

## Images de la dépossession : Jean-Philippe Toussaint et Christian Boltanski

Pierre Taminiaux

Parler de mise en scène, quand on aborde la photographie, c'est avant tout reconnaître l'exigence d'une composition du réel dans le processus à la fois technique et imaginaire qui mène à l'image et à ses formes. C'était sans doute ce qui avait échappé à Baudelaire dans sa critique de la photographie comme instrument privilégié d'une représentation mimétique de la réalité. Celle-ci retrouvait, selon lui, l'état de nature du monde et niait, dès lors, le rapport essentiel entre esthétique et artifice caractéristique de la modernité artistique. L'exigence de la composition est devenue de plus en plus importante avec le temps : elle apparaît déjà dans le travail de certains surréalistes et dadaïstes. Mais elle n'a jamais été aussi présente qu'aujourd'hui, tant au niveau de la littérature qu'à celui des arts plastiques. Les deux démarches dont je vais m'efforcer de parler dévoilent précisément l'identification de l'image photographique à une mise en scène qui repose sur deux notions principales, celles de *mouvement* et de *violence*. La scène de l'image, en effet, révèle un espace à l'intérieur duquel, chez l'écrivain Jean-Philippe Toussaint comme chez l'artiste conceptuel Christian Boltanski, le sujet est confronté à un déplacement brutal de son propre corps qui aboutit à une figuration délocalisée de lui-même. Il faut noter, à cet égard, que toute mise en scène, au sens proprement théâtral du terme, implique un arrachement des corps et des objets à un lieu d'origine, visible ou non. Ce mouvement constant hors de soi constitue ainsi la dynamique de la représentation : celle-ci débouche alors sur un regard qui tente de recomposer l'image du lieu perdu et du sujet qui lui est associé. En cela, la mise en scène photographique participe de la nostalgie, mais cette nostalgie ne renvoie pas à une immobilité passée et rêvée : elle souligne au contraire une nouvelle définition du regard, conçu maintenant comme cheminement perpétuel, chaotique et incertain, en direction d'une image primitive et de son mode d'apparition spécifique.

Considérons tout d'abord le récit de Jean-Philippe Toussaint, *L'appareil-photo*<sup>1</sup>, qui fait suite à d'autres textes minimalistes du même auteur, tels que *La salle de bain* (1985) et *Monsieur* (1986). Comme son titre l'exprime bien, le sujet principal de ce récit est un appareil-photo que le narrateur trouve par hasard sur un banc, lors d'un voyage en bateau. C'est précisément au moment de cette découverte que le texte atteint son élan décisif, sa tension dramatique ultime, alors que les pages qui la précèdent semblent seulement rendre compte d'activités quotidiennes banales. En d'autres termes, la rencontre de cet appareil met en question l'ordre statique des choses et provoque une tension imprévue au cœur du texte, agissant ainsi comme un catalyseur qui précipite le récit vers sa conclusion abrupte et déconcertante. Ce principe d'accélération soudaine souligne le pouvoir

1. Jean-Philippe Toussaint, *L'appareil-photo* (Paris : Éditions de Minuit, 1988).

déterminant de l'appareil, dans la mesure où celui-ci éclaire la relation difficile du narrateur (un jeune homme errant) à la réalité. Ce personnage, en effet, pourrait figurer dans un *road movie* de Wim Wenders ou dans un roman existentialiste sartrien, car son comportement général exprime une profonde et insondable indifférence à l'égard du monde. Ce détachement mêlé d'ennui semble impossible à rompre jusqu'au moment de la découverte de l'appareil sur le bateau. Dès cet instant, la passivité du narrateur se transforme en une animation fiévreuse et désordonnée. Il saisit l'appareil, le cache temporairement dans sa poche, de peur d'être vu, et ensuite, dans un état proche de la panique, commence à prendre des photos au hasard. Ses actes donnent l'impression d'échapper à tout contrôle. Alors qu'il fuit le lieu de son «crime», il cadre à la hâte le mouvement rapide de ses propres jambes, en poussant sur le bouton comme un automate. On a le sentiment, alors, d'un rythme frénétique, causé non seulement par la culpabilité du narrateur, mais aussi et sans doute surtout par le pouvoir irrésistible que l'appareil exerce sur lui. On peut parler ici, littéralement, d'un pouvoir d'animation, au sens que Barthes donne à ce terme, dans *La chambre claire*<sup>2</sup> :

Aussi, il me semblait que le mot le plus juste pour désigner provisoirement l'attrait que certaines photos exercent sur moi, c'était celui d'ADVENTURE. Telle photo m'ADVIEN, telle autre non.

Le principe d'aventure me permet de faire exister la Photographie. Inversement, sans aventure, pas de photo. Je cite Sartre : «Les photos d'un journal peuvent très bien 'ne rien me dire', c'est-à-dire que je les regarde sans faire de position d'existence. [...] On peut d'ailleurs trouver des cas où la photographie me laisse dans un tel état d'indifférence que je n'effectue même pas la mise en image». La photographie est vaguement constituée en objet, et les personnages qui y figurent sont bien constitués en personnages, mais seulement à cause de leur ressemblance avec des êtres humains, sans intentionnalité particulière [...].

Dans ce désert morose, telle photo, tout d'un coup, m'arrive : elle m'anime et je l'anime. C'est donc ainsi que je dois nommer l'autrait qui la fait exister : une ANIMATION. La photo elle-même n'est en rien animée (je ne crois pas aux photos «vivantes») mais elle m'anime : c'est ce que je fais avec toute aventure. (38-39)

Ce sentiment de l'aventure, pour Barthes, est associé au regard et il ne déclenche pas, dès lors, de véritable chaîne d'actions. On n'a pas besoin de prendre des photos soi-même pour être «animé». On n'a qu'à contempler un produit fini, le simple résultat d'un processus de création. À l'opposé, le processus actif lui-même est souligné dans le texte de Toussaint. La fascination/répulsion pour l'appareil indique l'importance de l'objet technique, de l'instrument mécanique, ce qui signifie que la dimension du faire est privilégiée. L'animation correspond ici à tout un ensemble de gestes brusques. C'est la raison pour laquelle il est possible d'avancer l'idée d'une *action photography*,

quand il s'agit d'analyser le comportement du narrateur. Ce terme renvoie manifestement à celui de *action painting*, dans la mesure où ce jeune homme agit comme un disciple de Jackson Pollock. La spontanéité violente de ses mouvements, sa vitesse excessive, exprime l'influence irrésistible de la folie du corps. Le photographe est soumis à la transe : la théâtralité furieuse de ses gestes traduit, dans la perspective d'une mise en scène du corps dans l'œuvre elle-même, la sauvagerie essentielle d'un processus créatif selon lequel la dynamique proprement physique de l'action de l'artiste devient plus importante que son produit. Quoiqu'il en soit, c'est le sentiment d'imprévisibilité présent dans la réflexion de Barthes qui la rend pertinente pour mon propos. Toute relation d'un sujet particulier à la photographie, passive ou active, implique un lien dans lequel le hasard joue un rôle fondamental. La photographie m'advient : sa proximité ne peut être programmée. Elle vient à moi et entre dans ma propre vie sans avoir été anticipée. En effet, le jeune narrateur de *L'appareil-photo* trouve par hasard un objet sur un banc : il était là, tel un objet perdu. Ce personnage n'a pas cherché l'objet, il n'est pas allé dans un magasin pour l'acheter. Il aurait pu tout aussi bien être trouvé par quelqu'un d'autre. Le narrateur est soudainement confronté à l'imprévu, et c'est pourquoi il commence à être saisi par la panique. L'aventure, par définition, met en cause nos habitudes les plus solides. Elle s'oppose à la banalité et nous force à prendre des risques, une éventualité pour laquelle le narrateur n'est manifestement pas préparé.

