



Mike Kelley et la (dé)construction identitaire

Clara GUISLAIN
(UNIVERSITÉ PARIS I-HICSA)

Pour citer cet article :

Clara GUISLAIN, « Mike Kelley et la (dé)construction identitaire », *Revue Proteus*, n° 14, (dés)identification de la figure de l'artiste, Phoebe Clarke et Bruno Trentini (coord.), 2018, p. 16-23.

Résumé

Depuis le début de sa carrière initiée au tournant des années 1980, Mike Kelley a travaillé à partir de stéréotypes de l'identité culturelle américaine contemporaine pour explorer leurs soubassements inconscients. Dans son œuvre, l'architecture se présente comme un modèle spatial et psychique pour penser les mécanismes de la socialisation et de la répression. En nous attardant sur deux œuvres mettant en jeu des architectures « formatives » (la maison familiale et les espaces éducatifs) nous avons cherché à analyser comment Kelley parvient à interroger l'identité comme un processus constructif, mettant aux prises la reproduction inconsciente des structures sociales avec la capacité de déplacement du sujet.

identités culturelles — institution — reproduction — architecture

Abstract

Since the beginning of his career initiated in the early 1980s, Mike Kelley has worked from stereotypes of contemporary American cultural identity to explore their subconscious foundations. In his work, architecture presents itself as a spatial and psychic model for thinking about the mechanisms of socialization and repression. Focusing on two works involving formative architectures (the family home and educational spaces), we sought to analyze how Kelley manages to interrogate identity as a constructive process, confronting the unconscious reproduction of social structures with the ability to move the subject.

cultural identities — institution — reproduction — architecture

Mike Kelley et la (dé)construction identitaire

L'œuvre de Mike Kelley se démarque à la fois d'une conception de l'art devenu support ou levier politique d'une revendication identitaire (chez les artistes féministes, par exemple) et des approches qui, comme celles des appropriationnistes ou déconstructivistes de la « *Pictures Generation*¹ », s'appliquent à capter, fixer, pour les dévoiler, les stéréotypes et simulacres qui fondent l'identité à l'ère de la toute-puissance des médias. Cette œuvre, à travers ses différents moments, ses différents protocoles et modalités d'expression, est loin d'interroger seulement les dispositifs de production, de contrôle et de codage de l'identité dans les sociétés contemporaines. Elle s'applique plutôt à mettre en évidence l'existence de situations où le sujet, saisi par des mécanismes d'identification temporaires et contradictoires, se trouve simultanément sommé et empêché d'accéder à l'identité.

L'exploration sans cesse reconduite de la thématique du rite de passage, ou encore de l'initiation adolescente, sert ici à dévoiler l'incessante mise à l'épreuve du sujet dans sa confrontation avec les modes discursifs (l'ordre du discours), les fonctionnements institutionnels, mais tout aussi bien les modèles académiques qui conditionnent le droit à l'expression à l'intérieur du monde de l'art. La mise en évidence de la contingence de ces normes s'opère, non par l'intermédiaire d'une critique explicite, mais à travers une théâtralisation des échecs répétés du sujet lorsqu'il tente d'investir « correctement » ces instances et leur réserve d'*imagos* psychiques et culturelles. La poétique du ratage et du dysfonctionnement qui sous-tend le travail de l'artiste apparaît ici comme l'expression d'un écart qui ne cesse de se reformer entre les

identifications imaginaires rendues disponibles par la société et l'expérience pratique, banale, quotidienne de l'individu qui, investissant ces images, les déforme, les distord, alors qu'il tente seulement de leur donner corps. De ce point de vue, Kelley privilégie d'autres *persona* (figures, masques) que celles, générées par le spectacle médiatique, auxquelles s'intéressent, à cette même époque, des artistes comme Cindy Sherman, Barbara Kruger, Louise Lawler, Robert Longo, David Salle, Richard Prince ou Sherrie Levine. Les *persona* qu'il manipule appartiennent plutôt au monde de la sous-culture. C'est à partir de voix digressives et polyphoniques qu'il va, tout au long de son œuvre, former un répertoire de figures mineures et « plébéiennes », toujours inscrites dans un théâtre de la contradiction : adolescent extatique et obsessionnel des premières performances, travailleur *lumpen*, figure victimaire dans *Educational Complex*, artiste transgressif et *serial killer* dans *Pay For Your Pleasure*, musicien proto-punk de *Destroy All Monster*, bricoleur du dimanche des *Birdhouses* ou femme au foyer des *Arena*, prince grenouille dans *Confusion* ou singe frappeur du *Poltergeist*.

