

Être une œuvre d'art

Maxime Vachon, *Université Laval*

Les *painting surgeries*, comme toute chirurgie, s'appliquent à même la chair d'êtres humains, mais c'est en fait de la peinture que Marie-Lou Desmeules leur applique. En peignant à même le visage de ses modèles qui deviennent alors ses « live canvas¹ », l'artiste pose l'homme comme une matière à travailler, comme un matériau à utiliser. Au surplus, Desmeules pourrait sans problème utiliser un mannequin (de plâtre, par exemple), voire un cadavre, ou tout simplement faire de la photographie. Or ce qui l'intéresse, le trait insigne de sa démarche, c'est justement cet être humain qu'elle peut remanier comme elle l'entend. C'est cet être humain qui nous intéressera.

Dans le présent article, nous serons amenés à nous interroger sur le traitement du modèle comme portrait de la condition humaine. La nature de l'homme dans ce qu'il a de plus intime, le soi-même, devra être caractérisée en vue de comprendre comment Marie-Lou Desmeules nous force à reconnaître et à nier l'homme tout à la fois. D'un soi comme présence (proximité, opposée à l'absence), nous passerons à celui qui fonde la liberté humaine par l'acte de réaliser des possibles jusqu'à ce que le projet de se réaliser soi-même comme une œuvre d'art devienne envisageable. Le soi s'en trouvera clarifié, malgré l'échec de ce projet.

Le « live canvas »

La présence d'un être humain *dans* l'œuvre d'art crée d'abord un dédoublement du rapport que l'art entretient toujours entre les individus. En effet, dans tout projet artistique en général, comme l'art est toujours pour autrui et pour un public, une relation privilégiée s'établit entre l'artiste et son destinataire par l'intermédiaire de l'œuvre d'art. Or, en interposant un être humain dans l'œuvre d'art médiatrice, Marie-Lou Desmeules crée une relation unique (a) entre elle et son modèle et (b) entre son modèle et le destinataire. Ce qui est remarquable avec ses œuvres, et cela est dû au « live canvas » et s'applique seulement à la *painting surgery* réelle (non à la version photographiée), c'est qu'il n'y a pas au fond de la chose une « trahison des images » : de fait, ceci est un être humain. C'est ainsi que l'œuvre permet entre le spectateur et le modèle un face-à-face qui toutefois, étant donnée l'altération que subit la seconde « face », se présente plutôt comme un face-à-masque.

Les *painting surgeries* se révèlent pourtant, à même leur « live canvas », comme ce qui voile pour laisser voir. C'est ainsi que leur but n'est jamais de cacher l'être humain sous la peinture, c'est-à-dire de se servir du corps du modèle jusqu'à le faire disparaître ou le rendre méconnaissable. Au contraire, l'artiste exige la reconnaissance chez le destinataire qu'il y a un être humain, un vrai, sous la peinture. Cet effet est réalisé en trois temps, à savoir (i) par la conservation sur le produit fini d'au moins un des yeux du mannequin², (ii) par des inversions sexuelles qui ne trompent pas et (iii) par la performance artistique qui entoure les créations de Desmeules : les spectateurs présents lors de la réalisation du produit final sont appelés à voir le modèle *recevoir sa chirurgie*, après quoi évidemment les spectateurs n'ont pas oublié qu'au départ il y avait bel et bien un homme ou une femme comme eux. Malgré l'opacité de la peinture, les *painting surgeries* demeurent une illusion qui se dénonce, une illusion transparente.

