

# ECONOMIES DU REFERENT 5. ARCHEOLOGIE DES PROFONDEURS. AUTOUR D'UNE INSTALLATION DE MIKE KELLEY

Clara Schulmann, Université de Paris III/CRECI

L'art de l'installation, tel qu'il se pratique depuis les années 60, suppose un principe d'assemblage généralisé qui permet à différents médiums ou supports de cohabiter dans un même espace. Il s'offre ainsi comme un décor capable d'accueillir différents gestes et pratiques artistiques parmi lesquels le prélèvement d'objets, la réappropriation, l'archivage, gestes qui tendent à faire de l'installation un espace possible de documentation à propos d'événements spécifiques ayant retenu l'attention des artistes, que ceux-ci soient pris dans des préoccupations d'ordre politique, sociologique, anthropologique, ou plus immédiatement esthétique. Parce qu'il insiste sur la mise en rapport d'éléments hétérogènes, l'espace de l'installation se prête parfaitement aux modalités de l'enquête, de l'investigation.

L'installation *Profondeurs vertes* (2006) de Mike Kelley choisit un musée américain et sa collection comme terrain à l'enquête visuelle effectuée par l'artiste sur différentes œuvres, activant ainsi un réseau de problématiques multiples, au cœur duquel se loge un point de vue singulier sur l'histoire de l'art et la mémoire individuelle.

## Rappel biographique

Le travail de Mike Kelley s'oriente depuis toujours autour de l'idée de faire coïncider différents niveaux de culture. Cherchant à répondre à une institutionnalisation qu'il juge "amnésique" de l'industrie culturelle aux États-Unis, il produit des pièces et des installations mettant en scène des formes de contre-culture, piochant dans des registres formels et plastiques volontairement dégradés. Selon lui, cette culture populaire a, d'une façon ou d'une autre, absorbé et digéré la culture savante qu'il faudra dès lors comprendre comme perméable au prélèvement et à l'appropriation. Mike Kelley "réinjecte" de la mémoire dans la culture américaine. Né en 1954, il a commencé par imaginer des performances et sa pratique a depuis emprunté des voies multiples: musique, dessins, vidéos, peinture, danse... En rupture avec le formalisme et certaines tendances de l'art minimal et conceptuel, Mike Kelley choisit de s'intéresser a contrario aux thèmes laissés pour compte de la culture dominante: l'abject, le déchet, les symboles de la sous-culture, la caricature et la parodie. En décontextualisant certains objets de leur environnement original, il produit un discours à la fois critique et analytique dérivé du regard de l'anthropologue mais dont le terrain d'observation aurait lieu cette fois-ci sur notre culture: faire réémerger des pans oubliés ou mal compris de la production culturelle permettrait, selon lui, de réconcilier *low* et *fine* arts. Il a été exposé dans les plus grands musées internationaux et enseigne par ailleurs dans la fameuse école d'art de Los Angeles, Cal Arts.

C'est en prenant pour point de départ ces questions de mélange et de mixité des cultures que l'on pourra saisir au plus près ce qui guide son installation *Profondeurs vertes* proposée au musée du Louvre.

## Contexte de l'installation

L'installation *Profondeurs vertes* (Fig. 1) a été initialement pensée pour accompagner une exposition d'envergure qui s'est déroulée au musée du Louvre à la fin de l'année 2006, exposition intitulée *Les Artistes américains et le Louvre*. Il s'agissait de démontrer l'importance des liens existants entre l'art américain et la France depuis le 18<sup>ème</sup> siècle jusqu'à 1940. L'exposition explorait ainsi les racines des échanges artistiques entre la France et l'étranger et montrait combien le Louvre avait incarné une source d'inspiration pour des générations entières d'artistes américains.

C'est donc dans ce contexte d'histoire de l'art très précis que Mike Kelley fait sa proposition:

*J'apprécie depuis fort longtemps la peinture du 19<sup>ème</sup> siècle, en particulier les paysages, et je décidai alors de fonder mon travail sur un certain nombre d'œuvres de la collection du Detroit Institute of the Arts. J'ai grandi dans les faubourgs de Detroit, et il m'arrivait de visiter ce lieu lorsque j'étais jeune; ces tableaux produisirent alors sur moi une impression durable<sup>1</sup>.*

Mike Kelley décide ainsi de proposer sa propre circulation dans une collection d'art donnée, élaborant une lecture singulière d'un ensemble d'œuvres originairement choisies parce qu'elles remonteraient à un souvenir d'enfance.



Fig. 1 – *Profondeurs vertes* (Mike Kelley, 2006).

