

Arnaud Maggs : Convergence sans coïncidence / Arnaud Maggs : Convergence Without Coincidence

Roth, KätheGarceau, Anne-MarieKeziere, Russell

L'authenticité 1 Numéro 39, Été 1997

[📄 Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN 1196-9261 (imprimé)
1923-8223 (numérique)

[📄 Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Roth, Käthe. Garceau, Anne-Marie. Keziere, Russell. "Arnaud Maggs : Convergence sans coïncidence / Arnaud Maggs : Convergence Without Coincidence." *CV Photo* 39 (1997): 7–34.

Tous droits réservés © Les Productions Ciel variable, 1997

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]



Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

ARNAUD Maggs

Convergence sans coïncidence

A notre époque, toute communication disparaît sous une montagne d'informations. Nous remettons spontanément en question les droits acquis et les motifs obscurs, non divulgués. Dans ce climat de scepticisme postmoderne, les mots et les représentations restent suspects (tant qu'on n'a pas prouvé leur innocence) — nous n'affirmons rien avant d'être sûrs de pouvoir le faire.

Prenons le concept archaïque d'«identité», si étrange. Comme une statue équestre du XIX^e siècle, il est héroïque, invraisemblable, ironique et, dans une large mesure, dérisoire. Il devrait être laissé en pâture aux pigeons, ou même renversé. Bien sûr, il y a les nostalgiques qui — comme Le Pen et autres racistes du genre — croient encore à la nécessité de préserver les liens du sang qu'évoquent ces statues. Mais on se doute bien que, au fond, même eux savent qu'ils essaient de faire revivre un fétiche.

Bien qu'anesthésiés et sans défense, nous réussissons assez bien à nous adapter à ce climat de méfiance; nous commençons à être blasés et à nous y sentir à l'aise. La question n'est plus de savoir si nous pouvons survivre au triomphe du doute et de la disparition, mais plutôt de savoir comment nous le ferons et ce que nous voulons dire lorsque nous employons le « nous ».

Notification, d'Arnaud Maggs, est un commentaire profond et séduisant sur cette question de la vie et de l'histoire qui s'effacent. Comme plusieurs des œuvres précédentes de Maggs, la série *Notification* a été élaborée à partir d'un objet trouvé, qui a été suivi d'un autre, et ainsi de suite jusqu'à la constitution d'une collection. Il s'agit ici de faire-part de décès envoyés par la poste par les familles des disparus aux personnes concernées. La plupart de ces faire-part ont été postés en France à la fin du siècle dernier et au début de celui-ci.

En général, le faire-part comporte une petite enveloppe sur laquelle est tracé un gros «X» noir. Tant que l'enveloppe reste cachetée, il est impossible de connaître l'identité du disparu. On peut la présumer à partir de l'adresse de retour, mais sans certitude.

Plusieurs décennies plus tard, nous en savons encore moins. Maggs a produit des photographies en couleurs de l'envers des enveloppes, les a encadrées et accrochées au mur pour former une grille. La série continue d'évoluer et s'incarnera de multiples façons. Dans la première installation de *Notification*, à la galerie Susan Hobbs, de Toronto, Maggs avait recouvert tout un mur de ces photographies : huit photos de haut sur vingt-quatre de large.

Lorsque j'ai vu l'installation la première fois, l'effet graphique des rangées et des colonnes de «X» m'a plu. Il y a quelque chose de réconfortant dans la répétition, et quelque chose de rassurant dans les modèles.

We live in a time when all communication happens under a cloud of erasure. We are conditioned instinctively to call into question vested interests and hidden, undisclosed motives. In this cloud of postmodern skepticism, words and representations are equivocal — until proven innocent. We negate before we can feel safe to affirm.

Consider "identity": what a strange, antique concept. The concept of identity is like a nineteenth-century equestrian statue. It is heroic, implausible, ironic, and largely laughable. It is something to be pulled down, left to the pigeons.

There are those — such as Le Pen and other racists — who still promote blood nostalgia for these statues. But one suspects that deep down even they know that they are acting out a fetish. Although we are anaesthetized out of self-defence, we are quite good at adapting. In fact, we are becoming sophisticated and comfortable within this *via negativa*. The question is no longer whether we can survive the liberation of negation and erasure, but what do we do when we get there, and what we mean when we say "we." Arnaud Maggs's *Notification* is a profound and elegant commentary on this issue of life and history under erasure. The *Notification* series, like much of Maggs's previous work, is based on a found object that is zealously pursued until it becomes a collection. In this case, the source object is a mailed death notice, sent by the recently bereaved to those who need to be informed. Most of them were mailed to addresses in France in the late nineteenth and early twentieth centuries.

The notification itself is generally a small envelope, distinguished from all others by a large, black "X." Until the envelope is opened, one cannot know who died. One may suppose, by virtue of the return address. But one cannot know.

