
Didier Guth et le pointillé blanc

Jean-Louis Déotte

**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/appareil/2204>

DOI : [10.4000/appareil.2204](https://doi.org/10.4000/appareil.2204)

ISSN : 2101-0714

Éditeur

MSH Paris Nord

Référence électronique

Jean-Louis Déotte, « Didier Guth et le pointillé blanc », *Appareil* [En ligne], 20 | 2018, mis en ligne le , consulté le 30 juillet 2020. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/2204> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.2204>

Ce document a été généré automatiquement le 30 juillet 2020.



Appareil est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Didier Guth et le pointillé blanc

Jean-Louis Déotte

NOTE DE L'ÉDITEUR

Ce texte constitue une réflexion autour de l'exposition de Didier Guth « ... et les marguerites », qui s'est tenue à l'Hôtel-Dieu de Tonnerre de juillet à septembre 2015. Il est initialement paru dans la rubrique Galerie d'*Appareil* ainsi que dans le catalogue d'exposition « ... et les marguerites » : www.didier-guth.com.

Figure 1. Didier Guth, exposition « ... et les marguerites »



Hôtel-Dieu de Tonnerre, été 2015

Source : Didier Guth, www.didier-guth.com

- 1 On avait pu croire l'année dernière, en lisant certaines interprétations du *Grand Voile* de Caroline Coppey, que l'Hôtel-Dieu de Tonnerre était redevenu un lieu de culte, ou tout au moins un lieu où la présence de la transcendance se faisait encore sentir. Il est vrai que le voile placé devant le tombeau de Marguerite de Bourgogne facilitait ce genre d'appréhension. Puis le Voile, lors des Vinées des Hospices de Tonnerre, fut relevé et devint une voile suspendue à deux poutres, ce qu'apprécièrent beaucoup les vignerons.
- 2 Mais quels que soient les éléments forts (le chœur) qui relie encore cet élément majeur du patrimoine à son ancienne destination culturelle, ce qui est rappelé chaque année lors de la messe commémorative en souvenir de la fondatrice, il n'en reste pas moins que c'est l'ensemble de l'édifice qui doit être traité comme un musée, c'est-à-dire à partir de cet appareil esthétique inventé au XVIII^e siècle en Europe.
- 3 Cette nef romane unique au monde, cette halle dont la géométrie annonce les gares et les passages parisiens décrits par Walter Benjamin, est aussi un élément du patrimoine mondial – lequel recouvre peu à peu la Terre, en allant jusqu'à englober des quartiers de villes, des vignobles, des paysages et un musée de musées – qui abrite un musée hospitalier, un dépôt d'archives, un musée d'« art sacré », une splendide mise au tombeau, différentes sépultures dont certaines relèvent de l'histoire de la sculpture comme art, etc.
- 4 Si l'on suit cette logique allant du Musée mondial défini par l'Unesco aux différentes pièces du vieil Hôpital, la cohérence est celle de l'inclusion. Et comme le rappelait Benjamin, un musée, c'est une inclusion d'inclusions, une inclusion comportant plusieurs degrés.

- 5 Cette capacité lui permet d'intégrer, d'absorber tout l'art du monde ; ce qu'André Malraux appelait *Musée imaginaire*, lequel était en fait un album de photographies constitué selon le principe cinématographique du montage (Sergueï Eisenstein) ; mais aussi d'inclure d'autres appareils ayant configuré les arts avant lui et même après lui. Pour ne citer que les appareils modernes, projectifs : la *camera obscura*, la perspective, la photographie, le cinéma, la psychanalyse comme théorie et pratique, la vidéo, etc.
- 6 Bref, l'Hôtel-Dieu, comme tout musée, privilégie l'immanence qui caractérise tous les lieux de passage, et c'est bien à ce titre que l'œuvre de Didier Guth est cohérente avec cet espace qui appartient à la série des halles et non à celle des nefs, marquée par la verticalité que rendent possible les arcs-boutants. Il n'y a pas d'arcs-boutants à Tonnerre, du fait de la légèreté de la charpente.
- 7 Dans cette série muséale, la Grande Galerie du Louvre est un exemple majeur qui, à la différence d'un lieu de culte, ne génère pas une communauté, mais pour la première fois, un public qui y apprend à juger des œuvres seulement d'un point de vue esthétique. C'est que, d'une manière inaugurale, les œuvres, qui n'ont plus de destination religieuse (ou théologico-politique), sont offertes à tous, exposées au tout-venant. Le musée, inventant le public, invente la publicité selon un principe d'égalité. Tous sont capables de porter un jugement esthétique quelles que soient leur culture et leur appartenance sociale.
- 8 Et puisque toutes les œuvres sont suspendues, leur capacité de faire-monde est mise entre parenthèses : c'est ainsi que s'inaugure l'époque des Lumières, ce qui a comme conséquence, sur le plan politique, le principe de laïcité.
C'est au musée qu'on peut découvrir la laïcité en acte, et c'est la raison pour laquelle les musées deviennent, dans le monde, des cibles pour les fondamentalistes.
Ce n'est que plus tardivement que cette publicité sera récupérée par le marché (Jürgen Habermas).
Cette inclusion, dans et par le musée, des autres appareils qui ont fait époque pour l'art peut être manifestée par des œuvres qui caractérisent, au mieux, telle ou telle époque de la sensibilité commune. C'est le cas des *Ménines* de Vélasquez au Prado, parce que s'y expose la problématique de la perspective dans toute sa complexité, ou encore des *Nymphéas* de Monet à l'Orangerie, parce qu'on pénètre alors dans un espace immersif de type cinématographique¹.
- 9 Dès lors, une halle aussi vaste que celle de notre vieil Hôpital permettra des démonstrations impossibles ailleurs.
- 10 Cette année, le montage ascendant proposé par Didier Guth, un pointillé blanc utilisant la régularité des poutres, expose le principe de base de l'appareil encore dominant : le cinéma analogique. Chaque forme suspendue est un élément, un photogramme dans deux plans-séquences séparés par une coupure, une image flottante rouge, qui dramatise l'enchaînement des deux séries.