Identité et expression

À l'époque où Mike Kelley fait ses études au *California Institute of the Arts*, au milieu des années 1970, l'art conceptuel restait, malgré un retour du visuel, le référent incontournable. Le courant conceptuel était apparu dans un contexte, celui du milieu des années 1960, marqué par la réaction d'une grande partie de l'art américain vis-à-vis de l'hégémonie de l'expressionnisme abstrait. Cette réaction, basée sur la mise en œuvre de stratégies de distanciation et de dépsychologisation, s'exprimait aussi bien à travers le « devenir machine » d'Andy Warhol, le principe d'indifférence de John Cage, la littéralité de l'objet minimaliste, tout comme dans le modèle linguistique adopté par les conceptuels. Il s'agissait d'attaquer radicalement la

1. Cette appellation dérive du titre de l'exposition *Pictures* conçue par Douglas Crimp en 1977 à l'Artist Space de New York. Elle désigne la génération d'artistes néo-conceptuels des années 1980 qui ont orienté leur pratique vers l'appropriation et la déconstruction des images médiatiques. Une partie de ces artistes « Pictures », tel Jack Goldstein, furent formés, comme Mike Kelley, au *California Institute of the Arts*.

mythologie de la figure charismatique de l'artiste incarnée par les artistes de l'École de New York, ainsi que d'engendrer une rupture avec la fétichisation de l'expression directe, devenue obsolète à l'ère de la reproduction en série. Cette remise en cause s'appuyait notamment sur des principes théoriques empruntés au structuralisme comme celui de « la mort de l'auteur » de Barthes, celui de la « mort de l'homme » de Foucault, ou encore sur la philosophie du langage telle que la déconstruction du mythe de l'intériorité et du langage privé dans les écrits de Wittgenstein¹.

La mise en place au *CalArts* de méthodes d'enseignement rompant avec le modèle académique (notamment la pratique centrée sur l'atelier), était, au moment où Kelley était étudiant, l'effet direct de cette réaction. Réfutant la primeur donnée au savoir-faire, cette nouvelle pédagogie niait que l'expression individuelle puisse se constituer comme le fondement de la production artistique. Cette méthode d'enseignement « post-studio » avait ainsi conduit à substituer à la production d'objet, à la mise en jeu d'un sens pratique, une méthode déconstructiviste en partie fondée sur l'analyse discursive des fondements de l'activité artistique et l'analyse sémiologique des formes des *mass-media*.

Jack Goldstein évoquera l'enseignement de John Baldessari, instigateur du programme « post-studio » à *CalArts*, en ces termes : « Les étudiants n'avaient pas d'enseignement manuel, mais nous avons appris une toute nouvelle attitude vis-à-vis de ce que l'art pouvait être – non pas l'expression mais l'investigation². »

Comme l'explique Mike Kelley dans un entretien, il refusa, pour sa part, très tôt de se plier à ce qui lui semblait être une modalité trop impersonnelle, trop distancée, d'expression :

Puisque seule la voix du social comptait, l'autobiographie n'était pas autorisée. Le sens s'écoulait en une sorte de troisième personne mythique, comme si moi-même, le producteur, j'étais absent, et que le spectateur, pourtant historiquement enraciné, était lui aussi absent. Puis j'ai réalisé que c'était un mensonge qui réitérait la voix de la culture dominante. J'ai donc essayé de traiter davantage des esthétiques spécifiques à mon propre milieu, celles de la classe moyenne inférieure³.

