

Des cris et des chuchotements

Anne Dressen

« Vois ton pays. Entends les pays, derrière l'îlet. Du point fixe d'ici, trame cette géographie.
Du cri fixe d'ici, déroule une parole aride, difficile. Accorde ta voix à la durée du monde.
Sors de la peau de ton cri. Entre dans la peau du monde par tes pores.
Soleil à vif. Nous entassons des salines où tant de mots miroitent »
in Edouard Glissant, *Le Discours Antillais* (1981), Gallimard, 1997

Dans les installations sonores, les œuvres conceptuelles et sculpturales autant que dans le corpus photographique de Thierry Fontaine, **le cri** – désiré, refoulé ou acté, signe de souffrance, de révolte ou de plaisir – intervient, dans les titres ou comme principe d'activation des pièces, de manière récurrente. De même que **le souffle**, l'air vital, qui n'est autre que la condition du cri lui-même : l'inspiration avant l'expiration pour ainsi dire, la pause qui précède tout hurlement. Le souffle peut être aussi vu comme la version silencieuse du cri, ou son ersatz. Il est, autrement dit, beaucoup question dans le travail de Fontaine, de cris et de chuchotements : deux versants complémentaires qui se révèlent des ouvertures vers l'extérieur, des tentatives de dialogue, des mises en relations, et ce, sur tous les tons.

- Fontaine produit des pièces **sonores** et immatérielles qui s'articulent entre un émetteur et un récepteur connectant, par exemple, un micro à des enceintes séparées de milliers de kilomètres. Difficile de ne pas penser au paradigme de la *Poétique de la relation* d'Edouard Glissant. Fontaine met souvent en jeu les rapports Nord/Sud (de l'île de la Réunion avec la Métropole notamment) dans un contexte de post-colonisation, mais en en redéfinissant les règles. Rien d'étonnant dès lors que le langage et la traduction en tant que reflet de la diversité, jouent un rôle important, mettant de manière générale l'échange au centre de la (re)conquête d'un équilibre idéal.

- Il est d'ailleurs tout autant question de communication dans son corpus **photographique** qui semble par bien des aspects largement 'sonore'. Et ce, parce que le sujet photographié de face est recouvert de divers matériaux : étouffés, ses orifices pour parler (et entendre ?) sont sculptés et obstrués. Le cri peine à sortir, mais les images, par nature muettes, n'en sont pas moins parlantes. Le modèle, l'artiste lui-même le plus souvent, s'expose en pleine solitude, criant son asphyxie. Faut-il rappeler qu'île se dit 'isola' en latin ? Ainsi, l'île de la Réunion incarne en soi un paradoxe en ce qu'elle dit tout à la fois l'isolement et la rencontre.

- Pour s'échapper, du moins métaphoriquement, les **installations** de Fontaine reposant sur le souffle, l'air, la suspension (bouée, ballons...), semblent représenter une perspective bénéfique, un défouloir presque aussi efficace que le cri lui-même.

Ainsi, en s'intéressant au crié, au parlé, au murmuré, au tu, Fontaine laisse t'il entendre ce que l'on ne voit pas et voir ce que l'on n'entend pas, donnant une forme à l'informe, à l'absence et au manque, mettant en concurrence l'audible et le visible pour signifier l'indicible refoulé, le tabou irréprésentable. En cherchant à en donner une trace, un enregistrement photographique ou sonore, temporaire ou permanent, il provoque le silence et s'élève contre l'inertie.

