

Paratexte artistique et métalepse. Réflexions à partir du travail de Pierre Huyghe

PASCAL MOUGIN

On a pu reprocher au travail de Pierre Huyghe une certaine inflation du spectaculaire, emblématique d'un art contemporain pour biennales retentissantes et expositions blockbusters. Il est vrai que, ces dernières années surtout, ses installations, environnements, performances et autres dispositifs immersifs mobilisaient les moyens lourds de la grosse industrie culturelle – que l'on songe à la patinoire de Central Park investie l'espace d'un soir pour un son et lumière grandiose avec orchestre symphonique (*A Journey that Wasn't*, 2005), à l'opéra de Sydney transformé deux jours durant en une jungle plantée de centaines d'arbres exotiques (*A Forest of Lines*, 2008), ou encore à l'aménagement du Karlsaue Park de Kassel produit par la documenta 13 (*Untilled*, 2011-2012)¹. Quel que soit le bienfondé de ces critiques, je voudrais montrer ici que le travail de Huyghe est inséparable d'une composante discursive au statut polymorphe, incertain et complexe, assumé par l'artiste aussi bien que par des relais extérieurs, tantôt nettement démarqué de l'œuvre tantôt se confondant avec elle, et placé vis-à-vis d'elle dans une relation qui peut être tour à tour d'amorce, d'escorte, de prolongement voire d'accomplissement.

On désignera cette composante, au moins provisoirement, du nom de *paratexte*, terme proposé comme on sait par Gérard Genette dans le

1. Pour une critique stimulante du spectaculaire chez Huyghe, voir Nicolas FOURGEAUD et Tristan TRÉMEAU, « Pierre Huyghe et Philippe Parreno : l'institution enchantée », *Art Press* en ligne, 4 mars 2014 [<http://www.artpress.com/2014/03/04/pierre-huyghe-et-philippe-parreno-linstitution-enchantee-2/>].

champ de la théorie littéraire² pour désigner une notion qui fut ensuite élargie, entre autres par Jérôme Glicenstein, au domaine artistique³. Chez Genette, le terme désigne tout type de mentions ou d'énoncés – titre, sous-titre, nom d'auteur, indication générique, quatrième de couverture, préface éventuelle, etc. – situés au seuil de l'œuvre proprement dite et ayant pour vocation d'assurer la présence et l'accueil de celle-ci dans son univers de réception. Dans le domaine artistique, le paratexte, qu'il conviendrait en toute rigueur de nommer *parergon* comme le proposait Jacques Derrida⁴, désigne de la même manière l'ensemble des discours placés « tout contre » l'œuvre afin d'assurer sa médiation vers le public à l'occasion de l'exposition : du cartel au dossier de presse, du panneau mural au dépliant ou au catalogue.

On distinguera le paratexte éditorial ou institutionnel – discours d'escorte produit par l'éditeur ou le commissaire d'exposition – du paratexte auctorial – assumé par l'auteur ou l'artiste. Les indications, consignes et éclaircissements divers apportés par ce dernier constituent ce que Jean-Marc Poinsot nomme le « récit autorisé », à savoir ce « discours dont les artistes accompagnent leurs prestations esthétiques » pour en assurer l'implémentation et la réception conformément à leurs intentions⁵. Entre le paratexte auctorial et le paratexte institutionnel il existe bien entendu des zones intermédiaires où les instances se confondent. On pourra aussi se demander jusqu'où s'élargit le paratexte institutionnel, du plus adossé à l'œuvre – sa description bibliographique ou muséographique – au plus éloigné – le commentaire critique, la glose savante, et pourquoi pas les discours et les récits du public.

L'analyse de la notion reste quoi qu'il en soit assez simple dans les cas de figure où l'opposition texte / hors-texte – et œuvre / hors-œuvre, si l'on peut risquer ce mauvais jeu de mots – est bien en

2. Voir en particulier Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1987.
3. Jérôme GLICENSTEIN, *L'Art contemporain entre les lignes. Textes et sous-textes de médiation*, Paris, PUF, 2013.
4. Voir Jacques DERRIDA, *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p. 63. Le terme *paratexte* fonctionnant en théorie littéraire par opposition à *texte* pour désigner assez clairement ce qui est « à côté » (*para*) du texte, le terme *parergon* – littéralement, ce qui est « à côté de l'œuvre » (*ergon*) – serait le terme à utiliser pour désigner l'équivalent artistique. Étant donné par ailleurs que ce *parergon* ou paratexte artistique est le plus souvent de nature textuelle et s'oppose à l'œuvre proprement dite dans sa dimension visuelle et plastique, on le nommera ici parfois par commodité simplement *texte*.
5. Jean-Marc POINSOT, *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, nouv. éd. revue et augmentée, Dijon, Les Presses du réel, coll. « Mamco », 2008, p. 12.

place. Envisagé à l'origine dans le cadre d'une théorie des seuils, le paratexte permet en effet de penser l'articulation de l'œuvre à son contexte d'actualisation de part et d'autre d'une frontière reconnue, en particulier celle du livre chez Genette. Dans tous les cas de figure évoqués plus haut, le paratexte se présente comme un discours spécifique apportant sur l'œuvre les informations susceptibles, le cas échéant, de prescrire son implémentation, de la répertorier, de la désigner au public et d'orienter sa réception.

