surface supérieure d'un autel néoclassique qui pousse dans le paysage de nulle part; son métacarpe est plié en arc pour soutenir l'apophysis de l'os zygomatique au même temps que le crane se plie doucement vers le sol et l'autre bras repose sur le plan de marbre. Les long doigts de la main gauche on l'air perplexe, tambourinant sur la table: est-ce- qu'elle voit dans le futur?

A vrai dire, les séquences des *Suites* et les *Dyptiques* des années 1990 sont aussi des figures du langage. Malgré la clarté qu'on y célèbre --une révélation du pouvoir visuel que Garnell partage avec Thomas Struth-- il y une veine de noir, calme et secrète, sous la splendeur de chaque tableau photographique. En plus elles partagent l'esprit d'une ancienne série de photos faite par Sophie Calle; chaque vie était gravée sur des pierres tombales dans un seul mot: frère, seure, père, etcetera.

La civilisation consiste dans l'abitude de donner aux choses un nom qui n'est pas en compétition avec ces mêmes choses et de rever sur les résultats. L'objet devient vraiment autre chose parce c'est nous qui le faisons devenir autre chose.⁹

Garnell n'a pas besoin de donner des noms aux figures des *Suites*: mère, couple, jeune homme, garçon, grandpère, mère et enfant viennent à l'esprit d'une façon intuitive. Il y a la suite parce que les images semblent souhaiter leur proximité; l'artiste ne se soustrait pas à l'ennui ni à la monotonie qui accompagnent le cours de ses pensées, il suit le penchant des images en attendant qu'une histoire se révèle. Pas de romantisme dans son attitude, au contraire on a l'impression qu'il découpe nettement des cadres de réflexion dans le nombre infini de petits actes que personne ne compte et qui ne comptent pour personne. En tant que voyeurs, notre attention plonge dans les images en pressentant, dedans et autour d'elles, le gel d'une conscience qui a perdu ses illusions. Le temps de vie n'est pas quelque chose qu'on puisse comprendre. Objets, paysages et humains de chaque suite semblent intangibles, repoussant toute intrusion dans des moments d'intimité palpable: une perche que les fils électriques parallèles à la route tirent dans deux directions opposées (image n.1), une femme qui laisse aller ses pensées entre les bras parallèles de sa chaise (image n.2), un carré de lumière reflété sur un mur, en compétition avec les autres carrés et rectangles accrochés sur le même mur, qui ne peuvent pas bouger (image n.3). Une bascule invisible va et vient du dedans au dehors de la maison, à la distance de la fenêtre. Rien ne se passe. (M. 1996)

One doesn't go out.... (Gide)¹⁰

⁹Fernando Pessoa, *The Book of Disquiet*, 1982

¹⁰André Gide, *Marshlands*, 1953

Sarcasme philosophique de André Gide! Savoureux d'une tristesse dont il ne souffre pas. La tristesse, pour l'art de Gide aussi bien que de Garnell, n'est pas du tout le point centrale; dans la plupart des cas, les artistes ne savent même pas que ce sentiment se faufile dans leurs travaux --ils sont entraînés par une variété de prises de connaissance et sensations qui les déplacent tout le temps, celles qui normalement n'interessent pas les professionnels de l'intelligence, et il s'en réjouissent. Garnell probablement n'avait pas pensé que ses pièces des derniers quinze ans avaient du noir. Il a attrappé des moments singuliers pour donner forme à des tableaux photographique mémorables pour tout autre raison que le sujet qui les informe, mémorables en tant que témoins de notre histoire, ils ammènent l'observateur à travers la densité de vie, fortuite et d'une étrange beauté.

I am Tityrus, and solitary....¹¹

Une femme se tient debout dans un parc, un air pensif sur son visage (*Diptyque* 3, 1998). Ayant tourné ses épaules à la vue de la terrasse style dix-huitième, elle a légèrement plié son regard vers les cailloux et les fils d'herbe; elle ne se laisse pas distraire par ce qui l'entoure et ne semble pas attirée par le panorama de l'autre côté de la balustrade. Peut être à son insu, Garnell ici joue un motif mythologique: tel que Pier Paolo Pasolini voyageant en Afrique à la recherche d'hommes et de femmes avec les mêmes attitudes, vivant de nos jours les mêmes tragédies de leurs ancêtres en Grèce,¹² Garnell a trouvé à Paris le portrait d'une Cassandre. Il l'a saisi. Pas besoin de prédir des désastres futurs parce qu'ils sont déjà là, pénibles à regarder. La perfection technique du jardin à l'italienne, qui exprime l'art de tirer des lignes de séparation entre le chaos naturel et les fantaisies d'harmonie et d'ordre, est devenue aujourd'hui presque importune, une image gênante: puisque le progrès de la raison a tourné dans son contraire, notre sentiment du réel est devenu inconsistent, enfin inconsolable. Le jour avance dans le gris. Il n'y a pas d'ombre dans les deux paysages; les arbres lointains et les plus proches à la prise de vue donnent l'illusion qu'ils sont placés sur la même ligne comme des soldats, une armée d'arbres insouciante de la lumière des siècles marche vers le premier plan. Ils sont sombres et aveugles. La présence réelle

11 Ibidem

12 Pier Paolo Pasolini, *Notes For An African Orestes*, film, 1970

dans cette pièce, par contre, c'est la femme debout. Sculptés dans sa figure sont tous les instants dans lesquels nous sommes étrangers à nous-mêmes, "errant devant la porte de notre psyché."¹³ L'artiste regarde l'obstination des choses qu'on peut pas changer, ni complètement comprendre. Un paysage agréable c'est quoi, si on le compare aux méandres de l'intimité?

Au moment présent la lumière a tourné sur le rouge dans l'esprit de Garnell: ses photographies récentes, vidées d'un sens qui vient des expériences du dehors, pourraient être vues, --d'après Georges Steiner-- comme des "récitations de la mort." "C'est l'intensité lucide de la rencontre avec la mort qui crée dans les formes esthétiques une manifestation de vitalité, de présence de vie, qui distingue les pensées et les sentiments sérieux des triviaux et opportunistes. L'artiste, le poète, le penseur qui modèle ses pensées, par des voies personnelles qui leur coutent terriblement, acceptant le risque d'échecs plus impardonables que tous les autres échecs, cherchent la rencontre avec l'essence de l'autre là où l'autre, dans son essence confuse, est surtout inhumain."¹⁴

Garnell nous amène sur le seuil de ce dont on n'a jamais eu l'expérience: un territoire qui n'est pas familier, ni amical. Si dans chaque image on cherche un sens qui puisse satisfaire nos raisonnables espoirs d'identification, nous ne verrons que des pensées s'évanouir, absorbées par les yeux. La façon dont la lumière et le noir se tiennent l'une l'autre dérive d'un état d'esprit qui semble très proche à celui de Yves Trémorin, un autre artiste dont les images mettent en scène la danse de vie et de mort. Cette danse fantastique, trop souvent maîtrisée par l'effort de nier la nature temporaire et la crise inlassable des mots et des images, redevient irrésistible dans les arts chaque fois que l'espoir s'obscurcit. C'est alors que les mots et les images des poètes dessinent l'espace de notre absence dans un monde qu'on a de la peine à accepter. La solitude de Garnell dans ses tableaux photographiques en noir s'accompagne au destin de notre existence, parfaitement insensée. Ce n'est pas la fin du voyage, seulement un long hiver qui attend le printemps.

13 Georges Steiner, *Real Presences*, 1989

14 Ibidem