

## *Le Corps phénoménologique de la mémoire*

Victor Mazière

« The time is out of joint » William Shakespeare, *Hamlet*

(« Le temps est hors de ses gonds », tr. Yves Bonnefoy, 1957, Folio Gallimard, 1992)

Dans *Le Livre des Passages*, Walter Benjamin décrit le caractère historique des images comme un mouvement dialectique, par lequel l'« Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation »<sup>(1)</sup>. Au point fixe et immobile de la détermination temporelle se substitue alors le « tourbillon », le mouvement de « ce qui est en train de naître dans le devenir et le déclin »<sup>(2)</sup> : en créant une onde de choc, cette vibration se propage dans l'océan du temps, non seulement sur sa surface, mais aussi, invisiblement, dans ses profondeurs. Le temps « tourbillonnaire » n'est donc plus particulière, mais ondulatoire, causant une série de « déjointements » dans l'origine : l'image, dès lors poreuse aux temporalités multiples qui la traversent, se tient au seuil de ces jointures, entre ce qui part et ce qui arrive, ce qui se transmet dans l'apparaître et ce qui s'y dérobe, sans cesse en vertige d'elle-même.



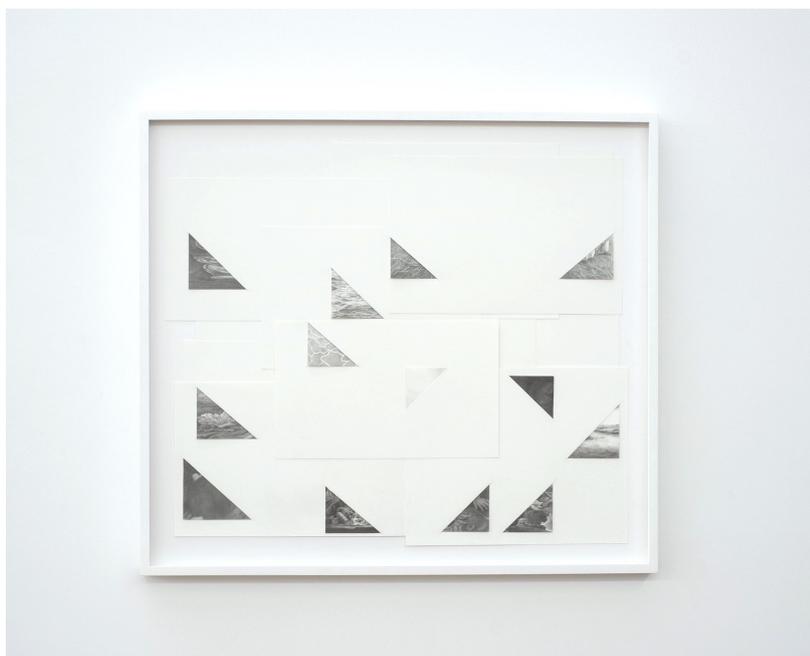
C'est ce temps élastique et constellaire, au seuil de deux jointures, que conjure Laetitia de Chocqueuse, et dont elle laisse monter vers elle la forme en latence : n'est-ce pas d'ailleurs le sujet même de *Visions Liminaires*<sup>(3)</sup>, dont le tissu signifiant s'ouvre aux paradoxes temporels contenus dans son épaisseur, comme un écho nous revenant des passés futurs ? Dans cette série, Laetitia de Chocqueuse a « creusé » des cercles concentriques, comme une trajectoire légèrement déviée, un *clinamen*<sup>(4)</sup> dans l'orbite du temps, qui semble s'étendre vers la profondeur de l'image photographique, à la fois diaphragme et point d'entrée vers l'hyperespace de l'histoire qu'elle contient et qui la contient. Comme si pour accéder à la vision, il fallait s'affranchir de la planéité, accéder à une vie et un espace autres : car la mort est plate, elle est la planéité-même fixée dans un dernier stade de l'entropie. La véritable vie, celle des rémanences secrètes, est profonde ; et biaisée : elle se tient au coin de l'œil. *Visions Liminaires* n'est, en ce sens, plus une simple série de documents photographiques relatant une généalogie linéaire, c'est un « objet spectral »<sup>(5)</sup> invaginé, qui se plie et se déplie selon les configurations d'une matrice imaginaire du temps. L'image devient alors un suaire, traversé par des survivances, par l'empreinte des formes cristallisées dans le temps : comme le ready-made d'*Autoportrait involontaire*, qui évoque non

seulement l'enregistrement automatique de la trace, mais aussi, par là même, le transfert elliptique des temporalités, avec cette image quasi-chrétienne convoquée par le hasard de l'indice sur une simple feuille de carton jaunie par les ans et sauvée de l'oubli.