Cette déclaration résume bien le rapport conflictuel qu'entretient l'artiste avec la politique du retrait des principes conceptuels, correspondant selon lui à une forme de refoulement de la singularité. L'analogie établie entre énonciation biographique et identité « culturelle », plus particulièrement ici celle de classe, renseigne également sur l'approche résolument sociale de la notion de subjectivité chez Kelley.

Qu'elle soit employée en tant que stratégie anti-autoritaire, ou pour mimer l'aliénation et la désidentification du sujet par le capitalisme, cette méthode de dépersonnalisation s'est imposée comme un consensus au sein du monde de l'art américain des années 1960 aux années 1980. Face à ces orientations de la pratique artistique qui se traduisent par « une nouvelle esthétique internationale » adoptant les signes standards du capitalisme global, l'œuvre de Mike Kelley va donc se construire en opposition à ce qu'il considère comme un symptôme de « l'a-historicité générale du monde de l'art⁴ ». Cette posture se manifestera dès ses premiers travaux par un attachement aux esthétiques « locales » et vernaculaires, l'insistance sur les matériaux impurs « qui ne peuvent pas être facilement réduits à un signe », autant que par l'exploration des relations d'objets médiatisées par le

1. Voir par exemple le parallèle tracé par Rosalind Krauss entre le principe déductif des peintures à bandes de Frank Stella et le « modèle de signification débarrassé de toute tentative de légitimation d'un Moi privé » de Wittgenstein. Rosalind KRAUSS, « Sens et Sensibilité », dans *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, J.-P. Criqui (trad.), Paris, Macula, 1993, p. 45.

2. Jack GOLDSTEIN, « Early days at CalArts », dans Richard Hertz, *Jack Goldstein and the CalArts Mafia*, Minneola Press, Ojai, 2003, p. 68.

3. « Isabelle Graw in conversation with Mike Kelley », dans J. C. Welchman, I. Graw et A. Vilder, *Mike Kelley*, Londres, Phaidon, 1999, p. 14-15.

4. « Isabelle Graw in conversation with Mike Kelley », *op. cit.*, p. 39.

don¹. Refusant d'anoblir ces formes mineures pour se concentrer sur les rapports de pouvoir et d'identification qu'elles véhiculent, son approche contredit la rhétorique de l'authenticité rédemptrice des cultures « populaires » par rapport à la réification de la marchandise de masse.

Révéler l'économie des affects

On retrouve la première occurrence de cette approche dans la série de *Birdhouses*, série de sculptures inspirées de nichoirs pour oiseaux réalisées pour son exposition de diplôme de fin d'études au *California Institute of The Arts* en 1978. Ces objets typiques de la culture vernaculaire américaine se présentent comme des architectures miniatures. Habituellement construites à partir de patrons diffusés dans des magazines de bricolage destinés aux pères de famille de la classe moyenne américaine, elles sont le pendant de l'archétype de l'habitat des *suburbs*. Elles fonctionnent comme des reproductions spéculaires de l'habitat générique sérialisé, moule de la « normalité » américaine. En proposant des formes produites à partir de manuels de bricolage pour son diplôme de fin d'études, Kelley adopte une position ouvertement parodique en substituant à l'autorité conceptuelle de l'artiste déconstructeur, celle, mineure, d'un « constructeur » amateur. Ces formes artisanales produites à partir de schémas se présentent également comme une réactualisation ironiquement « folklorique » du standard artistique qu'était devenu, dans l'art américain, le *container* industriel du minimalisme. Mais au-delà de ces considérations, ces objets sont mobilisés en tant qu'ils cristallisent un rapport imaginaire à l'architecture et au foyer, à ses fonctions de domestication et de socialisation, allégorisant le rôle de « gardien de la maison » occupé par le destinataire masculin de ces magazines. Insérés dans une structure de don, ils mettent en jeu la triangulation familiale et la

répartition, imaginaire autant que pratiquée, des rôles sociaux qui en résulte. Comme pour les poupées tricotées de la série des *Arena*, produites par les « mères » à destination de leurs enfants, la mise en scène de ces objets vise à interroger la reproduction sociale au sein du cercle familial en rendant perceptible, comme l'a noté Jean-Philippe Antoine, « l'économie des affects qu'engage la réception de ces objets² ».