## Description de l'installation

*Profondeurs vertes* se concentre tout particulièrement sur deux œuvres du Detroit Institute of the Arts: *Watson and the Shark* (1777) de John Singleton Copley, et *The Recitation* (1891) de Thomas Wilmer Dewing. Deux projections vidéo de très grande taille s'attachent à la toile de Copley et une autre, située à l'entrée de la salle, se concentre sur celle de Dewing. Chaque projection propose une sorte de “promenade” à l'intérieur des œuvres peintes, sélectionnant des détails, choisissant des lignes de force, isolant certains points. Par ailleurs, à l'aide de fondus enchaînés et de surimpressions, chaque vidéo choisit de mettre en parallèle les œuvres initiales avec d'autres tableaux, appartenant également au musée de Detroit. Les films procèdent ainsi selon différents “inserts filmiques” qui viennent troubler la promenade visuelle orchestrée par Mike Kelley dans les deux tableaux qu'il a choisi de mettre en avant (Figs. 2-3).

Quatre autres tableaux sont ainsi convoqués: *Hummingbirds and Orchids* (vers 1880) de Martin



Fig. 2 – *Profondeurs vertes* (Mike Kelley, 2006).



Fig. 3 – *Profondeurs vertes* (Mike Kelley, 2006).

Johnson Heade, *Nocturne in Black and Gold, the Falling Rocket* (1875) de James McNeill Whistler, *Portrait of Mme Paul Poirson (Seymourina Cuthbert)* (1885) de John Singer Sargent et *Cotopaxi* (1862) de Frederic Church.

Par ailleurs, une série de sept dessins réalisés au crayon, vraisemblablement calqués sur le tableau de Copley, vient s'adoindre aux vidéos: il s'agit de détails prélevés sur le tableau et choisis à l'exclusion de tout autre élément d'information.

Enfin, une peinture de petit format représentant un personnage du tableau de Copley est exposée entre les deux écrans de projection consacrés à cette œuvre.

Chaque projection s'accompagne d'une bande son spécifique et très complexe mêlant musique, effets sonores naturels (eau, vent), bruitages et éléments textuels (lecture de poèmes, principalement).

Mike Kelley fait preuve ici d'un positionnement singulier vis-à-vis d'une histoire de l'art qu'il ne cesse de revisiter. Nous souhaiterions en esquisser ici les grandes lignes. Si l'installation pratique d'un point de vue formel un travail de décentrement constant dans la circulation opérée entre les œuvres (nous y reviendrons), elle le fait aussi du point de vue de l'histoire de l'art. Il peut paraître curieux qu'un artiste contemporain fasse référence à un courant artistique aussi spécifique que la peinture de paysage américaine, courant a priori peu traité par l'histoire de l'art occidentale et ses canons. Il semble que nombre des tableaux choisis ici l'aient été pour des raisons intrinsèques à leurs conditions de réalisation.

*Watson and the Shark* intéresse manifestement Mike Kelley parce que le tableau reprend le récit d'un fait divers ayant eu lieu à Cuba en 1749. Le héros de l'histoire, un jeune matelot attaqué par un requin et sauvé par son équipage, est sans doute le commanditaire de l'œuvre auprès de Copley. La question du fait divers, de la mise en récit qu'il suscite dans les médias est elle aussi au centre des préoccupations de Mike Kelley. Le travail de Frederic Church et de Heade l'intéresse sans doute pour d'autres raisons, ils sont tous deux artistes et naturalistes. Church est réputé pour être un artiste explorateur et voyageur, dont les carnets de croquis réalisés durant ses voyages, notamment en Amérique du Sud, ont donné lieu à de gigantesques réalisations exposées selon des modalités tout à fait spectaculaires: *Cotopaxi*, le tableau retenu ici par Mike Kelley, a en effet été montré avec un éclairage spécifique, entouré d'une végétation ramenée spécialement du site lui-même. Quant au tableau de James McNeill Whistler, il s'est trouvé avoir été au centre d'une polémique lorsqu'en 1877 un critique d'art déclara que son travail équivalait à «jeter un pot de peinture au visage du public». S'ensuivit un procès en diffamation qui fit grand bruit. Ces quelques détails visent à montrer à quel point l'histoire de l'art qui intéresse l'artiste opère un décentrement des valeurs ordinairement enseignées et transmises: il s'agit pour lui de faire revivre un courant mal connu, ayant donné lieu à des polémiques ou ayant soulevé des problématiques très modernes sur les conditions de monstration des œuvres, qui préfigurent en un sens les questions posées aujourd'hui par l'art contemporain. Il s'agit ainsi d'exposer l'héritage artistique qui irrigue d'une façon ou d'une autre le travail d'un artiste.

