

Voluspa Jarpa

L'envol des Ombres



HD VIDEO

Une nuée de démons s'échappent de la bouche d'une folle ; quelques autres lui sortent par l'oreille ou par le sommet du crâne : voilà comment les artistes de la renaissance avaient pris l'habitude de représenter les scènes d'exorcisme et de délivrance. Détail souvent délaissé par les historiens d'art, plus intéressés par les poses extatiques des corps, que par les signes de leur rédemption - il aura fallu attendre l'invention de l'hystérie par Charcot et, plus largement encore, celle de la psychanalyse, pour qu'une artiste – Voluspa Jarpa - retrouve cet élément iconographique (la nuée démoniaque) et lui redonne enfin sa portée critique et morale.

Entretien avec Voluspa Jarpa

Frédéric-Charles Baitinger : *Pourriez-vous nous présenter brièvement votre parcours artistique et nous expliquer pourquoi et comment vous en êtes venue à travailler sur l'iconographie photographique de la Salpêtrière, et plus particulièrement encore, sur les figures de l'hystérie ?*

Voluspa Jarpa : J'ai passé mon enfance et mon adolescence à l'étranger. A mon retour à Santiago, c'est en redécouvrant la ville que j'ai vraiment réalisé que le pays avait subi un traumatisme. Il existe au Chili comme une sorte de déni, vis-à-vis de ces événements traumatiques qui se sont déroulés sous la dictature d'Augusto Pinochet. Nous ne disposons encore d'aucune certitude historique qui pourrait faire consensus. L'étude et l'organisation scientifique des données documentaires restent encore à faire. La seule chose dont nous pouvons être sûrs, c'est qu'il existe de multiples versions mythiques de notre histoire récente ; et toutes ces versions se contredisent. Notre parole publique ressemble plus à une rumeur qu'à une voix éthique ou citoyenne.

Pour ma part, j'ai fini par comprendre cette « non-parole » comme le symptôme d'un traumatisme historique au moment où j'ai découvert, par hasard, dans un vieux livre, deux photographies de femmes hystériques. Insidieusement, ces deux photographies m'ont amenée à faire des recherches sur Freud et plus particulièrement, sur son discours sur l'hystérie. J'ai alors progressivement intégré ces images à des scènes peintes de monuments républicains de Santiago, puis à des paysages en friche (1994). C'est à partir de cette période que mes recherches se sont concentrées sur le discours psychanalytique traitant de l'hystérie, et plus largement encore sur l'histoire de ce discours qui a pour origine l'Hôpital de la Salpêtrière, et pour père spirituel, le docteur Jean-Martin Charcot.



FCB : *Qu'est-ce qui vous intéresse exactement dans l'hystérie ? Est-ce la maladie psychique en elle-même, ou bien la manière dont Charcot s'en est emparé pour lui donner une forme plastique bien particulière... et quand je dis bien particulière, je pense à la manière dont Charcot a voulu réduire la multiplicité des symptômes hystériques à quelques formes standardisées – le plus souvent héritées de l'histoire de l'art. En effet, Charcot n'a-t-il pas voulu, selon sa propre formule, transformer la Salpêtrière en une sorte de « musée vivant des pathologies » ?*

VJ : J'ai toujours éprouvé des sentiments contradictoires envers le personnage de l'hystérique : cette folle, cette démoniaque - cette vestale étrange et théâtrale. Pour moi, à travers ce personnage d'un autre temps, se dessine comme une symptomatologie individuelle et collective d'une époque. Les premiers récits que j'ai lus sur la Salpêtrière m'ont donnée l'impression d'un enfer au féminin.

Georges Didi-Huberman, dans son livre *l'Invention de l'Hystérie / Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*

(1982, Ed. Macula), met en relief la critique que l'on peut faire de ce fameux « Musée vivant » dont vous parlez. Il est clair que ce qui motivait d'abord Charcot dans son rapport à ces femmes, ce n'était pas seulement un désir de soin, mais bien une volonté d'élaborer une classification positive de sa maladie. Et c'est sans doute cette volonté de « classification » qui l'a conduit à considérer les 5 500 patientes que comptait alors la Salpêtrière, comme une sorte de matériel humain disponible pour ses expérimentations. Cela est particulièrement visible quand on s'aperçoit que son procédé de classification était d'abord et avant tout visuel. Il ne communiquait presque pas par la parole avec les femmes qu'il « soignait », ou du moins, il ne leur posait presque aucune question sur leur histoire personnelle. Aujourd'hui nous pourrions dire que c'est ce manque de parole qui les maintenait dans leur état pathologique.

En donnant pour titre à mon installation « L'Effet Charcot », j'aimerais pouvoir intégrer la Maison de l'Amérique latine (jadis celle de Charcot) à mon œuvre même ; de manière à ce que ce soit, en quelque sorte, Charcot lui-même (!) qui nous invite à procéder à une relecture critique de son œuvre ; à soumettre sa pratique au jugement de l'histoire, de la psychanalyse et de la philosophie.