Selon cette tradition vernaculaire, chaque construction peut être personnalisée ou « folklorisée » selon les spécificités identitaires de son producteur. Suivant cette logique, Kelley inventera, entre autres variations accentuant au fur et à mesure leur bizarrerie, une maison pour les « oiseaux catholiques », une maison pour les oiseaux « gothiques », une maison pour abriter des oiseaux « proches et éloignés ». Il s'agit ici de tourner en dérision la sur-typologisation des catégories identitaires et l'absurdité de leur projection sur cette altérité sauvage qu'incarne l'oiseau. Les *Birdhouses*, comme la majorité des œuvres de Kelley, dialectisent ainsi la polarité de la domestication et celle de l'ensauvagement, de la régularité et de l'aberration, de la structure et du symptôme.

Histoire et architecture imaginaire

La structure type de la maison pavillonnaire avait déjà fait l'objet d'une enquête quasi-sociologique par Dan Graham dans son œuvre liminaire *Homes for America*, publiée en 1965 sous la forme d'un article en double page d'*Arts Magazine*. La banlieue, vecteur de l'imaginaire de la classe moyenne américaine, devenait ainsi un objet d'exploration artistique, recadrant dans l'ordre du schéma rationalisé de la planification urbaine les principes sériels du *container* minimaliste. Ces banlieues blanches, amnésiques et « sans histoires », autrement désignées par Robert Smithson comme une « version bon marché de la Cité des immortels³ », signaient la faillite des utopies architecturales

1. Nous renvoyons à l'impact de la pensée de Jean Baudrillard sur les milieux artistiques américains des années 1980. *L'Échange symbolique et la mort* fut traduit 1976, l'année où Kelley intégra *CalArts*. Peut-être faut-il entrevoir l'intérêt qu'il développa pour le système symbolique du don à la lumière de ce contexte théorique.

2. Jean-Philippe ANTOINE, « Mike Kelley sur le mode mineur : l'oubli, l'histoire, le souvenir, la fiction », dans *Mike Kelley*, S. Duplaix (dir.), Paris, Centre Pompidou, 2013, p. 18.

3. Robert SMITHSON, « A Tour of the Monuments of Pas-saic », *Artforum*, vol. VI, n° 4, 1967, p. 48-51.

modernes, apparaissant comme une réinterprétation déshumanisée de la « machine à habiter » du Corbusier.

Ce prototype standard est l'objet d'une exploration relativement différente chez Kelley puisqu'il s'intéresse moins à sa syntaxe urbaine, en tant que vecteur d'anonymat et de désidentification historique, qu'à l'historicité qu'elle dissimule sous une apparence de neutralité et d'interchangeabilité. Une position qui apparaîtra de façon particulièrement claire dans le dernier projet aboutit avant sa mort, *Mobile Homestead*, qui consiste en une reproduction à l'échelle 1 de sa maison pavillonnaire familiale de la banlieue de Detroit. Conçu comme une œuvre permanente, ce *döppelgänger* architectural fut installé sur le terrain du Musée d'art contemporain (*MoCAD*). En transplantant ce pavillon de banlieue au centre ville de Detroit, Kelley inversait donc le mouvement migratoire qui avait conduit les populations blanches ouvrières, à la suite notamment des émeutes raciales de 1969¹, à désertir le centre pour les lotissements préfabriqués des périphéries.

Dotée d'une partie amovible, la façade de la maison fut installée sur un truck qui circula d'est en ouest, évoquant autant les caravanes des premiers colons que les mobile-homes des « left behind » du rêve américain. Lors de plusieurs traversées sur l'artère principale de Michigan Avenue qui relie le centre de Detroit à la périphérie, Kelley réalisera depuis son « mobile-home » un triptyque vidéo à partir de récits d'habitants invités à raconter leur expérience des transformations de la partie Ouest de la ville depuis les années 1960. Prenant place dans ce vaste projet de « reconstruction historique² » auquel l'œuvre entière de Kelley s'est dédiée, il s'agit ainsi de se saisir d'un point d'origine biographique, non pour s'y fixer, mais pour le déterritorialiser et générer de nouveaux agence-

