

RÉGIS DURAND

« *Rien que la chose exorbitée...* »



Nancy BURSON

Michael & CLEGG  
Martin GUTTMANN

Pascal CONVERT

Noëlle HOEPPE

Allan & McCOLLUM  
Laurie SIMMONS

Hervé RABOT

James WELLING

photographique rapproché, la neutralité interchangeable de l'objet courant. Ce sont, pourrait-on dire, des *véhicules affectés* – affectés d'une individualité et une identité que la photographie met en évidence. Ce qui est ainsi manifesté, c'est le pouvoir « exorbitant » qu'a la photographie de fabriquer du réel psychologique et du matériau identitaire. Nous ne sommes plus dans l'espace hybride entre l'inerte et le vivant, qui relève d'une dramaturgie encore romantique et « théologique ». Mais plutôt entre deux images, deux usages du substitut. L'un, pléthorique, homogène, lénifiant ; l'autre qui laisse entrevoir ironiquement, à travers le simulacre photographique, comment l'individuel et son pathos cherchent toujours à réinvestir un « véhicule », aussi artificiel soit-il.

Les photographies de Noëlle Hoeppe sont à première vue très éloignées de cette problématique du substitut. Ce sont des photos que nous identifions immédiatement comme « réelles », comme faisant référence sans aucun doute possible à une réalité. Car c'est ce que cherche le regard en général distrait que nous posons sur les photographies : identifier le référent, le retraduire dans le langage de leur objet supposé : « C'est une femme appuyée contre un mur, dans une pièce vide, etc. ». La tentation est grande en effet, devant ces photos de femmes seules, d'enchaîner des récits, de rétablir un courant narratif ou scénographique que la photo semble avoir suspendu. Et ce n'est pas sans quelque perversité qu'elles jouent en effet de cela, de ce sentiment d'une scène énigmatique, d'une cérémonie surprise et pas même interrompue –

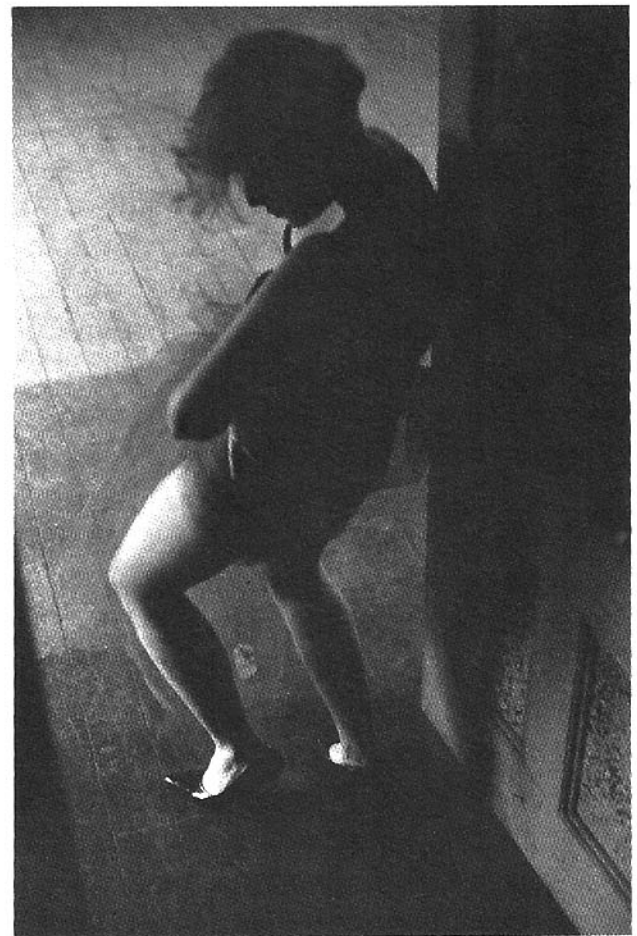
qu'elles jouent, en réalité, de notre fantasme en tant que *scénario* (un des termes qui désigne le scénario, dans le langage du cinéma, est précisément *vehicle*, encore une histoire de véhicule...). Il n'y a presque rien ici qui nous permettrait d'identifier un jeu de rôles (comme chez Cindy Sherman, par exemple), ou encore une anecdote possible. Les quelques « indices » auxquels nous pourrions nous raccrocher (telle ou telle posture du corps, par exemple, pouvant faire allusion à une scène passionnelle ou érotique) sont à nos risques et périls : c'est-à-dire qu'ils désignent essentiellement notre propre fantasme (dans ce cas masculin) d'une scène voyeuriste où serait surprise la jouissance de l'Autre. On voit à quel point on est loin de la *matité* photographique dont parlait Barthes, et de son absence d'effluves et d'effusion. Tout, ici, au contraire « baigne » dans notre fantasme. Un renversement, de nouveau, a eu lieu, d'une importance considérable dans la mesure où il entame une série illimitée de bascules d'un pôle à un autre. Car si la sidération secrète dont semblent frappées ces femmes se traduisait en une sidération symétrique du spectateur, nous serions au plus près du fantasme au premier degré (pas très loin, au fond, du mécanisme de la pornographie). Mais voilà : le regard revient sur ces images, en partie justement parce que rien en elles ne nous regarde. Aucune de ces femmes n'a les yeux tournés vers nous – tous les visages, en fait, sont masqués ou ont les yeux clos. Aucune possibilité, donc, d'accroche identificatoire ou hallucinatoire, dont le pathos a si bien été décrit par Barthes (le regard du garçon au petit chien de Kertész). En outre, nous savons que ces scènes sont *jouées* par des actrices, des modèles.

