20/27

Arnauld Pierre **FUTUR ANTÉRIEUR** / Christophe Gallois Jean-Philippe Antoine **MORGAN FISHER** / Yve-Alain Bois **ISA GENZKEN** / Sabeth Buchmann **FLORIAN PUMHÖSL** / Manuel Cirauqui **VITTORIO SANTORO** / Sylvie Coëllier **DELPHINE COINDET** / Jean-Pierre Criqui **KATHARINA FRITSCH** / Jil Gasparina **PIERRE VADI** / Michel Gauthier **LAURENT MONTARON** / Marjolaine Lévy **STEFAN BRÜGGEMANN** / Hélène Meisel **GUILLAUME LEBLON** / Natacha Pugnet **HUBERT DUPRAT** / Anne-Lou Vicente **DOMINIQUE BLAIS**

M19

9 782915 754070

20/27 REVUE DE TEXTES CRITIQUES SUR L'ART / N°4 / M19

20/27
revue de textes critiques sur l'art
numéro 4
Paris 2010

Manuel Cirauqui

ECLIPSE (VITTORIO SANTORO)

pages 96–113

Vittorio Santoro, *You Are Still Here (assisted version),* 2008, installation sonore, pièce sonore sur DVD, amplificateur, 5 haut-parleurs, 2 ventilateurs sur pied enfermés entre deux vitrines, feuille miroir sans tain, vue de l'exposition « Three Attempts To Avoid The Inevitable », Les Complices, Zurich, 2008, courtesy Vittorio Santoro, photo Marco Blessano

Vittorio Santoro, *You Are Still Here,* 2008, installation sonore, pièce sonore sur DVD, amplificateur, 5 haut-parleurs, vue de l'exposition « You Are Still Here », galerie 5213, Berlin, 2008, courtesy Vittorio Santoro, photo Patrick Lafievre

Manuel Cirauqui

ECLIPSE (VITTORIO SANTORO)

(Eclipse, I)

Enfermés dans une vitrine transparente, deux ventilateurs déplacent l'air vers nulle part. La vitre qui nous en sépare est couverte d'un film qui la transforme en une glace sans tain, comme celles des salles d'interrogatoire. Les ventilateurs soufflent donc contre des miroirs évanescents. Depuis l'intérieur du lieu d'exposition, éclairé par des néons blancs, on peut encore voir partiellement la rue, alors qu'un enregistrement répète la phrase « you are still here », par intervalles irréguliers de trois à cinq secondes. Les mots passent de façon apparemment aléatoire à travers cinq haut-parleurs qui sont dispersés dans l'espace ; ils se répètent tout en changeant de lieu, rendant leur fonction déictique (« here ») inutile. La voix, extraite d'un film difficile à identifier, répète les mêmes mots, une fois après l'autre, mécaniquement, mais non sans insinuer une trace de nostalgie. Nostalgie et répétition mécanique s'entrechoquent aveuglément, comme les termes d'une contradiction dans l'oreille du visiteur. En tout cas, celui-ci sait que, malgré tous ses mouvements, ce « you » ne sera jamais lui, et qu'une faille invisible, non spatiale, lui ferme l'accès à l'« ici » de l'enregistrement. « Ici » n'est donc pas ici. Si à ce moment précis lui-même le prononçait, ce mot résonnerait sourdement comme un tir au milieu du vide. Un ici couvert, obstrué par un autre, un « toi » prononcé nulle part, un spectateur qui est déclaré, à son insu, absent. *Seule la transparence peut éclipser l'invisible.*

L'installation que l'on vient de décrire, intitulée *You Are Still Here (assisted version)* et réalisée par l'artiste Vittorio Santoro [1] en 2008, met le spectateur dans une situation que l'on pourrait qualifier de piège, une aporie ou *predicament* qui n'est pas moins physique pour le fait d'être linguistique, et à l'intérieur de laquelle notre liberté de mouvement, intacte, devient une source d'*étrangement*. Les ventilateurs fonctionnant à l'intérieur d'une vitrine, déconnectés de l'espace qui les entoure, incarnent la partie « assistée » de l'installation (il existe une autre version où le dispositif sonore est présenté sans accompagnement). Entre les haut-parleurs et les ventilateurs existe une sorte d'analogie, tout à fait révélatrice : de même que le courant d'air qu'ils génèrent n'atteint aucun objet dans la salle, les mots émis par les haut-parleurs existent sur un plan autre que celui où se trouve le spectateur ; celui-ci est en conséquence confronté à une évidence matérielle où il ne peut pas s'intégrer. L'installation fait émerger le *maintenant* comme un point où l'emboîtement du corps et du langage révèle sa foncière insuffisance. Le corps se détache, se dés-identifie des pronoms (je, tu) et des adverbes (ici, là) qui le connectent au monde et qui lui permettent de donner du crédit à sa propre existence. Il s'agit moins d'une réfutation de l'existence du monde que du constat de son opacité – une opacité engendrée par le langage même qui le fait apparaître. Le texte de *You Are Still Here* pourrait nous faire penser à l'œuvre *First Pœm Piece* de Bruce Nauman (« you may not want to be here / you may want

Vittorio Santoro, *Goodbye Darkness II,* 2005, installation, store vénitien, feuille adhésive effet miroir, moteur électrique, panneau en aluminium peint blanc et gravé, 9 x 70 x 1 cm, crayon, dispositif de suspension, dim. variables, vue de l'exposition « Ticker 9 », carlier | gebauer, Berlin, 2005, coll. Daniel Bosser, Paris, courtesy et photo Vittorio Santoro