L'aventure mène, chez lui, à la transgression de certaines normes sociales. Il sait très bien que cet appareil ne lui appartient pas et qu'il aurait dû le porter au bureau des objets trouvés. Dès lors, il devient un voleur. Et la photographie elle-même, par extension, peut être identifiée à un vol de la réalité. Le film qui est enroulé dans l'appareil contient aussi plusieurs prises du couple qui le possède. Le narrateur a donc outrepassé le territoire privé d'autrui et détient les images d'une existence sur laquelle il n'a aucun droit. Ce symbolisme constitue un élément très important de la réflexion contemporaine sur la photographie. Il est présent, par exemple, dans *Blow Up*, le film de M. Antonioni (1967), avec David Hemmings et Vanessa Redgrave, basé sur une nouvelle de Julio Cortázar. Dans celui-ci, un jeune photographe londonien, en croyant prendre des photos d'un couple dans un parc, finit par saisir à son insu l'exécution d'un meurtre. La photographie, dès lors, vole un secret. Elle s'affirme comme un moyen spécifique d'appropriation des affaires d'autrui. Ce qui aurait du rester caché se trouve finalement dévoilé. En ce sens, l'image efface la dimension secrète de la réalité.

Un autre exemple, plus récent, illustre ce phénomène. Je veux parler de *La suite vénitienne*, un livre de photographie dans lequel son auteur, Sophie Calle<sup>3</sup>, aidée par les commentaires judicieux de Jean Baudrillard, agit comme un détective privé, en suivant un homme dans les rues de Venise. Elle prend des photos noir et blanc des différentes allées et venues de cet homme et capture progressivement son existence. Ils ne se sont jamais rencontrés, ils ne se connaissent pas, et l'homme n'est pas conscient d'être suivi et fixé par un regard étranger. Ce regard

2. Roland Barthes, *La chambre claire* (Paris : Gallimard, Seuil, 1980).

3. Sophie Calle, *La suite vénitienne* (Paris : Éditions Étoile, Cahiers du Cinéma, 1983).

de la photographie encercle et traque la réalité de l'autre : en la rendant visible, il finit par saisir son identité particulière.

Dans *L'appareil-photo*, la conscience de soi du narrateur en tant que voleur est si forte qu'il décide de jeter l'appareil dans la mer, après avoir enlevé le film qui se trouvait à l'intérieur. Par ce geste, il cherche à se débarrasser de la preuve de son crime. Mais la métaphore du vol contient simultanément le signe de l'absence. Car le voleur lui-même, par nature, incarne une figure absente. En d'autres termes, sa présence ne peut être perçue s'il veut réussir dans son entreprise. Ainsi, un pickpocket ne peut-il s'emparer d'un portefeuille que si sa victime ne remarque pas sa présence. L'efficacité de son action dépend de sa capacité à ne pas être là tout en étant bien là. Il est celui dont l'action est rarement perçue au moment où elle se produit. Il n'offre aucune image de soi à l'autre (sa victime), aucune preuve tangible de son existence et c'est précisément la raison pour laquelle il finit par accomplir son projet. En outre, le voleur tire le plus souvent parti de l'absence de l'autre, qu'elle soit mentale (dans le cas du pickpocket) ou physique (dans le cas du cambrioleur). Son action est bien la conséquence directe de l'absence de l'autre, cette dernière constituant une tentation à laquelle il est incapable de résister. Dès lors, l'absence nourrit le vol. Ainsi, le cambrioleur, après être rentré par effraction dans la maison ou l'appartement de son choix et s'être emparé des objets de valeur, est-il obligé de ne laisser aucune trace de lui-même, aucune empreinte, de manière à demeurer impuni. La logique de son action est ainsi une logique de non-identification. Il est condamné, en effet, au manque de l'identité, à l'absence de soi, à l'effacement de tous les signes qui pourraient trahir sa propre existence. Sa liberté (et dès lors son succès) est celle d'un être indéterminé et sans figure.

Le jeune narrateur de *L'appareil-photo*, dans l'avion qui le ramène à Paris après son voyage en bateau, se met à réfléchir à la signification de ces images prises au hasard. Son interrogation exprime très précisément le désir de surmonter l'absence en photographie, bien qu'il sache que sa tentative est à la fois maladroite et illusoire :

J'aurais pu prendre quelques photos du ciel à présent, cadrer de longs rectangles uniformément bleus, translucides et presque transparents, de cette transparence que j'avais tant recherchée quelques années plus tôt quand j'avais voulu essayer de faire une photo, une seule photo, quelque chose comme un portrait, un autoportrait peut-être, mais sans moi et sans personne, seulement une présence, entière et nue, douloureuse et simple, sans arrière plan et presque sans lumière. Et, continuant à regarder le ciel fixement, je me rendais compte maintenant que c'est sur le bateau que j'avais fait cette photo, que j'avais soudain réussi à l'arracher à moi et à l'instant en courant dans la nuit dans les escaliers du navire, presque inconscient d'être en train de photographier et pourtant me délivrant de cette photo à laquelle j'aspirais depuis si longtemps et dont je comprenais à présent que je l'avais saisie dans la fulgurance de la vie, alors qu'elle était inextricablement enfouie dans les profondeurs inaccessibles de mon être. C'était comme la photo de l'élan furieux que je portais en moi, et pourtant elle témoignait déjà de l'impossibilité qui le suivrait, du naufrage

de ses retombées. Car on me verrait fuir sur la photo, je fuirais de toutes mes forces, mes pieds sautant des marches, mes jambes en mouvement survolant les rainures métalliques des marches du bateau, la photo serait floue mais immobile, le mouvement serait arrêté, rien ne bougerait plus, ni ma présence ni mon absence, il y aurait là toute l'étendue de l'immobilité qui précède la vie et toute celle qui la suit, à peine plus lointaine que le ciel que j'avais sous les yeux. (112-113)

