

**Hasard - nécessité et désir,
Eric De Smet ou ‘l’incessante victoire sur la bêtise des traits’**

*Unas frases escritas por el tiempo
Con su extraña caligrafía,
Tan rápida y confusa, aunque a la vez
Exacta y maquinal como el morir*

Felipe Benítez Reyes

Le mois de juin était radieux, et l'été promettait d'être splendide. Un ancien viticulteur de la région de Baden (près de Vienne) prévoyait que le millésime de 1914 serait exceptionnel: "An den Sommer werden die Leut' noch denken!". L'assassinat de Franz Ferdinand du 28 Juin avait certes, selon Stefan Zweig, remué l'esprit des habitants de Vienne, mais les nouvelles n'avaient pas perturbé les Autrichiens ni les Allemands dans la préparation de ce qui allait à coup sur devenir des vacances d'été exceptionnellement ensoleillées et chaudes. C'est donc que cœur léger que Stefan Zweig quitta Vienne pour Le Coq (près d'Ostende) : outre Emile Verhaeren et Fernand Crommelynck, il avait prévu d'y rencontrer James Ensor. Un peintre remarquable, dit Zweig, qui se sentait beaucoup plus fier des mauvaises polkas et des valseuses qu'il avait écrites pour des fanfares militaires que de ses peintures « fantastiques, conçues dans des couleurs chatoyantes ».

Le temps restait particulièrement agréable, même sur la côte Belge. Oui, il y avait des rumeurs de guerre, mais que les Allemands auraient l'audace de traverser un pays neutre comme la Belgique, cela était totalement exclu, voire absurde. Comme proclame Zweig à ses amis Belges. « Ici, à ces lanternes, vous pourrez me pendre le jour où les Allemands entrent en Belgique ».

Mais avec l'ultimatum du 23 juillet, la situation a complètement basculé. L'insouciance des vacanciers s'est muée en panique. Cinq jours plus tard, la tragédie commença. Zweig a eu juste le temps de sauter sur le dernier train pour passer la frontière Belge, jusqu'à Herbesthal. Pas de doute, l'horreur était en marche : "der deutsche Einbruch in Belgien wider aller Satzung des Völkerrechts".

La description que fait Stefan Zweig de ces événements n'arrête pas de nous fasciner : ce contraste entre l'insouciance des baigneurs à Ostende et ce que nous apercevons rétrospectivement comme étant l'expression de l'inéluctable fatalité, suscite l'émotion. En relisant aujourd'hui ces descriptions de la vie insouciance des baigneurs à Ostende on se prend clandestinement à espérer que cette fois-ci l'issue sera différente. Je connais quelqu'un qui

pendant bon nombre d'années a lu avec passion toutes sortes de travaux sur la guerre civile espagnole ; à chaque nouvel ouvrage il espérait que dans la nouvelle version l'histoire finirait autrement. Que cette fois-ci Madrid résisterait plus longtemps à la pressions des armées de Franco. Assez longtemps pour que dans cette version-ci les républicains obtiennent l'aide des alliés étrangers... Dans l'attente de ce qui arrivera inévitablement, on cherche des petits restes d'indétermination, de menus faits ou des événements restés inaperçus qui aurait pu permettre d'éviter ou de détourner l'inévitable. En bref, le hasard.

Dans un livre récent (*Dezember*) qu'il a publié en 2010 en collaboration avec le peintre Gerhard Richter, le cinéaste et écrivain Alexander Kluge raconte comment Hitler avait échappé de justesse à un accident mortel après le mariage Goebbels, le 3 Décembre 1931. Sur le chemin du retour son chauffeur a glissé sur du verglas et a raté de 40 cm la voiture de la belle-mère du ministre de propagande... Alexander Kluge est né 73 jours plus tard, le 14 Février 1932 : le jour de ce mariage il devait encore grandir de 40 cm avant de naître. Il écrit alors : "ich, einliegend im wohltemperierten Bauch, wäre beinahe geboren worden, ohne das Hitler ein Stück Zukunft gehabt hätte". À la lumière d'un futur qui est déjà passé (« futur antérieur ») tels moments sont surchargés du pouvoir purement imaginaire qu'à eux seuls ils auraient pu faire dérailler le cours entier de l'histoire. Comme si nous investissions tous nos espoirs et tous nos désirs pour un avenir meilleur dans ces moments de hasards et de pures coïncidences. Mais inversement, ce qui a finalement eu lieu et ce qui a éliminé toutes ces menues contingences finit par acquérir le statut d'une *profonde nécessité*. Ces 40 cm qui ont sauvé la vie du futur Führer semblaient être comme un signe d'une providence cynique...

- *Nur der Vorsehung ist es zu verdanken, dass die Fahrzeuge sich verfehlten.*
- *Was verstehen Sie unter Vorsehung?*

Dans *Guerre et Paix*, Tolstoï a décrit avec précision et virtuosité comment lors de la bataille d'Austerlitz ou celle de Borodino rien ne se déroulait selon le « plan ». Les généraux Français aussi bien que leurs collègues Russes avaient établi des plans stratégiques très minutieux et en avaient longuement discuté : par exemple, à tel moment précis tel bataillon devait se présenter à tel endroit. Le bataillon du général X devait se déplacer en sens contraire en direction de telle colline, etc. or, le moment venu, le bataillon arrive en retard. Encore un autre bataillon s'est perdu à mi-chemin, etc... mais après l'issue fatale, on fait comme si tous ces mouvements et ces déplacements étaient voulus et avaient fait l'objet d'une méditation profonde et géniale sur la nature des lois de la stratégie militaire. Certes, méditation effectuée non plus par un être

Divin, Dieu, mais par une personne déifiée (Napoléon). *Comme si rien ne pouvait être laissé au hasard.*

* * *

Par ce regard rétroactif, on dirait que l'indécis du futur glisse tout entier dans le passé : la vision de cet avenir définitivement clos, arrêté et inéluctable fait apparaître le passé comme un champ virtuel de chances ou d'occasions manquées, de rencontres fortuites et de coïncidences qui n'ont mené à rien, mais qui auraient pu imposer à l'histoire ou à la vie un cours totalement différent. Un peu comme des lettres d'amour qui en raison de circonstances externes n'ont jamais été envoyées.

