

**Rue Descartes n° 64, 2009/2, La métamorphose
Périphéries**

Images de transformation / disparition

Angel Angelov

Le texte est extrait de l'essai « Images de transformation / disparition. L'origine / l'empreinte / la copie : installations de Nadezhda Lyahova » (in Symposium, ou Antiquité et sciences de l'homme. Hommage au prof. Bogdan Bogdanov, Sofia, Sonm, 2000, p. 75-101) remanié en vue de la présente publication. Il est consacré à l'installation « Reflets en savon » de Nadezhda Oleg Lyahova, réalisée en février 1999 au Centre d'art contemporain ATA (Sofia) et faisant partie d'une série d'expositions / actions de N. O. Lyahova dont la structure élémentaire représente la prise d'empreintes du visage de l'artiste en matériaux divers (savon, glace, crème glacée, sable) et leurs transformations dans le temps.

Les masques, l'interruption du temps historique

Je cherche un mot par lequel nommer l'(in)dépendance des masques du visage, leurs (non)reflets, leur (dis)semblance par rapport au visage – par rapport à l'origine donc, mais d'autant plus entre eux-mêmes, un mot pour nommer leur présence à eux. Ou bien il vaudrait mieux penser l'installation au-delà des termes de l'original et de la copie, penser une ressemblance sans origine, où aucune présence ne génère ni ne produit les autres. Parler de ressemblances semble être plus adéquat quand il s'agit des empreintes d'un moule, semblables mais non-identiques, changeant à un rythme différent dans le temps : les uns, ratatinés différemment, et les autres, se décomposant dans un tempo différent. Dans aucun de ces cas les changements ne sont causés par l'artiste ; celle-ci n'a fait qu'ouvrir la possibilité pour que le temps exerce ses effets sur le matériel. Ainsi les masques, posés dans la faille de la césure du temps vécu, donnent-ils en même temps corps à l'écoulement d'un autre temps – un temps qui revient sur soi, qui ne se rapporte qu'à soi-même, et non pas à l'original, le visage. L'artiste est l'original, mais l'original est absent ; le visage est l'origine des masques mais il est dissimulé. Les masques font émerger, en le dissimulant, le visage de l'artiste, alors que ce dernier est voué à l'oubli, jusqu'à la disparition totale.

Le passage du visage au masque est difficile à suivre. Je me demande d'où vient la difficulté de confronter les masques de savon, de glace, ou bien de sable, avec le visage de Nadezhda Lyahova. Pourquoi ne reconnais-je pas son visage de la même manière que je l'aurais reconnu quand je le vois lui-même, ou bien sur une photo, ou bien sur d'autres images ? Elle pourrait pourtant attester la coïncidence, en posant le moule sur son visage. Mais qu'est-ce qu'on reconnaîtra alors ? De nouveau un masque.

L'oubli et l'éclaircie ne sont pas ici une question de choix ni d'interprétation, le déplacement est mécanique, le savon colle au moule et s'en décolle, puis le changement des masques en eux-mêmes et les uns par rapport aux autres est abandonné à la marche du temps. Ce n'est pas un temps contrôlé par l'artiste, ce n'est pas le résultat d'une nouvelle conception, du positionnement des masques dans un contexte différent, par quoi le même deviendrait autre. Le temps qui coule pendant que les masques pourrissent et se transforment progressivement en lessive n'est pas un temps historique. La tâche des masques mortuaires de la modernité est sans doute de créer une idéalité, de monumentaliser le disparu, en le sublimant au-delà du temps. Les masques

mortuaires sont pris sur des visages dont la transformation ne peut être autre que la pourriture (sauf dans les cas plus rares d'embaumement). Le masque mortuaire est une fixité au-delà de la vie. Le visage de l'artiste, ses contours, le visage comme une cartographie est peut-être une archi-image des masques, mais nous ne pouvons pas voir ce visage ; à cause du modelage, ce qui est manifesté, ce sont les contours purs, non-voilés/non-éclaircis par les mouvements de l'âme – il est élevé en schéma de visage. Le schème-masque est l'Autre visage, ayant couvert la multitude, l'indéterminable, sur lesquels il est posé. Il apparaît que le masque *peut* être un visage seulement comme individualité augmentée, comme exemplarité figée, arrêtée. La difficulté principale pour qu'on puisse accepter la ressemblance du masque avec le visage et par conséquent la filiation du masque et du visage, se trouve dans la suggestion d'une transcendance par rapport à l'histoire vécue. Dans les masques, empreintes positives et négatives, la vie comme histoire apparaît comme finie. Le passage dans l'au-delà suggéré par les masques, reste inexplicable, impénétrable. La référence à la technique (la prise d'empreintes) n'explique pas comment ce passage a lieu. La présence simultanée de l'artiste à côté des masques n'éclaircit pas le passage dans l'au-delà de la vie et de l'histoire. Le geste de la prise d'un masque mortuaire sur son propre visage se présente comme une mort symbolique et en même temps comme suggestion de la possibilité de renaître comme inconnu et multiple. Mais qui renaît alors ? Et l'histoire de qui se voit-elle arrêtée ?

