

Entretemps et contretemps dans l'œuvre de William Kentridge

Décrire la manière dont le temps est *impliqué* dans l'œuvre de l'artiste contemporain sud-africain William Kentridge, montrer comment s'y enchâssent divers imaginaires temporels sous l'impulsion du temps propre de son imagination, amène en réalité à parler de son art, c'est-à-dire à la façon qu'a sa technique d'y être *expliquée*, rendant ainsi visible le temps du processus imaginaire qui l'anime, au point qu'en usant d'un mot lui aussi apparenté à celui d'« art » on doit finalement parler d'un temps *articulé* à son œuvre. Là se loge, en cette *articulation*, sa teneur politique, une manière de battement poétique à même de faire remonter à la surface du dessin les mémoires plurielles qui y sont habituellement enfouies et avec elles leurs porteurs (toutes les figures de Kentridge portent un fardeau), de sorte que cette réserve de beauté, lorsqu'elle se met à battre, précisément, tient alors de la réplique. On peut d'emblée préciser (puisque c'est là l'un des aspects auxquels on consacra l'essentiel de l'article) que répliquer au réel ne peut chez l'artiste s'effectuer qu'à retard. Si l'on verra qu'il s'agit là d'un retard nécessaire que l'on désignera par le terme plus complexe de contretemps, on préférera cependant y voir là aussi une puissance davantage qu'une faiblesse. Afin d'appréhender cette trame singulière, on ne prétendra pas échapper à la séduction qui émane de ses *dessins animés* (puisque c'est d'eux qu'il sera essentiellement question), mais seulement fragmenter quelque peu le rythme de leur description et par conséquent celui de l'analyse. On se propose donc de retracer quelques-unes des étapes de son processus de création, depuis l'élémentaire vers l'élaboré, sans que cette montée ne désavoue à aucun moment ce noyau et cette origine que constitue chez Kentridge le point auquel il ne cesse de revenir puisque c'est le propre de son art que d'opérer ainsi par entretemps et contretemps successifs.

Points de départ et lignes de fuite

On pourrait sans difficulté assimiler l'art de Kentridge en son principe comme en ses prolongements à l'« impulsion d'archives » (« *archival impulse*¹ ») qui, selon Hal Foster, s'est emparée de tout un pan de l'art contemporain. À ceci près que l'acte d'archiver concerne d'abord chez lui sa propre production. S'il fait bien aussi œuvre d'archivage au sens de Foster, c'est-à-dire en intégrant des images du passé (qu'elles soient artistiques ou documentaires) à son art au point que de telles correspondances l'*informent* littéralement, ce n'est pas ce qui a motivé en premier lieu Kentridge à passer du dessin traditionnel au dessin animé.

Le « point de départ [*starting point*] » de sa série intitulée *Dessins pour projection*, les neuf dessins animés qu'il a réalisés entre 1989 à 2003, « commence simplement comme un enregistrement [*record*] » des dessins qu'il a faits, déclare Kentridge, « comme un moyen d'enregistrer [*recording*] l'histoire de ces dessins, [...] le processus de vision et de révision [*vision and revision*] tel qu'il a lieu » au cours de la création de l'œuvre et qui y dépose une sorte de « traînée d'escargot de ce qui a été² ». Cette « traînée », ces traces que le fusain effacé laisse sur le support, participe de l'œuvre elle-même ; sa facture étant finalement redevable aussi bien à la *forme* qu'à l'*informe* qui résulte de l'effacement de la première. C'est pourquoi on devrait d'abord parler d'elle comme d'une œuvre *recordée* avant qu'on ne puisse la dire *archivée*, parce qu'elle « consigne », « garde trace » et « souvenir » de ses états passés, tous termes qui traduisent en français la polysémie de *to record* en anglais.

1. Hal FOSTER, « An Archival Impulse », *October*, vol. 110, automne 2004, p. 3-22 ; sauf mention contraire, toutes les traductions sont de l'auteur.

2. William KENTRIDGE, « Fortuna: Neither Programme nor Chance in the Making of Images », *Cynos*, vol. 11, n° 1, en ligne, 17 juin 2008.

Les films de Kentridge sont ainsi pleins « de rebuts et d'images fantômes [qui] sont intégrés [*built in*] en eux¹ » – gros aussi par conséquent de « l'élément narratif » qui accompagne leurs mouvements et procède d'eux. Pour l'artiste, cette consignation à la fois maniaque et sisyphéenne (pour ne pas dire absurde) témoigne tout aussi bien de « l'évolution d'une idée » que « du passage du temps » et constitue de ce fait « un enregistrement au ralenti de la pensée² ». Et, dans ces conditions, Leora Maltz-Leca a raison d'insister sur le fait que l'idée que l'acte de dessiner, dont dérive celui de filmer, constitue « une “version ralentie de la pensée” [*slow-motion version of thought*] est pour Kentridge une métaphore fondamentale³ ». Sans doute y a-t-il aussi dans son esprit le repentir assumé du *point de départ*, la volonté de conserver ne serait-ce que la trace de ce *starting point* qu'il importe de considérer dans sa dimension figurale puisque c'est à partir de ce point que Kentridge enclenche tout le procès de l'œuvre et qu'il le porte jusqu'à son *point critique*.

D'abord, il y aurait donc une page blanche, ou plus exactement un écran blanc, celui qui ouvre le premier *Dessin pour projection* en 1989, *Johannesburg, 2^{nde} plus grande ville après Paris*, que l'on retrouve l'année suivante trouant les foules de *Monument*, son deuxième opus, démultiplié et porté en banderoles par ces mêmes foules dans *Sobriété, Obésité et Vieillir* en 1991, ou encore dans quelques-unes des gravures de la série *Petites morales* d'après les *Minima Moralia* (1951) de Theodor Adorno. En vérité, la blancheur de ces écrans, qui pourrait faire originellement écho aux espaces rendus vierges par la censure dans les journaux sud-africains

après l'instauration de l'état d'urgence en 1985⁴, année aussi de ses véritables débuts en dessin, ce blanc (au sens de *blankness*) n'a jamais quitté son œuvre. Il correspond à cette faible portion du support que l'artiste épargne durablement mais qui, et pour cette raison même, appelle sinon d'emblée une projection, à tout le moins un acte, si minime soit-il, qui entame cet empire du blanc et permette d'amorcer un dessin⁵.

Là intervient le point, qui chez Kentridge est de l'ordre de la tache à même d'amorcer le dessin du fait même de son imperfection et de sa brièveté. Un tel point ne ressortit donc aucunement au domaine de la ponctuation ; c'est d'ailleurs à peine un point puisque le fusain qu'affectionne l'artiste « pour son côté indéterminé [...] ne permet pas, explique-t-il, de dessiner un point⁶ ». C'est pourtant bien ce « point »-là qu'il recherche lorsqu'il le définit comme « le point parfait [...], celui qui se situe entre l'immobilité et le mouvement⁷ ». Cet état transitoire et précaire, ce pourrait être « ce degré zéro du bougé » qu'a décrit Raymond Bellour à propos de la vidéo et qu'il a reconnu dans « le *frémissement*⁸ ». Le point de Kentridge frémit, et la ligne qui en est issue, quoiqu'elle porte le mouvement au-delà du bougé ini-

1. LILIAN TONE, « Projects 68: William Kentridge », New York, The Museum of Modern Art, 15 avril-8 juin 1999, brochure non paginée.

2. WILLIAM KENTRIDGE, « Soho et Felix », in MARK ROSENTHAL (dir.), *William Kentridge: Cinq Thèmes*, San Francisco, San Francisco Museum of Art/Paris, Musée du Jeu de Paume, 2009, p. 67.

