

Abstract: *Affirmed during the 60's – 70's, Peter Jacobi is a complex personality that, except for painting, has experienced all the means of artistic production. We find in his work a constant preoccupation for the places of the memory – personal or collective – which he recovers by photographic procedures. Peter Jacobi has a genuine passion for capturing or producing discontinuities in the image. Much like any post-modernist, the artist is sensitive to the assemblage of signs and fragments and has a sense of quotation, of fabrication of the new starting from previous data. The cultural screens and the visual layers added thanks to new photographic procedures transform the compositions into dialectical images enhancing the value of the interstice, of the interval iconology operating as a method of dissemination of the cultural forms without imposing, however, the pure transversality.*

Affirmé dans les années '60-70, Peter Jacobi est une personnalité complexe qui, excepté la peinture, a expérimenté tous les moyens de production artistique. On trouve dans son œuvre une préoccupation constante pour les lieux de la mémoire – personnelle ou collective – qu'il récupère par des procédés photographiques : les photos prises en Allemagne («La ligne Siegfried», 1979–1983) et en Transylvanie («Pérégrin en Transylvanie», 2004–2005¹). Dans ces espaces quelque chose a eu lieu, un événement a changé d'une manière radicale la situation: la guerre, l'émigration. L'artiste n'a pas participé à l'événement, mais en récupère les effets.

L'archivage photographique de la Transylvanie natale, projet personnel et devoir de la mémoire envers sa propre communauté, a une intention également documentaire : Jacobi construit à travers ses photos un journal transylvain. Retrouver cet espace signifie, également, se retrouver soi-même à la suite d'un traumatisme, car la Transylvanie représente

LE RÔLE DES ANACHRONISMES DANS L'ŒUVRE DE PETER JACOBI

Magda Predescu

non seulement l'«objet» perdu, mais aussi détruit: la tradition culturelle a disparu à la suite de l'abandon, du départ pour l'Allemagne. La mémoire communautaire des Saxons partis en Allemagne et la mémoire personnelle de l'artiste semblent fonctionner en résonance. Dans l'œuvre de Peter Jacobi, le départ devient traumatisme au moment du retour, car il découvre les ruines d'un espace autrefois familier, fait qui confirme les théories du dernier Freud (le traumatisme implique l'existence de deux événements indépendants qui résonnent). La récupération de cet espace par l'intermédiaire de la photographie représente une situation thérapeutique, un travail de deuil, un geste réparateur. Le retour en Transylvanie est une manière de récupérer la continuité, tant de la mémoire collective, que de son identité. L'ambition de l'archivage représente la tentative de créer une «prothèse» à la mémoire, d'intégrer la perte, de la sauver esthétiquement.

Archivant l'espace transylvain, la collection photographique enregistre des problèmes d'identité culturelle. Cette région de l'Europe a toujours été un espace culturel polyphonique, où se côtoient en juxtaposition hétéroclite plusieurs mondes. Comme dans chaque paysage il y a un visage qui lui correspond, la place des Saxons partis en Allemagne a été prise par la communauté

roma. Les communautés vivent avec des vitesses différentes: le rythme perdu des Saxons qui sont partis, le rythme ordinaire des Roumains et la vitesse nomade des Rromes. Les processus entropiques rendent visibles les sédiments culturels superposés. Avant d'être une forme spatiale, l'architecture est une forme temporelle, une structure de type palimpseste qui englobe du temps comprimé. Les architectures en ruine laissent deviner la ténacité des formes culturelles, bien que traversées, parfois, par des discontinuités. Les éléments culturels se sont rencontrés, formés et déformés réciproquement, de telle sorte que la même structure réunit des éléments romains, gothiques, baroques, Art Nouveau ou appartenant à l'«historisme allemand» (1880 – 1901/02). Bien que rares, les phénomènes de symbiose en synchronie existent: une photo a surpris quelques artéfacts orthodoxes dans l'espace d'une église protestante.