Dans un essai récent sur l'œuvre de Dostoïevski, l'écrivain Jean-Philippe Toussaint affirme combien l'usage de ce regard rétroactif l'a beaucoup fasciné dans *Crime et Châtiment*. Même que cela l'aurait motivé à écrire. On appelle l'usage de ce rétro-regard la *prolepse*, ou dans le monde du cinéma le *flashforward* (l'inverse du *flashback*). Suite à cette brève intrusion de l'avenir dans le présent, chaque événement est chargé d'un sentiment de fatalité et de prémonition, tout ce qui arrive désormais est prégnant de ce qui doit encore advenir. « Lorsque plus tard, longtemps après, il se rappelait cette époque... » ... « Dans la suite, au souvenir de cet instant... » ; à la lumière de ce regard rétrospectif anticipé et subitement posé sur le présent, les actions fatales du personnages semblent du coup poussées par une détermination interne. « Pourquoi ce jours-là il n'est pas rentré par le chemin le plus court, malgré le fait qu'il était épuisé, mais qu'il soit rentré par la Place aux Foins... » Et en même temps, tout ce qu'il a justement manqué de faire se charge de possibles qui auraient pu donner à sa vie un tournant décisif et totalement différent. Ce n'est pas un hasard si cette attitude de la prolepse caractérise celle du remords et des regrets. L'avenir n'y apparaît plus que sous une forme close et achevée. Ce qui reste n'est plus que le ressassement d'un esprit qui rumine.

Or, ce que Toussaint suggère est ceci : la prolepse est bien plus qu'un procédé rhétorique, et bien plus qu'une attitude existentielle ; en tant que figure de style elle incarne la perspective même à partir de laquelle un auteur conçoit son livre. Son roman *La vérité sur Marie* ne commence pas par hasard avec cette phase formidable (stylistiquement aussi bien que pour son contenu) : « Plus tard, en repensant aux heures sombres de cette nuit caniculaire, je me suis rendu compte que nous avions fait l'amour au même moment, Marie et moi, mais pas ensemble ».

L'art de l'écriture ne consiste donc pas tout bonnement à faire monter le suspense (comme dans des polars). Le livre gagne en force et en profondeur dans la mesure où il arrive à créer

une tension entre l'indéterminé et le fatal, entre le hasard et l'anticipation du dénouement inéluctable. Le livre reste passionnant même en connaissant l'issue de l'histoire, ou plutôt du fait même de la connaître. Pareils livres, on les relit, à la recherche de ce qui dans cet univers était encore resté indéterminé, à ce qui aurait pu échapper au destin. C'est finalement ce genre de tension-là que des auteurs comme Proust, Jean-Philippe Toussaint ou Dostoïevski cherchent à susciter : évoquer le hasard et le possible dans un univers hermétiquement clos. Ces issues et ces échappatoires sont figés dans une fuite qui reste clouée au sol. Dans cette tension l'imaginaire évoque un monde qu'elle maintient artificiellement en vie. C'est au sein de cette tension que règne le désir. Un bon roman apparaît dès lors comme un univers emmuré et isolé, une réalité absolue qui se pose et renfermée sur elle-même, mais qui vit intérieurement des rêves et des désirs saisissant des chances inexploitées et restées en marge : imaginez donc que le Prince Andreï n'ait pas été blessé à Borodino ? Ou qu'Albertine était restée en vie ? ... Dans un roman, le désir se manifeste sous une forme condensée et révélant son essence la plus propre : le désir, c'est l'espoir d'éviter l'inévitable. Et l'inévitable c'est cela même qui à chaque fois vient accabler et terrasser cet espoir et ce désir.

* * *

L'idée que je viens d'esquisser pourrait également être illustrée comme suit: la nuit du 14 Avril 1865 le jeune Lewis Powell a tenté d'assassiner le secrétaire d'État Américain W.H. Seward. Cette même nuit, John Wilkes Booth assassina Abraham Lincoln et George Atzerodt était censé tuer le vice-président Andrew Johnson. Alexander Gardner a photographié Lewis Powell dans sa cellule sur le cuirassé USS Saugus. Il sera pendu le 7 Juillet, ainsi que les autres conspirateurs. Dans son commentaire canonique vers la fin de *La chambre claire*, Roland Barthes évoque la tension qui forme l'essence de cette photo : Je vois deux choses en même temps, *cet homme va mourir – cet homme est mort*. J'observe avec horreur un « futur antérieur » dont la mort est l'enjeu. Je frémis à la vue d'une catastrophe qui a déjà eu lieu. Chaque photo dit Barthes, est cette catastrophe. Une photo historique arrête une fois pour toute un instant – cet instant avait encore la vie devant lui. Or cet instant avec tout cet avenir est mort pour de bon : écrasé par le temps. « Il y a toujours en elle un écrasement du temps ». La «catastrophe» de chaque photo dépend du processus purement mécanique par lequel un moment est figé une fois pour toute. Mais la structure temporelle du « futur antérieur » est celle de la prolepse. C'est précisément cette structure et cette figure de style qui – en tant qu'attitude par rapport à la vie et au temps – permettent de mieux comprendre le travail d'Eric

de Smet. A cette perspective, ses travaux empruntent leur force et l'inquiétude qui les agitent incarne en un sens la tension interne que nous venons d'évoquer. Ses œuvres ont quelque chose de « catastrophique », dans le sens qu'attribue Barthes à ce terme lorsqu'il parle de la photo de Lewis Powell, ou dans le contexte des remords romancés de Raskolnikov.