ments narratifs. Réalisée au moment de la mise en faillite de la ville, *Mobile Home Stead* emploie ainsi le contenant architectural comme un conduit traversé par des « voix » mineures, qui ne sont toutefois en rien les fantômes nostalgiques de l'histoire. Elles sont saisies comme des forces potentielles de ré-actualisation de la mémoire, laissée pour morte, des conflits culturels, économiques et raciaux, occultés derrière les mythes fatalistes de la décadence et de l'entropie qui entourent l'imaginaire de l'ancienne capitale industrielle³.

Autoportrait institutionnel

Ce rapport entre l'architecture et la construction identitaire allégoriquement et parodiquement convoqué dans les œuvres de jeunesse, se trouve formulé dans des termes beaucoup plus explicites dans *Educational Complex*. À partir de cette œuvre-matrice, toute la production de Kelley va prendre une dimension mytho-analytique et reconstructive, faisant valoir une multiplicité de couches d'énonciation. Sorte de *curriculum vitae* sculptural, *Educational Complex* se présente comme une vaste maquette rassemblant des modèles réduits de toutes les institutions éducatives qu'a fréquentées l'artiste : sa maison d'enfance de la banlieue de Detroit, une école maternelle et élémentaire catholiques, leur église et gymnase attenants, le collège John Glenn, les bâtiments du pôle arts et architecture de l'université du Michigan de Ann Arbor, et le *California Institute of Arts* de Los Angeles. Si la blancheur immaculée de ces unités architecturales peut évoquer l'anonymat d'un parcours éducatif « standard », elle les charge également d'une dimension fantomatique, auratique, les rapprochant du type de projets d'architectures utopiques qui intéressaient l'artiste à l'époque.

1. Nous faisons référence au « *white flight* », désignant la migration des populations blanches vers les banlieues pavillonnaires après l'abolition de la ségrégation raciale. Comme le souligne Mike Kelley : « Après le *white flight* qui suivit les émeutes raciales de Detroit de 1967, la ville fut essentiellement composée de populations afro-américaines, encerclées par des banlieues blanches. » dans Mike KELLEY, « Mobile Homestead », *Whitney Biennial 2012*, E. Sussman et al. (dir.), New York, Whitney Museum, 2012, p. 161.

2. Voir par exemple l'œuvre *Reconstructed History* (1988).

3. Voir par exemple la lecture « benjaminienne » de Detroit par Hal Foster. Rebaptisée par le théoricien « capitale du xx^e siècle », la ville est présentée comme un espace-temps complètement dé-historicisé, un « purgatoire entre les mondes modernes et postmodernes » dans Hal FOSTER, *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde* (1996), Y. Cantraine, F. Pierson, D. Vander Gucht (trad.), Bruxelles, La Lettre Volée, 2005, p. 252.

On peut, dans un premier temps, interpréter la maquette comme un équivalent plastique du récit d'apprentissage dans lequel l'artiste est présenté comme le « produit » des institutions scolaires et des discours formateurs qu'ils véhiculent. Elle pose, littéralement, la question de l'identité en terme de « construction », de formation autant que de « formatage » à la fois idéologique et spatial. Par là, Kelley tendrait à dénaturer les fondements de son autorité prescriptive en se montrant comme un sujet historiquement et institutionnellement produit, façonné.

Mais, replacée dans son contexte de production, celui du monde de l'art, cette maquette peut, en outre, être envisagée comme un document qui viendrait interroger la persistance du mythe de l'autonomie de l'artiste, malgré l'évidence de son assujettissement au champ institutionnel. Il s'agirait ici, plus précisément, de démystifier les résidus de l'imaginaire romantique de l'artiste a-social, auquel Kelley a pu régulièrement être identifié¹. En abordant la question de l'institution par le biais des espaces éducatifs, Kelley se démarque également des principes de la Critique Institutionnelle, essentiellement polarisée sur les institutions artistiques. L'artiste remarquera en effet que la focalisation, au cours des années 1980, sur le pouvoir de l'institution muséale² a conduit à délaisser l'exploration des autres institutions sociales³, ces dernières étant bien plus puissantes et naturalisées parce que beaucoup plus « incorporées ».

