

LE NEZ DANS LE GUIDON

KATRIN GATTINGER

Bataille notait dans Les Larmes d'Éros que le rire et les larmes étaient provoqués par une sorte de violence qui venait interrompre le cours régulier et habituel des choses. En regardant les nombreux renversements, chutes et changements de direction brusques qui ponctuent de rire l'histoire du cinéma et les scènes des comiques, de Buster Keaton à l'artiste américain Martin Kersels, on peut s'étonner que, parfois, ce soit justement les mouvements contraires, ceux d'une irrépressible continuité, d'une poursuite inlassable, d'une certaine raideur, qui nous fassent également rire. C'est cet aspect qui ici m'intéresse, d'une part parce que la notion de raideur est de diverses façons au cœur même d'une partie de ma pratique artistique (raideur des postures, de l'esprit, persévérance) et parce qu'elle semble pouvoir nous amener sur le terrain du politique, en ce qu'elle touche au conformisme et à l'obéissance.

1 ● Boris Achour, Sommes, 1999.

Photographie couleur, 55,5 × 82,5 cm, Édition de 3,
Courtesy Galerie G-P & N Vallois, Paris.

2 ● Katrin Gattinger, Garde du corps 3 – Anti-Baisse-Bras,
2000. Performance, aéroport Charles de Gaulle, Paris.

Vidéogrammes, vidéo dv, 8', caméra P. Mandille.

Vidéo visible sur internet (www.katrin-gattinger.net).

3 ● L'épongistes, Nés dans le guidon, 2007.

Extrait, série de 3 photographies. Photo: Sylvie Guillaume.

4 ● Sylvain Ciavaldini, La vie d'artiste – les limaces, 2002.

Vidéo mini dv, 1'20. Courtesy Galerie La Bank, Paris.

5 ● Éric Madeleine, Cadres de garde, 2007.

Scénario-installation, guérite et niche en bois,

pierres, mauvaises herbes, moniteur vidéo.

Centre d'art le LAIT Castres.

6 ● Massimo Furlan, Furlan / Numéro 23, 2003.

Vidéo (extrait), 105', Édition de 5 + 1 E.A.

Courtesy Galerie G-P & N Vallois, Paris.

7 ● Köerner Union, Chat contre lapin, 2002.

Vidéo 4'10.

Il y a plus d'un siècle déjà, Henri Bergson¹ constatait qu'une raideur de l'esprit, là où l'on attend de la souplesse et une capacité d'adaptation à une situation donnée, provoque le rire. Le terme de raideur est ici à comprendre au sens large ; il inclut autant l'obstination d'un mouvement physique en ligne droite, que la raideur d'un corps, d'un comportement, d'une parole ou de tout type d'idées fixes. Andreas Slominski a parfaitement matérialisé cette idée de Bergson en réalisant, suite à une commande de la revue Parkett, une œuvre vendue par correspondance (Zollstock, 1999), qui consistait en un double mètre envoyé sous forme dépliée, l'acheteur recevant donc un paquet de deux mètres de long. Slominski rend dès lors l'ingéniosité du mètre pliable caduque en insistant (contrairement à Marcel Duchamp avec ses Trois-stoppages-étalon de 1913/14) sur la longueur invariable du gabarit, tout en faisant une jolie démonstration de l'absurdité de certaines inflexibilités, et par là même, inévitablement, de quelques érections mesurées (et du coup démesurées).

Tout comme le rire passe par le corps, c'est très souvent du corps et particulièrement de ses attitudes que l'on se moque : les positions prises par Philippe Ramette dans ses Expérimentations irrationnelles – série photographique qui montre l'artiste, en costume, montant par exemple horizontalement la paroi d'une falaise – témoignent d'une raideur corporelle qui ne se soumet aucunement aux lois physiques. Il en est de même avec beaucoup des Indoor and Outdoor sculptures d'Erwin Wurm : souvent, sur ces photographies, le conformisme d'une attitude persiste (les pieds et mains sont par exemple parfaitement joints ; les postures manifestent une recherche de la symétrie, de l'horizontalité et de la verticalité, de l'angle droit) alors qu'elle est en déconnexion complète avec le contexte. Dans la série de photographies intitulée Sommes (fig. 1), l'échouement du corps de Boris Achour sur des haies parfaitement taillées atteste, de son côté, d'un laisser-aller qui bizarrement se fait en angle droit et s'intègre tel un camouflage parfait dans l'ordonnance et la géométrie des lieux. Ce qui personnellement m'amuse dans les photographies de ces trois artistes, ce n'est pas vraiment l'irrationalité du comportement dans un environnement donné et l'inadéquation des comportements des personnes photographiées dans un contexte particulier (la recette a été largement reprise par les publicitaires), mais c'est plutôt cette ordonnance du désordre, où malgré la représentation d'une certaine spontanéité loufoque l'idée même de la pose pour le photographe ou le sculpteur semble se manifester à travers une attitude relativement convenue.