Dans la tradition métaphysique augustinienne, le désir était compris à partir de l'opposition entre l'éternité et le temps, entre la cité de Dieu et la cité terrestre. Ce n'est que dans l'éternel que notre désir retrouvera le repos : que nous ne parvenions jamais à trouver quelque repos ici-bas et que nous subissions perpétuellement le désir d'accroître pouvoir et possessions, c'est en soi la preuve même d'une union intime et originale de notre âme avec l'Être Suprême. Dans tout ce que nous voulons et désirons, nous sommes poussés par l'absolu, parce que notre volonté est elle-même la trace que l'être infini et absolu imprime en nous (Malebranche). En soi, la volonté est de nature infinie et absolue, mais nous la dévions sur des objets eux-mêmes d'ordre relatif et fini. D'où l'inquiétude : ces objets perdent rapidement leur sens et leur valeur à la lueur d'un désir qui ne vise que ce qui est éternel et absolu. Ce que nous avons acquis, et ce qu'enfin nous possédons, ne nous satisfait plus. Le désir en avait surestimé la valeur. Ce qui témoigne du fait que notre relation avec l'absolu ou avec le divin était perverti : au lieu de désirer l'absolu en tant que tel, nous avons rendu absolu ce que nous désirions. L'éternité du désir a gonflé d'absolu l'objet temporel et fini.

Le modèle traditionnel comprend le motif du désir à partir de la tension qui surgit entre la nature éternelle de ce qui nous pousse et le fini de ce que nous désirons. Le désir est poussé par la disproportion même entre sa tendance à rejoindre l'absolu et la réalité inférieure sur laquelle elle se greffe dans son incarnation humaine. Le désir ne se purifie qu'en se libérant du monde par la mort. Or, comme le répète Marcel Proust dans son roman *A la recherche du temps perdu* : « Ce n'est pas parce que les autres sont morts que notre affection pour eux s'affaiblit, c'est parce que nous mourons nous-mêmes ». Le désir est lui-même condamné à périr et à disparaître. Et je souffre de voir que le désir pour ce que j'avais estimé être unique et suprême arrête d'exister. C'est le désir lui-même qui se fane. Quand notre affection pour quelqu'un s'affaiblit, une part de nous-mêmes semble mourir.

Le désir n'obéit à aucune nécessité interne, à aucune dynamique autonome ou indépendante : il doit être lui-même éveillé par des facteurs contingents et extrinsèques. Il n'a rien d'une force ou d'une pulsion naturelle qui chercherait continuellement à s'agripper à un être afin de ne pas se laisser emporter à l'infini. Il faut tout un concours de circonstances, de chances et de heureuses rencontres afin que quelque chose ou quelqu'un attire le désir vers lui, mais surtout afin ce désir-même surgisse du néant. Ce qui nous touche tant lorsque le désir flétrit, c'est

l'idée que d'emblée, il n'avait ni le pouvoir ni les moyens de ressusciter de ses propres cendres. Si nous sommes pris d'angoisse, ce n'est pas tellement à l'épreuve de devoir disparaître un jour, mais à l'idée de subsister seul dans un lieu dont le désir s'est détourné. Un printemps nouveau, mais plus pour moi.

« Le désir se renie
Et se pleur aurore »

("Verlangen verzaakt zichzelf
en huilt zich morgenrood", Eric De Smet)

Le désir ne nous pousse pas en vertu de l'une ou l'autre force absolue rechargeant l'objet de l'éternité de son propre mouvement. Ce n'est donc pas en idéalisant l'objet ou en le surchargeant d'absolu que le désir s'anime – l'idéalisation crée une distance à chaque fois plus grande – mais c'est en éprouvant sa faiblesse et sa vulnérabilité. Comme si on n'arrivait à se lier à un être qu'après avoir été touché par sa fragilité. Certes, le fait d'être fragile ne confère aucune valeur. Mais au contraire, tout ce à quoi nous accordons tant de valeur reste sans puissance.

Le désir vit dans la structure temporelle du *futur antérieur* ou se déploie selon la figure de la prolepse. Non pas uniquement en ce que notre lien intime avec un être s'affermirait dans l'anticipation de sa disparition et de son absence, mais surtout en ce que le fruit de pure contingence et de heureux hasards est éprouvé après-coup comme étant l'expression d'une bienveillante providence ou d'une nécessité secrète. « Quelle veine que ce jours-là on se soit retrouvé à cet endroit ! » ou « que justement, ce jours-là je n'ai pas pris le chemin le plus court, quoique j'étais si épuisé »... tout cela semble être le travail d'une force surnaturelle, un cadeau du ciel. Un bonheur, une chance imméritée qui nous tombe du ciel. Car la chance, ainsi que le hasard (*ZuFall*) est quelque chose qui *tombe* et vient d'en haut (*cadere, fallen*) et que rien n'aurait pu prévoir. Un événement qui interrompt le quotidien et fait naître quelque chose d'imprévu et d'inespéré, comme du néant, et qui amplifie la vie de manière tellement intense et forte qu'il nous frappe comme la foudre. La vie se condense comme un rêve.

