

ANTJE WEITZEL

Le jardin des sentiers entrelacés

« Il s'agit de la liberté de laisser jouer le hasard. Il s'agit du geste de feuilleter. Si l'on laisse courir les pages du livre entre ses doigts, c'est dans l'espoir de tomber par hasard sur quelque chose qui vous permettra de dérouler, à partir d'un bout qui dépasse, les fils tissés dans le livre. Il y a du labyrinthe dans cette quête d'un bout du fil d'Ariane (...). »¹

L'œuvre de Rémy Markowitsch est bibliophile. Elle est pénétrée de l'exploration de l'univers des livres. Nombre de séries et d'œuvres de l'artiste sont des rencontres et des réflexions articulées autour du livre, depuis la vaste série *D'après nature* (depuis 1991), les séries *Voltaire & Co* (1994–95) et *Signatures* (1995), jusqu'à *Doigts dans le livre* (1995–96), *Lectures* (1996), *Luminaires* (2000–01) et aux tapis tels que *Sang* et *La Peau* (2000). Il s'est intéressé ici avant tout aux archives visuelles du savoir, aux archives d'images, aux univers d'images pressés dans les livres, et avec eux aussi à la manière de traiter les images, à leur

1 Vilém Flusser, *Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?*, European Photography, Göttingen, 1992.

agencement sur la page, à leur séquence, aux techniques d'impression. Comment se constituent les images ? Comment la manière de les traiter évolue-t-elle en fonction et en raison des univers d'image actuels ? Quel est le rapport entre le texte et l'image qui, depuis la proclamation du « pictorial turn », est étudié dans la théorie générale des signes au moyen de notions linguistiques ? Ce qui paraît distinct au premier abord s'interpénètre mutuellement. Un texte permet de voir les images intérieures, une image est lue avec et comme le langage.

Markowitsch collectionne, à côté d'autres supports ou conteneurs d'images, des livres de toutes provenances, disciplines, etc. Collectionner, feuilleter, découvrir et choisir comptent parmi ses principales activités. Il utilise les domaines les plus divers de la culture du quotidien, des thèmes issus de la science, de l'architecture, des arts, de la gastronomie et de la cuisine, de la botanique et de l'ésotérisme, afin de les condenser en conformations complexes du genre labyrinthe dans sa pratique d'investigation artistique.

Justin Hoffmann qualifie fort éloquemment l'artiste de bricoleur, tel que Claude Lévy-Strauss l'oppose à l'ingénieur dans *La pensée sauvage* – un bricoleur qui tire ses moyens de son environnement immédiat et dépend ainsi de son entourage. Ses outils et ses matériaux sont le résultat de toutes les occasions qui s'offrent pour renouveler l'inventaire des constructions et destructions précédentes, qui gardent toujours quelque chose de la valeur expressive qu'elles possédaient dans leur contexte initial.²

Pour la série *D'après nature*, Markowitsch extrait de ces collections de livres des pages imprimées d'images sur les deux faces.

² Cf. Justin Hoffmann, « Erleuchten und Erblassen », dans : *Finger im Buch*, Kunstmuseum Luzern, éd., Ostfildern, Cantz, 1996, p. 16.



FOR THE BIRDS, 2000, AIDAN Gallery, Moscow (R.M.)

Ces pages détachées sont éclairées en transparence par le photographe afin de rendre visibles – rappelant l'effet d'une double exposition photographique – les deux images imprimées ou l'hybride de leur superposition. La série se subdivise en nombreux sous-groupes, tels que *L* pour *Paysages* (allemand : *Landschaft*), *M* pour *Gens* (allemand : *Menschen*), *P* pour *Plantes* et *T* pour *Animaux* (allemand : *Tiere*), au sein desquels les œuvres sont numérotées, *Pièce florale*, en allusion à la terminologie de l'histoire de l'art, *On the Journey*, des portraits de voyage de diverses régions, ainsi que *Bonsai*, *Ikebana* et *Luminaires*, dont les noms désignent les motifs. Le procédé d'imagerie artistique reste le même. Ce qui varie, c'est le point de vue d'observation artistique par rapport à l'objet de l'image, de sorte que le spectateur a affaire à des œuvres très diverses s'inscrivant dans des contextes différenciés.

D'autres œuvres sont centrées sur le livre en tant que moyen de communication. Dans ce complexe s'inscrit la série *Signatures*, qui se compose de fac-similés d'inscriptions en général manuscrites, de notes intimes dans des livres transformant l'ouvrage en question de moyen de communication de masse en pièce unique privée. *Lectures* également explore la nature médiatique du livre entre les pôles du public et du privé. Le nom de *Lectures* désigne ce dont il s'agit – des portraits vidéo de personnes de l'entourage de l'artiste, faisant la lecture d'un livre de leur choix dans leurs sites de lecture préférés.

Le projet *Bibliotherapy* regroupe sous forme condensée des aspects d'exploration d'œuvres et de concepts antérieurs de l'artiste, et s'inscrit ainsi dans leur prolongement direct.

