

FACE A FACE AVEC L'AUTRE INTERIEUR¹

Thierry Fontaine et le parti pris créole.

Thierry Fontaine est un artiste réunionnais. Il vient d'une île, française depuis trois siècles, qui s'est peu à peu créolisée au fur et à mesure que des populations d'esclaves puis d'engagés, de tout l'océan indien et plus tard de la Chine, sont venues l'habiter. Il peut paraître inhabituel de souligner d'emblée la singularité de ce fait. L'art, par-delà son lieu de naissance, est censé être universel et s'adresser au monde entier en transcendant toutes les différences. Il est pourtant crucial de le savoir pour comprendre pourquoi le questionnement sur les modes de construction identitaires, les modes de reconnaissance de soi, joue un rôle essentiel dans ce travail et pourquoi il a une légitimité particulière pour le faire.


Thierry Fontaine est donc un artiste français. Il n'est pas le représentant d'une diaspora. Il est cependant l'émanation vivante de ces autres de l'intérieur que leurs origines périphériques ne cessent de rejeter sur les bords de ce qui s'est cru et vécu longtemps comme ce vers quoi tout converge. Aujourd'hui le paysage a changé. Dans le contexte de dissémination des référents identitaires que l'on nomme mondialisation et de la construction politique tâtonnante d'une Europe en pleine introspection, le travail de Thierry Fontaine, à l'image de tout un champ de réflexions nouvelles qui remet en cause l'unité monologique du monde², réouvre la boîte de pandore de nos différences. Il ne s'agit pas du tout d'enfermer Thierry Fontaine dans le stéréotype d'une problématique qui serait le propre de ceux qui viennent d'ailleurs. Mais il s'agit, à l'heure où l'ensemble des repères identitaires se brouille, de mesurer la force et la pertinence de sa représentation sensible des mécanismes ancrés dans l'expérience de l'histoire, et tout particulièrement de l'histoire coloniale, sans la compréhension desquels ces troubles eux-mêmes n'ont aucune chance d'être débrouillés. Il s'agit en somme de reconnaître comment ce travail rend visible les mécanismes et les processus de déplacements et d'ambivalences, de projection et de rétro – projection, en quoi consistent ce que l'on peut nommer la *créolisation*. Se faisant nous n'avons pas à faire à une énième célébration postmoderne de la fragmentation et de l'hybridation, mais bien à la réalité venue de loin, dans l'espace et dans le temps, des clivages irréductibles sur lesquels se fonde, ce que l'on appelle d'un seul mot pourtant, l'humanité.

Les images de Thierry Fontaine sont peu détaillées. Les informations qu'elles contiennent sont concentrées en quelques éléments qui s'imposent tout de suite au regard, et, à travers le regard, à l'ensemble de tous les sens. Cette limitation

¹ Face to face with the other inside

² je fais ici référence à la controverse qui oppose depuis quelques temps déjà les tenants de la cosmo-politique comme Isabelle Stengers ou Bruno Latour aux défenseurs du cosmopolitisme dont l'un des représentants les plus importants est le philosophe allemand Ulrich Beck. Pour en avoir un aperçu, on peut se reporter au recueil de textes édité par Jean-Christophe Royoux et Mélik Ohanian, *Cosmograms*, Lukas & Sternberg ed. New York, 2005.

volontaire des signifiants concoure à leur dimension souvent spectaculaire. Ce sont des images dont le but immédiat est de produire une sorte d'effroi, une forme de choc initial. Cette manière caractéristique qu'elles ont de s'imposer est la garantie première de leur réussite, la preuve tangible que nous sommes bien en présence, à chaque fois, d'une image. La mise en route d'un processus de lecture peut alors être engagé.

Même les fonds naturels, en arrière - plans des figures — la verdure, le ciel, la plage, la mer —, ne sont accompagnés de pratiquement aucun indices matériels susceptibles de les situer. Si ce n'était par le titre qui depuis peu de temps les accompagnent, il n'y aurait aucun moyen d'y reconnaître un territoire particulier de prédilection. L'anonymat des lieux fait écho à l'anonymat des corps. Il est intéressant de noter à ce sujet que le buste est très souvent recouvert d'une chemise bleue qui rappelle étrangement un élément de l'uniforme de certaines catégories de personnels de l'administration, tout en ramenant au premier plan la couleur du ciel ou de l'eau également très fréquemment présente dans les images. Comme si nous avions à faire à chaque fois à un modèle, une sorte d'employé dont le métier serait dévolu à la tâche parfois ingrate de *fabriquer*, par la mise en scène, ces excès de figuration. Sur ce fond neutre des espaces et des corps se trouve donc simplement condensé un ensemble restreint de signes évocateurs qui demande à être reconnu et déchiffré, comme si chaque image constituait un mot ou une phrase, dont l'ambivalence et l'opacité cependant, confèrent à l'ensemble du projet de Thierry Fontaine une dimension allégorique. Dès  premiers pas du travail, cette condensation d'images et de mots était présente de façon tout à fait littérale. Des propositions telles que Vendredi (1995) — où le nom du jour se termine en tête de poisson, ou encore M-E-R-C-I (1990), constituée d'une main jaillissant d'un mur au bout de chaque doigts de laquelle est suspendue l'une des cinq lettres du mot en quoi consiste le titre — comme un sort qui aurait été jeté par un esprit malin, sont de ce point de vue tout à fait typiques. Réalisées en cire ou en plomb, on y trouve déjà cette utilisation du moulage dont l'extension métaphorique plutôt que technique est devenue depuis lors l'une des marques de fabrique du langage visuel de Thierry Fontaine.

DE L'AMBIVALENCE DES IMAGE-MESSAGES

En 1995 débute la série dite des « messages » avec les cinq images du mot SEUL déclinées sur différents supports. C'est le véritable point de re-départ du travail de Thierry Fontaine quand, une fois terminée l'Ecole Supérieure des Arts Décoratifs de Strasbourg, il revient s'installer à la Réunion et passe quelques années à s'essayer à différentes activités avant de se décider à entamer de façon irréversible la construction d'un projet artistique. Thierry Fontaine en privilégie aujourd'hui une seule montrant le mot écrit au marqueur sur ce qui pourrait être la pancarte d'un auto-stoppeur.

Un message est toujours adressé à quelqu'un. L'idée de message sous-entend que l'attention d'un autre est sollicitée, comme un appel, une bouteille que l'on jette à la mer. C'est l'expression d'une demande qui n'est pas sans impliquer l'idée d'une certaine urgence — une première formulation de ce que Thierry Fontaine depuis lors à pris l'habitude de nommer un « cri ». Tout le travail de Fontaine, quelles que soient ces modalités matérielles, visuelles ou sonores, est considéré par lui comme l'expression d'un tel cri. Ce que montre la série des messages, c'est que les images chez lui doivent être abordées sur le mode performatif : ce sont des *speech – acts*. Elles constituent des « actions » qui débordent le cadre de l'image pour chercher une relation directe et immédiate avec le spectateur. L'image peut être dite littéralement active en ce qu'elle vise la production d'une interpellation.

Pour revenir à ce premier message — SEUL —, c'est la conjonction de trois éléments visuels qui fait l'image. Une pancarte en carton tout d'abord dont on reconnaît immédiatement qu'elle imite celle d'un auto-stoppeur, bien qu'elle rappelle aussi celles de ces nouveaux mendiants que l'on voit de plus en plus dans les rues des grandes agglomérations contemporaines, une référence qui revient à plusieurs reprises dans le travail, notamment à travers cette image de l'intérieur d'un manteau bleu posé sur un trottoir dont la doublure est parsemée de petites pièces de monnaie, le tout présenté à l'envers pour renforcer l'analogie sous-jacente avec la représentation d'un ciel étoilé. Un adjectif ensuite, « seul », écrit au marqueur sur cette pancarte, qui vient remplacer le nom attendu de la destination. Enfin une ligne, particulièrement accentuée par l'image de la route dont la perspective fuit à l'infini jusqu'au point de jonction de la terre et de la mer. On retrouve dans une image plus récente, celle qui servait en quelque sorte de point d'appui ou de contre point à la première version du dispositif du *Hurloir* présenté dans le cadre de l'exposition *Déplacements*³, une composition avec un motif quasi-identique qui rend la comparaison intéressante. Là où se trouvait dans un premier temps l'image du mot SEUL sur le genre de carton que l'on a dit, se découvre ici la représentation de quelqu'un, pieds nus au milieu d'une route déserte en train d'écraser un bloc d'argile. Dans les deux cas la perspective apparaît comme « une forme symbolique » qui sert d'arrière plan à un événement qui semble en être la contradiction. Comme si le mouvement suggéré par la route qui entraîne le regard vers un après de l'image était opposé à un motif au premier plan dont l'effet immédiat est de produire un arrêt sur image. La singularité de cette composition est d'autant plus frappante, que l'image insiste en général chez Thierry Fontaine sur la frontalité. Le plus souvent sans point de fuite, l'image est un bloc qui fait face et ouvre en cela à un face à face, un corps à corps.

³ Musée d'art moderne de la ville de Paris, du 2 juillet au 28 septembre 2003

La polysémie est ici de mise. Mais la structure interne de l'opposition dans l'image permet de dévoiler quelques-uns de ses mystères. La perspective c'est avant tout une stylisation du chemin de l'Histoire. C'est la route qui fait se rejoindre le passé et l'avenir. Le « bas », le précaire, sont en quelque - sorte des images du passé, au sens du commencement, de l'archaïque ; et la route dans les deux cas indique le mouvement vers un futur indéfini. La pancarte dénote un état de précarité. Cet état est non seulement confirmé mais il vient s'incarner dans la représentation plus symbolique encore des pieds et de la boue qui connote le « bas » et l'informe. Installée au milieu du bitume, tout se passe comme si elle barrait l'accès à tout devenir. Quelqu'un, donc, nous interpelle. Il semble demander que l'on s'arrête, qu'on le fasse sortir de l'enfermement dans lequel il se représente lui-même ; et en même temps peut être l'immobilité de l'image montre qu'il s'y refuse. Les deux images, chacune à leur manière, fonctionnent sur cette tension qu'elles instillent sans la résoudre. D'un côté un « là » irréductiblement immobile : la solitude, la différence irréductible d'un autre. De l'autre une représentation de l'histoire à venir comme un vide qu'il s'agirait de combler par la relation. Pourtant il serait difficile d'identifier l'urgence qui se formule ici comme un appel à prendre le train de l'histoire, comme la nécessité d'un *développement* dont le leitmotiv a hanté et hante toujours tous les discours modernes sur les cultures autres. La question de la Relation est plutôt posée à partir du seuil à jamais irréductible de l'altérité. L'image en tant que cri est la condensation d'un trouble, l'évidence d'un nœud de présences contradictoires. La magie de l'image allégorique, c'est de rassembler en une sorte de court-circuit immédiatement présent ce qui sinon requiert une construction articulée, déployée dans le temps. La dimension pathétique de l'image allégorique ne s'exprime pas en empruntant au registre convenu des sentiments dramatiques. Elle s'exprime plutôt par la construction de tensions sans solution, sans conclusion.