Mais après un certain temps, le désir flétrit, se couche et me laisse seul dans un monde morne et gris. Je me retrouve dans une forme de vie qui n'en finit plus de finir. Dans cette mort, le désir ne m'emporte pas avec lui, ne m'efface pas sur son passage, mais il me laisse dans un vide sans issue et qui m'étouffe. Cette tension entre le désir et ce qu'il laisse derrière lui, entre l'amour et cette survie grise me paraît être au centre du travail d'Eric de Smet. D'une part la perte de soi propre à l'ivresse du bonheur ou du plaisir – et d'autre part demeurer seul et isolé

dans un vide qui s'affirme avec cette insistance comparable à celle du monde extérieur lors des insomnies.

Cette tension anime par exemple une de ses sculptures les plus récentes. La figure semble vouloir se jeter à terre, elle se précipite et plonge violemment vers le bas, se laisse littéralement affaler. C'est le mouvement qui, tel un ange, se laisse tomber dans le sommeil, qui veut y sombrer et se laisser engloutir par lui. Mais au moment même de sa chute, la figure se redresse, comme pris de panique, avec une sorte de redressement qui pourrait à chaque fois être le dernier.

Le désir est une agonie sans fin et ressemble à celle que décrit Proust dans *Le Côté de Guermantes*. Sa grand-mère est mourante et le narrateur va vers elle pour faire ses adieux. Elle est paisible, et elle semble sombrer doucement dans le sommeil. Mais, dit Proust : « Tout d'un coup ma grand-mère se dressa à demi, fit un effort violent, comme quelqu'un qui défend sa vie... A ce moment ma grand-mère ouvrit les yeux. Je me précipitai sur Françoise pour cacher ses pleurs, pendant que mes parents parleraient à la malade. Le bruit de l'oxygène s'était tu, le médecin s'éloigna du lit. Ma grand-mère était morte. »

* * *

Ce qui reste lorsque le désir meurt est une conscience vide et vague qui ne s'attache plus à rien et qui ne se laisse plus séduire par rien, qui n'est retenu par rien : un redressement de vie qui se réveille en sursaut et dégrisé, et qui chute en panique dans un monde morne et désert comme la mort, une crampe de vie qui n'arrive pas à en finir et qui subsiste seul et ravagé lorsque pour lui tout a été vécu. Cela ressemble à une réaction sauvage, quasi animale, comme celle d'un noyé qui résiste inopinément à la tentation et à l'appel venant du fond. Ou encore, à ce sursaut farouche de l'esprit qui s'arrache à chaque fois au sommeil et nous tourmente d'insomnie. On est emporté par un désir un peu comme on se laisse emporter par le sommeil. Le désir et le monde s'unissent, comme dans un rêve. Et puis, sans le vouloir, on est rejeté et chassé hors du sommeil, comme par châtement ; condamné comme Ahasvérus à errer inlassablement entre éveil et sommeil, entre désir et mort.

D'après une des sources les plus anciennes (Bologne 13^e siècle) la légende du juif errant renverrait à l'histoire rapportée par des pèlerins qui en 1223 revenaient de la Terre Sainte. Ils racontaient qu'ils avaient vu en Arménie un Juif qui avait autrefois insulté le Christ sur le chemin du Golgotha et l'avait exhorté à marcher plus vite. A quoi le Christ aurait répondu : « Moi, je m'en irai. Mais toi, tu devras m'attendre jusqu'à ce que je revienne » (cf. Matt. 16 :28). Depuis ce jour, il erre inlassablement, dépravé et misérable, sans être en mesure d'en

finir. Il rajeunit tous les cent ans. On sait bien quel sort a été réservé à ce juif errant par les protagonistes de l'idéologie de la *Heimat*. Dans un mélange de légende et de science eugénique, cette errance était associée à celle de la vermine et des rats. Mais par un renversement de l'histoire et du destin, elle a fini par caractériser le genre de vie réservé à la population des villes Allemandes en tant que telles. W.G. Sebald l'a très fortement exprimé dans son essai *Luftkrieg & Literatur* : dans ce livre il tente de comprendre les raisons pour lesquelles la problématique des bombardements des villes Allemandes pendant la deuxième guerre mondiale était restée tabou dans la littérature Allemande d'après-guerre. Il offre plusieurs raisons, mais l'une d'elle est l'incapacité qu'avait la génération d'après-guerre de s'identifier aux faits et aux circonstances dans lesquelles les survivants étaient contraints de vivre.