Dans *Une histoire de la lecture*, Alberto Manguel écrit : « Au nombre des livres que je n'ai pas écrits – au nombre de ceux que je n'ai pas lus – se trouve *L'Histoire de la lecture*. (...) Voici la curieuse science de la bibliothérapie (chapitre XXI), définie par le dictionnaire Webster comme « l'usage de textes choisis en guise de compléments thérapeutiques en médecine et en psychiatrie », grâce à laquelle certains médecins prétendent pouvoir guérir les malades de corps et d'esprit à l'aide du *Voyage au centre de la Terre* ou de *Bouvard et Pécuchet*. »³

La bibliothérapie comme pratique thérapeutique est aujourd'hui avant tout appliquée dans le travail avec des enfants. En fait, on peut considérer Aristote comme l'aïeul de la bibliothérapie. Dans sa *Poétique*, il déclare que la tragédie a pour fonction la purgation des passions, la « catharsis », et c'est là l'un des premiers textes attribuant au matériel littéraire des qualités théra-

³ Alberto Manguel, *Une histoire de la lecture* (essai traduit de l'anglais par Christine Le Bœuf), Arles, Actes Sud, 1998, p. 363, 373.

peutiques, de purification et d'épuration spirituelle et morale. Marc-Alain Ouaknin, philosophe, rabbin et spécialiste de littérature classique juive, a consacré à la bibliothérapie tout un ouvrage du même nom, qui porte le sous-titre *Lire, c'est guérir*. Ses réflexions à ce propos s'articulent autour de l'idée que « la bibliothérapie repose sur la rencontre linguistique de deux mots, un mot grec et un mot hébreu, signifiant tous les deux la « guérison », le « remède » et la « thérapie », **θεραπεία** et **תרופה**, deux mots presque homophones, qui viennent peut-être nous enseigner cette idée fondamentale que guérir, c'est traduire, s'ouvrir à une autre dimension, sortir de tout enfermement dogmatique, théologique, philosophique, artistique, etc. »⁴

Pour son projet *Bibliotherapy*, Rémy Markowitsch a invité 25 personnes à faire la lecture de *Bouvard et Pécuchet* passage par passage. Les séances de lecture ont eu lieu soit à Paris – où l'histoire commence –, soit dans le site géographique où joue en fait le roman, c'est-à-dire en Normandie. L'artiste a enregistré ces séances de lecture avec un caméscope numérique. Les vidéos qui dressent le portrait des lectrices et lecteurs à voix haute à la manière d'une photo étirée dans le temps constituent, dans des formes de présentation diverses, un élément essentiel du projet.

Le choix de l'ouvrage lu est dû d'une part à la référence déjà mentionnée qu'y fait Alberto Manguel, mais aussi à l'affinité de longue date de l'artiste avec *Bouvard et Pécuchet*, le roman inachevé de Flaubert.

Un peu comme les deux héros du roman, Markowitsch entreprend dans ses recherches artistiques des incursions dans l'espace ouvert par « le langage déjà dit »⁵ et la vue de ce qui a déjà

4 Marc-Alain Ouaknin, *Bibliothérapie. Lire, c'est guérir*, Paris, Editions du Seuil, 1994, p. 27.

été vu ou montré, dans les textes, dans les archives du savoir. « ils essaient tout, s'approchent de tout, touchent à tout ; ils mettent tout à l'épreuve de leur petite industrie. (...) ils convoquent, à grand renfort de lectures, tout le sérieux de la science, avec les vérités les plus gravement imprimées. »⁶ Mais Markowitsch, à la différence de Bouvard et Pécuchet, n'a pas la foi naïve des héros ; c'est un chercheur profane dont les expérimentations complexes s'inscrivent plutôt dans le domaine des « sciences joyeuses », dont les succès relèvent moins de la recherche de la vérité que du décalage, de l'étrangeté hybride des résultats déroutants, voire même inquiétants (de l'expérience). Une différence qui s'appuie sur la similitude au double sens du terme, celle de l'origine et celle de la production, sur la copie, la reproduction, et donc d'une certaine manière aussi sur la citation et la référence. Bouvard et Pécuchet « renoncent (on les contraint de renoncer) à *faire* ce qu'ils avaient entrepris pour devenir ce qu'ils étaient. Ils le sont purement et simplement : ils font fabriquer un grand pupitre double, pour renouer avec ce qu'ils n'avaient cessé d'être, pour se remettre à faire ce qu'ils avaient fait pendant des dizaines d'années, – pour copier. Copier quoi ? Des livres, leurs livres, tous les livres, et ce livre, sans doute, qu'est *Bouvard et Pécuchet* : car copier c'est ne rien *faire* : c'est *être* les livres qu'on copie, c'est être cette infime distension du langage qui se redouble, c'est être le pli du discours sur lui-même, c'est être cette existence invisible qui transforme la parole passagère dans l'infini de la rumeur. »⁷

5 Michel Foucault, *Bibliothèque fantastique : à propos de la Tentation de Saint Antoine de Gustave Flaubert*, Bruxelles, La Lettre volée, 1995, p. 28.