Le départ a transformé l'histoire des Saxons en géographie. Les photos enregistrent l'altérabilité des objets et des configurations familiales. Les objets ont perdu la quotidienneté car le monde auquel ils appartenaient n'existe plus. Les rituels et le temps domestique y manquent, aussi. La généalogie a été interrompue: ceux qui y vivent encore n'ont plus des héritiers. Les survivants de cette culture sont maintenant des conservateurs: un vieillard joue de l'orgue, la regardant ébloui. Les gens ont perdu le sens de l'habiter, la familiarité avec le lieu (l'*In-Sein heideggérien*). Pour Jacobi, la Transylvanie n'est plus un monde vécu, mais un monde archivé, classé. Dans les travaux de l'artiste on y trouve la fascination du sépulcral. Le temps s'écoule et les formes se dégradent ou se conservent comme de véritables fossiles. Les coffres destinés à la conservation des céréales ressemblent aux sarcophages antiques. Bizarrement, dans les villages-nécropoles, c'est l'absence des morts celle qui certifie le fait que ce monde est en train de disparaître. Le temps, qui n'avait rien à faire avec l'art ou les espaces sacrés,

commence à régner sur les objets. Les églises ne sont plus les espaces de la permanence, mais des espaces envahis par le flux, des espaces où le temps imprime son cachet et où la durée pénètre les choses. Le temps ritualisé et répétitif a été remplacé par le temps dévorateur du devenir. L'arrêt du mouvement produit l'illusion de la transcendance, car la métaphysique interdit le mouvement: ce qui est ne doit pas devenir. Pourtant, ce n'est pas l'éternité qui y règne, mais le temps mort et conservé. Jacobi ne rencontre plus des églises, mais déjà des monuments. Les églises fonctionnent comme les temples antiques.

Pour Peter Jacobi, la rencontre avec l'espace transylvain ne devait pas être une rencontre avec l'inconnu, car il a appartenu à ce monde. La compréhension doit dériver, donc, d'une pré-compréhension. Mais la structure d'accueil n'est plus extraite des choses et ne parle plus d'une relation directe de l'artiste avec la réalité transylvaine; l'acte créateur qui s'affirme dans une relation d'altérité avec ce monde en parle. Peter Jacobi est devenu un étranger à ce monde. Ce monde s'est égaré de lui et de soi-même. Jacobi comprend, mais il comprend différemment, car il y revient comme artiste. Les objets qu'il rencontre, détournés de leur fonction, sont assimilés esthétiquement. À l'intérieur des églises il crée ses propres trajets qui ne sont plus ceux du croyant, du pratiquant: il récupère les mécanismes, les greniers, les clochers. Au-delà de la vérité de la tradition, Peter Jacobi trouve sa propre vérité, car la structure d'anticipation est représentée maintenant par les modèles culturels assimilés et filtrés par sa propre personnalité artistique. Jacobi apporte l'extérieur dans la tradition, il se situe, également, à l'intérieur et à l'extérieur de son champ culturel. Ces modèles représentent le texte grâce auquel il perçoit le monde, la représentation qui précède la réalité. Le regard de l'artiste répète dans le contexte transylvain un autre modèle culturel. La perception est impure, on y trouve des traces culturelles. Le *punctum*

barthien des photos de Jacobi, cette petite chose qui définit sa relation personnelle avec le monde, est, en réalité, un *studium*, car la plupart des éléments appartiennent au champ de l'art, à la mémoire culturelle, collective et sont, grâce à ce fait, reconnus par le récepteur. L'artiste se promène à travers la réalité, mais, aussi, à travers les images accumulées dans sa mémoire. L'œuvre photographique se construit, ainsi, du biographique, car il y a, évidemment, du visible préférentiel : Jacobi conjugue le passé d'une expérience avec le présent de sa relecture. Des éléments qui arrivent du présent et du passé de l'art et, également, de son propre passé, fonctionnent comme phénomènes auratiques. Le retour en Transylvanie devient, grâce à la photographie, un phénomène d'analogie, d'isomorphisme des formes culturelles. La Transylvanie est redécouverte par la culture. Comme la lecture du lieu est réalisée par un regard infus esthétiquement, la photo crée du paysage. Le paysage de la mémoire de l'artiste rencontre, ainsi, la mémoire du paysage transylvain – rencontre entre les données de la réalité objective et la subjectivité de l'observateur. Cette collection prouve que toute photographie est théâtre, mise en place d'un dispositif scénique destiné à capter le réel et à figurer la mémoire imaginaire ou les fantasmes d'un sujet. Toute photo représente la structure symbolique, les valeurs qui se retrouvent dans une culture à un moment donné et la manière dont l'artiste les manipule pour construire une image². Dans chaque photo il y a un passage dans le symbolique rendu possible par le regard du photographe. La photo ne fixe pas la réalité, elle la reconfigure par l'intermédiaire du réseau culturel auquel appartient l'artiste. Les langages visuels assimilés parlent à la place de l'auteur. Nous regardons le regard de quelqu'un sur le monde et non pas le monde. L'artiste visite la Transylvanie avec des impressions ready-made. Les écrans culturels représentent un *a priori* accumulé graduellement. Il ne voit que ce qui a été, déjà, raconté, dessiné, peint. Comme les formes visuelles sont infusées de mémoire,