to be here/you want to be here/you want to be/you may want to be/you may not want to be/you may not want/you may want/you may be/you may not be/you may not be here/you may be here/you may not want to hear/you may want to hear/you want to hear/you may not hear/you may hear/you hear ») ou à une autre pièce du même artiste, *Get Out of My Mind, Get Out of This Room,* toutes les deux de 1968. La dernière est une œuvre sonore où Nauman répète la phrase « get out of my mind, get out of this room » sans s'arrêter un seul instant, se forçant à respirer en même temps qu'il parle, en inspirant et en expirant les mots. Le spectateur écoute l'enregistrement dans une salle fermée, sans pouvoir se reconnaître comme destinataire de la phrase impérative et donc sans pourvoir y obéir. Les deux pièces de Nauman comportent des stratégies de séparation que nous retrouvons dans l'œuvre de Santoro décrite précédemment, même si, entre son travail et celui de Nauman (qu'il reconnaît ouvertement comme l'un de ses référents principaux), existe une différence subtile mais substantielle. Alors que chez l'Américain la parole subit un traitement objectal (matériel et sculptural) et objectif (dépourvu d'implications subjectivistes, d'émotivité), avec ce que cela comporte de perturbation et de déroutement chez le spectateur, chez Santoro l'accent est constamment mis sur la décomposition d'un matériel essentiellement expressif. Il ne s'agit pas tant de donner accès à un niveau « chosal », objectivé de la voix, mais de mettre en évidence le fonctionnement émotif (sentimental, si l'on préfère) des choses qui composent le champ de l'existence humaine (canaux de représentation, meubles, débris), ainsi que de souligner le caractère machinal et réifié de tout comportement affectif exprimé par le biais du langage. En suivant cette même ligne de raisonnement, on pourrait lire la pièce *Goodbye Darkness II* (2005). Elle est composée d'un store blanc de type vénitien, suspendu au milieu de l'espace et ostensiblement abîmé sur l'un de ses côtés, et d'une plaque d'aluminium qui, tournoyant à proximité, le frôle à chacun de ses tours. Sur l'une des faces de celle-ci on peut lire, gravée, le mot allemand *HEUTE* [aujourd'hui] ; sur la face opposée, écrit au crayon, on lit le mot anglais *yesterday* [hier].

(Emptiness as poetry, I)

Tout être humain est forcé de constater, à un moment de sa vie, que le langage – seul outil dont il dispose pour s'exprimer – lui fait obstacle. Le poète germanophone Paul Celan intitula un de ses recueils *Sprachgitter* [grille de parole]. Cette expression pourrait servir pour aborder le travail de Vittorio Santoro – un artiste dont la formation, comme celle de Celan, est marquée par le plurilinguisme et par l'impossibilité de la traduction (une impossibilité qui laisse entrevoir une autre, plus troublante, celle de la référence même). La force du mot de Celan réside dans son caractère paradoxal : attrapé à l'intérieur du langage, le sujet de parole perçoit (et communique avec) l'extérieur à travers lui. Il n'y a pas de fenêtre au monde, mais plutôt une grille ; or si celle-ci est transparente, qu'y a-t-il dans ses creux ?

Prends ce mot – mon œil le parle au tien !
Prends-le, dis-le comme moi,
Dis-le comme moi, dis-le lentement,
Dis-le lentement, hésite-le,
Et ton œil – garde-le ouvert encore tout ce temps ![2]

La duplicité du langage, la distorsion entre l'œil et la parole, sont des thèmes également présents dans le travail de Santoro. Mais celui-ci n'est pas un poète, et non uniquement parce que la plupart des fragments figurant dans ses œuvres sont extraits de livres ou de la presse journalière. Dans son travail, le « poétique » survient comme un incident calculé au sein d'un matériau spécifique – la parole – dont l'environnement est toujours entièrement reconstruit

Vittorio Santoro, *Until Nothing Happens, December 2008 - June 2009/time-based text work (6 months),* 2008-2009, vue d'atelier, crayon sur papier 48,8 x 55,3 cm, courtesy et photo Vittorio Santoro

Vittorio Santoro, *To Believe That More Of The Same…, April - September 2007/time-based text work (6 months),* 2007, crayon sur papier, 164 x 114 cm, *Il fait jour ? (Il ne fait pas nuit), assisted version,* 2007, installation, châssis en métal, grillage de fils métalliques, moteur hydraulique, vidéo DVD en boucle, lecteur DVD, haut-parleurs, dim. variable, vue de l'exposition « The Truth About Your Tolerence for Cruelty », Cortex Athletico, Bordeaux, 2007, courtesy Vittorio Santoro, photo Cortex Athletico

comme une allégorie de la subjectivité. Il ne s'agit pas d'y voir, non plus, à la manière des collages cubistes, une « poétique de la vie quotidienne », mais plutôt de problématiser le langage par le biais de sa réinscription systématique et parfois brutale. Souvent, la transcription d'une phrase, d'un syntagme ou d'un seul mot est réitérée jusqu'à la détérioration matérielle du signe ou, ce qui revient presque au même, de son support. Une destruction qui ne peut néanmoins s'empêcher d'être elle-même signifiante. Ceci est spécialement visible dans les différentes séries de *time-based text works,* où un certain fragment de texte (« Until Nothing Happens », « Dependent Participation », « To Believe That More Of The Same Will Make Us Right Again », entre autres) est écrit au crayon et retracé une fois par jour pendant une période établie à l'avance (trois ou six mois, parfois plus). La répétition et l'insistance méthodiques du geste érodent le papier et déforment les mots, faisant de chaque pièce une sorte de récipient de temps et une parabole à propos de l'usure du signifiant.

Emptiness by overload
Emptiness by history
Emptiness by broadband therapy[3]

La réinscription de fragments textuels dans un environnement à la fois ordinaire (une gare, un atelier d'artiste, un bureau) et minutieusement construit est une opération récurrente dans le travail de Santoro. Le médium de la vidéo s'y prête spécialement, car il permet de créer une mise en scène entièrement close pour des personnages abstraits, plongés dans un état à mi-chemin entre l'inspiration et l'aliénation. Dans les deux volets de la série *Visionaries & Voyeurs,* on peut voir des femmes (isolées et déguisées) qui récitent l'une après l'autre des phrases incongrues, dont le contexte intentionnel d'origine a été effacé. Leurs gestes sont, la plupart des fois, aussi codifiés que leurs mots – c'est comme ça que nous voyons, à un moment donné dans *Visionaries & Voyeurs I* (2008), que l'actrice adresse à la caméra un sourire copié minutieusement de celui que Jeanne Moreau adressait à Monica Vitti, dans la séquence finale du film *La Notte* de Michelangelo Antonioni. Dans *Visionaries & Voyeurs II,* réalisée en 2009, la caméra balaie lentement la scène en zig-zag, face à une jeune actrice qui déambule dans un espace (on dirait l'entrée d'un garage) et dont la tenue ferait penser à celle d'une hôtesse de l'air. Elle parle : «… I wonder how much time I have spent waiting for the lights to change… It was like buying tickets for a flute concerto and finding yourself at a shooting range… Is this a false graphic mirror of the world ? You go in so far… you come out the other side…» Son discours évolue d'une phrase à l'autre par glissement, créant par là une sorte de caricature tragique du monologue de type hamletien. Dans son ensemble, la tirade de la protagoniste semble dessiner une topographie infinie du scepticisme, une anthologie du désenchantement adressée à un public trop habitué à regarder avec indifférence l'échec quotidien de la vérité.

