

L'ÉTRANGER : L'ALTERITÉ QUI REND POSSIBLE D'ÊTRE EXTÉRIEUR À SON INTERIORITÉ

SÍLVIA ROSADO CORREIA

Unidcom – IADE

Être extérieur à son intériorité

La problématique de cette réflexion porte sur l'interrogation faite à l'image photographique contemporaine vue sous l'angle de l'altérité et comment ce processus peut déplacer, exiler ou même expulser le Moi dans la représentation artistique. Dans certaines œuvres d'art contemporaines, la réflexion sur le temps dépouillé d'éternité provoque le désir d'accepter le flux de l'altérité comme une qualité intime et nécessaire dans l'art contemporain. Être de façon transitoire comme un autre, en particulier à travers l'image photographique, apparaît comme un nouveau paradigme du temps. Celui d'une catégorie esthétique qui permet de voir le temps en le traversant, en suivant sa trace, sans pour autant le retrouver au sens de Proust. Cet *icarisme* du présent qui nous laisse flotter dans notre propre fragilité ontologique nous défie de revenir à l'étymologie de l'esthétique, à l'*aisthesis* comme une théorie de la sensibilité, du sentir et du sensible, (Buci-Glucksmann, 2003).

Dans la photographie contemporaine, nous retrouvons des processus dans lesquels le Moi, de celui qui est photographié, est « auto supprimé » pour laisser sur l'image un espace sans centre. Cette suppression, définie dans la photographie comme une autoreprésentation, fonctionne comme un fondement qui empêche une autoréflexivité. Le passage de la définition d'autoportrait à l'autoreprésentation dans la photographie est aussi une réflexion théorique sur l'image qui soustrait le sujet et retire le Moi de celui qui est photographié. Dans les exemples photographiques de deux photographes, Jorge Molder (série *d'Autoportrait* de 1983 à 1986; série *TV* de 1995 à 1996), de José Luís Neto (série *Não*, 1996), et du peintre d'Helena Almeida, (série *Negro Agudo* 1981 et la série *Negro Agudo* 1983), le passage des autoportraits aux autoreprésentations s'effectue au moment où celui dont on fait le portrait cesse d'être familier, parce qu'à l'intérieur de sa familiarité naît un étonnement. L'analyse

esthétique des œuvres des artistes cités envisage trois idées directrices qui peuvent délimiter la problématique. Avec l'œuvre de Jorge Molder, nous percevons la première idée directrice, dans la terreur de la rencontre de soi hors de soi-même. Elle sera celle d'une pensée qui se tient hors de toute subjectivité pour en faire surgir les limites depuis l'extérieur, d'après le sens que lui donne Michel Foucault dans son livre *La Pensée du dehors* (Foucault, 1986).

La deuxième idée est fondée sur le travail d'Helena Almeida, *Negro Agudo*, 1983, et prend une autre direction, celle d'un Moi comme un espace intérieur en expansion permanente, en mutation constante, se multipliant à l'infini sur le support photographique jusqu'à ce que disparaisse son identité.

La troisième idée essaie d'envisager, à partir du travail de José Luís Neto, *Não*, l'altérité dans l'intimité intemporelle d'un rêve. Ce processus d'altérité, qui se différencie selon le processus artistique de ces trois artistes, est aussi perçu dans l'autodestruction produite par une distance qui annule l'existence psychologique et autobiographique du double comme instance du « Moi » à la faveur d'un travail qui thématise le double comme recours à la suspension de la reconnaissance que l'on retrouve dans le processus d'hétéronymie chez Fernando Pessoa.

De cette façon, le point de départ qui problématise cette question se situe dans l'interrogation « Qui est celui qui nous regarde ? » et dans l'analyse de la mutation d'un Moi ontologique en un Moi, délogé et déplacé, qui dépasse volontairement le narcissisme de l'artiste en le blessant. L'orientation théorique et méthodologique qui guide l'étude de l'altérité dans le corpus des œuvres est la définition de visage et d'autoreprésentation. La définition de visage, dans les œuvres présentées ici, est celle qui autorise et nous ouvre le passage de l'autoportrait à une autoreprésentation et même à une autofiction visuelle.

Dans un texte sur l'ambivalence du visage, David Le Breton dans une perspective anthropologique (Le Breton, 2003), fait référence au visage comme à la chose qui peut, avec une force brutale, appréhender en même temps la non-coïncidence de soi-même et l'impossibilité d'exister sans être séparé. Le visage serait donc la souveraineté qui va interroger l'homme et le perturber, l'attirer vers un profond étonnement d'avoir ce visage à l'envers de l'autre. Ce serait avec cette même force brutale que nous aborderions la non-coïncidence de soi-même et que nous nous

lancerions dans une projection extérieure à soi très perturbante. Nous constatons dans l'analyse de David Le Breton que ce n'est pas la simplicité du visage qui renferme l'existence ou notre signification face à l'autre. Ce n'est pas le visage qui nous offre la reconnaissance d'une vérification parce qu'il y a aussi en lui une dissymétrie qui divise le sentiment de soi et le sentiment d'un visage.