l'espace transylvain devient un musée personnel. Anselm Kiefer est l'un des modèles culturels déclarés, un artiste qui produit des travaux saturés de matière (du sable, de la terre, des cendres, des rebuts). L'influence de Brancusi et De Chirico devient évidente dans la recherche des formes abstraites, spécialement ovoïdes. La formation de sculpteur devient manifeste dans la manière de récupérer le marbre et les mécanismes en ruine qui acquièrent des caractéristiques de land art. Les clochers, les autels fonctionnent (partiellement) comme objets minimalistes ou comme de véritables installations. Le mécanisme qui se trouve à l'intérieur d'un clocher rappelle le cube de Carl Andre, *Trabum* (1977). La modalité de cadrer et la lumière accentuent parfois la sculpturalité des orgues démembrés. Parfois il s'intéresse au jeu des proportions. Les cadrages sont équilibrés, les éléments se retrouvent en configurations géométriques. La composition est symétrique, une symétrie extrêmement rigoureuse, classique. Les inscriptions sur les parois des églises et des maisons sacerdotales fonctionnent comme éléments d'art conceptuel. La fresque détruite a cédé la place à la tache de couleur: *color field*. Les tours, auprès des remparts, marquant phalliquement les lieux, c'est un motif thématique qui rappelle les séries photographiques réalisées par Berndt et Hilla Becher, tandis que les crochets pour la préparation du lard et le plancher des greniers rappellent les séries africaines de Leni Riefenstahl. Les vêtements poussiéreux des émigrées renvoient à la toile de tente utilisée par Joseph Beuys dans ses performances.

Nous avons à faire, évidemment, avec un monde qui est en train de mourir et où l'accès devient possible grâce aux signes culturels. Le monde des Saxons a perdu les possibilités du devenir par la tradition. Déterminant le devenir artistique de cet espace, la collection photographique représente une autre manière de pratiquer le lieu. Habiter signifie laisser des traces ; les photos de Jacobi sont ses traces dans ce monde. Une culture, les pratiques, les coutumes sont inscrites dans l'espace. Peter

Jacobi va plus loin et inscrit dans cet espace son propre regard. La nouvelle structure d'anticipation lui permet d'inventer pour ce monde, grâce à la photo, un nouveau type de visible. L'artiste photographe réussit à voir plus que le visible, il rend visible ce qui, sans lui, aurait été invisible. La photographie ajoute aux phénomènes déjà vus quelque chose de nouveau et accroît, ainsi, la quantité de visible. La perspective phénoménologique rencontre les théories poststructuralistes : par son statut d'index, la photo renvoie à la réalité; par son statut de représentation, elle renvoie au système culturel par lequel on perçoit cette réalité. Derrière la photo il n'y a pas seulement un objet réel, mais aussi une autre image. Derrière une photographie il n'y a pas une construction ontologique stable, une identité sans différence, mais une identité prise dans une chaîne textuelle³. Les écrans culturels démontrent que l'écriture n'est plus extérieure et contingente, mais elle a pénétré les choses. La réalité est envahie par la non-présence et le présent récupéré par une photo est un effet de répétition. La représentation n'est pas la re-présentation d'une présence apriorique, mais la condition de l'existence de la présence. On ressent le dénivellement ontologique surtout à l'intérieur des églises, espaces de la présence envahis maintenant par les représentations culturelles. L'imaginaire de la Passion, par exemple, est récupéré par l'intermédiaire des objets quotidiens. Les escaliers et les ficelles à côté des autels renvoient aux Crucifixions de la Renaissance. Annulant les oppositions binaires nature – culture, dépôt du réel – représentation, la photo est un indécidable au sens derridien du terme. De plus, malgré le fait qu'elle répète la réalité, la photo la répète en tant que signe, elle transforme la présence en absence, c'est-à-dire en représentation, fait qui accentue la qualité d'« écriture » de ce milieu artistique.

