

Fabien Faure

## LES MONDES SELON MIRCEA CANTOR



Mircea Cantor, *The Landscape is Changing*, 2003, film couleur, son, projection DVD, 22',  
courtesy Mircea Cantor & Galerie Yvon Lambert, Paris

*Pour l'homme de la rue, les versions des sciences, de l'art et de la perception s'écartent de manières multiples du monde familier et commode qu'il s'est construit de bric et de broc avec des morceaux de tradition scientifique et artistique, et où il lutte pour sa propre survie. Le plus souvent, c'est ce monde qu'on juge réel ; car la réalité dans un monde, comme le réalisme dans une peinture, est en grande partie affaire d'habitude<sup>1</sup>. Nelson Goodman*

En 1977, dans les livraisons de printemps et d'automne de la revue *October*, Rosalind Krauss publie un article intitulé « Notes on the Index : Seventies Art in America<sup>2</sup> ». Ce texte, qui va connaître une fortune critique assez inhabituelle au sein des études sur l'art récent, subsume l'apparente dispersion a-stylistique des années 1970 sous l'économie générale des signes indiciaires. Tirant parti de certains aspects de la sémiotique de Charles Sanders Peirce, l'historienne et théoricienne de l'art met précocement au jour l'unité sous-jacente de productions n'obéissant pas à un vocabulaire formel homogène ni même à un médium particulier. Depuis les « Notes on the Index », le recours plus ou moins informé à la notion d'indice a été si fréquent chez nombre de commentateurs que l'on hésite, aujourd'hui, à revenir sur ce qui autorise l'application aux choses de l'art d'un tel registre de signes, brouillant les limites entre le linguistique, le visuel, la présence chosale et la représentation. Pour le dire brièvement, les signes indiciaires renvoient à leur objet par une action physique ou par une connexion dynamique : « L'indice est physiquement lié à son objet, tels qu'ils forment une paire organique », écrit Peirce, le sémioticien évoquant une « association par contiguïté », en laquelle « l'indice est affecté par l'objet<sup>3</sup> ». Cela dit, Peirce ne manque pas de préciser qu'il « serait difficile, sinon impossible, de citer un cas d'indice absolument pur, ou de trouver un signe absolument privé de la qualité indiciaire<sup>4</sup> ». Pour ne retenir que deux exemples évidents, si l'ombre portée d'une main ou un pas imprimé dans le sable ne sauraient être confondus avec des représentations (conventionnelles) d'éléments anatomiques, ils ne sont pas totalement étrangers à celles-ci. En d'autres termes, lorsqu'il s'agit de gestes et de processus donnant lieu à des manifestations visuelles (éphémères ou durables), les signes indiciaires peuvent présenter certains traits iconiques, plus ou moins repérables comme tels. Ainsi en va-t-il, c'est connu, de l'image/trace photographique, à laquelle Krauss, prenant appui sur les travaux de Barthes, confère la valeur d'un modèle d'interprétation. Demeurée célèbre, la première partie du texte de l'historienne place l'œuvre de Duchamp sous l'autorité de ce modèle ; la seconde porte, elle, sur des productions *site-specific*, témoignant d'un « art de l'index » – ce qui revient à considérer que le régime indiciaire a acquis valeur de paradigme durant les années 1970<sup>5</sup>. Je souhaiterais m'attacher à d'autres particularités et fonctions des images, traces, objets



Mircea Cantor, *All the Directions*, 2000, impression jet d'encre montée sur Plexiglas, 137 x 180 cm

et configurations à valeur indicielle qui, si elles ont peu été explorées jusqu'à présent, me semblent susceptibles d'éclairer le contexte directement contemporain, dans lequel s'inscrit la démarche de Mircea Cantor. Ces aspects concernent la notion d'embrayeur (*shifter*) – empruntée à Peirce et à Jakobson<sup>6</sup> – et celle de « signe vide » (*empty* ou *blank sign*), qui découle de la précédente.