3. LEORA MALTZ-LECA, « Process/Procession: William Kentridge and the Process of Change », *The Art Bulletin*, mars 2013, vol. 95, n° 1, p. 139-165, p. 140. À ce titre, On peut signaler la parution à venir pour 2017 de son essai sur l'œuvre de Kentridge : *Process as Metaphor & Other Doubtful Enterprises* (University of California Press).

4. Sur cette hypothèse présentée cependant sans en donner les sources précises, voir SYDNEY LITTLEFIELD KASFIR, *L'Art contemporain africain* (1999), P. Haas (trad.), Londres, Thames & Hudson, 2008, p. 155-156. Sur ce contexte, voir également CAROLYN CHRISTOV-BAKARGIEV, *William Kentridge*, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1998, p. 29.

5. Dans ce rapport du point à l'écran blanc, on pourrait imaginer qu'il est en miniature ce que le rocher est en grand : à la fois un inamovible et un élément à mouvoir nécessairement. La confrontation des deux motifs, le roc et l'écran, est évidente dans l'aquatinte intitulée *Une ville joliment construite ne résiste jamais à la destruction* (1995). Sur la métaphore du roc chez Kentridge, voir en particulier ROSALIND KRAUSS, « “The Rock”: William Kentridge's *Drawings for Projection* », *October*, vol. 92, printemps 2000, p. 3-35 ; article sur lequel on revient dans la troisième section de l'article.

6. MICHAEL AUPING, « Le dessinateur et son double. Entretien “en stéréo” avec William Kentridge », dans MARK ROSENTHAL (dir.), *William Kentridge: Cinq Thèmes*, op. cit., p. 228-245, p. 235.

7. *Ibid.*, p. 242.

8. « La redevance du fantôme », 1987, RAYMOND BELLOUR, *L'Entre-Images. Photo, cinéma, vidéo* (1990), Paris, La Différence, 2002, p. 89.

tial, n'a de cesse elle non plus de frémir. C'est sa façon de maintenir dans l'animation du dessin ses données les plus élémentaires, pour reprendre la terminologie de Wassily Kandinsky, dont Kentridge a héritée.

Dans la théorie kandinskienne comme dans la pratique de l'artiste sud-africain, toute la composition n'est en effet que variation à partir des éléments que sont le point et secondairement la ligne. Pour l'auteur de *Point et ligne sur plan*, le point a une origine scripturale : il « signifie silence », il ponctue, tout en signant, au plan graphique cette fois, « l'ultime et unique *union du silence et de la parole*¹ ». Dans l'un et l'autre cas, il est « la plus petite forme de base » et de surcroît une « forme concise² », permanente, écrit encore Kandinsky qui la définit conséquemment comme « *la forme temporelle la plus concise*³ », parce qu'immobile, et donc potentiellement, peut-on penser, intemporelle. La ligne en est pour sa part le produit, « elle est la trace du point en mouvement⁴ », avance-t-il, celle qui anéantit son immobilité, fait passer le plan du statique au dynamique, et, pourrait-on ajouter, entame sa neutralité temporelle. Par la ligne, le point extravague et s'ouvre au temps, nouant avec lui une relation auparavant inexistante, promise désormais à tous les détours.

C'est depuis les lignes donc que Kentridge fuit son point de départ, esquive son roc originel, quitte à ce qu'en se concentrant peu à peu (phénomène de convergence qui fait contrepoint à la fuite des lignes, à leurs divergences) elles forment non plus un roc mais une masse, comme dans *Mine* (1991), masse elle-même issue de la foule. En se réalisant visuellement, cette métamorphose plonge le dessin dans un imaginaire passé : les mineurs que figure Kentridge sur leurs châlits ou en marche évoquent irrésistiblement des files de déportés⁵ dont les lignes, en se massifiant, forment

à leur tour la coupe d'un navire négrier d'où l'on distingue difficilement les corps allongés de sorte que – rendus indiscernables – ils forment un « carré noir atteignant la surface du dessin⁶ », comme le souligne l'artiste lui-même, et il faut prendre cette constance au pied de la lettre. C'est qu'en effet, chez Kentridge, la représentation d'une foule accède irrésistiblement au célèbre *Carré noir sur fond blanc* de Kazimir Malevitch, qui, pour lui, rappelle Mark Rosenthal, « est une façon abstraite de représenter les masses qui prennent part à la Révolution russe⁷ ». Le tableau figure d'ailleurs explicitement dans la chambre du personnage de Felix Teitlebaum (le personnage que s'est choisi Kentridge comme son double de papier) dans *Felix en exil* (1994), chambre « parisienne » qui est en réalité la copie approximative de l'unique photographie connue de la « 0.10 Dernière exposition futuriste de tableaux » organisée par Malevitch à Saint-Petersbourg en 1915-1916.

Si Kandinsky a certes défini dès 1911 dans *Du spirituel dans l'art* le noir comme ce qui « marque la fin, la disparition des possibles, [...] la mort⁸ » et perçu ensuite en 1926 dans le carré isolé un autre « symbole de mort⁹ », ce qui équivalait précisément à une critique de l'œuvre de Malevitch, il a alors omis délibérément de rappeler son « fond blanc », de ce blanc symbole de naissance¹⁰, dont s'empare quant à lui Kentridge qui s'en tient d'ailleurs au noir et blanc parcouru çà et là et de lignes rouges et de flots bleus, mais d'abord et avant tout à la manière de Malevitch, c'est-à-dire pour imprimer à ses dessins un *rythme*¹¹. En

de celle de Zoran Music, là où la forme tremblée de ce dernier s'accorde davantage à celle de Kentridge que la figuration nette des premiers. Voir sur ce point Carolyn CHRISTOV-BAKARGIEV, *William Kentridge, op. cit.*, p. 32.

6. William KENTRIDGE, « Fortuna: Neither Programme nor Chance in the Making of Images », *loc. cit.*

7. Mark ROSENTHAL, « Portrait de l'artiste », in *Idem* (dir.), *William Kentridge : Cinq Thèmes, op. cit.*, p. 36-65, p. 48.

8. Wassily KANDINSKY, *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* (1911), N. Debrand et B. du Crest (trad.), Paris, Gallimard, 2006, p. 35.

9. Wassily KANDINSKY, *Point et ligne sur plan. Contribution à l'analyse des éléments de la peinture, op. cit.*, p. 144.

10. *Ibid.*, p. 75.

11. Malevitch définit lui-même son tableau comme un « rythme », c'est-à-dire « l'unique loi, sur laquelle on doit construire toutes les manifestations humaines ». Kazimir

1. Wassily KANDINSKY, *Point et ligne sur plan. Contribution à l'analyse des éléments de la peinture* (1926), S. et J. Leppien (trad.), Paris, Gallimard, 2006, p. 25.

2. *Ibid.*, p. 34-35.

3. *Ibid.*, p. 39.

4. *Ibid.*, p. 67.

5. Sans qu'il soit cependant nécessaire de référer explicitement ces dessins à ceux d'artistes survivants, comme le suggère Christov-Bakargiev, qui les situe dans la lignée d'Henri Pieck, Auguste Favier et Boris Taslitzky, et à l'écart

d'autres termes, le battement initial de son œuvre, ce serait, à un niveau nucléaire, ce noir sur blanc, à la fois point, roc et écran, imprimant aux dessins leur motion initiale jusqu'à faire jaillir d'eux des foules en procession qui s'en extirpent et lui reviennent sans cesse, suivant en cela le rythme premier du point originel qui les a fait battre.

