

Emmanuel Hermange

Texte du catalogue de l'exposition *High-Angled Lowlands (Current Art from Hungary)*

Neuer Berliner Kunstverein, Berlin, 2006

Ce qui frappe dans l'œuvre de Marcell Esterhazy c'est la diversité des projets et des expériences qu'il a menés. Une diversité qui vient probablement, d'un côté, de l'attention très aiguë qu'il porte aux images et aux contextes qu'il rencontre, tant dans la vie quotidienne que dans le champ de l'art, et, de l'autre, d'une certaine facilité d'intervention. Son travail s'élabore en effet selon une apparente légèreté — l'ironie n'est jamais loin —, à partir d'une circulation entre image, langage et situation.

Avant de s'engager dans une formation artistique à Budapest, Marcell Esterhazy collectait des photographies trouvées. Aujourd'hui, il en a accumulé plusieurs milliers (1). Son activité artistique a ainsi pris naissance sur un terreau d'images, à partir de leur disponibilité, de leur substance matérielle et intime — le fragment d'un temps révolu qu'elle retient. L'une de ses premières œuvres, *Tombe de vague* (1998) met précisément en évidence cette tension particulière entre l'image et l'objet qui la porte. Une photographie trouvée représentant les bains de Gellért est plongée en fragments dans des éprouvettes remplies d'eau thermale. Au terme du processus de décomposition, il ne reste en quelque sorte qu'un précipité d'image. Loin de s'engager dans un geste iconoclaste, Marcell Esterhazy expose ici, de manière à la fois poétique et ironique, l'alchimie de notre rapport à l'image. Il semble suggérer que les vertus curatives d'un liquide, d'une substance naturelle pourrait peut-être remédier à notre irréductible croyance dans l'image, dans la promesse sans cesse renouvelée qu'elle incarne à nos yeux.

D'autres travaux ont prolongé cette réflexion sur la perception des images familières. La série *Originalcopy*, par exemple, débutée en 2001, introduit dans des scènes de famille, ou des vues d'objets, des agencements répétitifs de personnages et de motifs, grâce à un traitement informatique, ou à de simples découpages. Le trouble qui en ressort pose la question du récit de manière contradictoire : d'un côté, la duplication d'un personnage en différentes postures dans un seul et même espace amorce un effet de narration; de l'autre, elle le rend impossible en rompant la

convention de l'unité de temps que suppose tout déploiement narratif dans une image fixe.

Il arrive aussi que, par le moyen de la photographie ou de la vidéo, Marcell Esterhazy produise des images autrement qu'en transformant celles qu'il trouve. Ce sont des scènes de diverses natures puisées dans le quotidien : un vieil homme, aux gestes particulièrement lents, filmé en plan fixe pendant un repas de famille (*v.n.p. v1.0*, 2004). La vitesse de lecture de la vidéo est augmentée de telle façon que l'homme semble manger à une vitesse normale tandis que son entourage est pris d'une agitation et d'une nervosité peu coutumières. Ce simple décalage dans le défilement du temps suffit à déplacer l'anormalité d'un comportement, ou plutôt, son incongruité, d'un point à un autre.

C'est un jeu de déplacements comparables que Marcell Esterhazy a produit dans un ensemble de pièces réalisées depuis 2000, toutes inspirées par certains aspects de la communication : l'usage des signes, les moyens de transmission des messages, la mesure et le contrôle de la réception d'un message.

En 2000, à l'endroit où, dans le lac Balaton, les nageurs ont l'habitude de se délivrer de leurs mictions, Esterhazy a placé, sans autorisation ni concertation avec les usagers des lieux, deux pictogrammes (homme et femme) empruntés à des toilettes locales (*Balatoilettes*, 2000)..

Dans un esprit assez proche, *Achtungartist* met également en œuvre un pictogramme, quelque peu fantaisiste, tiré, semble-t-il, de l'imagerie d'un conte de fée, afin de signaler la présence d'artistes à proximité de centres d'art. Formée par deux paraboles placées face à face, grâce à un phénomène purement acoustique, *La Machine à potins* (2000), quant à elle, permet à deux personnes de communiquer discrètement, par des chuchotements, à une distance d'environ 15 mètres. Avec *Attendometer I* (2001), outil de mesure et de contrôle de l'attention portée aux œuvres par le public, Esterhazy s'est intéressé à l'aspect phatique (2) à l'intérieur d'une exposition, c'est-à-dire au contrôle de la réception, de l'audience, pointant ainsi l'obsession du spectateur qui, depuis une vingtaine d'années, a gagné le monde de l'art. Enfin, la borne vidéo intitulée *The Creator as Server, the Receiver as Striker* (2002) vient compléter cette réflexion sur les conditions de la réception de l'œuvre d'art en diffusant sur un écran les photographies prises lors d'une partie de squash que l'artiste a disputé avec une personne choisie suite à sa réponse à un sondage sur l'art contemporain.

