

Le devenir illisible du geste.

Les refigurations de Prinz Gholam.

Par Heike-Karin Föll

1. Première image : Edouard Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*.

En 1863, *Le Déjeuner sur l'herbe*, écarté du salon officiel de Paris – et en conséquence exposé au Salon des refusés –, suscita un certain malaise du côté de la critique. Elle constatait la rupture avec les conventions de fond ainsi que de forme de la peinture académique. Le tableau représente en son centre trois personnes réunies pour un repas dans une clairière. On y voit une jeune femme nue, assise aux côtés de deux hommes qui, à l'inverse, sont habillés de pied en cap à la dernière mode. Dans l'espace du tableau, ce trio assis est isolé du paysage alentour ainsi que des vêtements d'été qui forment, avec les ustensiles du pique-nique, une nature morte. De même, la femme qui barbote dans une eau peu profonde et qui, vêtue d'une combinaison blanche, se penche en avant et plonge une main dans l'eau, n'a pas non plus de lien avec le groupe.

Qu'est-ce qui unit ces trois personnages au centre du tableau ? L'homme assis sur la droite tend sa main à l'horizontale comme s'il parlait ou montrait quelque chose. Sa main légèrement ouverte laisse supposer qu'il s'apprête à livrer une explication. Le dialogue auquel il est ainsi fait allusion ne trouve cependant aucun écho chez les deux autres personnages. L'homme du milieu regarde vers la droite, sans rien fixer de précis. La femme nue, en revanche, tourne son visage dans la direction du spectateur, si bien que le geste de l'homme porté dans le vide fait une étrange impression.

La critique de l'époque ne portait toutefois pas exclusivement sur le sujet scandaleux d'une femme nue en compagnie de deux hommes habillés en plein milieu d'un parc, comme on peut souvent le lire dans la littérature concernant Manet – on pensait que la femme était une prostituée et les deux hommes des étudiants –, ni d'ailleurs sur un style qui apparaissait en partie comme une ébauche incomplète, elle concernait en réalité bien plus le caractère incompréhensible du tableau¹.

¹ L'analyse de l'incompréhensibilité du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet, Michael Lüthy, *Image et Regard dans la peinture de Manet*, (Bild und Blick in Manets Malerei), Berlin, 2003, p. 26-28.

Comme on le savait déjà à l'époque, Manet a repris la mise en scène de trois personnages placés au premier plan d'une gravure de Marcantonio Raimondi faite d'après une composition de Raphaël, *Le Jugement de Pâris*. La composition du groupe de trois chez Raphaël, ou plus précisément chez Raimondi – une naïade et deux divinités de la rivière (elles-mêmes dévêtues) –, située sur le côté droit du tableau, revêt une fonction médiatrice, en faisant allusion aussi bien à l'action principale, le jugement de Pâris (c'est le rôle du geste de la divinité de droite qui montre quelque chose), qu'en essayant de relier l'action représentée par le biais des directions opposées des regards. Le visage de la naïade tourné vers le spectateur est censé l'intégrer dans l'action figurée sur le tableau.

Par conséquent, le groupe de personnages remplit une double fonction : d'une part, il est une composante structurelle de l'action du tableau et a pour rôle de contribuer à sa lisibilité, d'autre part il a la fonction d'intégrer le spectateur². Manet, au contraire, procède dans *Le Déjeuner sur l'herbe* à un décalage élémentaire dans la construction de l'image : le groupe, détaché de sa structure de référence, que forment les deux divinités de la rivière et la naïade, glisse désormais au centre du tableau et occupe de fait ce centre sémantique qu'occupaient encore, dans la gravure de Raimondi, les deux personnages principaux de Pâris et des trois déesses. C'est ainsi que le personnage de la naïade passe du stade de personnage secondaire à celui de personnage principal du tableau.