Le moment de la reconnaissance dans le face-à-face

Nous avons introduit le présent article en suggérant l'importance de la reconnaissance de l'autre dans les œuvres de Marie-Lou Desmeules. Mais qu'est-ce que la reconnaissance ? Nous pensons que la réponse se trouve principalement dans les expressions « perdre connaissance » et « reprendre connaissance ». Le point est de montrer quelle connaissance au juste est présente. Ce n'est certainement pas la même que dans l'expression « prendre connaissance ». Dans ce cas, c'est une connaissance particulière qui est visée, comme si je m'informe de ce que tu as fait hier. Or ce n'est pas telle ou telle connaissance qui est perdue lorsque nous perdons connaissance. Cette dernière connaissance (sans laquelle nous sommes inconscients) semble fonder l'autre. Il faut bien avoir connaissance de soi-même (ne pas être évanoui) pour pouvoir prendre connaissance d'autre chose. C'est pourquoi nous pouvons dire que la connaissance qui est perdue

ou reprise est celle que nous avons de nous-mêmes. Nous disons dans le même sens « perdre conscience » et « reprendre conscience ». Nous parlons aussi de s'évanouir qui vient du latin *vanescere*, qui veut dire disparaître, donc ne plus être là. Je suis présent à moi-même lorsque j'ai conscience de moi, alors que je suis *absent* dans le cas contraire (l'évanouissement est aussi un « moment d'absence »). Nous concluons que la conscience de soi est une connaissance de soi en ce qu'elle est une *présence* à soi. Mais je ne reprends pas conscience de moi comme d'un objet perdu qui n'était plus là, comme s'il se trouvait *ailleurs*. Ce n'est pas en opposition avec cet ailleurs que la conscience de soi est présence. Dans la perte de conscience, le soi n'est pas ailleurs pour ensuite être repris, mais en fait il n'est pas du tout. Il existe au moment même où il se reprend sans avoir existé avant cette reprise pour se reprendre. Ma conscience de soi est ainsi une connaissance : elle naît avec (con-naissance) elle-même dans un acte de spontanéité. On parle d'ailleurs de connaissance de soi plutôt que de reconnaissance.

Non seulement suis-je cette présence même, mais les autres choses me sont présentes, et peuvent l'être, parce que je suis une présence à soi. La présence que je suis se présente (rend présent) les étants comme quelque chose qu'elle se donne (comme un don, un présent). Les phénomènes naissent avec (con-naissance) cette présence que je suis. Je détiens donc par là une certaine valeur, une dignité qui ne revient pas au reste parce que moi seul fonde toute présence, donc l'expérience, la connaissance en général (le savoir), etc. C'est en un sens la caractérisation aristotélicienne de l'âme que nous adoptons en parlant du « soi », ἡ ψυχή τὰ ὄντα πῶς ἐστὶ πάντα (l'âme est en quelque sorte tous les étants, *De Anima*, 431b20-21), qui est aussi d'une manière générale le point de départ phénoménologique. Comment le soi peut-il être tous les étants ? En étant présence et pouvoir de présence.

Pour en revenir au point qui nous occupe surtout, comment une reconnaissance de l'autre est-elle possible ? Le préfixe dans le terme re-connaissance suggère une connaissance qui se fait pour la seconde fois, bien qu'il ne s'agisse pas de reconnaître de mémoire un visage. Il va sans dire que l'autre doit être comme le soi que je connais d'abord comme moi-même pour que je le reconnaisse ensuite comme un autre soi. Reconnaître l'autre, c'est ici entrer en contact pour la seconde fois avec un être comme je suis. Il faut donc que je puisse *juger* que l'autre est comme moi. C'est l'idée de jugement qui est à l'oeuvre. Reconnaître quelqu'un coupable, c'est le juger coupable, c'est-à-dire lui attribuer un certain prédicat. Quel prédicat est-il affirmé de l'autre dans la reconnaissance de l'autre ? Le même qui a fondé la caractérisation de l'être du soi : la présence. La reconnaissance de l'autre est le jugement de l'autre comme présence. Mais comment pouvoir le juger tel ? Cette question revient aussi à se demander comment il est possible que je connaisse l'existence d'un *autre* que moi.