## L'artiste historien

Les développements de Michel de Certeau concernant le travail de l'historien dans son ouvrage *L'Écriture de l'histoire*<sup>2</sup> semblent être un point de départ possible pour aborder l'étude de *Profondeurs vertes*. Ils conduisent à situer ce travail du côté d'un geste spécifique: celui d'une opération, d'une inter-relation entre un ensemble de pratiques présentes et la reconstruction du passé. L'opération historiographique ne consiste cependant ni à projeter sur le passé nos visions

et notre langage présents ni à se contenter d'une simple accumulation érudite. Comprendre l'histoire comme un produit, comme une fabrication sociologique dépendante d'institutions, de discours déjà constitués, c'est en faire une discipline privilégiant les inscriptions matérielles. L'histoire est une pratique, toujours médiatisée par la technique, et sa frontière se déplace constamment entre le donné et le créé, entre le document et sa construction, entre le supposé réel et les mille et une manières de le dire. Le travail de l'historien se trouve dès alors irrémédiablement situé dans les marges: tout en s'appuyant sur les institutions, il doit aussi savoir s'en défier, être capable de mettre en question les rationalisations acquises. C'est grâce à cette mise à distance qu'il est capable d'analyser les dimensions cachées de la raison et étudier son envers possible.

Le travail de Mike Kelley se situe lui aussi dans les marges: il vise à la reconstruction d'un souvenir, utilise le vocabulaire existant de l'analyse d'œuvres tout en créant un univers qui lui serait propre. Lui aussi travaille dans l'entre-deux, entre le donné et le créé, entre le document et sa reconstruction, et sa recontextualisation. Par ailleurs, l'artiste se situe lui aussi dans le cadre très étroit de l'institution muséale et du discours qu'elle-même a pu produire sur les œuvres qu'elle expose. Il s'en détache, le met en question.

Il semble intéressant de commencer l'étude de cette œuvre en prenant pour point de départ les gestes qui ont été ceux de l'artiste au cours de son élaboration. Ces gestes permettent de cerner les positions successives interrogées par l'artiste, et en l'occurrence la première, la position de l'historien. À la commande du Louvre, qui imagine une installation contemporaine répondant à une exposition historique sur les liens entre l'art américain et le musée du Louvre, Mike Kelley répond d'abord par une idée. Il s'agit pour lui de réunir un certain nombre d'œuvres ayant marqué son enfance. Si ces œuvres appartiennent toutes au musée de Detroit, son premier geste artistique consiste néanmoins à faire un choix dans une collection existante. Il préleve six œuvres de ce musée. Ce premier temps d'élaboration s'apparente donc à un classement, à une manipulation, à un transport d'éléments distincts d'une situation existante vers une région autre, celle de l'installation, dans laquelle ces œuvres vont être amenées à coexister selon d'autres modalités. «En histoire, écrit de Certeau, tout commence avec le geste de *mettre à part*, de rassembler, de muer ainsi en “documents” certains objets répartis autrement»<sup>3</sup>. L'artiste choisit ici de transformer des images en documents de travail et de réflexion, transformant ainsi leur statut initial d'œuvres en un matériau dont il s'empare avec une grande liberté. Mike Kelley déplace ainsi les frontières de l'institution muséale, et s'approprie des œuvres qui vont dès lors répondre à une autre forme de classement, à une nouvelle répartition d'ordre culturel. Ce premier geste qui vise donc à mettre à part, à rassembler des objets ordinairement répartis autrement, peut être lu comme une double opération: une opération technique (on verra dans un second temps comment les moyens du cinéma vont rendre possible le travail artistique) et une opération de regard (Mike Kelley est à la recherche d'un certain type de composition picturale) qui s'apparentent l'une et l'autre grandement à la façon dont on qualifie ordinairement le travail de l'historien. Mike Kelley organise, découpe, répartit, distribue et établit des séries à partir d'un ensemble existant.

Ce mouvement général de translation est décrit par Mike Kelley lui-même dans le texte qui accompagne l'exposition:

*Lorsque je commençai à travailler sur ce projet, mon approche n'était pas encore précisément définie; je savais seulement que j'avais l'intention de procéder à des enregistrements vidéo des peintures, et peut-être de les entrecouper dans un flux temporel. La seule chose dont j'étais sûr, c'est que toutes ces œuvres m'attiraient. Mon point de départ consista à les enregistrer en vidéo, en résonance avec leur composition picturale – un peu comme on réalise des schémas de tableaux pour les cours d'histoire de l'art.*