6 Ibid., p. 28.

7 Ibid., p. 31.

Bouvard et Pécuchet est un voyage aberrant à travers l'encyclopédie – pour faire allusion au plus important précurseur formel de l'œuvre – du savoir de l'époque. L'inventaire de la bibliothèque de Bouvard et Pécuchet, c'est-à-dire la liste des ouvrages que Flaubert cite à travers ses héros, est énorme ; c'est en même temps la bibliothèque de Flaubert, comprenant quelque 1 500 publications, archivée à la mairie de Canteleu, inventoriée par Yvan Leclerc et l'équipe du *Centre Flaubert de l'Université de Rouen* et constituant sous forme écrite un élément de cette publication.

Flaubert montre à l'exemple de ses (anti-)héros, auxquels il fait suivre dans leurs entreprises l'évolution historique de la science et des idées, que l'examen historique (de l'évolution) de la science fait inéluctablement ressortir le caractère fragile, éphémère, relatif de sa vérité.

« Avec *Bouvard et Pécuchet*, Flaubert a choisi d'écrire un anti-roman, où des anti-héros, parangons de la bêtise, se livrent à une quête de la vérité chaque fois recommencée et qui chaque fois s'achève en catastrophe. Il a choisi de dessiner dans l'encyclopédie des sciences un parcours qui souligne les failles et les faillites des savoirs, et dans le même mouvement, un parcours dans l'écriture qui fait exploser les formes de la littérature elle-même. »⁸

Michel Serres, théoricien de la science et épistémologue, écrit sous le titre *Guérison en France* : « L'esthétique joue du côté ouvert du langage, elle habite côté cour. »⁹

8 Claudine Cohen, « Bouvard et Pécuchet réécrivent les sciences », dans : *Alliage*, numéro 37–38, 1998.

9 Michel Serres, *Les cinq sens. Philosophie des corps mêlée* (nouveau tirage), Paris, Grasset, 1999, p. 368.

Le motif du jardin joue à plusieurs égards un rôle essentiel pour le projet *Bibliotherapy*.

Le jardin, ou plutôt l'architecture selon Boitard du jardin que Bouvard et Pécuchet décident d'aménager après s'être essayés sans succès à l'agriculture, compte sans doute parmi les outrances les plus aberrantes des deux amis.

Devant cet horizon des merveilles, Bouvard et Pécuchet eurent comme un éblouissement. (...) Ils avaient sacrifié les asperges pour bâtir à la place un tombeau étrusque, c'est-à-dire un quadrilatère en plâtre noir, ayant six pieds de hauteur, et l'apparence d'une niche à chien. Quatre sapinettes aux angles flanquaient ce monument, qui serait surmonté par une urne et enrichi d'une inscription.

Dans l'autre partie du potager une espèce de Rialto enjam-bait un bassin, offrant sur ses bords des coquilles de moules incrustées. La terre buvait l'eau, n'importe ! Il se formerait un fond de glaise, qui la retiendrait.

La cahute avait été transformée en cabane rustique, grâce à des verres de couleur. Au sommet du vigneau six arbres équarris supportaient un chapeau de fer-blanc à pointes retroussées, et le tout signifiait une pagode chinoise.

Ils avaient été sur les rives de l'Orne, choisir des granits, les avaient cassés, numérotés, rapportés eux-mêmes dans une charrette, puis avaient joint les morceaux avec du ciment, en les accumulant les uns par-dessus les autres ; et au milieu du gazon se dressait un rocher, pareil à une gigantesque pomme de terre.¹⁰

¹⁰ Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, folio classique 3252, Paris, Gallimard, 1979, p.101-102.

Ce passage du roman constitue, à côté du site web américain avec boutique en ligne *The Art of the Bonsai Potato Kit : Zen — Without the Wait*¹¹, l'une des références les plus directes qui ont inspiré à Rémy Markowitsch sa sculpture *BonsaiPotato*. Il est vrai que le motif du bonsaï, à côté de l'ikebana, des fleurs et des plantes en général, fait partie de la vaste série *D'après nature* (depuis 1991) de l'artiste. Ces fragments mobiles de nature font allusion – non sans ironie – aux outrances des paysages de l'habitat postmoderne ; ce qu'était le ficus aux années cinquante et soixante est aujourd'hui le bonsaï, la fontaine d'intérieur et la lampe en cristal de sel : de l'exotisme domestiqué.

On peut voir une certaine parenté avec *BonsaiPotato* dans *Aqua per Poschiavo* (2000), un objet trouvé ou ready-made, variante d'un kit de fontaine d'intérieur tel qu'on les trouve couramment dans les grandes surfaces, qui avait fait partie de l'exposition *Fatto a Mano* à la Galleria Periferia de Poschiavo en Suisse. L'objet oscille entre l'histoire de l'endroit – qui subit une grave inondation en 1987 – auquel le titre fait allusion, son aspect



AQUA PER POSCHIAVO, 2000 (R.M.)

qui évoque le paysage de montagne des alentours, et la fonction et l'objectif thérapeutiques initiaux du ready-made, l'effet calmant du clapotis de l'eau. Un micro suspendu au-dessus de l'objet semble capter le bruit de la fontaine ou de la source.