L'analyse est moins commode quand les contours mêmes de l'œuvre sont incertains et que son « immanence » – ce en quoi l'œuvre consiste, pour reprendre une autre catégorie de Genette⁶ – devient complexe voire instable, comme dans le cas des œuvres intermédiaires, conceptuelles, processuelles ou performatives – et le travail de Huyghe est bien de cette nature. Le paratexte occupe alors une position beaucoup plus équivoque et sa fonction s'inverse : au lieu d'organiser l'interface entre l'œuvre et son dehors, il contribue au contraire à brouiller la frontière traditionnelle. Il agit alors de part et d'autre dans deux directions opposées. D'un côté, il tend à se confondre avec l'œuvre ou tout au moins s'installe dans un continuum avec elle, soit qu'il devienne le *constituant textuel* de l'œuvre, à côté de ses éléments plus directement plastiques, visuels ou événementiels, soit qu'il se présente comme la *version textuelle* de l'œuvre, à côté de l'éventuelle version réalisée ou performée correspondante. Ce premier registre d'effets produit par le paratexte constitue ce que l'on pourrait appeler la *désépécification* de l'œuvre. Mais d'un autre côté, le paratexte est également susceptible de se confondre avec le dehors de l'œuvre, à savoir le monde réel au sein duquel il la dissémine, et de s'élargir à tout type de discours qui atteste, raconte ou commente l'œuvre sans restriction d'énonciateur, y compris des formes de discours aussi différentes que le certificat de propriété ou la mémoire de chacun. On parlera ici d'effets de *factualisation* de l'œuvre.

C'est bien entendu l'art conceptuel qui a ouvert cette brèche en rompant le dualisme classique – c'est-à-dire moderne, en l'occurrence – opposant l'œuvre d'art comme objet circonscrit et autonome au contexte de sa réception. Le paratexte a alors gagné en importance ce que

6. Gérard GENETTE, *L'Œuvre de l'art, t. I, Immanence et transcendance*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1994.

l'œuvre perdait généralement en matérialité ou en visibilité. Le paratexte signait aussi bien la disparition de l'œuvre, jusqu'à devenir l'œuvre elle-même, que sa propagation, qui était aussi, pour elle, une manière d'accomplissement.

Le travail de Huyghe s'inscrit bien entendu dans cette crise historique des seuils de l'œuvre qui transforme radicalement la nature et la fonction du paratexte. On verra ici que le paratexte produit chez Huyghe les deux types d'effets qu'on vient de décrire. D'une part il remet en question les contours de l'œuvre, trouble son immanence jusqu'à pouvoir se confondre avec elle. Le paratexte est ainsi un *facteur de désépécification* de l'œuvre. Le phénomène, on l'a vu, n'est pas nouveau, mais là où l'art conceptuel nous avait habitués à des œuvres n'existant que par le récit ou la description qu'on en fait parce que leur effectuation concrète tendait asymptotiquement vers l'immatériel, l'imperceptible ou l'éphémère, ou parce que cette effectuation était tenue pour indifférente et superflue, Huyghe, de son côté, articule conceptualisme diffus et matérialité lourde.

Le paratexte est d'autre part un *opérateur de factualisation* de l'œuvre, à savoir qu'il lui assure une modalité particulière d'existence et de retentissement dans son univers de réception en transformant sa dimension fictionnelle en factualité effective. Initialement élaborée comme fiction, la composante ou la version plastique et performative de l'œuvre s'augmente en effet d'une dimension factuelle grâce au récit auquel elle donne lieu. Là où le paratexte conceptuel relevait du certificat et venait garantir l'existence d'un objet ou d'un acte immatériel ou éphémère, c'est une production fictionnelle massive que le paratexte, dans le cas de Huyghe, vient transformer en une réalité du monde.

Que le paratexte brouille l'immanence de l'œuvre ou qu'il atteste de sa factualité, on verra que son fonctionnement peut se décrire à tout moment sur le modèle de la métalepse, à savoir, pour reprendre la définition proposée par Genette encore, le franchissement de cette « frontière sacrée entre deux mondes : celui où l'on raconte, celui que l'on raconte »⁷. Il y a ainsi métalepse, par exemple, quand le narrateur

7. Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 245 ; voir aussi Gérard GENETTE, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 2004. Genette emprunte la notion à la rhétorique classique, mais l'adapte à la narratologie.

externe d'un roman entre en conversation avec l'un de ses personnages fictifs, quand un acteur de théâtre apostrophe le public, ou quand Tom Baxter, le héros du film projeté dans *La Rose pourpre du Caire* (1985) de Woody Allen, « crève l'écran » pour rejoindre Cécilia assise dans la salle. Dans tous ces cas, un contenu de représentation s'émancipe de son cadre sémiotique et se propage dans l'univers de réception de manière plus ou moins acrobatique ou vertigineuse, ludique ou inquiétante, fracturant les limites du médium et bousculant l'ontologie des mondes possibles.

Il n'y a certes pas, chez Huyghe, d'effraction aussi brutale et spectaculaire des cadres sémiotiques, mais bien ce que l'on peut appeler des situations de *flottement métalectique*, à savoir des configurations incertaines où un doute s'installe sur les niveaux de mimésis, c'est-à-dire sur la présence ou le nombre des cadres en question : comme quand on ne sait plus, par exemple, si l'on est dans le film ou dans un film dans le film, si l'on a à faire à un récit premier ou à un récit second, si l'on est en face d'un objet réel ou d'une représentation de cet objet, devant une œuvre d'art ou sa reproduction, son ekphrasis, son paratexte...

Paratexte et désépécification de l'œuvre

Conçue comme une « rétrospective à mi-parcours », l'exposition Pierre Huyghe proposée par Emma Lavigne au Centre Pompidou en 2013 présentait une cinquantaine d'œuvres de l'artiste. Les contraintes d'espace imposaient, pour montrer autant d'œuvres, de les montrer moins et autrement : on imaginait mal les gros dispositifs des années précédentes reconduits tels quels dans la galerie Sud du centre. On sait d'autre part combien l'artiste a l'habitude de reconfigurer son travail d'une exposition à l'autre, justement pour mieux l'inscrire dans chaque contexte spécifique. La présentation était donc ici en mode mineur, fragmentaire, métonymique et allusif. Elle n'en était que plus déroutante. L'ensemble était rendu plus énigmatique encore par l'absence de toute explication sous forme de notice ou de dépliant susceptible d'éclairer le visiteur. Un parti pris sans concession donc, décevant pour les uns⁸, déceptif et stimulant pour les autres, mais contrebalancé par le

8. L'exposition est ainsi décrite comme un « grand bazar artistique » par Nicolas FOURGEAUD et Tristan TRÉMEAU, art. cit.

catalogue publié au même moment, sobrement intitulé *Pierre Huyghe*⁹, auquel revenait semble-t-il la fonction de procurer, au lecteur cette fois, les paratextes absents de l'exposition proprement dite.