L'idée que l'artiste se substitue un instant à l'historien d'art semble importante à souligner, au moins à deux niveaux. Le travail de Mike Kelley peut en effet être compris comme établissant depuis de nombreuses années une plateforme globale, à la fois critique et formelle, permettant à différentes "options" artistiques de cohabiter: tout en se réclamant d'un certain formalisme, il continue par exemple de défendre une vision décorative et ornementale de l'art qu'il mêle sans conflit apparent avec un fort héritage minimaliste. C'est en se basant sur une connaissance très précise de l'histoire de l'art et de ses conflits internes qu'il élabore des pièces dès lors éminemment complexes qui offrent souvent les moyens d'une relecture globale de la façon dont les mouvements artistiques ont pu se fondre ou s'opposer tout au long du 20<sup>ème</sup> siècle. Par ailleurs, et d'une façon plus générale, ce type d'approche fait de l'art contemporain l'outil privilégié pour un travail de connaissance au sens large: il s'agit ici de comprendre la démarche de Mike Kelley comme une élaboration constante de savoirs précis et documentés, une élaboration critique et analytique sur les images faite au moyen des images. L'intention de Mike Kelley s'apparente bien à la démarche de l'historien qui construit d'abord des objets de recherche, accumule ensuite des données et les classe en des lieux d'où elles pourront plus tard être déplacées, puis exploite ces données selon des modalités singulières. Le modèle de la recherche historique intervient bien ici sur le mode d'une expérimentation critique d'archétypes culturels existants, comprendre ici l'institution muséale en tant que répertoire d'images mises à disposition et dans lequel l'artiste peut venir prélever les objets qui l'intéressent.

L'examen des œuvres choisies par Mike Kelley prend différentes formes au sein de l'installation et s'organise principalement autour de deux objets distincts: les dessins d'une part et les vidéos.

## Les dessins

Les sept dessins présents dans l'installation ont été réalisés au crayon noir et ont été vraisemblablement calqués à partir du tableau de Copley. Ils consistent chacun en un prélèvement précis de détails de l'œuvre, très schématiquement reproduits sur fond blanc. Il faut ici faire une place à l'argumentaire déployé par l'artiste concernant ces dessins, même si ce n'est pas ici ce qui retiendra notre attention. Il s'agit en effet pour Mike Kelley de procéder à des effets de détourage propres à faire émerger les lignes de vision des personnages du tableau, lignes de vision qui conduisent l'artiste à formuler certains énoncés de type psychanalytique au sujet de la toile:

*Je ne puis m'empêcher de penser qu'avec Watson and the Shark, Copley joue ouvertement avec des peurs liées à la castration, même s'il est vrai que le tableau a été peint cent ans avant le développement de la théorie psychanalytique. [...] Le tableau forme un curieux mélange d'horreur, de confusion sexuelle et d'évocation religieuse, le tout étant présenté comme l'illustration d'une aventure historique. Il s'agit là d'une œuvre tout à fait insolite, et lorsque je la revois aujourd'hui, je ne suis guère surpris du sentiment mêlé d'attrance et de répulsion qu'elle est susceptible d'inspirer à un jeune spectateur de sexe masculin.*

Les dessins sont ainsi pour lui une façon d'insister sur les possibles lectures psycho-sexuelles du tableau.

Ce que l'on tentera de cerner quant à nous relève plutôt du dispositif mémoriel mis en œuvre par l'artiste à l'occasion de ces dessins. Il faut commencer par noter d'abord le statut forcément

ambigu de ces dessins: il ne s'agit pas d'esquisses préparatoires, puisqu'ils ont été réalisés d'après les tableaux dont il se veulent être un commentaire, un examen. Commentaire de l'œuvre d'une part, ces dessins semblent aussi correspondre à la mise en forme, lacunaire, d'un souvenir, et s'ils incarnent dans l'installation l'idée d'esquisse, c'est qu'ils sont subordonnés à une seule chose: le souvenir de Mike Kelley lui-même, un souvenir forcément manquant, plein "d'absences" qui prendront ici l'aspect d'un écart "obligé" entre le référent (la toile) et le dessin. Les formes "abrégées", presque simplifiées, auxquelles nous sommes soumis relèvent en effet d'une logique fragmentaire. Il s'agit ici de faire émerger des limbes du souvenir des éléments leur ayant échappé, faisant retour sur le mode du détail, de l'événement singulier. C'est bien d'ailleurs ce à quoi fait songer l'utilisation d'un calque pour l'élaboration des dessins: l'idée d'un fonctionnement possible de la mémoire, qui s'élaborerait à partir de traces et d'empreintes sur le mode de la ressemblance. L'isolement de détails-clés relève d'une volonté de faire du moment de la remémoration une reconnaissance d'empreinte. Le fond blanc uniforme qui est commun à tous les dessins a pour objet de finalement abstraire les représentations d'un contenu, ou contexte, potentiel, les faisant ainsi flotter dans un espace non déterminé, dénué de profondeur illusionniste. Sur ce fond blanc viennent s'inscrire au premier plan des éléments qui ont plutôt tendance à se fondre dans le tableau originel. La présence de ces dessins confirme bien l'hypothèse défendue par Philippe-Alain Michaud dans le catalogue de son exposition *Comme le rêve, le dessin*: le dessin n'est pas seulement présent ici comme établissant une grille de lecture possible de l'œuvre de départ, il participe également d'une opération de déliaison par rapport à cette œuvre, mais aussi par rapport à l'image mentale conservée par Mike Kelley du tableau. Le dessin n'a donc pas pour unique fonction de rendre visible les lignes de vision des personnages du tableau de Copley. En tant que dispositif de souvenir, il rend visible le procédé de stratification de la mémoire qui choisit, prélève, isole dans une image ce qui aura fait saillie pour elle. Ainsi le procédé du dessin peut rejoindre celui du rêve, selon les mots de Philippe-Alain Michaud:

*Dissociation des contours et des surfaces, formation d'images composites dont les éléments sont empruntés à des strates de mémoire plus ou moins enfouies: de la boîte de construction qui sert de lieu d'emprunt à l'élaboration du rêve, l'expérience ressurgit en fragments recomposés soumis à des effets de fusion, de déplacements et de perte identiques à ceux qui s'observent dans le travail du dessin<sup>4</sup>.*

Cet inachèvement des dessins fixe aussi l'aspect vulnérable du travail de la mémoire, l'aspect forcément fragmentaire qu'impose le calque.

## Les vidéos

C'est peut-être le traitement des vidéos qui permet de cerner au plus près la démarche exploratoire de l'artiste. Comme on l'a décrit, celles-ci opèrent au sens propre la circulation entre les différentes toiles sélectionnées par l'artiste. Si le premier geste de Mike Kelley équivaut à un travail de découpe et de choix au sein de la collection d'un musée, le moment de la "mise en mouvement des images" relève quant à lui d'un travail de montage et de lien entre les peintures. Ce sont en effet les effets de fondu et de surimpression qui dominent dans les projections et qui permettent les passages d'une toile dans une autre. La caméra agit sur la toile comme le ferait une sonde: elle se déplace lentement le long de la surface des peintures, repère un détail ou un élément qui sem-

ble l'accrocher, puis s'engouffre à l'intérieur de ce détail qui, en un fondu enchaîné plus ou moins rapide, se transforme en un autre détail d'une autre toile. Les trois projections proposent ainsi trois parcours possibles dans les toiles choisies, trois façons de concevoir leur mise en relation, trois façons de construire, tout en les découplant, un regard sur elles. Là plus qu'ailleurs, le travail de découpe voisine avec la mise en rapport. Avant que le fondu enchaîné n'intervienne, il faut bien que la caméra ait choisi d'isoler un détail, parfois reconnaissable (un bateau à l'arrière plan du tableau de Copley) parfois bien plus abstrait (un ensemble de points énigmatiques qui ponctuent *The Recitation*). À la fragmentation opérée par le cadrage de la caméra répond ensuite le mouvement qui dissèque la toile, l'œuvre au regard, révèle sa texture et semble la retourner comme un gant, faisant d'une autre toile son envers possible. On assiste ainsi à un double mouvement de dissection et de suture de l'image.

L'équivalence à laquelle on songe immédiatement concerne bien sûr celle qui lierait surimpression et souvenir, l'activité mémorielle se logeant si logiquement dans ces instants de mélange et de fusion d'images<sup>5</sup>. À un premier niveau de lecture, il est certain que c'est ce à quoi se livre Mike Kelley: la reconstruction d'un souvenir, que les moyens du cinéma rendent bien plus efficace, présent, vivant. La zone d'indiscernabilité qu'il ménage ainsi dans chaque vidéo est évidemment propice à un sentiment mémoriel. Chaque toile répond à une autre comme dans une immense chambre d'écho fabriquée pour l'occasion, comme un fantôme qui ferait ainsi régulièrement retour. Comme l'écrit Mike Kelley: «La construction sinuuse de la vidéo se veut imitation du vagabondage mental projectif inséparable à mes yeux de la peinture paysagiste romantique. Des mondes s'ouvrent sur d'autres mondes». L'usage de la fumée contribue également à ce sentiment de pénétration impressionniste dans les toiles. Elle s'infiltre sur la surface des tableaux, rendant éminemment poreux les détails et les contours de formes. Elle insiste ainsi sur la tonalité onirique de l'ensemble, formant, lorsqu'elle est seule à l'écran, une sorte de "tunnel" artificiel, qui confine au rêve, à l'hallucination.

Il semble que pour Mike Kelley, ce traitement de l'image résonne aussi comme une façon pour lui de rejouer sur un autre plan une situation qu'il connaît bien, celle du collectionneur d'images. Mike Kelley collectionne en effet et depuis toujours des images qu'il puise dans la culture populaire, accumulant cuillères à café, couvertures de magazines, poupées et cartes postales. Ses installations prennent souvent la forme de mises en espace d'archive personnelle, de dispositifs de mémoire, ce qu'on ne peut manquer de voir ici. La fumée, les fondus et les surimpressions, effets propres au montage cinématographique, garantissent ici l'élaboration d'une archive en mouvement.