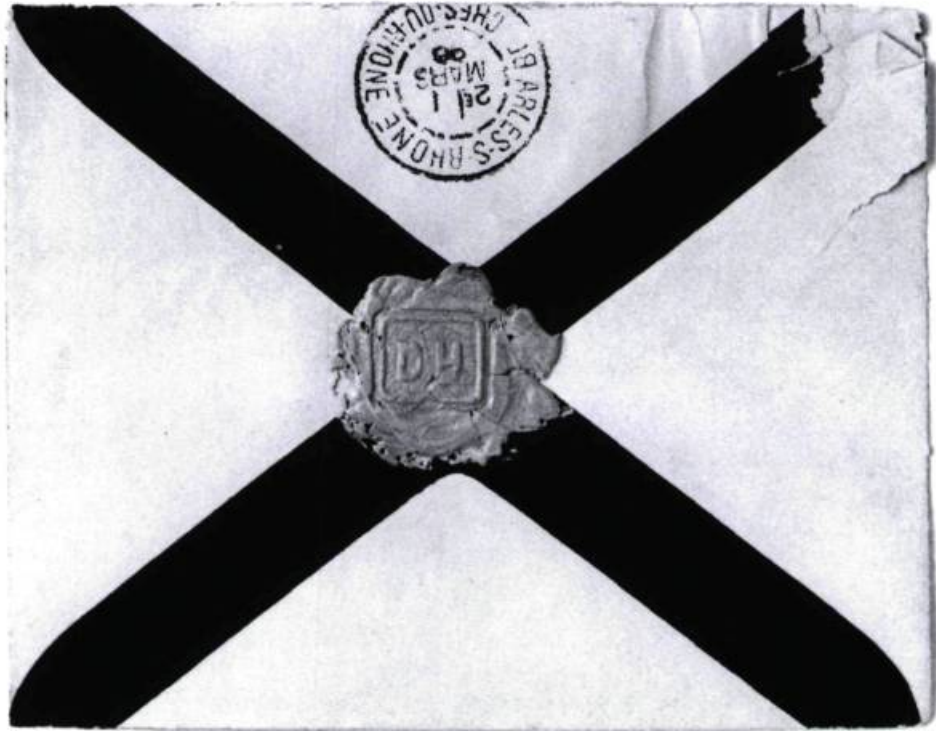
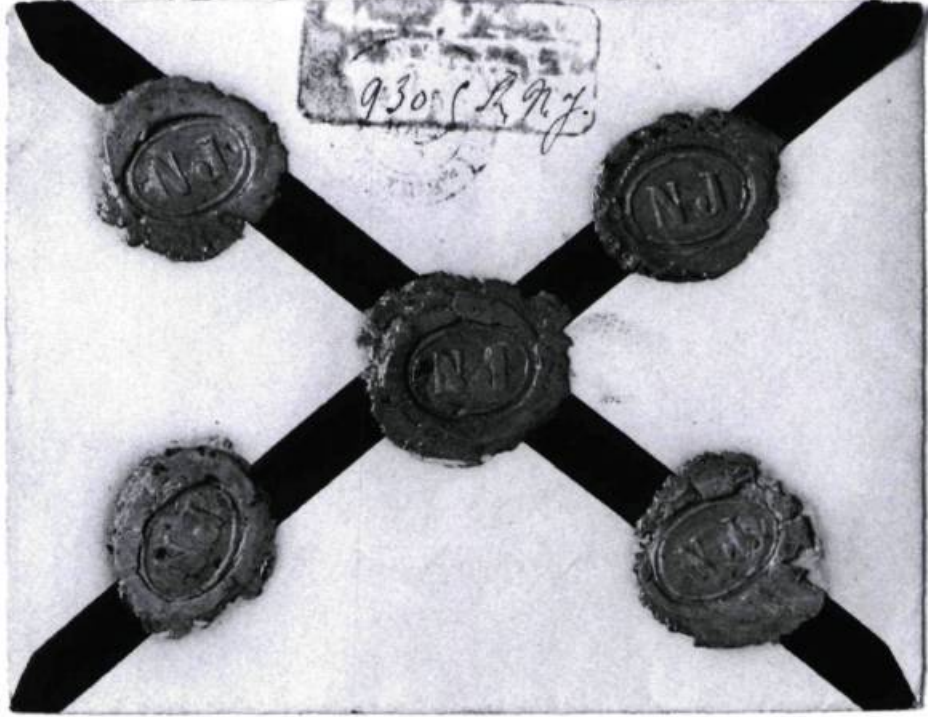
Many decades later, we know even less. Maggs has made colour photographs of the backs of these notifications, framed them, and arranged them in a grid on the wall. The series is evolving and will have multiple incarnations. In the first installation of the *Notification* series at the Susan Hobbs Gallery in Toronto, for example, Maggs installed them floor to ceiling, eight deep and twenty-four wide.

When I first saw this installation, the graphic effect of the rows and columns of Xs delighted me. There is something comforting in repetition; there is something familiar about patterns.

Slowly, however, the import of this collection comes to the fore. The individual envelopes are enlarged, bringing the specific markings and postal

Russell Kesiere vit à Toronto. Il est rédacteur et critique. Il a été rédacteur en chef de la revue *Vanguard* de 1979 à 1989. Depuis 1990, il travaille en marketing et en consultation technologique. Il collabore comme rédacteur en chef avec *Electronic Composition and Imaging* et avec *Print on Demand Business Canada*.