On peut, bien sûr, se demander si les participants aux One minute sculptures d'Erwin Wurm, qui réalisent les poses de ses dessins d'instruction, ne sont, au fond, que de simples exécutants soumis aux volontés de l'artiste (pourquoi pas finalement ?), mais la question de l'obéissance n'est véritablement intéressante ici que dans la mesure où elle suit inlassablement une logique qui est hors de propos. C'est justement parce que l'idée de la pose, qui se manifeste dans ces photographies, est dans un rapport paradoxal avec l'incongruité de la situation mise en scène. Elle abolit à la fois le sentiment de spontanéité loufoque et toute tentative d'explication (par exemple chez Wurm : on ne peut confondre avec un mendiant ni avec

¹ Henri Bergson, Le Rire, publié en trois parties dans la Revue de Paris, 1er et 15 fév., 1er mars 1900.

un sit-in une personne assise sur la voie publique, parce que la posture montrée sur la photographie transpire l'artificialité et une certaine droiture entièrement inadaptées à ce type de situation).

Comment la volonté d'épouser une ligne, de convenir à un modèle (ligne de conduite, tracé d'une forme, ligne d'un texte), peut-elle débusquer l'absurdité de certaines formes venues ? Voilà l'une des questions qui m'a amenée à réaliser les trois Gardes du corps : cette série met en scène, à travers des performances filmées et des photographies, un corps qui à l'aide d'un objet spécialement conçu se conforme à une expression langagière (fig. 2). Chacune des trois expressions (par exemple « Ne pas baisser les bras » et « Garder la tête haute ») exprime l'idée de persévérance malgré les difficultés. Le cheminement sans but de mon corps raidi (la nuque bloquée en arrière ou les bras à l'horizontale) dans les rues de Paris ou à l'aéroport, malgré l'objet handicapant, est la manifestation d'une absurdité de la pensée et du comportement. Le sens figuré perd ici pied, parce que l'expression est prise à la lettre ; il est « désamorcé »² par sa traduction formelle et littérale, par sa concrétisation, son expérimentation, alors que le bon sens demanderait un peu plus de souplesse d'esprit.

Appliquer scrupuleusement un texte, une ordonnance à la lettre, est un signe d'obéissance totale, militaire, qui n'accorde pas d'importance aux origines, significations et conséquences de ces mots-là, en ignore le sens. Le non-sens – et l'absurdité en fait partie – ce n'est pas un mouvement sans sens, mais celui qui ne va pas dans le bon sens. La chute se fait toujours dans le mauvais sens (c'est peut-être aussi pour cela qu'elle nous fait rire), elle esquisse un mouvement qui inlassablement se dirige du haut vers le bas (verticalité) et qui au moment fatidique rencontre l'horizontalité du sol. En même temps, la raideur peut être tout aussi significative pour un mouvement qui se répète ou qui file dans une seule direction, un mouvement qui va à la catastrophe.³ C'est un peu comme « Avoir le nez dans le guidon » (fig. 3), c'est-à-dire foncer dans une direction sans être attentif ou sans pouvoir discerner où elle mène, poursuivre une trajectoire sans regarder plus loin que le bout de son nez.

Nous flairons dès lors non seulement pourquoi on rit souvent des personnes représentant l'autorité, mais également pourquoi le rire ne possède pas seulement une fonction sociale, mais aussi une fonction politique. Bien qu'on rie parfois tout seul, on rit essentiellement des autres (ou de soi-même quand on parvient à se voir avec un certain recul) et on rit avec les autres. En cela le rire traverse non seulement le corps du rieur, mais encore le corps social. Rire est un geste social, selon Bergson, celui de châtier ce qui inquiéterait la société, notamment la raideur d'esprit qui serait signe d'un endormissement et d'un isolement, d'un écart avec l'intérêt social commun. Mais le rire est aussi politique – si l'on considère que le politique possède la capacité de constituer des liens nécessaires pour tout projet commun – par cet inévitable désir de partager l'objet de l'amusement : le rire prend l'autre à témoin et parce que l'on rit ensemble, le rire constitue une communauté. Comme le rire atteste d'une certaine incapacité à la vie sociale, la possibilité d'adaptation et de réajustement est ouverte, la possibilité d'instaurer à nouveau un lien est donnée. La fonction politique du rire serait celle du rappel à l'ordre : non pas à l'ordre instauré, mais à la question même de l'ordre. Le politique régule les liens dans la communauté par des lois, il les rappelle et les maintient par diverses institutions. Quant aux comiques, ils jouent avec un cadre donné et au bord d'une limite – peu importe de quel type sont ces derniers – et ils en rappellent sans cesse l'existence : dépassement ou contenance, délits