La fusion des images entre elles semble mettre en avant le dispositif de production et d'élaboration propre à ces films. Cet aspect de l'installation favorise un regard qui s'interroge forcément sur la fabrication de ces images. Le choix de Mike Kelley ne se situe pas dans l'idée de fonder, à travers son travail, un discours linéaire, qui tenterait de redessiner une histoire des images qui irait dans le sens d'une convergence des formes et des idées. Il ne cherche pas à créer une possibilité de totalisation, de chronologie constitutive qui viserait à édifier le spectateur, à conforter ses goûts, à l'assurer de l'avancée d'une histoire qui mêlerait intelligemment mémoire des formes et subjectivité de l'artiste. La chronologie défendue par l'artiste est rebelle à toute forme de loi unique: chaque élément présent dans son installation relève de son histoire propre et demeure irréductible à un type de schéma finaliste ou progressiste. D'où les différences d'échelles, la multiplicité des fragments mis en présence, les effets de brouillage et de chevauchement, d'entrecroisement, effets dont la loi générale semble être celle de la diffraction. Ce serait alors bien la logique de la discontinuité qui guiderait son montage, logique qui soutient tout l'argumentaire de Michel Foucault dans *L'Archéologie du savoir* et selon laquelle l'unité d'un discours serait:

*L'ensemble des règles qui rendent compte, moins de l'objet lui-même en son identité, que de sa non-coïncidence avec soi, de sa perpétuelle différence, de son écart et de sa dispersion... le jeu des règles qui définissent les transformations de ces différents objets, leur non-identité à travers le temps, la rupture qui se produit en eux, la discontinuité interne qui suspend leur permanence. D'une façon paradoxale, définir un ensemble d'énoncés dans ce qu'il a d'individuel ne consiste pas à individualiser son objet, à fixer son identité, à décrire les caractères qu'il conserve en permanence; c'est tout au contraire décrire la dispersion de ces objets, saisir tous les interstices qui les séparent, mesurer les distances qui règnent entre eux [...]. Ce système, je ne l'appellerai pas "domaine" d'objets (car le mot implique l'unité, la clôture, le proche voisinage plutôt que l'éparpillement et la dispersion); je lui donnerai, un peu arbitrairement, le nom de référentiel<sup>6</sup>.*

C'est bien cette logique de dispersion qui semble guider les vidéos de Mike Kelley et qui leur donne cet aspect de "lieu commun", d'espace de transformation et de métamorphose qui ne fixe jamais une image dans un cadre donné, mais qui vise bien plutôt à faire cohabiter des réalités diverses et mouvantes. L'installation fait ainsi volontairement le jeu de l'éparpillement, de la plongée dans les profondeurs des toiles. C'est en cela sans doute que *Profondeurs vertes* se présente comme un espace d'expérimentation: le processus analytique engagé se trouve ainsi mis en question par l'effritement, l'érosion des surfaces qui dialoguent. Le mélange d'images fonctionne selon des degrés d'infiltration divers qui perturbent toute volonté de lecture linéaire. Cet aspect lacunaire et enchevêtré est sans doute aussi le prix à payer pour la liberté avec laquelle l'artiste manipule les référents, visant bien à les émanciper des conditions de vision dans lesquels ils se trouvent le plus souvent confinés. Mike Kelley associe en effet souvent son travail à une réflexion sur le jeu entre différents régimes de discours et de représentation. C'est en cela que son travail n'est pas à comprendre comme une façon de reconstruire nostalgiquement des pans oubliés de la culture américaine. Il l'explique lui-même:

*La nostalgie n'est pas un mot que j'utiliserais, cela implique une façon de se retourner vers un passé idéalisé. Beaucoup de gens estiment que toute réexamination du passé implique une forme de nostalgie. Si cela était vrai, dans mon cas, ce serait plutôt une sorte de nostalgie noire, de la même façon que l'on parle d'un humour noir. Je ne repars pas en arrière pour réclamer une expérience de jeunesse perdue, mais pour réexaminer, depuis un point de vue adulte, des expériences esthétiques que je n'étais pas capable de comprendre à l'époque. Chacun sait que revenir en arrière est toujours une façon de comprendre le présent. Le passé est toujours présent, de même que la science fiction, c'est aussi du présent. On pourrait estimer que je trouve du plaisir dans ces retours en arrière, un plaisir qui pourrait être associé à de la nostalgie. Mais je pense plutôt que le plaisir résulte plus du jeu à la fois pervers, formel et ludique qui vise à reconstruire et inventer le passé que d'une joie à l'idée de retrouver une expérience perdue<sup>7</sup>.*