Bien qu'il soit le lieu le plus intime, le moment du corps dans lequel s'enracine l'identité, il est aussi le plus dissimulateur. L'homme est dépossédé de son visage qu'il donne aux autres quand celui-ci est offert avec prodigalité. On ne peut y accéder qu'à travers un objet séparé de nous : le miroir, la photographie, l'écran de vidéo, le cinéma ou dans le reflet d'une vitre. De cette façon, le visage incarne le paradoxe d'être le temps et le lieu... Il est toujours donné sur une image et jamais dans une réalité vivante. Se reconnaissant sur cette image, on peut aussi rencontrer un étranger, une altérité qui n'exprime pas complètement ses traits. Donc, en nous confrontant avec le visage, nous sommes aussi mis en relation intime avec l'Autre. Le visage étant une superficie particulière d'entrée de l'extérieur vers l'intérieur, il peut être aussi l'espace où il est très probable que se situe le « moi ». Un espace d'où l'on entend et où l'on s'entend soi-même parler. Avec la bouche, les yeux, les oreilles et le nez, il forme un complexe d'organes sensoriels qui par leur disposition induisent un centre d'où va et vient le sens de la communication. Il est donc plus qu'un simple écran ou une superficie d'inscription parce que c'est une superficie particulière d'entrée de l'extérieur vers l'intérieur.

Il n'y a donc pas une perception objective du visage parce que d'une certaine façon le visage n'existe pas, il n'est pas une chose, ni même une image statique et pleine. Il n'est qu'un lieu, un territoire sur lequel tout s'inscrit et duquel tout fuit, dedans et hors de l'espace objectif. Un territoire d'où tout le sens est prêt à s'échapper. Une carte mobile comme un paysage sur lequel se dessinent des traits de tous les types. Le visage instaure ainsi un autre espace, topologique cette fois-ci, où la place de chaque organe, chaque ride, grain de beauté, pore, poil, muqueuse, n'est pas définie par des coordonnées objectives mais par l'intensité et la dynamique de ses forces.

Ce n'est donc pas une image mais un complexe de signes et de forces en mouvement qui le pousse soit hors de lui, hors de la signification, déformant la carte jusqu'à la rendre méconnaissable soit à l'intérieur de lui, le fixant en une figure statique, humaine et illusoirement unie. Le devenir invisible du visage est le mouvement qui le

fait s'échapper de la pétrification, s'échappant de lui-même et de la signification – voilà pourquoi si souvent nous ne nous reconnaissons pas dans notre image dans le miroir. Je renvoie au texte de José Gil : « Parce que le portrait recherche la singularité du visage, ma singularité est aussi dans la façon comment je m'absente de moi, comment je deviens méconnaissable lorsque je perds mon visage » (Gil, 2005: 33).

Quand il s'agit du visage lui-même, mon visage vu par moi-même, la première observation est que mon visage ne se trouve nulle part dans l'espace. Je ne le vois pas quand j'essaie de regarder, de sourire, de parler ou d'écouter. Je le pressens parce que je perçois une partie de mon nez, de mes paupières, de mes sourcils ou de mes pommettes. Comme Sartre nous le dit dans son article dans la revue *Verve* consacrée à la figure humaine « Le malheur, c'est que je ne vois pas mon visage – ou, du moins, pas d'abord. Je le porte en avant de moi comme une confidence que j'ignore et ce sont, au contraire, les autres visages qui m'apprennent le mien. » (Sartre, 1939: 43). En se concédant comme un espace où peut se situer le « moi » et en acceptant d'habiter de façon permanente l'interface comme une limite, une zone frontalière entre l'extérieur et l'intérieur, le visage produit une étrangeté comme le dit Jean Clair dans son livre, un *autoportrait sans visage* (Clair, 2008). Il serait donc possible que nous ne possédions pas qu'un seul visage mais de multiples visages qui, à la limite, s'absentent puis disparaissent.

La réflexivité spéculaire de la vision prolonge dans le monde la réversibilité sensible du corps – qui en se voyant et en se touchant est vu et touché -, comme si le regard qui ouvre notre peau au regard des autres la transportait ainsi sur les choses et les rouvrait à l'aide d'une « peau-miroir » qui nous refléterait. C'est cette « peau-miroir » qui inaugure le circuit de la vision et de telle façon que celui-ci déchire l'espace pour l'offrir au regard de tous, comme écrit Merleau-Ponty « comme pour attester qu'il y a une vision totale ou absolue, en dehors de laquelle il ne reste rien, et qui vient se fermer sur eux-mêmes » (Merleau-Ponty, 1964).

Dans ce sens pourrions-nous imaginer une vision non spéculaire, un voir qui ne serait pas vu ?

Dans l'autoportrait, le regard se voit en se voyant en abyme : comme si dans l'autoportrait culminait la tendance implicite dans toute la peinture pour voir et s'exposer dans une permanence latente d'un « regard-corps », voyeur et exhibitionniste.