Grâce aux écrans culturels, les photos de Peter Jacobi permettent la communication des différents horizons culturels. Le temps des photos est impur, hétérogène⁴, justement à

cause du fait qu'elles fonctionnent comme mélange de mémoire personnelle et collective. Peter Jacobi a une véritable passion pour saisir ou produire des discontinuités dans l'image. Il va jusqu'à utiliser, dans ce but, les nouvelles techniques photographiques. L'artiste transforme des photos qui ne lui appartiennent pas⁵, ajoutant des strates culturelles pour obtenir un nouveau type d'image. La reine Maria et la princesse Ileana (2000) se superposent à l'image d'une stèle funéraire : le même geste se répète, ainsi, à distance. Les yeux légèrement en amande d'une beauté autochtone lui suggèrent l'association avec des éléments d'estampe japonaise. *La Morsure* (2003) représente une réélaboration des *Menines* de Velásquez. L'histoire de l'art imaginée par Peter Jacobi dans cette composition est un paysage d'événements. L'artiste place sur le même plan des éléments appartenant à plusieurs œuvres, dont l'une représente la réélaboration de l'œuvre de l'espagnol Velasquez peinte par Picasso en 1957. Le titre de la composition est donné par une petite séquence narrative construite par l'introduction dans l'image d'un élément qui fonctionne avec une autre vitesse: le chien du nain se dédouble légèrement et mord le pied du maître ; les souverains espagnols ont quitté le miroir et flottent comme présences fantomatiques au fond du tableau. Enfin, le motif bien connu de la création de Peter Jacobi, le portrait de la reine Marie enfant, est introduit dans la composition à côté de l'image de l'infante. La composition est dominée par une multitude d'effets textuels. Comme tout postmoderne, l'artiste est sensible à l'empilement des signes et des fragments et possède le goût de la citation, de la fabrication du nouveau à partir des données antérieures. Le monde de l'art, tout comme le monde réel, représente une réserve de relations inédites, un système ouvert dominé par les principes de la communication transversale. Le temps y est hétérogène avant d'être successif ; c'est un temps de la coexistence qui superpose l'avant et l'après dans un ordre stratigraphique. La capture dans le champ de l'art permet l'apparition



Fig. 1 – Salut, adio. Maria și Ileana, 2001
Collage photographique, 50x80 cm, collection de l'auteur