Mais revenons à ce premier message. Il invite à un double mouvement. D'un côté la pancarte est l'expression d'une demande d'attention, une adresse à autrui qui dans la mesure où il s'agit malgré tout d'une image, ne peut être que celui ou celle qui la regarde. Ceci en fait bien l'image liminaire et paradigmatique de la série des messages qui résume une recherche propre à toutes les autres, même si l'exigence ou la question du rapport à l'autre s'exprime ici sur le mode plus ou moins désespéré d'une bouteille que l'on jette à la mer. On en retrouve ailleurs explicitement l'énoncé sous la forme, par exemple, de messages enregistrés sur des magnétophones miniatures, bloqués sur la fonction « play », attachés à des ballons gonflés à l'hélium, dans le dispositif réalisé avec de jeunes adolescents d'un lycée alsacien, intitulé *Lachés de cris*. « Seul » sous-entend que « je suis disponible pour que vous vous arrêtiez et que nous fassions un bout de chemin ensemble ». La pancarte est d'abord le signal

d'une invitation à partager quelque chose. D'un autre côté cette adresse à autrui se referme sur elle-même comme l'expression d'un désarroi et d'une marginalité : « je suis seul et je ne peux aller que là où je serai plus seul encore », comme ces cris qui vont se perdre dans l'atmosphère sans jamais avoir été entendus. « Seul » est alors un cri qui est l'expression d'un état psychologique insoutenable. L'image fait vaciller constamment son sens de l'offre ou de la demande au constat, du désir de s'adjoindre un autre à l'impossibilité de le faire qui résume à la fois une situation culturelle particulière et peut être plus largement un état psychologique typique des impasses contemporaines dans lesquelles nous nous trouvons. Selon la réponse que l'on choisit d'apporter à l'alternative, le sens de la perspective matérialisée par la route peut se renverser totalement : mettant tantôt l'accent sur le fait qu'elle va s'abîmer dans l'indéterminé, ou manifestant au contraire le symbole d'un possible dont l'avènement signifiera la sortie de la situation d'isolement. Cette réversibilité des messages dont le sens peut être retourné comme un gant est caractéristique de la méthode présente chez Thierry Fontaine depuis ses premières réalisations dans le contexte de l'Ecole des Beaux-arts.

Se construit ici une forme d'ambivalence qui sera rejouée régulièrement dans le travail de Thierry Fontaine. Citons par exemple le dispositif intitulé *Cris intérieurs* réalisé pour un espace d'exposition de la ville du Port à la Réunion. Ici un microphone sur pied est relié à un haut - parleur enfermé dans un conteneur de la taille d'une petite maison. Une maison en tôle dont la case créole des îles tropicales présente les déclinaisons à l'infini. Devant le micro défile le fameux « autre » auquel il a été dit plus haut que les images – messages de Thierry Fontaine s'adressent toujours. Cette fois cependant c'est à elle ou à lui directement que l'artiste suggère de déverser le trop plein de ses pensées ou de ses colères. Du côté de l'émission de la parole, le locuteur avec toute la conviction de ses dires ; de l'autre, un espace confiné qui empêche la résonance de cette parole qui est comme étouffée, prise au piège. Le cri est ainsi à la fois proféré et contenu, remplissant jusqu'à la gueule le volume du conteneur d'une démesure expressive qui restera sourde tant que ne s'ouvrira pas la porte susceptible de faire entendre sa clameur à la face du monde. Même s'il rend ivre celui ou celle qui en porte la nécessité, le cri ne peut que rester à l'intérieur tant que les modalités de sa prise en compte par les autres ne seront pas révélées. En attendant il est confiné dans une boîte prête au voyage, en espérant qu'il saura trouver, un jour ou l'autre, l'exutoire de son émancipation. L'ambivalence se situe ici entre la réalité performative du cri proféré par les différents usagers du dispositif et sa confiscation dans le conteneur qui sitôt émis le fait s'éteindre. Ce silence apparent n'est que le différé illusoire d'une colère qui pourrait à tout moment éclater. Cette combinaison de cri et de silence est ainsi là encore constitutive d'une tension

irrésolue et véritablement explosive susceptible de se renverser n'importe quand.

Au-delà de la multiplicité des formes de construction de cette ambivalence, celle-ci décèle un principe général de prise en compte de la différence qui éclaire de façon oblique la manière dont Thierry Fontaine fait exister au sein de son travail le clivage entre le même et l'autre : je propose de l'appeler le parti pris créole. Il consiste à imaginer la coexistence systématique du même et de l'autre qui non seulement peut faire irruption à tout moment mais n'est susceptible ni d'une assimilation complète et définitive, ni d'une hybridation qui viendrait en quelque sorte fondre les deux polarités en une seule. Le parti pris créole consiste à penser la créolisation comme un processus sans fin qui articule des polarités sans qu'elles ne soient parfaitement et définitivement superposables l'une à l'autre. C'est la reconnaissance du caractère inextinguible de la différence. L'image du drapeau qui termine ce recueil est en quelque sorte la représentation allégorique de ce territoire qui ne saurait avoir d'autre rapport que parodique avec toute forme de nationalisme dont l'affirmation, au XIX^e siècle, fut synonyme de l'avènement des idéologies racistes. Ce drapeau combine en un bricolage précaire des matériaux divers — un bâton irrégulier, une poche en plastique jaune citron, une couronne de cheveux crépus — dont la réunion est loin de produire un effet de réverbération emphatique de la nation créole. Là encore le caractère improbable de cet assemblage à la fois affirme et désamorce la spécificité de ce dont il est supposé être la représentation. Ce qui compte ici c'est la simultanéité visible et non synthétique des éléments de l'assemblage. C'est la manifestation non ambiguë cette fois de son hétérogénéité.

Pour revenir encore une fois à la première image – message, il nous faut rappeler qu'elle est la réplique délibérée d'une proposition de l'artiste anglais emblématique des années 1990, Douglas Gordon, intitulée *Psycho Hitchhiker* (1993). Cette image en noir et blanc montre l'artiste au milieu d'une route à quatre voies totalement déserte brandir une pancarte en carton sur laquelle est écrit, là aussi au feutre marqueur, le titre du film fameux d'Alfred Hitchcock, *Psycho*. La même année ce film avait fait l'objet d'une réappropriation intégrale par le même artiste dans une pièce intitulée *Twenty Four Hour Psycho* fondatrice du cinéma d'exposition. L'analyse de ce qui de toute évidence doit être considéré ici comme une reprise, implique un nouveau niveau de lecture de l'image, sans doute plus destiné aux connaisseurs des récents développements de l'histoire de l'art mais qui ne manque pas d'intérêt. Il s'agit de la ré-appropriation d'une image d'un artiste d'une génération immédiatement antérieure à celle de Thierry Fontaine, un artiste lui-même connu et identifié à ses multiples appropriations de films ou de séquences cinématographiques. Thierry Fontaine nous a habitué par l'utilisation de reproductions de Gauguin ou de Van Gogh ou des manières de faire d'un

Bruce Nauman, à ces stratégies d'appropriation sur lesquelles je reviendrais plus loin. Plus qu'à une reprise ou un remake au sens stricte, je dirais cependant que l'emprunt dont il est ici question s'apparente plutôt à une *traduction* qui implique par rapport à « l'original » un double déplacement. D'une image à l'autre, on passe d'un contexte urbain à un contexte rural et naturel sans pour autant changer quoi que ce soit à l'expression de la solitude dans laquelle se trouvent les deux personnages porteurs de pancartes. On passe également du mot « psycho », qui en anglais signifie être « dingue », au mot SEUL, écrit en français et en majuscule. S'il est dingue de faire du stop avec une pancarte qui n'indique aucune destination mais seulement le nom d'un « état » qui est passé à la postérité grâce à la popularité d'un film, « seul » est en revanche un constat banal du sort réservé à ces artistes, poètes, écrivains, metteurs en scène ou musiciens aux confins des centres métropolitains de l'occident qui ont toutes les peines du monde à faire entendre leur voix. Les deux images désignent sur un mode allégorique une caractéristique typique de l'ambiance de la fin du XX^e siècle. Mais si la légitimité qu'elle peut représenter à l'Ouest est limitée par le caractère générique de la plainte qui émerge de l'image de l'artiste anglais (qui, grosso modo, semble se désoler que nous sombrions petit à petit dans un monde où il n'y aurait plus que crimes et non sens), la route qui semble ne mener nul part dans l'image de Fontaine décrit une réalité bien plus concrète et précise. Il n'empêche que l'emprunt que fait ici Thierry Fontaine à un artiste qui lui est immédiatement contemporain, symbole d'un modèle de réussite sociale par l'art tout droit sortie des années Thatcher, n'est pas innocent. Par delà le fait de souligner les différences de régimes auxquelles sont vouées les artistes selon leur lieu d'origine, il renvoie à l'envoyeur sa complaisance en revendiquant la reconnaissance dont il bénéficie pour commencer à rééquilibrer l'inégalité des formes d'accès à la visibilité.