Dans l'autoreprésentation, l'autre cesse apparemment d'exister, l'autre qui est photographe. Dans l'autoportrait, rien ne peut fuir le regard : l'image attire et reflète le regard qui la regarde et c'est pourquoi tout dans le regard du peintre se concentre sur sa propre image, celle-ci absorbe tout ce qui l'entoure, et la renvoie en centrant encore davantage les éléments de la représentation. Et ainsi à l'infini, en abyme, de telle façon que le centre « saute » hors de l'espace de la toile. Sur la photographie, le cas est différent parce que le photographe qui « s'auto-représente » ne peut pas faire son autoportrait. Le centre de l'autoportrait constitue un point intérieur comme si la représentation se tournait de façon absolue vers un intérieur mythique, sans la présence du regard de l'autre.

Comment « s'auto-représenter » par-delà l'image photographique ? Sur chaque photographie, il y a une espèce d'ombre qui se traîne, une non-représentation, une non-image qui n'est pas l'invisible derrière l'image mais la force réelle dans l'immanence de la vie que cette image secrète. L'autoreprésentation concentre en elle les propriétés de la représentation, elle dit ce qu'elle n'est pas. Elle crée une interaction chaotique qui projette l'image dans le temps réel. Un décentrage inépuisable, une inquiétude vague, une impossibilité de stabiliser le regard à la superficie de la toile gagnent le spectateur des images anémiques des autoportraits. Car il ne sait déjà plus très bien si ce sont elles qui s'animent avec durée et vie ou si c'est lui, dans le temps réel, qui rentre dans le circuit de l'image.

Devenir-autre

La première idée directrice de ce processus, avec l'œuvre *TV* de Jorge Molder, envisage le Moi comme une pensée du dehors. Dans cette œuvre de Jorge Molder, la face sans visage actualise ce que les mots de Foucault expriment, « J'écris [je me photographie] pour cesser d'avoir un visage » (Foucault, 1992). Ce qui implique de cesser d'avoir une identité sociale, un statut, une place depuis toujours imposée, pour pouvoir devenir, devenir imperceptible, devenir autre. Sans considérer la dimension de l'écriture, à partir d'un certain moment, Foucault s'approprie aussi le *du dehors* comme le principe d'une affirmation qui n'est pas positive, qui naît d'une expérience des limites et de la transgression, différemment formulée chez Blanchot et chez Bataille mais dont nous pouvons rapprocher la lecture. Pour Foucault, ce que nous sommes

habitué à voir comme autoréférentialité de la littérature désignerait, plus qu'un don de réflexivité, la possibilité d'une articulation avec le *du dehors* : « La littérature, ce n'est pas le langage se rapprochant de soi jusqu'au point de sa brûlante manifestation, c'est le langage se mettant au plus loin de lui-même » (Foucault, 1966: 13). Ce serait dans ce contexte que j'aimerais présenter la première idée directrice de ce processus d'altérité dans l'œuvre *TV* de Jorge Molder : le Moi comme une *pensée du dehors*.

Dans un premier temps, l'inexistence d'une quelconque recherche d'authenticité à l'intérieur de son auteur rapproche le travail photographique de Jorge Molder de la pensée du dehors de Foucault. Se photographier pour cesser d'avoir un visage peut être compris dans son œuvre que, lorsqu'en utilisant sa propre image, il lui retire toute psychologie. Il ne recherche aucune densité intérieure ou profondeur dans l'autre représenté, pas même de l'utilisation qu'il donne à son propre corps ou à son visage. L'altérité serait alors le processus qui rend possible des questions posées à la nature même du processus photographique comme miroir. Il y a dans ces photographies une menace qui apparaît sous la forme d'un personnage divisé. Serait-ce celle d'un personnage qui se voit face à une menace de la division en autres ?

Dans ce travail, la répétition de l'image de soi-même comme processus créatif évoque selon certains théoriciens de la photographie la mémoire du surréalisme. Parce que ce sont des images de soi-même, de l'artiste, qui s'assurent à l'aide du sens que chaque image confère à la précédente. Le photographe en créant un double en répétition permanente de soi-même crée aussi un personnage qui se voit face à la menace de la division ou qui est finalement l'agent de la division en « autres ».

Le passage de l'autoportrait à l'autoreprésentation dans l'œuvre de J. Molder, selon Delfim Sardo, (Sardo, 1999) a lieu au moment où celui dont on fait le portrait cesse d'être familier ou parce qu'à l'intérieur de sa familiarité naît une étrangeté. Il existe dans cette analyse de Delfim Sardo l'horreur intolérable qui est la rencontre de soi, hors de soi. Cette rencontre thématise le double dans ce travail comme un recours à la suspension de la reconnaissance. Le moi-même et le double apparaissent ainsi à travers le caractère en série et répétitif des images. Le retour de cette figure déjà hors d'elle, de son identité, est l'élément central du trouble de la perception. C'est le multiple d'une fonction ou d'une présence. La rencontre entre soi et soi-même dans la question « qui est celui qui nous regarde ? » ou « qui est celui qui fait naufrage en lui-

même ? ». On perçoit une fente irréparable en soi-même et la compréhension que cette fente intérieure est une fracture en suspension. En montrant le reflet du reflet, Jorge Molder dépasse l'autoportrait parce qu'il inflige une blessure au Moi. Il blesse le moi volontairement pour rendre possible le passage d'un moi ontologique, un moi de l'intériorité, à un moi délogé de lui-même, renvoyé à un endroit multiple.