Mouvement et passages

En ses fondements mêmes, la pulsation de ce rythme met en jeu chez Kentridge une appréhension poétique du monde et la résonance politique qu'elle contient sur le mode de l'arpentage, qui s'avère être en fait une façon de mesurer aussi bien l'espace que le temps, comme on va le voir. Les dissocier l'une de l'autre crée donc un inévitable artifice d'analyse. Sans délaissier tout à fait la teneur politique de ses dessins, on les abordera donc en premier lieu depuis leur face poétique. Les problèmes de Kentridge en cette matière ne se posent pas seulement en termes de *forme* du dessin lui-même mais depuis la question de son *format*, et c'est à partir d'elle qu'il s'est confronté pour la première fois à celle du montage temporel.

Avant d'en venir à l'animation proprement dite, il a ainsi frayé au milieu des années 1980 avec le format du triptyque. Bien que *Canotiers, rêves d'Europe* (1984-1985) se veuille un hommage au tableau d'Auguste Renoir, c'est peu de dire avec Neal Benezra que « le charme du Paris impressionniste y est devenu fou¹ » ; l'influence des triptyques d'Otto Dix et de Max Beckmann y est en effet bien plus patente que celle de Renoir². Mais c'est

sans doute à Francis Bacon que l'artiste est le plus redevable, bien qu'il s'agisse là d'une dette paradoxale. Pour Bacon, en effet, le triptyque est apparu comme un moyen d'« éviter la narration³ » ; il marque au contraire dans l'évolution de l'œuvre de Kentridge, qui reconnaît qu'il y a trouvé lui aussi un moyen d'obtenir une forme de « dislocation de l'espace⁴ », la première étape de la narrativisation de ses dessins⁵. Le paradoxe, pourtant, n'est qu'apparent. La tripartition de la composition permet le plus souvent à Bacon de diviser une même figure ou ses doubles (et cela dès les *Trois études de personnages au pied d'une crucifixion* en 1944) en les faisant varier de position sans pour autant qu'une histoire ne les relie entre eux. En cela, les triptyques exposent en fait trois dispositions qui sont autant de moments, de sorte qu'ils rappellent les pellicules de chronophotographie d'Eadweard Muybridge dont on sait par ailleurs l'intérêt qu'elles suscitaient chez Bacon⁶. Un tel rappel permet ainsi de considérer les triptyques de Kentridge sous un autre jour : comme recelant *in nuce* l'animation à laquelle il parvient à la fin des années 1980, nombre de ses dessins ultérieurs se composant de cases en lesquelles on peut donc reconnaître aussi bien le format caractéristique de la pellicule que celui du polyptyque.

Si l'on peut voir, par conséquent, dans l'usage du triptyque, une formule *chrono-graphique* préfigurant celle de l'animation à strictement parler, et cela bien que Kentridge y réalise une économie substantielle de planches (de vingt à quarante selon les métrages, contre plusieurs milliers pour des des-

MALÉVITCH, *Le Suprématisme. Le monde sans-objet ou le repos éternel*, G. Conio (trad.), Gollion, Infolio, 2011, p. 373.

1. Neal D. BENEZRA, « William Kentridge: Drawings for Projection » in *Idem* (dir.), *William Kentridge*, New York, Harry N. Abrams, 2001, p. 11-27, ici p. 14. Benezra signale également que le pneu enflammé figurant sur le panneau de gauche est pour un spectateur sud-africain une référence évidente à une méthode de lynchage employée en Afrique du Sud contre des activistes anti-Apartheid aussi bien que contre des informateurs présumés du régime et apparue au milieu des années 1980.

2. Sur cette filiation, patente dans les gravures, voir en particulier : « William Kentridge and Kate McCrickard in Conversation », Robert MALBERT (dir.), *A Universal Archive*.

William Kentridge as Printmaker, Londres, Hayward Gallery Publishing, 2012, p. 27-30, p. 30.

3. David SYLVESTER, *Entretiens avec Francis Bacon*, M. Leiris et M. Pepiatt (trad.) Paris, Skira, 2005, p. 33.

4. Cité dans Carolyn CHRISTOV-BAKARGIEV, *William Kentridge*, *op. cit.*, p. 16.

5. Comme l'a relevé Michael Godby. Voir Michael GODBY, « William Kentridge: Retrospective », *Art Journal*, vol. 58, n° 3, automne 1999, p. 74-85, en particulier p. 79.

6. Il reconnaît en particulier avoir appris de lui « quelque chose sur les positions » (David SYLVESTER, *Entretiens avec Francis Bacon*, *op. cit.*, p. 115). Sur le rôle de Muybridge en particulier et de la photographie en général sur l'œuvre de Bacon, voir Martin HARRISON, *Francis Bacon. La chambre noire. La photographie, le film et le travail du peintre*, D. de Bruycker (trad.), Arles, Actes Sud, 2005.

sins animés ordinaires), inscrivant ainsi la succession moins dans le passage d'une « case » à l'autre qu'à la surface du même support, il y a toute apparence que ce passage au mouvement « réel » soit l'effet d'une autre impulsion. C'est du moins l'hypothèse qu'a formulé Leora Maltz-Leca en se fondant pour sa part sur la quasi-simultanéité du premier dessin animé de la série (*Jobannesburg...*) et du dessin intitulé *Arc/Procession* sur lequel Kentridge commence à travailler la même année 1989. Maltz-Leca reconnaît en effet dans cette œuvre en forme d'éventail le motif princeps de toute l'œuvre postérieure de Kentridge : la procession. Celle-ci met alors en jeu tout un imaginaire, à la fois ancien et moderne, religieux et laïc, aux dimensions politiques et historiques évidentes, et une dimension plus cachée quoique non moins fondamentale, qui a à voir avec une certaine façon d'appréhender l'espace en l'arpentant selon un certain rythme – un rythme collectif ayant sa temporalité propre. À suivre cette hypothèse, une ligne peut en effet être tirée sans peine depuis *Arc/Procession* jusqu'à l'immense fresque au pochoir des *Triumphes et lamentations* qui narre l'histoire de Rome sur plus de cinq-cents mètres le long des rives du Tibre depuis avril 2016, en passant par la *Procession d'ombre* de 1999, montage de silhouettes en papiers découpés et non plus en dessins, aux ombres portées traversant l'écran, que l'artiste a repris avec des acteurs selon le même principe dans *Le Refus du temps* onze ans plus tard. Au point, en réalité, que « la forme processionnelle devient elle-même un substitut, ou une usurpation, à la structure narrative¹ » dans l'économie de l'œuvre de l'artiste, écrit Maltz-Leca, suggérant en passant que la narration telle que la pratique Kentridge n'est aucunement linéaire et par conséquent rétive à la chronologie.

