



6. Fantômes dans la ville. Hantise et présentisme dans les représentations artistiques contemporaines de la ville

Estelle Grandbois-Bernard

Dans le contexte de la modernisation des grandes villes, des artistes visuels investissent des espaces urbains marqués par la disparition de bâtiments ou de personnes et y font apparaître des fantômes, réintroduisant le passé dans l'appréhension présente de la réalité. En travaillant à partir de la description de trois œuvres d'art contemporain (*Souvenirs de Berlin-Est* de Sophie Calle, *The Writing on the Wall* de Shimon Attie et *Phantom Shanghai* de Greg Girard), cet article tente de qualifier les réalités temporelles évoquées par ces fantômes urbains, afin de comprendre comment ceux-ci rendent sensibles la multiplicité et l'épaisseur fondamentales du présent.

Depuis quelques années, de plus en plus d'artistes visuels s'approprient des espaces urbains marqués par la disparition de bâtiments et de personnes dans des villes soumises à de grands travaux de modernisation. Des photographes immortalisent sur pellicule des chantiers de démolition, des graffiteurs peignent sur les murs entourant des espaces démolis des personnages aux airs fantomatiques, des artistes de l'installation projettent des souvenirs sur des constructions survivantes : tous s'attachent à rendre sensibles les absences et les disparitions provoquées par la transformation constante de la ville contemporaine. S'éveillent alors, au centre de ces espaces artistiquement investis, les fantômes et les spectres du disparu, comme si des failles temporelles s'étaient ouvertes dans le décor des villes en chantier, permettant aux figures du passé de surgir dans la trame du présent.

Le présent article s'intéresse à qualifier ces énigmatiques fantômes et à interroger la réalité temporelle qu'ils expriment, à cheval entre la présence et l'absence, le présent et le passé. Trois œuvres d'art seront interrogées : *Souvenirs de Berlin-Est* (1996), enquête performative réalisée à Berlin par Sophie Calle ; *The Writing on the Wall* (1991-1994), série de projections *in situ* réalisée elle aussi à Berlin par l'artiste américain Shimon Attie ; et *Phantom Shanghai* (2001-2005), projet du photographe canadien Greg Girard sur la modernisation de la mégapole chinoise. Même si elles ont été réalisées dans des contextes différents, selon divers médiums et avec des intentions artistiques variées, ces œuvres se rejoignent dans un recours commun à la figure du fantôme pour évoquer la mémoire des espaces transformés. Elles présentent en fait trois différents « types » de fantômes, que je propose d'envisager comme les formulations de diverses expériences du temps marquées par l'intrusion du passé dans le présent : l'aura, le souvenir et la survivance. Ce sont ces réalités temporelles évoquées par les œuvres, « temps réels » de notre expérience de la ville, qui seront ici investiguées pour comprendre comment le présent peut être doté d'une épaisseur temporelle multiple. Ainsi, à travers la description des trois œuvres, je me demanderai : quelles expériences temporelles mettent-elles en scène ? Que signifie, dans le contexte de la transformation radicale de nos espaces urbains et de la généralisation d'une temporalité présentiste centrée sur l'immédiat et l'instantané, l'apparition de fantômes dans les représentations imaginaires de nos villes ? Avec ces figures fantomatiques, pouvons-nous penser que vivre en temps réel peut signifier expérimenter le temps dans ses facettes multiples, présent, passé et futur s'emmêlant dans une expérience unique de présence au temps ?

>>>

Le spectre auratique dans *Souvenir de Berlin-Est* de Sophie Calle

En 1996, l'artiste française Sophie Calle est invitée par la galerie Arndt & Partner de Berlin à élaborer une œuvre sur la disparition de certains monuments et symboles à caractère politique démantelés suite à la Réunification [1]. Fidèle à ses pratiques, Calle décide de mener une enquête dans Berlin-Est pour documenter ces disparitions. Armée d'une caméra et d'un carnet de notes, elle se rend sur les lieux pour photographier les traces laissées par les symboles disparus et questionner les passants sur leurs souvenirs. Elle présente ensuite en galerie l'installation *Die Entfernung/The Detachment*, formée des photographies monumentales et des textes agençant les récits de souvenirs recueillis (Vest Hansen). L'œuvre est à la même occasion publiée sous la forme d'un livre d'artiste. Calle retravaille le livre en 1999 pour en proposer une version française, le petit carnet rouge *Souvenirs de Berlin-Est* est alors publié chez Actes sud.