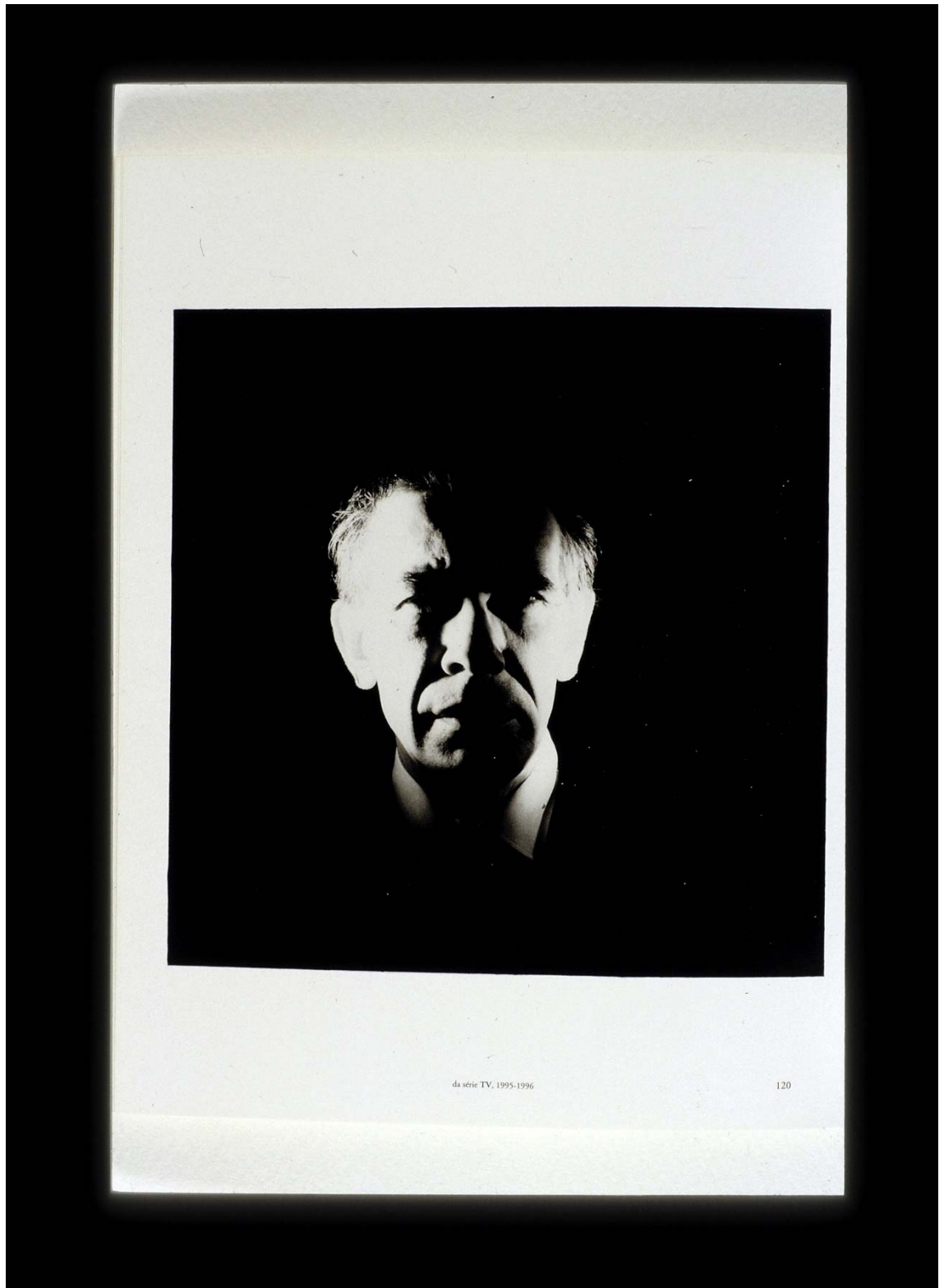
Dans cette incursion dans le *du dehors*, la photographie montre de façon intrinsèque une différence, une non-immanence de soi à soi. Dans l'espace ouvert par cette non-identité de Jorge Molder, nous voyons se configurer dans la photographie un autre espace, le neutre qui, lorsqu'il est interpellé, fait vaciller la certitude de la pensée cartésienne. Alors que cette pensée pourrait conduire à la certitude indubitable du Moi et de son existence, l'espace ouvert par la non-identité dans l'œuvre de Jorge Molder « introduit un personnage en transit ». Il est toujours précédé par l'ambiguïté de l'énonciation préalable qui la soutient, dispersant l'existence en lui opposant un vide ou un espace neutre.