Ce faisant, son hypothèse touche véritablement au cœur de l'art de ce dernier en ce qu'elle y décèle une affinité profonde entre son motif récurrent et son rythme syncopé. Cette congruence se produit en 1989, année pivot à tous égards, selon Maltz-Leca puisque Kentridge découvre cette année-là le motif de la procession en même temps qu'il com-

mence son cycle de dessins animés avec *Jobannesburg, 2^{nde} plus grande ville au monde après Paris*, alors même qu'ont lieu au Cap les premières manifestations d'ampleur contre l'Apartheid depuis 1976. À partir de 1989, donc, son œuvre « conjoint l'imagerie de figures en mouvement avec un mode de vision temporalisé² », temporalité elle-même indexée sur le corps de l'artiste (chaque dessin épinglé au mur de son atelier est à sa taille, comme on dit) créant ainsi un rapport d'échelle qui lui permet de déployer contre le dessin toute sa palette de gestes, du plus réduit au plus ample, activité qu'il ne pratique lui-même qu'en marchant, comme s'il reprenait la geste de la procession à son propre compte – à son rythme. Or, pour idiosyncrasique qu'il soit, le rythme de marche de l'artiste s'ente en fait, une fois projeté de manière plus ou moins directe dans ses films, sur celui de la *procession*. Cela ne tient pas tant au fait (non pas anecdotique mais ici périphérique) que, dès ses années étudiantes et encore à la fin des années 1980, Kentridge ait lui-même pris part à un certain nombre de manifestations anti-Apartheid qui auraient pu imprégner sa conception graphique du rythme³, qu'à un phénomène singulier qui peut se résumer de la façon suivante : en projetant dans une représentation son rythme propre, il retrouve (par rétroprojection, en quelque sorte), celui des processions anciennes et même antérieures à sa propre existence ; phénomène inexplicable si l'on perd de vue que la musique en a conservé le souvenir, et qu'elle l'a maintenu en s'involuant dans les corps. C'est en ce sens que la procession a à voir non seulement avec l'arpentage et la mesure du temps, comme dans les processions médiévales, mais aussi, et comme pour ces dernières, avec la conjuration et le salut⁴, et, en toute fin de compte, avec la peste : contre elle – contre la

2. *Ibid.*, p. 151.

3. Pour lesquelles il a créé d'ailleurs des banderoles ou repris certains éléments de ses décors de théâtre et de ses dessins, c'est le cas en particulier de *Casspirs pleins d'amour* (1989), du nom des véhicules blindés anti-émeutes de la police sud-africaine.

4. « [...] mode rythmique le plus efficace de contrôle et d'appropriation symboliques de l'espace », la procession est aussi au Moyen Âge, écrit Jean-Claude Schmitt, « la métaphore du salut. » Jean-Claude SCHMITT, *Les Rythmes au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2016, p. 369 et 380.

1. Leora MALTZ-LECA, « Process/Procession: William Kentridge and the Process of Change », *loc. cit.*, p. 152.

mort – ceux qui marchent opposent des images et imposent le rythme de la vie – debout. C'est à ce point aussi que la procession rejoint la danse.

En 1927, Élie Faure constatait que « la danse est un art négligé » et « le cinématographe un art naissant », ce qui les rendait également méconnus alors qu'à ses yeux l'un et l'autre auraient à « livrer le secret des rapports de tous les arts plastiques avec l'espace et les figures géométriques qui nous en donnent à la fois la mesure et le symbole¹ ». Quelques cinq ans auparavant, il avait en effet écrit que le cinéma opère une singulière incorporation du « temps à l'espace », jusqu'à faire de lui « réellement une dimension de l'espace² ». Moins d'un demi-siècle encore après, Siegfried Kracauer voyait quant à lui dans la poursuite et la danse deux mouvements spécifiquement cinématographiques³, et il notait incidemment combien les noms donnés d'abord à la caméra trahissaient leur ambition de restituer le flux même de la vie⁴ : cette « cadence » qui émerveilla Louis Delluc et qui, dans l'image cinématographique, avait secrètement partie liée avec l'irruption de l'imprévisible⁵ (ce qu'on désigne dans la danse comme dans la marche collective par les termes de faux-pas ou de faux-mouvement, si réglés que soient leur ballets, et qui ont le plus souvent pour cause un contre-temps).

Là se manifeste effectivement une certaine intensité vitale dont l'animation est, chez Kentridge, l'expression et l'itération. Expression de ce battement entre des phases de tension et de dis-

ension, voire de repos, l'*intentio* et la *remissio* de la rhétorique classique à laquelle ressort son œuvre en tant qu'elle est discursive, mais qui est aussi symptomatique d'une fièvre, et dans tous les cas le résultat d'une pratique du corps. De là sans doute aussi, outre le dilemme tout cinématographique qui oppose la captation du flux de la vie à l'action de raconter une histoire, l'intensité heurtée du cinéma (puisqu'on le dénomme provisoirement ainsi) de Kentridge.

Ce heurt, qui tend irrémédiablement vers la fracture sans jamais s'y résoudre pour autant, traverse son cinéma, dont le flux n'a ni la plénitude du « flux de conscience » littéraire (et ce défaut n'est pas uniquement imputable à la dose plus ou moins grande d'inconscient qui s'y trouve mêlée), ni l'harmonie de la polyphonie à laquelle il recourt sans cesse, et cela bien que ces deux aspects soient au moins aussi structurants l'un que l'autre. En prêtant attention à l'art de Kentridge, le spectateur se trouve ainsi tout près de l'arrêt, du suspens, comme sous l'effet d'un cahot ; le rythme est toujours au bord de l'arythmie, et le son participe indéniablement de ces soubresauts qui indiquent la rupture possible, la casse dont la discordance est l'annonce. D'où la structure narrative de ses dessins animés et leur nature fragmentaire dont il est inutile de rappeler que chaque ligne est elle-même porteuse de cette dualité. Pourtant, si un bruit, un cri ou un coup de feu, suspend effectivement la musique et les chants des *Dessins pour projection* et menace d'en rompre le cours, ceux-ci ne se dévitalisent jamais complètement, comme si cette menace permanente leur insufflait au contraire davantage de vitalité – de rythme et d'intensité ; comme si la danse ne s'exténuaient qu'à condition d'avoir préalablement repoussé la mort.

La danse, telle que la montre et la pratique Kentridge (son art étant fondamentalement un art de la performance) parvient finalement au stade de la transe. À un niveau, donc, où chaque dessin *se* déplace, cherchant à la fois le lieu de son origine et celui d'un possible – une utopie⁶. Une telle

1. Élie FAURE, *Histoire de l'Art. L'esprit des formes*, t. 2, (1927), Paris, Gallimard, 1991, p. 97.

2. « De la cinéplastique », 1922, FAURE, Élie, *Fonction du cinéma. De la cinéplastique à son destin social* (1921-1937), Paris, Plon, 1953, p. 41.

3. Voir Siegfried KRACAUER, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle* (1960), D. Blanchard et C. Orsoni (trad.), Paris, Flammarion, 2010, en particulier p. 81-82.

4. Kracauer rappelle ainsi les noms de *vitascopie*, *vitagraph*, *bioscopie* et *biograph* qu'il met en rapport avec ceux de *kinétoscope*, *kinetograph* et *cinématographe* qui mettent en évidence le mouvement vital qu'entend capter la caméra. *Ibid.*, p. 62, note *ad locum*.

5. « J'ai vu, déclare Delluc, [...] un phénomène technique admirable. J'ai vu la cadence. » Cité dans Siegfried KRACAUER, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, *ibid.*, p. 268, voir p. 56 pour la deuxième citation.

6. Les anthropologues ont depuis longtemps établi un lien entre la transe telle qu'elle se pratique au cours de cérémonies et de fêtes en particulier dans les cultures marquées par les déportations esclavagistes, le déracinement et l'aspiration à retrouver le lieu d'origine. Voir notamment

quête n'est évidemment pas sans risque puisqu'elle relève à la fois du sacrifice perpétuel, de cette dépense sans limite qu'est la consommation chez Georges Bataille¹, et de l'anthropophagie au sens cette fois d'Oswald de Andrade lorsqu'il définit l'anthropophagie comme une « transformation permanente du tabou en totem² ». Rien de foncièrement morbide à cela cependant. Si on le situe dans le champ de la fiction (qui est véritablement le sien) plutôt que dans celui de l'anthropologie, l'art de Kentridge apparaît plus gargantuesque qu'autre chose³. Une telle référence n'est pas gratuite, elle replace de plein droit l'œuvre de Kentridge dans la lignée des œuvres carnavalesques dont Mikhaïl Bakhtine a fait la généalogie⁴. Sous ce rapport, le motif de la procession constituerait à l'évidence une voie d'entrée privilégiée pour une interprétation bakhtinienne de la teneur critique de son œuvre, mais on retiendra ici des analyses de Bakhtine (tout en optant, donc, pour une autre voie) le problème qui les aiguillonne toutes : le fait que la forme artistique soit pour lui inexpugnable de son contenu, de même que tout contenu – toute idéologie, pour reprendre ses mots – est « porteuse de forme⁵ ».

