

Hélène Meisel

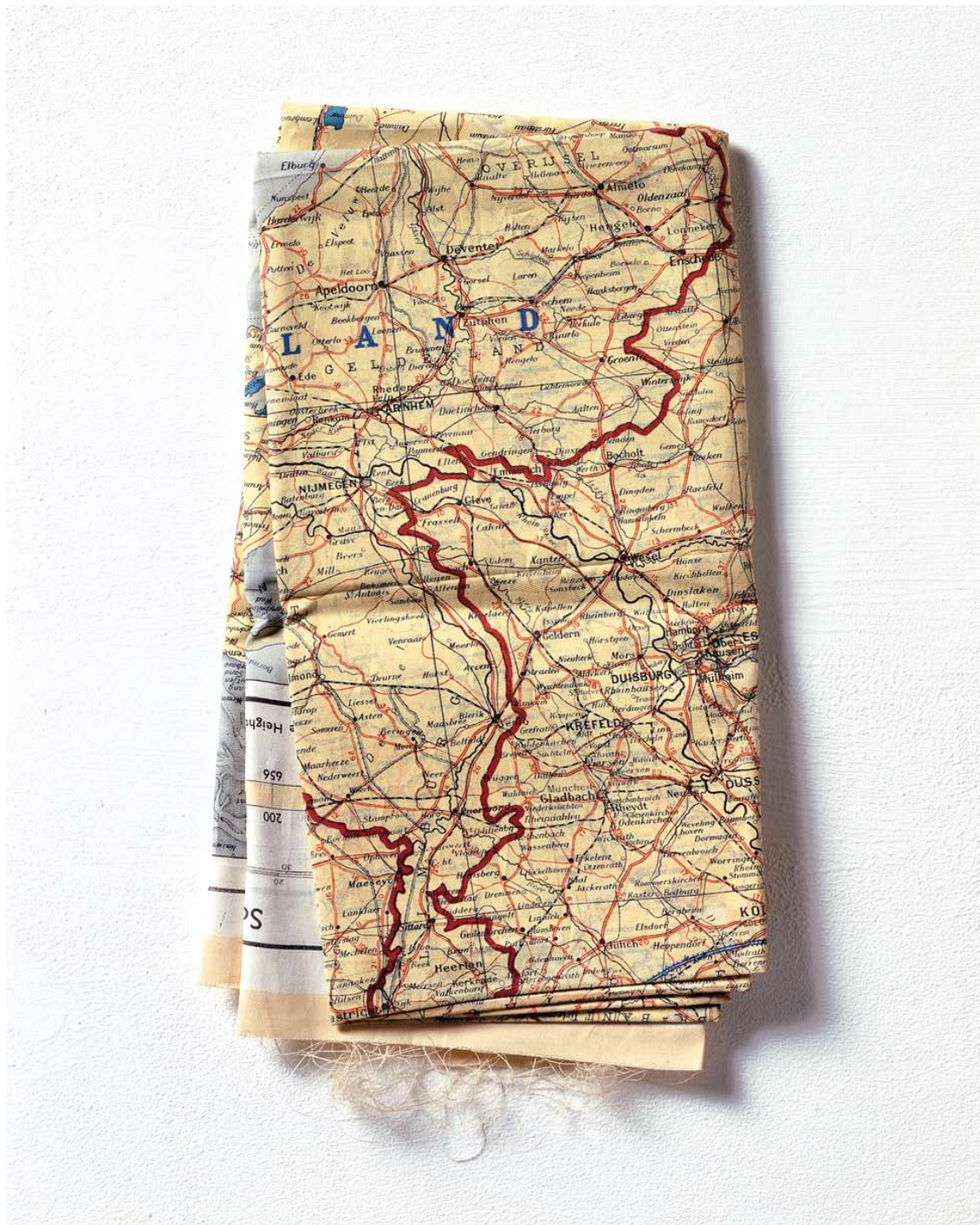
TACITA DEAN

Récits des avant-derniers instants

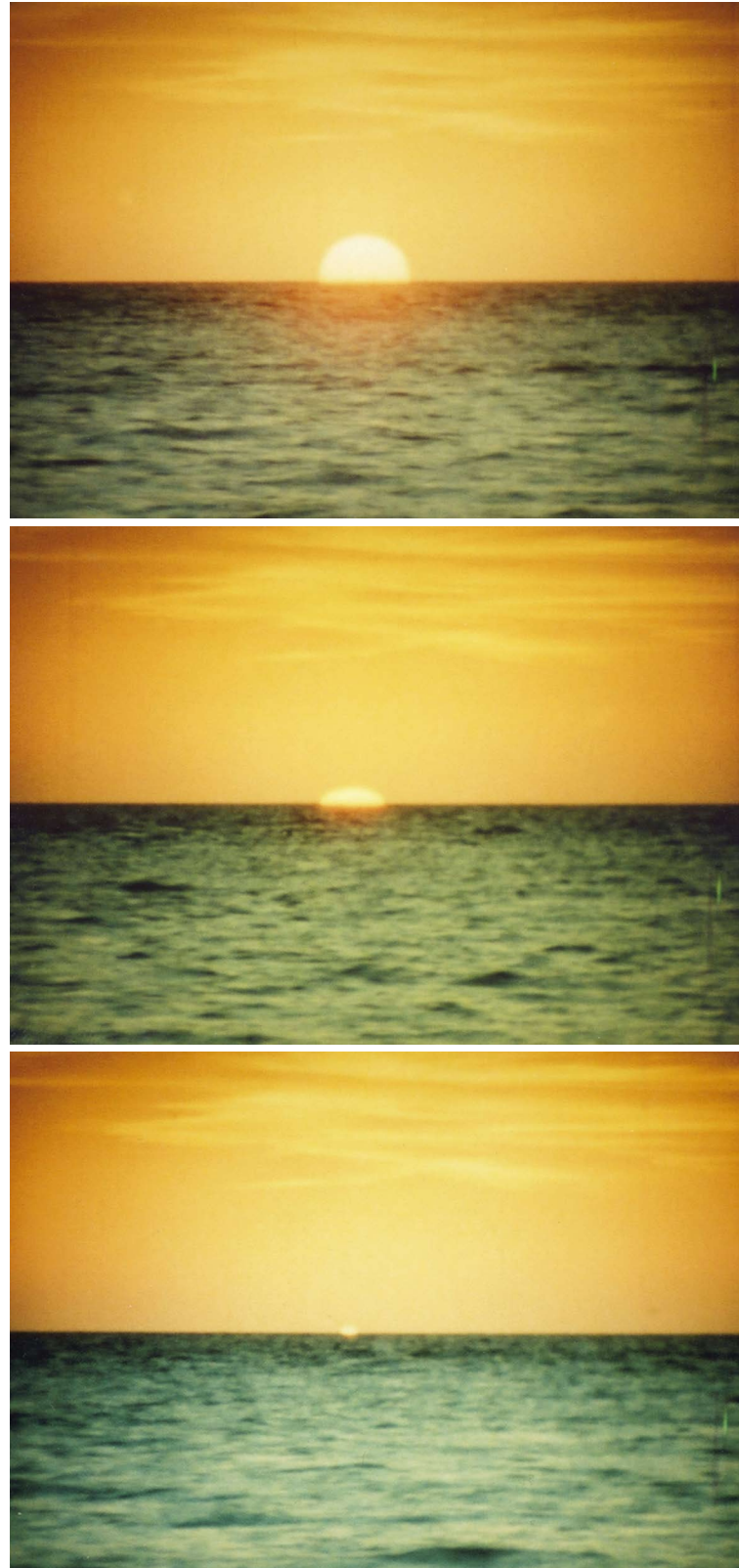
Aron était un juif sépharade originaire du Portugal, qui a écrit un livre en hébreu sur la boxe professionnelle. [...] le petit-fils boxeur d'Aron, Daniel, a eu onze enfants, dont l'une des filles, Welcome Mendoza, se trouve être la grand-mère de Peter Sellers (acteur)¹.

