

DOMINIQUE BAQUÉ

PHOTOGRAPHIE PLASTICIENNE,

L'EXTRÊME CONTEMPORAIN

ÉDITIONS DU REGARD

si facilement des vessies pour des lanternes... L'échec de la pratique artistique de Bournigault – si tant est qu'on puisse le formuler en de tels termes – est celui d'une génération d'artistes à peine trentenaires, dont l'institution a cautionné en un élan unanime qui laisse perplexe la double croyance en un art immédiat, spontané, sans histoire, et en une réception elle aussi immédiate, empathique et purement émotionnelle par le regardeur.

En d'autres termes, et pour clore le débat, Bournigault – à son corps défendant – se réduit à un double symptôme: générationnel, institutionnel.

Mais plus radicalement, si l'art de l'intime avoue ici son échec, c'est dans la mesure où il ne parvient jamais à dialectiser l'intérieur et l'extérieur, où le proche ne réussit jamais à s'ouvrir sur un lointain. Ou encore: pour avoir voulu conjurer les risques de la sublimité et de l'universalité abstraite hégélienne, l'art de l'intime se désigne comme une clôture autarcique sur soi qui interdit le déploiement d'un monde possible.

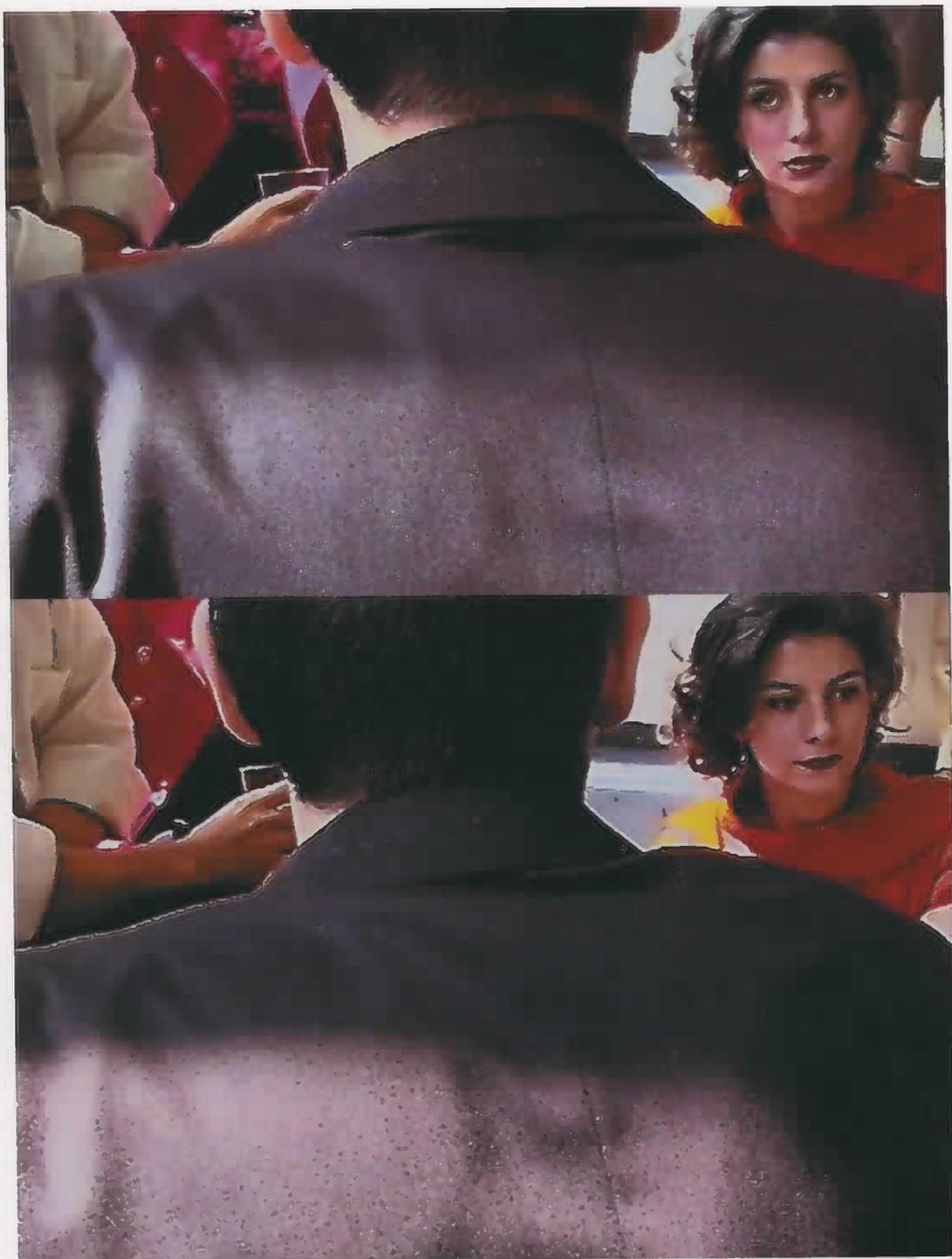