Nous ne mentionnerons qu'un point pour y répondre : l'autre m'est présent au moins par son *regard*. Le regard de l'autre se donne à voir (c'est un fait dont nous avons tous l'expérience) ou plutôt je me le donne. Mais si je peux le faire, c'est que l'autre (et son regard) existe sans moi (comme tout le reste), bien qu'il ne me soit pas toujours présent³. L'expérience de la honte, qui trouve chez Jean-Paul Sartre une thématique semblable, se fonde sur la présence de l'autre. En fait, dans la pudeur et la honte, mes actions deviennent présentes à l'autre (il doit être pour cela une présence) et, ce faisant, en jugeant de la présence de l'autre, elles se présentent à moi pour ce qu'elles sont, à savoir honteuses, blâmables, etc. Ma présence même est mise en présence de celle de l'autre de sorte que toutes deux se reconnaissent (naissent avec l'autre). Dans l'art de Desmeules, cette mise en présence se fait par le face-à-face dont il a été brièvement question.

L'image morte

Nous avons vu que l'être humain, en tant que conscience de soi, est un pouvoir de se rendre présent (autant lui-même que le reste). Ce pouvoir, il le tire librement de lui-même, il en est l'origine et la source constante. Il en dispose et le met à l'oeuvre d'une part du simple fait d'être, de sorte que le tout de l'expérience (les phénomènes, etc.) peut lui être présent. Exprimée ainsi, cette mise-en-présence semble s'effectuer dans un horizon spatial. Dans ce cas, être présent signifie surtout ne pas être ailleurs, être près, être là. Or le présent n'est pas seulement ce qui est là ou ce qui se donne, mais aussi ce qui est maintenant. C'est pourquoi l'homme se révèle d'autre part comme le pouvoir de rendre présent un possible, c'est-à-dire ce qui n'était pas *encore* (yet, en anglais) présent, non pas parce que cela était ailleurs, mais parce que

ce n'était pas encore devenu. Et c'est toujours, par définition, un possible qui devient de sorte que c'est sur lui que porte ce rendre-présent du soi.

De même qu'une part de dignité était accordée à l'homme pour son rendre-présent-là, de même encore ici pour son rendre-présent-maintenant, c'est-à-dire en tant qu'il est un agent. Ce dernier pouvoir est aussi fondamental pour l'être humain que le premier et il signifie en d'autres mots ceci : l'homme se meut dans un horizon d'action parce qu'il est un faire-devenir. Même l'inaction est pour lui une action pour autant qu'il a conscience de soi (il faut ne pas se laisser confondre par les cas d'absence de conscience, de sommeil, etc.). La reconnaissance de l'autre se trouve maintenant élargie. Elle devient la reconnaissance de la liberté de l'autre, reconnaissance qui peut être honorée lorsque nos actions ne visent pas à limiter le libre pouvoir de l'autre.

S'il est vrai que les *painting surgeries* nous obligent à reconnaître la présence d'un être humain (le modèle vivant), il faut bien voir que le projet qui les anime tend malgré tout à ne pas reconnaître la dignité de cet être humain. En plaçant un être humain là où l'œuvre picturale est après tout une chose (du papier, une toile, un mur, etc.), l'artiste réussit à chosifier un être humain ou au moins à nous le présenter comme tel. C'est ainsi que toutes les *painting surgeries* transmettent l'angoissante impression d'une humanité embourbée dans la culture populaire, toujours aux prises avec les apparences et l'image sociale, à la fois incapable de communiquer et de s'en défaire (c'est à juste titre que l'obstruction constante de la bouche a été remarquée dans les œuvres de Desmeules).