→ p. 14

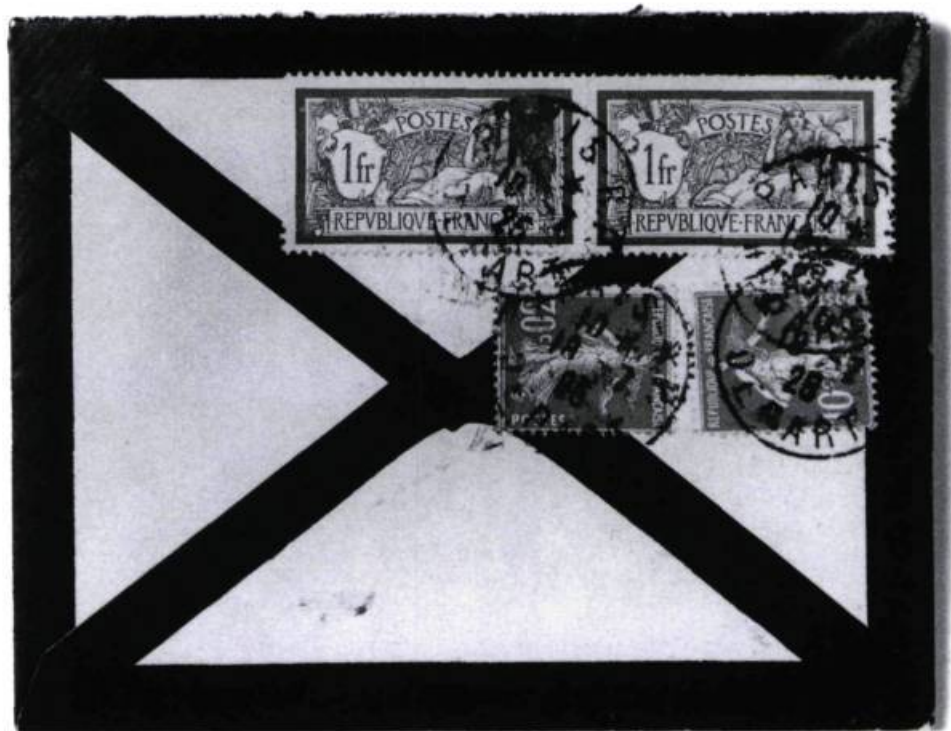
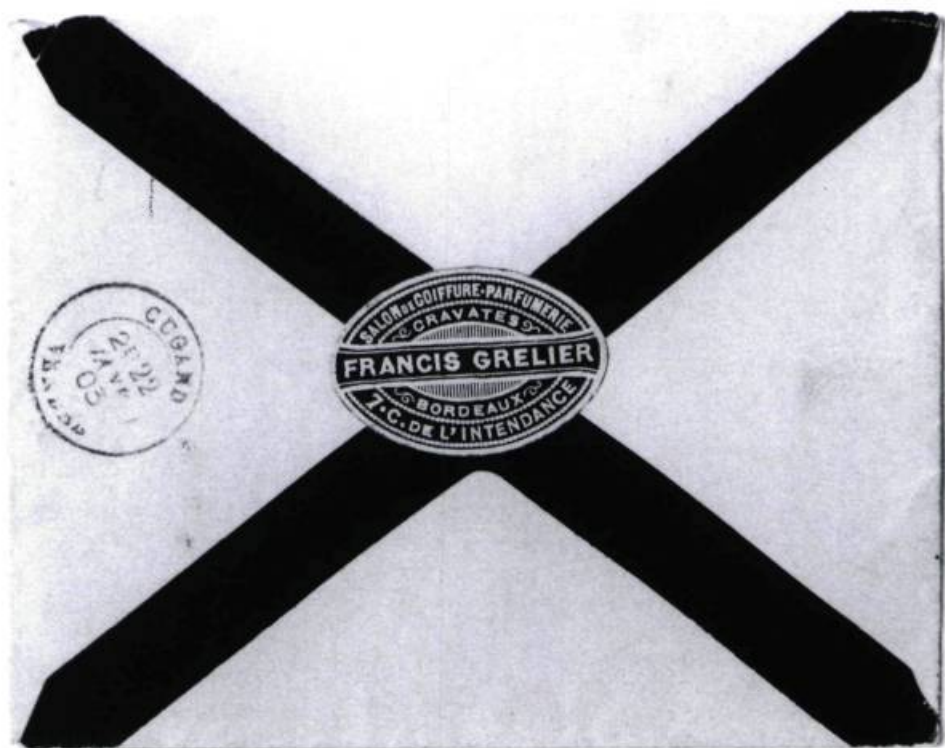