Ces personnages de l'histoire de l'art, extraits de leur contexte pictural, se caractérisent cependant toujours par leurs gestes, qui partent dans des directions opposées. Si, dans le *Jugement de Pâris* de Raimondi, ils sont le résultat de la fonction de commentaire et d'indication qui leur est attribuée, dans *Le Déjeuner sur l'herbe*, ils ne prennent pas sens dans la logique interne du tableau. L'impression d'avoir affaire à un tableau incompréhensible est surtout liée aux changements structurels opérés par Manet par rapport à l'organisation classique de l'image : à partir du moment où les personnages perdent leurs fonctions de médiateurs aussi bien à l'intérieur du tableau, dans la structure de l'action, qu'entre le spectateur et ce qui est raconté, leurs gestes perdent par la même occasion de leur netteté. Il n'y a plus de contenu de représentation abouti dans lequel on puisse les intégrer et qui les réfère.

2 L'intégration du spectateur dans une rhétorique complexe de l'image fut tentée à l'époque de l'image classique par des moyens de composition choisis. On note principalement la représentation en amphithéâtre d'une action, dont l'accent est porté au centre de l'image, éclairé et commenté par les côtés. Ce procédé offre au spectateur une vue d'ensemble de l'espace dépeint et de l'action, et permet un accompagnement possible de la compréhension. Voir à ce sujet Michael Lüthy, *Image et Regard dans la peinture de Manet*, (Bild und Blick in Manets Malerei), Berlin, 2003, p.18.

Le précédent système référentiel, et avec lui la fonction des gestes qui y sont intégrés, étant supprimés, ils deviennent inintelligibles. Mais c'est précisément ce « geste illisible³ » qui permet de nouvelles lectures, différentes.

L'adaptation consciente et partielle de motifs précis de maîtres anciens réalisée par Manet se révèle ainsi être un véritable manifeste, dont le but est de faire apparaître le plus clairement possible, précisément en se mettant dans un rapport de correspondance avec la peinture historique, la différence qu'il entretient avec elle. Cela a lieu à un moment de l'histoire où le langage artistique classique et académique, avec ses règles de représentations consacrées, semble s'être épuisé.

2. Appropriation.

L'*appropriation* en tant que technique artistique est devenue un élément stratégique au début des années 1980. À la différence des procédés d'appropriation des Modernes, comme par exemple les adoptions iconologiques partielles de Manet – qui s'inscrivent dans l'histoire de la peinture classique pour, par la même occasion, rompre avec elle –, l'*appropriation* désignait principalement une stratégie picturale fondée sur la remise en question des notions d'originalité et d'intention qui, au moment du procédé de (ré)-appropriation, – le fait de re-photographier un motif par exemple –, créait une modification discursive par rapport à l'original. La différence par rapport à l'image appropriée devait être préservée dans la réflexion et la distance critique envers le motif. Les processus d'appropriation, au-delà de la citation, devaient s'attaquer à la structure qui était considérée, encore chez les Modernes, comme unique et incontournable⁴.

L'artiste Sherrie Levine, par exemple, opta pour l'appropriation de sujets par la simple re-photographie⁵, en s'appuyant sur des classiques de la photographie américaine, comme par exemple en photographiant les célèbres photographies des portraits du fils d'Edward Weston, les marquants aussi bien par les titres (*D'après Edward Weston*, 1981) que par un

3 Voir Giorgio Agamben, « L'auteur comme geste », *Profanation*, Rivages, 2005. In *Le Jour du jugement*. Agamben parle du geste illisible de l'auteur, dans lequel ce dernier laisse le témoignage de son absence.

4 Un groupe de jeunes artistes qui travaillaient sur la photographie s'est occupé des revendications originales de la photographie en montrant que ces revendications sont des fictions composées et présentait la photographie comme la représentation d'un déjà-vu permanent. Leurs images sont volées, appropriées, confisquées. On ne peut localiser l'original dans leurs œuvres, il n'est jamais qu'un renvoi. Même le *Moi* qu'un original aurait pu engendrer est montré comme copie. Douglas Crimp, « L'Activité photographique du postmodernisme », dans *Sur les ruines du musée*, (Die fotografische Aktivität des Postmodernismus, in Über die Ruinen des Museums), Dresde-Bâle, p.133.