Le Hurloir est une des pièces sonores des plus symptomatiques de l'approche de Fontaine¹. Elle s'impose d'emblée problématique, posant plus de questions qu'elle n'en résout. Peu d'œuvres réfléchissent autant aux différents contextes de provenance/source et de monstration/diffusion, pour reprendre les termes de tout dispositif sonore. Elle consiste en un micro installé sur le marché de St Denis de la Réunion, un lieu de passage populaire, laissé à la disposition des passants, invités à hurler et à être entendus dans les salles du Musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Les sons enregistrés (son ambiant, paroles, hurlements spontanés) étaient en effet retransmis, en temps réel dans les salles d'exposition. Utilisant des moyens techniques simples - un micro, une connexion internet adsl, deux ordinateurs et des hauts parleurs -, *le Hurloir* explore le fantasme de simultanéité spatio temporelle, comme nombre d'installations multimédia. Mais l'intérêt du dispositif de Fontaine semble résider dans son exploration du paradigme de communication, qui est ici, non pas 'in' et 'out' mais volontairement 'out/in' (selon une métaphore aussi spatiale que sonore), de l'île de la Réunion vers Paris : Fontaine interroge ainsi les liens de l'émetteur au récepteur, du centre par rapport à ses périphéries. Cette installation éphémère à sens unique met en effet en exergue une tension tant historique (une ancienne colonie de déplacés et le pays colon) que contemporaine (un département d'outre mer et la métropole) où les étapes d'esclavage et de colonisation, puis d'assimilation politique entraînent une situation post coloniale complexe et mal assumée². Sans permettre à l'auditeur de droit de réponse, et obligeant ainsi la métropole à se poser la question de sa relation à une ancienne colonie, Fontaine renverse les rapports de force. En rendant temporairement la parole tue ou refoulée, il répond au manque d'équité dans le dialogue, venge la parole niée trop longtemps, tout en rappelant que l'oralité a été un facteur de résistance réunionnaise : une histoire essentiellement orale et par la même, en péril. Le micro, qui peut-être un outil de contrôle et d'autorité, devient ici un amplificateur de revendications, un porte voix mis à disposition pour se défouler de manière anonyme (sans image), tout en étant cautionné par une institution. On pense au jouissif « gueuloir » de Flaubert dans lequel il déclamaient ses textes à tue tête pour en tester la qualité et la force, mais aussi aux artistes des années 1970, un moment où le cri était le paradigme d'une certaine révolte libératoire : au *Sound barrier* de 1971 de Vito Acconci et Jay Jaroslav, à Jochen Gerz s'égosillant en 1972 sur un terrain vague, à Marina Abramovic rugissant en 1975 dans *Freeing the Voice...* ou encore à *Bruits* de Absalon de 1993, autant de performances autour du cri éprouvé jusqu'à l'épuisement. Avec *le Hurloir*, l'intrusion du cri était imprédictible dans l'exposition (en ceci très différent des exemples précédents, mais proche de la pièce de Walter de Maria dont la voix au téléphone pouvait, lors de l'exposition *When Attitudes Become Forms* en 1969, surprendre le visiteur à tout moment). Fontaine a ainsi posé le principe de libre expression : impossible de savoir à quoi seraient exposés les visiteurs du musée et par extension, la Mairie de Paris, où nombre d'agents sont, il convient de le souligner, antillais et réunionnais. En fait, il y eut une certaine timidité ou auto-censure de la part des utilisateurs qui peut s'expliquer par la brutalité de l'invitation à hurler sans vis-à-vis, dans le vide; de plus, le musée n'est pas toujours perçu comme un lieu de débat politique habituel, et pour cause, ou approprié. Rétroactivement, Fontaine reconnaît que le micro

¹ *Le Hurloir* fut produit dans le cadre de *Une agora réunionnaise* - un projet de Caecilia Tripp et Jean-Christophe Royoux, en collaboration avec Françoise Verges, dont le documentaire, vrai colloque en images permettant de recontextualiser la situation spécifique de la créolisation réunionnaise - lors de l'exposition *Déplacements* (du 2 juillet au 28 septembre 2003) à l'ARC/ Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Il fut présenté aux côtés des vidéos de Jack Beng-Thi, de Alain Padeau et de photographies de l'architecte Attila Chayssial.

² Contrairement aux pays anglo-saxons, le champs des 'post colonial studies' est quasiment inexistant en France : les récents débats au Centre Georges Pompidou dans le cadre du colloque autour de l'exposition *Africa Remix* en juin dernier, ne l'ont que confirmé. Seule l'intervention de Elvan Zabunyan - dont l'ouvrage passionnant *Black is a color (Une histoire de l'art africain-américain contemporain)* aux éditions Dis Voir, 2004, fait figure d'exception dans le paysage critique français - a réellement pris des risques en dénonçant le discours ambiant emprunt d'un révisionnisme inadmissible.