Cette plasticité temporelle du signe, qui semble épouser tout objet, est la chair future de l'origine-tourbillon : le changement constant des formes, les glissements d'une topologie à une autre figurent alors les actes de résistance d'un signal qui se propage et résiste à l'effacement, comme une stratégie pour habiter encore notre monde, contre toutes les impossibles *tabula rasa*<sup>(6)</sup> ; aussi les objets qui restent accrochés sur la table de *Tentative d'Abstraction* sont-ils à lire comme des figures de la sauvegarde des images face à l'arrachement de l'oubli et de la destruction ; en basculant vers une autre topologie, verticale, cachée entre les espaces, ils deviennent des signes, des indices en attente d'un sens nouveau, dans le changement d'axe presque imperceptible d'une révolution du regard.

Sémiotiques, matriciels, les travaux de Laetitia de Chocqueuse s'inscrivent ainsi dans un jeu de différence<sup>(7)</sup> : appelant dans l'ici et maintenant une forme de présence sans présence, ce sont des constellations de signes plongeant dans l'inconscient historique des images, où les relations de sens, d'espace, de temps ne sont plus que des configurations possibles d'objets dont seule change la forme, parce que l'angle d'observation lui-même a changé. En basculant vers l'indice, les formes-signes, devenues sub-symboliques<sup>(8)</sup>, perdent les frontières sémiotiques conventionnelles qui les séparent les unes des autres, s'ouvrant ainsi à un creusement signifiant qui appelle nécessairement un autre que soi : ces signes perforés par une origine toujours-déjà éloignée d'elle-même sont des revenances, dont l'apparaître, le « phanestai »<sup>(9)</sup>, est parcouru par une vie spectrale, une corporité autre, une chair d'ectoplasme greffée sur la vie subconsciente ; car le spectre est le corps phénoménologique de la mémoire. Sa singularité suppose toujours une altérité qui lui offre un substrat, un lieu et un temps. C'est d'ailleurs la condition même de toute hantise : les spectres viennent à *nouveau*, ils habitent, non le passé, mais le futur.



L'histoire est donc comme un espace de résistance spectrale, où les œuvres du passé hantent toujours-déjà la mémoire d'un livre à venir ; c'est un hypermonde replié sur lui-même mais possédant des points d'entrée, ceux où s'effondre l'espace-temps de l'image : ce sont par exemple ces trous noirs, ces fenêtres-tourbillons qui s'ouvrent dans les dessins triangulaires des *Constellations*. Vues de loin les *Constellations*, avec leurs formes géométriques rythmiquement réparties sur l'espace vierge du papier, ressemblent à une composition abstraite : mais lorsque l'on s'en rapproche, on distingue des fragments d'œuvres reproduites au graphite, comme les pages d'un livre que l'on aurait replié pour les marquer, des points d'ancrage ou d'orientation dans l'hyper-espace de l'histoire. Reproduits à nouveau, le marquage est ici un « re-marquage »<sup>(10)</sup>, à la fois répétition et différence du même par rapport à lui-même : c'est dans cet écart infime qu'opère la dissémination, dessinant alors une nouvelle topologie, une nouvelle constellation dans le ciel de l'histoire, où peuvent coexister des fragments issus de temporalités hétérogènes ; comme dans la matrice de Lyotard<sup>(11)</sup>, les objets peuvent ici occuper plusieurs positions simultanément ou plusieurs objets occuper le même espace, dans une concaténation de mécanismes inconscients et d'enchevêtrements spectraux : aussi le processus créatif de Laetitia de Chocqueuse est-il

volontairement lent, patient, c'est une immersion dans le corps fragile et inconscient des images ; un enfantement.