Cette propension naturelle à s'approprier des images ou des manières de faire remarquées ailleurs pour en faire la matière première d'un nouveau geste est loin d'en amoindrir la force. Elle peut même s'avérer un élément clé de la démarche de Thierry Fontaine, si, comme je le crois, la question de la relation à l'Autre constitue bien le leitmotiv essentiel de sa recherche, et la façon dont il la construit, la raison principale de sa pertinence. Elle est en effet une manière concrète d'inscrire dans le travail (comme peut l'être d'une toute autre manière la contradiction, ou encore, on le verra plus loin, l'opposition du Noir et du Blanc), la nécessité d'un échange avec ce qu'il choisit et identifie depuis la position qui est la sienne, comme représentation de l'Autre. Pour Thierry Fontaine cet autre s'incarne notamment dans certaines représentations issues de l'histoire de l'art occidental à l'intérieur de laquelle il lui est difficile de reconnaître les problèmes de visibilité qui le concernent directement. Comme avec l'exemple de Gordon, elle est une manière de forcer la confrontation avec

des représentations dont le contenu semble à l'origine se dissoudre dans le générique pour en réactualiser l'interprétation.

C'est sans aucun doute avec la réalisation en 1998 du monument commémoratif du cent cinquantième anniversaire de l'abolition de l'esclavage que Thierry Fontaine déploya avec le plus de radicalité le principe de l'image-message. Pour cette occasion, il décida la fabrication d'une sculpture constituée des cinq lettres du mot LIBRE en plaques d'acier brut de grande taille sur chacune desquelles fut gravée en lettres d'or la liste alphabétique de tous les noms de ceux qui, par la grâce de cet énoncé adjectif prononcé le 20 décembre 1848 par Sarda Garriga, l'émissaire de la République, plus de cinquante ans après une première proclamation non suivie d'effets, purent enfin recouvrer la liberté. « LIBRE », donc, par la grâce de ce mot, « toi qui hier encore n'avait pas de nom », semble énoncer le monument. Comme un sort tombé d'on ne sait où, la sculpture apparaît comme un arrêt prolongé sur ce moment, incarné dans un mot, qui pour des centaines d'hommes et de femmes a signifié le basculement de leur existence dans une ère nouvelle. L'acier rouillé de la sculpture dit aussi la pétrification. Ce jour là, l'ensemble de ceux dont on peut lire aujourd'hui les noms sur les barres verticales des lettres en acier du monument était enfin libres. En revanche le monument ne nous dit rien sur cette vie nouvelle qui s'est ouverte devant ceux qui tout d'un coup furent ainsi rendus à la vie. Autrement dit le monument est la matérialisation d'un court-circuit entre deux moments, deux types de temporalités séparées par un intervalle vide. D'une part, celui de la décision politique qui tel un éclair inaugura de façon soudaine une ère nouvelle. D'autre part, à la fin de ce temps des hommes que l'heureuse sentence libéra formellement, le moment de leur mort enregistré grâce à elle à l'état civil par l'acquisition d'un nom d'homme ou de femme libre. Dans le monument, le moment initial de la libération se confond ainsi avec le temps de la mort. La fin des hommes qui vaut inscription au registre de la commémoration répète la fin du régime décidée par l'Abolition, comme l'anonymat dans lequel sont retombés ces hommes et ces femmes après l'émancipation répète l'anonymat de l'homme et de la femme esclave. Le monument du souvenir est avant tout un monument aux morts. Dans la pétrification du mot libre se pétrifie également l'ensemble de ces vies libérées, comme si la vie était aussitôt reconduite à la mort. Le paradoxe c'est que ce mot — performatif au plein sens du terme — qui renverse dans l'immobilité de l'acier la brièveté de l'instant pendant lequel il fut prononcé —, soit simultanément ici synonyme de la fin de la vie. Comme si le mot LIBRE devenait subitement l'équivalent du mot mort.

Vue d'une certaine distance, seul le mot, posé dans le paysage, résonne. Mot consensuel s'il en est, dans lequel tout le monde, victimes ou bourreaux, hommes et femmes, riches et pauvres, blancs et noirs peuvent se

reconnaître, à défaut de désigner la même chose pour tout le monde. Il renvoie d'abord à moi qui regarde et tout d'un coup l'autre a disparu. A ma conscience libérée du poids de l'absence de liberté des autres qui me permet d'oublier la liste trop nombreuse de ceux qui, sitôt éclairés, sont retournés dans la pénombre. Car ce qui est commémoré dans la commémoration ce n'est pas tant les esclaves eux-mêmes que l'acte qui les a libéré dont moi par exemple qui écrit ce texte, suis culturellement l'héritier. Les esclaves, africains et indiens de l'Inde ne sont plus que le faire valoir d'un processus de réaffirmation des mêmes non plus seulement esclavagistes mais libérateurs d'esclaves.

Mais on peut dire inversement que cet oubli qui insiste dans la sculpture souligne se faisant l'injustice et pose implicitement alors la question de la réparation. Du fait que le mot « libre » soit écrit au singulier, alors que la libération qu'il désigne concerne des centaines d'individus, on peut dire aussi que le monument s'adresse de façon privilégié aux descendants pris un à un de tous ces affranchis — ces hommes et ces femmes qui ont subi cent ou deux cent ans d'esclavagisme —, dont la libération d'hier est enregistrée aujourd'hui par leur propre mort. La sculpture fonctionne alors comme une piqûre de rappel, comme la réactualisation d'un rituel par lequel un à un chaque esclave fut affranchi. Elle rappelle le don honteux de la liberté transmise par le blanc qu'il a fallu attendre et qui ouvra une nouvelle ère d'exploitation. « Libre » est ainsi le lieu hautement politique d'une ambiguïté. Il est l'expression politique d'une condensation à travers laquelle le jeu de dupe du blanc et du noir, du même et de l'autre, n'a cessé de s'incarner.

C'est dans l'utilisation qui a été faite d'une troisième image – message, pour la réalisation d'un dispositif d'exposition à l'Hôtel de ville de Paris en 2004, que le leitmotiv d'une telle rhétorique est peut être le plus explicite. Le message ici, photographié en gros plan, est écrit sur le dos d'une enveloppe usagée, comme ces messages griffonnés sur un bout de papier qu'ils nous arrivent de voir utilisés par des étrangers qui ne parlent pas la langue du pays où ils se trouvent pour demander qui un peu d'argent ou un travail, qui à manger ou une direction. Il donnait à lire la phrase : « A Paris, quelqu'un m'a demandé si je parlais le français ». Or l'usage qui semble impliquer la forme « matérielle » du message ne coïncide pas avec la nature du dit message. Plutôt que d'incarner une demande en effet, celui-ci rappelle un fait qui ne semble pouvoir être suivi d'aucune réponse précise mais plutôt par une réflexion de la part de ceux qui le regardent maintenant en image. Une méditation sur ce qu'implique pour quelqu'un démuné de tout, d'être démuné en premier lieu de la langue de l'endroit où il se trouve, question sous-jacente à la forme même de ce type de messages utilisés précisément par ceux qui, tel des sourds et muets, font l'expérience difficile

de la perte du libre usage de la parole. Autrement dit, ce que donne à voir cette image - message, c'est le télescopage entre une posture, celle de l'étranger pauvre en situation difficile, et l'expérience à laquelle chacun d'entre nous peut être confronté ici où là dans la perception que les autres se font de nous-même, d'être considéré comme un étranger, un de ceux par exemple qu'ils nous arrive de regarder avec compassion se débattre dans le métro ou sur les trottoirs d'une grande ville. Autrement dit encore, ce qui est questionné ici, par delà tout message singulier, c'est la relation à la langue elle-même et des jeux de pouvoir qui s'en suivent, la question de l'existence du sujet à travers son accès à la parole, questionnement matérialisé ici, paradoxalement, par la construction d'une image. Comme le montrait avec insistance l'énorme panneau de bois sur laquelle l'image était agrandie telle une affiche publicitaire, c'est bien de communication dont il s'agit ici. Une communication décidément récurrente dans le travail de Fontaine sur le rapport à l'Autre à l'intérieur et hors de soi-même.

En fait, comme dans la plupart des dispositifs de l'artiste (*L'Île habitée*, *Le Hurloir*) nous avons à faire ici à la relation d'une image et d'un son. Dans ce cas précis, celle-ci s'opère entre l'agrandissement photographique du message qui vient recouvrir une construction de bois qui ressemble aux panneaux publicitaires que l'on peut trouver sur les terrains vagues à l'entrée des villes et une série de microphones transformés en haut-parleurs qui diffusent tout autour de ce panneau dans l'ensemble des langues de l'espace indien-océanique la traduction de toutes les conjonctions possibles entre les mots vie et mort dont le principe est emprunté à l'une des œuvres les plus célèbres de l'artiste américain Bruce Nauman. D'un côté, donc, le message change de registre par la simple transformation de son support comme la photographie opérerait déjà un premier transfert du message écrit vers l'image. Avec son agrandissement à la taille d'une affiche publicitaire, le message passe du statut d'élément précaire dont l'usage est totalement individuel à une modalité qui s'apparente au slogan que l'on adresse à la foule. De l'autre côté, on assiste à la traduction d'un type de messages dont la structure est empruntés à une œuvre d'art dans des registres linguistiques correspondant à des cultures non seulement étrangères à ce type d'utilisation artistique du langage, mais dont les langues elles-mêmes n'ont aucune existence réelle dans l'espace où elles sont données à entendre. A l'inverse cependant cette appropriation de l'oeuvre de Nauman lui donne un caractère immédiatement descriptif et concret qu'elle n'avait en fait jamais eu. Comme si les mots retrouvaient une densité parallèle à la difficulté de celles et de ceux qui les parlent dans l'espace qui les accueille si mal. A travers la question du « parlé » et de la parole, de la singularité des langues méconnues ou reconnues, comme on le verra encore à propos du *Hurloir*, du télescopage des différentes modalités matérielles du langage, on assiste chez Thierry Fontaine à une déconstruction systématique des évidences

réconfortantes du règne de l'universel. Toujours le multiple des différences vient réouvrir l'identité du même, toujours la fraternité affichée des hommes est rapprochée de la cruauté de ses impensés. Face ou dans l'Hôtel de ville de Paris, symbole de la communauté des citoyens rassemblés, l'image en s'affichant d'abord comme une énigme, tente de faire déraiper le consensus multiculturel. Elle rappelle que l'inassimilable qui sommeille en nous est toujours sur le point, dans le regard des autres, de nous faire basculer dans la solitude sans parole de l'étranger.