(Emptiness as poetry, II)

Arrivés à ce point, il vaudrait peut-être la peine d'esquisser une digression à propos de la ligne qui sépare le scepticisme et cette autre attitude contemporaine maladroitement nommée « cynisme ». L'attitude sceptique, inaugurée par l'école grecque de Pyrrhon d'Élée, nous renvoie à une forme ultime de dignité intellectuelle, capable d'exercer une critique permanente du concept de certitude (et par extension, de celui de vérité), sans pour autant renoncer à la nécessité du questionnement et de la recherche. Face à elle, l'attitude qu'on appelle souvent « cynisme » (déformation du stéréotype d'une certaine école de pensée incrédule, apparue également chez les Grecs anciens), décrète l'impuissance de la vérité face

Vittorio Santoro, *Visionaries & Voyeurs II,* 2009, captures d'écran, HD vidéo, couleur, sonore, 8' 43", courtesy Vittorio Santoro

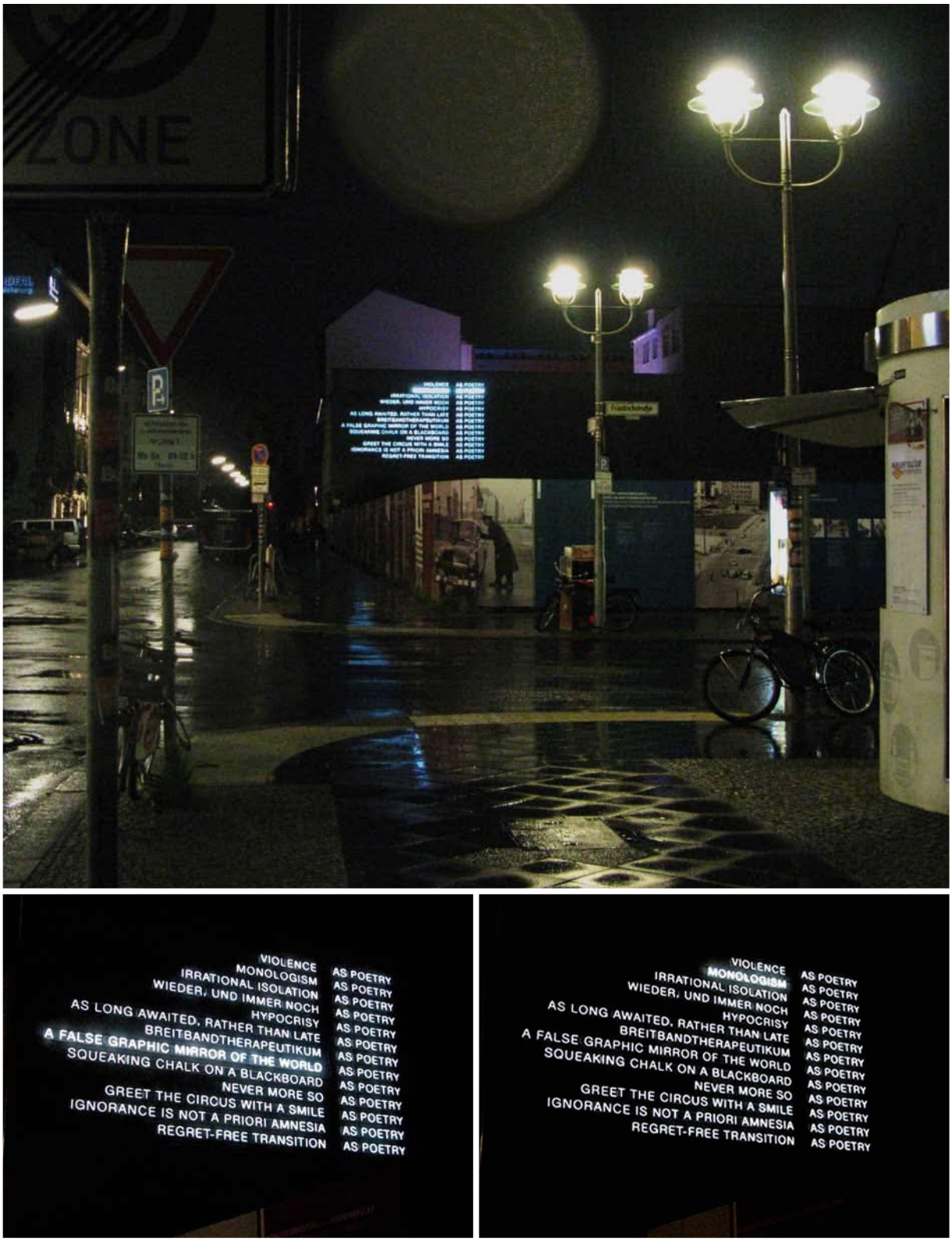
à la violence du factuel comme prémisse pour une autodestruction, méthodique et joyeuse, de l'intellect et du langage comme espace public. Si les journaux (télévisés ou non) contribuent à la première de ces tâches, l'industrie publicitaire s'occupe de fournir des techniques à la deuxième. L'articulation toute-puissante et spectaculaire des deux est un élément structurant de notre culture – elle façonne également la sensibilité d'un public habitué à des degrés de plus en plus grands de tension, de surveillance corporative et d'impuissance. Ce n'est pas par envie de défoulement que je considère important de rappeler ceci (comme si ce n'était pas suffisamment évident déjà), mais pour insister sur le fait que, pour comprendre ce qui arrive au langage dans l'œuvre de Vittorio Santoro, il faut tracer au préalable un schéma, si élémentaire soit-il, de la crise qui atteint la subjectivité au sein des sociétés contemporaines. Cette crise a un impact particulièrement ostensible dans le domaine artistique, dont la vocation est d'examiner le fonctionnement des codes (comportementaux, représentationnels) actifs sur tout le tissu social. Ma thèse serait que les œuvres de Vittorio Santoro, dans la mesure où elles mettent constamment en évidence la dégradation de la référence et l'ambiguïté de la communication (que ce soit entre un milieu et un individu, ou entre des individus), deviennent incompréhensibles si l'on ne prend pas en compte une certaine dialectique de ces deux attitudes radicalement opposées, « cynisme » et « scepticisme ». La première dégrade la seconde par le détournement des stratégies que celle-ci met à sa disposition. Cette articulation constitutivement ambiguë rend impossible le fonctionnement de tout régime d'interprétation qui n'assume pas (ironiquement, si l'on veut) son invalidité comme une prémisse de son existence. C'est dans le cadre d'une culture flatulente, inflationniste *(emptiness by overload),* que l'on doit observer les conditions de représentation d'une instance (la seule où nous puissions ultimement nous retrancher) traditionnellement nommée « conscience » ; et c'est dans ce cadre-là que le travail de cet artiste (dans un sillage qui le rapproche peut-être plus de Beckett que de l'art conceptuel) trouve sa valeur de vérité.