La filiation, baroque et alambiquée, figure dans un essai de Tacita Dean dont le titre annonce l'hommage littéraire : *W. G. Sebald*². Ce texte fait le récit d'investigations méandreuses, menées par l'artiste en divers lieux à propos de différents objets. Circulaire, l'histoire s'ouvre et s'achève en Allemagne, à Goch. En 1944, le père de l'artiste y aurait trouvé, échappé d'un avion écrasé, un plan de Berlin intact, imprimé sur de la soie. Quelques pages plus loin, le récit se conclut par la recherche d'un tableau disparu, acheté à Ambroise Vollard par l'arrière-arrière-grand-tante de l'artiste et signé Vincent Van Gogh. Ou plutôt, Van Goch, puisque c'est de cette même ville allemande, proche de la frontière hollandaise, que la famille du peintre serait originaire. Avant que la boucle ne soit bouclée sur ces précisions patronymiques et toponymiques, Dean aura développé plusieurs récits enchâssés, dont celui, tragique, de la révélation d'une parenté fâcheuse : en lisant *Les Anneaux de Saturne* de Sebald, elle réalise horrifiée que son arrière-arrière-grand-oncle procureur, Rufus Isaacs, ordonna en 1916 la pendaison de Roger Casement. Ce diplomate irlandais et nationaliste, par ailleurs dénonciateur de l'esclavage colonial, avait été condamné pour trahison envers la couronne britannique. Le texte de Dean observe la méthode proprement sebaldienne de la fiction réaliste : une histoire dont la complexité invraisemblable paraît véridique à force de coïncidences accablantes, de références historico-biographiques et d'illustrations photographiques. Écrit à sa manière, le récit fait même des allusions directes à l'auteur allemand, évoquant sa disparition accidentelle en 2001 et sa fascination pour la reconstruction méthodique des villes allemandes après-guerre.

« Les conteurs [ayant] tendance à rapporter en premier les circonstances dans lesquelles ils ont entendu ce qu'ils s'approprient à raconter »³, Dean explique avoir lu *Les Anneaux de Saturne* en septembre 1999, assise à un arrêt de bus des îles Fidji alors qu'elle enregistrerait vingt-quatre heures de sons pour son projet *Friday/Saturday*. Déjà avant cette lecture, ses œuvres et textes entretenaient avec la démarche de Sebald une affinité troublante, partageant sa tonalité mélancolique et élegiaque, sa capacité à explorer les archives, à entrelacer des récits vertigineux, semi-autobiographiques, semi-fictifs. Et comme Sebald, Dean éveille le doute autant que la foi avec ses intrigues à tiroirs où des coïncidences incroyables viennent cristalliser un « hasard objectif »⁴ et des « intérêts passifs »⁵. C'est dans cette oscillation que réside le mystère de son œuvre, entre vérité et fiction, épiphanie et fabulation. *The Green Ray* (2001) incarne cette ambiguïté : l'artiste aurait eu la chance de saisir sur l'un des photogrammes de sa pellicule



Tacita Dean, carte du Bas-Rhin trouvée en 1944 par le père de l'artiste Joseph Dean tirée de *W. G. Sebald*, 2003, livre d'artiste, éd. des Musées de la Ville de Paris et Steidl, Göttingen. © Tacita Dean, courtesy Marian Goodman Gallery, Paris/New York et Frith Street Gallery, Londres



Tacita Dean, *The Green Ray*, 2001, film couleur, 16 mm, 2' 30" (extrait), © Tacita Dean, courtesy Marian Goodman Gallery, Paris/New York et Frith Street Gallery, Londres

16 mm un phénomène fugace et capricieux – le dernier rayon, supposément vert, du soleil qui se couche sur la mer – alors qu'elle-même ne l'avait pas perçu sur la plage de Madagascar où elle fit le film. Bien sûr, elle connaissait les antécédents, mystiques et moqueurs, de cette quête : *Le Rayon vert* initialement écrit par Jules Verne en 1882, celui de Duchamp clignotant à travers le hublot d'une installation de 1947, celui truqué d'Éric Rohmer dans son film éponyme de 1986, ou encore celui bricolé de Fischli et Weiss, où le faisceau d'une lampe torche diffracté par une coupelle transparente projette au mur un vague reflet vert⁶.