FCB : Il y a deux points, maintenant, sur lesquels j'aimerais revenir en détails, car ils me semblent absolument déterminants dans votre travail. Le premier, qui est le plus « remarquable », est la manière dont vous constituez, en quelque sorte, des nuées ou plutôt des nuages d'hystériques dans vos installations. Pourquoi avez-vous ressenti le besoin de présenter ces corps en masse et, par là-même, de les faire disparaître en tant que corps individuels ? A mon sens, ce geste est d'une importance capitale, car il représente la négation - en acte - de la classification élaborée par Charcot. C'est comme si toutes les phases de la Grande Attaque se retrouvaient mélangées - ou plutôt, livrées à une sorte de désordre sacré. Il y a d'ailleurs, par endroits, une telle densité de corps qu'il n'est plus possible de distinguer les différentes poses... le flux d'hystériques devient tellement dense qu'il forme une sorte de coulée de lave noire ; un « amas de serpents » pour reprendre la célèbre formule de l'historien d'art Abby Warburg.



VJ : En 2004, sans bien savoir pourquoi, j'ai commencé à dessiner, sur des petits formats, les 12 poses hystériques qu'avait recensées Rummo – un docteur italien – en hommage à la Grande Attaque de Charcot. Je répétais ces poses, encore et encore, je les superposais les unes aux autres dans le désordre. C'était un travail à la fois manuel et graphique. Je n'ai jamais bien compris pourquoi j'ai commencé à le réaliser. Ce que je sais, c'est que ma fascination pour ces corps hystériques m'imposait de me fixer pour règle de ne pas les peindre – de ne pas « surapposer » à ces corps, mes propres « représentations », car cela me semblait non seulement inutile et gratuit, mais contraire à l'éthique que je m'étais fixée.

En revanche, l'acte même de répéter un geste mécaniquement me permettait de ressentir un sentiment d'empathie envers ces corps. J'ai alors eu envie qu'il y ait plus de corps, et que cet acte

de répétition devienne le cœur de ma démarche. Je me suis alors fabriquée des tampons de la forme de mes dessins. Puis, avec ces tampons, je me suis aperçue que je pouvais obtenir, à force de surimpression, une nouvelle relation entre le corps et l'espace. Quand je repense, aujourd'hui, à cet aspect quasi compulsif de mon travail, je me rends compte qu'il est devenu le centre même de la construction poétique que je tente de réaliser dans mes œuvres. La répétition mécanique produisait en moi un effet hypnotique et une connexion avec mon inconscient. Je n'aurais pas le courage de décrire les choses que j'ai senties et pensées au long de ces journées, mais je peux dire qu'elles étaient toutes plus ou moins désagréables, comme si le bruit du tampon, dans une atmosphère silencieuse, agissait sur moi comme une espèce de mantra. Je crois que c'est aussi ce qu'ont ressenti les personnes qui m'ont aidée plus tard à l'élaboration de ces travaux.



Mais le plus important, c'est qu'une fois ces éléments définis et construits, je ne savais pas très bien comment les agencer ensemble. Tout ce que je connaissais sur la composition – comment ordonner des éléments dans un espace bidimensionnel – tout cela n'avait plus aucun sens pour moi, parce qu'il ne me semblait tout simplement pas pertinent d'appliquer ce genre de concepts esthétisants à ce que je voulais faire. Je crois que cette « difformité », ce manque de loi dans la composition est devenu, petit à petit, un des principes de base de ma réflexion formelle sur l'hystérie. Je voulais redonner vie à ses corps hystériques en leur greffant une certaine illusion de mouvement. Or, il me semble que lorsqu'un spectateur est confronté à l'une de mes pièces, une sorte d'effet d'optique, de grouillement, lui permet de voir ces silhouettes s'animer, ou plutôt se doter d'une certaine forme de mouvement. La sensation de mouvement – même quand les images sont matériellement statiques – est un autre élément poétique qui se place, dans ce travail, comme un élément fondateur.

FCB : Cette idée de mouvement - qui représente, à mon sens, ce qu'il y a de plus original et de plus novateur dans votre travail - me permet d'introduire le « second point » dont je vous parlais tout à l'heure : je veux parler de cette espèce d'envolée des corps dans l'espace, de grâce et de légèreté retrouvée - envers et contre la représentation ; envers et contre la maladie.

L'idée « d'envolée » s'appuie sur l'image que je me fais de l'inconscient. C'est pour cette raison que j'ai ressenti la nécessité de donner à mes figures d'hystériques, une troisième dimension. Je voulais les projeter dans l'espace tout en les maintenant dans leurs poses. Mes pièces forment des volumes contradictoires. L'idée de masse y est virtuelle : les images restent planes mais les figures qui les composent, suspendues à des fils terminés par une bille de plomb, dansent et s'agitent dans l'espace, tout en étant fixées à leur chute. Je ne conçois pas le volume, dans mes compositions, à partir de règles géométriques, je le vois plutôt comme une zone lumineuse et obscure, transparente et saturée, zone aérée, indéterminée, où les éléments semblent flotter dans le vide et se déformer à l'infini.