5 *Idem*, p. 26.

nouveau cadre, au sens propre du terme : elle choisit consciemment des « passe-partout » comme instruments de distinction visuels, formels et discursifs, pour mettre en lumière une distanciation esthétique avec les objets appropriés.

En 1982, le critique d'art américain Craig Owens considérait que la stratégie de l'appropriation, au côté de la *site specificity* (rhétorique artistique de l'emplacement) et autres stratégies contemporaines de la critique artistique, était l'instrument de différenciation le plus décisif par rapport au dispositif moderniste⁶, au sens où l'art post-moderne, d'après Owens, « problématise ses références de manière *visible*⁷ ».

C'est en particulier dans l'actualisation féministe de stratégies d'appropriation qu'Owens voit des possibilités de déconstruction et de remaniement des mythes patriarcaux des Modernes, de même que le dépassement des séparations hiérarchiques de la « high » et « low » culture.

En outre, il fut particulièrement débattu de savoir dans quelle mesure des modes de représentation sont codés implicitement et explicitement comme spécifiquement sexuels. À la suite de ces réflexions, la critique féministe continua de se différencier, au sens où « elle intégrait ce qui était soit désigné comme sexualité⁸ (...) ou bien comme orientation sexuelle⁹ ».

3. Seconde image : Prinz Gholam, *Les Berges de la Seine* (2002).

Deux hommes sont encastrés l'un à côté de l'autre, allongés dans une campagne automnale. Un tronc d'arbre sombre et des buissons dénudés les ceignent. Des feuilles séchées sont disposées sur la pelouse comme des fleurs qu'on y aurait éparpillées. L'homme au premier plan porte un sweat-shirt brun et un jean délavé. Il est allongé sur une couverture de style nord-africain à rayures avec quelques tissus enroulés en boules en guise d'appui pour sa tête. Étendu sur le ventre et les bras étirés à côté de la tête, il tourne son visage vers le spectateur. Son regard songeur vagabonde, il évite une prise de contact

6 En américain « moderniste » renvoie au champ décrit dans l'ouvrage normatif de Clément Greenberg *High Modernism*, qui, pour des causes de limites rhétoriques, est ici représenté comme très homogénéisé.

7 Craig Owens, *Représentation, appropriation et pouvoir*, (Representation, Appropriation and Power) (1982), in *Au-delà de la reconnaissance : représentation, pouvoir et culture* (Beyond Recognition. Representation, Power and Culture), Berkeley-Los Angeles-Londres, 1992, p.111.

8 Par opposition à *sexe* (*gender*) comme genre dans la version en anglais.

9 Douglas Crimp, *Photographie à la fin du modernisme* (Fotografie am Ende des Modernismus), in *Sur les ruines du musée* (Über die Ruinen des Museums), Dresde-Bâle, p. 33-34.

directe avec le spectateur et semble absorbé en lui-même. Sa main gauche repose sur la pelouse légèrement ouverte derrière sa tête, tandis que de sa main droite, il forme un geste de l'index légèrement déployé.

L'autre homme est allongé pas très loin derrière lui, habillé d'un sweat-shirt rouge, d'une veste militaire et d'un pantalon clair, la tête posée dans la main et le regard dans le vague. Les couleurs des vêtements sont discrètes, le rouge du sweat-shirt est mat, le vert blafard de l'herbe se fond dans le ton olive brillant de la veste militaire de ce dernier, le regard perdu au loin. Bien que le soleil ne semble plus très chaud, sa lumière éclaire encore le visage des deux hommes.

4. Photographies et peintures : une traduction.

La composition de l'image de Prinz Gholam dans la photographie *Les Berges de la Seine* (2002) s'inspire d'un tableau de Courbet de l'année 1856, *Les Demoiselles des Bords de la Seine (été)*. À l'instar de son titre, la structure de l'image, de même que les positions des personnages, restent fidèles à la source historique. On reconnaît avec quelle précision Prinz Gholam calquent les directives artistiques de Courbet, mais en même temps le titre à lui seul renvoie à la disparité de l'image appropriée.

La distinction la plus remarquable avec le tableau de Courbet s'explique simplement en s'appuyant sur deux indices de base : le couple est désormais composé de deux hommes, et ils posent devant un appareil photo.