Cette présence «entière et nue» constitue en fait un fantôme, dans la mesure où elle mène à la contemplation de l'immobilité. Il y a une contradiction fondamentale entre la photographie et la présence : cette dernière est exprimée par le mouvement, c'est le sentiment aigu de ce mouvement qui dévoile l'être et son existence, mais en même temps, la nature de la photographie annihile cette représentation, car elle produit nécessairement des images fixes, c'est-à-dire une forme de neutralisation de la présence, dans la suspension de ses manifestations les plus extrêmes. Elle ne peut empêcher l'immobilité d'apparaître : mais cette immobilité n'est rien d'autre que le signe d'une vie située hors de la vie même, de son temps et de son espace habituels. Dès lors, elle suggère une absence irrémédiable au monde, l'absence de ce qui est déjà mort ou n'est pas encore né. On doit, dans ce passage, noter l'ironie du narrateur puisqu'il perçoit cette immobilité étendue comme étant «à peine plus lointaine que le ciel». Tout voyageur sait bien, en effet, que le ciel que nous apercevons autour de nous, dans un avion, est quelque chose que nous traversons, une fausse présence qui s'évanouit au moment où elle semble se rapprocher. Elle est caractérisée par un manque de réalité tangible. Nous voudrions avoir l'impression que nous sommes en elle, dans un état de fusion complète, mais nous comprenons que c'est physiquement impossible, comme nous en sommes séparés par le hublot, ce hublot agissant en tant que symbole fondamental de cette séparation irréductible. Sa présence visuelle est dès lors trompeuse, et c'est pourquoi la forme adverbiale «à peine», qui se réfère à la distance du ciel, semble tellement ironique dans ce contexte très particulier.

Le narrateur se rend rapidement compte qu'il a échoué dans sa quête : aucune de ses photos prises sur le bateau n'a été imprimée. Le film avait été uniformément sous-exposé à partir de la douzième photo, c'est-à-dire à partir du moment même où il a lui-même utilisé l'appareil. Seules les photos prises par le couple ont donné un résultat. Ainsi, l'unique forme de présence que la photographie certifie — je renvoie expressément à Barthes, quand il évoque, dans *La chambre claire*, le «certificat de présence» (p. 135) fourni par la photographie — est-elle celle d'un autre inconnu. C'est seulement alors que l'effet de réalité associé par Barthes à la photographie ressort avec clarté. Selon cet effet, la photographie témoigne de ce qui a été, et ratifie ainsi (authentifie) une réalité donnée. Mais pour le narrateur du texte de Toussaint, cet effet, malheureusement, est surtout choquant et même cruel :

Ce qui me paraissait troublant, dans ces photos apparemment anodines, outre le fait que j'étais confronté là à une intimité à laquelle je n'aurais jamais dû avoir accès, c'était la sorte

d'indécence involontaire qui se dégageait de ces photos. La nature même des clichés, pour la plupart bâclés et cadrés sans recherche, leur conférait une apparence de réalité incontestable, une réalité brute et presque obscène qui s'affirmait là à moi dans toute sa force. (119-20)

Si ces photos d'un homme et d'une femme représentés à la fois séparément et ensemble sont si troublantes, c'est justement parce qu'elles reflètent une «réalité volée» que le narrateur, comme il le dit lui-même, n'aurait jamais dû aborder. Elles constituent en réalité le site de son propre délit, et sont alors coupables d'obscénité. C'est bien, en effet, sa propre indécence que le narrateur contemple ici, celle de son absence. Car il est celui qui a agi sans laisser la moindre trace, ayant effacé toutes les images de son propre corps, au nom d'une mise en scène qui se donne l'illusion d'échapper à tout regard. En ce sens, également, l'effet de réalité exprimé ci-dessus traduit bien plus la réalité d'un «ce qui n'a pas été» que celle d'un «ce qui a été». Il parle, en d'autres termes, pour la réalité d'une rencontre impossible (le narrateur ne rencontrera jamais ce couple) autant que pour la dimension fictionnelle de l'auto-représentation du narrateur, simultanément pour lui-même et pour le monde qui l'entoure.

C'est bien la logique même du vol qui mène à cette fiction. Le narrateur, en effet, a fini par voler sa propre image. Il se retrouve privé de cette dernière dans la mesure où il l'a cadrée intentionnellement. La raison photographique implique un discours spécifique de la dépossession. Cette dépossession est particulièrement évidente dans le cas des photos d'identité. Nous pensons tous que ces photos, le plus souvent, ne correspondent pas à notre véritable apparence, et dès lors, qu'elles ont trahi notre identité.

En d'autres termes, c'est le processus photographique censé déterminer l'image la plus fidèle de nous-mêmes qui en fait la nie avec la plus grande certitude. Ce paradoxe répété souligne l'inévitable perte de soi dans la photographie. Le narrateur de *L'appareil-photo*, avant de trouver l'appareil sur le bateau, se rend dans un Photomaton, une sorte de cabine habituellement située dans un lieu public, et dans laquelle il est possible de se faire prendre en photo très rapidement. Les résultats s'avèrent décevants et annoncent avec précision ce qui va se produire ultérieurement : «je n'avais aucune expression particulière sur ces photos si ce n'est une sorte de lassitude dans la manière d'être là» (96-97). Le sujet saisit ici l'épuisement de sa propre présence dans l'image. Celle-ci s'est déjà évanouie. Elle a été remplacée par une figure neutre, sans le moindre signe distinctif : la figure de l'absence.

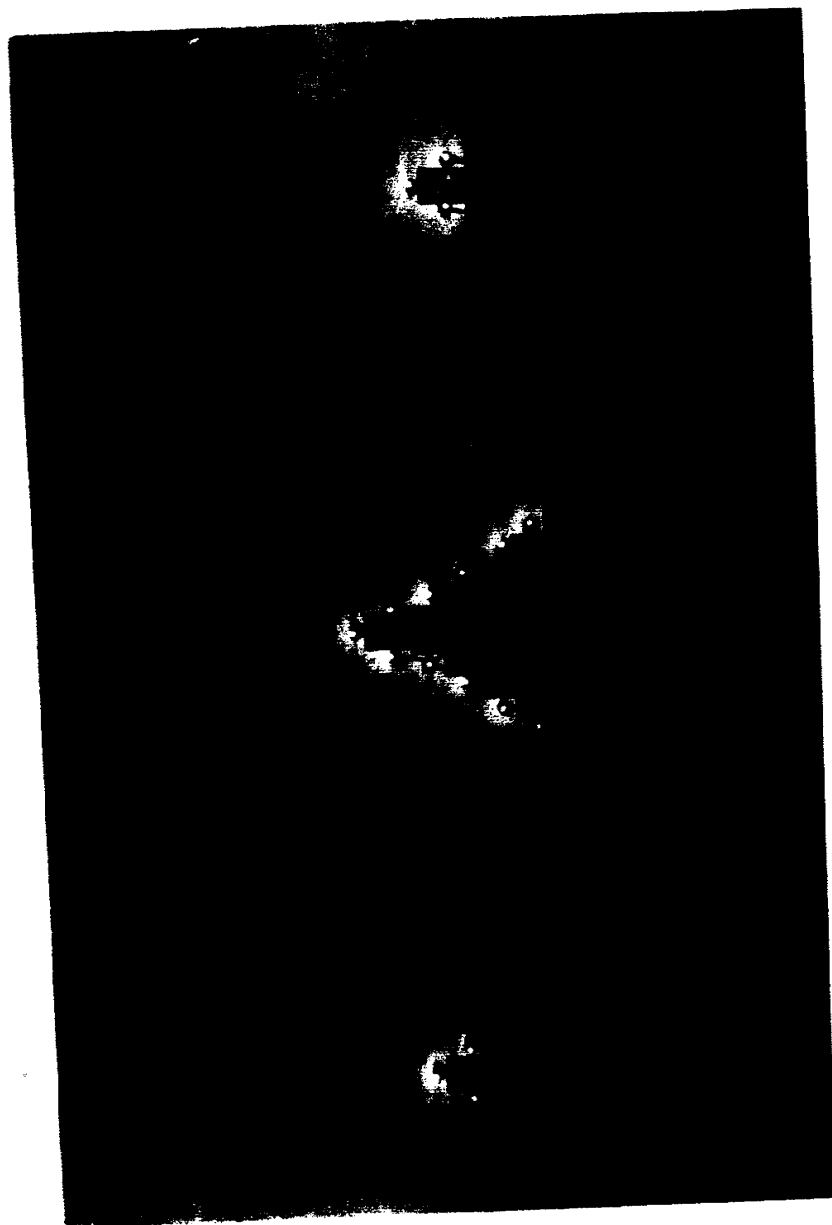
La réflexion de Barthes insiste également sur ce phénomène de dépossession dans la photographie, bien qu'elle semble s'attacher plus à l'affirmation d'une présence qu'à l'absence proprement dite. On peut lire ainsi que :