1. Voir par exemple Lois NESBITT, « Art's Bad Boys », *Elle USA*, mars 1992, p. 130

2. Au sujet de son œuvre *From My Institution to Yours* (1988), Kelley déclarera : « Pour moi une galerie ou un musée sont juste d'autres endroits où performer ou travailler. Je ne les tiens pas vraiment en haute estime ; je ne les ai jamais fétichisés », dans « God, Family, fun and friends. John C. Welchman in Conversation with Mike Kelley », *Institutional Critique and after*, J.C. Welchman (dir.), Zurich, JRP Ringier, 2006, p. 237-263

3. Kelley partage avec Paul McCarthy le fait d'avoir orienté son travail sur l'exploration des institutions extra-artistiques, éducatives, familiales, militaires et religieuses, cela, de manière totalement singulière dans le paysage de l'art américain.

Formation et reproduction

Si Kelley se présente ici comme sujet et produit des institutions, il est aussi à travers cette œuvre, à l'instar du « bricoleur » des *Birdhouses*, le reproducteur des « moules » qui l'ont formé, renvoyant ici à l'éducation comme « formation » du sujet autant qu'au développement de ses capacités formatives. Ces espaces d'apprentissage qui sont aussi des appareils institutionnels, et donc idéologiques, dont le rôle est d'assurer la subjectivation par « la reproduction des conditions de la reproduction » (Althusser) dévoilent la centralité du pouvoir formateur (artistique et institutionnel) comme un pouvoir avant tout « reproducteur ».

En tentant dans un premier temps de dessiner de mémoire ces espaces architecturaux, Kelley s'est confronté à l'échec du ressouvenir. Le travail préparatoire a ainsi engendré des dessins informes qui contredisaient toute objectivation tridimensionnelle. « Je voulais construire des bâtiments qui puissent être construits, pas seulement produire des diagrammes en deux dimensions d'un "espace mental"⁴ ». Pour contrer la déformation de ces lieux par la mémoire, l'artiste s'est donc appuyé sur un ensemble d'archives photographiques et de plans des bâtiments. Il ainsi pu reproduire avec une fidélité quasi-exacte l'apparence externe de ces architectures, gardant l'apparence d'une intégrité structurale. En revanche, la division des espaces intérieurs et les points d'ouvertures des bâtiments ont quant à eux été soit entièrement reconfigurés par le travail du souvenir, soit laissés vierges dans le cas d'une amnésie totale. Ainsi, puisque 80 % de la forme intérieure des bâtiments n'a pu ni être reconfigurée ni remémorée, l'oubli se présente dès lors comme la composante première de l'édifice. Pour rendre visible au milieu de ces espaces majoritairement désertiques ceux où persiste un souvenir de la structure intérieure, des découpes ont été pratiquées sur la surface extérieure des bâtiments. L'absence de mémoire est donc associée à une déstructuration spatiale, équivalant à un manque

4. Mike KELLEY, « Architectural non-memory replaced with psychic reality » (1996), dans *Mike Kelley. Minor Histories. Statements, Conversations, Proposals*, J. C. Welchman (dir.), Cambridge, Londres MIT Press, 2004, p. 318.

de « forme » du sujet. Ici, la mémoire et sa dynamique disruptive exerce une pression sur la fixité de l'ordre censé garantir la cohésion et l'unité du sujet social « fonctionnel », forçant l'espace à s'adapter à son mouvement.

Complexe et trauma

Le terme « complexe », qui apparaît dans le titre, évoque d'abord les grands « complexes » militaro-industriels, mais aujourd'hui aussi techno-éducatifs, dont l'« hyper » campus d'institutions ramifiées de Kelley peut constituer une espèce d'aboutissement. Mais il renvoie tout autant au vocabulaire psychanalytique pour qui le complexe constitue un « nœud » de représentations, formant une *structure* maintenue dans l'inconscient¹, et qui, justement, organise de manière fondamentale les relations interpersonnelles.