Fantômes de monuments

L'œuvre est un assemblage de photographies et de textes qui vise à la fois à rendre manifeste l'absence des monuments et symboles disparus, et à *emplir* cette absence physique, matérielle, des souvenirs racontés par les passants. Les 11 photographies de *Souvenirs de Berlin-Est* ont pour sujet unique les traces, marques et empreintes qui apparaissent sur le sol ou les murs où se trouvaient les monuments, les statues ou les plaques commémoratives qui ont été démantelées. Aucun autre personnage ou élément du décor n'y apparaît et l'angle limité isole la plupart du temps la trace photographiée de son environnement. L'empreinte se trouve toujours au centre de l'image et la domine au point d'emplir parfois tout l'espace.

La composition des photographies accompagne la personne qui les regarde dans la reconstruction imaginaire des monuments ou symboles absents. Par le cadrage, les teintes, les textures, on est ainsi amené non seulement à remarquer l'absence des monuments, mais à dessiner leur spectre au centre des photographies. L'absence est alors « rendue présente » comme une persistance du passé, une forme de rémanence perceptive, sensible. L'artiste crée le sentiment d'un vide qui « flotte » au-dessus ou devant la trace, comme si ce vide était en fait l'ombre, l'empreinte *dans l'air* du monument manquant. D'ailleurs, parmi les passants interrogés par Calle, plusieurs expriment ce sentiment de présence actuelle du symbole absent : « Quelque chose est là mais n'est pas là en même temps » (Calle, 15) ; « Je ne sais plus exactement à quoi il ressemblait, mais ce type vit encore ici » (19) ; « Dans ma tête, c'est encore là. Comme un fantôme. Je le vois » (49).

Les textes de *Souvenirs de Berlin-Est* sont quant à eux des collages de témoignages anonymes et de récits de souvenirs collectés par l'artiste lors de son enquête. Certains commentaires recueillis sont descriptifs (emplacement, grandeur et matériaux du monument disparu), d'autres concernent des souvenirs personnels précis et sont plus narratifs, d'autres encore sont plutôt politiques ou offrent des appréciations esthétiques. Dans tous les cas, l'artiste accorde une attention particulière aux émotions et impressions des personnes interrogées. De plus, les témoignages ont été soumis à un important travail de réécriture de la part de l'artiste.

Par la mise en forme et le travail des textes, les monuments absents deviennent de véritables personnages qui restent présents dans les esprits ou dans le paysage, tels des spectres. « À chaque fois qu'il m'arrive de passer par ici, je suis conscient de ce vide » (Calle, 21) ; « En fermant les yeux, je le vois encore, à l'endroit où se trouve à présent la fontaine » (22) ; « J'en garde encore une image

6. Fantômes dans la ville. Hantise et présentisme dans les représentations artistiques contemp

mentale, et je scrute le paysage à sa recherche. Il y avait là un monument » (30). Ainsi, les stratégies esthétiques de Calle, que ce soit le cadrage des photographies, le travail des couleurs ou le collage des textes, amènent à ressentir l'absence des monuments comme une présence évanescence émanant des traces du disparu. Les fantômes, ici, prennent la forme de spectres invisibles, ombres sculptées à même les empreintes du passé de la ville. Comment comprendre cette présence invisible, et pourtant sensible, capturée en images et en mots par Sophie Calle ?

Le fantôme comme aura

L'expérience esthétique et temporelle incarnée par les fantômes invisibles de *Souvenirs de Berlin-Est* rappelle ce que Walter Benjamin désigne sous le terme d'aura. Le philosophe la décrit comme étant une forme d'expérience perceptive associée à la contemplation des choses inanimées - objets de la nature, œuvres d'art. Selon lui, elle désigne une « singulière trame de temps et d'espace » qui se donne à la perception comme l'« apparition unique d'un lointain, si proche soit-il » (Benjamin, 183). L'aura est associée à la forme de mémoire caractéristique de la tradition, la mémoire involontaire, c'est-à-dire à une expérience du temps qui permet la perception d'une continuité du passé dans le présent. Elle révèle la profondeur temporelle qui semble habiter certains objets uniques comme les œuvres d'art, de même que la magie qui entoure ces objets souvent accompagnés de rituels.