Ses dessins sont alors comme des empreintes de la durée : ce sont des photographies de rêves ou de visions, à la fois très précises et un peu pâles, comme une image que l'on voudrait fixer avant qu'elle ne disparaisse. Comme pour saisir cet impossible instant où le pas n'est pas encore séparé de l'empreinte.

L'accent mis par Laetitia de Chocqueuse sur la trace et sur la plasticité de l'indice, dont elle étend le champ vers des rapports de contiguïtés non seulement physiques mais aussi conceptuels, rappelle en cela certains aspects de *l'Ars memoriae* : issus de l'Antiquité classique et développés au Moyen Age et dans la période pré-renaissante, les Arts de la mémoire ont permis de construire un système spatio temporel différent de celui du modèle post-renaissant fondé sur le point de vue unique et la cohérence de l'espace, organisé selon des règles de causalité classiques. La « spaciosité »<sup>(12)</sup> de l'espace de mémoire met en scène une zone de compatibilité des différents effets de profondeur : il permet ainsi un parcours mental du regard tout en conférant aux images un statut indiciel, qui les distingue d'un simple rapport iconique ou symbolique. C'est ce système d'emboîtements des lieux que l'on trouve chez Giotto : l'indicialité y est liée à la fois à l'espace que le regard parcourt et aux liens qu'il doit faire pour rendre mémoriellement compossibles les directions légèrement déviées : d'où l'importance de maintenir des effets de profondeur commensurables les uns aux autres, sans jamais s'ajuster sur les règles d'une perspective classique. Comme dans les *Visions Liminaires*, l'accès à cette interface entre la mémoire et l'incarnation physique de l'image passe par un changement de système perspectiviste, par un effet de biaisage.

L'hypermonde des topologies non linéaires pousse cette structuration du regard jusqu'au point où se révèle la fonction matricielle de tout système fondé sur l'indice : produire un plasma signifiant, où l'indice devient un objet spectral, apte à épouser tout lieu, toute forme, toute liaison sémiotique. Comme le mercure, l'eau et la cire, ces formes en latence.

Ces formes *nues*.

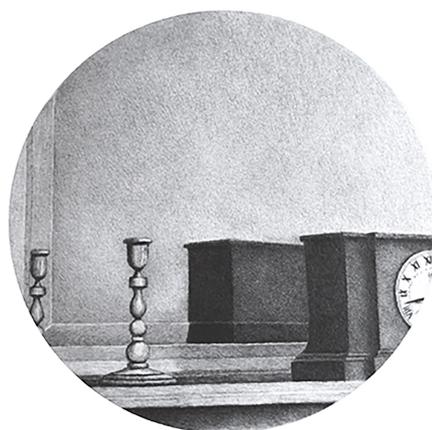
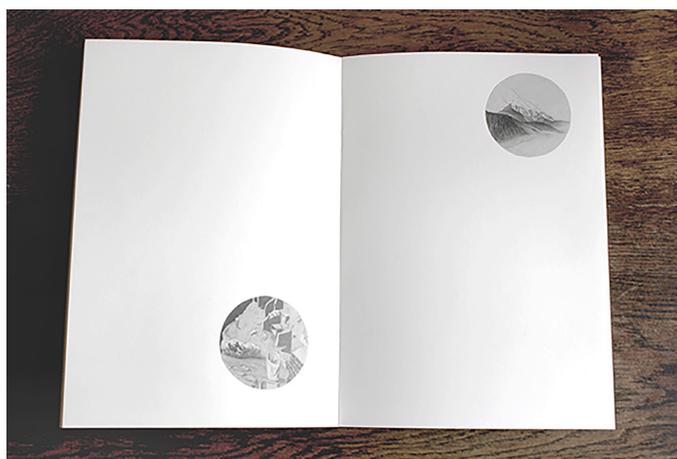
De cette nudité matricielle qui se dévoile dans les *Constellations marines*, entièrement composées de dessins de surfaces de mer, triangles flottant dans la blancheur de l'espace vierge, comme des fenêtres figurales dans une matrice abstraite : une galaxie dans une galactique. Les vagues semblent ici répliquer l'événement du tourbillon de l'origine, de la première onde souterraine creusée dans l'eau de tous les temps possibles : membrane qui n'est là que pour mieux montrer ce qu'elle cache, ce qui est au-dessous de l'eau.