était, pour cette première tentative, vraisemblablement placé trop haut ; en même temps, il souhaitait qu'aucune intimité ne soit permise, qu'on ne puisse pas chuchoter...

Fontaine envisage en effet *le Hurloir* comme un objet dynamique, une plateforme pouvant être recréée dans différents contextes, un projet vivant et ouvert. Ainsi, en 2004, connectant Erevan en Arménie à Genève en Suisse³ - Fontaine mettait en scène un autre type de frictions et de tensions, cette fois plus théoriques et symboliques, liées aux relations Est/Ouest. Cela étant, une programmation de concerts et d'évènements fut aussi organisée à heures fixes, garantissant une activation plus continue du micro. Cet automne dans le cadre du festival Argos 2005, Fontaine a décidé de réactiver de nouveau *Le Hurloir* entre Bruxelles, le coeur de l'Europe, et St Denis de la Réunion où le micro sera à la fois à l'intérieur de la maison familiale de l'artiste Alain Padeau et devant chez lui, accessible aux passants. A chacune de ses activations, *Le Hurloir* existe parallèlement sur internet (d'autant plus justifié qu'il s'agit d'une œuvre sonore immatérielle), accessible à tous et de partout, 24h/24, dépassant ainsi le strict cadre spatio-temporel de toute exposition muséale, tout en respectant la dimension du direct, sans conserver de traces matérielles;

Une autre installation sonore de Fontaine, *Vivre et mourir* - exposée dans l'exposition *Latitudes* en 2003 à l'Hôtel de Ville de Paris cette fois, se situe aussi dans la lignée d'artistes conceptuels des années 1970, comme Robert Barry et Bruce Nauman (évoquant a posteriori sa récente et sublime pièce *Live and Die* dans le hall de la Tate Modern en 2004). Contrairement au *Hurloir*, Fontaine eut cette fois recours à un enregistrement et choisit de traduire le texte dans toutes les langues des artistes invités ; ici, le micro est remplacé par des enceintes sur pieds qui diffusent les voix, reflets d'une certaine globalisation culturelle (positive en occurrence). Polyphonique, *Vivre ou mourir* rappelle que la Réunion est composée d'une diversité de communautés malgaches, africaines, indiennes, chinoises, arabes et européennes. En omettant volontairement de représenter le français, celui-ci devient minoritaire; à l'arrière plan, un grand tirage photographique, *Confidence*, ressemblait à un panneau publicitaire recto verso. En gros plan sur une enveloppe était écrit « à Paris quelqu'un m'a demandé si je parlais français » : la violence de l'interrogation retranscrite sans commentaire, et preuve flagrante, à la fois humiliante et naïve, de la méconnaissance de l'autre, donne littéralement envie d'hurler.

Dans son travail photographique, il est aussi beaucoup question de tentatives - souvent avortées, sinon impossibles - de communication. Une série notamment⁴ se focalise sur un corps masculin pris frontalement à l'échelle 1, partiellement tronqué par le cadrage de la prise de vue et souvent recouvert par des matériaux de construction et de création (la plupart manufacturés et plus ou moins malléables) comme de la terre glaise, du ciment, des briques (*Travail*), ou encore du sable, des cailloux, des racines, du sucre (*Cri doux*) : des matières loin d'être anodines, puisque certaines évoquent indirectement la traite des noirs, dans une déclinaison de carnations passant du noir au blanc (*Cri blanc* et *Cri froid*). Autant masque occultant que protection, stigmatique que pansement, ces substances dévoilent et dissimulent simultanément le corps du modèle. Chaque photographie (ou « avatar » pour reprendre le terme même de l'artiste) implique un travail sculptural préalable, la confection d'un objet ou d'une forme vouée à réaliser cette image. Fontaine, qui a reçu une formation de sculpteur, joue volontairement sur l'ambiguïté de la trouvaille ready-made ou archéologique de matériaux parfois fossilisés (*Langue noire*; *Trop grosse tête*). Il faut noter, que cette série, sous-titrée *Sculpture*, n'est pas sans rappeler Beuys, pour qui l'acte même de parler était

³ avec la collaboration de Utopiana, une structure gérée par Stephan Kristensen et Anna Barseghian à Genève.