Cette chosification de l'homme se révèle pourtant impossible à même les deux plans relationnels annoncés précédemment. (a) On sait d'une part que l'artiste, lors de ses performances, parle constamment à ses modèles pour s'assurer que tout se passe bien et pour les rassurer, sans évidemment que ces derniers ne puissent lui répondre autrement que par un hochement de tête. Mais ce rapport est peut-être au fond le témoignage d'une artiste qui se défile face à ses œuvres et qui, se sachant toujours libre de pouvoir parler, n'assume pas elle-même le poids de ce qu'elle inflige. Déjà la posture libre de l'artiste réfute le contenu de ses œuvres. (b) D'autre part, comme la reconnaissance de l'autre est aussi une reconnaissance de soi, le destinataire, en considérant le modèle, est amené à se considérer lui-même. Est-il lui aussi, comme cet homme prisonnier de son image, inauthentique et superficiel ? Tout compte fait, entre l'œuvre et le spectateur, n'y aurait-il pas plutôt masque-à-masque ? Cette remise en question est sans aucun doute l'effet le plus saisissant des *painting surgeries*, mais le destinataire est en mesure de réaliser qu'il est toujours présence à soi, inaltérable en son rendre-présent, pour autant qu'on le laisse avoir conscience de soi, donc être ce qu'il est. On ne lui fera pas croire le contraire, lui aurait-on même pour cela fait une telle chirurgie.

L'absence de temporalité, temporalité qui fonde le rendre-présent-maintenant propre à l'homme, est encore plus manifeste dans le résultat final des *painting surgeries* tel qu'il se retrouve dans son portfolio : les hommes y sont figés, n'ayant ni devenir ni avenir devant eux. Évidemment, les chirurgies que donne en spectacle Marie-Lou Desmeules se déroulent dans le temps, mais elles culminent justement vers un produit à qui l'on a retiré la possibilité du devenir même, ce qui se constate (i) à même le contenu de certaines peintures et (ii) formellement en ce qu'elles sont toutes au final des photographies.

(i) D'une part, que Marie-Lou dépeigne des hommes sans possibilité, c'est ce que suggère à peu près le quart des *painting surgeries* où quelqu'un, on pense plutôt à un objet, est noyé, attaché ou emballé avec du papier bulle ou du *saran wrap*. Si l'artiste y fait le constat d'un engourdissement de l'individu dans sa culture de consommation, jamais elle ne laisse entendre qu'il puisse s'en sortir. L'homme apparaît même comme un produit prêt-à-consommer et il n'est pas bien différent des bouteilles de Coca-Cola à côté desquelles il se trouve parfois. La production en série des *painting surgeries* à laquelle se consacre Marie-Lou Desmeules dans la confection de ses portfolios et l'usage qu'en fait le spectateur(en regarder une et passer à la suivante) n'est pas sans rappeler la dynamique de la consommation en général. Identifier l'homme à un tel produit revient finalement à le ramener à une simple chose dont le propre est de n'avoir aucune possibilité.

(ii) D'autre part, à cause de la photographie même qu'elle utilise, l'artiste sape à l'homme la possibilité même. C'est que l'instantané se veut plus que la saisie d'un moment très court, il vise l'instant pur. En cela, aucun mouvement n'est envisageable, c'est-à-dire aucune possibilité. Il va sans dire qu'une

photographie, malgré ses prétentions, n'est jamais l'image d'un instant qui a été : il faudrait non seulement que le temps d'exposition de la pellicule soit lui-même instantané, ce qui est impossible, mais aussi que le temps soit comme une série de points contigus. Aussi les *painting surgeries* (comme l'image de soi, le portrait, etc.) ne sont jamais le témoignage d'un être en devenir, mais le reflet inerte d'un être qui n'a donc jamais été.

Dans nos rapports avec le monde, nous nommons, nous subsumons sous l'universel, nous chosifions les êtres, autant d'actions qui les figent dans des catégories immobiles et abstraites où ils sont perdus. Marie-Lou Desmeules, en le faisant elle-même si manifestement avec ses modèles, d'une manière presque choquante, nous oblige à voir en eux l'humanité éminemment particulière qu'on ne leur reconnaît pas toujours.