VIOLENCE AS POETRY
MONOLOGISM AS POETRY
IRRATIONAL ISOLATION AS POETRY
WIEDER, UND IMMER NOCH AS POETRY
HYPOCRISY AS POETRY
AS LONG AWAITED, RATHER THAN LATE AS POETRY
[…]

La grande pièce murale en néon *Monologism As Poetry,* installée temporairement sur une façade dans le quartier de Mitte, à Berlin[4], mettait d'une manière particulièrement agressive l'accent sur le fonctionnement totalisant et affirmatif de la culture contemporaine. Il ne s'agissait pas de critiquer, mais de retourner ce régime d'*indifférance* vers lui-même, tout en sachant qu'il est formellement impossible de se soustraire à sa norme d'intégration. À propos de l'impact public de son travail, Vittorio Santoro déclarait récemment : « I have no idea what a "political" art work should be. I am of the opinion that an art work is not suitable for propaganda. Some of my works are often solipsistic or models of propositions ; some others have more an overtly "engaged" stance. Almost all of them want to deal with ideas, how they propagate, how they interfere, how they reach for confrontation in the social web[5]. »

(Personne)

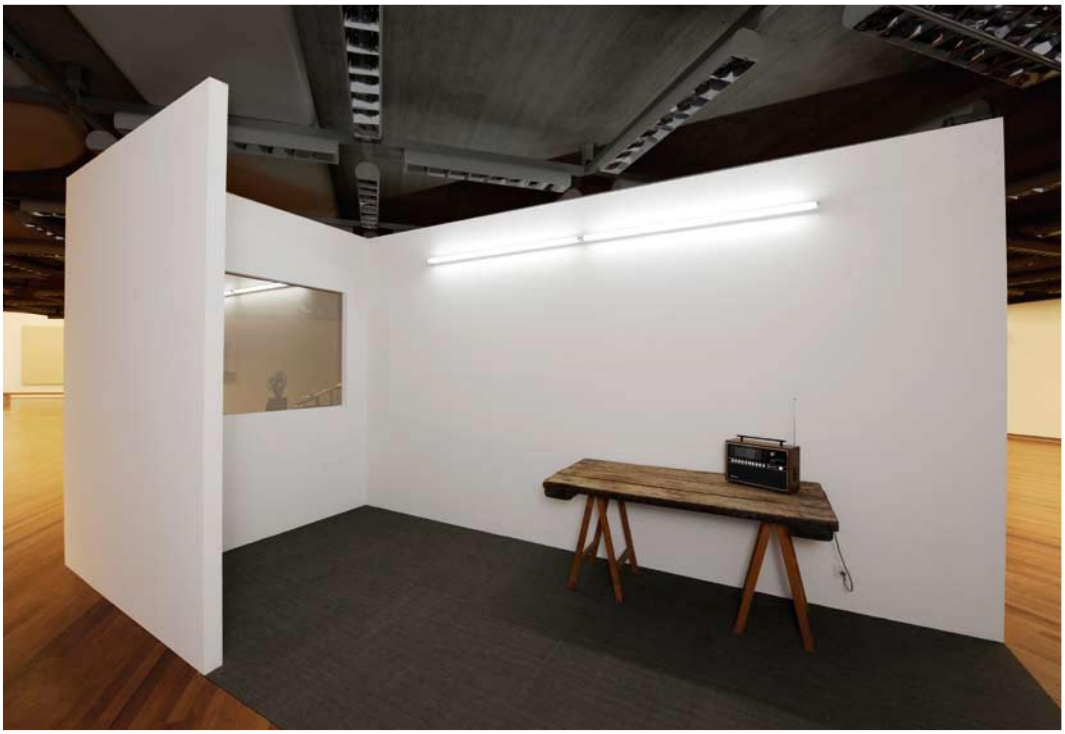
Malgré tout ce qu'on vient de dire, nous ne pouvons affirmer que le démantèlement de la certitude, mis en parallèle avec une grandissante inflation langagière, soit le *thème* de l'œuvre



Vittorio Santoro, *Monologism As Poetry,* 2009, installation néon montée à l'extérieur, dispositifs de suspension, cycle de lumière programmé, appareils électroniques, dim. variables, 800 x 1300 x 20 cm environ, vues de l'exposition « Conflicting Tales », Burger Collection, Berlin, 2009, coll. Burger Collection, Hong Kong, courtesy et photo Vittorio Santoro