Dans son livre W.G. Sebald renvoie à deux reprises au témoignage de Friedrich Reck, noté le 20 août 1943, et relatant l'exode des survivants après la mise en cendre de la ville d'Hambourg. Il raconte entre autres qu'un jour, au milieu de ces gens affolés, la valise d'une mère s'ouvre sur le perron : tout le contenu tombe. Jouets, lingerie brûlée, nécessaire de toilette, et enfin, le corps d'un enfant calciné et momifié. Sebald affirme qu'il dit qu'il ne voit pas pourquoi Reck aurait de toute pièce inventé cette scène : elle semble invraisemblable, mais c'est parce qu'elle est au-delà de l'imaginable. Et il ajoute qu'il s'est avéré par après que le cas relaté par Friedrich Reck n'était pas un cas isolé. Beaucoup d'autres mères transportaient parmi leurs bagages les corps de leurs enfants. Ce que ces gens sont devenus, personne ne le saura jamais. Et, dit-il, il est impossible de sonder la profondeur du traumatisme dans les âmes de ces survivants. Mais ce qui frappe surtout chez ces survivants effarés, *c'est leur survie en tant que telle*. De façon implicite, Sebald rapproche l'exil interminable de ces colonnes de survivants à celle d'une colonie d'insectes. Colonnes qui « lautlos und unaufhaltsam alles überschwemte ». C'est exactement ainsi aussi que, au printemps après les attaques aériennes, les ruines furent envahies d'une plantation surabondante, ou que les villes détruites pullulaient de mouches se nourrissant des cadavres, que les villes de ceux qui avaient voulu « hygiéniser » l'Europe entière, étaient envahies de la vermine, à tel point, dit Sebald, que les survivants devaient eux-mêmes se protéger contre l'idée effroyable à leurs yeux, « sie seien in Wahrheit selber das Rattenvolk ».

Voici peut-être une des raisons pour laquelle cette face de l'histoire tragique a si longtemps été refoulée. Mais il y a plus : Sebald veut évoquer l'idée « d'une histoire naturelle de la destruction ». Les insectes comme les fourmis, les termites et les abeilles ont toujours éveillé l'imagination de penseurs (Mandeville) ou d'écrivains (Tolstoï, Maeterlinck). Ils voyaient

dans ces colonies les modèles naturels des sociétés humaines. La nature comme ébauche de l'histoire et de la culture. Mais chez Sebald, la nature renvoie maintenant à une forme de survie qui subsiste une fois l'histoire épuisée et qu'elle n'a plus rien d'historique. La vermine se nourrit de restes pourrissants dans les carcasses de la civilisation humaine. Et le genre de vie humaine qui ressurgit dans ces débris est elle-même parasitaire et elle est condamnée à errer d'un lieu à un autre à la recherche de restes pour se nourrir. On finit par se demander, dit Sebald, si ces „Flucht-und Rückflutbewegungen der ausgebombten Bevölkerung“ n'étaient pas comme une sorte d'exercice cherchant à nous initier à la société mobile actuelle. Comme si la mobilité frénétique de celle-ci ne faisait que perpétuer le mouvement naturel de fuite face à la catastrophe.

Cette thématique de l'errance, cette fuite hystérique dans l'espace et dans la langue, cette tendance perpétuelle à rester en mouvement (... *immer schustern das ist nun mein Los*) me paraît très présente dans le travail d'Eric De Smet. Il y a certes ses « trajets », mais aussi plus récemment son attention pour la légende du juif errant, *Ahasvérus*.

Dans un œuvre portant ce titre, on voit une masse lourde, désespérée et un peu niaise clopiner vers l'avant sur deux échasses ou deux jambes carbonisées. Comme si cette masse gauche et lourde pouvait s'affaler à chaque instant – elle a perdu l'équilibre. Mais ce manque d'équilibre forme le mouvement. Cette figure a une certaine démarche, effarée autant qu'affairée, et dans sa fuite elle redresse ce qui pourrait être un tête avec un museau qui semble hurler ou mugir d'une souffrance préhistorique. Mouvement et tristesse. Qu'on est loin du Wanderlust idyllique, ou du « *stabat mater* ».

Cette œuvre – comme la plupart des œuvres d'Eric de Smet – est très puissante : Eric De Smet ne s'intéresse pas en premier lieu aux « formes ». Les figures ont une consistance et une force persuasive qui ne se laisse pas appréhender sous la catégorie du formel. Ces figures sont prénantes d'une vision qui pourrait amplement se laisser exprimer par la voie de concepts et de mots. Non pas que les figures cherchent à illustrer des pensées philosophiques. Mais elles font au niveau du 'figuratif' cela même que le penseur ou le poète cherche à effectuer par la langue ou les concepts. En un sens, Eric De Smet « pense » en images. Eric De Smet *pense* aux problèmes du désir et de la survie : cette pensée a pour objet l'incapacité de disparaître dans l'ivresse du désir ou l'incapacité de disparaître dans ce reste qu'est la survie, c'est-à-dire, l'errance frénétique.

* * *

L'art abstrait nous a accoutumé à l'idée qu'une œuvre d'art ne « représente » rien. Que ce travail n'appartient plus à la catégorie de la représentation, mais plutôt à celle de l'expression.

Une représentation cherche à reproduire ou à rendre la réalité dans un contexte qui en est lui-même séparé et distinct. De cette manière, ma représentation crée une distance vis-à-vis de ce qu'elle reproduit. Mais dans l'expression, l'œuvre ne tombe pas hors du domaine de ce qu'elle cherche à produire ; elle en est l'expression. Représentation et expression se distinguent autant que l'idée cartésienne diffère du concept chez Spinoza. L'idée vise la réalité à partir de la distance de la pensée et à l'aide d'une représentation – en revanche, chez Spinoza la pensée et la représentation sont des modifications de la réalité en tant que telle. Que veut donc dire qu'une œuvre d'art « exprime » réellement quelque chose, qu'elle semble contenir une vérité ? Le vrai ou le fait d'aboutir ou de réussir en tant qu'œuvre ne dépend pas de la manière selon laquelle la réalité se verrait reproduite correctement. L'art, disait Paul Klee, ne doit pas *reproduire le visible*, mais il doit *rendre visible*. Que veut donc dire, « rendre visible » ?