En associant le processus de socialisation à la formation d'un complexe à caractère « pathogène », le titre introduit donc la dynamique conflictuelle du psychisme et le travail de la répression au sein de ces espaces en apparence objectivés. Le conflit que met en œuvre *Educational Complex* doit d'abord être saisi comme le site d'une mise en tension entre les catégories sociales et « privées » de la mémoire. Si l'œuvre pose le problème de la normalisation et du formatage du sujet par les institutions en dévoilant l'aspect anxigène de la socialisation, elle pose également la question de la dé-historicisation (au sens de « privatisation ») de ce conflit objectif dans la catégorie purement privée de la mémoire.

Cette idée rejoint les déclarations que fera Kelley au sujet des motivations qui l'auraient poussé à démarrer le projet *Educational Complex* en réponse aux grilles de lecture psychologisantes, projetées par des spectateurs et des critiques, sur ses œuvres

antérieures réalisées à partir de peluches tricotées. Des interprétations qui, selon lui, auraient établi « une connexion pathologique² » entre son histoire infantile et ces matériaux. Pour Kelley, ce scénario projeté sur ces œuvres coïncide avec une tendance de l'époque, dans la culture populaire américaine, à instrumentaliser certaines catégories psychanalytiques, particulièrement celle du trauma, au service d'une nouvelle mythologie du sujet victimaire³.

C'est justement l'une de ces thèses pseudo-psychanalytiques que l'artiste va alors employer pour interpréter les espaces lacunaires de son histoire institutionnelle et expliciter l'origine de sa supposée dysfonction psychologique. Le *Syndrome de la mémoire refoulée*, qui a fourni dans les années 1980 aux États-Unis un appui au développement de différents récits conspirationnistes, postule que tout refoulement de la mémoire constitue la preuve d'un traumatisme réellement vécu. Tous les espaces publics non remémorés, c'est-à-dire la quasi-totalité de la maquette, seraient donc, selon cette théorie, convertis en sites d'expériences traumatiques.

Le trauma, concept défini par la psychanalyse comme le lieu d'évidement du sujet, a, comme le souligne Hal Foster, au cours des années 1980 été mobilisé de manière contradictoire pour effectuer une critique radicale du sujet et de l'identification tout en servant paradoxalement un discours d'authentification. Comme l'écrit le théoricien, « dans la culture populaire, le trauma est traité comme l'événement qui garantit l'existence du sujet, et dans ce registre psychologique, le sujet, aussi perturbé soit-il, revient au galop en tant que témoin, en tant que survivant⁴ ».

En adoptant cette identité de « victime de l'institution », l'artiste parodie d'abord le discours d'authentification dont elle est le véhicule dans la culture populaire. Mais en implantant le trauma dans l'institution éducative, Kelley repositionne dans l'espace social et architectural le symptôme d'une angoisse autrement circonscrite dans la caté-

1. Le *Vocabulaire de la psychanalyse* le définit comme un « ensemble organisé de représentations et de souvenirs à forte valeur affective, partiellement ou totalement inconscients qui peut structurer tous les niveaux psychologiques : émotions, attitudes, conduites adaptées. » dans J. Laplanche et J.-B. Pontalis, « Complexe », *Vocabulaire de la psychanalyse* (1967), Paris, Puf Quadrige, 2011, p. 72.

2. Mike KELLEY, « Architectural non-memory replaced with psychic reality », *op. cit.*, p. 320.

3. Voir « Trauma Club. Dennis Cooper talks with Mike Kelley », *Artforum*, vol. 39, n°2, octobre 2000.

4. Hal FOSTER, *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, *op. cit.*, p. 210.

gorie psychologique du sujet. Il pointe ainsi le lieu où le processus idéologique défaille à constituer la subjectivité, où il l'abîme, l'absente, mais la place aussi hors de son contrôle. Les espaces « vides » ou « vierges » (*blank*), rendus invisibles par la fermeture des bâtiments, introduisent un point aveugle, où le sujet « absent », désidentifié par « l'oubli », échappe à la coercition de la mémoire *et* de l'institution. L'inconscient est présent en tant que refoulé de l'espace institutionnel ; sa pression sur l'édifice ligaturé par un espace vide, lisse, muet. Mais ces lieux forclos, parce qu'ils redéfinissent entièrement l'espace, conduisent à le ré-engendrer dans une plasticité nouvelle qui met en tension l'activité formatrice du lieu et la résistance, à la fois involontaire et imposée par le sujet.