Cette pratique vise à faire de l'installation un espace d'expériences multiples conduites sur et avec les images et les moyens de la vidéo; Mike Kelley insiste bien sur la valeur cognitive et documentaire des images produites par l'art et son histoire, et sa pratique d'artiste le pose aussi en chercheur. C'est ainsi que l'installation devient un espace de confrontation entre différents médiums et différentes significations. Jean-Christophe Royoux décrit bien cet état:

*Le médium de l'exposition élargit les possibilités du montage en rendant compatible tous les supports entre eux. Comme on le voit déjà dans le modèle originel, générique, de toute exposition – l'exposition universelle –, la spécificité de l'exposition, c'est sa forme-monde. C'est une forme qui conjoint, et qui fonctionne ainsi comme un espace d'apprentissage à la complexité. Cet analogon du monde est d'autant plus crédible qu'il se constitue à partir d'un espace tangible qu'il s'agit de traverser et de parcourir avec son propre corps<sup>8</sup>.*

Cet «espace d'apprentissage à la complexité» ne fait pas pour autant de l'installation une quelconque plateforme de surplomb choisie par l'artiste pour contempler de haut les objets et les images qu'il y a accumulés. *Profondeurs vertes* s'appuie tout au contraire sur une situation d'interaction entre différentes entités hétérogènes traitées selon les modalités du mouvement, du montage, du raccord. Différents postes d'observation sont ainsi proposés au spectateur, postes qui créent un “bougé” constant dans l'écriture générale de l'installation.

## Pratique spectaculaire

Cette étude de l'installation de Mike Kelley serait incomplète si l'on ne cherchait pas à cerner ce qui par ailleurs en fait le véritable moteur. Le choix de la bande son ainsi que celui des peintures nous l'indiquent: Mike Kelley opère ici une lecture dramatisée des œuvres du musée de Detroit qu'il a sélectionnées. Dans un entretien, l'artiste explique:

*Je dis souvent que tout œuvre d'art a besoin d'un hameçon [a hook]. Elles doivent comporter quelque chose de visuellement intéressant afin de contraindre le spectateur à les regarder. Une fois qu'il est accroché, il est déjà trop tard, le spectateur est déjà impliqué dans ce qu'il voit<sup>9</sup>.*

Au sujet de *Profondeurs vertes*, il écrit:

*D'un certain point de vue [l'installation] est l'héritière de la représentation théâtralisée de la peinture telle que la concevait Church. Mon intention était de “dramatiser” les peinture du Detroit Institute of the Arts par la vidéo, grâce au montage des images, à l'ajout d'une bande son musicale, et d'un “dialogue” implicite avec, en surimpression, des passages de poésie de l'époque<sup>10</sup>.*

La dramatisation sert de moyen pour retenir l'attention du spectateur, elle vise à intensifier le caractère déjà monumental et grandiose des œuvres peintes. Ici aussi, les moyens cinématographiques servent à accroître l'impression grandiloquente qui se dégage des œuvres. Cet aspect de l'installation va dans le sens d'un travail hyperbolique sur les formes, propre aux interventions habituelles de Mike Kelley dans le domaine des arts plastiques. De la même façon qu'il choisit un feuillement complexe de références, qui se mélangent et se perdent les unes dans les autres, la mise en scène générale de l'installation conduit à un sentiment de saturation, d'extension infinie, globalement structurée par les effets que l'on a décrits de fondu et de surimpression qui étirent la temporalité, augmentent l'impression d'éparpillement et de diffraction. L'usage de la bande son en est un bon témoignage, mais il faut aussi souligner la façon dont l'artiste fait proprement “baigner” l'installation dans la couleur: le rouge, l'orange, et surtout la couleur verte qui contribue au

sentiment aquatique qui se dégage de l'ensemble. Le rapport à la couleur, spectaculaire parce que globalisant, contribue ici à l'entreprise référentielle de l'artiste: il ne s'agit pas pour lui de mythifier les œuvres dont il traite, mais bien plutôt de venir en troubler l'organisation interne et les contours. En les plongeant dans ce bain de couleurs, l'artiste confirme son goût pour l'appropriation et la manipulation des images dès lors qu'elles viennent s'intégrer à son propre langage ou vocabulaire. Ajout de couleurs, fondus, surimpressions, flou, ralenti, bande son: Mike Kelley accumule tout ce qui peut se rattacher, dans le cadre d'un usage «amateur» de la vidéo, à l'effet, au trucage. L'effet spécial intéresse sans doute l'artiste pour la valeur ajoutée qu'il apporte à l'image tout en produisant sur elle une trace, un impact. Ce pouvoir de transformation et de marquage de l'image est à la base de son installation, c'est même par lui que celle-ci acquiert son statut d'espace global.