⁴ Il s'agit d'une véritable banque d'images in progress. *Cri par terre* était par exemple présentée à l'ARC sous forme de boîte lumineuse dans la salle du *Hurloir* (qui en constituait ainsi en quelque sorte la bande son) ; la série peut aussi prendre la forme d'impressions photographiques, d'affiches ou de cartes postales, selon les contextes de monstration.

sculptural ; ne dit-on pas « modeler sa voix », ne qualifie-t-on pas « le grain » de la voix ? L'influence de l'arte povera et du land art est aussi largement sensible. Le portrait presque mythologique, mi-homme-mi arbre, réalisé à Rome, emprunte à l'esthétique baroque des grotesques (*Cri vieux* ou *Lichens ?* ou encore le *Cri dans le bosco*). Un autre autoportrait schizophrène, où le nom de l'artiste est inscrit au marker sur deux coquilles d'escargots (*Deux, Un*), établit ironiquement un rapport d'identification avec une certaine fragilité engluée. L'autoportrait avec un coquillage énorme (de ceux qui servent à porter sa voix au loin ou au contraire à écouter la mer) déforme une bouche aux traits exacerbés, presque caricaturaux de négritude (*Echo*)... Quand ce ne sont pas le tronc ou les pieds qui sont paralysés, c'est donc la bouche qui est ainsi, comme dans certaines tortures, étouffée et le souffle, coupé. L'homme photographié n'est pas identifiable, il reste - comme l'esclave - anonyme et réduit à sa matière, à sa corporalité ; ces images, très fortes, évoquent, en négatif, le *Cri* de Munch, dont le trou béant (voir celui de *Ile (un cri)*) équivaut finalement à un trop plein de matière. Elles renvoient aussi à *Catalysis 4* (1970-1971), une performance de Adrian Piper se promenant bâillonnée avec un tissu dans la bouche, témoignant d'un silence forcé. En dissimulant souvent aussi les yeux, la série de Fontaine se rapproche de la pièce de David Hammons *Hidden from view* (2003)⁵ et de ses *Body prints*, tel que *Close your eyes and see black* (1970) qui dénonçait l'invisibilité et la mise à l'écart des artistes noirs dans un milieu très wasp (White Anglo-Saxon Protestant) qui fermait les yeux, les ignorait, se voilant, pour ainsi dire, la face. Une manière de suggérer aussi que ce milieu ne manquerait d'être rattrapé par ceux qui ne se contenteraient pas longtemps de l'obscurité. On peut d'ailleurs se demander s'il n'est pas aussi question d'un auto aveuglement réciproque. Ainsi, en 1952, Franz Fanon écrit *Peau noire, masques blancs* et Ralph Ellison, *Invisible Man*, dont le héros, en quête d'identité et souffrant d'être invisible aux yeux des autres et à ses propres yeux, conclue : « Combien et qu'ai-je perdu en essayant de n'être que ce qu'on attendait de moi plutôt que ce que je désirais être ? Quel gâchis, quel gâchis absurde. »⁶

Il peut en effet être difficile de se faire une image autre que celle que l'on calque sur les autres et sur soi-même. D'autres séries de Fontaine – qui a l'habitude de qualifier ses images d'« asociales », sans résoudre toute l'ambiguïté de ce terme - se focalisent sur les questions d'altérité, d'exclusion et d'isolement. Son portrait *Le Zouave* joue par exemple de la représentation de l'exotique, de l'étranger, oriental en l'occurrence, dans la tradition picturale occidentale : un livre grand format, ouvert, sur la double page d'un tableau de Van Gogh (un autre est de Gauguin) est placé devant un homme, à moitié caché par l'image : cette représentation passe ainsi par une reproduction, imposant un filtre, une distance, véhiculant des clichés largement relayés par l'histoire de l'art. Un autre (auto)portrait place cette fois devant le modèle un livre ouvert sur la reproduction d'une œuvre de Fontaine lui-même, dans un jeu de miroirs redoublés. Avec *Sky*, une veste au sol est jonchée de pièces, comme le fruit d'une quelconque quête (on se souvient de *Money* (1990) de Hammons et du corps absent d'un pantalon accroché à un cintre, aux poches dorées retournées), Fontaine joue sur la représentation de l'intrus (de même que son nom gravé sur un banc parisien - *Là c'est là* - montre une tentative d'insertion dans la cité). Dans *Servi* et *Ile sauvée*, un homme se cache derrière ce qui ressemble à l'étal d'un vendeur ambulancier de sodas et de bouteilles de vin rouge vides et dissonantes sur la plage.