Selon Georges Didi-Huberman, l'expérience de l'aura doit aussi être comprise comme un ensemble de « [...] conditions phénoménologiques qui définissent un certain rapport entre le regardant et le regardé » (Didi-Huberman, 2008 : 80). Car l'aura interroge le *voir*, elle s'expérimente quand un regard est posé sur un objet qui semble lui aussi poser les yeux sur nous. « Se saisir de l'aura d'une chose veut dire : l'investir du pouvoir de lever le regard » (Benjamin, 317). Pour Benjamin, l'aura consiste ainsi en un échange de regards entre une chose inanimée et un observateur : Il n'est point de regard qui n'attende une réponse de l'être auquel il s'adresse. Que cette attente soit comblée (par une pensée, par un effort volontaire d'attention, tout aussi bien que par un regard au sens strict du terme), l'expérience de l'aura connaît alors sa plénitude. [...] L'expérience de l'aura repose donc sur le transfert, au niveau des rapports entre l'inanimé - ou la nature - et l'homme, d'une forme de réaction courante dans la société humaine. *Dès qu'on est - ou qu'on se croit - regardé, on lève les yeux. Sentir l'aura d'une chose, c'est lui conférer le pouvoir de lever les yeux.* (Benjamin cité dans Didi-Huberman, 1998 : 95)

Les spectres invisibles qui hantent les photographies et textes de *Souvenirs de Berlin-Est* me semblent ainsi pouvoir être compris comme l'aura émanant des traces du disparu. « Étrange trame de temps et d'espace », ils provoquent l'impression d'une *épaisseur* de l'absence, d'une « apparition unique d'un lointain, si proche soit-il », et rendent ainsi sensible la profondeur temporelle des lieux urbains transformés. En dirigeant notre regard vers les empreintes et marques laissées dans le sol et sur les murs de la ville, Sophie Calle fait vivre la puissance auratique des traces, elle éveille notre mémoire involontaire en provoquant la sensation d'une rémanence du passé dans le présent. La réalité temporelle de la ville transformée est donc marquée par la présence du passé, alors que des brèches s'ouvrent au-dessus des traces des monuments disparus, complexifiant l'appréhension immédiate du présent. Les écarts sont mis au jour, intégrés via l'imaginaire, à l'expérience sensible de la réalité.

>>>

Le fantôme souvenir dans *The Writing on the Wall* de Shimon Attie

L'artiste américain Shimon Attie s'intéresse aux questions de l'inscription de la mémoire dans les lieux depuis les débuts de sa carrière artistique. Il a pour objectif de donner forme visuelle aux mémoires individuelles et collectives, en introduisant des fragments de passé dans les paysages du présent (MoCP). Pour *The Writing on the Wall*, Attie fait appel à un dispositif de projections *in situ* de photographies d'archives dans le Scheunenviertel, un quartier pauvre de Berlin-Est, anciennement occupé par la communauté juive, et qui, entre 1991 et 1993, voit nombre de ses bâtiments et terrains laissés à l'abandon. Projetées sur les lieux exacts ou tout près des endroits où elles avaient été réalisées soixante ans plus tôt, les photographies choisies par l'artiste présentent des scènes de la vie quotidienne des habitants juifs du quartier. Des photographies des sites de projections, ensuite réalisées par l'artiste, documentent son travail et témoignent de ses installations mémorielles éphémères.