À ce sujet, la difficulté que posent les formes mises en œuvre dans les dessins de Kentridge tient à leur propension à produire de la précarité et de l'indiscernabilité (ce qui pourrait être le comble du carnavalesque) : « en opérant aux limites de la discernabilité [*discernibility*], écrit par exemple Lilian Tone, [ils] sont en permanence au bord de la métamorphose⁶. » Cette confusion est obtenue, non pas en recourant à des formes abstraites, quoiqu'il s'en trouve aussi, mais au contraire par un excès de figuration. Si anthropophagie il y a dans l'art de Kentridge, elle passe par le fait que le dessin « mangé » s'empare du dessin « mangeur », et que chacun correspond à un temps théoriquement distinct de l'animation mais pragmatiquement confondu en ce qu'il faut bien appeler un entretemps permanent.

C'est à ce point de confusion que la chronologie apparaît la plus troublée. Parce que le temps de l'entretemps est par excellence celui du mouvement et du passage, celui où rien encore n'est fixé mais tout suspendu, où le temps à venir n'est encore qu'une promesse et où celui passé a perdu son ancrage. L'entretemps serait en ce sens une forme (la seule au plan visuel) de pur présent ; la seule notion aussi qui permette de rendre compte de la façon qu'a une œuvre d'affecter sans arrêter le cours du temps sur un mode critique – à l'instar de la crise.

Souvent, en effet, entre deux images, soit pendant qu'a lieu le mouvement, pendant cet entretemps où quelque chose se dessine mais où rien n'est encore dessiné, le spectateur éprouve ce sentiment de mouvement sans but caractéristique d'une certaine épreuve du vide, comme si Kentridge prisait ce moment auquel il revient sans cesse, cette seconde d'incertitude visuelle qui précède généralement la surprise ou l'émerveillement. Il ne s'agit pas à strictement parler de montage puisqu'on a davantage affaire à une concrétion qu'à une juxtaposition, l'autre étant toujours compris chez Kentridge dans l'un. Et si cette « compréhension » repose sur une relation analogique, celle-ci est à son tour mise sous tension, comme lorsque dans *Mine* le piston de la cafetière sur lequel appuie le patron, Soho Eckstein (second

sur ce point Jean DUVIGNAUD, *Fêtes et civilisations* (1973), Paris, Scarabée & Compagnie, 1984, p. 32.

1. Voir Georges BATAILLE, *La Part maudite* précédée de *La Notion de dépense* (1949), Paris, 1970.

2. « Manifeste anthropophage », 1928, Oswald DE ANDRADE, *Manifestes* (1924-1928), C. Vincent (trad.), Bordeaux, Didier Lechenne, Cortex Athletico, 2006, non paginé.

3. La comparaison revient d'ailleurs spontanément dans plusieurs essais sur Kentridge. Voir notamment Violet LUCCA, « Uneasy Nostalgia », *Film Comment*, vol. 49, n° 6, novembre-décembre 2013, p. 15 ; et Ari SITAS, « Processions and Public Rituals », in Neal D. BENEZRA (dir.), *William Kentridge, op. cit.*, p. 59-65, p. 63.

4. Voir en l'occurrence Mikhaïl BAKHTINE, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (1965), A. Robel (trad.), Paris, Gallimard, 2012.

5. Mikhaïl BAKHTINE, *La Poétique de Dostoïevski* (1929), I. Koltitcheff (trad.), Paris, Seuil, 1998, p. 20. Voir également le chapitre IV d'*Esthétique et théorie du roman* intitulé précisément « Le problème de la forme ». Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman* (1975), D. Olivier (trad.), Paris, Gallimard, 1987, en particulier p. 69-70.

6. Lilian TONE, « Projects 68: William Kentridge », *loc. cit.*

double de l'artiste), s'enfoncé indéfiniment sous terre et devient de ce fait une foreuse ou un périscope. Mais la véritable confusion découle du fait que l'artiste trouble ainsi la chronologie du processus métamorphique : on *reconnaît* là une foreuse mais on se *souvient* du piston qu'elle était peu avant, de sorte que l'une persiste en l'autre tout en s'étant altérée au point d'être devenue méconnaissable.

Un tel jeu de passe-passe correspond à « l'esthétique liquide des films de Kentridge¹ », comme les a qualifiés Maltz-Leca, où tout changement d'état passe par une forme de liquéfaction toujours prompte à s'emparer de l'ensemble du dessin. Cette menace possède, dans la palette chromatique très restreinte dont use l'artiste, une couleur caractéristique et paradoxale en ce qu'elle symbolise aussi à ses yeux l'espoir que revêt l'eau : le bleu. C'est lui – ce bleu – qui envahit la chambre de Felix avant et après la mort violente de la femme noire qu'il aime, Nandi, dont le corps disparaît en laissant place à une mare bleue où son amant vient se plonger à la fin de *Felix en Exil* (1994) ; lui aussi qui déborde des plaies qui se font jour à travers le costume de Soho dans *Stéréoscope* (1998-1999) et en marque là aussi le dénouement.

La récurrence du bleu inondant le dessin paraît rendre compte chez Kentridge à la fois d'une angoisse et d'un plaisir, qui serait plus précisément de l'ordre du *delight*² : celui du déluge. Menu plaisir à effacer les choses en les noyant qui peut être envisagé aussi comme un « délice » de grande magnitude et qui constituerait alors le revers exact de cet autre pôle de la création telle que l'envisage Kentridge : sa démiurgie. Car souvent les lignes se dessinent *ex nihilo* sous les yeux mêmes du spectateur et l'image se remplit d'autant ; souvent aussi

l'artiste *vide* sa création en en passant par ce *plein* qu'est l'inondation diluvienne, catastrophe qui porte cependant en elle la promesse d'une renaissance – d'un autre dessin possible.

Pierre Schneider a mis en évidence combien le motif du déluge fait retour dans l'art des périodes troublées en général et dans l'art contemporain en particulier³. Concernant celui de Kentridge, l'image diluvienne implique une temporalité qui n'est pas celle du commencement, mais du recommencement – un reflux exprimant un contretemps, une anachronie nécessaire, pour ne pas dire salutaire comme peut l'être celle de la procession ou de la danse. L'inondation exprime le mouvement par excellence mais aussi son arrêt, un nouveau point de départ qui a lui aussi trait à l'utopie d'une révolution réalisée que serait en l'occurrence celle de l'abolition de l'Apartheid.