11 URL : <http://www.bonsaipotato.com>.

Mais il met sur une fausse piste, mène dans une impasse, car il n'est pas branché. Ce que l'on entend par les haut-parleurs dans la salle, c'est l'enregistrement d'un bruit d'eau qui clapote, une reproduction.

Au moyen de l'imbrication, de la superposition de niveaux et d'axes complexes de signification, l'artiste entraîne une fois de plus le public sur de fausses routes, dans le jardin des sentiers entrelacés¹² qui, contrairement à une lecture sans ambiguïté possible, laisse aux plantes déviantes la place de s'épanouir.

Parmi ces plantes, quoique sous une forme bien plus monstrueuse avec ses 4,50 mètres de long, ses 3 mètres de large et ses 4,95 mètres de haut, compte *Bonsai Potato*. La sculpture fait office d'espace pour s'asseoir où les visiteurs de l'exposition peuvent s'installer pour contempler tranquillement les lectures thérapeutiques et lire à leur gré, face à la pomme de terre lumineuse qui éclaire leur lecture, les livres qu'ils y trouvent. Du point de vue formel, elle est de par sa structure table, coupe, plante et/ou pierre, comparable à la structure ou à l'arrangement des fontaines d'intérieur déjà entrées en jeu avec *Aqua per Poschiavo*. La pierre de source a ici fait place à la pomme de terre qui fait toutefois – notamment dans sa monumentalité – l'effet d'un rocher. A la différence du *Bonsai Potato Kit* proposé sur Internet, il ne s'agit pas d'une véritable pomme de terre, cultivée et soignée en vue de faire germer des excroissances évoquant un bonsaï, mais d'un corps creux constituant une espèce de luminaire, comparable aux lampes en cristal de sel.

12 De 1998 à 2000, *Kein Babel* (Staalplaat) a proposé la série de manifestations *Garten der Verschlungenen Pfade* au club berlinois *nbi* et « offered the deviant flowers of sonic extravaganzas a place to blossom ». Cf. Jorge Luis Borges, « Le Jardin aux sentiers qui bifurquent », dans : Jorge Luis Borges, *Fictions*, Paris, Gallimard, 1994.

BonsaiPotato est un modèle expérimental plein d'humour, pseudo-scientifique et quasi thérapeutique, dans lequel des images intérieures de lumière, d'énergie et de nourriture se rencontrent, s'enchevêtrent et se remettent en question. Le rayonnement intérieur, la chaude lueur de *BonsaiPotato* rappelle les « electric fireplaces », ces faux feux de cheminée que l'on trouve surtout dans l'espace anglo-américain. *BonsaiPotato* irradie la chaleur et l'énergie. Dans son aspect de réplique démesurée d'une pomme de terre « euronormalisée », d'un élément de base fort répandu de l'alimentation humaine qui ne saurait manquer sur les tables de l'espace européen, *BonsaiPotato* représente l'énergie dans sa forme la plus directe. Sa marche triomphale depuis l'Amérique latine jusque dans les cuisines européennes, la pomme de terre la doit moins à sa saveur qu'à sa neutralité au goût qui en fait un accompagnement idéal, à sa méthode de culture simple et peu exigeante ainsi qu'au fait qu'elle rassasie rapidement. Sa position de « nourriture des pauvres et des armées » lui a valu sa réputation de « légume abêtissant ». Aujourd'hui, elle est devenue intelligente, dotée de gènes qui lui confèrent l'incroyable capacité de communiquer ses besoins à l'homme. Des techniques de reproduction modernes l'ont rendu possible, le laboratoire de génétique a donné naissance à des créations étonnantes de plants de pommes de terre qui se mettent à luire lorsqu'ils ont soif.¹³ Dans un tel contexte, un croisement végétal entre *bonsai* et *potato* semble lui aussi s'inscrire dans le domaine des combinaisons faisables, même si l'on doit se demander quel sens pourrait bien avoir un tel mariage d'une plante d'ornement, qui doit son aspect artistement miniaturisé à une culture très

13 « Tod der Schmetterlinge », dans : *Der Spiegel*, 4/2001 ;
URL : <http://www.spiegel.de/spiegel/0,1518,114452,00.html>.

stricte et à la répression des poussées de croissance, et d'une plante utilitaire pour laquelle l'effort de culture vise à obtenir une récolte abondante.

Le chevauchement du bonsaï et du potato, c'est-à-dire de la pomme de terre, brouille les images intérieures contraires évoquées.