Apparitions lumineuses

Les projections photographiques de *The Writing on the Wall* sont des installations éphémères qui illuminent les murs de la ville en faisant surgir des images du passé. En se promenant dans le Scheunenviertel, on voit ainsi apparaître en image de jeunes enfants assis au coin d'une rue, un homme qui entre dans une librairie hébraïque disparue, une ancienne boutique de pigeons et son vendeur. Les photographies noir et blanc choisies par Attie sont de véritables documents historiques qui décrivent les modes de vie et habitudes des anciens habitants du quartier. L'artiste suggère ainsi que la mémoire réside dans les lieux de la vie quotidienne, au détour d'une rue ou devant la vitrine d'un café, où personnages du passé et du présent sont invités à se rencontrer.

Les portes et les fenêtres des bâtiments à l'abandon sont souvent utilisées pour « encadrer » les projections et les situer à partir des indices architecturaux qui apparaissent sur les photographies anciennes. Selon Attie, la mémoire et les souvenirs demeurent en latence dans les formes architecturales, même s'ils ne sont pas visibles (MoMA). Par ses projections, il les fait apparaître en les ancrant dans l'architecture du quartier. De plus, les projections ont parfois une forme irrégulière, comme c'est le cas pour *Steinstrasse 21, Slide Projection of former Jewish-owned Pigeon Shop (1931)*, où les pourtours de la photographie projetée semblent avoir été déchirés. Ce procédé accentue l'impression que l'image du passé *émerge* du bâtiment, comme si elle demeurerait habituellement dissimulée derrière une fine couche de temps qui est alors déchirée pour dévoiler un passé oublié.

La nuit, les projections photographiques d'Attie produisent une lumière importante qui contraste fortement avec la noirceur ambiante. Véritables spectres lumineux, les projections rappellent les fantômes que les croyances populaires décrivent comme des apparitions transparentes, lumineuses et immatérielles de personnes défuntées. Les anciens occupants du quartier sont de retour, comme des revenants venus questionner les habitants du présent sur leur capacité à faire face à leur passé. Attie pousse ainsi à une « situation de mémoire », forçant le souvenir et repeuplant la ville de ses absents. Forme de lutte contre l'oubli, ses projections continuent à hanter les lieux même après qu'elles aient disparu (Young).

Le fantôme comme image-souvenir

Comment qualifier l'expérience temporelle évoquée par les fantômes lumineux de Shimon Attie ? Si, dans *Souvenirs de Berlin-Est*, les spectres sont de simples impressions invisibles, dans *The Writing on the Wall*, ils prennent la forme d'images. Parce qu'elles sont des images, les photographies d'archives projetées sur les murs de Berlin *donnent à voir* le passé dans les lieux du quotidien, elles font apparaître des personnages dont on reconnaît les traits, des lieux dont on peut discerner les détails de la décoration, elles permettent l'évocation claire, presque reproductrice, du passé. Ce procédé de rappel du passé par l'image n'est pas sans évoquer la nature du souvenir : on dit d'ailleurs que « se souvenir », c'est avoir présent à l'esprit une image du passé (Ricoeur, 2000 : 23). C'est donc l'expérience du souvenir qui est mise en scène par les fantômes de *The Writing on the Wall*, alors que l'image du passé surgit dans la ville.

Le souvenir peut être pensé comme une forme de représentation de l'absence. Il permet la saisie d'un objet (personne, événement, action, lieu) qui n'est pas actuellement accessible à la perception, et ce grâce à un exercice de représentation. Il est ainsi une image présente d'une chose absente visant une réalité passée ; une absence qui porte la marque temporelle de l'antérieur (Ricoeur, 2000 : 24). Dans son exploration phénoménologique de la mémoire, Paul Ricoeur affirme que c'est lors du travail de rappel d'un souvenir que s'effectue la « mise en image » du souvenir. L'on passe alors de l'évocation, simple impression fugitive du passé, à la reconnaissance du souvenir (*recognition*), qui *donne à voir* le passé dans le présent.

L'apparition lumineuse des projections fantomatiques d'Attie dans la nuit de Berlin métaphorise ainsi la mise en lumière de la réalité passée par le travail de reconnaissance imagée de la mémoire. Comme l'affirme Henri Bergson, « Essentiellement virtuel, le passé ne peut être saisi par nous comme passé que si nous suivons et adoptons le mouvement par lequel il s'épanouit en images présentes, émergeant des ténèbres au grand jour » (Bergson, 150). Dans la ville qui, après la chute du mur et la réunification de l'Allemagne, est nouvellement ré-ouverte aux chantiers de l'histoire, Shimon Attie nous invite à une expérience de reconnaissance qui noue ensemble le passé et le présent dans l'apparition fantomatique de souvenirs. Le présent est ici encore appréhendé comme multiple, dévoilant une réalité complexe d'emmêlement des catégories temporelles.