Une autre série, intitulée *Message* intègre des mots lapidaires mais lourds de sens : *I know I have lost* est l'aveu d'une certaine capitulation tagué sur un mur londonien. *Le sort* est la photo centrée sur le moulage réaliste d'une main, dont les doigts portent à leurs extrémités les lettres

⁵ Dans le cadre d'une réflexion critique autour d'un dispositif d'exposition volontairement partiel, et plus précisément sur l'installation de Hammons *Hidden from view* (2003) (qui consistait en des vitrines vides sur piédestaux d'où dépassaient les pieds nus d'un corps « tribal » dissimulé), se reporter à l'analyse de Claire Tancons dans la revue *Third Text*, vol.19, Issue 2, Mars 2005, p.169-175.

⁶ “what and how much had I lost by trying to be only what was expected of me instead of what I myself wished to do ? what a waste, what a senseless waste.” In Ralph Ellison, *Invisible Man*, Random House, 1952.

‘M.E.R.C.I.’, dans le style des bagues de rappers, ou le ‘L.O.V.E / H.A.T.E.’ de la *Nuit des Chasseurs* ; il est question de fatalité dans les rapports de force et de dépendance, de paranoïa et de violence latentes, entre auto défense et auto destruction (si on se réfère au cliché des poings boxant dans le vide), non sans écarter une dimension de magie noire, d’envoûtement, de superstition (voir aussi l’image intégrant le chiffre 13). *Seul* représente une pancarte tendue sur la route, témoignant du désir de partir en stop, avec comme destination : solitude, à moins que ce ne soit, au contraire, pour fuir une solitude insupportable. La même ambiguïté se retrouve sur le gros plan de la couverture d’un livre, fictif, de Fontaine, de la collection NRF chez Gallimard, portant ce titre ambigu *Chaque homme est une île*, comme en réponse au *Tout Monde* de Glissant publié chez le même éditeur (ce titre renvoie d’ailleurs aussi à une autre photo, *Chaque homme crie son île*, d’un homme tenant un micro sur une plage). Pour Glissant, qui prévoit que tout sera, dans le futur, à la fois centre et périphérie, les Caraïbes incarnent le cas exemplaire du métissage et de l’archipellisation du monde, l’archétype du processus de ‘créolisation’, terme plus adéquat que celui, trop figé, de « créolité ». Dans les photos de Fontaine la mer est omniprésente. La Réunion est en effet encerclée par la mer, de manière presque asphyxiante, clostrophobique : la mer constitue l’arrière plan constant, la perspective immuable. L’insularité se révèle problématique, loin du cliché d’un exotisme paradisiaque. L’Autre et l’Ailleurs n’étant pas visibles, toute projection est difficile⁷ ; dans *Ile (Mer Rouge)*, l’horizon, capté *en négatif* dans le creux de la main, semble invariablement insulaire. Les autoportraits intitulés *L’Ile (un cri)* où l’on voit un corps à moitié immergé dans l’eau, ou *Chaque homme crie son île* montrant un trou creusé dans le sable reformant invariablement les limites d’une île miniature, sont autant d’images paralysées marquées par une identification exclusive avec l’île. De cette limitation naît le désir de fuite, de mouvement, de conquête. Ainsi dans *Pieds rouges*, des pieds noirs sur le sol métallique rouge d’un cargo en partance, deviennent en raccourci ‘peau rouge’, tandis que sur une autre photographie, le mot ‘Justice’, inscrit sur une bouée (*Loin*), est réclamé. _