D'où quelques exemples, parmi tant d'autres, d'œuvres intimistes – vidéographiques autant que photographiques – qui ne parviennent qu'à susciter l'ennui, l'ennui de cette «intimité gastrique» vilipendée par Sartre comme leurre de l'authenticité: se définissant comme anthropologue amateur, Joël Bartoloméo réalise de courtes séquences vidéo, «prises sur le vif, au plus près de [sa] vie quotidienne»¹², s'orientant ainsi vers le «film de famille» qu'il constitue comme un genre en soi, au même titre que le western. Sa famille, ses proches et notamment sa femme Lili sont de ce fait devenus son «matériau de base». Se raconte ainsi, au fil des vidéos, «une petite histoire banale qui peut à tout moment basculer dans le sordide»¹³. Et de fait, dans la vidéo présentée au Printemps de Cahors et intitulée *Kiss Me My Darling* (1997), par une sorte de redoublement de l'ennui, Bartoloméo inflige au regardeur l'accablante ordinarité d'une fête de mariage où une jeune femme manifestement ennuyée, regard fuyant et sourire figé par les convenances, écoute distraitemment un interlocuteur dont les propos, on l'imagine aisément, ne présentent qu'un intérêt fort relatif. L'ennui de Lili allégorise dès lors l'ennui du spectateur lui-même: car enfin, pourquoi subir dans un centre d'art ce que la vie la plus ordinaire impose régulièrement – ces fêtes ratées autant que désespérantes où la convention veut que l'on se diverte à tout prix, jusqu'à l'écoeurement, jusqu'à plus soif, là où justement tant d'autres boivent et boivent encore?