Imaginairement, la photographie représente ce moment très subtil où, à vrai dire, je ne suis ni un sujet, ni un objet, mais plutôt un sujet qui se sent devenir objet : je vis alors une micro-expérience de la mort (de la parenthèse) : je deviens vraiment spectre [...] lorsque je me découvre sur le produit de cette opération, ce que je vois c'est que je suis devenu Tout-Image, c'est-à-dire la mort en

personne. Les autres — l'autre — me déroprient de moi-même, ils font de moi, avec férocité, un objet. (30-31)

Le narrateur du récit de Toussaint pourrait bien révéler le pouvoir de cette opération au cours de son itinéraire erratique. Il constitue, par nature, un Moi aliéné, mais c'est justement l'expérience de la photographie qui lui permet de rendre compte de sa propre objectivation. C'est à ce moment, et à ce moment seulement, qu'il est capable d'affronter son propre spectre. La photographie, selon cette perspective, concrétise et accomplit la soustraction de sa propre réalité. Il devient le sujet invisible, en état de suspension, comme flottant au-dessus du monde. Mais il va encore plus loin, en activant lui-même ce processus de disparition. En d'autres termes, ses gestes symbolisent l'anticipation de l'action d'autrui. Sa photographie, dès lors, constitue la preuve essentielle d'un sujet travaillant sur lui-même afin de refléter la puissance souveraine d'une œuvre extérieure.

Cette mise en scène de la dépossession, à partir d'une analyse critique des rapports entre l'image et l'identité du sujet, se retrouve, par bien des aspects, dans le travail de Christian Boltanski. L'œuvre plastique de ce dernier est indissociable de l'aventure de l'art contemporain en France depuis 1970. Elle se situe aux confins de la peinture, de la sculpture, de la performance conceptuelle et du *ready made*, mais c'est sans doute dans le domaine de l'expérimentation photographique qu'elle affirme avec le plus de force son originalité. On connaît ses nombreuses compositions photographiques, élaborées à partir de marionnettes et de sculptures miniatures, dont l'image agrandie débouche sur la constitution de véritables ensembles picturaux, ou encore, ses divers albums de famille qui mêlent à l'évocation de souvenirs personnels la représentation d'existences anonymes et lointaines. On peut dire, pour employer un langage synthétique, que son travail s'organise généralement autour de quatre éléments clés : le visage, la série, le flou et l'enfance (vécue ou inventée). Ainsi, dès 1974, l'artiste se voit-il confier le 1% (part des crédits publics de construction réservés à l'installation d'une œuvre d'art) du C.E.S. des Lentillères près de Dijon. Il demande à tous les enfants du collège de lui remettre leur photo, à partir desquelles il réalise des agrandissements qui tapisseront bientôt un mur de l'établissement. En 1986, soit douze ans plus tard, Boltanski est invité à représenter la France à la biennale de Venise. Il élève alors ses *MONUMENTS*, sortes de petits oratoires à la dévotion des photos préférées des enfants des Lentillères de 1974. Agrandies et tramées, ces photographies ont perdu tout lien avec leur modèle qui pourtant existe toujours dans la plupart des cas et qu'il serait aisé de retrouver, étant donné leur appartenance à un collège déterminé. Ces monuments sont étrangement intitulés : «Les enfants de Dijon». Cette installation photographique doit être conçue comme un *ready made* qui serait ainsi, selon les termes du critique d'art Didier Semin, «une citation dont l'efficacité tient à ce qu'elle reconstruit autour d'elle un texte distinct de son texte



Christian Boltanski, *MONUMENT* : Photographies, cadres métalliques, ampoules et câbles électriques