DU TYPE À L'ARCHETYPE

Revenons en maintenant plus précisément à cet ensemble d'images minutieusement posées qui constitue sans doute le cœur opératoire de tout le travail. Tout d'abord, il s'agit d'images et non de tableaux. Non seulement parce que leur format n'est jamais fixé à l'avance mais parce que leur support ne l'est pas d'avantage. Il y a cependant une règle, un format minimal pour leur présentation en exposition qui consiste toujours *grosso modo* à les présenter à l'échelle des corps qui les regardent.

Il est devenu presque une règle du travail artistique aujourd'hui, que quand un problème conceptuel a trouvé une solution matériellement convaincante, elle ne soit pas réutilisable par un autre artiste, sauf à se mettre sous la dépendance directe de celui ou celle qui en a inventé le principe. Contrairement à la science dont les résultats sont complémentaires et cumulatifs, les conclusions en art sont des fins qui ne peuvent conduire qu'à leur redéfinition. Pour ne citer qu'un exemple dans l'histoire récente des usages artistiques de la photographie, la façon dont le caisson lumineux « résout » dans le travail de Jeff Wall, non seulement le problème de la présentation de l'image photographique mais la place de cette image par rapport à l'histoire de la peinture française du XIXe siècle qu'elle revendique comme son héritage, en construisant une dialectique immédiatement accessible entre la tradition des beaux-arts et la technologie publicitaire, cette modalité spécifique de tableau photographique lui est tellement identifiée que tout usage ultérieur de ce nouveau médium lui sera immédiatement corrélé. Il arrive cependant que de tels résultats soient le produit d'une invention récurrente. Ainsi de l'imbrication que nous reconnaissons chez Thierry Fontaine entre performance, sculpture et photographie. Ces photographies qu'il a longtemps appelées « sculptures » avant de leur donner des titres plus spécifiques, peuvent en effet être considérées comme des sculptures qui résultent de la fixation photographique d'une action. A moins qu'il s'agisse plutôt de véritables actions, de performances susceptibles d'avoir un public, dont le saisissement photographique opère subrepticement leur transformation en sculpture — l'image n'étant au fond que le témoignage, voué à perdurer dans le temps, que tout cela a bien eut lieu. Pour caractéristique qu'elle soit, cette labilité n'est cependant pas foncièrement nouvelle. Dès les années 1920 par exemple, on a dit du photographe de la Nouvelle Objectivité qu'il agissait « comme un sculpteur » confectionnant des arrangements plastiques avant de les fixer par l'image⁴. Le recours systématique à la photographie dans l'ensemble des pratiques processuelles de la fin des années 1960 a même foncièrement banalisé ce jeu de saute-mouton entre les médiums pour imposer ce fait d'évidence : nul besoin d'être photographe pour faire des photographies. Celles-ci ne sont que des outils commodes pour fixer des idées, un simple moyen pour la postérité d'enregistrer des d'actions qui requièrent en propre d'autres compétences encore. Ici comme là cependant, c'est finalement l'image qui a le dernier mot. L'image toute nue sans support ni format pré-établi. Résultat efficace d'une première mise en scène, elle en requiert maintenant une seconde, comme on l'a vu par exemple avec la dernière image-message, pour pouvoir être vue, lue et entendue à sa juste mesure.

Disons que c'est en premier lieu la condensation et la schématisation qui fait l'image chez Thierry Fontaine. On peut ainsi la rapprocher de l'une des caractéristiques essentielles de l'un des courants fondateurs de la

⁴ Ollivier Lugon *Le style documentaire. D'August Sander à Walker Evans. 1920 –1945*, Ed Macula Paris, 2001, p.215

photographie documentaire. Olivier Lugon a récemment rappelé que le grand projet du photographe allemand des années 1920 August Sander était de réaliser une encyclopédie photographique des hommes du XX^e siècle en ramenant chaque individu à un trope ou attribut visuel caractéristique de son appartenance sociale. « Chaque représentation de métier était réduite à un type unique » ; chaque photographie tentait d'établir « une continuité entre l'habit et le corps, entre le masque et l'être qu'il cherche à cacher⁵. » Pour se faire Sander demandait à ses modèles de jouer leur propre personnage pour l'image, tandis que la définition du portrait photographique en tant qu'« activité pour l'image⁶ » s'applique également ici parfaitement. Il s'agit bien chez Thierry Fontaine comme chez son lointain prédécesseur, dans tous les cas et dans tous les sens, « d'actions posées » et non pas d'images trouvées ou instantanées. Il s'agit à chaque fois de *faire* image, d'une construction et d'une fabrication de points de vue qui est dense et qui condense. Cette activité (ou cette action) du modèle en vue de réaliser une image est dans les deux cas productrice de *types* et peut être même d'archétypes.

Je disais que les images- messages en tant qu'elles fonctionnent sur le mode de l'interpellation constituent des « actions » qui débordent le cadre de l'image. On voit maintenant comment les images - portraits sont réalisés sur le mode « d'actions pour l'image ». Il y a un lien chez Thierry Fontaine entre la fabrication des images en général et l'impact recherché des messages - images, même si l'énoncé image par rapport à l'énoncé verbal fait corps avec sa matière comme une langue archaïque plus torturée que les mots. La série des messages qui vient ponctuer régulièrement la production de Thierry Fontaine, nous informe de façon plus générale sur son processus de création d'images. Comme une pancarte ou une affiche, le choc qui sanctionne la réussite de chaque image constitue lui aussi un énoncé.

Presque simultanément à la première image - message, le re-départ du travail de Thierry Fontaine, au milieu des années 90, a consisté à s'approprier la représentation des Autres par la peinture occidentale travaillée par la question de l'exotique. C'est en fait dès la première image, l'image fondatrice en quelque sorte, qui superpose la reproduction agrandie d'un détail du *Zouave* de Vincent Van Gogh au corps réel de l'artiste imitant la pose de l'arabe, comme s'il s'agissait de mouler son propre corps sur une partie de l'image, que ce jeu est mis en scène (1995-1996). Comme s'il s'agissait d'emblée, en une forme d'exergue à l'ensemble de l'œuvre, de parler de soi par le truchement de l'image d'un autre ; de penser l'autre comme l'exposant d'un « se voir soi-même »

⁵ibid, pp.196 et 200.

⁶ Ibid, p.157.

autrement dit d'un effet-miroir. Ce n'est pas cependant à un autre vivant, concret, auquel il s'est agit de se confronter mais à la projection d'un autre travaillé par le stéréotype. Il est intéressant de noter qu'il y eut simultanément plusieurs tentatives sans suite avec des sculptures nègres. Il semble que pour véritablement fonctionner, le moulage du corps sur une partie de l'image devait prendre appui sur l'appropriation d'un archétype de l'autre vu par le même. Autrement dit Thierry Fontaine devait se mettre dans la peau du blanc épousant le noir. Désormais, toutes ses images seront le prolongement radicalisé de ce geste initial. Il s'agira toujours de s'approprier les projections que l'occident, en pleine expansion coloniale, n'a cessé de produire des autres pour presque littéralement se les incorporer. L'origine du travail de Thierry Fontaine part de cette évidence que dans une société anciennement esclavagiste, la question des peaux, première évidence du corps de l'autre est tout à fait cruciale. Il met en scène se faisant une opération de « peau cession », de changement de peaux, de possession de soi par l'autre, d'échange et de transfert de peaux, d'affirmation, de cession ou de renoncement à soi qui est tout le thème du livre fameux de Franz Fanon *Peau noire, masque blanc* fondateur de la critique coloniale. En empruntant à des représentations blanches de noirs, l'image chez Thierry Fontaine fonctionne comme un « habillage » bicéphale. Le corps-support (la matrice), le corps du portait et même de l'autoportrait, le corps littéral de la prise de vue, est quand à lui indéfinissable : ni blanc ni noir, ou par-delà le blanc et le noir. Quand à l'autre projeté, dans le prolongement des premières images qui empruntent à la peinture française du XIX^e siècle, il n'est pas fondamentalement situé. Ce n'est pas un autre que l'on peut identifier à une histoire singulière, à un contexte singulier. Les formes d'altérités qui lui correspondent, ne sont en particulier pas identifiables à celles de ces autres qui ont peuplés l'Île de la Réunion en amenant avec eux ou en reconstruisant de toutes pièces leurs « traditions » culturelles : Tamouls, Indiens, Malgaches, Africains ou Chinois. Il s'agit plutôt de l'altérité que les « mêmes », ceux qui fixent la règle du partage entre identité et altérité, portent avec eux. Il ne s'agit donc pas, si l'on peut dire, de l'altérité des autres mais de l'altérité des mêmes, projetée sur les autres pendant plusieurs siècles par l'image de soi européenne coloniale. Ce que proposent ainsi les images de Thierry Fontaine, constituerait un portrait de l'inconscient colonial à travers ses représentations fantasmatiques des autres qui perdurent dans l'imaginaire post-colonial. En ce sens s'opère ici une sorte de retour à l'envoyeur. Un renvoi au même de sa propre image à travers l'image qu'il se fait des autres.