De fait, le livre récapitule la production de Huyghe depuis le début des années 1990 en présentant chaque œuvre à travers une documentation visuelle – mêlant croquis et documents préparatoires, vues d'expositions antérieures, photographies et photogrammes – accompagnée d'une notice rédigée. De longueur variable – entre quelques lignes et plusieurs pages pour une même œuvre –, ces notices sont pour beaucoup des reprises de textes antérieurs hétérogènes et jusqu'alors dispersés – notes d'intention, précisions didactiques, descriptions, récits – réunis pour la circonstance et remaniés en vue d'assurer une certaine unité à l'ensemble. L'énonciation est ici systématiquement à la troisième personne et au présent, l'écriture est sobre et constative – en particulier, une certaine emphase présente parfois dans les versions d'origine a été visiblement neutralisée¹⁰.

Les textes sont par ailleurs présentés sans signature, ce qui les rend imputables aussi bien à la commissaire de l'exposition, directrice de l'ouvrage, qu'à l'artiste lui-même¹¹. Cette ambivalence énonciative est le premier indice d'un flottement quant au statut de ces présentations d'œuvres et, au-delà, quant au livre tout entier : le catalogue d'exposition – livre *sur* Huyghe – se lit aussi comme un livre d'artiste – livre *de* Huyghe. Il s'agit d'un flottement de type métalectique, chaque œuvre apparaissant à la fois comme objet représenté (l'œuvre documentée, expliquée, commentée) et objet présent (l'œuvre comme document, explication, commentaire). Cette indécidabilité sémiotique est finalement du même ordre que celle qui s'observe hors du livre, dans la composante matérielle et performative du travail de Huyghe, entre la forme œuvre et la forme exposition. Là encore l'écart est ténu. L'œuvre

9. Emma LAVIGNE (dir.), *Pierre Huyghe*, Paris [cat. exposition, Centre Pompidou, galerie Sud, 25 septembre 2013-6 janvier 2014], Paris, Éd. du Centre Pompidou, 2013, viii + 246 p.

10. Par exemple, le récit de l'expédition en Antarctique publié sous la signature du collectif ATL (Association des temps libérés, fondée par Pierre Huyghe) dans *Artforum* en 2005 (« El Diario Del Fin Del Mundo. A Journey That Wasn't », *Artforum*, Vol. 43, No. 10, été 2005, p. 297-301) se retrouve ici dans une version beaucoup plus sobre et nettement moins héroïsante.

11. On notera que si la couverture du livre porte la mention « sous la direction d'Emma Lavigne », l'ours (p. vii) mentionne également l'artiste comme directeur d'ouvrage.

n'a guère d'existence indépendamment de son exposition et l'exposition n'est pas une modalité de présentation de l'œuvre : elle *est* aussi l'œuvre. Avec cette conséquence qu'une « rétrospective » comme celle de 2013 est moins une « ré-exposition » d'œuvres antérieures qu'un réaménagement de celles-ci en œuvre(s) nouvelle(s). De la même manière, le « catalogue » de la rétrospective n'est pas une représentation de celle-ci : il constitue à son tour, au moins en partie, une nouvelle œuvre.



Fig. 1. *Trajet*. Photographie reproduite dans *Pierre Huyghe, op. cit.*, p. 11.

Un autre parti pris du livre renforce ce flottement. La présentation des œuvres dans le corps de l'ouvrage ne comporte aucune des spécifications muséographiques d'usage, à l'exception du titre et de la date. Médium ou éléments constitutifs, dimensions, localisation et durée éventuelle : ces indications sont bien présentes mais ont été reportées en fin d'ouvrage dans un rapide récapitulatif chronologique. La dissociation des deux types de paratexte n'est pas sans conséquence sur la manière dont le lecteur aborde la présentation développée des œuvres : invité à s'en remettre, au moins dans un premier temps, au texte et à l'iconographie consacrée à chacune, il prend connaissance de l'œuvre en question en dehors de toute considération sur son immanence. Les pages de présentation deviennent alors remarquablement ambiva-

lentes : elles peuvent se lire à la fois comme une archive de l'œuvre documentant sa genèse et/ou son exposition, mais aussi comme un projet d'œuvre – non réalisé mais potentiellement réalisable –, ou encore comme une œuvre à part entière.

Trajet (1992) fournit un bon exemple de cet élargissement des possibles quant à l'immanence de l'œuvre. La page de présentation¹² montre, sous l'intitulé et la date, une photo noir et blanc [fig. 1], prise de nuit en milieu urbain et cadrant d'assez près un camion vitré sur trois côtés, éclairé de l'intérieur, dans lequel un homme – ou un mannequin ? difficile d'en juger – se tient debout. Sous l'image, la phrase suivante :

Un piéton marche sur un tapis roulant à l'intérieur d'un véhicule vitré qui le transporte de son domicile aux lieux signifiants de sa vie publique.

En quoi consiste *Trajet* ? Les éléments rassemblés sur la page autorisent plusieurs hypothèses, au moins quatre, sans qu'aucune ne soit tout à fait satisfaisante – ceci expliquant cela. Dans chaque hypothèse, la phrase de paratexte revêt une nature et une fonction spécifique qu'il convient d'analyser en détail.