Contre cette asphyxie, le souffle - une autre donnée récurrente du travail de Fontaine - apparaît comme le pendant complémentaire du cri (lui-même sculpture d’air, flot dans la trachée), son double à la fois éphémère et sonore : souffler dans un corps (qu’il s’agisse d’une bouée, d’un ballon, d’un sac gonflé par le vent), revient à donner une forme à l’informe, l’habiter, l’occuper et constitue en soi une poussée vers l’extérieur. Dans *Position*, un sac plastique jaune, noué à un bâton planté dans des cailloux, vole au vent, tel un drapeau de fortune monochrome servant à marquer son territoire sur une île déserte, isolée. En son centre, se trouve une forme sombre constituée de chutes de cheveux crépus (on pense à Hammons, à ses drapeaux africains-américains et à ses pierres coiffées, *Stone with hair*, mais dépourvu de la spiritualité généralement associée aux sculptures africaines). Les cheveux crépus peuvent en effet être appréhendés comme un matériau brut, identitaire et politique, comme l’expose l’article « Reclaim the last crowns » (revendiquer les couronnes perdues) de James Baldwin et Kobena Mercer, qui rapproche les coiffes afro de sculptures symboles de pouvoir : « le cheveu est signifiant, il relie l’identité individuelle à une politique raciale plus large »⁸. Dans le travail de Fontaine il est constamment question de reconquête d’un territoire, de prendre du large et de la latitude. S’échapper par la mer ou par le ciel,

⁷ Bien qu’aux antipodes culturellement, on osera rapprocher le motif de l’île chez Fontaine d’un film « insulaire » comme *le Persona* de Ingmar Bergman (réalisateur du *Silence* et de *Cris et chuchotements* auquel le titre de cet article fait ouvertement référence), dégageant une atmosphère toute aussi suffocante.

⁸ “Hair is significant, it bridges the space between personal identity and a larger racial politics.” In Kobena Mercer, "Black Hair/Style Politics" *Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies*, Routledge, 1994.

pour se libérer d'un poids paralysant. L'apesanteur semble l'antidote parfait. L'air incarne l'évasion et la survie.

Fontaine a réalisé un certain nombre d'actions dont les photographies ne constituent cette fois que des traces documentaires. Ainsi, il a proposé un *Lâcher de cris* à des étudiants de Lorraine et de Moselle, une situation historique loin d'être anodine dans une perspective « contextualiste » qui statue que le lieu de production de l'œuvre - qu'il s'agisse en l'occurrence de Paris, Rome, où Fontaine fut pensionnaire à la Villa Medici, ou de la Réunion - détermine la forme plastique réalisée ainsi que la lecture à lui donner (pour reprendre l'expression inventée en 1978 par Linda Goode Bryant, historienne de l'art et fondatrice de Just Above Midtown, la galerie de David Hammons notamment). Les étudiants étaient invités à enregistrer sur des cassettes ce qu'ils souhaitaient ; les walkman étaient ensuite suspendus à des ballons comme gonflés par les mots qu'ils renfermaient, puis lâchés dans le ciel. Duchamp, lui, avait récolté 50 cl d'*Air de Paris* dans une fiole de pharmacie qu'il apporta comme cadeau - souvenir quand il s'exila à New York. Acte pacifique et révolté à la fois, les secrets anonymes et non censurés voyagent comme des messages portés par des oiseaux migrateurs, des pigeons voyageurs ou des bouteilles jetées à la mer. Une fois retombés, souvent à des kilomètres du point de départ, les ballons représentent autant de semences trouvées au hasard, incarnant ainsi l'idée de dissémination, et par extension, de diaspora. En cela, *Lâcher de cri* évoque l'évasion et possiblement l'exil.

Cri Intérieur, dans la même lignée, est à la fois une performance dans l'espace public et une sculpture minimale : un container (dont la fonction de transit, très connotée, sert à l'exportation de marchandises) accueille et retient entre ses portes scellées les cris de ceux qui osent les exprimer. La pièce fonctionne ainsi comme une cage thoracique, une caisse de résonance, un confessionnal à confidences. Contrairement à *Concrete tape recorder piece* (1968) de Bruce Nauman - dont le cri enregistré était emballé et coulé dans un bloc de béton, mais audible en branchant la prise - et à *Lâcher de cri, Live and Die*, ou de *Cri dans la tête*⁹, les cris ne sont pas ici enregistrés, mais amplifiés et étouffés en direct par des baffles placées à l'intérieur du container. En cela, *Cri intérieur* est assez proche du *Hurloir*.