de Santoro, mais seulement son *contexte*. Ses œuvres mettent en scène l'avarie systématique de la connaissance comme cadre d'existence – un cadre, si l'on veut, *tragique,* absurde. Dans chacun de ses travaux (ou plutôt, dans chacune de ses séries) une manière d'opérer dans et face à cet appareil inefficace est mise en relief. Le plus intéressant est que Santoro tente en permanence d'évacuer la condition « personnelle », subjectiviste, de sa pratique. Cela ne veut pas dire pour autant qu'il essaie de « l'objectiver ». Il y a bien une *voix,* mais elle n'est pas *personnelle*. Chaque pièce part d'un certain noyau expressif pour aller vers la mise en évidence du fait que, derrière cette expressivité, il n'y a personne et vice-versa : chaque dispositif de parole (ou *speech device*) produit de manière machinale, inerte, sa propre expressivité mystérieuse. La vidéo intitulée *Moving Towards You, Moving Around You, Moving Against You, Moving Away From You,* réalisée entre 2005 et 2006, est à cet égard, et déjà par son titre, particulièrement significative. Elle montre une scène de bureau apparemment banale, une journée de travail quelconque dans une ville européenne indéterminée. À travers tous les canaux ordinaires de langage (les écrans des ordinateurs, les panneaux d'affichage, les tas de papiers imprimés, le téléphone et même la radio) passent des énoncés étrangers au contexte purement bureaucratique. Pendant qu'un poste de radio bourdonne sur une table, entre deux fréquences, une femme décroche le téléphone et enchaîne, une après l'autre, des citations extraites de la section « Quote of the day » dans *The New York Times*[6]. La même scène se répète à trois reprises, avec des variations sur le travelling final qui clôt la séquence à chaque fois sur un côté du couloir qui met le bureau principal en communication avec le reste du bâtiment. Après avoir vu les trois fins, on sait que toutes les pièces qui entourent le bureau sont vides (seulement une est inaccessible à la caméra), comme si l'action, par hallucination ou par mirage, avait lieu dans une sorte de cabinet fantôme. C'est également une façon de mettre en évidence l'artificialité d'un décor qui nous était présenté au début d'une manière presque naturaliste. Sur les différents endroits où la caméra s'arrête, on trouve des phrases fragmentées, parfois mal écrites, dont l'énigme nous échappe (« … I signed, I signed… And my name was Buffalo Bill »). Le bureau fonctionne ainsi lui-même comme une sorte de radio, qui aurait capté des lambeaux d'un discours intime volatilisé. Les mots sont partout et cependant il est impossible de les attribuer à aucun des occupants de l'espace : ce sont des mots de *personne*. Même la femme qui répond au téléphone s'exprime de façon que nous puissions, au fur et à mesure, reconnaître l'artificialité de sa parole. Ce bureau, saturé par une mystérieuse paperasse libidinale, pourrait être vu comme une allégorie de la mémoire qui répète spasmodiquement ce qui a été dit, écouté, lu ou pensé dans un passé indéterminé. De nouveau, il y a une voix sans personne, ou bien il n'y a de *personne* que dans la mesure où ce mot, considéré dans son origine étymologique (en latin, *persona*), nous renvoie à la figure du masque[6]. Dans beaucoup de travaux de Vittorio Santoro, le dispositif est la *persona,* c'est-à-dire le masque à travers lequel résonne une voix, même si, derrière ce masque, il n'y a rien – seulement des chambres vides.

Cette idée du dispositif comme masque (masque en tant que personne et en tant que *persona,* personne en tant que simulacre et en tant que nullité) est formulée de manière encore plus explicite dans l'installation *Untitled (Mask),* qui fut présentée, en 2008, à la Kunsthaus de Zurich et, en 2009, à la Fondation d'entreprise Ricard, à Paris. Dans un espace délimité par trois murs blancs formant une sorte de chambre, on perçoit une table faite de vieilles planches en bois brut, sur laquelle on trouve un de ces anciens postes de radio de type *world receiver*. Celui-ci diffuse ce qui semble être une lecture de différents passages d'une bibliographie autour d'un masque traditionnel du Mali, dit *kono* : sont décrits quelques détails remarquables de ce type de masque, les rites pour lesquels il était utilisé et les mythes auxquels il était associé. À mesure qu'elle avance, la lecture nous dévoile les différentes interprétations qu'on a fait du même type de masque pendant l'histoire scientifique. Dans le mur opposé il y a une fenêtre