Plutôt que de travailler avec des modèles, ce sont les deux artistes eux-mêmes qui accordent leur pose devant et pour l'objectif comme appareil d'enregistrement. Les positions de leurs corps, dont témoignent les photographies, fixent l'expérience qui consiste à copier les personnages et leurs possibilités de représentations ancrés dans le médium de la peinture.

Afin de pouvoir reproduire fidèlement la pose des deux femmes, il faut, par contraste avec le tableau de Courbet, choisir un autre cadrage de l'image pour en conserver la vigueur photographique : au profit de l'analogie avec la composition de Courbet, les jambes des figurants doivent être coupées, ce qui paradoxalement renforce l'impression de similarité.

L'image photographique elle-même est basée sur l'attache corporelle du modèle. Ce faisant, la photographie soulève le problème de traduire l'apparente évidence de la représentation picturale en un agencement photographique compatible. Le regard qui, « en

sortant de l'image », se tourne vers le spectateur, est désormais lié à l'agencement décisif de la présence de l'objectif et à sa reconnaissance en tant qu'instance donatrice d'image.

Enfin, l'image photographique de Prinz Gholam est le produit de décisions et d'actions multiples qui deviennent finalement visibles dans les choses ajoutées entre temps, comme un matelas ou une couverture repliée.

5. Vêtements

Une suspension éphémère du quotidien est la condition pour produire des images, alors que le monde quotidien est justement présent dans le style des vêtements « démarqués » et dans les détails de l'environnement, à l'instar d'un papier peint neutre par exemple.

Cette proximité affinée au quotidien est par conséquent à lire absolument dans un dialogue avec les années 1970-1980, qui tablait sur des mises en scène glamours explicites, et pas uniquement comme une délimitation de cette esthétique *queer* de l'image¹⁰. Prinz Gholam sont pour ainsi dire des *gays* « non spectaculaires », dans la mesure où ils vont esthétiquement à la rencontre des logiques identitaires homogénéisantes des homosexuels de façon réfléchie.

En revanche, par la sobriété des vêtements de ville, s'établit un rapport entre les images qui sont faites en intérieur et celles prises à l'air libre. Les couleurs des vêtements s'insèrent alors dans un extrait de « nature ». Elles ne laissent pas les feuillages, le tronc d'arbre ou l'herbe devenir un aménagement ou un décor, mais elles leur permettent au contraire d'apparaître. Dans la peinture de Gainsborough par exemple, les couleurs du ciel et du monde végétal extériorisent les états intérieurs des personnes représentées : plus leurs *habitus* sont impénétrables, plus spectaculairement est peint l'orage qui se prépare en arrière-plan.

Vue de la sorte, la température de l'image chez Prinz Gholam est invariablement claire, ce qui ne tient pas seulement au fait qu'ils travaillent toujours exclusivement à la lumière du jour. Bien souvent, il se passe des jours voire des mois avant de retrouver une lumière idéale. Dans la quête de ce qui donne aux images cette particularité, ils recherchent des

10 L'appropriation et le renversement du *glamour* hollywoodien (dépassé) et de sa matérialité étaient à cette époque pour une grande partie de l'*underground* gay de New York une des pratiques esthétiques les plus importantes ; « glamour » signifia pendant longtemps – du moins aux USA – « homosexualité non déclarée ». Le *glamour* représentait un danger pour une société ordonnée patriarcale et hétérosexuelle, dès lors qu'il sortait de son rang d'origine. Sur l'appropriation artistique et la politique dans le contexte de la *queer culture*, voir Tom Holert, *Silver Cube*, in Tom Holert et Heike Munder, *The Future has a Silver Lining. Genealogies of Glamour*, Zürich, 2004, p. 225-226.

endroits aussi bien banals qu'extraordinaires. Pour la composition d'une scène complète, les mêmes problèmes que ceux connus en peinture se posent à nouveau.