Travaillant toujours à brouiller la reconnaissance des signes distinctifs de l'œuvre d'art et de son mode d'inscription, l'ensemble de ces projets circonscrit les enjeux de l'activité artistique au moment où dans l'impasse de la postmodernité, son déploiement à l'ère de la mondialisation suppose l'intégration pleine et entière de logiques propres au monde de la communication et à celui des politiques culturelles. L'installation vidéo intitulée « L'effet papillon » (2006), choisie dans le contexte de la présente exposition, poursuit cette réflexion. Portée par l'ambition d'offrir au spectateur un espace agréable de relaxation, de repos ou de réflexion, cette œuvre s'inscrit explicitement dans le registre de l'esthétique relationnelle, définie par Nicolas Bourriaud à la fin des années 90 à partir des notions sociologiques de convivialité et de reliance. Une fois allongé sur un confortable matelas et de moelleux coussins, le spectateur découvre au dessus de lui, projetée sur un écran circulaire, l'image apaisante une ronde de papillons en ombre chinoise devant un faible halo de lumière — la lueur de la lune dirait-on. Une simple lampe filmée une nuit d'été en plongée devient ici une lampe magique, rappelant les fantasmagories du XIXe siècle. Mais une fois allongé et disposé à ouvrir sa conscience à la réalité de la situation, au-delà de l'apparent spectacle enfantin, le spectateur comprend qu'il assiste là à une véritable « danse macabre ». En effet, les papillons, sortis le matin même de leur chrysalide sont pour la plupart en train de mourir, brûlant leurs ailes à l'intérieur de l'artifice lumineux qui les attire et les détourne de leur guide naturel : la lune. « Ils sont animés par une sorte de folie passionnelle qui les aveugle devant le danger », écrit l'artiste. Dans un effet de métaphore très dépouillée, Esterhazy conçoit cette image comme une sorte de modélisation où se concentre le principe même de la vie humaine.

Le grec ancien semble confirmer son intuition, puisque le terme « psyché » désigne à la fois l'âme humaine et le papillon. Selon la mythologie, Prométhée façonna le corps humain avec de l'argile, et Athéna y insuffla un papillon pour l'animer. Comme le papillon qui émerge de sa chrysalide, l'âme humaine est appelée, à renaître des épreuves pour s'éveiller à la sagesse. Cette signification symbolique ancienne se combine dans cette installation à une autre plus récente, issue des recherches scientifiques du météorologue américain Edward Lorenz. En 1963, Lorenz a parlé pour la première de « l'effet papillon » pour désigner l'importance, négligée jusque-là, que pouvaient avoir de minimes erreurs de manipulations dans les calculs qui découlent d'une observation ou d'une expérience scientifiques. De là son

interrogation devenue célèbre : « le battement des ailes d'un papillon au Brésil déclenche-t-il une tornade au Texas ? » Cette découverte, que les théories physiques sur le « chaos » démontreront peut-être un jour, est apparue ensuite comme le point d'ancrage d'une nouvelle pensée de l'action sur le monde. Puisqu'elle donnait confiance à l'idée que le moindre petit changement à l'échelle individuelle peut produire un changement bien plus conséquent à l'échelle universelle. C'est à cette croyance qu'invite subtilement et poétiquement Esterhazy avec cette installation en forme de fantasmagorie où se rencontrent le ludique et le tragique.

Emmanuel Hermange

1. Reproduisant ainsi un geste dont on peut penser qu'il a un sens particulier à l'échelle collective en Hongrie au travers de la constitution et de la diffusion des archives photographiques anonymes Horus constituées à l'initiative de Sándor Kardos.

2. Chez Roman Jakobson, dans ses *Essais de linguistique générale*, cette notion désigne la fonction de contact nécessaire au bon fonctionnement de toute communication.