Dans la stratification « spacieuse » du temps disjoint, chaque bordure devient le seuil d'un autre monde possible : au plus proche d'un des recoins de la série des *Constellations marines*, une vague se meu(r)t contre la bordure physique, appelant son débord. Pour s'écouler peut-être vers le rêve d'un autre océan, d'un autre hypermonde, attendant « la goutte de néant qui manque à la mer »<sup>(13)</sup> : supplément qui vient épouser la blancheur du signe, nouvelle onde dans la galaxie des signes, la galactique des sens.

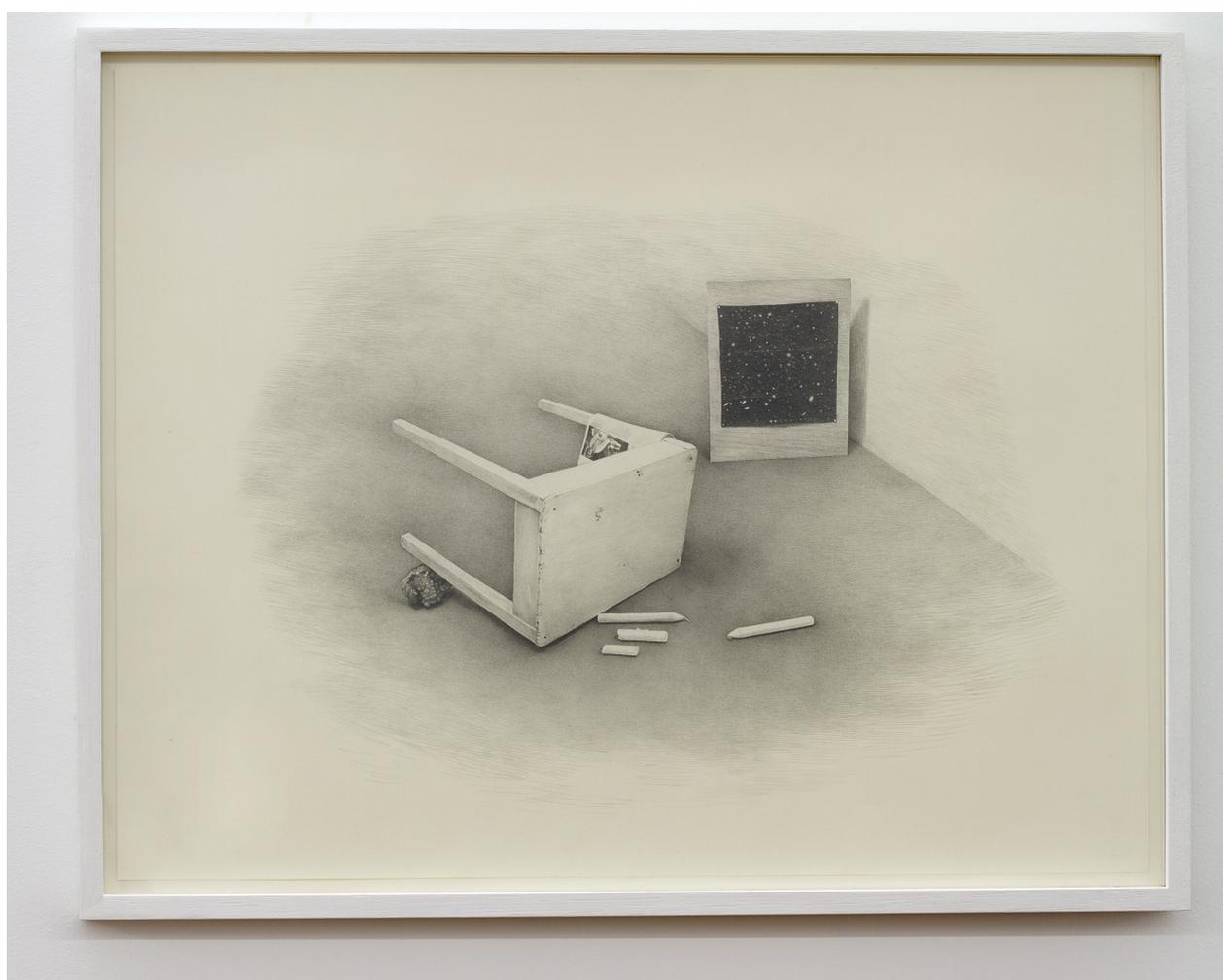


Dans cette série de cascades ou de feuillements temporels, les objets spectraux ouvrent des tunnels dans le tissu conjonctif de l'histoire : comme pour en figurer la trajectoire invisible, Laetitia de Chocqueuse utilise des substances intermédiaires entre la forme solide et la forme liquide, des matières ductiles. Ainsi la cire, dans *Histoire géographique*, matérialise t'elle ces temporalités fantômes dont l'empreinte est inscrite secrètement dans notre propre temporalité : les bougies qui recouvrent le globe peuvent ainsi être vues comme les moulages des points d'entrée d'objets spectraux au sein de notre monde, une façon d'en visualiser la verticalité qui s'étend au-delà de notre perception, dans une autre dimension du temps et de la mémoire. La cire qui est toujours entre deux états, temporairement concrétisée, mais s'écoulant à la moindre flamme, évoque non pas la dispersion irrémédiable du temps mais son liquide amniotique, son plasma, qui, comme une semence, recouvre le monde et lui donne sa vie et son sens : analogie fortuite entre « sème » et « semen » (le sens et la semence)<sup>(14)</sup>, faisant de toute galaxie s'étendant au-dessus de notre monde une galactique.



Comme produites par une ontogenèse où la matière n'est qu'une autre forme de l'espace et du temps, les pièces de Laetitia de Chocqueuse sont tissées les unes dans les autres : à la congélation de la semence et du sens d'*Histoire géographique*, état « développé » de l'hyper-espace du temps, répond la forme circulaire de *Visionneuse*, qui rappelle à son tour la marque d'une bougie, et donc un point d'entrée dans la