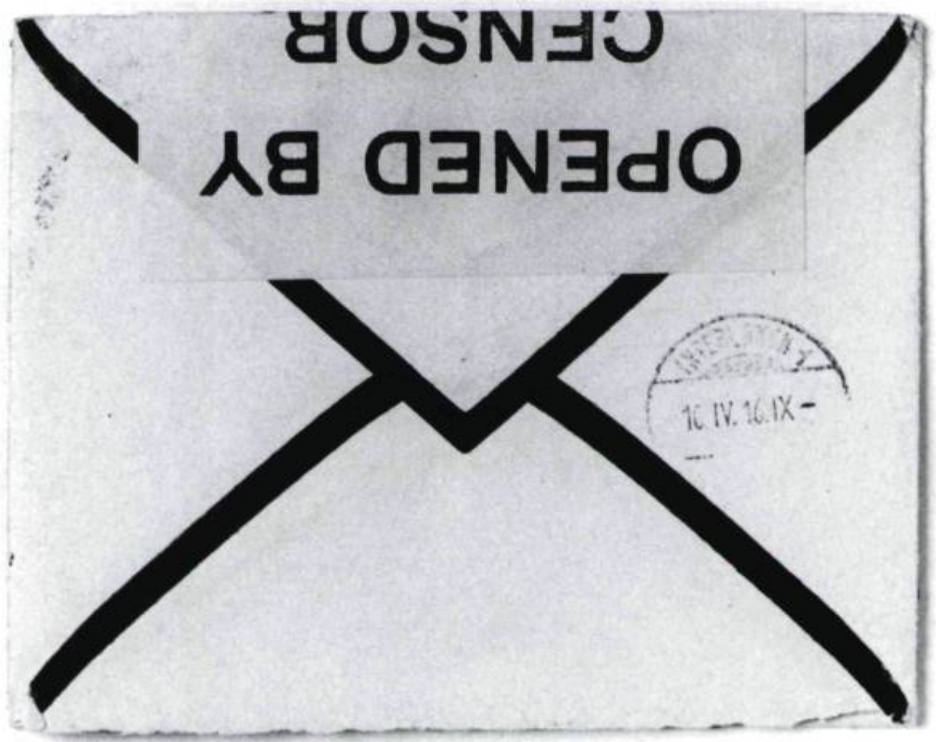
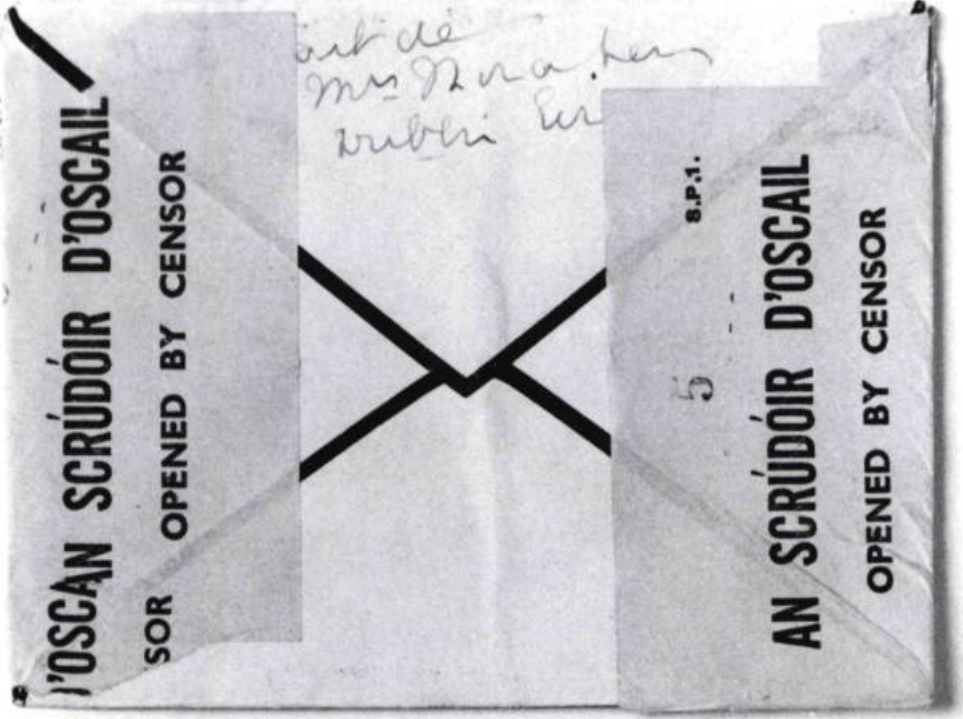
On m'a dit que dans la maison même
on donnerait des renseignements, ce qui
on dirait à qui il faut s'adresser
pour en prendre garde, de
te donner la peine d'y
aller, j'ai pu de
t'en obliger
M. Tardieu
mieux.