Gilles Deleuze dit à propos de Francis Bacon et de ses tentatives de peindre « le cri », qu'il ne s'agit pas de reproduire l'horreur du spectacle où quelqu'un se met à hurler : il s'agit plutôt de générer les forces, les pulsions ou la violence des convulsions qui pousse le corps à pousser le cri. Bacon peint le cri à son état d'effervescence. De la même manière Eric De Smet peint comme l'état de naissance du désir. Il ne peint pas, ne dessine ou ne sculpte pas des formes identifiables et elles-mêmes poussées par le désir. Ses « figurations » ne sont pas des images *de* quelque chose du monde, mais elles exigent une forme de présence qui leur est propre. Elles veulent rendre visible ce désir : elle *l'expriment*. Dans leur apparaître même elles semblent être le produit du hasard et de la nécessité.

Beaucoup d'œuvres des années '90 s'appellent « trajets ». Trajet (*tra-iacere*) renvoie à ce qui subsiste lorsque quelqu'un a trouvé sa destination et renvoie aussi au chemin qu'il a parcouru. Mais « *iacere* » signifiant lancer, renvoie aussi au hasard. Le trajet détermine par lui-même si ce jet adviendra à quelque chose : et si tel est le cas, ce n'est pas en ce qu'il s'intègre dans un tout. Souvent, Eric De Smet s'applique d'abord à dessiner ses trajets. Et ce dessin ne se développe pas organiquement en un « chemin », mais il insiste en tant que déploiement de soi. Les images rattrapent ce même jet dans le bois ou le bronze. Ce qui se développe, c'est le trajet en tant que tumeur autonome. Il suit sa voie. Les trajets ne veulent donc rien « représenter », ils ne s'organisent et ne se modifient jamais en faveur de ce qu'il ne sont pas (une forme ou figure identifiable) mais ils s'imposent avec un mutisme éloquent : autonomes et isolés de tout rapport à un monde.

Eric De Smet veut en effet saisir le désir tel que celui-ci cherche à s'incarner dans ce que l'artiste crée et met en vie. Ou plutôt, en produisant le trajet, Eric De Smet veut lui-même en

être saisi. Tracer les dessins est un rituel incantatoire. Dans cet acte, l'artiste ne part pas d'une reproduction ni de l'une ou l'autre intention : son acte ressemble au lancer dont le sort déterminera de la *trajectoire*, décidera s'il s'avérerait être l'expression et l'incarnation de *quelque chose*.

* * *

Bon nombre de trajets empruntent leur force à une certaine ambigüité: trop peu figuratifs pour fondre en une « Gestalt », trop insistants pour s'effacer en un fond insignifiant. J'aimerais les décrire comme les « rayures de l'âme », ou même des échancrures, des entailles. Un jour, Eric De Smet me parlait d'un passage où Cioran se référait au cri comme le « stade ultime de toute poésie ». Cela me semble décrire parfaitement son propre travail : le trajet comme la phase ultime, délirante et agonisante du mutisme poétique, comme le réveil macabre hors d'un charme ou ensorcellement idyllique. Plus aucun chant, mais encore moins un silence. Un reste de voix quand tout lyrisme est consumé. Crier et rayer : ils désarment l'imagination de par leur simplicité funeste et crue.

Dans un trajet récent apparaît une figure imbue et d'une arrogance pénible et burlesque. Cette figure s'impose, tel un dictateur aveuglé, avec une présence irritante. L'arrière-fond, en revanche, s'efface. Cette figure incarne l'ostentation gênante de pouvoir de quelqu'un qui ne semble pas voir son propre déclin. Elle irradie le pouvoir, mais sans vie, elle irrite précisément parce qu'elle reste sans puissance. « Pouvoir sans puissance », dirait Deleuze. Elle paraît bien être l'incarnation de notre époque, la témérité grotesque et l'insolence d'un pouvoir qui ne pense plus qu'à refouler son propre déclin ou à en différer l'instant. C'est là aussi une figure de ce désir et de cette scission interne qui en caractérise les traits. Le grotesque apparaît ici dans l'effort de conjurer et de supprimer cette tension. On remarque combien cet aspect apparaît de plus en plus souvent dans l'œuvre récente d'Eric De Smet : l'inopiné, le burlesque, l'exalté ou le fruste et l'égaré ('Ahasvérus'). Certains *trajets* gesticulent avec une exaltation aveugle et singulière, parfois à la limite du ridicule et d'une théâtralité irritant et creuse. Ils font un peu penser à la coquetterie macabre des *Caprichos* de Goya. Dans « Hasta la muerte » le peintre espagnol fait le portrait macabre d'une vieille coquette qui se mire dans le miroir, voulant se faire belle. Je crois même entendre les cris stridents et acérés de cette pauvre folle dans quelques-uns des trajets.