Même si on le désirait, on ne pourrait donc pas contourner ici le thème de la *mimésis* transformée des traces. L'effort de la mémoire consiste dans la recherche de traces, d'empreintes, dans l'impossibilité d'acquérir l'original, l'origine, l'archè, car, semble-t-il, ils n'ont même pas existé. Le moule est unique – une forme contingente du désir d'être soi. Mais il est hors de la scène, et, par la complicité du hasard, les masques, même coulés sur le même moule, se distinguent entre eux par la couleur et même par la forme. Chaque masque se détend, s'estompe dans les eaux de l'oubli de Léthé – pour répéter l'archétype, de la mémoire privée de consistance. L'effort de la mémoire consiste donc dans la recherche de traces, d'empreintes, dans la résignation de l'impossibilité d'acquérir l'original, l'origine, l'*archè*, car, semble-t-il, ils n'ont même pas existé. L'empreinte est un original et le masque est un visage. Lesquels d'entre eux choisir : ceux qui m'effraient le plus ? Étroitement serrées les unes contre les autres sous la forme d'un rectangle, les bassines tiennent le spectateur à distance.

Pourquoi la fixation du regard vers le bas et dans l'eau en particulier provoque-t-elle le sentiment d'un rapport avec le passé, avec le temps écoulé ? D'où connais-je ce délayage des contours et cette impossibilité de la netteté, malgré l'effort, cette extraction et cette perte des images et des expériences vécues, des songes et des états oniriques d'anamnèse, que l'installation « se rappelle » à son tour ? Les masques vont se dissoudre dans l'eau, *col tempo*, vont se souder en une lessive opaque – sans passé, sans mémoire, dans l'obscurité de l'« Alzheimer ». Maintenant le sentiment provoqué par la première salle devient plus consistant – c'est la menace de l'oubli et du vide. Je doute d'être capable de construire mon histoire vécue sans monumentalisation et sans auto-idéologisation, la mémoire est le dernier effort de me reconnaître, mais sans pouvoir dire qui exactement je suis.

Qu'on essaye pourtant d'atténuer cette expérience de la finitude, de la menace de mort, en rajoutant au temps ou plutôt en y substituant une spatialité possible. Tant d'efforts dans le monde européen ont été investis pour transformer le temps en histoire que le temps vécu se transforme par nécessité en histoire. Mais si, dans un brusque changement du point de vue, je vois les masques aussi comme des îles entourées d'eau,

alors l'effort ne serait pas tant un effort adressé dans le temps et vers le passé, qu'un effort d'avancer sur un terrain accidenté.

La mémoire serait le processus de cartographier un mouvement actuel et non pas un rappel du confortable ou du nécessaire. Au lieu de l'histoire d'un visage quelconque, sujette à des idéologies, menacée sans cesse par des prescriptions venues du dehors ou bien qu'on s'impose soi-même, intimement intériorisées pour expliquer et maîtriser ce qui est arrivé, j'aurai les sensations – des sons (l'ouïe), des images (la vue), des odeurs (l'odorat), des touchers (la peau, la bouche) d'un masque ou bien le tout ensemble dans un syncrétisme foudroyant. La mémoire serait alors la présence sur un point de la cartographie, changeant avec le mouvement. La mémoire sera également le temps d'une non-histoire ; ce qui va importer pour elle sera la présence active de ce qui est commémoré sans précédent historique dans le moment présent, et non pas le savoir ni les archives des choses qui sont arrivées. Ce qui importera désormais c'est l'espace de l'« être maintenant » ; hors de lui la mémoire sera enveloppée dans l'oubli de la non-présence. Si je dis « enveloppée de la lessive savonneuse de l'oubli », cela correspondrait sans doute mieux au matériel.

L'errance lumineuse de la mémoire

Dans la troisième salle, sur un rayon qui longe les murs, sont rangés, comme des pots ou bien des figures de dieux domestiques, si vous préférez, les négatifs des masques coulés. Des creux absorbant la lumière et émettant de la lumière, afin que le concave et le convexe commencent à fusionner en renforçant l'impression spectrale de la salle précédente. Les creux, à la différence des masques, ne me défont pas. Lesquels d'entre eux seront les moules pour mon visage dont l'individualité ne serait qu'un nouveau « reflet du reflet » ? Les masques savonneux qui sont là, qui ont servi d'original, vont se dissoudre dans l'eau, et le reflet ici va durer en se dissolvant dans la lumière.

Le *reflété* est le plus durable. Or, la mémoire est une lumière émanant de ce qui a disparu, l'auréole de ce qui a été sauvé de l'oubli – tout un registre d'imagerie religieuse s'invite au secours ici. Ou bien, il serait plus juste de dire que la mémoire est spectrale et incertaine, que nous pouvons lui faire confiance en partie seulement, qu'elle ne rétablit pas les vérités mais ne fait que tracer les contours d'une identité incertaine, la seule possible. Ses contours retrouvés et évasifs sont le contraire de la certitude figée du document et de l'archive. Les désirs de certitude, de netteté et de précision comme qualités de l'identité posée sur la mémoire sont déstabilisés par la dissolution du savon dans l'eau et la lumière.