Dans *Tire-toi* (1998), Maris Legros jette compulsivement une bouteille vide contre un mur sur lequel elle vient se briser: agressive métaphore de la violence inhérente au couple? Et que s'énonce-t-il ici, sinon la pauvre scénographie d'un truisme?

Gitte Villesen a, pour sa part, consacré une heure à un dénommé Willy ami de son père – *Willy as DJ* (1995) – pour parler de ses musiques préférées: mais aussi sympathique soit le vieil homme en question, que penser de cette fausse intimité qui vient ici se conjuguer avec l'inframince et le pesant ennui asséné par des propos sur la musique et les voitures dont force est de constater que le regardeur n'a rien à faire...

Et ainsi de suite, *ad nauseam*. L'on pourrait multiplier les exemples à l'infini: mais plutôt que de se livrer à une énumération critique elle-même fastidieuse des arts de l'intime,

Est-ce que l'art se
résume à l'ennui
qu'il provoque?



Joël Bartoloméo, *La Fille à la robe rouge*, 1997, vidéoprojection, 2 min. © Joël Bartoloméo. Œuvre acquise par le FNAC, Paris. Courtesy Galerie Alain Gutharc, Paris.

on arguera que, si ces œuvres sont devenues de plus en plus insupportables au fur et à mesure de leur exposition exponentielle, c'est parce qu'elles relèvent toutes, peu ou prou, des « sales petits secrets », ou encore de la « cochonnerie », terme violemment utilisé par Artaud et repris par Deleuze pour qualifier les sous-œuvres qui relèvent de « l'intimisme névrotique »¹⁴. Soit ces misérables petits secrets, en effet, qui alimentent et nécrosent la vie de chacun, de chaque famille et dont la psychanalyse, honnie par Deleuze, se fait le bienveillant récepteur : l'éternelle plainte œdipienne, le désespérant roman familial à trois. Cette mère qui n'a pas aimé, ou trop, c'est tout un... Ce père qui fut si loin, si proche... Ces blessures, ces humiliations, ces plaies que l'on réactive sans cesse dans la « cochonnerie » intime, mais aussi et plus gravement dans la « cochonnerie » du petit art, de l'art mesquin – cet art de l'intime, précisément, que Deleuze eût détesté et auquel il aurait pu opposer le bouleversant « intimisme psychotique ».

Le risque majeur de l'art intimiste loge tout entier dans cette complaisance pour les figures les plus dévoyées du narcissisme, dans ce goût pour la plainte et le ressassement autistique. C'est en cela qu'il échoue : parce que refusant le monde, il s'engluie dans la boue de la petite subjectivité ordinairement névrotique. Symptomatique de cette lassitude devant l'art intimiste, Maurice Nadeau – qui fut, on s'en souvient, l'un des grands découvreurs de Samuel Beckett, Witold Gombrowicz, Malcolm Lowry, Georges Perec, Nathalie Sarraute et, plus récemment, du Michel Houellebecq d'*Extension du domaine de la lutte* – polémiqueait il y a peu¹⁵ contre l'incapacité des Français à écrire de véritables romans, opposant, non sans justesse, à la ratiocination intimiste parisienne un livre tel que *La Tache* de Philip Roth : « Les romans publiés et les manuscrits de ceux que je reçois, c'est toujours la même chose : l'enfance, le premier amour, et puis le deuxième si c'est un peu cochon tant mieux. Mais ça ne m'intéresse plus, c'est ça le malheur. »¹⁶ Et plus loin, forçant le trait : « Mais le roman c'est quand même autre chose, une création qui doit vous donner la sensation de vous-même et du monde dans lequel nous vivons. Et ça, je ne le trouve plus que chez les étrangers, chez les Américains. »¹⁷

Bref, de cet art de l'intime, nul doute que Deleuze n'aurait pas même souhaité parler, le balayant d'un mépris nietzschéen. On s'autorisera cependant de penser qu'un tel art peut, dans une certaine mesure, se « sauver » si, à partir de la subjectivité, il parvient pourtant à (re) fonder un monde, à retrouver l'altérité et la différence.

C'est ce à quoi s'essaye, sans doute, Annelies Strba. C'est ce à quoi sont parvenus Georges Tony Stoll et, plus que tout(e) autre, Nan Goldin.

Exposant depuis 1991 mais photographiant depuis trente-cinq ans environ ses enfants, Sonja, Samuel et Linda, le cadre ordinaire de sa vie quotidienne – draps froissés, baignoires, jouets égarés, boccoux de cerises minutieusement confectionnés – ,Annelies Strba emblématise ce que pourrait être un journal intime photographique. Diariste d'elle-même et de ses proches, réceptrice et narratrice de l'histoire familiale, Strba semble vouloir conférer dignité à la quotidienneté la plus ordinaire et imager le processus même du temps,



Annelies Strba, *Sonja dans le bain*, 1985, photographie couleur montée sous verre, 100 x 150 cm, éd. de 3. Courtesy Galerie Almine Rech, Paris.