1. On peut tout d'abord considérer *Trajet* comme une performance unique et *in situ*, ayant eu lieu dans un endroit précis en 1992. La photographie prise à cette occasion constituerait l'élément principal de la page en tant que trace attestant l'événement en question. Cette hypothèse sera confirmée par les indications données en fin d'ouvrage, tout au moins la première partie du court descriptif : « *Trajet*, 1992 / Événement, Paris / [...] »¹³. Mais elle se heurte pour l'instant à plusieurs réserves. D'une part les indications en question sur la nature événementielle de l'œuvre et le lieu de son déroulement ne sont justement

12. *Pierre Huyghe, op. cit.*, p. 11. À noter : *Trajet*, qui figure dans le livre, n'apparaissait pas dans la rétrospective elle-même, ni sous la forme d'une archive documentant l'hypothétique performance de 1992 (vidéo, photos ou présentation murale plus ou moins équivalente à la page du livre), ni sous la forme d'un re-enactment. Il en va de même pour de nombreuses œuvres présentées dans le livre. S'il n'est pas rare qu'un catalogue d'exposition ne corresponde pas pièce par pièce au contenu de l'exposition elle-même (le plus souvent pour des raisons contingentes : contretemps divers et décalage entre contraintes de montage et contraintes éditoriales), ici la non-correspondance ne se limite pas à quelques cas isolés, elle est beaucoup plus large et augmente finalement le caractère ambivalent du livre par rapport à la rétrospective.

13. *Pierre Huyghe, op. cit.*, p. 227.

pas présentes ici. On s'interroge d'autre part sur le mode d'existence de la phrase figurant ici sous l'image au moment de l'événement lui-même. Essentielles à la bonne réception de la performance par des spectateurs éventuels (mais y en avait-il seulement ? aucun n'apparaît sur la photographie), les informations qu'elle contient ont-elles été portées à leur connaissance et par quel dispositif ? Rien de tout cela n'est précisé sur la page – ni dans le descriptif technique final. Le lecteur est alors porté à une deuxième hypothèse.

2. *Trajet* peut être interprété comme une performance réitérée ou réitérable en différents lieux à différents moments, autrement dit une performance virtuelle ou une idée de performance. La photographie ne montrerait qu'une réalisation parmi d'autres – effectives ou possibles – de la performance en question, d'où l'absence d'informations sur les circonstances précises de la prise de vue, ces circonstances n'étant pas définitoires de l'œuvre. Le texte prend alors toute son importance en tant que script, partition ou protocole de la performance. Les éléments d'information qu'il comporte et qui sont nécessaires à sa réalisation – en particulier sur le dispositif du tapis roulant et sur le fait que l'homme visible dans le camion vitré effectue l'action de marcher qu'il effectue réellement aux mêmes endroits dans son quotidien –, ne sont du reste pas inféribles de l'image elle-même, ce qui confirme le caractère secondaire de celle-ci. Dans cette hypothèse, la réalisation de la performance apparaît comme indifférente, comme dans le cas d'un *statement* de Laurence Weiner ou d'une des futures *Œuvres* (2004) d'Édouard Levé : l'œuvre serait dans le texte qui la décrit. Le catalogue présente du reste plusieurs œuvres désignées explicitement comme projets d'œuvres¹⁴.

3. Mais *Trajet* peut aussi consister en une photographie, dont le livre donnerait ici une reproduction. La deuxième partie du descriptif de fin d'ouvrage le confirme, qui révèle que l'œuvre n'est pas seulement l'événement organisé à Paris en 1992 mais consiste aussi en une image produite quelques années plus tard : « *Trajet*, 1992 / [...] Poster, impression offset, 1999, 82,9 x 109,9 cm / Éd. 3 + 2 É A »¹⁵. Mais ici, en

14. Voir par exemple le *Festival du film de famille* (1994) : « Tous les films de famille d'une ville sont rassemblés, montés et projetés en continu dans un cinéma désaffecté, transformé en lieu de production. Projet non réalisé. » (Pierre Huyghe, *op. cit.*, p. 27).

15. Pierre Huyghe, *op. cit.*, p. 227.

l'absence d'indications de tirage et d'édition, l'hypothèse photographique n'est pas pleinement assumable, d'autant que la phrase figurant sous l'image redevient alors problématique : ni titre, puisque l'œuvre en a déjà un, ni texte incrusté dans l'image, elle serait une sorte de complément d'information sans place assignée, *légende* au sens étymologique, à savoir « ce qui doit être lu » – mais où, quand et comment ?

4. Dans ces conditions, une dernière hypothèse consiste à considérer que l'œuvre serait cette page elle-même que le lecteur a sous les yeux, à savoir un montage texte-image datant de 2013. Son statut serait alors intermédiaire : entre texte didactique s'appuyant sur une image et invitant à une expérience de pensée (« Imaginer un piéton qui, etc. ») et texte plus littéraire, lui-même entre fiction et documentaire, illustré par une photographie à la manière d'une page d'un roman de W. G. Sebald par exemple.

Aucune des hypothèses n'est à exclure parce qu'aucune n'est entièrement satisfaisante. Il s'ensuit une incertitude quant au régime même de l'œuvre au sens de Nelson Goodman¹⁶. Le régime est *autographique* dans les hypothèses 1 (*Trajet* comme performance unique, *in situ*) et 3 (*Trajet* comme photographie, tirée en *n* exemplaires) puisque dans les deux cas l'œuvre consiste en un événement ou objet matériel circonscrit dans l'espace et le temps où il se manifeste. La page qui la décrit est alors bien celle d'un catalogue, c'est une « reproduction » légendée d'une œuvre unique, une page *sur* Huyghe. Mais *Trajet* peut aussi relever du régime *allographique*, à savoir consister en un objet idéal qui ne s'actualise qu'à travers un support physique indéfiniment reproductible : dans l'hypothèse 2 (*Trajet* comme performance réitérable), l'œuvre est une espèce de pièce de théâtre de rue sans parole, la phrase de texte constitue sa didascalie ou sa partition et la photographie est l'archive d'une de ses représentations ; dans l'hypothèse 4 (*Trajet* comme un texte didactique ou littéraire comportant une illustration), l'œuvre est encore plus dématérialisée. Dans les deux cas la page est une page *de* Huyghe.