« L'imaginaire se loge entre le livre et la lampe. (...) Ce sont des mots déjà dits, des recensions exactes, des masses d'informations minuscules, d'infimes parcelles de monuments et des reproductions de reproductions qui portent dans l'expérience moderne les pouvoirs de l'impossible. Il n'y a plus que la rumeur assidue de la répétition qui puisse nous transmettre ce qui n'a lieu qu'une fois. L'imaginaire ne se constitue pas contre le réel pour le nier ou le compenser ; il s'étend entre les signes, de livre à livre, dans l'interstice des redites et des commentaires ; il naît et se forme dans l'entre-deux des textes. C'est un phénomène de bibliothèque. »¹⁴

Le thème de la « lumière » est immanent à l'œuvre de Rémy Markowitsch. La lumière est un élément essentiel du processus photographique, surtout dans la pratique photographique réduite de Markowitsch et son recours à l'éclairage en transparence pour la révélation des motifs, qui culminent dans les boîtes lumineuses à diapositives « multitaologiques »¹⁵ des *Luminaires* (2000–2001). Elles réunissent tous les niveaux de l'utilisation de la « lumière ». Les lampes en sont le motif, l'éclairage en transparence constitue le processus de l'imagerie photographique ainsi que de la forme et de la fonction concrètes de la représentation, et les luminaires sont le matériau de départ des pages de livres

¹⁴ Michel Foucault, *Bibliothèque fantastique : à propos de la Tentation de Saint Antoine de Gustave Flaubert*, Bruxelles, La Lettre volée, 1995, p. 9.



HANDMADE, 2000, *Werk Raum 1*, Hamburger Bahnhof, Berlin (R. M.)

photographiées sous éclairage en transparence, tirées de l'ouvrage *Leuchten '73*.¹⁶

Pour l'exposition du même nom à la galerie Urs Meile de Lucerne (2001), l'artiste a arrangé dans l'esprit d'un aménagement intérieur les *Luminaires* avec un tapis qui cite et reproduit le texte de la chanson *Cosmik Debris* de Frank Zappa, ainsi qu'avec un téléviseur sur lequel, à la façon d'un générique de film, une vidéo fait défiler des titres de livres ésotériques sur la lumière tirés de la liste des titres livrables, accompagnés des sonorités métalliques mp3 de la chanson de Zappa qui témoigne de son imitation mécanique ou numérique.

15 Cf. Christoph Doswald, texte de presse, exposition « Leuchten », Galerie Urs Meile, Lucerne, 2001.

16 *Leuchten '73*, WB Elektrische Konsumgüter, éd., sans indication de lieu ni de date.

Pour l'exposition d'Esslingen, l'artiste associe une fois de plus les luminaires à un tapis. Ce nouveau tapis est orné de la couverture fortement agrandie d'une édition de poche française des *Histoires* de Jacques Prévert. La maquette de la couverture est issue d'une collaboration entre Brassai et Prévert. Sur un fond de griffonnages du genre graffiti, on y voit un âne en train de lire. Non seulement le lettrage du titre, mais aussi l'image de l'âne, qui représente le bibliomane dans l'histoire de la culture, nous ramènent par différents chemins à *Bouvard et Pécuchet* et à l'espace infini de la bibliothèque, à la spirale et au monument, selon le titre fort éloquent qu'Yvan Leclerc a donné à son essai sur *Bouvard et Pécuchet*.

Dans le quatrième chapitre de cet essai, *Reproduction*, Leclerc écrit à propos de l'original et de la série que « Bouvard et Pécuchet les réalisent par imitation selon un modèle, dessin ou description, donné le plus souvent par les livres ». Et du fait que l'imitation exacte est presque toujours impossible, « *Bouvard* nous introduit dans la règle de l'ersatz, de l'artefact, du valant-pour, du semblant, du comme-si. (...) *Bouvard*, livre sur rien, fait exister le double sans l'un, l'ombre sans le corps, le simulacre sans l'Idée de la chose, la ressemblance sans modèles. (...) Si l'imitation est nécessaire, c'est que Bouvard et Pécuchet n'existent pas en dehors de la ronde des modèles. (...) L'idéal de leur corps serait un corps plastique, artificiel, postiche, remodelable suivant les figures à imiter, et dont la description changerait à chaque chapitre, comme elle change pour la copie : corps typographique, corps réécrit, effet de citations et de Bibliothèque. »¹⁷

17 Yvan Leclerc, *La Spirale et le monument*, Paris, Sedes, 1988, p. 110, 111, 115, 116.

La reproduction joue un rôle central dans le travail de Rémy Markowitsch, de même que dans celui de Michael Ming Hong Lin, qu'il a invité à coopérer comme partenaire au projet *Bibliotherapy*. Lin et Markowitsch s'étaient rencontrés l'année dernière à Hong Kong, où ils avaient aménagé conjointement une salle dans le cadre de l'exposition *Cities in Amnesia* (2000).