Les trajets ont quelque chose de poétique, mais à chaque trajet, cette poésie se rompt. Le mouvement du trajet est rarement fluide. Dans un de ses dessins les plus puissants, Eric De

Smet montre une figure qui se dresse violemment sur des jambes extrêmement frêles. Juste au centre, le figure se casse et emporté par sa force, la figure s'écrase vers l'avant. Or, c'est justement cette cassure interne qui garde la figure en équilibre. Une pulsion est brisée au centre de son érection. Et cette cassure propulse et anime la figure : elle tremble et frémit. Dans le trajet évoqué plus haut une figure semble se projeter en avant : avec une force et une vitalité immesurées, dont il n'est pas certain si elles sont l'expression de l'euphorie ou de l'angoisse. La figure fléchit vers l'avant, elle semble basculer. Et cet élan vital n'est donc lui-même que l'effet de la cassure qui rompt la figure au milieu comme une branche. C'est cette fracture, cette disproportion et ce manque d'équilibre qui évoquent l'élan et la force du mouvement. Le trajet ne « se pose » ou ne se dresse que comme l'incarnation de cette tension entre l'élan de la figure et la rupture qui génère le mouvement. Le regard est lui-même tendu entre le mouvement de l'élan et le désarroi de cette cassure ou de l'interruption. Il tente de les assembler : les parties du *trajet* ne se perdent pas dans le tout, mais ne demeurent pas pour autant indifféremment juxtaposées. Elles sont unies par cette cassure interne.

Cette fêlure, cette fissure interne fait la différence. C'est par elle que la figure bien souvent s'affirme. Chaque nouveau trajet semble possédé par cette 'différence' : de telle façon que parfois, certains trajets semblent former une série. En tant que fragments, ils circulent et gravitent autour d'une même fissure. Ils ne parlent pas de « la même chose », mais dans tout ce qu'ils expriment, une même chose n'arrête pas d'insister. Ainsi, chaque trajet acquiert quelque chose de tragique : non pas uniquement en ce qu'il est possédé de cette fissure interne, mais en ce qu'il n'en est que la répétition et la reprise.

Combien de trajets Eric De Smet n'a-t-il pas dessinés, sculptés, peints ? A chaque fois il recommence à zéro, et à chaque fois, il semble aboutir au même. Cette poussée et cette répétition donne à son travail un sensation de fatalité, mais offre aussi quelque chose d'amusant et de décontracté. Dans son roman *Titaantjes* l'auteur Néerlandais Nescio raconte comment le peintre Bavink semble totalement obsédé par les couchers du soleil. A chaque fois, il tente de les saisir sur la toile. Mais chaque jour, ce soleil refait surface, indifférent et insolent, comme si le petit peintre n'avait jamais existé. Il se plaint : « Comprends-tu ce que le soleil exige de moi ? J'ai là au mur trente-quatre couchers de soleil, l'un à côté de l'autre, et à l'envers. Et pourtant, chaque soir il est à nouveau là ». Deleuze dit quelque part : « Il y a un tragique de se qui se répète, mais un comique de la répétition ».

Des trajets ne sont pas de vraies lignes ou des contours, ils ne délimitent pas des figures, mais ils ressemblent plutôt à des rayures, des entailles ou des échancrures. Une ligne se trace la main légère, la main d'un calligraphe japonais glissant sans résistance sur une surface lisse.

Mais une rayure s'entaille et existe en tant que la main arrive à vaincre la résistance de la matière. La ligne soumet ou neutralise la matière, en revanche la rayure tente de la croquer et de s'accrocher en elle. La ligne suppose une détente, un relâchement de toute tension interne. La rayure au contraire exploite et exaspère la tension. Elle condense la force, elle force et s'appuie comme une crampe. C'est pourquoi les *trajets* ont quelque chose de craquelé, d'entaillé et de discontinu. Ils naissent dans un acte qui lui-même exprime la tension, comme s'ils avaient été gravés au couteau. L'intensité du *trajet* évoque en même temps la force avec laquelle il a été tracé ou avec laquelle il s'est imposé.

* * *

Dans un très bel essai intitulé *La recherche de l'absolu*, J-P. Sartre affirme que Giacometti aura été le premier à sculpter l'homme tel qu'on le voit, c'est-à-dire « à distance ». Il confère à ses sculptures une distance absolue : en effet il crée une figure « à dix pas, à vingt pas, et quoique vous fassiez, elle y reste ». Bref, le rapport de la figure à moi-même ne dépend plus de mon rapport à ce bloc de matière. Le bloc est tout près, la figure reste à distance. Cette distance est devenue une qualité même de la figure : « Il (Giacometti) met la distance à portée de la main ». Mais le tout est de trouver la bonne position, de « voir à distance respectueuse ». Dès que je m'approche de trop, cette distance disparaît. Mais si je reste trop à distance, la figure disparaît.

Quelque chose de semblable arrive aux figures et aux sculptures d'Eric De Smet. Il s'agit de trouver la bonne position qui nous libère du relatif que l'on perçoit. De ce que l'on voit en fonction de nos facultés (faculté de reconnaissance, de distinction, etc.)

Voir le visible tel qu'il se présente dans les travaux d'Eric de Smet exige dès lors une forme d'ascèse : apprendre à renoncer à l'impulsion enfantine d'y deviner des formes. Il est toujours rassurant de réduire un *trajet* à une forme, que ce soit celle d'un serpent, d'un visage ou d'un bras. Mais l'intensité se perd. Le *trajet* réclame une forme de désaveu ; suspendre toute reconnaissance. Bien sûr, cela demande un effort, exercice et application : il faut apprendre à regarder sans voir. Parfois, on n'y arrive pas : la figure résiste, elle ne se laisse pas saisir, elle n'est pas 'accessible' ; mais elle travaille « en moi sans moi », insiste avec un entêtement opaque, comme renfermée en elle-même. Et puis tout à coup, elle s'ouvre, elle éclate. Et le temps qu'on a passé à tenter de la pénétrer subit une modification interne : tout à coup, on se sent aspiré par elle et on finit par croire que le temps s'est arrêté afin de prolonger son tic-tac dans la figure en tant que telle. Le temps devient une qualité dynamique de la figure et il est entièrement absorbé en elle. Chaque figure a son propre rythme : parfois pressé, parfois lent,

mais toujours dans un élan qui bondit sur place. Quand on est pris et interpellé par un trajet, c'est comme la magie d'une figure qui, comme pour la première fois, s'assemble, se compose, s'impose et pose un défi.