16. Nelson GOODMAN, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles* [1968], Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990 ; Gérard GENETTE, *L'Œuvre de l'art, t. I, Immanence et transcendance*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1994.

Le statut pragmatique du texte diffère lui aussi selon l'hypothèse retenue. L'instance énonciative ne sera pas la même selon les cas : il peut s'agir, comme on l'a signalé, de l'artiste lui-même, d'une autre personne réelle décrivant l'œuvre, mais aussi d'une instance virtuelle, tel un narrateur fictif. De même pour le présent verbal, qui prendra tour à tour une valeur prescriptive ou constative, descriptive ou narrative, itérative ou singulative. Ou encore l'article indéfini, qui peut être en emploi générique (un piéton quelconque) ou spécifique (un piéton en particulier). Le degré de fictionnalité ou de factualité de l'énoncé est lui-même tributaire de ces interprétations.

En réalité, si *Trajet* s'offre à toutes ces lectures, c'est parce que l'œuvre est fondamentalement instable. En 1992, elle était une performance réelle ; en 1999, elle est devenue photographie ; sur la page qui lui est consacrée dans le livre de 2013, elle apparaît, en l'absence de descriptif technique, comme un *statement* conceptuel et, potentiellement, comme la page illustrée d'un récit de fiction. Et c'est bien la présence, sur la page en question, de l'élément (para-)textuel « Un piéton marche sur un tapis roulant, etc. » qui transforme l'instabilité objective initiale – à savoir l'existence de l'œuvre sous la forme des deux avatars successifs signalés dans le descriptif technique – en une indétermination de principe beaucoup plus large et troublante. L'œuvre présente une remarquable ductilité à la faveur du flottement métalectique, à savoir qu'elle est indifféremment fantasme, script, implémentation et trace.

Remarquons au passage que la métalepse, dans le cas de *Trajet*, est thématifiée et comme mise en abyme par le contenu même de l'œuvre. Le piéton, en effet, est ici à la fois lui-même et image de lui-même dans la mesure où il est en situation d'auto-performance. Il joue de fait son propre rôle en effectuant ses déplacements habituels aux moments et aux endroits où il les effectue dans la réalité. Simplement l'effectuation est simulée, coupée de ses enjeux réels, tout étant sur le mode du *comme si* : l'homme marche mais n'est plus le principe moteur de son déplacement, il effectue le trajet jusqu'à son lieu de travail mais ne va pas travailler ; il est présent dans son contexte quotidien mais isolé du monde réel dans sa cabine vitrée, sans interaction possible avec l'extérieur ; il y apparaît de plus comme mis en spectacle par l'éclairage intérieur de la camionnette. La simulation est ainsi sur-signifiée tout en présentant un écart minimal par rapport à la réalité simulée. L'homme

qui marche donne lieu à un décollement sémiotique « inframince » entre pratique véritable et imitation de cette pratique. Sa marche est indiscutablement fictive puisqu'elle relève d'une feintise explicite, d'un enclavement ontologique et d'une mise en spectacle, mais cette fiction reste au degré zéro de l'élaboration fictionnelle.

On retiendra de *Trajet* son caractère emblématique. La présentation qu'en donne le catalogue de 2013 montre comment le paratexte produit un effet de désépécification des propriétés immanentes de l'œuvre. On comprend alors que ce paratexte procuré par le livre n'ait pas eu sa place à côté des œuvres dans l'exposition proprement dite : il était peu compatible, sinon contradictoire, avec leur implémentation concrète. Paradoxe de ce paratexte : attendu comme discours de médiation censé aménager les conditions de la relation du visiteur aux œuvres exposées, il est évacué de l'exposition elle-même et reporté dans son catalogue, mais reconfigure alors les œuvres qu'il y décrit, les montre non pas *mieux* que dans l'exposition proprement dite mais bien *autrement*, voire comme d'autres œuvres.

Paratexte et factualisation de l'œuvre

Le paratexte ne se contente pas de brouiller les contours et la nature de l'œuvre. Il peut aussi assurer à celle-ci une modalité particulière d'existence et de retentissement dans son univers de réception en transformant sa dimension fictionnelle en factualité effective.

La relation entre fiction et fait est au cœur du travail de Huyghe, et ce de plusieurs manières. La première – chronologiquement –, est bien connue¹⁷. Elle consiste en opérations de dénudation du signifiant fictionnel. Plusieurs œuvres de l'artiste se présentent en effet comme un travail sur des fictions existantes visant à exhiber, interroger et problématiser leurs conditions de possibilité réelles, qu'elles soient techniques, idéologiques, juridiques ou sociales. Fictions du cinéma d'abord : en rejouant *Fenêtre sur cours* sous la forme d'une vidéo minimaliste (*Remake*, 1994-1995), Huyghe attire l'attention sur le jeu des acteurs et les éléments de décor du film d'Hitchcock ; il se saisit de la

17. Voir les différentes déclarations de l'artiste lui-même, ainsi que Claire JACQUET, « Immanence, scoutisme, satanisme et transcendance. 1er épisode : Mais au fond quel est le plan conceptuel de Pierre Huyghe ? », *Trouble*, n° 6, 2006, p. 98-115.

même manière des artéfacts du doublage, en particulier à partir d'un film Disney (*Dubbing*, 1996 ; *Blanche Neige Lucie*, 1997) ; il interroge le régime de propriété intellectuelle dont dépend une héroïne de manga, en « achetant » le personnage d'Ann Lee à son producteur (*No Ghost Just a Shell*, avec Philippe Parreno, 1999). Mais Huyghe s'attaque aussi à des dispositifs fictionnels moins immédiatement reconnus comme tels : le parc à thème par exemple, à travers un documentaire sur la vie des insectes dans la jungle artificielle des parcs d'attractions de Floride (*Mies Cuba Gets Cold*, 2000), ou encore cette autre machine à illusion qu'est le *white cube* comme lieu par excellence de l'art moderne, simulacre d'espace décontextualisé, hors du monde et hors du temps, dont il révèle à chaque occasion l'épaisseur historique et l'inscription dans le réel (*Timekeeper*, à partir de 1999¹⁸). Régulièrement donc, Huyghe rend visible, en l'opacifiant, la réalité concrète et artéfactuelle du support fictionnel (le *shell*), ce signifiant qui reste transparent en régime ordinaire puisque disparaissant derrière l'épiphanie de son contenu (le *ghost*).