profondeur, ou un seuil. C'est une forme alternative de *Visions liminaires* : l'empreinte de la base des bougies enregistre ici la trace d'une survivance, dont l'espace se déploierait jusqu'à la galactique et la galaxie matricielles des *Constellations*, mouvement sans début ni fin d'un « à-venir » qui s'ouvre depuis la déjointure du temps : comme le lait des astres morts nourrissant les vies futures.

La bougie chez Laetitia de Chocqueuse est un objet métamorphique, qui sert à la transubstantiation des signes indiciels ; elle marque le passage d'une forme à une autre, d'un espace à un autre, d'un sens à un autre, d'une matière à une autre, par les analogies qu'elle suscite : la blancheur de la cire évoquant celle du papier, qui est aussi celle du signe, du sens encore vierge, se disséminant à travers l'espace et le temps. Un des dessins de *Saragosse* pourrait ainsi se lire comme le microcosme d'un champ étendu de l'indice, qui viserait à établir de nouvelles relations de sens, non pas fondés sur les conventions symboliques ordinaires, mais sur les contigüités analogiques d'un quasi-hasard objectif.



La scénographie y est minimale : une table, des bougies renversées, un ciel noir. Nous sommes devant un autre point de vue dans la matrice, un autre état quantique de l'objet spectral : la bougie y figure l'outil plas(ma)tique qui ensemence un sens nouveau, en le disséminant ; car le sens n'est ici plus contenu sur l'espace de la table, dans le cadre de l'histoire (la table, c'est le cadre par excellence du travail, et donc du deuil et de la spectralité, puisque tout travail produit des fantômes : n'est-ce pas pour cela que tant de révolutions ont cherché à la raser, cette table, pour abolir les spectres ?). Ici le plan de travail de l'histoire a basculé, le sens est à terre, prêt à accueillir la flamme future, le feu de l'esprit, le feu qui creuse des formes dans la matière cireuse et modèle des contours nouveaux d'espace-temps. La bougie n'a d'ailleurs pas encore été allumée : les constellations sont à venir, le sens est encore latent, la syntaxe en devenir, comme les vagues de la mer, le tourbillon de l'origine, les étoiles scintillant dans la matrice.