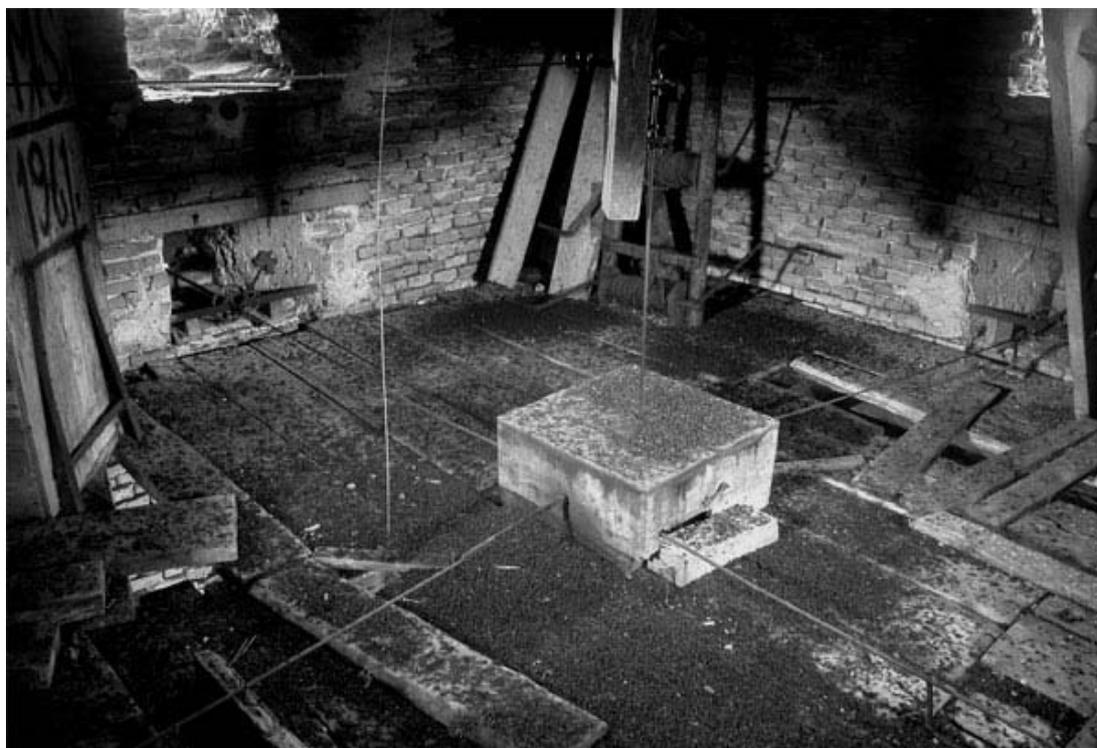


Fig. 2 – Rechesdorf. Richiș. Cutia de distribuție a ceasului din turn, 2003
Photographie digitale, 60x80 cm, collection de l'auteur



Fig. 3 – **Mușcătura**, 2004
Collage photographique, 50x80 cm, collection MNAC



Fig. 4 – Gergesdorf. Ungurei, 2004
Photographie digitale, 60x80 cm, collection de l'auteur



Fig. 5 – Draas. Dräusen, 2004
Photographie digitale, 60x80 cm, collection de l'auteur

d'un nouveau type de visible qui n'est plus référentiel. Dans ce cas également, épuré de ses résidus métaphysiques, l'art ne rend plus le visible, mais construit le visible. Pourtant, les raccords sont thématiques, c'est pourquoi les *Menines* de Peter Jacobi ne fonctionnent pas comme système de type simulacre où le différent se rapporte au différent par l'intermédiaire de la différence. *La Morsure*, tout comme la série photo analysée au début,

représente plutôt une séquence herméneutique qui fonctionne à la limite d'un dispositif dominé par les principes de la communication transversale. L'artiste n'arrive pas à la contre-mémoire ; se placer simultanément dans différents niveaux de mémoire culturels ou personnels et réaliser des couplages d'éléments hétérogènes ne transforment pas les compositions en synthèses disjonctives, en œuvres schizoïdes.

Les compositions de Peter Jacobi gardent la communication entre des mondes culturels éloignés. Ses images parlent de la perpétuité des formes culturelles, même au-delà les discontinuités. Une interprétation est rendue possible par le vocabulaire deleuzien : dans l'univers de l'art il y a des stratifications, des destratifications, des captures, des symbioses, des évolutions a-parallèles, des strates, des phénomènes d'interstrate, des mouvements de traces : géo-art⁶.

Les écrans culturels et les couches visuelles ajoutées grâce aux nouveaux procédés photographiques transforment les compositions en images dialectiques qui valorisent l'interstice, l'iconologie de l'intervalle qui fonctionne comme modalité de dissémination des formes culturelles sans imposer, pourtant, la pure transversalité. Les images démontrent notre disponibilité à emprunter à une autre situation, à un autre passé, même à une autre identité. La mémoire affective joue un rôle extrêmement important

dans nos rencontres. Elle est prise dans notre corps, dans nos sentiments, dans les relations établies, dans notre regard. Ce type de mémoire, dominée par les affects, n'exclut pas le fonctionnement fragmentaire. Le fait que la mémoire se trouve dans un processus permanent de travail, actualisant par déformation, fonctionnant par sauts associatifs, transformant en permanence ses matériaux, n'exclut pas le choix des éléments qui ont eu un rôle important du point de vue affectif. À vrai dire, ce sont les affects qui déterminent la manière dont l'artiste se rappelle, reconstruit, détruit ou oblitère certains faits. Ayant un début de mémoire géologique, Peter Jacobi s'avère sensible à la rupture et à la différence, mais la caractéristique de son œuvre est représentée par la manière d'exploiter le fonctionnement géologique de la mémoire affective pour obtenir un mélange d'éléments personnels et culturels.

¹ Peter Jacobi, *Bilder eine Reise. Peregrin prin Transilvania*, Buchversand Südost, München, 2007.