L'échec du self-fashioning

Le « live canvas » de Marie-Lou Desmeules n'est pas sans suggérer le projet d'une création de soi (*self-fashioning*), c'est-à-dire le désir de se faire soi-même œuvre d'art. Certains des modèles de Desmeules ont d'ailleurs exprimé eux-mêmes cette pensée. Dans le cas présent (l'art de Desmeules), ce projet s'oriente surtout vers la fiction d'un soi (i) comme œuvre d'art plastique. Le modèle se voit façonné et modelé par l'artiste en vue de présenter une certaine unité esthétique.

Est-ce là vraiment avoir fait de soi une œuvre d'art que de subir une *painting surgery* ? D'emblée, nous pouvons constater que le *self-fashioning* dont il est question vise seulement la transformation du corps (que ce soit par la peinture, les tatouages, etc.), mais un homme ne deviendra pas une œuvre d'art même si son corps en devient une : le soi n'est pas le corps, même s'il entretient des rapports uniques avec lui. De toute façon, comment puis-je être plastique si le temps n'est pas pour moi une détermination superficielle ? Nous considérons en effet que, abstraction faite du processus de réalisation, le temps n'est pas impliqué dans l'œuvre plastique, si ce n'est dans la persistance de l'objet, dans lequel cas l'œuvre plastique ne diffère pas des autres objets. Il en irait bien entendu autrement pour l'œuvre musicale, mais personne n'a jamais envisagé d'en devenir une.

Nous avons fait remarquer que le soi comme présence se comprend entre autres à partir du présent temporel. Or si ce temps est bien le temps de l'instant, comme nous le pensons, le soi se trouve « en tout temps » à la limite du passé (ce qui a été) et du futur (ce qui n'est pas *encore*). Notons que cet instant diffère de celui que nous critiquons dans la photographie parce que ce dernier n'est en rien une limite entre le passé et l'avenir. En fait, je ne me tiens pas immobile en cet instant, car je suis bien plutôt projeté vers le futur, face à lui. Je peux certes me rendre présent le passé par la mémoire, me tourner vers lui dirait-on, mais la réminiscence par laquelle je me reporte au passé demeure elle-même une de mes actions, c'est-à-dire un possible que j'ai fait advenir. Même en me souvenant, je ne recule pas, je fais un pas vers l'avant. C'est pourquoi la temporalité du soi rend impossible la réalisation de l'ambition en question. Le soi ne se confond pas avec une statue ou un portrait en une dimension purement statique parce qu'il est toujours jeté de l'avant, se définit par son rendre-présent-maintenant-un-possible et, pas de repos pour lui, il l'a toujours à assumer.

Toutefois, l'idée d'un *self-fashioning* qui ressort des *painting surgeries* peut demeurer même s'il ya eu insuccès. De fait, cet échec peut servir de nouveau point de départ si la dimension essentielle de l'agir, responsable dudit échec, est assumée. Le projet de se créer un soi esthétique vise alors (ii) une œuvre d'art vivante qui serait constituée de l'ensemble des actions d'une vie. L'exigence de cette réalisation devient la manifestation d'un principe d'ordre et d'unification, comme si la vie avait son intrigue, et par lequel tous les événements de cette vie se trouveraient justifiés (presque comme une œuvre musicale, tout compte fait).

Comment un tel principe esthétique d'ordre dans la vie peut-il être possible ? Ce principe peut-il même être nécessaire tel qu'il l'exige de lui-même ? Un homme ne saurait jamais rendre compte du temps où il n'a pas eu ce projet, projet qui s'inscrit dans sa vie comme ses autres actions, ni faire en sorte que l'avènement historique de ce projet dans sa vie ait été nécessaire au lieu d'être contingent. Car pour qu'une vie soit en ce sens une œuvre d'art, il faudrait qu'un homme ait été à lui-même le principe de sa propre existence et que cette existence n'ait pas été contingente, ce qui est encore impossible. Le soi est

certes la source de son propre être dans le sens de la spontanéité qui a été soulignée plus haut, mais ce n'est pas en ce sens que ma vie (mes actions réalisées) existe. En tant qu'événement dans le monde, le soi n'est évidemment pas le fondement de son être : mes parents le sont. Le soi n'est pas non plus responsable de ses absences (comme de perdre connaissance). C'est à ce terme réflexif que les rapports entre le corps et l'âme, que nous avons qualifiée de « soi », nécessitent d'être approfondis, mais cette entreprise dépasse de loin le cadre du présent article.