Mais le rapport de Huyghe à la fiction consiste aussi à faire advenir des éléments fictionnels – cette fois imaginés par l'artiste ou inspirés de ses lectures – comme des faits ou des objets du monde réel. La démarche n'est qu'en apparence contradictoire avec la démystification opérée sur les machines à illusion, puisque dans les deux cas, c'est bien une factualisation qui s'opère. L'œuvre de Huyghe produit donc du réel à partir de propositions imaginaires, augmente le monde par des objets, faits ou pratiques qui n'existeraient pas sans elle : un rituel censé régir la vie des habitants d'un nouveau lotissement construit au bord de l'Hudson River (*Streamside Day*, 2003) ; une annexe ajoutée au bâtiment des arts de l'université d'Harvard (*This is not a Time for Dreaming*, 2004) ; ou encore ce morceau de territoire antarctique, pure fiction d'abord imaginée par l'artiste à titre d'hypothèse spéculative mais qui pourrait bien avoir fait l'objet d'une reconnaissance officielle par les autorités chiliennes (*A Journey that Wasn't*, 2005).

18. Un ponçage circulaire effectué lors de l'exposition sur un mur de la galerie ou du musée fait apparaître les couches de peinture superposées par les expositions qui s'y sont succédé au fil de temps.

Cet épanchement du fictionnel dans le réel, ou encore cette « logique de l'accomplissement » comme l'appelle Claire Jacquet¹⁹, renvoie à n'en pas douter au fantasme romantique de l'artiste démiurge, architecte cosmique²⁰, fondateur de mondes, de civilisations, et lui-même créateur incréé²¹. Et Huyghe ne lésine pas sur les moyens techniques pour assouvir ses ambitions. Mais dans la plupart des cas, l'opérateur final de la factualisation n'est autre qu'un élément paratextuel de l'ordre du certificat ou du récit.

Un exemple particulièrement significatif permettra là encore de comprendre le phénomène. Il s'agit de *The Host and the Cloud*, présenté en 2009-2010 au Musée des arts et traditions populaires à Paris. Le paratexte correspondant qu'on retiendra ici n'est pas celui qui figure dans le catalogue de 2013²², mais un compte rendu de visite publié par le critique Éric Troncy.

Remarquons tout d'abord que *The Host and the Cloud* relève d'une forme d'exposition conçue par Huyghe comme un monde en soi, doté d'une temporalité et d'un déroulement propre sur le mode d'un vivarium à la fois naturel et humain. Depuis les années 2000, l'artiste élabore en effet des écosystèmes incluant animaux, végétaux, phénomènes atmosphériques, mais aussi des acteurs ou participants impliqués dans des pratiques à la fois codifiées, contraintes et imprévisibles.

Ce principe de l'exposition aménagée comme un dispositif en devenir fonctionne à lui seul dans le sens de la factualisation, dans la mesure où l'œuvre ne se réduit plus ici au simple spectacle, si l'on entend par spectacle une fiction circonscrite dans le temps et dans l'espace,

19. Claire JACQUET, « Immanence, scoutisme, satanisme et transcendance. 1er épisode : Mais au fond quel est le plan conceptuel de Pierre Huyghe ? », *Trouble*, n° 6, 2006, p. 98-115, p. 110.
20. Huyghe évoquait en 2006 un projet « poétique » de « construire un aimant assez puissant pour « plier » le champ magnétique qui fait exister les aurores boréales » (Laurence BOSSÉ, Emma DEXTER, Julia GARIMORTH *et al.*, *Pierre Huyghe. Celebration Park* [cat. exposition, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris / ARC, 10 mars-14 mai 2006], Paris, Paris musée, 2006, p. 125).
21. L'artiste actionnant sa propre marionnette – tirant littéralement ses propres ficelles – dans *This is not a Time for Dreaming* (2004) est une allégorie exacte de l'artiste auto-engendré.
22. La rétrospective de 2013 donnait un aperçu de *The Host and the Cloud* sous la forme d'une vidéo relativement décevante pour le simple spectateur. Les pages qui lui sont consacrées dans le catalogue (*Pierre Huyghe, op. cit.*, p. 154-173) comporte un court texte suivi d'une série d'images (plans, croquis, vidéogrammes).

enclavée dans les limites concrètes de son support²³, ayant vocation à être vue et se livrant entièrement au spectateur dans le moment de la visite. Elle revêt au contraire un caractère d'événementialité qui excède la perception du visiteur et se déroule d'une manière indépendante de son regard, tout en étant susceptible d'être modifiée par sa présence. Dans ces conditions, le visiteur est moins spectateur d'une fiction que témoin de phénomènes et faits réels qu'il ne peut appréhender dans leur globalité et vis-à-vis desquels il se sent confusément dans une relation d'étrangeté et d'interférence potentielle. À cela s'ajoute le fait que, même conçue comme un écosystème ou un vivarium, l'exposition ne relève pas de l'enclave ontologique mais s'inscrit toujours plus ou moins dans le monde réel²⁴.

Cette « naturalisation de l'exposition »²⁵ et la requalification qui s'ensuit du spectateur en témoin sont par ailleurs doublement propices au récit. Elles suscitent d'une part chez le visiteur l'attente d'un récit susceptible de l'informer de ce qu'il aura manqué. Elles l'invitent d'autre part à produire lui-même un récit, en tant que témoin qui pourra au moins dire ce qu'il a vu à défaut d'avoir tout vu et tout compris.