² Il y a toujours un ordre symbolique qui permet l'accès à la réalité. La pratique et la théorie de la photographie rencontre, ainsi, la critique de l'iconisme développée par plusieurs théoriciens, par exemple Umberto Eco (*Le Signe* (1973), *la Structure absente* (1972) et le *Traité de sémiotique* (1975, chap. 3.5). Malgré le fait qu'au début il était l'adepte d'une position différente (un code iconique représente le résultat de la perception, il reproduit les conditions de perception de l'objet), Eco abandonne plus tard cette théorie pour une autre, « culturaliste » : la perception est conditionnée par les codes iconiques utilisés à un moment donné dans une société. L'image d'un objet signifie cet objet grâce à une corrélation culturelle ; représenter d'une manière iconique un objet signifie transcrire à l'aide des artifices graphiques les propriétés culturelles qui lui sont attribuées. Les codes perceptifs, les codes de reconnaissance et les codes iconiques, ainsi que les moyens de leur transmission sont acquis : ils sont des codes anthropologico-culturels. Un signe renvoie à un autre signe et toute tentative d'établir le référent mène à la définition de celui-ci dans les termes d'une entité abstraite qui représente une convention culturelle. Un discours similaire a été adopté par Nelson Goodman. Dans l'ouvrage *Ways of Worldmaking* (1978), celui-ci affirme que la symbolisation du monde que l'homme réalise par ses

productions signifiantes n'a rien à faire avec le monde en soi (position anticipée par l'ouvrage *Languages of Art* (1976) où il a affirmé que la ressemblance n'est pas nécessaire à la représentation).

³ Apparemment, la photographie représente une manière de réprimer le flux, car elle réalise le découpage d'un moment de la réalité, elle représente, donc, une manière d'arrêter le temps, de garder la stabilité des objets. Paradoxalement, pour la conserver, la photographie transforme la réalité en signes qui, une fois produits, pénètrent dans un autre flux, celui de la culture.

⁴ *Matière et mémoire* représente l'ouvrage où Bergson propose l'idée d'un monde à deux noyaux, l'un réel l'autre virtuel, d'où apparaissent les images-perception et les images-souvenir liées dans un circuit infini. Grâce à la synthèse active du temps, la mémoire permet au passé d'être partie du présent. Dans les images-cristal, le temps se divise en deux lignes, dont l'une permet au présent de s'écouler, tandis que l'autre conserve le passé, processus dont le résultat est un empilement de temps différents.

⁵ Peter Jacobi n'est pas seulement photographe, mais aussi collectionneur de photographies. Il a réussi à s'approprier les images les plus intéressantes de sa collection grâce aux nouveaux procédés photographiques. Quelques photographies prises au passage des siècles représentent des dames appartenant à la haute société roumaine en costumes

de paysannes, mode initiée par les représentantes de la maison royale. Les photos attirent l'attention par l'étrangeté des associations (Art Déco et traditions roumaines).

⁶ Comme manière de penser le modèle temporel, Jacobi rencontre les penseurs anachroniques – Aby Warburg, Carl Einstein, Walter Benjamin. Le premier a abandonné les modèles canoniques de l'histoire de l'art proposant une théorie de la mémoire des formes, mémoire qui fonctionne par sauts et latences, survivances, anachronismes et traces fragmentaires, modèle dynamophore et non pas archive, choses cohérentes qui peuvent être reproduites sans modifications. Le temps s'exprime par strates, blocs hybrides, rhizomes, retours inattendus. Nietzsche a qualifié ce type d'histoire comme pouvoir artistique, le seul capable de lier des choses apparemment isolées.

Bien que rapproché du modèle temporel de Deleuze par la métaphore géologique, Warburg n'arrive pas à

penser des plateaux qui fonctionnent par des connexions transversales. Il reste, plutôt, le prisonnier d'un modèle temporel caractérisé par la continuité des formes culturelles. Le nouveau fondement épistémologique de l'art postmoderne – la théorie des systèmes ouverts – impose le refus de la causalité linéaire et transforme la notion de temps. Les nouvelles histoires de l'art déconstruisent l'idée d'histoire comme trajet orienté et remplacent le progrès par les structures rhizomiques. Ce modèle de mémoire culturelle, anticipé par l'herméneutique radicale du dernier Heidegger (Gadamer et Ricœur ne quittent plus la ligne « faible » de la fusion des horizons), trouve son accomplissement dans les écrits des philosophes postmodernes qui affirment la différence temporelle pure : Deleuze par le concept de rhizome, Derrida par le concept de différance. Le passé vit, car la mémoire – construction poreuse, fragile, dynamophore, anachronique dans ses effets de montage – ne conserve, mais transforme.