Figure 2. Didier Guth, exposition « ... et les marguerites »



Hôtel-Dieu de Tonnerre, été 2015

Source : Didier Guth, www.didier-guth.com

- 11 Ces photogrammes sont tous semblables, de même taille, sans être identiques. C'est la superposition qui entraîne le mouvement de la vision vers le lointain, en échappant ainsi à la nécessité géométrique qu'aurait imposée une perspective fatalement réductrice, décroissante et nécessairement focalisante. Cette discontinuité réglée expose la grande invention technique qui permet le cinématographe. On savait faire couler une pellicule photosensible ayant été exposée à la lumière devant une lampe ; on savait, avec une lanterne magique, projeter des plans fixes, mais on ne savait pas créer la perception du mouvement, car la mémoire de l'œil ne pouvait rien retenir de ce flux : il fallait que l'œil puisse saisir un instant après l'autre et le retenir par persistance rétinienne. Pour cela le défilé devait être saccadé selon une régularité d'horloge, qui ne fut obtenue que par l'invention de la perforation de chaque photogramme.
- 12 Pas de cinéma sans perforation, pas de cinéma sans la mécanique d'une roue dentée qui mobilise juste un instant la forme ayant enregistré la lumière. Pas de cinéma sans cette radicale discontinuité qui permet l'illusion d'un flux continu.
- 13 Henri Bergson, qui s'y connaissait en technique, comprit que le mouvement tel que le décrivait Descartes, en termes de saccades, n'avait rien à voir avec sa propre conception de la conscience continue de la durée. Pour lui, la continuité ne pouvait être l'œuvre d'une succession d'instant qui l'immobilisent. C'est parce que Bergson, à la différence de la plupart des philosophes, ne méprisait pas la technique, qu'il put aller au cœur de la philosophie de Descartes, qui est une philosophie de l'instant, comme chez les peintres et architectes perspecteurs de la Renaissance. Ceci a deux conséquences métaphysiques considérables chez Descartes. Tout d'abord, le moment de la vérité, le *cogito*, ne peut avoir lieu qu'en un instant, que dans le cadre de l'instant :

l'évidence du « je pense, je suis » n'a pas plus de consistance, rien ne prouve que l'instant d'après, j'y serai encore. Autre conséquence : si Dieu est le créateur du monde, il ne peut agir qu'instant après instant, rien ne nous assurant d'être là l'instant d'après. La cosmogénèse cartésienne introduit la nécessité d'une singulière création discontinuée qui laisse sa chance au néant. Avec Descartes, on est toujours au bord de l'abîme, comme le plongeur qui surplombe le tombant de la barrière de corail.