Tout comme pour les héros du roman de Flaubert – « Tiens ! » dit-il « nous avons eu la même idée, celle d'inscrire notre nom dans nos couvre-chefs. »¹⁸ – la rencontre fortuite annonçait déjà une affinité élective. Michael

Ming Hong Lin travaille comme Rémy Markowitsch à partir de structures visuelles trouvées, d'origine industrielle. Dans le cas de Lin, ce sont des dessins textiles floraux traditionnels de Taiwan. Avec une précision artisanale, l'artiste reproduit ces motifs fortement agrandis sur des panneaux de bois, les copie, les



UNTITLED CIGARETTE BREAK, 1999, Taipei (M.L.)

répète, les peint et les arrange en vastes interventions architecturales, qu'il s'agisse d'un revêtement, de l'habillage d'un mur entier comme récemment pour le pavillon de Taiwan à la Biennale de Venise (2001) ou d'un sol comme à la Villa Merkel ou à la Hagia Eirene pour la Biennale d'Istanbul (2001). La beauté des fleurs, des feuilles et des rameaux rappelle dans sa représentation stylisée des structures ornementales, comparables à la *Pièce*

18 Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, folio classique 3252, Paris, Gallimard, 1979, p. 52.

florale de Markowitsch. La *Pièce florale I* (1994), une séquence de photos en hauteur sous verre acrylique, présente des superpositions, obtenues par éclairage en transparence, de superbes arrangements floraux qui viennent, avec le jeu opulent, extrême et artificiel des couleurs et des formes, se situer à la limite du kitsch. A propos des paysages de dessins « made in Taiwan » de l'artiste, Hou Hanru parle de la transformation de la « connotation de < kitsch > dont ils étaient historiquement chargés. (...) Il ne s'agit pas du tout du type de tension qu'un objet exotique peut générer en contraste avec les normes occidentales de perception, mais de quelque chose qui implique une attitude claire de résistance contre les critères < esthétiques > hégémoniques et les valeurs qu'ils incarnent. »¹⁹

En reprenant ces dessins floraux qu'il a choisis, Michael Ming Hong Lin nous transporte dans l'histoire de son pays d'origine, Taiwan. Les motifs floraux sont les témoins d'un enchevêtrement culturel complexe et hybride. « Classique », à strictement parler, signifierait « chinois », mais les dessins présentent également des influences japonaises, notamment du fait de leur mode de fabrication industriel. L'histoire personnelle de Michael Ming Hong Lin est encore un peu plus diffuse : né à Tokyo, il a grandi tout d'abord à Taiwan, puis aux Etats-Unis où il a également fait ses études, il est marié à une Européenne et vit de nouveau à Taiwan depuis quelques années. En tendance, pour l'artiste comme pour son pays d'origine, il y a à côté de l'identité culturelle propre (supposée) d'autres cultures qui sont venues s'y enclaver ou graviter autour, se sont entrelacées et mêlées.

19 Hou Hanru, « What about sleeping in a show? – Michael Lin's artistic intervention », dans : *ARS 01*, Maria Hirvi (éd.) for the Museum of Contemporary Art Kiasma, Helsinki, 2001.



VILLA MERKEL 17.11.2001 – 22.1.2002, 2001, *Bibliotherapy*, Esslingen (M.L.)

L'identité hybride est instable, fluctuante, construite. Pour l'exposition « *Back From Home* » au Bamboo Curtain Studio à Taiwan (1998), Lin a peint toute la surface du mur de la salle d'exposition, une ancienne halle d'usine. De par ses contours, cette surface murale correspondait à la forme schématisée d'une maison. Recouvert des dessins décoratifs floraux typiques pour Lin, ce mur-maison rappelle les murs recouverts de papier peint d'une salle de séjour. Ainsi habillé de l'un de ces motifs floraux qui ornent généralement des tissus et servent ainsi à fabriquer de la literie, etc., l'ouvrage devient une espèce d'« intérieur ». Il oscille entre les sphères du privé et du public et soumet ainsi au débat les concepts de « Heim » (chez-soi) et de « Heimat » (patrie). La notion difficilement saisissable de patrie est déjà

mise en jeu avec le titre de l'exposition, reprenant un vers d'un poème de l'époque de la dynastie Ming qui évoque en essence le désir mélancolique de se retrouver chez soi, la nostalgie de la patrie.

Rémy Markowitsch a intitulé *Home is where the heart is* – d'après Frank Zappa – son installation imbriquée à la Galerie EIGEN + ART (1999) à Berlin, qui s'articule autour des notions de « Heim » et de « Heimat ». L'artiste a créé un aménagement intérieur complexe au centre duquel il a placé un objet en bois peint en rouge sang-de-bœuf, dont la couleur et les lames de bois rappellent les parquets traditionnels des appartements berlinois. Dans l'espace entre l'objet en bois et le sol de la salle de la galerie, il a disposé trois moniteurs sur lesquels défilaient, répétés à l'infini, des enregistrements vidéo de visites d'appartements, des déambulations à travers des pièces et des couloirs vides. Sur le côté, il a placé sur le sol en bois, devant la fenêtre de type vitrine de la galerie, trois *Schaschlik Lights*, des lampes à pied composées de lampes Akari japonaises embrochées les unes au-dessus des autres. Sur le mur central au-dessus du sol en bois était accrochée, éclairée par les lampes, la photo grand format d'un bonsaï, issue de l'un des fameux éclairages en transparence de pages de livre. L'aménagement postmoderne du domicile se compose de fragments d'emprunts culturels les plus divers, tout cela étant une question de mode. Markowitsch déluge la patrie traditionnellement liée à un lieu, la fait partir en voyage avec l'histoire personnelle et privée.