ou obéissance, « il ne faut pas » ou convenance, si les comiques ne touchent pas aux lois proprement dites, c'est souvent à l'idée même de lois (sociale, physique, éthique) qu'ils confrontent leurs personnages et les spectateurs. Mais en plus de rappeler ces lois, ils en questionnent aussi la validité en tant que programme régulateur et participent de ce fait au débat politique.

En même temps, le rire en tant que respiration est un lâcher prise face à une éventuelle crispation, la décontraction des nerfs et des muscles amenant du mou dans les tensions... Souvenons-nous que, quelquefois, alors que toute négociation semblait vaine, des accords politiques ont été conclus grâce à un rire. Très souvent des anomalies font rire (des extravagances physiques par exemple) et l'on peut à juste titre se demander si le trop important écart de la norme et du commun n'est pas la cible privilégiée des railleries. Très vite alors nous pouvons nous rendre compte que le rire exclut. « Le rire nous projette – hors de nous –, il nous projette hors de nos gonds », note Olivier Mongin, « [Le rire] hésite, exorbité qu'il est, entre la volonté de faire lien, de se lier à quelqu'un, ou, au contraire, de se délier. »⁴ Dès lors, si l'on rit de ce qui n'est pas commun – tout en sortant soi-même des rangs par le rire –, cela explique peut-être pourquoi le rire est si contagieux : qui n'a pas déjà ri d'un autre rieur, alors que l'objet du premier éclat lui était inconnu ?

L'attention d'Oliver Mongin se porte particulièrement sur le rire parce que ce dernier se déploie autour de quatre points cardinaux,⁵ suivant les axes horizontal et vertical. Le mouvement de haut en bas n'est pas seulement celui de la chute réelle ou sémantique, mais aussi celui qui relie la tête et le sexe et qui parvient à toucher les hiérarchies. Dans une vidéo de Sylvain Ciavaldini (*La Vie d'artiste – Les limaces*, 2002, fig.4), les artistes Antonio Gagliardi et Lo-Renzo – déguisés sommairement en limaces (leurs bras et leurs jambes sont en effet scotchés le long du corps, leur tête est dotée d'absurdes antennes) – jouent aux artistes ne s'intéressant à rien d'autre qu'au buffet du vernissage. Enfouis dans les tendres salades vertes d'un potager, ils cherchent ainsi à trouver le moyen d'interpeller, dans un but de promotion professionnelle, le directeur du musée. L'exagération des stéréotypes et l'accent porté sur la dimension hiérarchique dans un monde de l'art où les artistes perdent « la sublimité de [leur] station debout »⁶ (axe vertical) servent à dénoncer un monde à l'envers, où les mondanités et les bonnes relations peuvent peser plus lourd pour une carrière d'artiste que les œuvres elles-mêmes.

2 Je reprends ici le terme de Serge Tisseron, in « L'obscène est une machine de guerre contre la métaphore », entretien avec G. Deslandes et J. Maixent, *La Voix du regard*, n° 15, « L'obscène, acte ou image? », 2002, p. 117.

3 Je pense à ce sujet à la ligne de fuite de la plus grande pente de Gilles Deleuze ou à la course suicidaire du « coureur d'amok » de la nouvelle de Stefan Zweig intitulée *Der Amokläufer* (1922).

4 Olivier Mongin, *Éclats de rire – Variations sur le corps comique*, Paris, Seuil, 2002, p. 321.

5 Olivier Mongin, *L'artiste et le politique – Éloge de la scène dans la société des écrans*, entretien par Philippe Petit, Paris, conversations pour demain, n° 26, textuel, 2004, p. 96.

6 Olivier Scheffer, « Humour romantique et la chute du sublime », *Le Burlesque. Une aventure moderne*, Art Press, n° spécial 24, Paris, 2003, p. 21.