Le primitivisme est le leitmotiv de ces représentations. Il traverse dès le départ le travail de Fontaine. On retrouve notamment chez lui cette valorisation du masque qui est l'une des réalités essentielles de la sculpture

dite primitive qui fascinait déjà les avant-gardes surréalisantes des années 1920. Comme le rappelle justement l'artiste et théoricien d'origine nigérienne, Oladélé Ajiboyé Bamgboyé⁷, l'un des traits caractéristiques de la modernité occidentale est de s'être interrogée sur l'identité tant individuelle que collective en faisant un détour par différentes formes d'altérité radicales (l'inconscient, l'Autre culturel) susceptibles d'apporter des réponses sur les fondements de l'existence humaine. Les différentes formes de primitivismes qui se sont développées dans l'art depuis la fin du XIX e siècle en sont l'une des traces tangibles. Elles correspondent à un processus d'homogénéisation de l'autre réduit à n'être que le support inconscient du même : une construction stéréotypée qui en dit plus long sur la subjectivité des mêmes qu'elle n'ouvre sur une véritable prise en compte des autres. Le primitivisme auquel se réfère Thierry Fontaine est la reconstruction schématisée et condensée des stéréotypes de ce processus « d'altération de soi » de la modernité occidentale qui fut avant tout la recherche d'un fondement possible à une redécouverte de soi. Si la question du monstre, vieille thématique de l'art universel, fut, comme l'ont montré les études fondatrices de Jurgis Baltrusaitis sur le moyen-âge fantastique, une dimension essentielle de l'art occidental, la relation au primitivisme fut l'un des fondements de l'histoire de l'art moderne depuis le fauvisme, particulièrement crucial pour les cubistes et surtout pour les surréalistes, point de passage essentiel entre l'art et l'ethnologie. Dans les années 1880, Gauguin le solitaire — une référence que l'on trouve dès le départ du travail de Thierry Fontaine au début des années 1990 —, peut être considéré « comme le primitif du primitivisme moderne »⁸. Ce mot, qui, selon le Grand Larousse, apparaît au XIX e siècle, est un terme propre à l'histoire de l'art pour désigner d'abord « la force expressive » de tout ce qui est antérieur à la Renaissance. Il en est venu à désigner de façon plus spécifique au début du XXe siècle, des représentations figurées et stylisées assimilées à la sculpture que l'on associe aux rites tribaux d'Afrique et d'Océanie.

Le primitivisme est devenue se faisant l'archétype de la représentation coloniale de l'Autre, et dénoncée en tant que tel par la critique postcoloniale. Il doit être considéré en ce sens dans le travail de Thierry Fontaine comme l'emblème d'un reste « de discours colonial fétichiste »⁹ pour reprendre l'expression du critique

⁷ Oladélé Ajiboyé Bamgboyé « What is at Print ? », in O. A. Bamgboyé « Writing on Technology and Culture », Witte de With, center for contemporary art, Rotterdam, 2000. Remerciements à Thomas Michelon, attaché culturel à l'Ambassade de France à la Haye, de m'avoir donné l'occasion de découvrir ce texte avec lequel celui-ci tente de résonner.

⁸ Kirk Varnedoe in catalogue "Primitivism" in 20th Century Art : Affinity of the Tribal and the Modern " organisée par William Rubin, directeur du département des peintures et des sculptures du Moma, 1984.

⁹ Hal Foster " The "Primitive" Unconscious of Modern Art ", *October* n°34, 1985. La critique s'adresse à l'exposition du Moma, qui se revendiquait être " la première exposition qui juxtapose objets modernes et objets tribaux à la lumière d'une histoire de l'art informée ", p.61.

Hal Foester¹⁰. Le primitivisme travestie, continue Foester, « the problem of imperialism in terms of art », et constitue un véritable « deni de différence » à laquelle l'unique réponse ne peut être que sa redécouverte et son affirmation¹¹. Mais justement, affirme Oladélé Ajiboyé Bamgboyé, la question c'est comment tenir compte des déséquilibres qui continuent d'exister entre l'Occident et ses Autres et rendre visible l'Autre sans tomber dans les travers du paternalisme idéologique ? Bamgboyé s'oppose notamment à l'attitude postmoderne qui a consisté à adopter « le paradigme de l'hybridation et de l'hybridité — proposé par Homi Bhabba — comme principe de renversement de la domination coloniale et de subversion de la logique de sa suppression¹² » à travers laquelle il ne voit qu'une nouvelle manifestation d'idéalisme universalisant. Coco Fusco résume le malaise : « If equality has been achieved, then what does race mean ? If race is still meaningful, does that mean that racism has not been eliminated ?¹³ ». Ce à quoi Bamgboyé en vient-à conclure : « If the Other cannot be assimilated by the Same, then it is important to let the Other be who they are ».

Le primitivisme comme attitude dans l'art serait la traduction et l'héritier artistique de l'émergence de la pensée raciale au XVII e siècle en Europe « obsédée par l'idée de trouver le chaînon manquant entre le singe et l'homme. »¹⁴. Hannah Arendt a montré que « cette pensée est parvenue sur la scène politique active au XIX e siècle au moment où les populations européennes avaient préparé — et dans un certain sens réalisé — le nouveau corps politique de la nation. » C'est avec les débuts du nationalisme allemand — défendu par Joseph Goenes — qu'est née l'idée, à défaut d'une identité nationale politique, « que chaque race est un tout distinct, complet¹⁵ ». En 1853, dans *l'Essai sur l'inégalité des races humaines* du comte Arthur de Gobineau, apparaît la première mise en scène d'un conflit fondamental entre blancs et noirs qui sera la première justification idéologique construite de l'esclavagisme, alors même que quelques années plus tôt, en 1848, venait d'être proclamé sur tout le territoire français, l'abolition de l'esclavage. Hannah Arendt rappelle enfin, ce qui est particulièrement significatif pour nous ici, que selon le polygénisme (qui niait toute parenté entre les races humaines), « les métis ne sont pas vraiment des êtres humains ; ils n'appartiennent à aucune race précise, mais sont des sortes de monstres dont « chaque cellule est le théâtre d'une guerre

¹⁰Voici un extrait de l'argumentation de l'auteur : « As a fetishistic recognition-and-disavowal of difference, primitivism generally involves a (mis)recognition of the same. “ If the West has produced anthropologists, “ Levi-Stauss writes in *Tristes Tropiques*, “ it is because it was tormented by remorse”. Certainly primitivism is touched by this remorse, too ; as the “ elevation” of the artifact to art, of the tribal to humanity, it is a compensatory form. It is not simply that this compensation is false, that the artifact is evacuated even as it is elevated (the ritual work become an exhibition form, the ambivalent object reduced to commodity equivalence), that finally no white skin fond of black masks can ever recompense the colonialist subjection detailed in Franz Fanon 's *Black Skin White masks*. To value as art what is now a ruin ; to locate what one lacks in what one had destroyed ; more is at work here than compensation. Like fetishism, primitivism is a system of multiple beliefs ; an imaginary resolution of a real contradiction : a repression of the fact that a breakthrough in our art, indeed a regeneration of our culture, is based in part on the breakup and decay of other societies, that the modernist discovery of the primitive is not only in part is oblivion but its death. And the final contradiction or aporia is this : no anthropological remorse, aesthetic elevation, or redemptive exhibition can correct or compensate this loss because they are all implicated in it ”.

¹¹ *ibid.* p.62.

¹² Homi Bhabba cité in Oladélé Ajiboyé Bamgboyé, *op.cit.*

¹³ Coco Fusco « Racial Time, Racial Marks, Racial Metaphors » .16, in *Only Skin Deep, Changing Visions of the American Self*, International Center of Photography, New York, Harry N Abrams, inc., publishers, 2003.

¹⁴ Hannah Arendt *L'impérialisme*, éd. Fayard, Paris, 1982 [1^{er} édition 1951] , chap II “ Penser la race avant le racisme ”, p.73.

¹⁵ *ibid.*, p.82.

civile », ce que, avec une intention diamétralement opposée, le grand auteur antillais Edouard Glissant n'a pas cessé de dénoncer ¹⁶.

Comme le rappelle l'anthropologue Marc Auger, l'identification de l'Autre correspond toujours à la construction d'un système symbolique, à la construction d'une image qui vaut comme le substitut de la personne. C'est également ce qu'ont essayé de démontrer récemment, à partir de l'exemple américain, des critiques tels que Coco Fusco et Brian Wallis dans l'exposition *Only Skin Deep : Changing Visions of the American Self*, en montrant combien la photographie est le lieu de construction et de reproduction de schémas raciaux plutôt qu'un simple instrument neutre de la représentation de l'autre. Comme le rappelle ainsi Wallis en introduction, «in this book and exhibition, we argue that race and nation — and, indeed, photography itself — are fictions, cultural constructions that shape our social interactions ». Autrement dit, la différence entre la photographie documentaire et les autres usages, artistiques ou non, de la photographie, est, au regard de la représentation des *différences*, sociales ou raciales, assez peu pertinente. C'est une caractéristique inhérente à la photographie, quel que soit son genre et sur différents modes, de produire des types destinés à devenir des stéréotypes.

C'est ce qu'il me semble possible d'identifier dans la série comprenant approximativement sept images à partir de laquelle s'ancre depuis une dizaine d'années l'ensemble du travail de Thierry Fontaine. La paire de portraits en blanc et en noir (ou plutôt en brun) dont le plâtre ou l'argile vient occulter entièrement la face — mais peut-on encore parler de portrait quand le visage disparaît entièrement derrière le volume matériel de la tête ? — en constitue sans aucun doute le cœur mais aussi l'amorce comme le montre dans le livre l'ordre d'apparition des images. Comme dans une pantomime, nous découvrons deux personnages stylisés qui s'opposent : un blanc, un noir. Le simple jeu des couleurs de cette paire de portraits sans figures (alors que le modelé de la matière dont ils sont fait diffère peu) — ou plutôt dont la figure est ramenée au signifiant de sa couleur incarné par une matière, peut être considéré comme le degré zéro de la typologie mise en œuvre par le travail. A la différence du projet de Sander, ce n'est pas l'histoire sociale en tant qu'héritage concret révélé par des « traces » qui est en jeu dans ces images. Tous les signes visuels qui composent les images de Thierry Fontaine relèvent pourrait on dire de l'imaginaire, même s'il s'agit d'un imaginaire anthropologiquement récurrent, dont les schémas archétypaux se répètent et se retrouvent à travers le temps et l'espace¹⁷.

¹⁶ Comme on le sait, toute l'œuvre poétique et essayiste de Glissant a pour projet de mettre en évidence la dimension créatrice de ce que l'on appellera après lui les « processus de créolisation ».