depuis les images du nourrisson bercé par les bras maternels jusqu'à la séduisante jeune femme au miroir qui elle-même deviendra mère à son tour. Certes, les photographies douces, amères ou empreintes de tristesse de Strba ne parviennent jamais à s'exhausser à la mélancolie tragique qui marque de son sceau l'univers photographique d'une Francesca Woodman, mais elles évitent les pièges de l'intime précédemment évoqués, à la fois par une réappropriation discrète des codes de l'histoire de l'art, et plus particulièrement de la peinture de Balthus, à laquelle elle rend souvent hommage; et par une ouverture de l'intérieur vers l'extérieur, qui se traduit par l'importance croissante, dans le corpus, d'images de voyage et, plus encore, de lieux stigmatisés par la catastrophe, comme les ruines de Kobe, au Japon, où l'auteur s'est rendue après le tremblement de terre. Mais si l'on peut déchiffrer dans les secousses sismiques et les ruines urbaines l'écho lointain de blessures plus intérieures, on se montrera plus réservé sur la récurrence – au côté d'images intimistes – de photographies d'Auschwitz et de Birkenau. Car l'art ne peut, sans précautions méthodologiques ni sans positions éthiques affirmées, appréhender la Shoah. Et l'intrusion de cet extérieur pour le moins tragique qu'est le camp d'extermination dans un corpus qui, dans le même temps, célèbre mère et enfants – aussi fragile soit cette maternité – demeure comme une question irrésolue chez Strba.

DOMINIQUE BAQUÉ

PHOTOGRAPHIE PLASTICIENNE, L'EXTRÊME CONTEMPORAIN

Si *La Photographie plasticienne. Un art paradoxal* se proposait d'examiner les conditions de possibilité de « l'entrée en art » de la photographie, autour des années soixante-dix, et constituait le médium photographique comme l'un des plus puissants opérateurs de déconstruction du modernisme, *Photographie plasticienne, l'extrême contemporain* se donne pour enjeu l'examen attentif des différents pôles photographiques, souvent contradictoires, de ce qui serait « l'après post-modernisme », emblématisé par les années quatre-vingt-dix : les tropes du banal et de l'intime, la photographie érudite ; l'esthétique de l'idiotie, le sérieux de l'objectivisme issu de l'école de Düsseldorf ; les fictions prométhéennes du post-human, le renouveau de plus en plus affirmé d'une photographie documentaire qui ne doit plus rien à un photojournalisme frappé d'obsolescence, mais peut *a contrario* se comprendre en écho aux stratégies iconiques du « retrait ».

Dans un champ photographique éclaté, qu'il serait illusoire de vouloir unifier au détriment des différences et des fractures, l'auteure a conjointement mis en exergue les questionnements propres à l'extrême contemporain : soit l'impossibilité du paysage et la crise de l'urbanité, l'émergence de « non-lieux » et la tentative pour inventer des lieux où vivre, d'une part ; l'inquiétude du sujet vis-à-vis de lui-même, d'autre part, comme si le portrait, loin d'être une évidence, achoppait sur une identité toujours plus précaire, qui fut déjà soumise à l'implacable déconstruction structuraliste du sujet.

Au terme du parcours, c'est à une lecture subjective – et revendiquée comme telle – des œuvres que le lecteur sera convié : constituer l'admiration comme passion joyeuse, active, nietzschéenne enfin.

Ancienne élève de l'École normale supérieure, agrégée de philosophie et maître de conférences à l'Université Paris-VIII, Dominique Baqué signe chaque mois la chronique « Photographie » de la revue *Art Press*. Elle est notamment l'auteure de *Maurice Tabard* (Belfond, 1991), *Les Documents de la modernité* (Jacqueline Chambon, 1993) *La Photographie plasticienne : un art paradoxal* et *Mauvais Genre(s)* (Editions du Regard, 1998 et 2002), *Pour un nouvel art politique* (Flammarion, 2004).

Couverture :
Georges Tony Stoll
Rose et bleu, 2000.

PRIX : 37 €

Distribution Seuil
ISBN 2-84105-177-3



9 782841 051779