Le *sublevel* comme espace potentiel

Dans *Educational Complex*, la perception distanciée du regard observateur impliqué par la maquette est déstabilisée par la présence d'un élément qui rabat la vue sur le sol. Un matelas inséré sous le plateau fait entrer en tension le plan l'organisation sociale, et l'échelle du corps « individuel ». Le matelas vide est présent, tels les espaces « réprimés » de la maquette, en tant que motif « extra-institutionnel ». Il réintroduit une corporalité dans l'édifice abstrait de la maquette, renvoyant à un « subconscient » pré-architectural, pré-social. Sa présence subalterne implique qu'il puisse être pensé comme le produit de l'exclusion de l'organisation sociale : le corps marginal comme résidu, refoulement, ou excroissance du savoir. S'il révèle à la fois le poids que l'institution et son marquage social fait peser sur le corps, il pointe aussi l'irréductibilité d'une position de minorité, d'un savoir et d'un vécu, qui échappe à la reproduction institutionnelle.

Introduisant un point de déterritorialisation, le matelas peut être activé par un spectateur devant pour cela ramper sous la maquette. Installé, mais aussi symboliquement « enterré » dans les fondations de l'édifice, il peut alors contempler,

« comme sous la jupe d'une fille¹ », une forme en latex moulée, vissée au revers du plateau. Cette excroissance souterraine du plan de maquette est censée représenter le sous-sol du *California Institute of the Arts*, lieux qui furent occupés par le département de cinéma de l'école d'art. Dans cette situation d'inversion, Kelley propose d'investir un point de vue fantasmagorique et dévié sur l'institution, formant un écho avec la place qu'occupait, en 1972, Vito Acconci dans *Seedbed*. Retranché sous un faux sol de la galerie Sonnabend, livré à une activité auto-érotique, Acconci y explorait les rapports d'influences entre l'artiste et son public médiatisés autant que réprimés par l'architecture du *white cube*. Contrairement à la privatisation agressive de l'espace public de la galerie performée par Acconci, le *sublevel* de Kelley reste quant à lui un espace-seuil ouvert à des occupations potentielles. Ainsi, dans *Educational Complex*, si l'architecture incarne le marquage social forcé du corps et de la subjectivité, elle devient en même temps le véhicule d'une désidentification créatrice de nouveaux agencements « clandestins ». La cartographie fissurée de l'inconscient institutionnel de Mike Kelley, plus tard remplie par des mises en scènes inspirées de rituels para-scolaires américains, libère des zones de frayages entre l'activité fantasmagorique et l'institution.

Conclusion

Du relevé des ratages dans les processus de production d'une identité cohérente jusqu'à la production d'échappées qui rendent visibles et démantèlent, sans les nier, les opérations de constitution d'un soi, Mike Kelley met en évidence un jeu de contradictions inhérent à la question de l'identité qu'il reporte dans le geste artistique lui-même. Et ce, qu'il investisse des concepts tel que le trauma, des espaces concrets, abstraits voire psychiques ou encore les images de la culture populaire américaine. La singularité de sa position dans le champ artistique dans les années 1980

1. Mike KELLEY, « Sublevel : Dim recollection illuminated by multicolored swamp gas » (1999), dans *Minor Histories, op. cit.*, p. 104.

tient en partie à ces modalités de saisie de la question identitaire. L'ensemble des gestes sur lesquels nous nous sommes arrêtés à travers des œuvres telles que les *Birdhouses*, *Mobile Homestead* et *Educational Complex*, opèrent sur le mode paradoxal en « rehistoricisant » les éléments hétérogènes qui la composent pour tout à la fois construire et déconstruire l'identité.

Clara GUISLAIN