Si pour Foucault, l'interrogation est la suivante : quel type de langage pourrait rester fidèle à la pensée du dehors ? Dans le travail de Jorge Molder, ce serait plutôt « Quelle est la performance du personnage qui ne nous regarde pas dans son silence ? » Ou encore : « Qui est celui qui se noie en lui-même ? ».

Dans ce travail, l'autre sans visage et sans regard ne peut pas voir sauf au moyen du langage d'un autre. Une altérité qui rend possible de passer « au-dehors de soi », devenir extérieur à son intériorité. Ce n'est peut-être que de cette façon que la pensée quitte l'intériorité parlante de la conscience pour se transformer en énergie matérielle, persécution et dilacération du sujet lui-même, (Foucault, 1986). Tout le discours réfléchi court toujours le risque de reconduire cette expérience dans son travail vers la dimension de l'intériorité. La réflexion reconduit cette expérience vers la conscience ou la développe sous la forme d'une description du vécu, la convertissant en expérience du corps comme une expérience de la présence des autres, c'est-à-dire en la changeant en ce qu'elle n'est pas. Le vocabulaire même de la fiction est suspect de duplicité : dans l'épaisseur des images, dans les figures apparemment plus neutres. Il faut évaluer le risque considérable que des significations préétablies ne viennent se déposer, c'est-à-dire, que sous l'apparence d'un dehors imaginé, elles contribuent indirectement à réintroduire la « vieille trame de l'intériorité ».

Le *du dehors* insinue qu'il est indissociable d'une dimension de l'expérience. Il est cependant intéressant de comprendre que cette expérience n'est pas de l'ordre du vécu, du sentir ou de l'imaginé. C'est une expérience de l'impersonnel dans un sens proche de ce qui est chez Blanchot l'expérience de l'inexpérimenté : ce qui échappe à la possibilité, ce dont on ne peut pas faire l'expérience. La photographie est un regard aveugle sur les choses parce que ce que la photographie refuse dans l'œuvre de J. Molder est sa réduction au statut d'objet, de simple image. En effet, sa photographie permet une autre forme de relation avec les choses vu qu'elle ne prétend pas s'en servir ou exercer sur elles une quelconque forme de domination.

Ainsi, être comme un autre implique dans l'œuvre de Jorge Molder de retirer absolument le Moi. Être absent de son existence, réussir à être en dehors de soi-même. Sans vérité ni théâtre, sans preuve, sans masque, sans affirmation, libre de tout, le centre apatride constitue son propre espace comme celui du dehors dans lequel il « s'auto-efface » pour laisser un lieu sans centre, un fondement qui empêche une autoréflexivité totale.



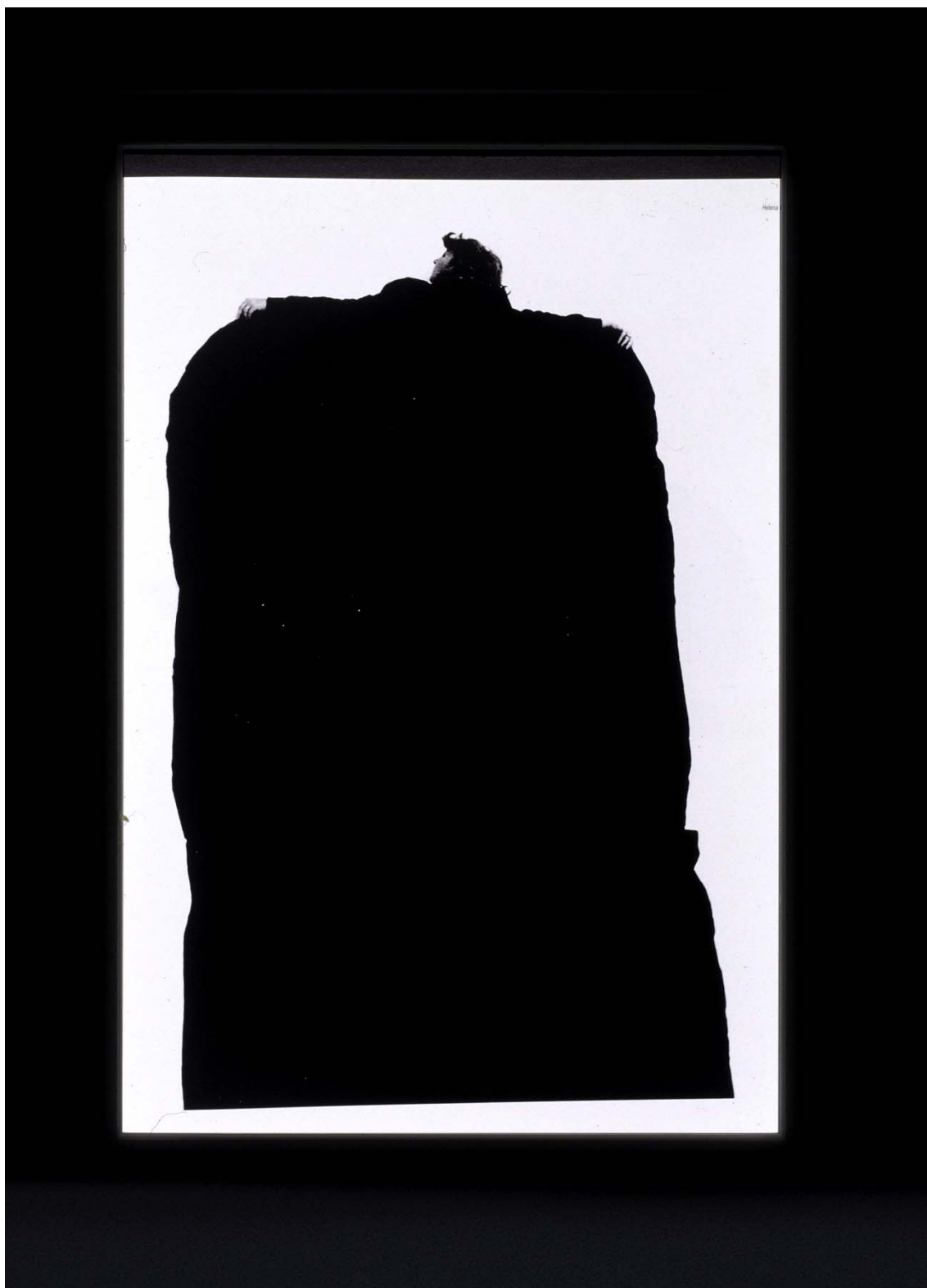
Jorge Molder, da série TV de 1995 - 1996