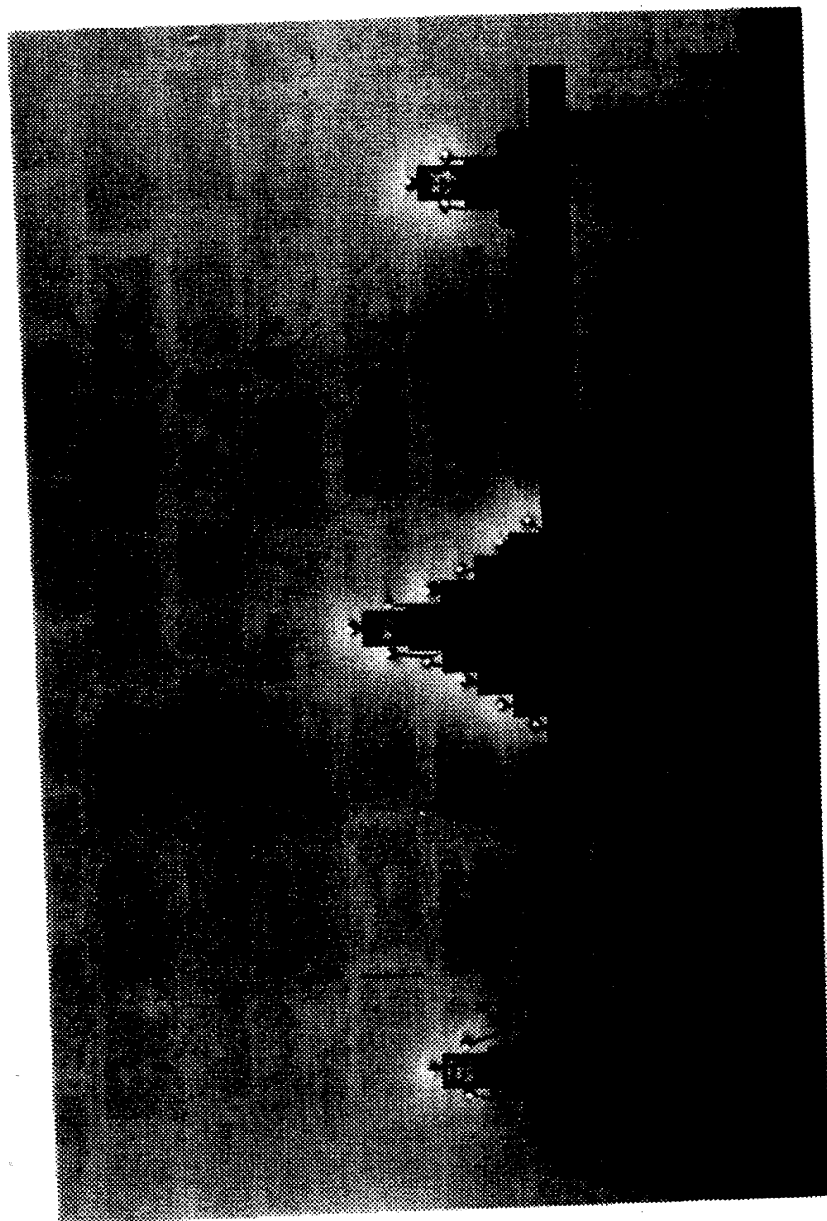
d'origine mais auquel elle s'intègre parfaitement<sup>4</sup>. Pour reprendre les mots de Boltanski lui-même, «le fait de placer des photographies sur un mur ou des objets dans une vitrine, c'est un peu comme souligner un mot dans un texte»<sup>5</sup>. Il y a bien ici déplacement de la photographie de l'espace de la vie à celui de l'art, passage de l'objet d'une scène quotidienne à une scène de représentation, dans la lignée de Marcel Duchamp, mais où la dérision du geste provocateur et dadaïste de l'artiste serait affaiblie par le désir de donner à voir, malgré tout, des images porteuses d'une mémoire, par delà l'œuvre d'effacement du temps. L'installation photographique, en ce sens, ne se réduirait pas à un commentaire social critique mais traduirait plutôt un processus de délocalisation du sujet dans l'image répertoriée et démultipliée. La citation implique ainsi le rappel d'un langage originel (celui de l'enfance) et simultanément son évanouissement dans un environnement (un contexte) radicalement différent et supposé adulte : le musée. Le titre de *MONUMENTS* suggère également le caractère essentiellement contradictoire de ce mouvement en direction du passé. Car le monument, par définition, a pour fonction de perpétuer le souvenir de personnes ou d'événements précis, alors que sa forme même et sa dimension proprement architecturale figent ceux-ci dans une représentation académique et lourde qui les prive de présence physique ou encore de vie spirituelle profonde. Son apparence homogène, presque monolithique et souvent austère, éloigne en quelque sorte l'image concrète de ce à quoi il est censé rendre hommage. Il en vient dès lors à nier, dans sa puissance massive et foncièrement banale — ou en tous cas à étouffer — l'affirmation vitale du réel contenue dans toute œuvre photographique, l'expression irréfutable d'un «ça a été», pour répercuter une perspective chère à Roland Barthes.

Même si, dans l'esprit des *ready made* de Marcel Duchamp, un tel titre est à prendre au second degré, il n'en reste pas moins vrai que Boltanski s'efforce de souligner ici un phénomène important : le procédé de la citation inhérent à l'installation photographique provoque un décalage inévitable entre l'image de l'enfance et la possible identification du sujet qui lui est associé.

En ce sens, toute photographie est de l'ordre de l'ombre (ou du reflet), comme le fait bien remarquer Gilbert Lascault<sup>6</sup>. C'est-à-dire qu'elle implique une prise de distance (un écart) vis-à-vis de son sujet-même. Photographier, c'est donc aussi entrer dans le domaine de l'intangible. Mais n'est-ce pas la logique fondamentale du *ready made* qui est ainsi révélée, dans le déplacement de l'objet de la sphère du quotidien, de l'espace de la manipulation incessante, à celle du musée ou de la galerie d'art, à l'intérieur de laquelle toute manipulation du même objet se trouve tout à coup interdite, au nom du statut d'œuvre d'art qui lui est accordé ? Le *ready made* se constituerait alors comme passage radical au reflet, comme territoire de l'ombre.

Le terme de monument employé par l'artiste donne l'impression de s'opposer à un tel passage, dans la mesure où il renvoie apparemment à l'image

4. Didier Semin, *Boltanski* (Paris : Art Press, 1988) 42. Voir également : Lynn Gumpert, *Christian Boltanski* (Paris : Flammarion, 1993).  
5. C. Boltanski, «Entretiens avec Irmeline Lebeer», *Les modèles* (CA Paris, 1979) 8.  
6. Dans un article consacré au rapport photo-peinture chez Boltanski : «Les compositions photographiques», *Critique* 459-60 (août-septembre 1985).



Christian Boltanski, *MONUMENT* : Photographies, cadres métalliques, ampoules et câbles électriques

d'origine mais auquel elle s'intègre parfaitement<sup>4</sup>. Pour reprendre les mots de Boltanski lui-même, «le fait de placer des photographies sur un mur ou des objets dans une vitrine, c'est un peu comme souligner un mot dans un texte<sup>5</sup>. Il y a bien ici déplacement de la photographie de l'espace de la vie à celui de l'art, passage de l'objet d'une scène quotidienne à une scène de représentation, dans la lignée de Marcel Duchamp, mais où la dérision du geste provocateur et dadaïste de l'artiste serait affaiblie par le désir de donner à voir, malgré tout, des images porteuses d'une mémoire, par delà l'œuvre d'effacement du temps. L'installation photographique, en ce sens, ne se réduirait pas à un commentaire social critique mais traduirait plutôt un processus de délocalisation du sujet dans l'image répertoriée et démultipliée. La citation implique ainsi le rappel d'un langage originel (celui de l'enfance) et simultanément son évanouissement dans un environnement (un contexte) radicalement différent et supposé adulte : le musée. Le titre de *MONUMENTS* suggère également le caractère essentiellement contradictoire de ce mouvement en direction du passé. Car le monument, par définition, a pour fonction de perpétuer le souvenir de personnes ou d'événements précis, alors que sa forme même et sa dimension proprement architecturale figent ceux-ci dans une représentation académique et lourde qui les prive de présence physique ou encore de vie spirituelle profonde. Son apparence homogène, presque monolithique et souvent austère, éloigne en quelque sorte l'image concrète de ce à quoi il est censé rendre hommage. Il en vient dès lors à nier, dans sa puissance massive et foncièrement banale — ou en tous cas à étouffer — l'affirmation vitale du réel contenue dans toute œuvre photographique, l'expression irréfutable d'un «ça a été», pour répercuter une perspective chère à Roland Barthes.

Même si, dans l'esprit des *ready made* de Marcel Duchamp, un tel titre est à prendre au second degré, il n'en reste pas moins vrai que Boltanski s'efforce de souligner ici un phénomène important : le procédé de la citation inhérent à l'installation photographique provoque un décalage inévitable entre l'image de l'enfance et la possible identification du sujet qui lui est associé.