6. Gestes

Laissons petit à petit l'original de Courbet ; On a l'impression en voyant d'autres travaux de Prinz Gholam, que le champ d'action des deux hommes tient en une influence déterminée, qui reste camouflée, qui ne peut tout d'abord pas être nommée ; la posture, la manière dont les gestes sont définis ne correspond en aucun cas aux codes conventionnels de comportement. En même temps, il semble impensable d'inventer de tels gestes.

Examinons *Zimmer (Pièce)* (2004) de Prinz Gholam : un pied se cambre, les jambes se plient différemment, la main droite attrape une oreille : est-ce un geste d'extase, est-ce un geste de coquetterie ? N'y a-t-il pas une indication de la manière dont on se glisserait une fleur derrière l'oreille en guise de bijou ? La position des pieds ne pourrait-elle pas vouloir montrer un certain effarouchement ou une timidité ?

Le discours est passé sous silence à cause du fait catégoriel de la photographie aussi bien que de celui de la peinture. L'image peinte nécessite alors une autre langue et dispose selon la théorie classique de l'image de trois moyens non représentables comme le sont les mots et les sensations : une gestuelle, une expressivité du visage et une manière de se conduire (*Gestus, Vultus, Habitus*). La gestuelle des deux hommes dans *Zimmer* fait référence au tableau de Robert Campin, *La Vierge et l'Enfant à l'écran d'osier*, lequel montre la Vierge et le Christ sur sa poitrine. Pendant que la Vierge Marie offre le sein à l'Enfant dans un geste particulièrement tendre, il est allongé les jambes repliées, faisant allusion à sa future crucifixion, et sa main gauche forme un geste empli de mystère.

Les gestes que s'approprient, de façon répétée, Prinz Gholam viennent de contextes et de relations picturales historiques extrêmement différenciées. En majorité, ils font partie d'une iconographie pré-psychologiste et précédant les moyens de communication de masse. Ce sont des gestes qui réunissent ou intriquent deux personnages au sein d'un couple, que ce soit dans un geste d'attention maternelle envers un tout-petit, au cours d'une scène de séduction où un homme harcèle une femme, dans des gestes qui oscillent entre défense et convoitise, ou bien dans une situation comme celle du *Baphomet au*

moment voulu de Pierre Klossowski, où un geste du bras apparemment mécanique entre « viens ici » et « va-t-en¹¹ » domine la mise en scène de deux hommes allongés sur un lit. Dans les œuvres de Prinz Gholam, les différentes positions sont toujours assurées par deux hommes, de sorte qu'ils occupent aussi des situations qui jusqu'alors étaient exclusivement occupées par des figures féminines, et qui en ce sens déplacent les relations sociales (femme-enfant, femme-femme, femme-homme) inscrites dans les images.

7. *To strike a pose.*

Il ne faut bien sûr jamais lire la disposition des deux corps comme l'expression immédiate des deux figurants. À la différence du mime, mouvement du visage, les corps amènent ici un mouvement d'expression ayant un but précis, défini par la présence de poses différentes, accentuées par les gestes de la main et de la tête.

« *The photograph as a record of a previous arrest: What do I do when I pose for a photograph? (...) I freeze, as if anticipating the still I am about to become; mimicking its opacity, its still-ness; inscribing, across the surface of my body, photography's „mortification“ of the flesh¹².* »

Les poses choisies et mises en scène semblent désarticulées, farouches, hésitantes, tendues, mais jamais exécutées avec virtuosité, car les contacts ont en effet quelque chose de voulu, qui est exposé, en même temps que quelque chose de gauche. Le corps est amené à se pencher, doit s'arrêter, doit tenir une position qui n'est à garder qu'un court instant : tout cela afin d'atteindre une visibilité, d'engendrer un effet, qui correspond à la réalité picturale précise et construite à partir de la source, à la manière d'un tableau vivant. Dès lors, il s'agit toujours de constructions de gestes qui ne doivent pas forcément être correctes d'un point de vue anatomique, ceux-ci étant déjà exprimés de manière plausible dans la peinture.