¹⁷ Le principe du visage masqué par une matière qui le rend informe peut être reconnu ici et là dans l'immense corpus que constitue l'histoire de la photographie. Pour prendre au hasard deux exemples d'images proches de celles de Thierry Fontaine, voir la couverture du

L'INTERFACE DU NOIR ET DU BLANC

Au sens propre, — en blanc comme en noir — il s'agit de portraits sans figure, littéralement *défigurés*. De ce point de vue, dès le départ dans le travail de Thierry Fontaine, chacune des couleurs est ramenée au même plan égalitaire, depuis ce point de vue où en quelque sorte, l'un apparaît à l'autre comme son double primitif. Comme si la représentation de l'un était l'incarnation réciproque de la vision (de la perception et de la projection) de l'autre. Se faisant Thierry Fontaine introduit un premier trouble — une sorte de tâche — dans l'accentuation de plus en plus radicale du primitivisme inhérent à ses images, en faisant apparaître en retour dans le portrait au plâtre, une représentation primitive du blanc. Comme si l'un était, par delà toute trace d'humanité, le primitif de l'autre. Ce qui se déconstruit ici, c'est l'opposition même que la fabrication du concept de primitif a permis de structurer tout au long de l'histoire coloniale de l'Occident sans parvenir à l'éradiquer pour autant dans la période post-coloniale. Là où traditionnellement l'histoire s'est constituée sur une asymétrie de points de vue, il rétablit une forme d'égalité par la réciprocité simultanée des regards. Ce qui est à l'œuvre ici, n'est pas sans rappeler le récit que l'anthropologue brésilien Eduardo Viveiro de Castro faisait récemment d'une anecdote célèbre rapportée par Claude Lévi-Strauss pour prouver l'ethnocentrisme de toutes les cultures ¹⁸.

L'usage délibéré et outré du primaire et du primitif dans l'excès de figuration que constitue ces portraits est ainsi avant tout un jeu *critique* avec les stéréotypes. Contrairement à l'habitude en effet, l'opposition primitif / civilisé qui surcode de façon plus ou moins subliminale l'ensemble des oppositions qui mettent en scène les rapports toujours problématiques de l'Occident avec ses Autres culturels, selon différents schémas qu'accompagnent un éventail diversifié d'éthiques et de politiques, — du plus raciste au plus humaniste — est ici neutralisée, en faisant exister *simultanément* sur le même plan les deux côtés de l'opposition. Ici les deux versants de l'opposition, réduite à celle du blanc et du noir, apparaissent sur le même mode qui n'est pas tant caricatural qu'abstrait et monstrueux, réduit à de simples macules d'éléments de matières colorées. Le noir (sous-entendu

livre récent de Laurent Gaudé *La mort du roi Tsangor*, publié chez Actes Sud ; ou encore l'image de Diane Arbus *Kid in Black-face with Friend* réalisée en 1957 à New York City. Ce n'est pas un hasard, que dans ces deux cas, l'imaginaire convoqué nous ramène dans le giron des thématiques travaillées nul part aussi systématiquement que chez Thierry Fontaine.

¹⁸ « Quand les Espagnols et les Indiens des Antilles se sont retrouvés au XVI^e siècle, les Espagnols envoyaient des prêtres dominicains pour savoir si les indigènes étaient des humains ou des animaux à apparence humaine. En même temps, dit Lévi-Strauss, en rapportant les paroles d'un chroniqueur de cette époque, les Indiens immergeaient les cadavres des Espagnols qu'ils arrivaient à tuer pour observer s'ils pourrissaient ou non. Lévi-Strauss prend ce double soupçon par rapport à l'autre comme un signe d'égalité, négatif bien entendu, en disant : « vous voyez, tout le monde pense que l'autre n'est pas humain », même si les uns s'interrogeaient au niveau de l'âme, tandis que les autres posaient la question au niveau du corps. Mais si dans les deux cas la définition de l'humanité n'était pas la même, l'exigence d'humanité elle l'était : les deux côtés voulaient savoir si l'autre était humain. » Eduardo Viveiros de Castro « From multiculturalism to multinaturalism », in Mélik Ohanian et Jean-Christophe Royoux editors, *Cosmograms*, Lukas & Sternberg, New York, 2005.

l'Autre, qui, en plus de ses racines africaines évidentes, est plus largement synonyme de non-blanc et plus largement encore, de ce qui chez le blanc lui-même doit être considéré comme allogène¹⁹) et le blanc sont convoqués, dans cette séquence fondatrice du travail de l'artiste, selon la même modalité du masque, autrement dit de la rétro-projection d'une figure sur un corps neutralisé (en général le corps matrice de l'artiste lui-même, sans que pour autant aucun élément objectif ne vienne ni le confirmer, ni l'infirmer), représenté délibérément comme une représentation, comme une image. Autrement dit le noir et le blanc sont ici deux images construites, fabriquées sur le même mode, prises à l'intérieur d'une autre image, en quoi consiste la photographie que l'on regarde. Ce n'est donc ni d'un homme noir ni d'un homme blanc dont à chaque fois la photographie est l'image, mais d'un *type* de blanc ou de noir stéréotypé par la couleur et la matière de cette couleur. Autrement dit encore, la photographie est ici une image d'image, comparable au principe de réalisation de la série qui a servi de point de départ au travail de l'artiste au milieu des années 1990, dont il retient en particulier à ce jour l'image réalisée d'après le Zouave de Vincent Van Gogh. Il est clair que le type de clivage ainsi incarné par Thierry Fontaine renvoie à un questionnement sur l'identité qui déborde largement l'idée selon laquelle « depuis le romantisme, le bouffon, le saltimbanque et le clown ont été les images hyperboliques et volontairement déformantes que les artistes se sont plu à donner d'eux-mêmes et de la condition de l'art ²⁰ ». Thierry Fontaine vient d'une île en plein cœur de l'océan indien, habitée depuis moins de trois siècles, longtemps marginale sur la route du commerce des Indes, à moins de deux heures d'avion à l'est de Madagascar. Dans le langage de la Commission européenne de Bruxelles, l'Île de la Réunion, assimilée de haute lutte à la France en 1946 sous la forme d'un département d'outre-mer, est ce qu'on appelle une ultra-périphérie de l'Europe. Il est incontestable qu'en mettant en scène l'hybridation irrésolue et sans synthèse de la situation créole, l'œuvre en train de s'affirmer de Thierry Fontaine revient de façon remarquable sur le fondement des tensions politico-culturelles propres à l'ère post-coloniale dont cette île est une sorte de condensé.

La singularité de *L'Île habitée*²¹ dans l'œuvre de Thierry Fontaine est jusqu'à présent d'être la seule image qui dure dans tout son travail. Pendant dix sept minutes (???) nous assistons à la montée indéfiniment lente de la première image de la série des image -portraits dont la face est recouverte d'argile puis

¹⁹ C'est précisément l'un des traits caractéristiques de l'idéologie coloniale d'avoir construit une image homogénéisante de l'Autre non-occidental : comme le rappelle Oladélé Ajiboyé Bamgboyé : « it was thought, through ethnology, that the arts of all primitives were alike and therefore inferior to those of the « normal » European », tandis que le rapprochement des arts dits primitifs avec les productions des paysans, des enfants ou des fous a longtemps été un trait caractéristique du discours occidentale sur l'Autre, op.cit, p.24. L'auteur rappelle par ailleurs que la relation apparemment fructueuse qui s'est instaurée entre l'anthropologie et la psychanalyse s'est faite sur l'analogie entre l'inconscient et l'Autre culturel. op.cit, p.31. C'est ce qu'il appelle le processus « of Othering of the Self » (d'altération du moi) qui s'est opéré en occident comme l'un des traits majeurs caractéristique de sa modernité.

²⁰ Jean Starobinsky *Portrait de l'artiste en Saltimbanque*, Flammarion, coll.champs, p.6

²¹ Ce projet a été réalisé dans le cadre de l'exposition *Leçons de mémoire / Memory Lessons*, organisée par Jean-Christophe Royoux pour l'Auditorium du Louvre et le Musée Léon Dierx de Saint-denis de la Réunion, 2003.

à sa disparition tout aussi peu véloce. Cette séquence unique conjugue en fait trois éléments. Le portrait en brun, un enregistrement sonore de la vie domestique d'une famille créole dans laquelle la présence des enfants joue un rôle prépondérant et enfin le très lent mouvement qui fait passer imperceptiblement l'ensemble de la séquence du blanc au noir par où s'indique d'une autre manière, le caractère déterminant pour Thierry Fontaine de cette relation. Alors que plongés dans le blanc nous sommes d'abord immergés dans le fond sonore d'un joyeux repas de famille, tout se passe comme si « le film » consistait simplement à mettre en relation cette image sonore avec la première image « primitiviste » du travail de l'artiste. Autrement dit il s'agit de la relation d'un son avec une image médiatisée par le passage du blanc au noir. Du fait de la simplicité du recouvrement de la face qui la caractérise, recouvrement qui n'altère que superficiellement la perception du corps du modèle, l'image est sans doute elle-même l'une de celles où la conjonction du blanc et du noir est la plus manifeste. Le corps blanc de l'artiste y apparaît littéralement masqué. Elle rend se faisant manifeste sa réalité d'image d'image — d'image au second degré. Cette « mixité » de l'image se trouve donc associée à la réalité d'un enregistrement sonore qui laisse entendre une langue, le créole, qui est elle même un processus indéfini de mixage. Comme si le son qui sert de fond à l'image redoublait sa réalité visuelle et réciproquement, le son et l'image étant eux-mêmes pris dans une séquence dont l'unique mouvement consiste en une sorte de morphing d'une couleur dans l'autre, du blanc dans le noir. Le titre semble quant à lui une réponse implicite à l'histoire politique de l'Île. Découverte par hasard une première fois par les portugais et les arabes au XVI^e siècle, l'Île de la Réunion est supposée en effet avoir été jusque-là totalement déserte. *L'Île habitée* désigne au contraire, presque comme un euphémisme, combien le mixage dont le créole est le laboratoire, l'a rendu depuis lors vivante. Comme si être vivant précisément, atteindre à la vie nue de l'homme, ne pouvait avoir pour sens que de s'ancrer dans cette expérience radicale de la différence dont l'île est la matrice.