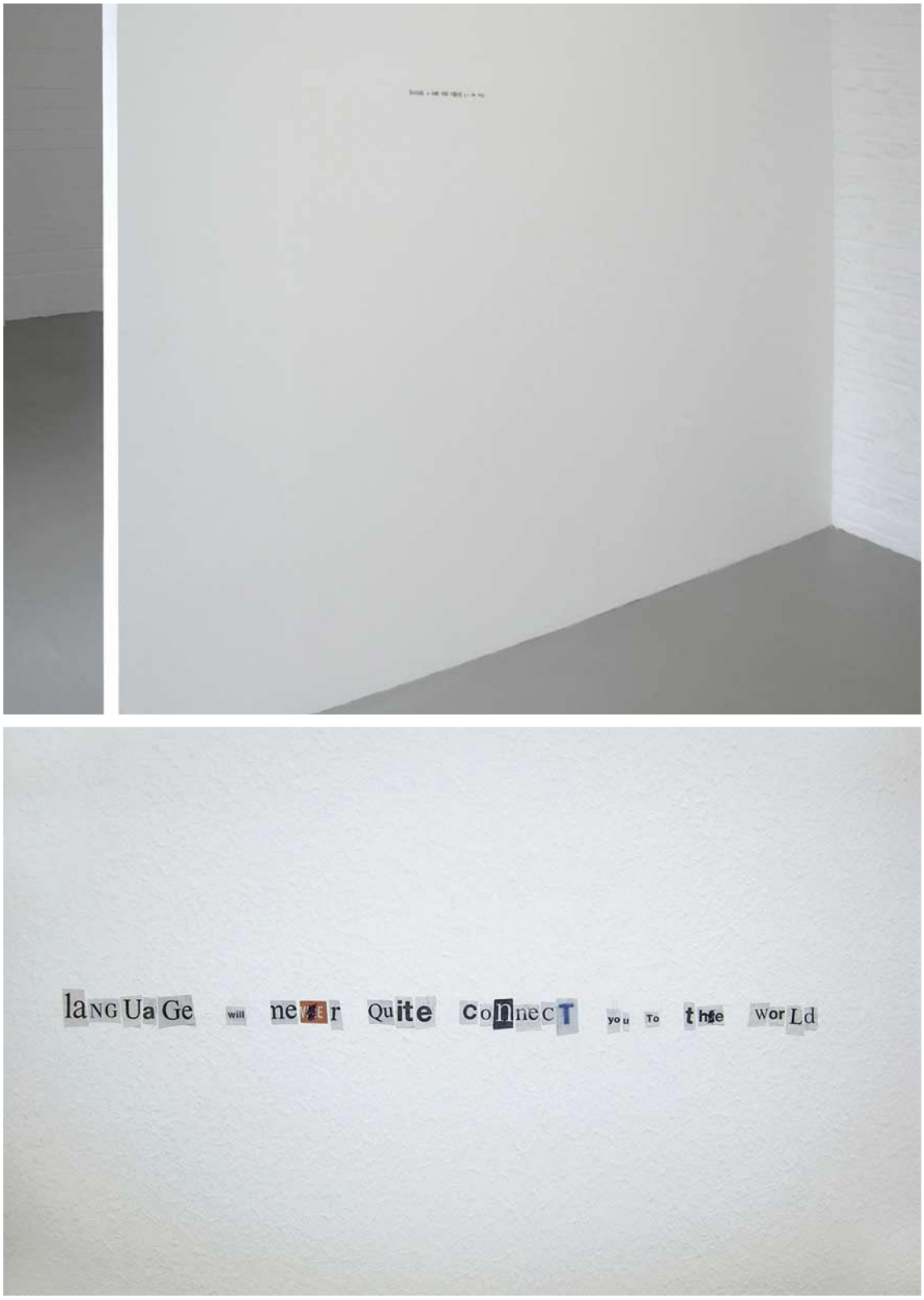


Vittorio Santoro, *Untitled (Mask),* 2007, installation audio, murs, peinture blanche, miroir sans tain, 3 tubes fluorescents, cycle de lumière programmé, lecteur MP3 intégré à un poste de radio, fichier audio, voix James Lord, planche en bois, coupure de presse, appareils électroniques, dim. variables, 290 x 210 x 415 cm environ; en haut, vue de l'exposition « Phoenix *vs* Babel », Fondation d'Entreprise Ricard, Paris, 2008, courtesy Vittorio Santoro, photo Patrick Lafievre ; en bas, vue de l'exposition « Shifting Identities (Swiss) Art Now », Kunsthaus Zürich, 2008, coll. Kunstmuseum Bern, courtesy Vittorio Santoro, photo Marco Blessano

à travers laquelle nous pouvons percevoir l'autre côté de la salle, mais seulement de façon intermittente ; il s'agit d'une glace sans tain dont le degré de transparence est déterminé par deux tubes fluorescents (l'un à l'intérieur, l'autre à l'extérieur de la « chambre ») qui s'allument à intervalles spécifiques sur son côté supérieur. Au pied de cette ouverture, imperceptible au premier regard, il y a une minuscule découpe de journal, sur laquelle on peut lire une phrase en anglais : « "I never got used to seeing a vulture sitting complacently on my roof as I come home", he writes from Sierra Leona[8] ». Le spectateur se trouve coincé dans un espace qui, malgré le fait d'être partiellement ouvert (il n'y a que trois murs), n'est pas moins hermétique. Le texte, lu parcimonieusement par la voix de l'écrivain James Lord, nous renvoie à un cadre anthropologique objectif, alors que la découpe de journal nous fait penser à des stéréotypes de la vie en milieu sauvage, souvent entretenus par les chroniques de presse. À ceci s'ajoute la présence d'un mobilier rustique, *historiciste,* qui entre en contraste avec la neutralité, non moins suspecte, des murs blancs qui l'entourent. En manipulant l'histoire d'un masque pour évoquer le processus de construction d'un regard historique, *Untitled (Mask)* met le spectateur face à (ou dans) l'artificialité, presque violente, du regard ethnologique. Portée universelle et validité universelle du discours scientifique ne coïncident pas forcément. L'installation reproduit ainsi l'espace relativement isolé, relativement *aveugle,* où se donne la connaissance de l'autre.

(Die Niemandshand)

En 2006, Vittorio Santoro réalisa une série de sept *text works* sans titre en utilisant une procédure qui évoque de nouveau la recherche d'une écriture où les traces d'un engagement subjectif ou personnel ont été effacées ou brouillées. Une fois encore, l'intention était moins de nier l'existence d'un auteur que de faire comparaître une forme d'expressivité défectueuse, dépersonnalisée. Santoro envoya de Paris à Genève sept feuilles de papier, un nombre équivalent de phrases à transcrire et quelques instructions élémentaires. Une personne (sans rapport spécifique au monde de l'art, et dont l'identité n'est pas importante) fut alors sollicitée pour réaliser le travail à la place de l'artiste. La plupart des phrases (« Emotional vacuum », « Somatic dislocation », « Uncomfortable intimacy », « Imperceptible fall ») manquaient de verbe et aucun pronom personnel ne s'y trouvait. Le fait que l'auteur matériel des sept pièces ne puisse pas être identifié par le spectateur est nécessaire pour que la pièce « marche », si l'on admet que parmi ses finalités possibles, il y a celle de faire émerger l'énigme de l'expression calligraphique (la trace du corps dans l'écriture) avec d'autant plus de force que son référent individuel – narcissique, si l'on veut – reste caché, suspendu. Calligramme et message subissent ainsi une opération analogue d'obscurcissement. Dans un texte de 1973 à propos du travail de Cy Twombly (un artiste dont l'œuvre met en question depuis ses débuts le rapport entre calligramme et dessin), Roland Barthes essayait de définir la notion de geste en employant des catégories que l'on pourrait reprendre à propos de ce qui vient d'être dit sur Vittorio Santoro. Pour Barthes, un geste est « le supplément d'un acte. L'acte – poursuivait-il – est transitif, il veut seulement susciter un objet, un résultat ; le geste, c'est la somme indéterminée et inépuisable des raisons, des pulsions, des paresses qui entourent l'acte d'une *atmosphère*. Distinguons donc le *message,* qui veut produire une information, le *signe,* qui veut produire une intellection, et le *geste,* qui produit tout le reste (le « supplément ») sans forcément vouloir produire quelque chose[9] ». Or, que se passe-t-il avec ce « vouloir produire » (cette intentionnalité) du signe, du message et du geste, quand celui qui réalise le geste est détaché du message et quand on ne peut pas attribuer un contexte à l'auteur de l'un ni à l'émetteur de l'autre ? L'intellection du signe échoue, sans que pour autant nous manquions des éléments formels nécessaires pour y reconnaître une expressivité. L'œuvre de Santoro rend manifeste le fait que ce que nous appelons la dimension expressive du langage est une sorte de comportement compulsif,



Vittorio Santoro, *Language Will Never Quiet Connect You To The World,* 2008, lettres découpées d'un journal collées sur mur, fiche d'instruction, vues de l'exposition « You Are Still Here », galerie 5213, Berlin, 2008, courtesy Vittorio Santoro, photo Patrick Lafievre

machinal et arbitraire de celui-ci. Il ne s'agit pas d'une conséquence, mais plutôt d'un effet collatéral des efforts infructueux de moduler (c'est-à-dire, d'adapter à un cas particulier) l'objectivité du langage par celui qui l'emploie. Tel qu'on peut le lire dans une autre pièce d'« écriture par procuration » de Santoro : *Language will never quite connect you to the world* [10].