L'extériorité absolue

La deuxième idée directrice avec le travail d'Helena Almeida, *Negro Agudo*, prend une autre direction, celle d'un *Moi comme un espace intérieur*.

L'espace intérieur dans l'œuvre de cette artiste ne se construit pas d'une façon quelconque vu qu'il est le lieu de la métaphore (qui devient ainsi plus qu'une simple image). Il est l'espace esthétique « topologique » comme dirait Merleau-Ponty et plus particulièrement poétique. L'espace intérieur dans cette œuvre acquiert des mouvements physiques et les métaphores deviennent des matériaux au fur et à mesure que le sens de la réalité extérieure y révèle son support métaphorique. C'est un espace qui est toujours en expansion, il se trouve constamment en mutation, se multipliant à l'infini à travers des encastremements successifs.

L'espace intérieur est comme un « abyme à l'intérieur du moi » mais cet « intérieur » du moi est aussi « dehors » : l'expansion de l'espace déplace le Moi conscient qui se trouve au centre. Dans cette œuvre présentée ici, *Negro Agudo*, l'espace intérieur est ainsi composé d'« intérieurs » infinis qui secrètent leurs « dehors » qui deviennent d'autres « intérieurs » vers l'extérieur (Rosado Correia, 2009). Il finit par ne plus y avoir de centre, de focalisation stable, d'autoréférence de la conscience. Et à partir d'ici, les sensations tournent « dans le cercle (...) toujours équidistant du centre intangible de mon être » comme dirait *Faust* de Fernando Pessoa.



Helena Almeida, *Negro Agudo*, 1983

Du-dehors

La troisième idée directrice, à partir du travail de José Luís Neto, envisage le Moi comme une intimité intemporelle.

« J'ai rêvé d'une statue, la statue de la lumière. Il y avait une tempête et la statue s'enterrait lentement. J'ai commencé à être angoissé et triste. J'ai essayé de la sauver en la tirant par la tête. La tête s'est séparée du corps et est restée entre mes mains. À ce même instant, la statue était complètement enterrée et j'ai crié « Non ». Cette même nuit, j'ai pensé faire un projet photographique en regardant la lentille de mon appareil photographique en disant : « Non » (Neto, série *Não*, 1996).