D'où aussi l'équilibre précaire des mises en rapport que produisent les dessins animés de Kentridge, entre le poids de réel auquel ils se confrontent, la légèreté avec laquelle ils le soupèsent en le transformant et le poids de matière du dessin lui-même. Celui-ci est, comme le réel, toujours chargé de mémoire et gros (on pourrait dire en anglais *pregnant*) de futur ; réel et image du réel oscillant en permanence chez Kentridge dans deux plateaux liés entre eux par le principe de métamorphose – l'animation – qui pourrait être comparé au fléau de la balance. Car cette pesée a quelque chose d'objectif : elle cherche à exprimer le poids du monde sans l'expliquer ni le démontrer, c'est-à-dire d'une manière profondément métaphorique, quoique certaines analogies échappent au spectateur, ce qui est aussi un moyen pour l'artiste de garder son œuvre des signes communs tout en signalant le monde – en faisant signe vers lui et en le désignant, mais sans perdre la qualité de retrait poétique, de cette réserve que l'on a évoquée et qui autorise toutes les ambivalences. Pour être plus précis, il faudrait distinguer entre *le dessin* de Kentridge comme tel, sa pratique, qui est envisagé par lui comme une *métaphore* (de Johannesburg, de l'Afrique du Sud, de la politique, de la

1. Leora MALTZ-LECA, « Process/Procession: William Kentridge and the Process of Change », *loc. cit.*, p. 148.

2. « *Delight* », que Baldine Saint-Girons rend par « délice », désigne dans la théorie du sublime d'Edmund Burke « cette espèce de plaisir relatif », distinct du « plaisir positif » produit par le beau en ce qu'il s'empare de celui qui a échappé à un danger imminent et dont l'humeur, écrit Burke, « est bien éloignée [...] de celle que donne un plaisir positif : c'est un grand calme teinté de crainte, une sorte de tranquillité ombragée d'horreur. » EDMUND BURKE, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (1757), Baldine Saint Girons (trad.), Paris, Vrin, 1998, p. 79.

3. Voir Pierre SCHNEIDER, *Petite histoire de l'infini en peinture*, Paris, Hazan, 2001.

violence¹...), et *ses dessins*, son œuvre, qui ont la *métamorphose* pour principe actif.

S'il est, comme on l'a déjà vu, si difficile de suivre cette distinction, c'est que l'une et l'autre figure opère par déplacement ou transport du sens ou de l'image afin de répliquer à des données du réel qui demeureraient sans cela inexprimées². Métaphore et métamorphoses délivrent ainsi des pans du réel qui, sans elles, sans l'art de Kentridge, resteraient inaperçus ; c'est ce qui explique qu'en voyant ses dessins animés on éprouve le sentiment mêlé de n'avoir jamais vu ça alors même que *ça*, ce qu'ils montrent, évoque quelque chose. « Le regard imaginaire, écrit Gilles Deleuze, fait du réel quelque chose d'imaginaire, en même temps qu'il devient réel à son tour et nous redonne de la réalité³ ». Or cette réalité visuelle délivrée de sa visibilité immédiate n'est jamais aussi troublante pour celui qui en fait l'expérience (aussi bien le créateur que le spectateur, donc) que lorsqu'elle libère par son opération une nouvelle dimension du temps.

Temps, entretemps, contretemps

Kentridge ne s'accommode pas de l'intervalle qui, au cinéma comme dans un dessin animé, sépare chaque image qui compose le film : il veut le rendre visible ; au théâtre on parlerait de changement ou de passage à vue. Si, pour Deleuze, le mouvement cinématographique provoque un déséquilibre à la fois temporaire et répété, il compte néanmoins, parmi les conditions déterminantes du médium, celle de l'équidistance des instantanés⁴. Or le dessin animé tel que le pratique Kentridge, c'est-à-dire d'une façon qui ne mime pas le cinéma, remet en cause cette symétrie. Mais c'est

pour revenir en fait à une autre spécificité conceptuelle que met en jeu le cinéma selon Deleuze et d'après l'analyse qu'il livre des films de Jean-Luc Godard. « Ce qui compte, écrit-il, c'est [...] l'interstice entre images, entre deux images : un espace-temps qui fait que chaque image s'arrache au vide et y retombe », « ce n'est pas une opération d'association, ajoute Deleuze, mais de différenciation, comme disent les mathématiciens, ou de disparition, comme disent les physiciens⁵ » ; cet écart dont peut par conséquent dériver un troisième sens. Quoiqu'il tienne à s'en distinguer, le concept d'« entre-images » que définit Raymond Bellour depuis la vidéo comme désignant un « passage entre mobile et immobile » impliquant « une mutation plastique de l'image⁶ » est quant à lui issu de la théorie deleuzienne du cinéma.

Placer ainsi l'œuvre de Kentridge entre deux médias, le cinéma et la vidéo, et au cœur des enjeux formels que soulèvent leurs natures respectives, interroge nécessairement celle de ses propres dessins animés, qui est pour une large part informée par la spécificité de leur temporalité. Le fait que « la "facture" reste visible », comme le rappelle Christov-Barkagiev, ne crée pas « une illusion de fluidité », rappelle-t-elle, mais « attire l'attention du spectateur sur les disjonctions spatiotemporelles du dessin », et l'amène à considérer que les « traces des stades précédents » telles qu'il peut les voir « font écho à la stratification des événements dans la vie réelle, à la manière dont le passé affecte le présent par le biais du souvenir⁷ ». À suivre le commentaire de Christov-Barkagiev, une dialectique s'élabore chez Kentridge entre la façon dont son art est affecté par le réel, sa propre récursivité et la rémanence des images qu'il suscite, qui est aussi une manière pour lui d'affecter le réel en lui *revenant*.

Pour singulière que soit cette boucle telle que Kentridge la met en œuvre, elle s'inscrit dans une tendance plus large du cinéma contemporain dont le mouvement propre est souvent marqué par une

1. Métaphore qui se loge jusqu'en son matériau et instrument de prédilection : le fusain. « J'aime aussi l'idée que le fusain soit un morceau de bois carbonisé, déclare Kentridge. Cela convient bien à l'Afrique du Sud. » Michael AUPING, « Le dessinateur et son double. Entretien "en stéréo" avec William Kentridge », *loc. cit.*, p. 235.

2. C'est tout le sens qu'a donné Paul Ricœur à sa « réhabilitation » de la métaphore in Paul RICŒUR, *La Métaphore vive* (1975), Paris, Seuil, 1997.

3. Gilles DELEUZE, *Cinéma 2. L'image-temps* (1985), Paris, Minit, 2009, p. 17.

4. *Ibid.*, p. 14.

5. *Ibid.*, p. 234.

6. Raymond BELLOUR, *L'Entre-Images. Photo, cinéma, vidéo*, *op. cit.*, p. 13.

7. Carolyn CHRISTOV-BAKARGIEV, « Déchirures et déchirements », in Mark ROSENTHAL (dir.), *William Kentridge : Cinq Thèmes*, *op. cit.*, p. 110-129, p. 118.

« dépression temporelle », comme l'a relevé Ophir Levy, qui fait de celle-ci le symptôme d'un phénomène de rémanence plus large de l'imaginaire des « camps¹ ». Il n'est pas lieu de déterminer ici dans quelle mesure l'œuvre de Kentridge s'inscrit dans le sillage de cette mémoire (il est un fait qu'elle y est prise), mais le véritable modèle de cette distension se trouve chez lui dans l'opéra, genre auquel il s'adonne comme metteur en scène et scénographe depuis 1998. L'opéra a en effet à ses yeux tout

à voir avec le fait de ralentir le temps et son exemple l'incite à chercher avec le dessin animé une façon avec l'écran de dilater [*to expand*] ce moment dans une vaste variété de mondes qui peuvent être montrés. C'est la partie amusante [*exciting*], ajoute Kentridge, quand l'animation apparaît dans les intervalles [*gaps*] entre les respirations, entre les notes².

Dans ces *gaps* qui sont aussi des passages, quelque chose du réel – des mondes – est pris au piège du *tempo* propre de l'œuvre. Cette dépression passe ainsi par une dilatation du temps de l'image qui est l'envers de l'espace de son mouvement. C'est du fait que le temps y est « retardé, dilaté, rendu dense », comme l'écrivent Dubow et Rosengarten, « que l'œuvre de Kentridge matérialise la relation au disparate et au non-identique³ », et peut donc apparaître comme un matériau artistique hétérogène, soit la définition même de la forme selon Bakhtine. Autrement dit, la récursivité du médium finit toujours, chez Kentridge, par faire incursion dans le réel sur un mode critique.