11 Gilles Deleuze décrit le geste comme événement polysémique : « Le corps est capable de gestes qui font entendre le contraire de ce qu'on appelle, dans le langage, des *solécismes*. Par exemple, un bras repousse un agresseur, pendant que l'autre bras attend, et semble l'accueillir. Ou bien une même main repousse, mais ne peut pas le faire sans offrir sa paume. » Gilles Deleuze, *Logique du sens*, collection « Critique », Minuit, 1969, « Klossowski et le corps langage », appendice III, p.330.

12 « La photographie, enregistrement d'une ancienne capture : Qu'est ce que je fais lorsque je pose pour un photographe ? (...) Je gèle, comme anticipant le silence auquel je suis censé parvenir; mimant son opacité, son immobilité, inscrivant à travers la surface de mon corps la mortification photographique de la chair. » Craig Owens, *Poses*, in *Au-delà de la reconnaissance. Représentation, pouvoir et culture* (Beyond Recognition. Representation, Power and Culture, Berkeley-Los Angeles-Londres 1992, p.210.

Dans le mouvement de copie, qui équivaut à une formulation renouvelée, les poses sont prises devant l'objectif pour un moment bien précis. Il y a une tension corporelle qui s'ébauche, laquelle s'inscrit déjà dans l'appropriation d'une rhétorique de figuration spécifiquement construite pour la représentation picturale, et ce contre la résistance du corps, lequel, selon les circonstances, ne sait pas régler cette pose.

Par le passage obligé de la répétition, on en vient à des disparités, à des revirements particuliers et des divergences, et c'est tout d'abord exclusivement l'objectif qui en prend connaissance. « On ne sait pas soi-même de quoi on a l'air, seul l'autre et la surface photographique éclairée le savent », affirment Prinz Gholam.

8. Une copie de la copie.

Le projet de Prinz Gholam d'appropriations de poses et de gestes tirés d'archives historiques de représentation picturale met clairement en lumière, dans la postposition en puissance de l'original, son caractère construit, qui dans le média de la peinture pouvait encore éveiller l'impression du naturel, car du fait qu'ils deviennent illisibles, les gestes apparaissent *étranges*.

L'impression d'étrangeté des gestes chez Prinz Gholam renvoie au fait que – à l'opposé de l'appropriation par fragmentation des Modernes –, la photographie montre deux corps (masculins) qui « copient » le milieu peinture (dessin) et ses formes de représentation. Les disparités qui se dressent au moment de la copie ont des conséquences : les gestes perdent leur (apparente) netteté. Au contraire de l'« original », où les gestes se présentent (plus ou moins) comme *le* « naturel », d'autres dimensions sémantiques apparaissent dans la reprise au côté de celles existantes, ou bien se superposent à elles.

L'intérêt des appropriations de Prinz Gholam pourrait consister à répéter un langage du corps visiblement construit – qui apparaît dans la peinture comme naturel – contre la résistance du corps, qui ne connaît pas, pas encore, ou plus, ces codes. Paradoxalement, ces poses semblent alors construites dans l'image photographique, qui repose sur la fixation corporelle du modèle. Pendant que le langage du corps naturalisant se définit souvent dans une relation de proximité par rapport aux relations de pouvoir existantes,

dans la « copie de la copie¹³ » de Prinz Gholam naissent ces gestes illisibles qui eux-mêmes se soustraient en partie à ceux-là mêmes qu'ils ont créés. Peut-être une possibilité particulière apparaît-elle ici d'activer de multiples désignations.

« Le geste tendre dit : demande-moi ce que tu veux, qui puisse bercer ton corps dans le sommeil, mais n'oublie pas non plus que je désire un peu, légèrement, sans pour autant vouloir avoir quelque chose tout de suite¹⁴. »

13 « Ce que j'entends par geste dit Judith Butler à propos des constructions d'identités sexuelles : « *l'être-gay* se comporte avec le normal non comme la copie d'un original, mais plutôt comme la copie vers une copie. La répétition parodique de l'« original », révèle que l'original n'est rien d'autre qu'une parodie du naturel et de ce qui est originel. » Judith Butler, *Trouble dans le genre*, La Découverte, 2005.

14 Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, coll. « Tel Quel », Seuil, 1977.