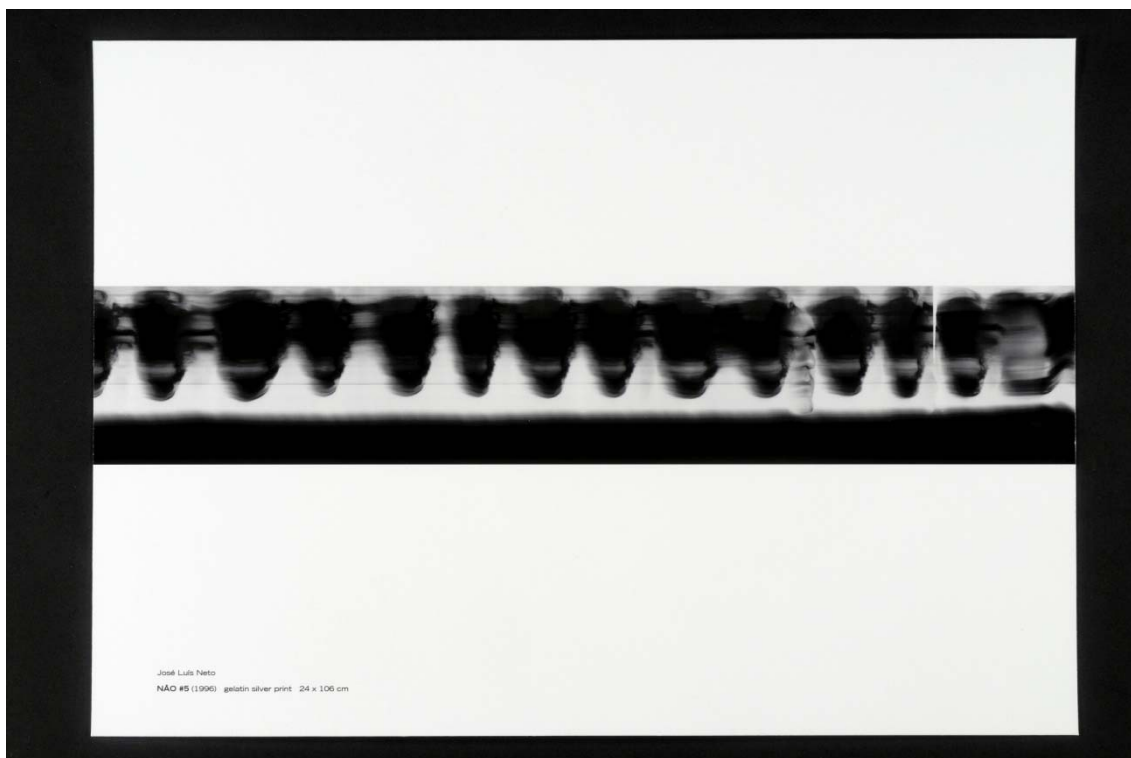
Le rêve décrit par José Luís Neto est un voyage qui le laisse dans un endroit inconnu, un endroit sans le sens de la temporalité. Ce continuum d'images, laborieusement construit, parfois dilué, atténué ou ébauché la figure de José Luís Neto, présente le visage en suspens, sans place déterminée, libre et errant. Il le lance en dehors de l'endroit, quel qu'il soit, où il pourrait se fixer. Ce visage qui n'est pas montré clairement mais qui nous laisse voir le cri, sépare le Moi de la conscience aliénée dans son propre rêve. Le lien fragile entre les images internes du rêve et l'image extérieure de la photographie est créé dans ce travail par une intimité intemporelle. Une espèce de « pré-temporalité » (Zambrano, 1994) dans laquelle le temps est annoncé par le mouvement de ce continuum sans destination fixe. Le « non » de son rêve qui perdure sur l'image est la sonorité de ce qui s'offre à l'Être sans réalité.

À la sortie du rêve, le visage qui traîne son Moi comme une ombre est pris par la conscience de la veille et il cesse d'y avoir une aliénation parce que la critique de soi-même est devenue possible. Il devient aussi possible de comprendre les événements, de savoir que c'est un rêve. Le Moi de José Luís Neto reste et se maintient en dehors comme s'il assistait à sa propre vie en dehors d'elle-même, comme un survivant qui n'aurait aucun endroit où s'intégrer. Il se sent expulsé de la zone de la vie, de l'espace où la vie fonctionne. Il reste immobile. En restant en dehors de soi, comme une certaine ivresse, en sortant du rêve en criant, le photographe va ouvrir un chemin par son travail car rester pétrifié, immobile, ce serait sa mort.

De cette façon, ce travail est lié au monde magique où apparaît toujours un seuil qui doit être traversé, une porte hermétique qui doit être ouverte, un recoin qu'il faut affranchir. En cela, la première chose que l'on doit retenir est la séparation entre un

dedans et un dehors. Si l'on est dedans il faut en sortir et si l'on est dehors il faut rentrer... Dans les deux cas, il y a un caractère d'obligation absolue. C'est le Moi sans endroit où rester du photographe qui a besoin de sortir ou de rentrer, il a besoin de le faire à n'importe quel moment lorsqu'il se retrouve devant la lentille de son appareil photographique. Son seuil est atemporalité parce que le Moi la constitue. Le seuil est le passage de l'atemporalité à la temporalité comme on peut le voir dans certains moments de cette séquence (Neto, Série *Não* #5), on peut voir son profil. Lorsque le visage qui traîne le Moi veut rentrer, le danger est celui de l'aliénation, de la perte du centre, de la poursuite de l'errance. Lorsqu'il veut sortir le danger est de s'asphyxier dans l'atemporalité.