Si nous lançons les dés au hasard des chaînes sémantiques, nous prenant au jeu très sérieux de donner vie à un monde, depuis ce premier « viens ! » adressé à ce qui n'a pas de lieu, quel fantôme répondrait (ici) à notre appel ? Quel *à-venir* lirions-nous dans cette table, renversée comme une forme *a-priori* de l'histoire, mise sans dessus-dessous, bancale, affolée par ses fantômes ? Dans ce présent toujours-déjà froissé comme du papier journal ? Dans cette fenêtre ouverte sur l'hyper-espace où notre mémoire future déjà s'oublie en nous ?

Apprendrions-nous à vivre, *enfin* ?

Puisque nous sommes l'espace des astres morts.

*Nous* ne survivrons pas au naufrage, mais nous savons que toujours-déjà nos spectres nous précèdent, dans l'entre-deux, le plus qu'un de l'origine : ce sera notre hypermonde, n'est-ce pas ? notre adresse galactique.

Février 2016

- (1) Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX<sup>ème</sup> siècle- Le Livre des Passages*, Cerf, Paris, 2006, p. 479 : « La marque historique des images n'indique pas seulement qu'elles appartiennent à une époque déterminée, elle indique surtout qu'elles ne parviennent à la lisibilité qu'à une époque déterminée (...) Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes : l'image est la dialectique à l'arrêt. Car, tandis que la relation du présent au passé est purement temporelle, la relation de l'Autrefois avec le Maintenant est dialectique : elle n'est pas de nature temporelle, mais de nature figurative. Seules des images dialectiques sont des images authentiquement historiques, c'est-à-dire non archaïques ».
- (2) Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, cité par Georges Didi-Huberman in *Devant le temps*, Paris, Minuit, p.82-83.
- (3) Laetitia de Chocqueuse, *Visions Liminaires*, 2016, in « Erst kommt das fressen », exposition collective, du 4/01/2016 au 27/02/2016, Galerie Dauwens & Beernaert.
- (4) Chez Epicure, le *clinamen* est un mouvement de déviation spontané des atomes lors de leur chute dans le vide, qui leur permet de s'entrechoquer : cette déclinaison (dans sa traduction littérale) est la condition de possibilité de l'existence des corps et de la liberté.
- (5) Le concept d'« objet spectral » que nous proposons ici ne désigne pas un objet au sens physique du terme, mais plutôt une entité n'obéissant pas à la dichotomie du « sujet » et de l'« objet ». Les objets spectraux consistent en interactions complexes, qui n'appartiennent ni à un lieu, ni à un temps, ni à une forme déterminés.
- (6) Le terme *tabula rasa* ne renvoie pas ici à son sens philosophique (l'opposition à l'innéisme), mais à celui qu'il a pris, à partir du XIX<sup>ème</sup> siècle, et que l'on retrouve dans l'expression : « faire table rase du passé ». Guidant les idéaux révolutionnaires, mais aussi esthétiques des avant-garde, la *table rase* postule que la nouveauté et le futur ne peuvent se construire que sur une page entièrement vierge, dont tous les spectres passés auraient été effacés.
- (7) Jacques Derrida, *L'Écriture et la Différence*, Editions du Seuil, 1967, *passim*.  
La différence désigne le devenir-espace du temps, qui écarte toute origine d'elle-même. La différence n'est pas un délai : elle s'adresse à un ici et un maintenant sur un autre mode que celui de la présence, comme une singularité se liant à la forme de l'instant, et donc toujours autre, ouverte vers ce qui reste à venir.
- (8) L'indice, dans la taxinomie de Peirce, est un signe immédiat : n'étant pas lié à un système indirect de représentation par conventions, il est pré ou sub-symbolique.
- (9) Phanestai en grec ancien signifie « apparaître » ; c'est sa racine qui forme le terme de « phénomène », ce qui apparaît, qui désigne le monde des réalités visibles par opposition à celui des essences invisibles.
- (10) Jacques Derrida, « La Double séance » in *La Dissémination*, Seuil, Paris, 1972
- (11) Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, Klincksieck, Paris, 1971
- (12) Jean-Philippe Antoine, *Six Rhapsodies froides sur le lieu, l'image et le souvenir*, Desclée de Brouwer, Paris, 2002. Le terme de « spaciosité » est emprunté à l'auteur.
- (13) Stéphane Mallarmé, *Igitur*, NRF Gallimard, Paris, 2003, pp. 23-61
- (14) Jacques Derrida, « La Pharmacie de Platon », in *La Dissémination*, Seuil, 1972