« L'identité » est remise en question comme quelque chose dont on peut disposer, comme processus à vie entre les réalités sociales, psychologiques et politiques, mais aussi les rêves, les impondérables et l'irrationnel, comme quelque chose qui se situe

au-delà d'une accumulation de circonstances sociales, culturelles, religieuses, politiques et économiques.

Face à la rhétorique du conflit des cultures qui refléurit depuis le 11 septembre, prêchant des dualismes obsolètes, divisant le monde en bien et en mal, en civilisé et barbare, en humain et inhumain, il semble d'autant plus important de se remémorer les histoires nettement plus complexes dans lesquelles s'expriment les conséquences du colonialisme de l'époque moderne et le rapport de polarité entre l'autoperception et la politique de puissance des Etats démocratiques occidentaux, les interactions entre les structures de pouvoir, les systèmes de valeurs et les régimes économiques, sans réduire l'identité à « l'autre ».²⁰

Ou, comme le remarque Michel Foucault dans *L'archéologie du savoir* : « (...) là où la pensée anthropologique interrogeait l'être de l'homme ou sa subjectivité, elle fait éclater l'autre, et le dehors. Le diagnostic ainsi entendu n'établit pas le constat de notre identité par le jeu des distinctions. Il établit que nous sommes différence, que notre raison c'est la différence des discours, notre histoire la différence des temps, notre moi la différence des masques. Que la différence, loin d'être origine oubliée et recouverte, c'est cette dispersion que nous sommes et que nous faisons. »²¹

Le projet *Bibliotherapy* gravite autour des conditions et de la constitution du savoir et de la signification, de leurs principes de construction et modes de fonctionnement, et donc des conditions de production de l'art lui-même. C'est un phénomène

20 Cf. Homi Bhabba, « Democracy De-Realised », texte de conférence, *Platform 1, Documenta 11*, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, le 9 oct. 2001.

21 Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, mrf, Bibliothèque des Sciences Humaines, 1994, p. 172-173.

périphérique qui s'installe consciemment dans l'espace intermédiaire, entre la littérature et la thérapie, entre la lumière et la nourriture, entre bonsaï et potato, entre Bouvard et Pécuchet, entre Markowitsch et Lin, etc. L'intermédiaire est à tous les égards le concept, la pratique artistique qui se dérobe à la localisation définie dans l'espace pour explorer et mettre à l'essai, à travers des arrangements expérimentaux complexes, des modèles de pensée et de perception. Les accumulations condensées de Markowitsch, ses constructions de structures d'images et au-delà des images, de rencontres fortuites et floues, de voisinages, d'affinités, sont toujours plurielles.

Dans ce sens, *Bibliotherapy* est conçu comme *work in progress*, variant et prenant des formes diverses selon le site de l'exposition et le contexte culturel.

Ainsi, pour la Biennale de Liverpool en 2002, Rémy Markowitsch a prévu de faire lire en Grande-Bretagne *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe.

Ce roman profondément enraciné dans la société anglaise n'est pas seulement un récit d'aventure intemporel, mais compte aussi parmi les plus célèbres propositions d'utopie de la littérature mondiale. L'ouvrage a été traduit dans toutes les langues et a servi de modèle aux imitations les plus diverses, de « robinsonnades » japonaises, suisses, etc. jusqu'aux variantes médiatiques modernes à la « Big Brother » ou « Survivor ».

Le motif de l'île est un paradoxe – tout à la fois refuge et menace. La contradiction de la situation robinsonnienne – la rencontre de la civilisation et du monde sauvage – devient évidente dans l'oscillation du héros entre le rôle de l'homme d'affaires civilisé de la classe moyenne et celui d'amoureux primitif de la nature. Le rêve de l'île déserte alterne entre le

détachement complet de toutes contraintes et obligations sociales et la maîtrise totale de l'environnement, le règne absolu et la toute-puissance. Robinson tente de transformer l'île en un monde européen, en sosie, en double de la grande île dont il vient.

Nous trouvons un lien direct avec *Bibliotherapy* dans les rapports de Robinson avec la Bible. Il crée son monde à l'aide de quelques ustensiles de la civilisation qu'il a pu sauver, avec du tabac et du papier, un fusil et une Bible. Ainsi que le constate Alberto Manguel, « Robinson a été le fondateur – à contrecœur – d'une société nouvelle. Et Daniel Defoe, son auteur, a cru nécessaire qu'à l'aube d'une société nouvelle il y eut des livres. »²²

Une fois qu'il a assuré sa « simple » survie, le héros perdu place la Bible au centre de sa nouvelle société. La Bible lui apporte soutien moral, conseil et assistance. La lecture de la Bible soulage ses souffrances physiques et spirituelles. La bibliothèque de Robinson n'était pas seulement un modèle ou un soutien, mais aussi l'instrument essentiel de la nouvelle société, comme le remarque Alberto Manguel, soulignant ainsi l'importance et la force de la lecture comme aptitude humaine.