1



2





3



4

Rester à sa place malgré les intempéries, garder sa position debout et ne pas vaciller quoi qu'il arrive, représenter l'autorité à travers toute sa rigueur, ce sont ces objectifs-là qui maintiennent certains représentants de l'ordre à l'intérieur des guérites, constat dont la logique est poussée au paroxysme par Éric Madeleine (alias Made in Éric) : à l'entrée de son exposition personnelle en 2007 au Centre d'art Le Lait, le spectateur se trouve face à face avec un gardien dressé dans une telle guérite, comme si l'artiste voulait introduire la sensation de surveillance dans l'institution culturelle et au cœur de l'art (Cadres de garde, 2007, fig.5). Jusque-là, le propos n'est pas amusant. La présence d'un chien de garde, en revanche, d'un berger allemand de surcroît, n'accentue pas le malaise, contrairement à ce qu'on pourrait croire, mais le désamorce. En toute continuité logique, Éric Madeleine a construit une autre guérite à l'échelle de l'animal, mais celle-ci ne ressemble à rien d'autre qu'à une simple niche et enlève au chien tout aspect de dangerosité, faisant de lui un simple gentil toutou dans sa maisonnette affectueusement construite pour prendre soin de lui. À côté du gardien dont la verticalité droite est censée inspirer le respect, le chien haletant de chaleur et confortablement installé dans sa cabane, prête à rire. Et cela d'autant plus que la scène est encadrée par un simulacre de massif floral où sont plantées de mauvaises herbes.

La verticalité ne représente pas seulement les rapports hiérarchiques et l'autorité, mais également ce que certains appellent de nos jours « l'ascenseur social ». Le désir d'une ascension au monde des stars – qui préoccupe beaucoup les adolescents – est particulièrement marqué dans la performance filmée de Massimo Furlan (Furlan/N° 23, 2002, fig.6) : en habit de membre de la Squadra azzura, l'artiste d'origine italienne rejoue au Stade de Pontoise, à Lausanne, la Finale de la Coupe du Monde de football de 1982. Mais alors qu'à l'époque l'équipe allemande affrontait celle d'Italie, Furlan reste pendant les 105 minutes de la durée de la performance seul sur la pelouse, imitant le jeu du n° 23 de la Squadra : bien qu'il n'y ait même pas de ballon en jeu, l'artiste cours, dribble, s'élance, se jette, chute... tout seul. La situation absurde et la drôlerie du jeu et des gestes commentés en direct par Jean-Jacques Tillmann, peuvent laisser penser que Furlan court moins derrière un ballon que derrière le désir de hisser le simple supporteur qu'il est au niveau de son idole, c'est-à-dire non seulement de jouer le rôle du footballeur, mais encore de vivre les moments les plus forts de la carrière de ce dernier à sa place ! Et ce qui crée en particulier l'hilarité, c'est ce jusqu'aboutisme de la démarche de Furlan, qui – sans se laisser irriter par l'absence de ce qui est essentiel au jeu (les joueurs, le ballon, l'arbitre, le public) – joue à la perfection le joueur victime d'une faute.

Maintenir une position par tous les moyens (même les plus ambitieux), réaliser coûte que coûte un objectif que l'on s'est fixé alors que l'entreprise est vaine, c'est cela qui rend également drôle l'élévation vers les cieux de Roi Vaara (Towards the sky, 1994) : même s'il s'approche effectivement de quelques mètres du ciel grâce à des tasseaux qui le maintiennent inconfortablement en hauteur, il reste néanmoins tragiquement coincé sous la voûte d'une cave.

Ces exemples humoristiques marqués par l'axe vertical montrent à quel point la relation entre le haut et le bas peut à la fois amuser et impliquer le politique. N'oublions pas à ce propos que les lieux que ces exemples investissent, sont aussi des lieux du politique : le stade (l'arène), les institutions culturelles (dépendant du régime au pouvoir), les sous-sols (lieux des réfugiés et des résistants). Même le gabarit, le mètre étalon

dont l'autorité est en quelque sorte « ramollie » par un excès de logique par Slominski, était le lieu d'une inscription politique datant de la Révolution : la recherche de l'égalité et de la justice à travers le système métrique décimal.