Mike Kelley a depuis longtemps insisté, et sa pratique du happening le confirme, sur l'importance de créer des atmosphères, des ambiances particulières capables de concurrencer, au sein du musée, le monopole du *white cube* et la présentation des œuvres qu'il suppose: l'accent mis sur la neutralité du paysage muséal, sa volontaire froideur qui «momifie» les œuvres présentées. C'est aussi à cela que s'attaque l'artiste: la mise en intrigue presque romanesque qu'il propose ici réinsuffle au musée une dimension théâtrale, proche du récit, ayant pour but de provoquer l'empathie et la fascination.

C'est ici que la culture du 19<sup>ème</sup> siècle peut à nouveau faire retour. Dans sa volonté de créer des environnements spectaculaires, Mike Kelley fait référence à une histoire liée à la naissance du cinéma, celle des foires et des parcs d'attraction, ici revisitée sous la forme d'un véritable son et lumière. Son exposition *The Uncanny*, présentée à Vienne en 2003 et dont il était commissaire, revisitait tout un pan de la culture populaire à travers l'historiographie du musée des figures de cire et des cabinets de curiosité. Des musées dont la visée pédagogique dialoguait avec leur dimension de spectacle et d'attraction. L'exposition de Vienne se voulait être une entreprise de réhabilitation d'objets marginaux de l'histoire de l'art: poupées, mannequins, figures qui viennent inquiéter l'idée même de ressemblance et de double et dont la présentation nécessite souvent une mise en scène spécifique. Le travail de Mike Kelley, dans ses installations ou dans les expositions dont il est le commissaire, s'attache aux débords de la représentation, à ce qui, traditionnellement, n'a pas de place au musée: les associations d'idées et d'images, les fantasmes, tout ce qui pourtant s'offre comme matériau à l'élaboration d'œuvres d'art. Chez Mike Kelley, les œuvres se présentent comme des hors champ possibles au phénomène traditionnel de l'exposition. L'art se comprend donc comme une puissance d'intrusion et de menace potentielle aux discours de recadrage linéaire proposés par l'histoire de l'art. Dans *Profondeurs vertes*, c'est bien la dimension du fantasme et du rêve qui prend le pas sur la vérité historique, une dimension qui accueille, plutôt que de les rejeter, les spectres et les réminiscences.

Cette étude de l'œuvre a permis de dégager différentes façons de concevoir le rapport étroit qu'entretient Mike Kelley avec l'histoire de l'art: envisagée comme structure existante, elle offre à l'artiste un répertoire d'images qu'il s'agit ensuite d'analyser, de décomposer, de réorganiser. Mais ce que l'artiste semble chercher dans cette structure se loge non pas tant dans ses lignes de forces que dans ses zones d'ombres, pointant ainsi l'impossible homogénéité d'une telle entreprise de connaissance. Son travail peut ainsi être compris comme une volonté de mettre à jour l'artifice qui sous tend forcément ces structures auxquelles il s'attaque. Un artifice ici incarné par l'usage des effets spéciaux, du montage cinématographique, exposés en tant que tels, dans la prolifération des formes qu'ils produisent. L'installation est un vaste champ à la fois opératoire et spectaculaire, ouvert à l'enquête positive comme au geste d'amplification.

- 1 Les citations de Mike Kelley présentes dans ce texte, sauf mention contraire, font partie du texte qu'il a lui-même rédigé pour accompagner l'exposition *Profondeurs vertes*.
- 2 Michel de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, Gallimard, Paris 1975.
- 3 *Idem*, p. 84.
- 4 Philippe-Alain Michaud, *Introduction*, dans Id. (sous la direction de), *Comme le rêve le dessin*, Centre Georges Pompidou-Louvre, Paris 2005, p. 17.
- 5 Sur cette question du mélange d'images, on peut se reporter au texte de Jacques Aumont, "Clair et confus, du mélange d'images au cinéma (et un peu en peinture)", dans *Cahiers du Musée d'art moderne*, n° 72, été 2000.
- 6 Michel Foucault, *Sur l'archéologie des sciences. Réponse au Cercle d'épistémologie*, dans Id., *Dits et écrits I*, Gallimard, Paris 2001, p. 740.
- 7 Daniel Kothenschulte, *Black Nostalgia: An Interview with Mike Kelley*, dans *Mike Kelley*, Kunstverein Braunschweig, Köln 1999 (ma traduction).
- 8 Jean-Christophe Royoux, *Vers un espace-temps postcinématographique*, 2003, texte non publié.
- 9 Daniel Kothenschulte, *Black Nostalgia: An Interview with Mike Kelley*, cit.
- 10 Texte écrit par Mike Kelley à l'occasion de l'exposition *Profondeurs vertes*.