La forme qui, pour ce dernier, ménage le temps en le transformant en un entretemps capable de saisir le réel et d'agir à contretemps de celui-ci, c'est celle du ralenti, dont Kracauer écrit qu'il équivaut cinématographiquement au gros plan,

« un gros plan temporel qui accomplit dans le temps ce que le gros plan accomplit dans l'espace », dont le procédé est moins usité au cinéma, écrit encore Kracauer, parce qu'il apparaît moins « naturel⁴ ». Sous ce rapport, le dessin animé, qu'il exclue d'emblée de son analyse, est en fait pour une grande part étranger au domaine du cinéma. Il existe pourtant des films qui se donnent pour objet de « “douer de vie” des dessins » (Kracauer emprunte cette idée à Hermann Warm qui créa certains des décors du *Cabinet du docteur Caligari*). De tels films « ne jouent pas sur le contraste entre mouvement et repos », mais représentent « la naissance du mouvement à partir du repos », expérience « d'autant plus troublante », note Kracauer, « qu'ils ne peuvent s'empêcher de conserver leur apparence de dessins⁵ ». Qu'à l'inverse un dessin animé prétende à la « naturalité » du film en mimant ses mouvements, comme chez Disney, alors éclate l'artificialité du film en question et son indifférence aux images en mouvement ; « dévotion erronée à l'approche cinématographique, tranche Kracauer, [qui] étouffe incontestablement l'imagination du dessinateur⁶. »

Reste que si ce qu'on appelle (faute de mieux et provisoirement) un film de dessins ne dépasse en réalité jamais le stade du dessin pour atteindre celui du film, alors on peut se demander avec Michael Auping si, dans le cas de Kentridge, « l'on voit un film qui ressemble à un dessin ou un dessin qui aspire à être un film⁷ ». Question sur la nature temporelle des images animées de Kentridge qui ouvre sur celle, plus cruciale encore, posée cette fois par Maltz-Leca : « Quand l'animation devient-elle si lente qu'elle retourne au dessin⁸ ? » « Dessin » devenant à cette échelle l'autre nom du point, le symbole d'un départ et d'un arrêt ; le signe aussi d'une certaine désillusion quant au mouvement du cinématographe.

1. Voir Ophir LEVY, *Images clandestines. Métamorphoses d'une mémoire visuelle des « camps »*, Paris, Hermann, 2016, en particulier p. 220-223.

2. William KENTRIDGE, Cheryl KAPLAN, « The Time-Image », *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol. 27, n° 2, mai 2005, p. 28-44, p. 44.

3. Jessica DUBOW, Ruth ROSENGARTEN, « *History of the Main Complaint: William Kentridge and the Making of Post-Apartheid South Africa* », *Art History*, vol. 27, n° 4, septembre 2004, p. 671-690, p. 684.

4. Siegfried KRACAUER, *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, *op. cit.*, p. 97.

5. *Ibid.*, p. 107.

6. *Ibid.*, p. 149.

7. Michael AUPING, « Le dessinateur et son double. Entretien “en stéréo” avec William Kentridge », *loc. cit.*, p. 226.

8. Leora MALTZ-LECA, « Process/Procession: William Kentridge and the Process of Change », *loc. cit.*, p. 153.

On a par conséquent beaucoup glosé sur la *situation* artistique et technique de l'œuvre de Kentridge au regard de l'histoire de l'art moderne : pré ou post-cinématographique ? purement graphique ou bien photographiquement dépendante¹ ? et finalement moderne ou obsolète ? Autant d'interrogations qui n'ont de véritable sens que parce qu'elles engagent (fût-ce parfois par la bande) une réflexion sur la temporalité spécifique de cette œuvre. De même, repérer, au plan iconographique, le nombre d'objets anciens que figure Kentridge cesse d'être une tâche anecdotique dès lors qu'elle vise cette même réflexion. Sans être exempte de nostalgie, la démarche qui consiste à filmer avec une vieille caméra Bolex des dessins réalisés au fusain figurant des objets d'un temps passé ne peut être réduite à cette seule dimension.

Cette cohérence traduit d'abord une volonté de l'artiste de rendre visible la mécanique à l'œuvre, de l'œuvre et celle des objets qui s'y trouvent représentés², au premier rang desquels le fameux téléphone en bakélite qui se transforme parfois en chat et qui est devenu en quelque sorte l'objet fétiche de son dessin. Mais outre le caractère obsolète de cet appareil, la plupart des instruments récurrents des *Dessins pour projection* sont, comme ce dernier, des récepteurs ou des émetteurs, et à ce titre ils produisent ou reçoivent des réverbérations, qu'elles soient lumineuses, comme sur l'écran blanc, ou acoustiques lorsqu'il s'agit des porte-voix. De même, et par image, ces dessins figurent la « réverbération » des corps dans les Rayons-X, celle du champ magnétique sur l'aiguille de la boussole, ou bien encore celle de la terre sur le crayon du sismographe, tous outils qui, en particulier dans *Histoire de la grande plainte*, *Stéréoscope* et *Felix en exil* offrent aux lignes de l'artiste leur amorce et leur échappatoire. Si l'on insiste sur le fait que ces instruments *réverbèrent* l'activité des hommes et des éléments, c'est afin de

souligner le retard, si infime soit-il, de toute captation procédant à un enregistrement, à l'instar de l'appareil photographique qui saisit un instant qui déjà n'est plus au moment de la prise – qui est déjà passé. Toute saisie du réel intervient ainsi avec un léger contretemps, mais toute opération de cette catégorie ne dévoile pas en l'exposant l'entretemps qui la fonde comme le fait Kentridge.

En réverbérant le réel, son art, dont ces machines sont tout à la fois les modèles réduits et les émissaires, le temporise, c'est-à-dire qu'elle la diffère et l'atténue, lui confère une épaisseur, qui est en définitive une temporalité appréhendable³. Observer que le réel se réverbère dans l'œuvre, qu'il s'y diffracte, implique qu'il soit en retour rendu fragmenté de fictions, brisé d'images, comme temporisé par l'imaginaire. C'est là l'effet le plus insistant du refus de Kentridge d'illustrer la violence de l'Apartheid, préférant s'inspirer, comme il l'énonce lui-même, « de la société martyrisée que ce système a laissé dans son sillage ». S'inscrire dans le temps *d'après* l'Apartheid oblige l'artiste à développer « une forme d'art engagé » qui doit être selon lui « un art fait d'ambiguïtés, de contradictions, de mouvements inachevés et de dénouements incertains⁴ ». Autrement dit, de manière plus profonde et sans doute plus efficace du point de vue de ce qu'il entend par « engagement », Kentridge inscrit son œuvre à contretemps de l'histoire de son pays – avec un certain temps de retard donc.

Là se découvre la pointe critique que recèle le goût pour l'obsolescence qui caractérise l'art de Kentridge. Rosalind Krauss a détecté dans son animation, où « la forme "altérée" [*altered*] », écrit-elle, la fait exister « comme palimpseste », où « la densité de ces traces pâles obombrées [*shadows*] la forma-

1. Sur l'état de ces interrogations suscitées en particulier par les analyses de Rosalind Krauss qu'il conteste et auxquelles on vient, voir en particulier Diarmuid COSTELLO, « Automat, Automatic, Automatism: Rosalind Krauss and Stanley Cavell on Photography and Photographically Dependent Arts », *Critical Inquiry*, vol. 38, n° 4, été 2012, p. 819-854.