Il se trouve que *The Host and the Cloud* renforçait ce conditionnement par une particularité inédite, discutable sur le principe mais, comme on va le voir, productrice d'effets spécifiques non dénués d'intérêt : elle était fermée au public et n'a pu être vue que de quelques *happy few* du monde de l'art invités à des dates précises par Huyghe²⁶.

23. La fiction, par opposition à la réalité factuelle, a pour spécificité d'avoir des limites observables aussi bien dans son extension spatiale et temporelle que du fait de la nature de son signifiant ou de son support (le *shell*). Celui-ci présente un « grain » en quelque sorte, sur lequel finit toujours par butter l'observation ou l'analyse, qu'il s'agisse d'un grain plastique (la texture de l'image), lexical et sémantique (les mots d'un roman) ou algorithmique (le programme régissant l'univers virtuel du jeu vidéo).

24. Même quand l'exposition a lieu à l'intérieur d'un musée ou d'un centre d'art, Huyghe refuse de jouer le jeu du *white cube* comme un espace hors du monde et hors du temps : depuis 1999 son *Timekeeper* (voir plus haut p. 12, note 18) réinscrit dans l'endroit sa propre historicité. Rappelons que la rétrospective de 2013 occupait quant à elle la galerie sud du Centre Pompidou sans y effacer les traces d'accrochage de l'exposition de Mike Kelley qui s'y était tenue juste avant.

25. L'expression est de Nicolas FOURGEAUD et Tristan TRÉMEAU, « Pierre Huyghe et Philippe Parreno : l'institution enchantée », *Art Press* en ligne, 4 mars 2014 [<http://www.artpress.com/2014/03/04/pierre-huyghe-et-philippe-parreno-linstitution-enchantee-2/>].

26. « Plusieurs personnes extérieures à l'expérience sont choisies pour pénétrer dans le bâtiment et témoigner, le jour des morts, à la Saint-Valentin, le 1^{er} mai. » (*Pierre Huyghe, op. cit.*, p. 154).

Éric Troncy était l'un d'eux et c'est le compte rendu qu'il a publié suite à sa visite qu'on considérera ici comme un paratexte²⁷. Un paratexte lointain, certes, puisqu'il ne relève ni de l'artiste ni de l'institution accueillant l'événement. Mais ce paratexte est très largement programmé par l'œuvre, puisque le critique s'est rendu sur place conformément aux instructions de l'artiste, instructions à considérer sur le même plan que celles que Huyghe a pu donner aux officiants présents à l'intérieur du musée. Le médiateur qui, par son témoignage, fait exister l'œuvre hors les murs est lui-même un élément constitutif de celle-ci, anticipé par elle comme instrument exclusif de ce qui apparaît d'une certaine manière, on va le voir, comme son accomplissement véritable.

La teneur et la tonalité du récit que procure le critique résultent directement des conditions particulières de son expérience. La limitation du nombre de témoins comme de la durée de chaque visite, qui s'inscrit elle-même dans une dramaturgie du secret cultivée à plaisir – Huyghe a profité de la fermeture du musée pour travaux depuis 2005 pour préparer *The Host and the Cloud* quasiment à huis-clos plusieurs mois durant – produit des effets bien entendu discutables : ivresse du privilège, bonheur de l'entre soi, jouissance orgueilleuse du secret et, à n'en pas douter, satisfaction de participer à un dispositif marketing servant au mieux les intérêts de chacun. C'est le jeu bien connu de la valorisation mutuelle : l'artiste-star adoube le critique en l'élisant, lequel à son tour, flatté, célèbre l'artiste qui l'a élu par un compte rendu forcément enthousiaste, pour ne pas dire exalté. Les premières lignes du texte de Troncy, pour ne citer qu'elles, confirment que le critique se laisse porter par l'enchantement de l'*illusio*, comme dirait Pierre Bourdieu, à savoir qu'il joue le jeu comme s'il ne jouait pas :

Le 14 février dernier, Pierre Huyghe proposait à une poignée de témoins triés sur le volet d'assister à une performance inédite au Musée des arts et traditions populaires. Récit d'une expérience unique.²⁸

Reste que le récit de Troncy montre les vertus du dispositif. La restriction d'accès renforce le phénomène de factuelisation attaché comme

27. Éric TRONCY, « Live experience », *Numéro*, n° 112, avril 2010, p. 198-201. Aucun autre compte rendu de visite n'a semble-t-il fait l'objet d'une publication spécifique.

28. Éric TRONCY, art. cit., p. 198. Troncy parle plus loin de Huyghe comme de l'« un des plus extraordinaires artistes de notre époque ».

on l'a vu à toute exposition conçue comme un monde en soi, même ouverte au grand nombre. Ici, parce que la visite s'effectue en solitaire, laissant le visiteur livré à lui-même et sans repères, l'expérience se trouve affectée d'un coefficient supplémentaire d'intensité et d'insolite. Troncy témoigne du mélange d'inconfort et de fascination éprouvé sur le moment :

Quatre heures durant, l'errance dans le bâtiment vide conduira à des rencontres presque privées avec des scènes d'une totale étrangeté. Telle cette expérience, menée par un « hypnotiseur », qui laisse son cobaye dans un état de transe éprouvant. Telles encore des scènes de bacchanale *hardcore* où les acteurs dénudés semblent tout entiers occupés à l'évocation d'une scène d'amour – tandis que dans le grand amphithéâtre, sur les volutes musicales de Debussy joué *live*, un écran géant dévoile un sublime spectacle d'ombres chinoises évanescentes. [...] Peu à peu, un récit se met en place, et surtout des habitudes de comportement se structurent. Il faut se déplacer, prendre le monte-charge incommodes, descendre les escaliers, aller à la rencontre de l'action, se perdre parfois. [...] notre comportement doit faire peine à voir : habitués que nous sommes à des expositions, des spectacles, où ce qui est à voir est clairement indiqué.²⁹