En ce sens, toute photographie est de l'ordre de l'ombre (ou du reflet), comme le fait bien remarquer Gilbert Lascault<sup>6</sup>. C'est-à-dire qu'elle implique une prise de distance (un écart) vis-à-vis de son sujet-même. Photographier, c'est donc aussi entrer dans le domaine de l'intangible. Mais n'est-ce pas la logique fondamentale du *ready made* qui est ainsi révélée, dans le déplacement de l'objet de la sphère du quotidien, de l'espace de la manipulation incessante, à celle du musée ou de la galerie d'art, à l'intérieur de laquelle toute manipulation du même objet se trouve tout à coup interdite, au nom du statut d'œuvre d'art qui lui est accordé ? Le *ready made* se constituerait alors comme passage radical au reflet, comme territoire de l'ombre.

Le terme de monument employé par l'artiste donne l'impression de s'opposer à un tel passage, dans la mesure où il renvoie apparemment à l'image

4. Didier Semin, *Boltanski* (Paris : Art Press, 1988) 42. Voir également : Lynn Gumpert, *Christian Boltanski* (Paris : Flammarion, 1993).  
5. C. Boltanski, «Entretiens avec Imeline Lebeer», *Les modèles* (CA Paris, 1979) 8.  
6. Dans un article consacré au rapport photo-peinture chez Boltanski : «Les compositions photographiques», *Critique* 459-60 (août-septembre 1985).

d'une matérialité compacte et directement saisissable. Mais cette apparence est trompeuse. Car le monument, au-delà d'un effet de déréalisation déjà évoqué, s'impose toujours en tant qu'ouvrage sacralisé : son accès est conditionné par le regard et non par le toucher. Il est donc bien le reflet d'un monde passé, au sens strict de l'expression. Les monuments de Boltanski s'apparentent d'ailleurs à des oratoires, ou à une somme d'autels. Ils signifient dès lors la présence d'une certaine forme de religiosité, même détournée au profit des exigences esthétiques de la modernité. Ces assemblages sont en outre caractérisés par une fragilité née de l'empirisme de leur construction. Les nombreuses ampoules qui sont censées illuminer les photographies encadrées sont reliées entre elles par un enchevêtrement de câbles électriques selon un dispositif éphémère digne d'un sapin de Noël dressé pour un enfant et destiné à disparaître juste après la fin du réveillon.

Par ailleurs, les photographies ne constituent pas le centre lumineux de l'œuvre. Elles sont vouées à la dispersion, à la dissémination, telles de petits jouets sur le sol d'une chambre d'enfant. Par rapport à l'ensemble de l'installation, elles n'existent que comme de simples fragments non pas mis en relief par la lumière, mais plutôt estompés par un éclairage de faible intensité. Elles deviennent ainsi des sortes de taches noires presque indistinctes, des rectangles ombragés qui se contentent d'accompagner le trajet sinueux de la lumière à travers l'espace du mur.

Le thème de l'ombre s'avère être, entre parenthèses, un des leitmotifs de l'œuvre de Boltanski. Il joue un rôle essentiel dans divers ensembles de petites sculptures mobiles qui portent ce titre et qui rappellent, par leur dimension ludique et leur perception d'un mouvement infinitésimal des formes, les travaux d'Alexandre Calder. L'ombre, au lieu d'être abordée selon une perspective platonicienne classique, doit être conçue ici comme une présence décalée de l'objet, distancée, certes, mais non pas illusoire. Celui-ci se projette ainsi en dehors de son espace intérieur, de son intimité propre qui le limite. Une telle projection, au sens géométrique du terme, extériorise alors l'objet, le définissant comme un signe objectif dans un processus de «refroidissement», pour reprendre les mots utilisés par l'artiste lui-même. Il s'agit, en effet, dans le cas précis des installations photographiques, d'évacuer une relation trop émotionnelle à l'image. Dans l'ombre, le sujet de la photographie s'éloigne et se fonde dans une représentation floue sans cesse traquée par Boltanski. «Je cherche des images suffisamment imprécises pour qu'elles soient les plus communes possibles, des images floues sur lesquelles le spectateur peut broder», avoue-t-il dans un entretien avec Delphine Renard<sup>7</sup>. La recherche de l'imprécision, en ce sens, permet d'évacuer une subjectivité trop envahissante et de produire un phénomène d'objectivation de l'image dans son appréhension commune, ou générale. Le flou et l'ombre traduisent un acheminement de l'œuvre vers l'invisible : ils renvoient à un lieu intermédiaire entre l'apparition de l'objet et sa disparition pure et simple. Ils correspondent, dès lors, à un état de moindre visibilité de l'objet, mais c'est justement cet affaiblissement de l'image (du visage, dans le cas des *MONUMENTS*), qui appelle le règne d'un regard extrême dans son intensité.

7. Collectif, Catalogue du Musée d'art moderne (Paris, 1984) 79.

L'ombre exprime en effet une attitude contemplative partagée par l'artiste et par les spectateurs. La contemplation est par définition l'accès à un regard absolu dans la conscience d'un monde invisible. Elle ouvre sur la divagation, sur l'errance de l'esprit qui tourne alors à l'infini autour de l'œuvre (et en cela «brode»). Le sujet contemplatif poursuit ainsi les ombres et s'en nourrit dans la mesure où celles-ci requièrent une observation attentive et exigeante. Il semble aller de la lumière à l'obscurité, mais c'est pour mieux retrouver, alors, la lumière dans ce qui constitue pourtant son authentique négation. Par cet appel à la contemplation, Boltanski rompt avec la plupart des tendances réalistes ou expressionnistes de l'art contemporain. Il s'attache plutôt à la dimension métaphysique du *ready made*, en opposition à de nombreux disciples de Duchamp qui se sont complus dans une définition sociologique de sa démarche, l'interprétant comme un culte du trivial et de l'aspect factuel de l'objet.

Cette vision personnelle n'efface pas, cependant, l'inscription historique de son œuvre. Les caractéristiques principales de ses installations photographiques, telles que je les ai évoquées à travers «Les enfants de Dijon» sont ainsi reproduites dans un ensemble intitulé «Leçons des ténèbres», ensemble qui fut notamment présenté au University Art Museum de Berkeley, au cours de l'été 1989. Le thème de la mort est ici omniprésent, car les portraits encadrés qui sont juxtaposés sur les murs et les assemblages de photographies presque identiques à ceux des *MONUMENTS* sont maintenant censés suggérer une commémoration très particulière des victimes de l'holocauste. La mise en scène photographique correspond dès lors à un regard insistant sur la violence extrême de l'histoire occidentale du XX<sup>e</sup> siècle. Boltanski demeure fidèle aux principes de base du *ready made* : ces innombrables visages proviennent en effet soit de collections personnelles de parents proches (l'artiste les a souvent trouvés dans des greniers de famille, au fond de caisses oubliées depuis longtemps), soit de différents marchés aux puces de la région parisienne. Les existences anonymes côtoient donc ici les existences identifiables et le déplacement de ces photographies d'une sphère anodine et dérisoire à une sphère de représentation précipite l'insertion de l'histoire individuelle (intime) dans une histoire collective plus vaste. Plus fondamentalement, la photographie se présente ici comme récit de nature historique. Boltanski, étant né en 1944, ne possède pas de souvenirs propres de la seconde guerre mondiale. C'est donc par des récits faits par des membres de sa famille, au cours de son enfance, qu'il a pu aborder cette période. La forme de la narration se traduit ainsi en une forme visuelle. C'est pourquoi, au premier déplacement que je viens de considérer s'ajoute un second déplacement, tout aussi significatif, celui du verbe et de l'oralité à l'image. Ce dernier correspond à un processus de textualisation des mots prononcés par les parents, les oncles et les tantes, au sujet de membres de la famille qui ont disparu et que l'artiste n'a jamais connus. Il s'agit bien, en effet, par la photographie, de saisir ce récit originel, par nature circulant et éphémère, malgré sa récurrence, de l'imprimer sous une forme plastique. Il y a, à cet égard, inscription de l'enfance et des récits qui lui sont associés dans le travail photographique, ce terme étant à prendre simultanément dans son sens littéral et figuré (soit dit en passant, le rapport photo-texte hante l'artiste depuis ses débuts, mais il l'a perçu jusqu'alors sous son aspect essentiellement conflictuel, si l'on songe par exemple à une œuvre