La survivance fantomatique dans *Phantom Shanghai* de Greg Girard

Entre 2001 et 2005, le photographe canadien Greg Girard réalise une série de photographies représentant les quartiers, bâtiments, rues et maisons de Shanghai qui seront bientôt démolis dans le cadre des travaux de modernisation de la ville. Son objectif est de documenter la vie des populations pauvres de Shanghai, la destruction des quartiers, et le phénomène des expulsions [2], et de témoigner des transformations radicales des modes de vie qui sont en cours dans cette mégapole (Girard, 2007). Réunies sous le titre *Phantom Shanghai*, les photographies sont exposées en 2005 à la Monte Clark Gallery à Toronto et Vancouver, et sont ensuite publiées sous forme de recueil en 2007.

Maisons fantômes

Parmi les photographies de *Phantom Shanghai*, plusieurs présentent la coexistence, dans le paysage urbain, de vieux bâtiments en ruine datant d'avant l'ère communiste, et de gratte-ciels à l'architecture postmoderne, typiques du développement urbain des dernières années. La plupart montrent une bâtisse ancienne, isolée au milieu d'un champ de démolition. Condamnées mais résistantes, ces maisons à demi en ruine, toujours habitées et illuminées de l'intérieur, semblent suspendues entre un passé de décombres et un avenir de science-fiction.

Les photographies présentent souvent une composition étagée superposant deux décors contrastés, celui, très sombre, du champ de débris causé par la démolition d'immeubles, qui évoque la mise en terre d'un passé déchu, et celui de la ligne lumineuse des gratte-ciels et des nouvelles constructions postmodernes, qui amène le regard vers le ciel et les promesses du futur. Les teintes, la lumière, les couleurs et les textures des lieux sont mobilisées par l'artiste pour souligner le contraste entre l'ancien et le nouveau. *Shanghai falling # 1* est un parfait exemple de cette composition étagée : le passé en débris sur le sol ; le futur lumineux et victorieux pour horizon ; et entre les deux, un présent de démolition. L'artiste rend ainsi explicite la superposition des époques dans la ville en insistant sur les tonalités de chaque décor. Ce ne sont alors pas seulement des paysages temporels qui sont superposés dans l'image, mais aussi des impressions affectives : tristesse du deuil, angoisse de la finitude, gloire et puissance de la ville modernisée. De l'ensemble résulte un sentiment général d'inquiétude devant les paysages apocalyptiques de la démolition, que les lumières artificielles de la ville nouvelle accentuent.

Au-devant de ces décors temporels superposés se trouvent souvent une ou plusieurs maisons condamnées ou en cours de démolition, qui semblent suspendues entre les temps. Négligées et à demi en ruine, elles apparaissent comme des restes d'une époque révolue, sur le point de disparaître ou même, déjà passée. Pourtant, une lumière chaude se dégage de leurs fenêtres, indiquant qu'elles sont toujours habitées, remplies de vie. Ces contrastes confèrent aux maisons un statut ambigu, entre la vie et la mort, la présence et l'absence, le présent et le passé. On a alors l'impression que les maisons se trouvent dans un non-lieu, un endroit où le cours normal du temps s'est arrêté dans un moment immuable, persistant. L'immobilité des bâtiments, accentuée par le temps d'exposition photographique, provoque l'impression d'une « cristallisation » du temps dans un moment perpétuel qui, malgré le flux continu du devenir historique de la ville, demeure, persiste, survit. Comment qualifier cette présence anachronique d'un passé qui refuse de disparaître ?

Le fantôme comme survivance

Les fantômes, dans cette œuvre, peuvent être réfléchis comme des survivances, choses venues d'un autre temps, qui surgissent dans le présent comme les symptômes d'un passé refoulé.