Impression d'égarement, incertitude sur la légitimité de sa présence et sur la pertinence de son parcours, embarras de se trouver en position de voyeur et frustration à l'idée de manquer quelque chose : tel est l'état d'esprit du visiteur. Le sentiment dominant est celui d'une inquiétante étrangeté, lié au doute sur la nature de ce qu'il voit – tableaux vivants ou performances d'acteurs mises en scène à son intention ? cérémonies orchestrées par un invisible gourou ? pratiques spontanées ? – et sur l'incidence de sa présence sur le déroulement des opérations. Éprouvant à la fois la sensation d'être immergé dans un monde « comme s'il n'était pas là pour le voir » aussi bien que celle de participer à un protocole initiatique précisément conçu en vue de sa visite, le visiteur hante cet univers incertain qui lui renvoie en miroir sa propre spectralité :

[...] plus rien ne semble réel et on a soudain l'impression de se retrouver dans le film *Inland Empire* de David Lynch, dans l'un de ces moments entre réalité et cauchemar où l'on ne sait plus qui l'on est.³⁰

29. *Ibid.*, p. 198-200.

30. *Ibid.*, p. 200.

David Lynch bien sûr, mais on songe aussi aux scénettes insolites de *Locus solus* de Raymond Roussel, à la fête étrange du *Grand Meaulnes*, aux apparitions de *L'Invention de Morel* de Bioy Casares, ou encore à la nuit vécue par le narrateur de *Point de lendemain* de Vivant Denon ou à la *Nouvelle rêvée* d'Arthur Schnitzler. Une différence de taille est toutefois à relever par rapport aux modèles littéraires et cinématographiques : l'expérience déroutante est ici vécue par une personne réelle dans le monde réel et non par un personnage de fiction dans l'enclave d'un roman ou d'un film. Ce qui reste d'ordinaire de l'ordre du contenu fictionnel relève ici, grâce au dispositif de Huyghe, de la factualité : le récit de Troncy est un récit véridique.

Sans ce paratexte, l'œuvre n'aurait laissé d'autre trace qu'une vidéo esthétisante et une notice de quelques lignes³¹ : une archive qui n'aurait pas valu à « ce qui s'est passé » la certification d'une intensité réellement vécue que lui confère le témoignage. On peut même dire que la factua-lisation ainsi opérée tend, au moins virtuellement, vers la mythification, si l'on veut bien entendre par mythe une réalité tellement réelle qu'elle se recule infiniment derrière les représentations successives censées en rendre compte, toute tentative de faire sur elle la lumière définitive ne faisant qu'y ajouter un voile de discours supplémentaire, relançant à son tour et indéfiniment la machine à discours. C'est bien à ce type de mythification de l'œuvre qu'aspire Huyghe en programmant comme il l'a fait la production et la dissémination d'un nombre restreint de témoignages. La tonalité charismatique qui affleure par endroit dans le compte rendu de Troncy peut prêter à sourire, mais on comprend sa raison d'être : le critique se trouve de fait dans la position de l'apôtre face à un événement aussi réel que déroutant. Son témoignage restera comme une relique incomplète et partielle, mais potentiellement fétichisable, d'une réalité à jamais mystérieuse et perdue. Le mythe est en marche.

Le paratexte de Troncy est donc l'ultime maillon indispensable à l'accomplissement de l'œuvre. Le récit factuel, une fois publié, verrouille l'inscription de la fiction dans la réalité et ouvre sa mythification à venir. Cet épanchement dans le réel de ce qui relève à l'origine d'une élaboration fictionnelle représente une forme particulière de métalepse,

31. Voir plus haut p. 13, note 22.

qui va même au-delà des analyses qu'en fournit la narratologie. La métalepse est en effet traditionnellement présentée comme étant le propre de la fiction littéraire ou cinématographique, en tant qu'elle n'est elle-même qu'une fiction de métalepse opérée à l'intérieur du monde fictionnel entre un univers cadre – celui que met en place le récit – et un univers encadré ou second – celui du récit dans le récit. De fait, pour reprendre un exemple déjà cité, quand le héros du film projeté dans *La Rose pourpre du Caire* sort de l'écran pour rejoindre une jeune femme assise dans la salle, le phénomène reste interne à la fiction : que les deux personnages sortent à leur tour du film de Woody Allen et fassent irruption dans une vraie salle de cinéma est impensable au regard des lois ordinaires de la réalité. La métalepse ne manifeste donc la frontière qu'elle feint de transgresser entre le monde représenté et le monde où l'on représente que pour aussitôt signifier que cette possibilité de transgression est précisément ce qui caractérise les mondes fictionnels et ne saurait avoir d'équivalent dans le monde réel. La métalepse, en somme, « n'existe pas, si ce n'est, justement, en tant que fiction »³², rappelle Françoise Lavocat, qui invite au passage, sous la forme d'une injonction intransigeante pour ne pas dire policière, à ne pas franchir la barrière ontologique entre fiction et fait. Huyghe n'en appelle pas forcément à confondre l'une et l'autre³³, mais invite à réfléchir, en particulier grâce au paratexte, à la manière dont la réalité peut procéder de la fiction.

32. Françoise LAVOCAT, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 2016, p. 378.

33. Voir à ce sujet Emmanuelle LEQUEUX, « Pierre Huyghe : les dérivés de la fiction », *Beaux-arts magazine*, n° 260, février 2006, p. 64-67. Pour Lequeux, « la frontière n'existe pas » (p. 66) chez Huyghe entre réalité et fiction. L'artiste déclare lui-même à propos de *A Journey That Wasn't*, son projet le plus ambitieux en la matière, qu'« il n'existe pas d'opposition entre réel et imaginaire ; ce dernier n'est qu'une instance de la réalité » (cité par E. LEQUEUX, *ibid.*). Mais l'idée d'une absence de frontière ou d'opposition entre fiction et fait signifie moins la confusion des deux que la reconnaissance d'une relation dynamique de l'une à l'autre : voir cette autre déclaration de Huyghe, expliquant qu'il entend « construire une fiction et examiner la manière dont elle peut produire de la réalité » (*ibid.*).