conceptuelle datant de 1975, et intitulée *L'appartement de la rue de Vaugirard*. Par ailleurs, l'alignement systématique des photos sur les murs, qui témoigne d'une relation obsessionnelle à la série influencée par la philosophie de l'œuvre d'art de Walter Benjamin<sup>8</sup>, renvoie à une autre tentative d'écriture de l'histoire : celle des responsables des camps nazis qui avaient pour habitude d'arracher les photos d'identité de leurs victimes avant de les conduire à la mort et de les épingler ensuite sur les murs de leurs bureaux de façon à mettre en évidence l'accomplissement de leur devoir.

La démultiplication photographique, en ce sens, reflète sur un mode presque parodique, un projet d'écriture bureaucratique de l'histoire. Elle implique la présence d'un compte rendu administratif de cette dernière, selon un processus radical de neutralisation de la mort. Il y a donc bien ici balancement permanent entre un récit forcément subjectif, lié à l'origine, et un récit objectif, privé, lui, de tout imaginaire. C'est d'une telle confrontation que naît l'impact de l'installation photographique, sa tension profonde. Le compte rendu exprime en outre la violence de l'enlèvement de l'être à sa propre identité, à son propre lieu, selon un mouvement radical qui finit par nier, dans la réalité crue de la série, la possibilité d'une figure de la singularité. La série, qu'elle soit composée par les bourreaux des camps ou recomposée par l'artiste lui-même, exige ainsi une mise en scène de cet enlèvement, au nom du pouvoir proprement narratif de l'image photographique.

La série exprime certes l'écriture de la banalité du mal arendtienne, mais elle se confond simultanément à un ensemble de voix personnelles qui s'efforcent malgré tout de produire un récit de la singularité. Elle correspond, en outre, aux exigences d'un inventaire, ce mot-clé de l'œuvre de Boltanski, c'est-à-dire à une nécessité de la description obstinée et infiniment détaillée. Le travail de l'artiste provoque dans cette mesure une identification précise entre la photographie et le document d'archive. Il s'agit bien, en effet, de collecter et de rassembler des documents qui se présentent comme des images destinées à être conservées. Et l'espace du musée ou de la galerie d'art à l'intérieur duquel cette installation prend place finit lui-même par ressembler à une immense salle d'archives qui témoigne de l'utopie d'un récit éternel et constamment accessible de l'histoire ; une histoire dont les signes accumulés ici permettraient de constituer le dossier — c'est précisément cette assimilation de la photographie à l'image d'archive qui constitue, selon la réflexion de la critique d'art new-yorkaise Rosalind Krauss dans *Le photographique*<sup>9</sup>, la spécificité de cette forme d'art par rapport à la peinture ou à la sculpture.

Si la photographie devient ainsi document d'archives, on peut ajouter qu'elle se constitue aussi comme relique. Car dans les « Leçons des ténèbres », la présence de monuments évoqués donne au spectateur l'impression de pénétrer dans un lieu de culte. Ces visages éclairés à la bougie s'apparentent à des objets sanctifiés. L'univers photographique bascule souvent, chez Boltanski, dans une

sensibilité mystique. D'ailleurs, n'a-t-il pas déclaré récemment à un critique allemand que tous les êtres humains avaient besoin de reliques et qu'ils étaient tous, à leur manière, sacrés<sup>10</sup> ? Cette dimension est accentuée, dans l'exposition, par la présentation d'une sculpture mobile qui figure un ange en perpétuelle rotation autour d'un axe et dont l'ombre projetée sur le mur dessine une image fascinante (on songe à l'ange « terrifiant » de Rilke dans la première Élégie de Duino). Cette mystique associe constamment le thème de l'enfance à celui de la mort. L'enfance est ici le lieu privilégié de la mort, et c'est la photographie, au sens où elle est avant tout portrait, qui permet alors de souligner le sens de cette définition. Une telle métamorphose esthétique (le passage de l'image de la mort à l'image de l'enfance) possède cependant, au-delà de sa dimension imaginaire, un fondement historique et politique très concret. Primo Levi, dans son ouvrage intitulé *Les naufragés et les rescapés*<sup>11</sup>, a bien montré à quel point l'expérience concentrationnaire provoquait chez les prisonniers un effrayant processus de régression, le sentiment sinistre d'un retour forcé à l'enfance :

il était très difficile d'accepter la routine de la baraque. Refaire son lit de la façon perfectionniste et idiote que j'ai décrite parmi les violences inutiles, laver le plancher avec de dégoûtantes chiffes mouillées, s'habiller et se déshabiller au commandement, exhiber sa nudité aux innombrables contrôles des poux, de la gale, de la propreté corporelle, faire sienne la parodie militariste des « serrez les rangs », « garde à vous », du « tête nue » devant un gradé SS au ventre porcine. Tout cela était ressenti comme une dégradation, une régression mortelle vers un état d'enfance sans consolation, privé de maîtres et d'amour. (p. 132)

L'expression « régression mortelle » doit évidemment être retenue, car elle prouve bien que l'expérience de la mort était dans un tel contexte, et prioritairement, l'expérience d'une mort symbolique dans un retour imposé à l'enfance. Dans ce même livre, Primo Levi explique en outre que la possession d'une éducation intellectuelle, d'une culture et d'une pensée supérieures s'avéraient en fin de compte inutiles et même nuisibles aux possibilités de survie de l'individu, car l'homme détenant ces vertus était alors nécessairement confronté à une mutilation symbolique de soi particulièrement blessante et éprouvante. Les camps de la mort s'apparentaient donc à des systèmes dominés par la loi de l'impensé et du non-savoir. Ils signifiaient un « devoir être infantile » dans la négation absolue de l'intelligence et de la connaissance.