(Eclipse, II : la lecture)

Mais peut-être l'illusion de comprendre est-elle le seul subterfuge qui nous maintient à l'abri d'une insupportable stupeur, alors qu'on ne pourrait jamais accomplir le dessein d'atteindre pleinement le « concret » par le langage. Il serait facile de réfuter ce constat d'un point de vue strictement pragmatiste, en prenant comme exemple le livre d'instructions de la machine à laver ou le fonctionnement d'une agence bancaire. À moins que toute la chaîne de sophismes que nous venons de déployer ne soit valable que dans le domaine des énoncés non-vérifiables, propres à un discours affectif ou psychologisant – un domaine dont les limites coïncident peut-être avec ceux d'une certaine tradition romanesque. Ce champ n'est pas seulement un contexte linguistique de description imparfaite des affects ; on peut dire que ceux-ci surgissent déjà dans un champ d'ambiguïté sémiotique insoluble. Dans cet espace anti-pragmatique (si l'on peut utiliser une telle expression) celui qui parle ou qui écrit possède seulement une autorité partielle sur ce qu'il dit, de même que celui qui lit ou qui écoute n'a qu'un accès restreint et hasardeux au message. Mais cela suffit pour donner lieu à toutes nos tentatives de communication. Qui n'a pas éprouvé le manque soudain d'identité d'un énoncé avec lui-même ? Qui n'a pas relu un livre en ayant l'impression qu'il n'était pas du tout comme ça la première fois ? Comme l'a montré Paul de Man dans son ouvrage essentiel, *Allégories de la lecture* [11], la lecture est un processus autrement plus complexe et plus solitaire que l'écoute, une expérience pratiquement ineffable aux bords mêmes de la lettre. L'espace interfaciel d'accès à un texte, sa surface signifiante, n'est pas seulement inépuisable en termes de référence, mais il se transforme à chaque fois, *diffère*. Il serait impossible d'en élaborer une cartographie. L'œuvre *F. Dostoyevsky : C. and P., page 67 (Penguin Popular Classics), divided vertically,* réalisée par Vittorio Santoro en 2007 [12], rend compte de cette incommunicabilité de la lecture par le biais d'une stratégie à cheval entre le conceptualisme protocolaire et la sublimation gestuelle. À un moment charnière du roman *Crime et châtiment* (exactement au niveau de la page 67 de l'édition anglaise de Penguin Classics), le protagoniste Raskolnikoff, qui vient de commettre l'assassinat de la vieille usurière, guette silencieusement derrière la porte de l'appartement de sa victime alors que quelqu'un approche par l'escalier. L'étranger frappe à la porte et demande à la propriétaire de le faire entrer. Cette situation de symétrie dramatique est altérée par l'un des deux personnages, qui se dérobe au champ de perception de l'autre. La page où Raskolnikoff décide de son destin (en refusant de se montrer publiquement comme assassin), et donc de la suite du roman fut entièrement décalquée au crayon par Vittorio Santoro, puis divisée verticalement en deux moitiés symétriques, dont l'une fut brûlée trois fois (dans une autre version de la même pièce, les deux moitiés sont brûlées). Une moitié reste intacte et l'autre est détruite par le feu, les traces du graphite demeurant visibles sur le papier carbonisé. L'œuvre elle-même est installée de façon à ce que les deux volets ne soient pas visibles au même instant, étant fixés sur les deux côtés d'un mur qui se dresse librement dans l'espace. « Le décalage entre la lecture esthétiquement sensible et la lecture rhétoriquement consciente, toutes deux également irrésistibles, déconstruit la pseudosynthèse du dedans et du dehors, du temps et de l'espace, du contenant et du contenu, de la partie et du tout, du mouvement et de l'immobilité, du moi et de la compréhension, de l'écrivain et du lecteur, de la métaphore et de la métonymie, précédemment établie par le texte. Ce décalage fonctionne comme un oxymore […]. Il désigne la nécessité d'au moins deux lectures mutuellement exclusives

Vittorio Santoro, *F. Dostoyevsky : C. and P., page 67 (Penguin Popular Classics), divided vertically,* 2007, installation (diptyque), transcription au crayon d'une page de livre, crayon sur papier ultérieurement brûlé, fiche d'installation, chaque 42,2 x 48 cm, courtesy Vittorio Santoro, photo Marco Blessano

Vittorio Santoro, *Reciprocal Scrutiny (bordereau),* 2009, installation (diptyque), lettres en verre, néon, dispositifs de suspension, transformateur, 12 x 130 x 4 cm environ, photographie argentique surdéveloppée sur papier baryté encadrée, 79 x 79 cm, fiche d'installation, vue de l'exposition « La chambre de Marlow », galerie Xippas, Paris, 2009, courtesy galerie Xippas, Paris / Athènes, photo Frédéric Lanternier

et affirme ainsi l'impossibilité d'une interprétation véridique […][13] ». Au moment où l'on prend conscience de l'aporie décrite par De Man, seul un geste dirigé contre la matérialité du texte (le papier) rend compte du besoin chez le lecteur de briser l'urne de verre où il se trouve. C'est là qu'intervient la brûlure comme une allégorie non pas de la lecture, mais de la nécessité d'en rompre l'immanence.