Les creux se transforment sous l'effet de la lumière. Saisir la transformation de l'objet à travers la lumière, la lumière de l'objet lui-même, le dérobage de la consistance opaque, est un des mouvements déterminants du travail de Nadezhda Oleg Lyahova. Sous une lumière blanche de néon les creux exhalent distance et froideur. Si je n'arrive plus à supporter la blancheur morbide ou bien si tout simplement une autre tonalité m'était d'un plus grand secours lors du processus de rappel, on peut changer l'effet par une nouvelle lumière, créant l'impression de chaleur et de proximité. La mémoire est une errance dans les espaces transcendants mais à cause des présences ici et maintenant. Pour ne pas rester du côté de la transcendance on peut inverser l'ordre du « triptyque », en commençant le tour de l'exposition par la deuxième salle au centre pour le terminer par la couleur violette de la table en faisant des bulles de savon à même le « savon d'auteur dissout ». Le mouvement à travers la scène de l'exposition donnera corps à l'effort d'avoir une mémoire à même la présence – à travers son expérience, dans l'actualité. Une expérience contraire au désir d'oubli dont l'épiphanie transformatrice

n'instrumentalisera pas la mémoire comme un motif d'accusation et de vengeance mais persistera dans l'effort renouvelé de se souvenir, d'un salut par la mémoire.

Le caractère, les « forces de l'âme »

Ces masques m'angoissent car ils apparaissent comme les reflets d'un visage individuel et déterminé mais en même temps ils tendent à l'impersonnalité et à la neutralité. Et si cela était le cas, pourquoi mon visage n'y serait-il pas inscrit à son tour ? Et alors qu'est-ce que j'appelle « mon » visage ? L'inquiétude de toute identité et de tout ce qui est propre et déterminé, erre autour de ces masques. Est-ce que chaque masque provoque une angoisse pareille ? Il semble que l'épreuve traumatique de la ressemblance et de l'origine ne se manifeste pas aussi nettement avec les masques modelés sans l'archétype d'un visage déterminé.

Nous pouvons penser évidemment le masque comme un voile dissimulant l'essence, comme une contrainte imposée au vrai visage, comme une non-coïncidence de l'apparence visible et de l'essence. Cette possibilité, expérimentée à plusieurs reprises, continue à exercer de l'attrait, mais l'installation suggère de lire le masque plutôt comme une présence qui ne diffère pas du visage et qui rend l'utilisation des deux termes à la fois superflue ou bien au moins synonymique. Or, en fin de compte, le masque apparaît comme un *caractère* – c'est-à-dire comme une impression/gravure de la présence.

Le *caractère* est un mot ayant perdu son actualité, parce qu'il est banalement compris comme désignant une permanence, une absence de transformation, qui suscite depuis longtemps déjà notre méfiance. Mais ici le *caractère* se reformule d'abord autour d'un nœud anthropologique, tissé par la tension entre stabilité et interruption, persistance et rupture, dont le caractère tensif est tout autre chose que la perspective du vecteur historique. Ainsi la matérialité et la nature sensible du *caractère* se réaffirmeront très nettement. Le masque en tant que caractère du visage est le changement/la disparition de ce qui précède, l'arrêt/le commencement du temps, le franchissement de la distance, du regard de dehors, l'ouverture d'un espace interne, l'essai d'interrompre les interprétations, le jugement venant de dehors. Alors le masque-caractère serait l'effacement/la gravure des images comme « forces de l'âme », selon le terme de Ludwig Klages. Le regard, la distance ne font pas l'expérience sensible de la matérialité – dense ou bien inconsistante, molle, poreuse, lisse ou bien lourde, rugueuse, – mais ils la durcissent en revanche en image sculptée. Et même si j'étais convaincu que mon visage n'était qu'une image, coulée par les regards extérieurs – interprétations, les masques de l'installation et le savon dilué m'inclinent à penser précisément dans le sens inverse – celui d'une concentration et d'une indépendance par rapport au regard extérieur. Le caractère est-il vraiment sculpté par le regard extérieur comme par un destin ? Le regard/la présence de l'autre n'est pas le regard de Méduse. Oui, il est bien possible que ce regard pétrifie, qu'il est médusant, mais ce n'est qu'à travers notre complicité en tant que « Narcisses » ; il est bien probable en même temps qu'il pousse, à travers l'épreuve, vers le salut, vers la libération de son propre reflet, « taillé dans le marbre de Paros ». Les acteurs de ce mouvement sont les images intérieures comme « forces de l'âme ». Le caractère, ce serait imposer des masques/visages – la gravure/l'effacement, les sédimentations géopsychiques/les palimpsestes, – non pas sous le diktat d'un regard externe, mais indépendamment de lui et des conditions, une indépendance expérimentée, parfois atteinte : le caractère serait une volonté d'impossibilité. Et même si on ne croit pas que l'indépendance, le choix, la concentration existent, on ne cessera quand même pas d'en faire l'expérience, avec obstination, de nouveau et de nouveau. Je me rapprocherais ainsi du point où l'esthétique ouvre sur son fond éthique.

Traduit du bulgare et adapté par Boyan Manchev