

## John Lippens, *Ghosts in the screen*

Autant de fantômes, de momies, de crânes macabres, comme surgis de nos pires cauchemars, tapissent les murs de l'exposition. Revisitant le thème ancestral des *Vanités*, John Lippens nous plonge dans les méandres de notre psyché. Entre informe et archaïque, c'est le potentiel cathartique de ces images qui fait retour. Car si l'œuvre est sombre et angoissante, semble faire advenir à la surface ce que l'on tente de tapir au plus profond de nous, elle a le mérite de nous livrer à une méditation participative sur la nature éphémère et *vaine* de la vie humaine. Sorte de *memento mori* virtuel, nous rappelant que nous sommes tous condamnés à mourir malgré les désirs d'éternité réactivés par les cultures numériques, elle puise, tout en le dépassant, dans le registre d'une société de spectacle ayant fait de la vanité contemporaine un motif esthétique plus qu'une réflexion sur les valeurs et les tabous de nos sociétés.

Protéiformes ou informes, comme tous les *ghosts*, les images de John Lippens naissent d'un protocole quasi cérémonial. Afin de réaliser sa série « Vanités en pièces », l'artiste – également psychothérapeute de métier – procède par sédimentations. Plutôt que de dénouer, strates après strates, les traumas de nos chemins de vie, il élabore un rituel, prépare les murs en les couvrant de tissus, de matières ou de pièces, comme un corps que l'on apprête à ses funérailles, y projette ensuite une image spectrale, celle de crânes ou masques mortuaires issus de musées d'ethnographie ou d'archéologie, puis capture l'ensemble, au travers d'une danse tribale, rendant d'autant plus floues et vaporeuses ces différentes superpositions. C'est donc le résultat de cette parade qui nous fait face ; cet instantané photographique qui actualise un vécu fossile et pose les premières bases pour s'en émanciper. Tel le sédiment pénétrant la terre et la nourrissant, sa série fertilise l'imaginaire, ouvre vers des formes dynamiques redessinant les contours de notre perception et de notre intentionnalité.

De cette série, John Lippens en propose, dans un second moment, la cartographie ; étale les images comme un plan à partir duquel se lira une géographie émotionnelle. Et pose la question : « À quelle part de vous-même avez-vous renoncé pour de l'argent ? ». Sorte d'enquête policière ramifiée de fils invisibles, où l'artiste se fait l'agent d'un profilage psychologique, sans jamais établir de diagnostic. Car il revient à chacun de s'approprier une réponse qui, bien souvent, ne peut être exprimée que dans un temps ultérieur. Prise dans sa dimension collaborative, la série s'active par ces réponses latentes qui viendront couvrir le « mur des vanités » de leur écriture manuscrite.

Et puis, il y a les coffres forts, typiques des banques suisses. Les secrets qui disparaissent ou réapparaissent avec la mort, les droits de succession qui apportent leur lot d'hypocrisie et de duplicité. Quand, à côté, les économiseurs d'écran d'ordinateur, présents dans la salle, rappellent combien, à l'image des mandalas de sable que l'on efface, leur pouvoir hypnotique symbolise un substrat mnésique à tout moment susceptible d'être recouvert par une image nette. Image concrète ou mentale, provenant d'une ratio opératoire comme la

machine de travail qui canalise nos efforts et nos songes vers un désir d'efficacité ou de rentabilité, selon la logique performative de nos sociétés capitalistes.

Ainsi l'installation se déroule, telle une tragédie grecque, en plusieurs actes : *protase*, *épitase*, *catatase* et *catastrophe*. Exposition, nœud, intrigue et dénouement montent en puissance le long de la visite, jusqu'à ce point d'acmé où le retour du refoulé fait surface, où les peurs infantiles se réactivent, brouillent les frontières entre le réel et l'imaginaire, l'animé et l'inanimé. C'est à ce sentiment d'inquiétante étrangeté, largement théorisé par Freud, que l'on s'expose plus qu'il ne s'expose. Mais le propos ne s'arrête pas là, il engage le vécu du corps du regardeur, l'invite à l'introspection, l'extériorisation par l'écriture, puis la mise en crise de ses certitudes. La perception de ces *vanités en pièces* vient en effet rompre le bel édifice des formes, en proposant des présences diffuses faisant écho à l'instabilité foncière des structures, de notre langage à notre pensée, de notre rapport à soi, aux autres et au monde, en passant par notre investissement libidinal et notre pouvoir de sublimation.

Reflets de notre propre vanité, ces visages-masques nous faisant face, apparaissent comme l'« incarnation d'un chaos devenu chair ». C'est sous ces termes que Michel Leiris puis Georges Bataille expriment la fonction de l'informe. Car revendiquer l'informe ne veut pas dire viser des non-formes, cela revient plutôt, comme le soulignait Georges Didi-Huberman, à « s'engager dans un travail de formes équivalent à ce que serait un travail d'accouchement ou d'agonie : une ouverture, une déchirure, un processus déchirant mettant quelque chose à mort et dans cette négativité même, inventant quelque chose d'absolument neuf »<sup>1</sup>. Pour qu'un objet soit étrangement inquiétant, il faut pouvoir le rencontrer, en faire l'expérience perceptive réelle, en même temps que ce dernier vienne brouiller les rigidités du sens et des sens. En expérimentant ces situations limites, que sont les images de la mort comme autant de visages nous observant d'un autre monde ou nous renvoyant à notre propre finitude, se joue un travail de médiation entre soi et soi-même, nous permettant de relativiser nos priorités.

De sorte que si l'œuvre de Lippens ouvre les espaces intermédiaires de l'*Unheimlich* freudien, c'est peut-être davantage la dimension projective de ce travail qui est à questionner à l'aune d'une esthétique de l'*apparatus*. Provenant du latin *apparare* qui signifie *préparer pour*, l'appareil désigne le *préparatif* que l'on retrouve dans le sens de *apparat*, *cérémonie*, *éclat* ou *décor*. Ainsi fonctionne-t-il comme une loi d'accueil, c'est grâce à lui que l'on embellit les apparences, que se manifeste la solennité d'un événement. Les « vanités en pièces » agissent comme des interfaces ou un médium, au sens de « ce qui se tient entre » : entre la conscience et le réel observé, entre l'intelligible et le sensible, menant à une médiation négative de soi par soi, où l'on se voit regardant, où l'on mesure notre propre ancrage dans les normes.

---

<sup>1</sup> Georges Didi-Huberman, *La ressemblance informe*, Paris, Éditions Macula, 1995, p. 167.

À mille lieux du crâne incrusté de diamants de Damien Hirst, *For the love of god* réalisé en 2004, John Lippens convoque « des vanités du pauvre », faites, comme il dit lui-même, « de quelques sous... ». Mais ces images, une fois leur première lecture assimilée, une fois leur fonction introspective digérée, agissent tels des vecteurs de sublimation : les pièces deviennent ornement, les angoisses se dissipent, les vanités s'estompent.

Marion Zilio

*Critique, curateur et enseignant-chercheur à l'Université de Paris 8, Vincennes Saint-Denis*