Selon Aby Warburg, l'expérience de la survivance advient lorsque, face à une image, une impression de vertige et de désorientation chronologique est provoquée par l'apparition de formes et de mouvements picturaux issus de traditions disparues (Didi-Huberman, 2002 : 85). Nous nous retrouvons alors aspirés dans un nœud d'anachronismes, un temps complexe qui mélange choses passées et choses présentes dans des formes renouvelées pourtant parfois millénaires. Les dynamiques et mouvements anthropologiques, sédimentés dans les images, surgissent ainsi à la « surface » de la culture comme les symptômes d'états originaires refoulés et inconscients.

Le modèle temporel des survivances découvre ainsi dans les indices du disparu la résurgence de formes, conceptions, coutumes, idées et fantasmes qui trouvent leurs origines dans différents passés, certains plus lointains, d'autres rapprochés, et qui s'emmêlent dans les croyances, habitudes et représentations du présent. La temporalité alors mobilisée n'est pas historique mais bien ponctuelle et symptomale, non pas située dans un temps évolutif mais marquée d'un moment originaire resurgissant dans les lapsus et indices qui habitent le présent. La survivance complexifie ainsi l'histoire : « [...] elle libère une sorte de "marge d'indétermination" dans la corrélation historique des phénomènes » (Didi-Huberman, 2002 : 86).

Girard, en photographiant les maisons résistantes de Shanghai, montre un passé latent qui refuse de partir, malgré les transformations radicales qu'impose le présent. Il invite à ce que notre regard demeure pénétré par les formes fantomatiques des maisons immobiles et lumineuses, comme pour nous exercer à percevoir les anachronismes dans les décors du présent. Par ses images, il métaphorise ainsi une conception du temps où le présent est imprégné de survivances et de persistances. Son travail, marqué par l'imminence de la démolition de la vieille Shanghai, appréhendée en temps réel par le photographe, saisit les écarts dans la réalité temporelle de cette ville en transformation, invitant à imaginer l'expérience en temps réel comme un arrêt permettant de percevoir les survivances immobiles.

>>>

Un présent multiple

Par la description et l'analyse des oeuvres *The Writing on the Wall*, *Souvenirs de Berlin-Est* et *Phantom Shanghai*, j'ai voulu montrer que le recours aux figures fantomatiques dans les représentations artistiques de la ville contemporaine vise l'expression d'expériences temporelles (aura, souvenir-image, survivance), où le passé demeure présent malgré les absences et les disparitions. Avec le fantôme, la réalité temporelle exprimée est déterminée par un retour du passé dans un présent marqué par les transformations (donc tourné vers l'avenir), un enchevêtrement des temps qui permet de sentir paradoxalement le contact (l'héritage du passé) et la distance (ce qui nous sépare du passé), la présence et l'absence, le « mort » et le vivant. Cette conjonction des contraires est permise par ce personnage étrange qu'est le fantôme, être ambigu et paradoxal qui transgresse le cours normal du temps.

Dans le contexte particulier de la modernité contemporaine, marquée par l'« immobilité fulgurante » de notre temps - conjonction paradoxale de l'accélération et de la pétrification du temps (Rosa) [3] -, les œuvres qui mettent en scène les fantômes du disparu et permettent ainsi d'expérimenter l'aura, le souvenir et la survivance, montrent que la réalité temporelle du présent est loin d'être univoque : elle présente plutôt une complexité et une multiplicité qu'il est possible de ressentir et de réfléchir.

Cette multiplicité temporelle peut être comprise à la lumière des méditations sur l'aporie du temps de Saint Augustin. Dans ses *Confessions*, Augustin affirme que le temps ne peut se comprendre et se mesurer que dans son passage et sa formulation dans le présent de la conscience, c'est-à-dire dans l'appréhension subjective de la présence actuelle du passé, du présent ou du futur. Ainsi, le temps

6. Fantômes dans la ville. Hantise et présentisme dans les représentations artistiques conte

ne peut s'appréhender qu'au présent, par le souvenir (présent du passé), la vision (présent du présent) et l'attente (présent du futur). Le présent comporte une triplicité fondamentale qui se vit à travers ces trois états subjectifs, qui, eux seuls, permettent l'accès à une certaine mesure du temps (Augustin).