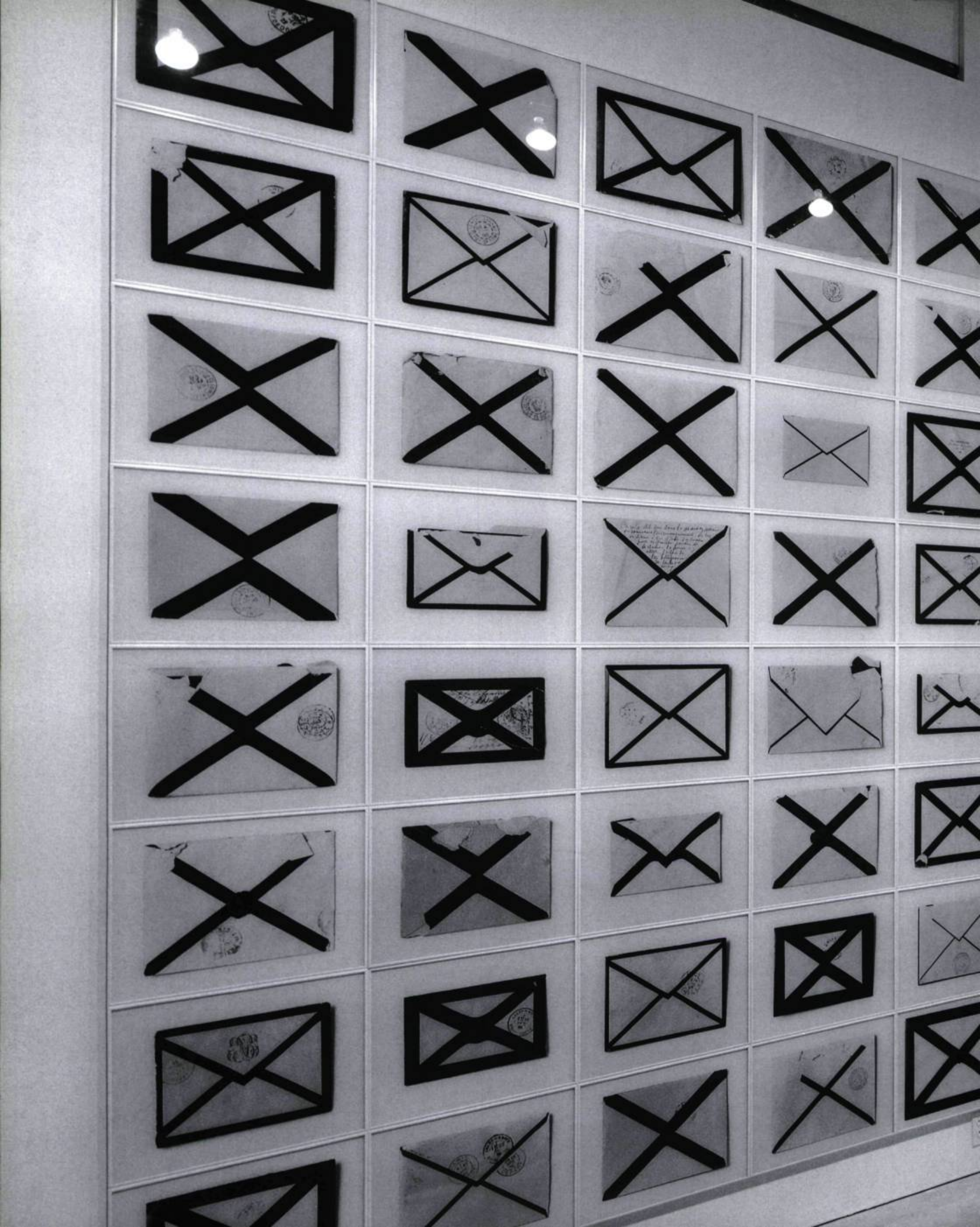
INCONNU A APPRENDRE DES
FACTEURS de CASABLANCA
FACTEUR CHE
MAROC

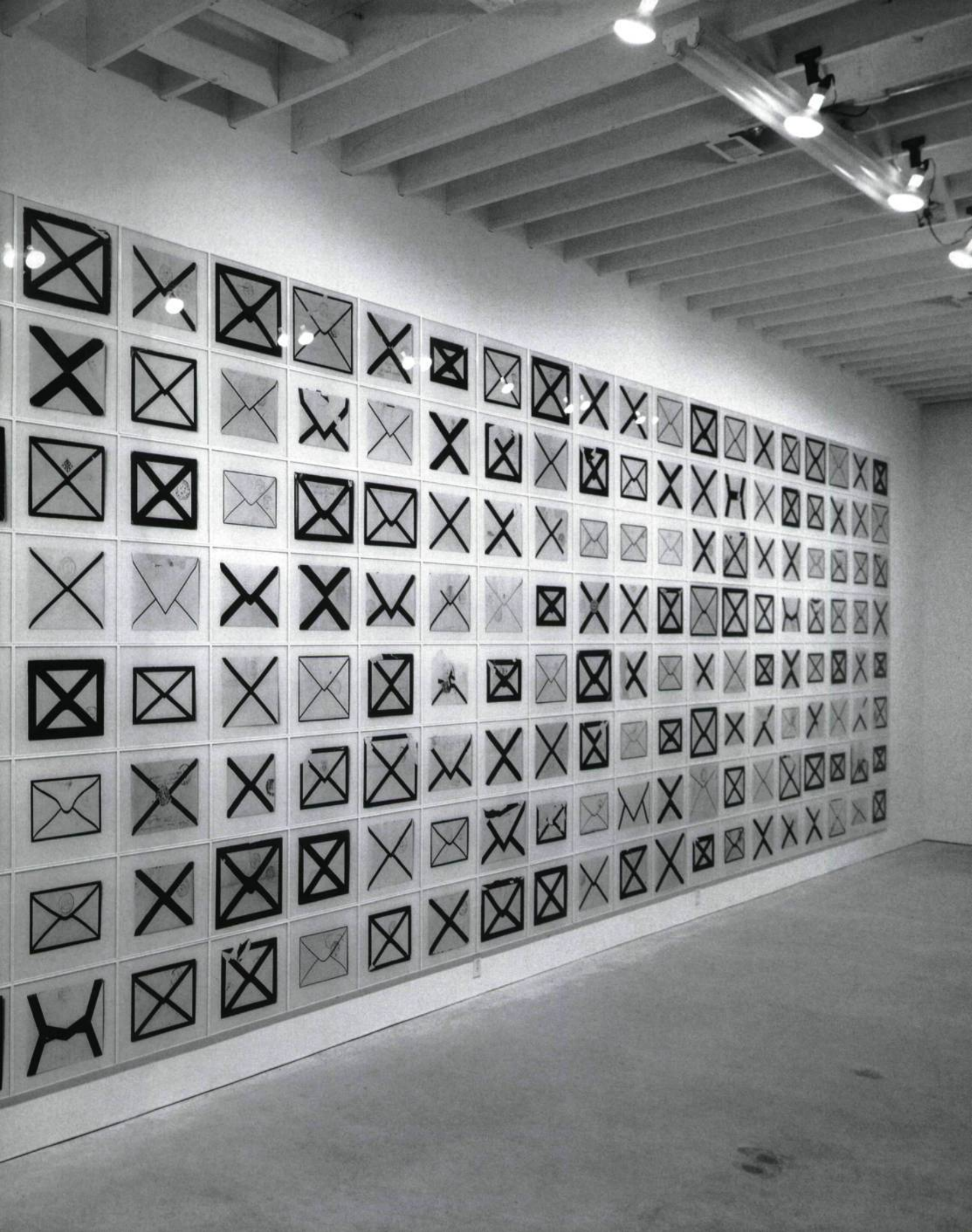
55

De la part
De la part de l'éditeur









Convergence Without Coincidence

Lentement, cependant, la signification de cet ensemble s'est manifestée. Chaque enveloppe, agrandie, met en évidence les marques spécifiques et les cachets postaux. Comme nous ne pouvons faire abstraction de ces particularités, elles nous éloignent du motif et nous ramènent à l'histoire. Quelqu'un est mort, mais on ne peut pas savoir qui; l'identité a été gommée, et la mémoire embaumée dans la photographie. On ne peut pas retourner l'enveloppe; la blessure historique du décachetage a été scellée elle aussi dans la photographie.

Quelques enveloppes ont été déchirées, d'autres ouvertes avec beaucoup de soin et de précision à l'aide d'un coupe-papier. Des gribouillages ont été ajoutés sur certaines. L'inscription «saisi par la censure» apparaît sur des faire-part internationaux distribués durant la Grande Guerre. D'autres encore sont scellés avec des cachets de cire codifiés par couleurs, portent les inscriptions «recommandé» ou «chargé», ou encore sont authentifiés par une marque codée.

Un corps humain, une histoire personnelle, un mot : après tout, ce sont aussi des enveloppes. Elles sont censurées, ouvertes, vidées de leur contenu, contre leur volonté.

La série *Notification* est une contradiction. Nous serions portés à croire qu'une masse d'annonces de décès nous aurait engourdis, rendus indifférents comme lorsque nous voyons, au journal télévisé de fin de soirée, des atrocités commises dans des pays lointains. Mais il n'y a aucune douleur dans *Notification*, aucune lamentation, aucune nostalgie. L'identité du défunt est effacée au moment même où, peut-être, elle est la plus reconnue. L'acharnement qu'évoque *Notification* se compare à un mantra commémoratif, psalmodié au moment même où l'oubli commençait à s'installer.

Maggs est neutre. Il ne dit rien et n'a pas besoin de *dire* quoi que ce soit. Son installation est une abstraction documentaire qu'on regarde en face : des faits historiques entrelacés en un motif rappelant des images de fractales, générées par ordinateur, qui proviennent d'une énorme quantité de données aléatoires. Contrairement aux motifs inspirés du chaos, cependant, l'œuvre de Maggs privilégie la spécificité. Cette enveloppe a été envoyée d'Arles, est arrivée à la poste de Dijon le 23 avril 1891. On a indubitablement déchiré cette enveloppe dans la hâte de prendre connaissance de son contenu et, probablement dans un état agité, causé par l'anticipation d'une douleur.