Établie à Berlin depuis une dizaine d'années, l'artiste anglaise pratique une itinérance aventureuse qui viendrait confirmer l'hypothèse de Walter Benjamin selon laquelle les marins seraient les derniers vrais conteurs. En 1936, Benjamin se plaint qu'il soit « de plus en plus rare de rencontrer des gens qui sachent raconter une histoire »⁷, expliquant que « l'art du récit tend à se perdre, parce que l'aspect épique de la vérité, c'est-à-dire la sagesse, est en voie de disparition⁸ ». Sous l'effet d'une mutation des forces productives, le roman et la presse auraient plombé l'art du récit : en minorant les tâches manuelles, la bourgeoisie et le capitalisme auraient saboté la faculté d'échanger des expériences, le récit étant lui-même « une forme artisanale de la communication⁹ ». Les louanges des justes, figures héroïques et sages, chantées selon ces récits artisanaux aux versions parfois discordantes et lacunaires, auraient été supplantées par la chronique, informative et factuelle. Malgré le constat pessimiste de Benjamin, les films, photographies, dessins et collections de Tacita Dean restaurent le récit et, avec une piété filiale déridée, honorent un panthéon personnel. Pour des raisons différentes, parfois hasardeuses et totalement personnelles, les justes de l'artiste seraient Mario Merz, Marcel Broodthaers, Donald Crowhurst, Derek Jarman, W. G. Sebald, Merce Cunningham, Michael Hamburger, Robert Steane, etc.

Ses œuvres ne sont pourtant pas directement narratives et semblent même obscurément silencieuses depuis que la voix off qui commentait ses premiers films a disparu. Pour autant, l'artiste, insoumise à la gratuité du secret, livre la genèse de ses projets dans des apartés¹⁰, textes courts parcourus de correspondances troublantes. Selon une causalité proprement narrative, elle élabore ainsi une heuristique fondée sur l'induction et l'ascendance, suivant une pensée aussi sinueuse et ramifiée que l'arbre généalogique consulté pour vérifier sa parenté avec l'aïeul inquisiteur. Plusieurs arbres centenaires du Sud de l'Angleterre ont d'ailleurs été « visités » par l'artiste. *Majesty*, *Crowhurst*, *Molash*, *Beauty* et *Monkey Puzzle* sont les noms des spécimens qu'elle a photographiés. Les fonds des images ont ensuite été badigeonnés de gouache blanche cernant la moindre branche, évoquant ainsi les photographies surréalistes de Paul Nash, où les arbres, monumentaux et anthropomorphiques, se détachent écorchés dans le ciel¹¹. Dans sa forme et dans sa genèse, cette série place la ramification au cœur de la démarche de Dean : à l'origine, il y eut d'abord ces cartes postales de Fontainebleau, curieusement trouvées au Japon et dont l'artiste avait déjà blanchi les fonds. L'image d'un chêne centenaire lui suggéra la recherche d'arbres similaires en Angleterre, où elle finit par découvrir dans sa ville natale l'existence d'un if millénaire, depuis disparu. De la même manière, les baobabs qu'elle filme et photographie à Madagascar (*Baobab*, 2001) témoignent d'une autre mémoire ancestrale, plus préhistorique cette fois que médiévale. Et, de même qu'ils incarnent certains mythes – leurs troncs ventrus abriteraient les âmes des anciens – ils marquent, en tant qu'arbres à palabres, des lieux où la parole et la mémoire s'élaborent.

Mais avant d'être botanique ou métaphysique, la conscience du temps s'enracine chez l'artiste dans la spécificité de son médium fétiche : le film. Née en 1965, Tacita Dean appartient encore à la génération analogique. Enfant, elle empruntait la caméra mécanique de son père, une Canon Standard, et son amour du film vient moins d'une nostalgie contagieuse pour l'obsolète