Les œuvres de Calle, d'Attie et de Girard réaffirment cette conception du temps vécu comme appréhension présente d'un passage. Avec les fantômes qu'elles mettent en scène, elles insistent surtout sur le présent du passé, qui se donne à l'expérience grâce à la mémoire. D'ailleurs, les expériences de l'aura, du souvenir et de la survivance peuvent toutes être comprises comme différents stades ou formulations du processus mémoriel. Impression furtive d'un lointain pourtant ressenti comme proche, reconnaissance imagée du passé, éveil de formes enfouies dans l'inconscient culturel ; l'aura, le souvenir et la survivance sont les expressions d'un passé qui s'épanouit dans le rappel présent de la mémoire.

Mais pourquoi cette réaffirmation, par les artistes, de la multiplicité temporelle du présent ? Pourquoi cette prépondérance accordée au passé dans la représentation de villes emportées par la modernisation et l'accélération du temps ?

On peut supposer que ces œuvres d'art sont imprégnées de la sensibilité patrimoniale que François Hartog associe au régime d'historicité contemporain, qualifié de présentiste. Le présentisme correspond à une configuration temporelle qui accorde la primauté au présent, lequel génère le passé et le futur dont il a besoin (Hartog). Un « présent monstre » s'étend alors vers l'avenir, à coup de prédictions et de sondages, mais aussi vers le passé, grâce à des dispositifs mémoriels comme la sensibilité patrimoniale, l'archivage et la commémoration. Le passé n'est alors plus appréhendé à travers le prisme d'une histoire objectivée et racontée, mais plutôt comme une mémoire vivante et continuée, accessible à la sensibilité et à la participation de chacun. En cherchant à présentifier le passé en en faisant éprouver la présence à travers la mise en valeur patrimoniale, on effectue un usage présentiste du passé (99).

On peut donc penser que les œuvres de Calle, d'Attie et de Girard participent de cet effort patrimonial de conservation et d'évocation de la mémoire. Les expériences qu'elles mettent en scène visent justement à rendre palpables et accessibles les absences et les disparitions, à transformer les événements historiques de la modernisation des villes en vécu affectif. Elles peuvent ainsi être comprises comme les symptômes d'un régime temporel qui fabrique le passé à partir des inquiétudes du présent.

Mais en mettant en scène les fantômes de nos villes, les œuvres font plus que simplement participer à la construction patrimoniale actuelle. Elles proposent un arrêt, un moment de réflexion, une méditation sur le temps, en rendant sensible l'emmêlement du passé et du futur à l'expérience du présent, et en effectuant ainsi un rappel de la multiplicité et de l'épaisseur fondamentale du présent. En ce sens, elles sont présentistes, certes, mais au niveau de l'invitation qu'elles formulent à « être présent » au temps, à demeurer sensible au passage et à l'irréversibilité. Là se dessine la portée philosophique de ces œuvres et de leurs fantômes, eux qui, apparaissant dans les représentations imaginaires des villes en transformation, expriment une réalité temporelle marquée par l'expérience unique d'une « présence aiguë au temps ».

Conclusion

Les œuvres d'art *Souvenirs de Berlin-Est*, *The Writing on the Wall* et *Phantom Shanghai*, en faisant apparaître des fantômes dans le décor de nos villes modernisées, mettent en scène des expériences temporelles où le passé demeure accessible à la perception présente. L'aura, l'image reconnaissante du souvenir et la survivance anachronique participent d'un modèle temporel où le passé n'est pas le fait de choses à jamais disparues, mais plutôt considéré comme un événement de mémoire, advenant à même le présent. Les œuvres dévoilent ainsi leur caractère « présentiste », faisant du présent l'espace temporel d'appréhension et d'actualisation du passé et du futur. Mais ce présentisme ne doit pas être compris uniquement comme le fait du régime temporel contemporain, qui, selon les mots d'Hartog, transforme en monstre un présent qui s'étend à l'infini. Il doit plutôt être envisagé comme une attitude méditative, invitant à la présence et à la réflexion, qui permet d'entrevoir et de sentir subjectivement l'épaisseur et la multiplicité du présent. C'est ce à quoi nous convient ces œuvres d'art : elles nous proposent un temps d'arrêt pour vivre et sentir qu'en temps réel, le présent s'expérimente dans sa multiplicité.