Les photographies obsédantes de Maggs relient la calligraphie zen et le structuralisme du groupe des Annales. Sa collection de faire-part de décès constitue la «description dense» d'une litanie d'histoires personnelles ayant résonné dans les bureaux de poste français. Et pourtant, chaque récit individuel est important, et constitue l'essence de l'histoire. Nous laissons dans l'histoire des traces aléatoires dans l'histoire qui renferment de nombreuses conséquences et relations; et le fait que ces conséquences et ces relations soient imprévisibles importe peu.

Calvin O. Schrag décrit ce phénomène ainsi : «convergence sans coïncidence». Au lieu de souscrire à un moi unique, universel, il nous place face à un moi *transversal*. S'inspirant de Deleuze et de Guattari, Schrag fait remarquer qu'on

impressions into focus. We cannot avoid their particulars, and this pulls us out of the pattern and back into history. Someone has died but we cannot know whom, the identity is erased, the memory is embalmed within the photograph. We cannot turn the envelope over; the wound of their historical opening has been sutured closed within the photograph. Some of them have been ripped apart, some carefully and precisely opened with a letter opener. Some have incidental scribbles added to the envelope. Some international notices delivered during World War One are marked "saisi par la censure" (seized by the censor). And others have been registered, filled, sealed with colour-coded wax, and imprinted with an authentication code. A human body, a personal history, and a word: these are all just envelopes. They are censored, opened, and emptied of their content against their will.

The *Notification* series is a contradiction. One would think that a mass of death notices would render one numb, uncaring, as if one were watching a late-night television report of some far-off atrocity. But there is no sentiment of grief in *Notification*, no lament, no personality, and no nostalgia. The identity of the deceased is under erasure at the very moment that it is, perhaps, most recognized and identified. The relentlessness of the series is like a mantra of remembering at the very moment of forgetting. Maggs is neutral. He does not, and does not need to, say anything. His is a full-frontal documentary abstraction: historical moments strung together into a pattern, like one of those computer-generated fractal images that come from massive amounts of random data. Unlike a chaos-inspired pattern, however, Maggs's work allows us the privilege of specificity. This envelope was sent from Arles, arrived at the Dijon Station on April 23, 1891. This envelope was unquestionably torn open in haste and likely in an agitated state of anticipatory grief.

Maggs's obsessive series of photographs combines the stroke of Zen calligraphy with the structuralism of the Annales group. His collection of death notices is a "thick description" of the litany of personal histories that passed through the post offices of France. The ego-fact of any individual is irrelevant, the product of desire, something that comes and goes. And yet every specific ego-diary is important, it is the true stuff of history. We make random traces on history; but they are full of consequence and interconnection regardless of how unpredictable those consequences and connections may be.

Calvin O. Schrag describes this phenomenon as "convergence without coincidence." Instead of subscribing to a single, universal self, we have a transversal self. Borrowing from Deleuze and Guattari, Schrag observes,

Harmony and unity cannot be achieved via a vertically ordered and hegemonic decision-making arrangement that simply subordinates the lower to the higher. Nor can, of course, decision making be left to the autonomy of horizontally serialized groups. What is required is a transversal ordering and communication that

→ p. 34

Russell Keziere is a writer and critic living in Toronto. Between 1979 and 1989, he was publisher and editor of *Vanguard* magazine. Since 1990, he has been engaged in technology marketing and consulting. He is currently editor of *Electronic Composition and Imaging and Print on Demand Business* Canada.

→ p. 6

Il semble parfois que c'est à ne rien faire et à ne rien dire, devenir un X anonyme, dans l'ascèse d'une extinction du désir, qu'on reste authentique. Car s'exprimer, faire, produire, participent d'une théâtralité, impliquent une inévitable aliénation, une inexpiable inauthenticité. D'aucuns ne manquent alors, désenchantés, de se retirer, et ils font bien, — cependant il faut envisager un retour où la détermination est assumée, où le code est embrassé comme une trahison féconde, où le sens est joué comme une théâtralité créative. Pour vivre un désir non capté, pré-objectal. Car il y a une authenticité que rend possible le jeu, dans la façon de le jouer.

L'authenticité comme capital moral de l'art

L'intégriste, sans renoncer à son désir d'absolu, doit apprendre que le meilleur dépend du pire, que l'excellent repose sur une système qui prend en charge la médiocrité et prospère en l'utilisant. Il doit reconnaître que le grand art est une épuration du mauvais goût, de l'idolâtrie, du tripotage marchand et autres motivations secondaires sans lesquelles il n'y aurait pas de musées, de salles de concert, de maisons d'édition, de galeries. Selon l'intégriste, il faut quelques idiots pour admirer, sinon il ne resterait rien dans les musées, parce que les « vrais » artistes n'ont que détestation pour la fétichisation de l'œuvre. Imaginez : des foules qui regardent un Van Gogh parce que c'est signé Vincent et non pour la façon dont c'est peint ! L'intégriste refuse de céder à l'engouement populaire qui fait de l'œuvre une relique de l'artiste, il voit le trafic des reliques comme une forme de simonisme, sa religion est plus exigeante. Tout le monde peut dénoncer l'inauthenticité de notre culture, nous sommes tous portés à ces ressassements haineux. Il faut l'avoir formulé en des termes outranciers, il faut se l'entendre dire pour comprendre que c'est trop facile. Il nous faut traverser nos détestations de la culture et du langage pour ensuite réaliser que c'est tout ce qu'on a.