2. Voir Dan CAMERON, « An interview with William Kentridge », *loc. cit.*, p. 69.

3. Cet « épaissement » du temps correspond à la fonction du chronotope chez Bakhtine, qui le traduit par « temps-espace », comme l'a relevé Maltz-Leca. Voir Leora MALTZ-LECA, « Process/Procession: William Kentridge and the Process of Change », *loc. cit.*, p. 152 ; et Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 237.

4. Cité dans Marilyn MARTIN, « Contradictions et perspectives d'un art en quête de liberté », in Jean-Yves JOUANNAIS (dir.), *Un art contemporain d'Afrique du Sud*, Paris, Plume, 1994, p. 14-20, p. 19.

tion de chaque nouveau dessin¹ », et où « chaque ligne est un repentir potentiel² », Krauss y a décelé quelque chose de l'ordre d'une élégie adressée au médium disparu. « Le fait que ces ressources [celles du dessin] soient maintenant menacées par une facilité technologique [*technological fluency*] qui les rendra bientôt obsolètes est indiqué, relève-t-elle, par les métamorphoses mécaniques que l'animation effectue³ ». Et d'en conclure que « la pratique de Kentridge de l'animation est une méditation sur le sort des arts sous la pression des technologies avancées⁴ ».

En privilégiant cette dimension autoréflexive, Krauss ne néglige aucunement sa portée politique, comme en témoigne son article sur le motif du roc chez Kentridge, ou la façon dont son bref essai sur ses gravures passe au niveau politique depuis le plan technique de son œuvre⁵. Seulement son analyse est précédée et manifestement orientée par la nécessité selon elle de réinventer les médias artistiques au premier rang desquels la photographie qui, après avoir convergé dans l'Entre-deux-guerres avec l'art qui lui était contemporain et de nouveau à partir des années 1960, se voit elle-même frappée d'obsolescence à la fin des années 1990⁶. Le sort de la photographie n'est, dans ce contexte, que le dernier d'une longue liste qui place désormais l'art contemporain sous le sceau d'une condition post-médium⁷.

Mais si le concept d'obsolescence présente l'avantage de mettre en évidence la dimension à la fois artistique et politique du retard dont on a dit qu'il constituait une qualité à la fois spécifique et

partagée de l'œuvre de Kentridge, au point même que le principal intéressé souscrive à cette désignation⁸, il présente le risque de reporter sur la seule technique un trait qu'il partage avec son œuvre. D'une part, en effet, le fait qu'une technique apparaisse inutile parce qu'elle a été dépassée par une autre est difficilement vérifiable en histoire de l'art, on pourrait même dire que la diminution de sa valeur d'usage (par quoi on définit communément l'obsolescence) n'entame en rien sa valeur d'exposition, bien au contraire, et qu'elle la préserve paradoxalement d'être démodée, puisque son caractère désuet ou suranné la rend en fait intemporelle. D'autre part, l'obsolescence se manifeste dans l'œuvre de Kentridge par la mise en évidence de sa fragilité intrinsèque, de la précarité de ses structures d'animation et même par le vieillissement prématuré de ses surfaces, lesquelles finissent effectivement par ressembler à des palimpsestes. On pourrait arguer qu'à rebours de cette tendance la volonté affichée de produire des œuvres qui n'exposent pas leur propre contingence – le contretemps qui les informe – aurait cette fois quelque chose de véritablement obsolète.

Un tel argument est cependant loin de faire consensus, et c'est en cela que l'art de Kentridge se tient encore aux marges du temps présent bien qu'il s'inscrive pleinement dans ce mouvement « de transformation archivistique de la reproduction mécanique⁹ » qu'a décrit Hal Foster comme un trait essentiel de l'art contemporain (signe qu'on peut à la fois se situer au cœur d'une « tendance » et n'être pas à la mode). On perçoit d'ailleurs que sans sa dimension mécanique (celle de l'animation photographique), l'art de Kentridge aurait sans doute été jugé plus traditionnel qu'obsolète, ne serait-ce que parce qu'une ligne claire est sous-jacente à ses transformations tout en demeurant enfouie là, sous le dessin, comme à l'état de pépite.

L'approche proposée par Foster permet quant à elle de faire droit à l'ouverture de la récursivité de l'œuvre de Kentridge « à un contenu social »,

1. Rosalind KRAUSS, « "The Rock": William Kentridge's *Drawings for Projection* », *loc. cit.*, p. 21.

2. Rosalind KRAUSS, « "Specific" Objects », *RES: Anthropology and Aesthetics*, n° 46, automne 2004, p. 221-224, p. 223.

3. « 1994 », Hal FOSTER, Rosalind KRAUSS, Yve-Alain BOIS, Benjamin H.D. BUCHLOH, David JOSELYN, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (2004), New York, Thames & Hudson, 2011, p. 696.

4. *Ibid.*, p. 697.

5. Voir Rosalind KRAUSS, « The Other Side of the Press », dans Robert MALBERT, (dir.), *A Universal Archive: William Kentridge as Printmaker*, *op. cit.*, p. 19-24.

6. Voir Rosalind KRAUSS, « Reinventing the Medium », *Critical Inquiry*, vol. 25, n° 2, hiver 1999, p. 289-305.

7. Voir Rosalind KRAUSS, « Two Moments from the Post-Medium Condition », *October*, vol. 116, printemps 2006, p. 55-62, en particulier p. 55-56.

8. Voir William KENTRIDGE, « Some Thoughts on Obsolescence », *October*, vol. 100, printemps 2002, p. 16-18.

9. Hal FOSTER, « The Archive without Museums », *October*, vol. 77, été 1996, p. 97-119, p. 109, note.

solidarité révélée par elle qui permet de rappeler, écrit-il, « que la “forme” n’est souvent rien d’autre que du “contenu” sédimenté en histoire¹ ». Ceci dit, son *art* devient le révélateur d’un double oubli : en premier lieu celui des « moments oubliés de l’histoire sociale – oubliés ici au sens de supprimés, d’occultés ou de déplacés », précise Foster, moments qui se sont déroulés « avant l’industrialisation du cinéma² », de sorte que la dimension pré-cinématographique de cet art s’avère à ce niveau encore revêtir une dimension analogique ; et en second lieu dans la mesure où « l’asynchrone bouscule les appropriations totalisantes de la culture capitaliste et remet en question sa prétention à l’atemporalité³. » Or on devine que cette atemporalité proclamée n’est que l’une des ressources conceptuelles de la propension à l’oubli, ou bien son pseudonyme, auquel s’oppose la texture même de l’art de Kentridge – son art mémoriel, polychronique et excentrique (il n’y a en effet jamais de véritable centre dans ses œuvres), qui n’est cependant pas un art de ressassement, mais d’évasion. Cette propension à l’échappée explique aussi que Kentridge admire tant le cinéma de Georges Méliès et sa temporalité poétique : parce « qu’il montre, dit-il, ce que seraient les choses si l’on pouvait se souvenir de l’avenir⁴ ».

Paul BERNARD-NOURAUD

1. « Erreur sur le cadavre », Hal FOSTER, *Design & crime* [2002], Christophe Jaquet *et al.* (trad.), Paris, Les Prairies ordinaires, 2008, p. 174.

2. *Ibid.*, p. 175.

3. *Ibid.*, p. 176-177.

4. Cité dans Mark ROSENTHAL, « Portrait de l’artiste », dans *Idem* (dir.), *William Kentridge : Cinq Thèmes, op. cit.*, p. 52.