Bibliographie

Attie, Shimon. *The Writing on the Wall : Projections in Berlin jewish quarter. Shimon Attie, photographs and installations*. Heidelberg : Éditions Braus, 1993.

Augustin. *Confessions*. Paris : Éditions Pierre Horay, 1982.

Benjamin, Walter. *Écrits français*. Paris : Gallimard, 1991.

Bergère, Marie-Claire. *Histoire de Shanghai*. Paris : Fayard, 2002.

Bergson, Henri. *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*. Paris : Presses universitaires de France, 1965.

Calle, Sophie. *Souvenirs de Berlin-Est*. Arles : Actes Sud, 1999.

Didi-Huberman, Georges. *La ressemblance par contact, Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2008.

—;. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2002,

—;. « L'histoire de l'art à rebrousse poil. Temps de l'image et « travail au sein des choses » selon Walter Benjamin ». *Cahiers du musée d'art moderne*, no. 72, été 2000 : 92-117.

—;. « Supposition de l'aura. Du Maintenant, de l'Autrefois et de la Modernité ». *Cahiers du musée d'art moderne*, no. 64, 1998 : 94-115.

Girard, Greg. 2011. *GREG GIRARD photographer*. © Greg Girard. 13 juillet 2011.

—. *Phantom Shanghai*. Toronto : Magenta Publishing for the Art, 2007.

Hartog, François. *Régimes d'historicité*. Paris : Seuil, 2003.

Museum of Contemporary Photography (MoCP). « Shimon Attie ». Museum of Contemporary Photography. Columbia College. 25 novembre 2010. .

Museum of Modern Art (MoMA). « The collection ». MoMA Website. Museum of Modern Art. 7 janvier 2011. .

Ricoeur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Éditions du Seuil, 2000.

—. *Temps et récit 1. L'intrigue et le récit historique*. Paris : Éditions du Seuil, 1983.

Rosa, Hermut. *Accélération. Une critique sociale du temps*. Paris : La découverte, 2010.

Vest Hansen, Malene. « Conceptualism, Feminism and Public Art : Notes on Sophie Calle's The Detachment ». *Konsthistorik Tidskrift*, vol 71, no 4, 2002 : 194-203.

Young, James E. *At Memory's Edge, After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*. New Haven et Londres : Yale University Press, 2000.

Notes

[1] Suite à la chute du mur en 1989, la ville de Berlin adopte un plan de développement urbain visant à éliminer toutes traces de l'ancienne division de la ville et à encadrer sa croissance. Il est alors décidé de démanteler de nombreux monuments qu'on juge nuisibles à l'unité de la ville.

[2] La ville de Shanghai connaît, depuis le début des années 90, une période de grande modernisation urbaine. Entre 1990 et 2000, plus de 200 gratte-ciels seront édifiés dans le secteur de Pudong, en plus de la construction de nombreux ponts, tunnels, autoroutes, centres commerciaux, supermarchés, complexes culturels, lignes de métro et d'un grand aéroport international. Cet important développement urbain se traduit par la démolition de quartiers entiers et la relocalisation d'un grand nombre de résidents dans les immeubles de la banlieue (Bergère).

[3] Selon le sociologue Hermut Rosa, la modernité se caractérise par une transformation des structures et horizons temporels de la société, qui suivent la voie de l'accélération (accélération technique, accélération des changements sociaux, et accélération du rythme de vie). Or, Rosa remarque que cette accélération s'accompagne paradoxalement d'un processus de pétrification sociale ou de cristallisation structurelle, qui se traduit par l'impression de la fin de tout mouvement. La modernité se vit ainsi aussi comme un moment immobile où « rien d'essentiel ne se transforme et où rien de neuf ne peut plus se produire » (Rosa, 29). L'« immobilité fulgurante » moderne est ainsi la conjonction de l'accélération et de la pétrification temporelle.