- 14 Guth nous entraîne donc vers une réflexion sur l'articulation entre perception et mémoire. Soit, prenant en considération le dédoublement de chaque forme, il nous rappelle, en bon bergsonien, que chaque perception est aussi mémoire et que la mémoire a besoin d'un support matériel. Soit, en bon freudien, que perception et mémoire ne travaillent pas ensemble ; que la perception devra toujours être libérée des traces mnésiques, au prix d'une chute dans un puits sans fond en passant par une série indéfinie de systèmes psychiques. L'utopie de Freud est celle-ci : pour pouvoir accueillir constamment des faits visuels, il faut toujours faire place nette. Pour voir, il faut oublier ce qu'on vient d'apercevoir. Cette faculté d'oubli consiste à déblayer vers l'inconscient les traces des choses vues, qui persisteront certes, mais seront inaccessibles à la perception et à la conscience. Le système inconscient est donc le vrai nom de la mémoire comme réservoir incalculable de tout ce qu'on a pu percevoir depuis l'enfance. On aura donc tout enregistré, mais en n'en sachant rien. Pourtant certaines images n'en finissent pas, depuis l'enfance, de revenir en demeurant incompréhensibles.
- 15 On comprendra alors comme suit le parcours proposé par Guth : la forme qui vous accueille la première en sortant du couloir funéraire, où vous côtoyez divers sarcophages dont l'un contient des os disparates, si vous vous placez exactement selon sa ligne horizontale, outre ses perforations, introduit l'ensemble des deux séries. En effectuant l'ascension proposée, le spectateur bute sur une forme rouge : c'est ce que Freud, analysant l'un de ses rêves récurrents, appelle un souvenir-écran². Le souvenir-écran s'impose avec une puissance particulière, parce qu'il est une condensation d'éléments mnésiques inconscients, ouvrant ainsi la voie à une multiplicité d'enchaînements. Le cinéma a fait un usage remarquable de telles images, en particulier Chris Marker dans *La Jetée*. Le souvenir-écran, à la différence d'une simple représentation de chose dans le rêve, comporte une charge affective hypnotisante. C'est la partie superficielle d'une pâte feuilletée ou d'un palimpseste qu'il faut analyser, le souvenir-écran étant en lieu et place d'autre chose qu'il faudra atteindre par l'analyse d'un déplacement. Pour Freud, le souvenir-écran ne renvoie pas nécessairement à un événement vécu, un trauma. Freud avait déjà une conception cinématographique de l'inconscient : ce souvenir-écran peut être aussi un fantasme sans origine.
- 16 C'est cette possibilité qu'offre le dispositif de Didier Guth. En effet, il suffit d'aller au fond de la halle pour que tous les éléments mnésiques entourant le souvenir-écran se détachent les uns des autres, rendant possibles autant d'interprétations singulières sans en privilégier aucune. Dès lors, la forme rouge devient une sorte d'énigme. Un trauma peut-être, quelque chose d'inanalysable, un moment de bascule de la série comme chez Marker, dans *La Jetée*, quand le visage strictement immobile et figé de la jeune femme esquisse un sourire.
- 17 Comme on le comprend désormais, l'inconscient n'est pas structuré comme un langage, comme l'affirmait Lacan, mais comme un film. D'ailleurs cinéma et psychanalyse sont

deux appareils projectifs, strictement contemporains, même si le modèle explicatif privilégié par Freud était photographique.

- 18 Bien sûr, le critique ne peut pas s'empêcher de pratiquer l'analyse sauvage, de faire l'interprète. C'est un défaut qu'il a failli payer d'une chute. Car à force de reculer au fond de la halle pour saisir la totalité du dispositif, la crypte de la Mise au Tombeau a bien failli l'avaler en s'imposant comme solution de l'énigme. Du sas funéraire à la Mise au tombeau, le parcours était bouclé. De la cendre, on retourne à la cendre, sans qu'une dérivation reste possible, car les frères Sonnette, qui réalisèrent ce chef-d'œuvre, étaient les disciples du sculpteur hollandais Claus Sluter qui réalisa le Puits de Moïse à Dijon pour la Cour de Bourgogne. Or Frank Gehry est un grand admirateur de Sluter...

BIBLIOGRAPHIE

Déotte Jean-Louis, « L'espace immersif de Monet à Caroline Coppey », *Appareil* [En ligne], 15 | 2015, mis en ligne le 20 juin 2013, consulté le 5 octobre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/1746> ; DOI : 10.4000/appareil.1746

Freud Sigmund, « Souvenirs d'enfance et souvenirs-écrans » dans *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2001.

— *L'Interprétation du rêve*, traduit de l'allemand et présenté par Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Le Seuil, 2010.

NOTES

1. Déotte Jean-Louis, « L'espace immersif de Monet à Caroline Coppey », *Appareil* [En ligne], 15 | 2015, mis en ligne le 20 juin 2013, consulté le 5 octobre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/1746> ; DOI : 10.4000/appareil.1746

2. Freud Sigmund, « Souvenirs d'enfance et souvenirs-écrans » dans *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2001.

INDEX

Mots-clés : musée, immanence, perception, mémoire, souvenir-écran

AUTEUR

JEAN-LOUIS DÉOTTE

Jean-Louis Déotte a été professeur de philosophie à l'Université Paris VIII, Saint-Denis, coordinateur du thème « Esthétique, arts et industries » à la MSH Paris Nord, directeur de la collection « Esthétiques » chez L'Harmattan et enfin, directeur de la revue *Appareil*.