«… Non, c'est impossible ; c'est impossible de faire partager la sensation de vécu de n'importe quelle période de son existence – ce qui en fait la vérité, la signification – son essence volatile et pénétrante. C'est impossible. On vit comme on rêve – seul[14]. » Deux sujets qui se cachent l'un de l'autre par le biais du langage ou qui se perçoivent à travers sa « grille » (une situation qui réapparaît métaphoriquement dans *F. Dostoyevsky : C. and P., page 67*), c'est-à-dire deux sujets dans une situation communicative quelconque, doivent faire face en permanence à la fatalité de l'interférence et du malentendu, ainsi qu'au miracle fugace et ordinaire de la convergence. Posé sur l'opacité d'une parole (qu'elle soit propre ou étrangère), le regard scrute les signes sans pouvoir prendre une résolution. Dans l'œuvre *Reciprocal Scrutiny (bordereau)* présentée en 2009 à la galerie Xippas de Paris avec le sous-titre *La Chambre de Marlow,* Vittorio Santoro plaçait face à face un texte en néon et une photographie encadrée sous vitre. Les mots en néon (« reciprocal » et « scrutiny ») étaient placés l'un contre l'autre, le deuxième étant écrit à l'envers comme s'il se reflétait latéralement dans un miroir. Face à eux, une photographie très noircie par un développement trop long laissait entrevoir faiblement l'image d'une note manuscrite (un bordereau), en l'espèce celle qui avait été utilisée comme preuve pour incriminer Dreyfus dans la fameuse conspiration d'État en 1894. Curieusement, les mesures du *project room* où était exposée le dyptique étaient pratiquement les mêmes que celles de la cellule de réclusion de Dreyfus sur l'Île du Diable, en Guyane française. Le tirage photographique, presque noir, avait les mêmes dimensions que le *Carré noir* réalisé par Malévitch en 1915, tandis que la référence à Marlow (dans le sous-titre de l'exposition) renvoyait non seulement au narrateur de *Heart of Darkness,* la célèbre nouvelle de Joseph Conrad, mais aussi à la critique de l'impérialisme colonial et aux voyages parallèles de Dreyfus, de Marlow et de Conrad lui-même. La typographie du texte en néon, de son côté, reproduit celle de la première édition de *Heart of Darkness,* en 1902, dans le volume intitulé *Youth : A Narrative and Two Other Stories*. Dans son ensemble, *Reciprocal Scrutiny (bordereau)* est construite comme un faisceau de références croisées que le visiteur peut parcourir sans pouvoir en extraire une conclusion ni un message précis, succombant progressivement au mystère de la simultanéité historique. La construction délibérée d'un labyrinthe d'allusions ne fait pas qu'interroger le besoin, en quelque sorte utopique, de porter sur une époque un regard panoramique et multiple ; elle construit également l'accès à une trame d'associations et de liens historico-culturels potentiellement infinie. La juxtaposition de matériaux documentaires ou paradocumentaires qui ne parviennent pas à clore un récit rend compte d'une approche très fréquente dans la dernière génération d'artistes européens, une sorte de réponse collective à l'incontournable disparition du narrateur dans le récit d'histoire (ainsi que, par ailleurs, dans la critique). Il serait intéressant de se demander dans quelle mesure cette stratégie joue une fonction spécifique dans le travail de Vittorio Santoro – un travail, comme on a vu, consacré au *mapping* minutieux des points aveugles du langage, de la perception et du jugement (esthétique, juridique, politique) et des effets (qu'ils soient psychoperceptifs, psycholinguistiques ou politiques) que ceux-ci produisent. Dans ce cadre, l'apparition fragmentée d'un ou plusieurs récits historiques nous place dans la zone médiale entre deux problèmes herméneutiques analogues : d'un côté, celui de notre existence dans un régime linguistique dominé par l'inertie du malentendu et par la séduction de l'illisible ; de l'autre, celui de notre existence à l'intérieur d'un espace sociolinguistique dominé institutionnellement par le mensonge.

Vittorio Santoro, *Untitled (Mask) II,* 2007, 17 diapositives, projecteur de diapositives, dim. variables, vue de l'installation, ANNE + Art Projects, Ivry-sur-Seine, 2008, courtesy Vittorio Santoro, photo Remy Lidereau

1 Vittorio Santoro est né à Zurich, Suisse, en 1962. Il vit et travaille à Paris. Pour plus d'information, on peut consulter: www.vittoriosantoro.info

2 *Nimm dieses Wort – mein Auge redet's dem meinem!/Nimm es, sprich es mir nach,/sprich es mir nach, sprich es langsam,/sprich's langsam, zögr es hinaus,/und dein Aug – halt es offen so lang noch!* Paul Celan, fragment extrait du poème « Wo ist eis » [Où est la glace], dans *Von Schwelle zu schwelle* [De seuil en seuil], trad. Valérie Briet, Christian Bourgois éditeur, Paris, 1991.

3 Fragment du monologue extrait de la vidéo *Visionaries & Voyeurs I,* 2008.

4 La pièce fut présentée dans le cadre de « Conflicting Tales », première exposition de la collection Burger, sur une façade de la rue Zimmerstrasse, à Berlin, près de l'endroit connu comme *Checkpoint Charlie*. La pièce occupait la façade latérale (mur mitoyen) du bâtiment.

5 [Je n'ai aucune idée de ce que pourrait être un art politique. Je suis de l'avis qu'une œuvre d'art n'est pas appropriée à la propagande. Certaines de mes œuvres sont solipsistes ou consistent en modèles de propositions ; d'autres adoptent davantage une posture plus ouvertement engagée. Presque toutes ont à voir avec les idées – comment celles-ci se propagent, comment elles interfèrent, comment elles se confrontent au sein du tissu social.]

6 Son discours correspond en fait à un collage d'énonciations de politiciens, de citoyens anonymes ou du monde de l'art, réalisées entre 2003 et 2005. Les différences entre les différents fragments, donnant au texte son caractère polyphonique, ont été effacées. La vidéo omet toute référence à l'origine des citations.

7 Dans le théâtre classique, les masques aidaient à renforcer le caractère des personnages, normalement associés à un état d'esprit déterminé. Ils permettaient aussi d'amplifier et de diriger la voix de l'acteur – le mot *persona* est associé au verbe *per-sonare* – plus fortement en direction du public.

8 [Je ne me suis jamais habitué à voir un vautour paisiblement posé sur mon toit quand je rentre à la maison, écrit-il depuis le Sierra Leone.]

9 Roland Barthes, « Cy Twombly ou "Non multa sed multum" ». Voir Yvon Lambert, dans *Catalogue raisonné des œuvres sur papier,* éd. Multhipla, Milan, 1979. Reproduit dans Cy Twombly, *Cinquante années de dessins,* éd. du Seuil, Paris, 2002.

10 L'œuvre *Language will never quite connect you to the world,* 2008, part d'un protocole de travail que l'artiste transmet à celui qui souhaiterait s'approprier l'œuvre. À cette fin, il faut que cette personne fasse une sélection d'articles de la presse journalière correspondant à une même journée et que, ce même jour, elle découpe les lettres qui composent la phrase (« language will never… ») et les colle à un mur. Cette procédure d'écriture par collage, souvent utilisée pour obstruer la traçabilité d'un message, élimine toute marque calligraphique ; la complexité du protocole de fabrication « déplacée » de la pièce augmente, en revanche, sa valeur en tant qu'action.

11 Voir Paul de Man, *Allégories de la lecture,* trad. Thomas Trezise, Paris, Galilée, 1989.

12 L'installation fut présentée à la galerie Cortex Athletico, à Bordeaux, en octobre 2007, lors de l'exposition individuelle « The Truth About your Own Tolerance for Cruelty ».

13 Voir Paul de Man, *op. cit.,* p. 99-100.

14 Voir Joseph Conrad, « Au cœur des ténèbres », dans *Œuvres,* vol. II, trad. de G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pleiade », 1985.