La question de l'image de soi via l'image de son corps, cette thématique fondamentalement instable de l'identité prise dans le jeu sans conclusion entre les archétypes qui bordent l'existence physique du genre humain, prend bien entendu un sens particulier dans un pays créole où la labilité des référents dans la filiation constitue en quelque sorte la règle de tous. La différence y est constitutive de la relation elle-même, quand bien même cette relation a lieu à l'intérieur de soi-même. Je ne crois pas qu'il soit réducteur de ramener de la sorte le travail de Thierry Fontaine, artiste français issu du monde indien - océanique, à une réflexion fondamentale sur la question de l'identité. Car c'est un fait que ces images se présentent avant tout à nous sous la forme de portraits, de même que l'on ne peut s'empêcher de voir que l'ensemble de ses images - messages convoquent ou renvoient à la présence d'un « je ». Celui ou

celle qui regarde est convoqué à partir d'une image - personnage qui, à chaque fois, produit l'état des lieux d'un « soi », comme si chaque image était une sorte de nom - propre anonyme et interchangeable en lieu et place de l'artiste, à travers lequel chacun de nous pris un à un pouvait se glisser. La théorie des *shifter* à laquelle nous a familiarisée la linguistique contemporaine s'applique ici à merveille. C'est bien chaque image qui s'affirme comme un « je » que chaque personne qui regarde est susceptible d'endosser. Ce qui est stupéfiant dans le travail de Thierry Fontaine, c'est précisément cette évidence avec laquelle ses images viennent construire un miroir dans la réflexion duquel se cristallise l'interrogation identitaire. Sans aucun doute, et quoi qu'il en soit du modèle réel, il s'agit presque toujours d'autoportraits, même quand il s'agit, comme cela se répète à deux reprises, d'autoportraits réalisés avec les pieds. Autoportraits paradoxalement masqués, cachés au point que parfois un autre modèle se dissimule derrière l'image. Mais se faisant ce travail ne se contente pas de dire que « je est un autre ». Il montre combien nous sommes la relation non synthétique de plusieurs au point de mettre le « même » en suspend. Ce qui peut être aussi une souffrance est ainsi la meilleure garantie que la *relation* en tant que telle ne s'efface pas, que l'autre ne devienne jamais le même, ce qui devrait être aujourd'hui le fondement immanent de toute position éthique. Ce dont il s'agit ici, c'est donc de l'affirmation de l'altérité comme *différence* toujours présente qu'aucun métissage ne saurait surmonter. Si l'on considère les dispositifs les plus significatifs de l'art d'aujourd'hui comme des manières de constamment réveiller la question des processus de subjectivation individuels et collectifs, il est clair que le travail de Thierry Fontaine interrogeant sa propre identité créole constitue un apport particulièrement pertinent.

Les têtes et les corps tronqués de Thierry Fontaine sont marqués par la surenchère appuyée de leur choséité, leur régression primitive à l'état d'objet. C'est l'humain rendu à ses projections imaginaires qui s'énonce et se dévoile par le canal brutal de ses projections (in)conscientes. Comme si à cette condition seulement pouvait s'opérer la réincarnation du corps et que tout entier alors, il s'exprime comme un visage — une représentation irréductible de l'Autre. On pourrait dire que les images de Thierry Fontaine engagé à cette condition la possibilité d'un *interface* dont *Le Hurloir* est en quelque sorte le prolongement.

Car le *Hurloir* est avant tout une machine de liaison, un interface entre deux espaces. Le *Hurloir* est un dispositif sonore comprenant un ou deux micros diffusant en temps réel dans un espace situé dans un autre contexte culturel séparé du lieu de l'émission sonore par plusieurs milliers de kilomètres. Il est accompagné d'une image qui lui sert en quelque sorte de contre – point ou de support. Par principe, l'émission est localisée depuis un recoin invisible et bien souvent inaudible de la carte du monde. Comme les portraits sans figure,

le Hurloir est une présence sans visage. C'est un son qui entraîne les images mentales d'un lieu que l'on ne sait pas nécessairement situer. Cet autre lieu depuis lequel ça parle est pour la plupart des spectateurs sans représentation : l'île de la Réunion, par exemple, une île de colons et d'esclaves devenue multiraciale comme le sont aujourd'hui peu d'endroit dans le monde. Certes on pourrait dire du *Hurloir* que c'est un téléphone à un seul sens qui restitue en l'inversant l'effet d'aliénation qu'ont connu les ex-colonies esclavagistes. Hier encore l'île coloniale était interdite de parole, sa langue proscrite, ses cultures strictement contrôlées et censurées. Une seule parole, l'unique bonne parole de la République avait alors cours. Il est tentant ainsi de dire que le *Hurloir* renverse le jeu et Thierry Fontaine le décrit volontiers comme un cri rappelant au monde une existence vite passée sous silence. Il s'agit plutôt cependant d'un mégaphone qui émet des paroles qui ne ressemblent à aucune forme habituelle de revendication. Il serait trop simple de le considérer uniquement sous l'angle de la filiation coloniale et du refoulé esclavagiste, sous l'angle de l'oppression et de la répression.

Le *Hurloir* est avant tout un artifice matériel qui permet la transmission instantanée en temps réel de la présence d'un autre. Dans l'actualisation du dispositif imaginée pour Bruxelles²², un micro est situé à l'intérieur de la case d'une famille de quatre enfants tandis qu'un autre est placé à l'extérieur, à quelques mètres au-dessus d'une rue passante. Il est la figuration simultanée d'un espace clivé entre un intérieur et un extérieur qui nous fait passer du gros plan au plan d'ensemble, de la scène resserrée et bouillonnante de la famille à l'un des lieux de brassage de la société créole. Le son dessine ainsi les contours incertains d'un environnement à travers lequel il fait résonner la langue créole, véritable conservatoire des plaies et rebondissements de l'histoire. Mais plus largement le *Hurloir* est un dispositif d'émission et d'écoute de paroles prononcées dans une langue minoritaire, entendues sans être nécessairement comprises dans l'espace où elle sont reçues ; paroles émises dans des langues minoritaires qui nous confrontent aux refoulés de l'ordre planétaire. Parfois cependant le *Hurloir* sert de déversoir à des paroles conscientes, des paroles slogans. Il devient alors un réceptacle de cris comme un crachoir des petites revanches. Mais le plus souvent le *Hurloir* ne transmet pas des paroles « formées » plutôt des paroles informelles, des matières de mots ou des blocs sonores qui nous renvoient du côté d'Artaud, des expériences littéraires de Dada, de TXT ou de Pierre Guyotat. La présence de l'autre ne se dit pas en un langage traduisible. C'est quand l'appréhension du langage retourne à la matière brute du signifiant que l'Autre, selon toute l'amplitude du spectre de cette altérité, apparaît. Le *Hurloir* c'est du langage-matière, du langage-situation ; c'est de l'espace rendu avec des mots. Ce qui hurle donc sans impatience d'être entendu, c'est

²² Dans le cadre de l'exposition *Multipistes*, argosfestival, octobre 2005, dans le contexte de la galerie associative *Les établissements d'en face*. <http://hurloir.net>

la simple présence de la différence. C'est cette émergence de l'Autre par et dans la langue. C'est une effraction qui ne revendique rien mais qui vient briser la plénitude unipolaire de l'identité. Là aussi cette autre scène qui s'impose à travers le son est comme le retour du refoulé inconscient. Le *Hurloir* est le rappel de la différence constitutive. Il est la manifestation concrète et directe de la présence de l'Autre. En ce sens le *Hurloir* est avant tout une copule, une broche ou un point de couture susceptible de relier n'importe quel lieu sur la terre, articulant les multiples formes que peut prendre la différence, et notamment la différence du même. Le *Hurloir* n'est pas précisément un téléphone à une voie/x, un instrument de communication asymétrique rétablissant ponctuellement l'équilibre dans les échanges inégaux du nord et du sud. Il faut mieux le voir comme une machine constamment réactualisable d'implantation de l'ailleurs. C'est un dispositif de mise en tension perpétuelle entre deux lieux qui cherche à briser l'hégémonie de l'espace indifférencié constamment projeté par l'occident.

La séquence de quatre photographies de formes en plâtre portées, tirées ou retournées issues à chaque fois du moulage d'un creux aménagé dans le sable basaltique des plages réunionnaises qui renvoie à l'émergence explosée et explosive de cette île, déploie également pour elle-même les jeux d'interfaces et d'associations entre le blanc et le noir. Elle en approfondit cependant la logique au point de l'inverser. Là où nous avions à faire à toute une série de représentations blanches du noir, nous découvrons maintenant une matrice noire qui engendre des corps blancs. La métaphore est d'ailleurs littérale dans l'image la plus lisible de la série, image qui s'apparente véritablement à un ventre en train de donner naissance par la façon dont elle positionnée sur le corps du modèle par ailleurs explicitement masculin, comme s'il s'agissait d'accentuer le caractère paradoxal de la représentation ; du fait aussi de la trace visible sur son pourtour de l'enveloppe plastifiée qui a servie à la saisir et de la répartition centrifuge des stries sur la forme. A l'aune de cette association, il est clair aussi que les deux formes plates de la série peuvent s'apparenter à des peaux — peaux noires sur corps de plâtre blanc, ridées, moulées à même le sol — que renforce le constat de leur minceur.