Contrairement à cet axe qui joue avec les hiérarchies, l'axe horizontal est celui des territoires, du nord et du sud, de l'ouest et de l'est, des pays, des nations, des voisins, des couples. Mongin évoque à ce sujet la superbe scène du Pèlerin, où Charlie Chaplin pourchassé par le shérif des États-Unis en même temps que par des bandits mexicains se réfugie sur la frontière qui sépare le Texas du Mexique afin d'échapper aux assaillants des deux côtés. Pour Mongin, cet axe horizontal est d'abord risible du fait des tentatives des comiques de tenir dans deux lieux à la fois, d'habiter diverses origines, langues, cultures simultanément (Jamel Debbouze, Gad Elmaleh, Fellag). **7** L'axe horizontal est celui de nos relations, de notre être-ensemble, des liens qui nous rassemblent, de nos face-à-face : il implique à coup sûr un rapport de proximité ou de distance, et donc de territoire et de partage. Reméorons-nous à ce propos la scène du Caméraman (1928), dans laquelle Buster Keaton se trouve coincé dans la cabine de vestiaire d'une piscine publique avec un monsieur d'une corpulence trois fois supérieure à la sienne : se changer devient dans l'espace restreint une lutte au corps à corps, et chaque cm³ fait l'objet d'une négociation acrobatique burlesque. Au lieu de changer de cabine, les deux hommes persistent à rester et à se débattre contre l'autre et les vêtements qui sans cesse tombent, sont confondus ou enfilés par les deux à la fois. Les contorsions produites par le partage, c'est-à-dire les tentatives de s'adapter à une situation que les deux acteurs n'abrègent guère, deviennent l'enjeu du rire.

Le politique établit et régule ces liens et il le fait par des décrets qui manquent parfois de souplesse (on le note lorsqu'on se heurte à des problèmes administratifs ou quand la spécificité d'un cas ne rentre pas dans une case prédéfinie⁸). Quand les rapports sont régis par des lois, quand le politique précise et détermine une relation, il « met de la finitude dans cette ouverture des possibles », pour reprendre les termes de Pierre-Damien Huyghe.⁹ Accepter et faire avec ce déterminisme, c'est être un citoyen, sauf que lorsqu'une règle manque de justesse elle s'expose au ridicule : tout en risquant le pas entre un sujet immensément sérieux et une expérience qui peut prêter à rire (mais c'est notre sujet), j'aimerais évoquer la vidéo Chat contre lapin de Köerner Union à ce sujet (fig. 7). Les trois artistes de ce groupe ont en effet enfermé en 2002 un lapin et un jeune chat dans un espace rectangulaire d'environ 1 m². Les deux animaux sont attachés l'un à l'autre par une courte corde et le tout est filmé en plan fixe à travers un cadrage reprenant approximativement les limites de l'arène. Le lapin qui tranquillement broute l'herbe se fait d'abord lécher l'arrière-train par le chaton. Après que les deux animaux se sont respectivement entraînés d'un bout de l'espace à l'autre avec des élans et des succès inégaux, le lapin se fait presque étrangler par le félin lorsque celui-ci saute par-dessus la paroi.

7 Voir à ce sujet Olivier Mongin, De quoi rions-nous ? Notre société et les comiques, Paris, Pluriel, Plon, 2006.

8 C'est peut-être sur ce point que Gilles Deleuze veut attirer l'attention lorsqu'il déclare que la justice et les droits de l'homme n'existent pas et que le droit ne peut se faire qu'en inventant des solutions, des jurisprudences, selon les situations et les cas. Gilles Deleuze et Claire Parnet, Abécédaire de Gilles Deleuze, dvd, Paris, Éditions Montparnasse, 2004, CD I, lettre G.

9 Pierre-Damien Huyghe, Art et Industrie – Philosophie du Bauhaus, Belval, Circé, 1999, p. 108.





6



7

De même que le comique fait « tenir ensemble ce qui ne peut pas naturellement coexister », **10** cette corde, dont les mammifères démontrent les risques dus au manque d'élasticité, est aussi la matérialisation des rapports fixés d'avance.

Si l'art et ses oeuvres « peuvent trouser [...] l'espace institué des liens, de tel état politique donné » et que « cette trouée contribue à la liberté des liens », **11** comme l'écrit Huyghe, il est certain que les comiques, en exposant des rapports trop tendus, des crispations et des raideurs exagérées, des fixités maintenues et obsessionnelles (à l'image de celles qu'on peut observer chez « l'animal politique »), participent à une telle « trouée ». Jouant à la poinçonneuse, ils lancent des piques et parviennent à faire du réel une passoire à travers laquelle, ponctuellement, passe le souffle du rire.

10 Olivier Mongin, L'artiste et le politique – Éloge de la scène dans la société des écrans, op. cit., p. 97.

11 Pierre-Damien Huyghe, Le Différend esthétique, Belval, Circé, 2004, p. 45/46.