Nous pouvons déduire de tout cela que le Moi a une place qui lui est propre, une place adéquate. Les images qui remplissent l'espace des rêves, qui constituent le contenu des rêves. Le vide comme place du Moi apparaît aussi dans le rythme de cette séquence. Un certain vide est paradoxalement la place qui peut fixer le Moi, son enveloppe, c'est à cause de lui qu'il est libre, il n'adhère véritablement à rien, à aucune zone d'expériences qui éveillent, avec lui il peut se déplacer, éloigner des masses d'expériences, en réveiller d'autres. Ce n'est qu'aux moments de grande douleur ou de joie extrême que le Moi est submergé par l'intensité des expériences qui sont des sensations et la conscience reste en suspens. Alors le temps ne compte plus. La persistance du vide *Não* #3, c'est-à-dire de la distance par rapport à la pensée, est précisément ce qui rend possible ce travail. Sans ce vide, sans cette indépendance du Moi qui peut même être retenu dans le temps, c'est-à-dire, faire un trou dans le temps.



José Luís Neto, *Não #5*, 1996

La conclusion de ce processus d'altérité, qui se caractérise par une pensée du dehors dans l'œuvre de Jorge Molder, par un espace intérieur dans l'œuvre d'Helena Almeida et par une intimité intemporelle dans l'œuvre de José Luís Neto, est perçue dans l'autodestruction produite par une distance qui annule l'existence psychologique et autobiographique du double comme instance du « moi » à la faveur d'un travail qui thématise le double comme recours de la suspension de la reconnaissance que l'on retrouve dans le processus d'hétéronymie de Fernando Pessoa. C'est donc une recherche permanente d'un temps vierge, absolument débarrassé de toute entropie. Parce que tout ce qui fixe, immobilise, répète ou ankylose, peut horrifier le processus créatif de ces artistes présentés ici.

C'est une crainte si profonde que, comme le dit Bernardo Soares, il existe une fatigue encore plus terrible que celle d'exister, celle de ne pas pouvoir ne pas exister. Avoir déjà existé est un poids pour celui qui aimerait libérer complètement la vie de son inertie et le temps de son entropie. Ainsi, comme dans le processus d'hétéronymie de Fernando Pessoa, chaque œuvre de ces artistes présentés doit à sa manière rendre le

temps abstrait – et de le recréer comme sa propre chose, comme un temps de vie, comme un temps parfois objectif qui peut prendre toutes les formes de l'objectif et du subjectif et de l'objectif-subjectif mais toujours comme un temps secrété par la chose même comme celui d'une émotion métaphysique. Le déplacement continu du Moi, le recopiage des univers et le glissement d'espaces infinis encastrés les uns dans les autres permettent la multiplication de mondes et créent ainsi un rapprochement du processus d'hétéronymie.

Même si l'on sait que l'hétéronyme en devenir se distingue du simple autre en devenir, car il produit quelqu'un capable de créer littérairement : l'hétéronyme ainsi que le processus d'altérité sur les images photographiques de ces artistes, sont un mouvement centrifuge, décentralisateur/décentré mais aussi d'expansion. Autant le Moi dans l'hétéronymie que le Moi dans l'altérité présenté dans les œuvres photographiques se définit par sa plasticité et sa capacité à se mouler dans des sensations distantes. Il rend infini l'espace comme l'infini de l'infini.

Bibliographie :

- BUCI-GLUCKSMANN, C. (2003). *L'Esthétique de l'éphémère*. Paris: Galilée, Coll. Écritures/Figures.
- CLAIR, J. (2008). *Autoportrait au visage absent, Écrit sur l'art 1981-2007*. Paris: Gallimard.
- FOUCAULT, M. (1986). *La Pensée du dehors*. Paris: Fata Morgana.
- GIL, J. (2005). *Sem título, escritos sobre arte e artistas*. Lisboa: Relógio D'Água.
- GIL, J. (s/d). *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*. Lisboa: Relógio D'Água.
- GIL, J. (1999). *Diferença e negação na poesia de Fernando Pessoa*. Lisboa: Relógio D'Água, Collection Sophia.
- LE BRETON, D. (2003). *Des Visages essai d'anthropologie*. Paris: Métailié, Coll. Traversée
- LOURENÇO, E. (1990). *Pessoa l'étranger absolu* (traduit du portugais par Annie de Faria). Paris: éditions Métailié.
- MERLEAU-PONTY, M. (1964), *L'Œil et l'esprit*. Paris: Gallimard.
- PERNES, F. (dir.) (1996). *Helena Almeida, Dramatis Persona : variações e fugas sobre um corpo*. Porto: Fundação Serralves.
- ROSADO CORREIA, S. (2009). *L'expérience éthique dans l'art contemporain, Helena Almeida et Sebastião Salgado*. EUA Cornell University: Sans Papiers Einaudi.

- SARDO, D. (1999). *Luxury Bound fotografias de Jorge Molder*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- TRINCÃO RENATO, P. (dir.) (2001). *Netz, José Luís Neto*. Coimbra: IHCT/MNCT.
- ZAMBRANO, M. (1994). *Os sonhos e o tempo*. Lisboa: Relógio D'Água, coll. Anthropos.