C'est le propre de tout pouvoir totalitaire de faire de l'homme un enfant, de lui brandir une image régressive de lui-même de manière à l'annihiler psychiquement, sinon physiquement. Vaclav Havel analyse brillamment ce phénomène dans ses écrits politiques<sup>12</sup>, mais aussi dans une pièce de théâtre

8. Walter Benjamin, *Essais I et II*, Coll. Méditations (Paris : Denoël/Gonthier, 1983).

9. Rosalind Krauss, *Le photographique : pour une théorie des écarts* (Paris : Macula, 1990).

10. « Entretiens avec Manfred Scheckerburger », *Art Press* 115 (juin 1987) : 18-22.

11. Primo Levi, *Les naufragés et les rescapés*, Coll. Arcanes (Paris : Gallimard, 1989).

12. Vaclav Havel, *Écrits politiques* (Paris : Seuil, 1991).



comme *Audience*<sup>13</sup>. Obligé de travailler dans une brasserie de Bohême, à la suite de sa condamnation, il montre bien comment le Parti exige de chacun des travailleurs, à tous les échelons de la production, une attitude irresponsable, et que l'ouvrier ou le dirigeant qui manifestent un tant soi peu d'initiative ou de sens des responsabilités se retrouvent au contraire punis et rétrogradés dans leur rang professionnel. Les *Leçons des ténèbres* de Boltanski, dans la mesure où elles se présentent aussi comme un commentaire sur l'histoire, reflètent alors de manière subtile et hautement formalisée des mécanismes enfouis au plus profond de la conscience politique moderne. Il faut faire remarquer que ces mêmes mécanismes ont été démontés par différents artistes contemporains, en particulier d'Europe de l'Est, tels que Witold Gombrowicz, dont le roman *Ferdydurke* (1973)<sup>14</sup> analyse la répression de l'individu par la société à travers l'expérience d'un anti-héros adulte qui retourne à l'école, ou encore et surtout par le metteur en scène de théâtre Tadeusz Kantor, dont le célèbre spectacle *La classe morte* se nourrit de souvenirs d'enfance et de jeunesse liés à la seconde guerre mondiale et à la confrontation aux totalitarismes nazis et stalinien. Ce n'est pas un hasard si Boltanski professe une grande admiration pour le travail scénique et pictural de Kantor, et si, réciproquement, Kantor a manifesté son intérêt pour l'œuvre de Boltanski qu'il s'est même permis de commenter personnellement<sup>15</sup> (il faut souligner ici les origines polonaises communes des deux artistes). Leur obsession partagée de l'école et de l'univers mortifère qui lui est associé (Boltanski est l'auteur de *COMPOSITIONS* photographiques — terme à prendre dans son sens scolaire de rédaction — et de *LEÇONS des ténèbres*) renvoie, au-delà d'une simple perspective autobiographique, à l'analyse essentiellement visuelle de la dimension politique et historique de la représentation de l'enfance dans la modernité. Cette représentation signifie un arrêt de mort du sujet et de sa liberté d'individu conscient et pensant, quand celui-ci en est réduit au rôle du petit écolier à qui on fait bien comprendre qu'il ne sait rien et que de toute façon, il n'a pas à savoir, ni même à apprendre, mais qu'il se doit plutôt de répéter ce qu'on lui dit et d'obéir à ses maîtres. L'image de l'enfance traduit donc un sentiment définitif de perte, mais celle-ci est bien d'ordre moral, et non d'ordre purement physique (ou temporel).

On ne peut pas parler simplement, dans cette mesure, de nostalgie, de «ressassement d'une enfance rêvée», pour reprendre l'expression de Gilbert Lascault à propos des photographies de Christian Boltanski (*Critique*, p. 933), de désir d'éterniser dans la création un objet perdu, mais plutôt de volonté de souligner la présence d'une blessure indélébile dans l'impératif de sa représentation. Ainsi, contrairement à ce qui se passe chez Marcel Duchamp, ce ne sont pas toujours les autres qui meurent, chez Boltanski. Dans l'expérience de la photographie, en effet, c'est bien moi qui meurs dans l'image forcée de ma propre enfance.

Georgetown University

13. Vaclav Havel, «Audience», *The Garden Party and Other Plays* (New York : Grove Press, 1993).

14. Witold Gombrowicz, *Ferdydurke* (Paris : Christian Bourgois, 1973).

15. Kantor, *Christian Boltanski* (Paris : Musée national d'art moderne, 1984).

## Arrêts sur images : identité et altérité dans *Le désert mauve* de Nicole Brossard et *Rose Mérie Rose* de Marie Redonnet

Anne-Marie Picard

[...] la parade imaginaire que constitue l'image spéculaire.[...] qui met en jeu l'objet a comme ce qui viendrait souligner la castration de l'Autre tout en la masquant [...] comme si le sujet avait repéré qu'il pouvait, en répondant aux signes de l'Autre (la demande), voiler le manque de l'Autre (le désir) [...]. (Jean Charmoille<sup>1</sup>)

Deux femmes, l'une québécoise, l'autre française, publient la même année (1987) une histoire d'adolescente : l'héroïne de l'une s'appelle Mélanie, l'autre Mérie. Chose étonnante encore, lorsqu'on ouvre les deux livres on remarque des ressemblances frappantes dans la présentation des deux jeunes narratrices :

### *Le désert mauve :*

Le désert est indescriptible. La réalité s'y engouffre, lumière rapide. Le regard fond. Très jeune, je prenais la Météor de ma mère et j'allais vers le désert. J'y passais des journées entières, des nuits. [...] J'y roulais vite et puis au ralenti, je filais la lumière dans ses mauves et petites lignes qui comme des veines dessinaient un grand arbre de vie dans mon regard. (p. 11)

### *Rose Mérie Rose<sup>2</sup> :*

Les rochers noirs qui bordent la rivière sont en quartz, comme le sable. Rose dit que la lumière est plus forte ici qu'ailleurs à cause des propriétés du quartz. Ça a dû finir par lui brûler les yeux. Elle cligne des yeux tout le temps. Elle y voit de plus en plus mal. [...] J'ai toujours vécu près des cascades. [...] J'aime descendre et remonter la rivière. Je connais tous les rochers. [...] C'est un jeu pour moi de sauter d'un rocher à l'autre depuis le temps que je le fais. (p. 7)

Dans un paysage, désert blanc ou rochers noirs, frappé d'une lumière qui abîme les yeux, empêche de voir, de distinguer, une silhouette se détache, notable par son mouvement : *horizontal*, sur la surface du désert à la vitesse

1. «Quand l'objet mène le bal», *Apertura* 2 (1988) : 100.

2. Désormais : *DM* pour *Le désert mauve* et *RMR* pour *Rose Mérie Rose* dans le texte.



En accord avec la Loi sur le droit d'auteur (L.R.C. 1985, c. C.42) et de son Règlement sur le cas d'exception à l'égard des établissements d'enseignement, des bibliothèques, des musées et des services d'archives (DORS/99—325) :

«Cette reproduction ne doit servir qu'à des fins d'études privées ou de recherche. Tout usage de cette reproduction à d'autres fins peut exiger l'autorisation du titulaire du droit d'auteur sur l'œuvre en cause».