Dans ses statues, Rodin voulait rendre visible le mouvement en représentant certains membres de façon disproportionnée. On arrive ainsi à apercevoir le mouvement du pas appuyé ou léger de la figure. Dans ses figures, Eric De Smet nous donne plutôt à voir comment une figure se met elle-même en mouvement, comment elle devient mouvement, comment un jeu de hasard s'épaissit en nécessité, ou comment une coïncidence pure se pose en quelque chose d'inévitable et d'incontournable : *la voilà la figure*. Il montre comment une figure renaît à chaque fois de façon invariable et pour l'éternité. Voir est initiation et veut dire accompagner ce processus dans son aboutissement, processus d'une tension qui s'unit et se maintient malgré les fissures, ou peut-être grâce à elles. Le temps y est l'expression de la poussée interne de l'œuvre, un processus d'automanifestation et de déploiement de ce qui se donne sous une condensation interne. Tout ce qui se déploie y est déjà impliqué. Le déploiement n'ajoute rien, mais soulève ce qui est déjà donné au niveau de l'expression. La figure frémit.

Dans ce processus, le fond est de grande importance. Dans une des images d'*Ahasvérus*, on dirait que la figure, tel un chiffon sale, salit la feuille dans sa gesticulation insensée. Dans d'autres images, le fond est d'ordre plutôt auditif. Il bourdonne ou vrombit. Ce fond n'offre ni espace ni profondeur, il n'accueille pas d'ombres ni repos, mais évoque plutôt une inquiétude. Comme si la figure elle-même était suspendue au-dessus de cette inquiétude : à peine en équilibre. Ou parfois on dirait que cet arrière-fond s'est enfoncé ou effondré derrière elle, à glissé et l'a lâchée. Le fond ne soutient pas la scène ou la figure, il n'est pas le monde ou le lieu au sein duquel la figure se dresse et naît, mais il crisse et grince en-dessous d'elle et l'affecte, un peu comme un mal aux yeux affecte notre vision. Le fond résonne : le poète Néerlandais Johan Eyckelboom dirait: « résonne comme du papier alu qui cherche à sortir de son chiffonnement »

“klinkt als zilverpapier
dat terug tracht te komen
uit zijn verfrommeling”

* * *

Chaque œuvre est mouvement et est elle-même prise dans un mouvement. Une figure particulière se répète ('Ahasvérus aux chaussures d'eau'), formant partie d'un trajet. La nature

de son apparence dépend du hasard, mais aussitôt que cette silhouette une fois est là se pose, elle se perpétue avec la nécessité impitoyable d'un univers spinoziste.

Elles tracent des trajets : non pas dans l'espace ni dans le temps, mais en étant elles-mêmes temps et espace. Chaque figure est un coup de dés figé. Elle est son propre commencement et sa fin, elle n'existe et ne réussit qu'en saisissant la tension interne et en incarnant le hasard et la fatalité.

En soi, une figure apparaît comme fruit d'une pure coïncidence : elle aurait tout aussi bien pu être différente. Mais une fois posée, elle insiste et s'érige comme inévitable et incontournable : elle n'aurait pas pu être autrement qu'elle n'est. Un peu plus longue, et la tension s'évanouit... l'image serait ratée.

La force d'un grand artiste, dit Roland Barthes, réside en une sorte d'ascèse et de précision des traits, ou dans celle qui gouverne la main : « L'artiste se retient d'en vouloir trop. » Et c'est sa force : il maîtrise chaque mouvement. Et cette maîtrise est « une incessante victoire sur la bêtise des traits ».

Repère bibliographique

R. Barthes, *La chambre claire*, Paris, Seuil, 1980

- *L'obvie et l'obtus*, (essais critiques III), Paris, Seuil, 1992

F. Benítez Reyes, *Escaparate de venenos*, Madrid, Tusquets, 2000

G. Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 1981

J. Eyckelboom, *Wie niet vlucht raakt ingedut*, Rainbow essentials, Amsterdam, 2009

Paul Klee, *Tagebücher*, Köln, DuMont, 1957

Alexander Kluge & Gerhard Richter, *Dezember*, Berlin, Suhrkamp, 2010

- *Nachricht von ruhigen Momenten*, Berlin, Suhrkamp, 2013

Nescio, *De uitvreter, Titaantjes, Dichtertje, Mene Tekel*, Amsterdam, Nijgh & Van Ditmar, 1997

W.G. Sebald, *Luftkrieg und Literatur*, Frankfurt am Main, Fisher, 2005

J-Ph. Toussaint, *La vérité sur Marie*, Paris, Minuit, 2009

- *L'urgence et la patience*, Paris, Minuit, 2012

- M. Proust, *A la recherche du temps perdu*, Paris, Pléiade, 1984

J-P Sartre, La recherche de l'absolu, in: *Situations III*, Paris, Gallimard, 1949

Stefan Zweig, *Die Welt von Gestern*, Frankfurt am Main, Fisher, 1991