Avec de nombreuses installations en dehors du white cube, Fontaine pose la problématique de son ancrage dans le milieu de l'art contemporain, de son identification avec le marché, de manière parfois assez frontale. Invité par exemple dans la project room de la galerie parisienne Yvon Lambert, son intervention (*Un=Un, Do it*) a consisté à recouvrir la vitrine de billets de banques malgaches, proposant, non sans provocation, d'échanger chaque billet contre la même valeur en euros (allusion à une pratique courante dans les pays dits « en développement », comme à Cuba, où les touristes payent parfois en dollars US ce que les cubains payent en pesos, soit à 21 fois plus cher). Une manière aussi de souligner la réalité d'un pouvoir d'achat différent, décalé, d'imposer une parité illusoire et ponctuelle (le *Hurloir* s'imposait, lui, volontairement à sens unique, mais dans une même tentative de rééquilibrage utopique) ; avec un coût global de la pièce plutôt dissuasif (on pense à la tactique efficace de David Hammons qui donne toujours à ses pièces des prix de vente volontairement exorbitants), Fontaine défie le système marchand, d'autant que les billets obstruant la fenêtre et l'intérieur de la galerie affichaient ainsi sans ambiguïté son identité mercantile. Notons aussi que Fontaine propose des œuvres gratuites et téléchargeables sur internet (en copyleft) ouvertes au libre échange, contournant les règles en vigueur de concurrence individuelle, de monnayage généralisé et d'isolement.

⁹ *Cri dans la tête* est une nouvelle œuvre de Fontaine en cours de réalisation où la force du cri contraste avec la légèreté et la fragilité des écouteurs de walkman qui les diffusent dans une relation d'écoute plus individuelle.

Tout le travail de Thierry Fontaine porte ainsi sur le désir et la difficulté d'engager un dialogue, le besoin de canaliser une rage intérieure et de trouver son indépendance, avec obstination. Dans ses œuvres, Fontaine affecte de souscrire à des préjugés en marquant une dichotomie entre les Réunionnais (en soi une entité loin d'être homogène) et les autres : pourquoi en effet, ne pourraient-ils que hurler de manière primale ? en assumant les masques bruts de ses photographies et la fausse naïveté de ses ballons, Fontaine déconstruit ces clichés en jouant avec eux. Il ne s'agit pas de dire du travail de Fontaine qu'il y est uniquement question de *réunioté* ou de *caribéen*, au sens générique, ni d'en faire le porte parole d'un message univoque de révolte. Il reste que l'identité (individuelle, locale, globale) reste un leitmotiv, un point d'entrée possible et privilégié pour l'appréhender dans toute sa complexité. Car Fontaine stigmatise et enregistre un malaise à dimension universelle, du à une gestion discutable de l'histoire et de l'avenir. Ses œuvres sont pour lui une manière de communiquer (dans la lignée de la parole politique de Beuys) avec des références, conscientes ou non, à certains des plus importants artistes conceptuels. En fondant toute sa pratique autour du hurlement, un acte qui, comme respirer, se révèle parfois primordial, Fontaine aboutit à un langage plastique cohérent, une construction de sens percutant qui établit, sans être dupe, de vrais-faux systèmes d'équivalence entre les faits d'entendre et d'écouter, de parler et de crier. Finalement, Fontaine fait même entendre le silence qui peut, comme le soupir, en dire long. Le cri et le chuchotement manifestent autant le désaccord, l'exaspération et la lassitude, qu'ils ne sont un réflexe de résistance, de survie et d'espoir, indispensables pour venir, 'dans toute son intégrité', *au monde*.

« (...) il choisit la bouche qui agresse, régresse, hurle, se tord, se dévore elle-même (...) Bacon fait la peinture du cri parce qu'il met la visibilité du cri, la bouche ouverte comme gouffre d'ombre en rapport avec des forces invisibles qui ne sont plus que celles de l'avenir ».

Gilles Deleuze