La signification d'un embrayeur est contextuelle, raison pour laquelle on le dit « vide » *a priori*. Dans une conversation, les pronoms personnels « je » ou « tu », les déictiques « ceci » ou « cela » ou encore les locutions adverbiales marquant les directions « à gauche » ou « à droite » dépendent entièrement de l'instance du discours, et n'ont aucun sens en dehors du lien linguistique et indicielle qui les rattache à un locuteur physiquement présent et, par conséquent, localisé. Il en découle que, si les indices procèdent de relations matérielles ou projectives de contiguïté, les embrayeurs ouvrent, eux, plus nettement à des circonstances volumiques, spatiales et situationnelles. Ainsi, à l'instar de Krauss, peut-on dire que, pour faire sens, un « signe vide » doit être « rempli de signification » (*filled with signification*)<sup>7</sup>. Contrairement à ce qu'une telle idée pourrait laisser penser à première vue, celle-ci ne se résume pas à la suggestion d'un signe-enveloppe en attente de contenu car, on va le voir, elle peut se manifester dans un objet réellement vide, à propos (et au sein) duquel se pose la question de la présence/absence d'un contenu « signifié en creux ». Enfin, un embrayeur est un marqueur de position et d'orientation. L'anglais *shifter* renvoie explicitement à la fonction de localisation dans le sens où elle contient l'idée d'une mobilité potentielle, *to shift* signifiant « bouger », « changer de place », « changer de position », etc.<sup>8</sup>. C'est pourquoi, se référant à *La Forteresse vide* de Bruno Bettelheim, Rosalind Krauss interprète en termes de « troubles de l'embrayeur » la confusion affectant la localisation du moi dans le monde, dont témoigne, par exemple, le discours des enfants autistiques. Prolongeant une thèse avancée par Annette Michelson, l'auteur de « Notes on the Index » revient en outre sur certains aspects de l'œuvre de Duchamp – tels que le travestissement, l'autoportrait dédoublé et sa transfiguration machinique –, qui donnent à lire les métamorphoses fécondes d'un moi clivé. Ce qui précède montre à la fois la mobilité identitaire et la prégnance spatiale des embrayeurs qui, parce qu'ils sont *disponibles*, peuvent affecter tour à tour ou concomitamment, dans le langage, les images, les objets et les lieux, les dimensions physique (*to mark*), volumique (*to fill*) et topologique (*to shift*) de l'œuvre. Recourant à des moyens extrêmement variés, Mircea Cantor explore depuis une dizaine d'années le régime indicielle et celui des embrayeurs tout particulièrement. Or l'artiste est né dans la petite ville roumaine d'Oradea l'année même où paraissait l'article de Krauss et, faut-il le dire, il n'appartient en rien au monde anglo-américain des dernières avant-gardes. Aussi m'a-t-il semblé opportun d'interroger les significations qu'un tel registre recouvre dans une pratique actuelle, réunissant photographies, films, vidéos, objets et installations.

Prise en 2000 dans la banlieue de Nantes, une photographie montre Cantor, campé sur le bord d'une route traversant une vague zone industrielle. Vêtu d'un ample survêtement noir, crâne rasé, l'auto-stoppeur présente ostensiblement un panneau sur lequel on peut lire « HEAVEN », écrit au marqueur en lettres capitales. Cet autoportrait est la réponse désabusée d'un jeune Roumain étudiant en France, que le consulat des États-Unis a rappelé à sa condition d'expatrié, lui refusant le visa grâce auquel il aurait pu participer à un séjour d'études outre-Atlantique<sup>9</sup>. L'image, qui affirme laconiquement : « Quoi qu'il en soit de vos lois et procédures, je peux aller au Paradis de mon choix, et n'ai que faire d'une attestation pour cela », témoigne d'un épisode révolu et, aux yeux de l'artiste, elle ne présente plus d'intérêt aujourd'hui. En revanche, un autre cliché, probablement pris le même jour, a la valeur tout autre d'un authentique commencement. On y retrouve Cantor, identiquement vêtu et semblablement installé sur le bord d'une route nantaise bordée de chantiers. Son visage légèrement incliné