Quel intérêt la société peut-elle trouver dans l'Art sinon de faire de l'œuvre une vitrine de la liberté et de l'épanouissement de la personne humaine qu'elle prétend assurer pour le plus grand bien de tous — sinon de constituer un capital d'authenticité ? Les œuvres doivent être des passerelles vers les absolus, elles sont l'irruption de l'inconnu dans le familier, mais voilà qu'elles doivent devenir des vitrines où il apparaît que notre milieu est à l'heure des autres milieux, que notre société est à la fine pointe du progrès dans ses formes les plus improbables. Parce qu'elles permettent une idéalisation du « faire », dans le fantasme d'une société qui se façonne elle-même ? Il convient en effet de penser l'art comme exhibition et dépense dans une économie symbolique généralisée, où toute visibilité est le résultat de transferts symboliques.

Telle est la nature de l'intérêt que portera un financier au tableau de Van Gogh : ce financier s'empresse de renvoyer un mauvais vendeur mais veut aduler celui qui n'a rien vendu de sa vie, celui qui a réussi parce qu'il a échoué. Le financier peut alors expier son âpreté au gain en se prouvant qu'il peut participer à la messe esthétique, qu'il peut communier dans l'art. L'art et la philosophie ne subsistent que par l'obligation de produire des figures par lesquelles les gens qui s'occupent de l'argent, du pouvoir et de la guerre, croient expier ce qu'ils font. Alors ce n'est pas l'œuvre que ces gens veulent posséder mais l'esprit dérangé, intense, dubitatif de l'artiste, à la façon des chasseurs qui exhibent au mur leur trophées : ils veulent avant tout posséder leur authenticité ! De même, l'art est sponsorisé tant qu'il conserve son aura d'authenticité aux yeux du public : pour les sponsors il s'agit de profiter de l'art pendant qu'il est encore temps, tant qu'il a une valeur d'authenticité.

Michaël La Chance

→ p. 14

ne peut atteindre l'harmonie et l'unité par le truchement d'un organe de décisions vertical, qui exerce son hégémonie à tous les échelons. Et bien entendu, on ne peut pas laisser le pouvoir décisionnel entre les mains de groupes structurés à l'horizontale. En fait, une organisation et une communication transversales s'imposent, obtenues dans un mouvement oblique où sont respectées l'unicité et l'intégrité de chacun et qui peut être modifiées au fur et à mesure des besoins. Voilà en quoi consiste la dynamique de la transversalité, qui recherche la convergence sans coïncidence, évitant l'unification hégémonique de Scylla et gardant à distance le pluralisme chaotique de Charybde¹.

Lorsque nous nous tenons devant l'œuvre sérielle de Maggs, nous ne notons ni dominance horizontale ni dominance verticale. Celles-ci sont clairement annihilées par la répétition des diagonales formées par les « X ». Par conséquent, chaque faire-part est à la fois anonyme et personnalisé. Tous convergent sur fond de finitude transcendante.

Nous laissons *Notification* derrière nous, humbles, tranquilles, respectueux et conscients. Nous sommes, aussi, un peu moins blasés. Nous ne pouvons pas, cependant, régresser confortablement vers un humanisme égotiste. Les statues de l'« Identité » n'ont pas été ressuscitées, ni époussetées. Et nous ne pouvons pas, tout bonnement, nous dégager du réseau hypertextuel de l'histoire humaine.

Maggs nous aide à reconnaître les traces que laisse un individu dans la société et dans l'histoire. Et, à l'intérieur de ces traces, nous pouvons voir un nouveau modèle de connectivité.

Russell Kesiere

is achieved through a diagonal movement across the groups, acknowledging the otherness and integrity of each, while making their requisite accommodations and adjustments along the way. Such is the dynamics of transversality, striving for convergence without coincidence, skirting the Scylla of a hegemonic unification while steering clear of the Charybdis of a chaotic pluralism.¹

Standing in front of Maggs's serialized *Notification*, we see no dominant horizontals or verticals. These are clearly negated by the crossed diagonals of the repeated "X." As a result, each notice is anonymous yet personalized. They converge against a background of transcendent finitude. We come away from *Notification* humbled, quiet, respectful, and aware. We are, also, a little less sophisticated. We cannot, however, comfortably regress into a humanism of ego-fetish. The statues of Identity are not resurrected, dusted off. And we cannot casually surf our way out of the hypertext web of human history.

Instead, Maggs helps us to acknowledge the traces that an individual leaves in the particle accelerator of society and history. It is in and among these traces that we can see a new pattern for connectivity.

Russell Kesiere

1. Calvin O. Schrag, *The Self after Postmodernity*, New York, Yale University Press, 1997, p. 132.