Pas plus que Flaubert *Bowvard et Pécuchet*²³, Defoe n'a inventé le personnage de Robinson ou les traits essentiels de sa vie insulaire²⁴ ; ainsi, le best-seller intemporel *Robinson Crusoe*

22 Alberto Manguel, « La Bibliothèque de Robinson », dans cette publication, p. 39–40.

23 « Scandale : la seule chose qui avait une chance d'être un peu originale, dans un livre où tous les matériaux sont importés, n'a même pas été « inventée » par Flaubert. Par un dernier (ou premier) retournement pervers et ironique, les deux copistes ont été copiés ! » – Yvan Leclerc, op. cit., p. 142.

24 Fernanda Durão Ferreira examine les sources et les similitudes du Robinson Crusoe de Defoe avec d'autres œuvres littéraires, mettant en lumière les références et les modèles que l'on retrouve dans le texte. Cf. Fernanda Durão Ferreira, *The Portuguese Origins of Robinson Crusoe*, Londres, Miami, Delhi, Sydney, Minerva Press, 2000, p. 79–80.

avec ses myriades de suites et de transpositions et l'inénarrable sampler inachevé *Bouvard et Pécuchet* se rencontrent dans le cosmos littéraire, dans l'espace infini de la bibliothèque auquel ils sont incorporés.

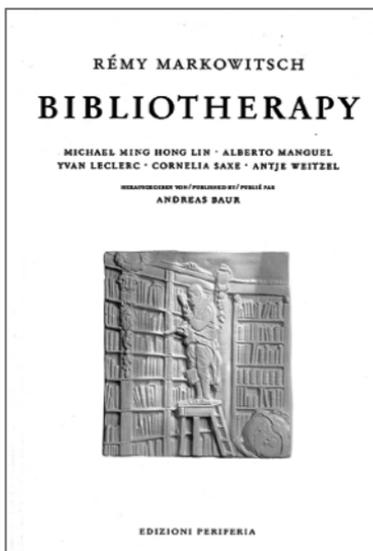
Et ils se rencontrent dans le motif du perroquet, de l'animal capable d'imiter le langage humain, de répéter et de seriner sans comprendre, tout comme Bouvard et Pécuchet. Le perroquet revient à maintes reprises dans l'œuvre de Flaubert. Et c'est d'ailleurs *Le perroquet de Flaubert* que s'intitulent les réflexions subtiles de Julian Barnes sur la littérature et la lecture, un escalier de service biographique donnant accès à Flaubert et à son œuvre.²⁵ De même, le perroquet est présent dans pratiquement toutes les représentations de Robinson, en général perché sur l'épaule du héros solitaire, ersatz aux couleurs chatoyantes. Ce n'est pas sans arrière-pensée que Markowitsch a donné à ses dernières photographies d'images de perroquets superposées sous l'effet d'un éclairage en transparence le nom de Loulou, d'après le perroquet dans *Un cœur simple* de Flaubert. Ce nom, pourtant, n'est pas seulement une citation, il incorpore aussi dans la structure onomatopéique du mot et de la langue la répétition, la reproduction, la structure de la série. « La répétition des expressions, souvent exclamatives, (...) concerne fréquemment des structures dissyllabiques, portant la dualité au carré, ou réfléchissant à l'intérieur des micro-structures, par dédoublement, le phénomène de la répétition (le perroquet Loulou d'*Un Cœur simple*). (...) *Bouvard* serait cette anamnèse généralisée des discours, par le retours à et de la Copie, cette tentative grandiose et dérisoire de reconstruire le livre à livre, 1500, une totalité

25 Julian Barnes, *Flauberts Papagei*, Haffmans TaschenBuch 26, Zurich, Haffmans, 1989.

encyclopédique, non pas pour mettre au jour une origine des discours, ni pour retrouver une mémoire au delà de l'oubli, ou un nom sous l'anonymat, mais pour (re)produire les énoncés dans le mouvement même d'une perte d'origine, de la propriété, du nom, (...) Dans la copie, initiale et finale, se résorbe la question de l'origine, puisqu'il n'y a pas de copie originaire, mais copie d'un original toujours perdu, dédoublement de l'origine unaire, selon la logique désirante et délirante de la chaîne des substitutions qui lance la quête et la voue à l'insatisfaction : manque le premier terme ... »²⁶

TRADUIT PAR BARBARA FORAMITTI

26 Yvan Leclerc, op. cit., p. 117, 130.



PUBLICATION:
Rémy Markowitsch Bibliotherapy

avec des contributions de:

Michael Ming Hong Lin
Yvan Leclerc
Alberto Manguel
Cornelia Saxe
Antje Weitzel

420 pages
Languages: D/F/E
Maquette: Stephan Fiedler
Publié par: Andreas Baur
Edizioni Periferia, 2002 (www.periferia.ch)
ISBN 3-9522474-4-8

© by Rémy Markowitsch, 2003, Berlin
e-mail: rmarkowitsch@web.de
www.markowitsch.org