DU MOULE A LA MATRICE

L'image princeps du Zouave de Van Gogh, je l'ai dit, a joué un rôle inaugural dans la mise en évidence du caractère déterminant de l'opération de moulage dans le travail de Thierry Fontaine. Mais on en retrouve le principe de multiples manière dans le mode de fabrication des images qui à partir des deux portraits schématiques du blanc et du noir ouvrent un deuxième niveau de *types* déclinés par Thierry Fontaine sous la forme de signifiants divers du *primitif*, comme si chacune nouvelle image venait compléter le pouvoir évocateur de ce mot par un supplément qui lui est propre. Pour s'en tenir pour

commencer à la première séquence de sept images dans l'ordre de leur apparition dans le livre, le signifiant *primitif* se lit d'abord comme une projection très archaïque et presque littérale, sur un fond de végétation dense et épaisse que l'on peut facilement assimiler à une forêt vierge, de ce que peut drainer avec elle, pour nous, contemporains qui regardons l'image, la représentation de *l'autochtone*. Ce qui apparaît signifiant ici, au delà de l'effacement du visage du personnage sous une épaisse couche d'argile, c'est le bloc de terre saisi à pleine main, comme s'il nous était laissé entendre que le personnage en était en quelque sorte directement issue, ce que l'image suivante semble confirmer, dévoilant cette fois, sur un fond identique, le corps pratiquement entier du personnage recouvert de la même substance. Le primitif, semble nous dire ici Thierry Fontaine, c'est celui qui est né de la terre mère et qui est encore peu différencié. Nulle fétichisation de l'authentique cependant. Si la symbolique de la terre est forte, il s'agit d'une terre en sachet, en bloc, en pain, au kilo, une terre commune de moulage qui *représente* l'autochtonie sans allusion aucune à la spécificité d'un sol. Incarné par un buste maculé d'argile, le primitif associe ici d'autres évocations possibles comme celle d'un corps malade et décharné ou encore celle d'un faune ou d'un enfant-loup, mi-homme, mi-bête en tout cas. Tête et buste enduit d'argile agrémenté de lichens, dans la cinquième image, le signifiant « primitif » élargit le cercle des représentations virtuelles pour inclure celles du vieillard, du sorcier, de l'ogre ou du géant monstrueux. Les deux dernières images complètent le tableau si l'on peut dire, en insistant de nouveau sur l'occultation de la face en une double variation. On reconnaît à l'arrière plan de la première sur le côté gauche de l'image, l'amorce d'un champ de canne à sucre dont les rectangles clairs fichés dans l'argile à l'emplacement de ce qui pourrait être une bouche redouble le rappel. C'est sans doute l'image la plus « située » de toute la série, la plus explicitement allusive à l'histoire particulière de l'île tropicale, à ses tragédies et à ses représentations enfouies. Le primitif est ici clairement l'esclave, le refoulé majeur dont la réactualisation met en panique toutes les représentations convenues de la belle humanité. On retrouve dans la dernière image de cette séquence, le même effet de ressemblance entre les petits cailloux du sol sur lequel le modèle se trouve étendu la tête dressée face à l'objectif et ceux qui viennent cribler la surface du visage. Ici c'est le masque, la statuaire aborigène, bien que sans provenance bien déterminée qui semble implicitement visée, refermant ainsi, au moins provisoirement, la déclinaison des signifiants primitivistes.

L'autochtone est une sorte de comble de l'Autre, la régression primitive du primitif, l'être à peine différencié, né de la terre même. Dans presque toutes les images la construction du rapport de la forme au fond, du personnage à son arrière plan reproduit plus ou moins subtilement mais presque systématiquement la même fascination pour le moulage. Le blanc et bleu du

portrait au plâtre se retrouve dans le fond clair du ciel et de la mer ; l'humidité de l'argile pas encore sèche du portrait brun, comme le bleu ciel de la chemise, renvoient à la mer dans laquelle se trouve littéralement plongée le modèle ; le dessin des macules d'argile sur le corps fait écho au feuilles d'acanthé du premier plan ; le lichen sur le personnage de la cinquième image se retrouve dans les arbres qui lui servent de fond. Tous les fonds, peut être, dans les images de Thierry Fontaine, fonctionnent de la sorte comme des matrices, des sortes de peaux encore plus archaïques, plus fondatrices que celles des hommes. Il serait ainsi intéressant de faire une typologie des fonds à travers toutes ses images. De façon récurrente Thierry Fontaine revient sur cette thématisation de la relation entre le corps et le fond informe de la matrice.

Par-delà la combinaison du noir et du blanc (plâtre / sable basaltique), c'est ainsi tout l'intérêt de la séquence des quatre photographies de formes en plâtre de déborder par une régression de l'évocation du corps humain en deçà de la différenciation raciale, à ce point où la matière du corps peut être réduite à des signifiants encore plus élémentaires et archaïques, la mise en scène de cette relation qui constitue pourtant le sujet premier de ces images : la masse (le corps tout-en-un comme poids centré, signifiant de la pure présence de l'être-là ou de l'être - jeté) ; les stries, les rides — plis ou scarifications (le corps comme peau, surface d'inscription) ; la verticalité ou l'horizontalité du corps, expression de la vie et de la mort. Il est significatif de ce processus régressif que nous ayons à faire ici à des opérations de moulages et d'empreintes. Comme si l'existence d'une forme (positive) était immédiatement dépendante d'une autre (négative) ; comme s'il existait une matrice — le sable noir — sans laquelle ne pouvait être imaginée la diversité des formes en plâtre. Par delà la référence à tel *type* singulier de corps, c'est une mise en abyme de l'indifférenciation originaire, commune à de très nombreux mythes fondateurs, qui veut que les corps naissent de la terre (ou du sable), dont il s'agit ici ; régression du type à l'archétype, quête du premier, du primaire ou du primitif dans la manifestation du corps humain.

Cette insistance sur la matrice informe peut se reconnaître également dans le *Hurloir* d'une toute autre façon. Ici c'est un monde sonore spécifique, et notamment créole, qui se trouve simplement en quelque sorte *reproduit* sans que l'artiste ne décide à l'avance de ce qui va être dit et entendu.

Le travail de Thierry Fontaine recèle par ailleurs toute une série d'autres modèles possibles de figuration de l'informe : quand par exemple la tête est remplacée par une bombe volcanique au sommet acéré ou par un gros coquillage imitant une bouche aux lèvres énormes. Cette caricature particulièrement exemplaire de représentation blanche du noir la déborde cependant quand par exemple, agrandit sur toute la surface de la vitrine de la

galerie où était installée le *Hurloir* à Bruxelles, elle en vient à figurer l'entrée d'une sorte de grotte ou de gorge servant de réceptacle au son. Ou quand la tête est remplacée par un amas de bouteilles vides en verre ou en plastique fichées dans l'argile ou disposées horizontalement sur une longue planche (comme les offrandes d'une sorte d'autel portatif aux « p'tits bondieu » que l'on trouve sur le bord des routes en terre créole); ou encore par exemple, quand recouverte d'argile sous un ciel électrique, la tête est éclairée en pleine nuit au bord d'une route par les bulbes nus d'ampoules reliés à une batterie de voiture.

De deux manières différentes, quand les portraits qui se moulent dans les représentations hérités du même poussent la figuration de l'Autre à la limite extrême de la forme humaine et quand cette limite elle-même de la forme est débordée et transgressée pour devenir une incarnation de ce que Georges Bataille appelait l'informe, c'est la conception universelle, unipolaire, uniformisée, du sujet qui semble radicalement remise en cause. Celle-ci s'exprime d'abord par le fait de souligner la permanence d'un clivage symbolisée par la couleur de l'épiderme. Il s'agit nullement pourtant de retomber dans une approche raciale des différences ontologiquement déterminées. Nous n'avons à faire au contraire qu'à une pantomime d'archétypes, à des images qui insistent sur leur réalité d'images. Il n'y a aucune objectivation chez Thierry Fontaine ni du même ni de l'autre. Nous n'avons à faire qu'à un jeu entre des projections plutôt qu'à des êtres posés dans leur soi-disant essence. L'Autre est une construction du Même et le Même se construit dans cette construction elle-même. D'une certaine façon ici, l'Autre n'est jamais en jeu qu'au second degré. Il n'est question que de représentations de « l'autre de l'intérieur », autrement dit de l'existence au sein du Même de représentations réifiées de l'Autre qui le clivent de l'intérieur de son propre fantasme. Cela suffit à affirmer la présence de la différence sans essentialiser pour autant cette différence. Se faisant l'Autre insiste, si l'on peut dire, de tout le poids de son absence. Le primitivisme est pour Thierry Fontaine une voie qui lui permet d'accéder aux impensés du discours assimilationniste qui exclut trop vite de son champ de vision les projections conscientes et inconscientes qui continuent d'objectiver la représentation de l'Autre. Si de ce côté du monde, en occident, immergés dans le visuel, nous n'apparaissions plus vraiment capable de comprendre ce que faire une image veut dire, il serait inconséquent d'en conclure pour autant que *tout* a été vu, qu'il n'y a plus rien à voir, que tout désormais serait plongé dans l'indifférence du visible.

Ce qui est libérateur chez Thierry Fontaine c'est la matérialisation des projections du Même, c'est de rendre possible l'émancipation de ses projections en radicalisant ses représentations jusqu'à l'informe. L'informe est le tout autre de la figure. Il consiste en un processus de rabaissement, une

déclinaison du bas, d'où la présence des pieds, des déchets, de l'analogie de la terre et de la merde dans de nombreuses images. À travers toutes ces représentations de l'informe, s'opère une transgression de l'intégrité du genre humain et « une transgression des frontières bien définies d'un monde de l'art qui fondait ses catégories sur la forme »²³. Ce faisant Thierry Fontaine s'enfonce dans la quête d'une origine inassignable et insituable, sans lieu, ni date, susceptible de le mener en deçà de l'humanité apparente, vers un homme d'avant la différence des sexes et des races. La thématization de l'informe n'équivaut pas pour autant à la reconstruction d'une nouvelle modalité de l'universel. Par-delà le noir et le blanc, par-delà l'identification raciale, elle le conduit à une forme de détachement vis-à-vis des clivages de l'héritage colonial. La régression vers l'informe consiste à faire un pas de plus vers la déconstruction de l'essentialisme en quoi consiste le racisme tout en matérialisant l'expérience commune et irréductible d'une altérité toujours au travail. Telle est également la leçon que délivre les image -messages qui ouvrent sans jamais le refermer le processus de leur interprétation.

Comme dans *l'Île habitée*, tout se passe chez Thierry Fontaine de façon graduelle mais implacable. Du blanc vers le noir ; de la forme à la matrice ; du type à l'archétype ; du primitif à l'informe. Ce qui est privilégié, c'est avant tout la recherche du non inassimilable. Immédiatement présent, il fait signe vers des zones archaïques mal connues qui imposent une altérité radicale à ce que l'on croit que l'on est. Le cri chez Thierry Fontaine, ce n'est pas le cri de l'exploité qui veut faire entendre sa révolte. Ou plutôt, par-delà ce cri, celui qu'il s'agit d'entendre, c'est celui qui traverse tout sujet qui fait l'expérience de la différence comme expérience irréductible de subjectivation.

Jean-Christophe Royoux.

²³Rosalind Krauss in "Primitivism" in 20th Century Art : Affinity of the Tribal and the Modern " organisée par William Rubin, directeur du département des peintures et des sculptures du Moma, 1984, p.515