Revenant sur nos pas, nous pouvons dire que la temporalité de la vie humaine signifie entre autres que l'homme ne se rapporte pas à sa vie comme à quelque chose d'achevé (la vie ne saurait être un produit fini). Aussi faudrait-il attendre la mort pour qu'une œuvre d'art puisse s'en dégager, mais ce serait alors une œuvre qui n'est plus et qui n'a finalement jamais été en tant que telle. Alors que le projet de se faire œuvre d'art sous-entend l'idée d'un tout réalisé, il faut comprendre que le soi n'a pas l'unité des parties d'un tout, ni l'unité spatiale d'un objet (délimitation), ni l'unité de la réalisation (comme un organisme au terme de son développement). Le soi n'est jamais achevé, à moins de ne plus être. D'après l'importance que nous avons accordée à l'action, il était évident que le soi ne pouvait pas être pensé comme quelque chose qui a épuisé ses possibles. Tant que je suis, il y a à faire parce que je suis toujours ce qui rend présent et je n'épuise pas mes pouvoirs rendre-présent.

Conclusion

En conséquence, l'unité du moi n'est pas celle de l'œuvre d'art. Les dernières considérations ont permis de montrer que le soi ne se laisse pas limiter en un tout achevé. Il n'est pas non plus, tant qu'il existe, limité par l'espace ou par le temps. Il est « work in progress » avant d'être « piece of work » parce qu'il est la présence même et que, par lui, les êtres et les possibles peuvent être rendus présents. Ces notions se sont dégagées par contraste avec les œuvres de Marie-Lou Desmeules qui suggèrent une vision de l'homme où leurs mouvements, leurs possibilités et leurs paroles n'ont pas été honorés, mais plutôt niés. Seul le regard du modèle des *painting surgeries* révèle au spectateur la présence d'un être humain qui ne demande rien de plus que d'être reconnu comme tel. C'est peut-être pourquoi certaines des peintures éveillent tant la pitié. Je pense surtout à *Wiederallenzuhaus* qui me frappe chaque fois.

Malgré tout, la démarche artistique de Marie-Lou Desmeules n'est pas à l'image de ce qu'elle crée. Nous n'avons pas à chercher le soi dans les *painting surgeries*, mais dans leur créateur. Elle-même, si elle se cherche, comme tant d'artistes, ne doit pas regarder ce qu'elle réalise, mais la réalisation elle-même. D'ailleurs, elle n'est même pas dans les *painting surgeries* dans le sens où elle le pourrait vraiment : en tant que modèle. Jamais elle ne se peint elle-même (ce qui serait tout à fait possible à l'aide d'un miroir, etc.). Elle refuse en dernière analyse de s'identifier avec ce qui est seulement peint, photographié et présenté à tous. Elle est l'artiste : c'est elle qui présente et qui représente. La figure de l'artiste apparaît ainsi comme une image du soi, une présence qui présente. C'est pourquoi les *painting surgeries*, comme les hommes, ne sont pas le catalogue de plusieurs portraits de fiction, mais les nombreuses faces de Marie-Lou Desmeules, le témoignage toujours en cours d'un soi qui se définit jour après jour, peinture après peinture, d'un soi qui devient à travers ce *présenter*.

¹Mat Maria Bieczynski, http://www.myspace.com/mari_lou.

²Dans son portfolio de 2009-2010, Marie-Lou Desmeules le fait 39 fois sur 46.

³Quel est l'être de l'étant qui est absent (lorsque ma présence même est absente) tout en existant quand même, c'est une question relevant d'une discussion qui dépasse le champ de cette recherche. Elle recoupe toutes les questions de la donation sensible, de l'existence du monde « extérieur », etc.