Mais plus profondément, pour moi, le sens de cette envolée est comme une revanche. C'est une image qui laisse penser qu'il n'est jamais tout à fait possible de contrôler autrui. D'une certaine manière, elle tord le cou à l'omnipotence ingénue de Charcot et de quiconque voudrait soumettre et expliquer « cabalistiquement » un phénomène qui, par essence, n'est pas « fixé ».

Comme le dit Adriana Valdés dans son texte sur un de mes travaux nommé « Plaga » [Nuée] : « *il est pertinent de citer ici le modèle lacanien du maître et de l'hystérique, qui montre l'agonie du thérapeute, le sens tragique de la thérapie : Nous savons que l'hystérique dit au maître : 'la vérité sort de ma bouche, je suis ici, et toi comment crois-tu pouvoir me dire qui je suis'. Et l'on devine qu'aussi sage et subtile que soit la réponse du maître, l'hystérique lui fera savoir qu'elle n'est pas la bonne, que son ici se soustrait à la capture, qu'il faut tout recommencer et beaucoup travailler pour s'en approcher. Elle prend ainsi l'avantage sur le maître : se transforme en maîtresse du maître.* »



En ce sens, l'envolée est sans doute une image de fuite, mais elle représente surtout une image de révolte. Je crois que le discours somatique, traumatisé et anormal de l'hystérique, est un appel à l'aide autant qu'un cri d'insoumission. C'est aussi un questionnement constant et incessant sur les limites de notre rapport à l'autre ; de cet autre qui - dès lors qu'il nous est nécessaire -, exerce sur nous une séduction vaine et donc un pouvoir.

FCB : *Pour finir, j'aimerais que nous puissions réfléchir ensemble sur la proximité qui existe entre l'hystérie comme symptôme d'un mal qui s'ignore, et la création artistique comme expression (ou mise en forme) plastique d'une émotion. A votre avis, est-ce pertinent de penser l'expression artistique à partir du concept de symptôme ; si tant est que nous donnions au mot symptôme le sens que lui attribuait Freud : « Le symptôme est le substitut de représentations tombées sous le coup d'un interdit et refoulées dans l'Inconscient »1 ?*

VJ : Quand je réfléchis à la relation entre symptôme et art, je le fais à partir de l'idée qu'un symptôme est une élaboration

psychique complexe sur quelque chose que nous ignorons mais qui pourtant, nous bouleverse encore. Or, c'est vrai que comme dans l'hystérie, l'art suppose certaines opérations qui sont relativement similaires à celles qui président à l'élaboration d'un symptôme : la condensation d'éléments par exemple, ou encore l'inversion de signes pour construire de nouveaux signifiants. En outre, on pourrait ajouter aussi le mystère de la conversion des idées en procédés matériels. Le symptôme suppose beaucoup d'invention subjective et, dans ce sens, il s'apparente à l'art. Dans mon expérience artistique, l'œuvre que je produis est une prolongation de mon propre corps, de mes idées et de mes émotions, et dans ce sens, c'est vrai, je l'expérimente comme un symptôme.

Cependant, que ce soit dans la rencontre de l'émotionnel et du rationnel, de l'expérimental et de la technique, et bien plus encore, dans celle toujours frustrante de mes idées avec la matière, l'art se distingue radicalement du symptôme dans le langage plastique que j'élabore. C'est un langage envisagé pour que les autres puissent y avoir accès. Je ne voudrais pas que mes œuvres restent, pour les autres, comme un chiffre insensé. Je crois que cela distingue la production d'un symptôme, de la production d'un langage artistique. Le symptôme, d'ailleurs, est produit pour maintenir l'équilibre psychique avec lequel nous avons été élevés, alors que le langage de l'art, lui, est fait pour rompre avec les conventions culturelles dans lesquelles nous avons grandi. L'art est fait pour questionner ces conventions, autrement dit, pour disposer d'elles comme d'outils : l'art est fait pour que nous ne restions pas les prisonniers de nos référents mais pour que nous apprenions à générer de nouvelles formes et de nouveaux discours.

FCB : *En écoutant votre réponse, j'en viens à me demander si vous ne nous proposez pas là, au fond, la définition la plus simple, et en même temps la plus juste, de ce que peut être l'art contemporain.*



Commissaire de l'exposition "L'Effet Charcot" et co-traductrice de l'entretien : Albertine de Galbert.

Frédéric-Charles Baitinger

Artiste

Voluspa Jarpa est une artiste chilienne qui vit et travaille au Chili.

Lieu d'exposition

Maison de l'Amérique Latine

L'effet Charcot
du 8 Avril 2010 au 12 Mai 2010

217, Boulevard Saint-Germain 75007 PARIS

www.mal217.org/