1. Noëlle Hoeppe, *sans titre*, 1989.
2. Noëlle Hoeppe, *sans titre*, 1984.

Notre regard, dès lors, perçoit l'image différemment. Nous prenons conscience, par exemple, du travail de l'ombre et de la lumière, de la manière dont le corps de la femme se décompose en zones sombres ou indistinctes et zones de lumière ou de luisance (la jambe souvent, ou la chaussure). Le vêtement semble lui aussi atteint par cette consistance paradoxale du corps : il est tour à tour opaque ou transparent, troué de taches lumineuses (les pois). Le décor lui-même reproduit par les motifs d'un tapis ou les taches sur le mur ou le plancher l'idée d'une corrosion, d'une fungicité qui viendraient à l'encontre de ce qu'il y a de net, de dur dans l'image. De fantasmatique au premier degré, la scène est donc passée à une figuration du fantasme dans son mécanisme le plus intime, c'est-à-dire le plus indirect. Nous voici ramenés à la question du *substitut*, par le détour cette fois de la scène fantasmatique. Le substitut, c'est, dans la structure du fétichisme, ce qui prend la place de l'objet manquant, ce qui vient combler un vide inadmissible au désir. La particularité de tel ou tel substitut-fétiche est anecdotique (et c'est pour cela que les photographies explicitement fétichistes sont en général si lassantes). Celles-ci, par contre, nous donnent à voir non pas la prothèse imaginaire, mais l'instant de sidération où s'effectue la reconnaissance – l'éclair, l'éclat du regard où tout cela se



1



2

joue et s'effondre en même temps. Tension et collapsus saisis dans le temps si particulier de l'image photographique qui, moins que le temps d'un avoir-été-là de l'objet, est celui, imperceptible, immatériel, du battement et du retournement.

Pour Michael Clegg et Martin Guttman, acte et image photographiques (simple véhicules) sont au service d'une interrogation sur les formes du pouvoir dans la société contemporaine. Depuis 1980, leur questionnement porte en particulier sur les relations entre pouvoir réel et pouvoir esthétique. Devant des photographies de conseils d'administration ou de cadres dirigeants publiés par les entreprises ou les institutions en fin d'exercice, ils sont frappés par leurs analogies formelles avec la grande peinture, celle en particulier du dix-septième siècle hollandais dans laquelle, comme R. Barthes le soulignait, un *numen* se donnait à voir. Mais le *numen* du pouvoir, aujourd'hui, n'est plus d'essence divine : il est affaire de *stratégies*, et c'est cela que Clegg et Guttman vont s'attacher à mettre en évidence. Stratégies de *codes* d'abord. Le pouvoir, c'est avant tout les *signes* du pouvoir : vêtements, postures, expressions, décor. Leurs portraits de groupe s'attachent à mettre ces signes en évidence, en les exagérant, en les simulant (là où le réel, le « naturel » exigent qu'ils soient invisibles ou intégrés, comme faisant partie d'une nature des individus). Stratégies de *rôles* aussi : de manière très brechtienne, ils exacerbent les poses, utilisent des acteurs pour faire des pseudo-portraits d'hommes d'affaires, assemblent des portraits individuels pour faire de faux portraits de groupe, exposent de vrais

portraits rejetés par leurs commanditaires, négocient avec ceux-ci (les détenteurs du pouvoir) de vrais portraits, mais mis en scène, etc... : « Nous considérons nos sujets comme des acteurs jouant le rôle de gens désireux de se faire représenter... » Mais l'erreur serait de croire que cette circularité apparente des signes se traduit en indifférenciation (ou en indifférence). En fait, le pouvoir (réel ou artistique) est partout où s'exercent des mécanismes de contrôle du sens – qu'il s'agisse de présentation de soi, de représentation d'un groupe, de sélection ou d'attribution d'une plus-value esthétique. Mais ces mécanismes sont tellement intégrés à ceux de notre vie et tellement intériorisés, qu'il est difficile de les repérer. Plus personne, à l'exception de quelques dictateurs ou illuminés, ne se présente comme détenteur du *numen*. Et quand Julian Schnabel représente Dieu dans un tableau, ce n'est pas sous la forme terrible et rayonnante de Michel-Ange, mais comme une nébuleuse bleutée incertaine...

Les personnages des tableaux de Clegg et Guttman semblent parfois nous regarder, mais ce n'est pas dans le mouvement d'assomption dont parle Barthes à propos du tableau hollandais (« Vous naissez à l'infini, vous êtes soutenu, porté au bout d'un mouvement qui n'est que source et paraît dans un état éternel de suspension. Dieu, l'Empereur avaient le pouvoir de la main, l'homme a le regard... »). Les personnages de Clegg et Guttman ne posent pas sur nous ce regard rédempteur et fondateur. Ils regardent dans le vide, leurs regards se croisent dans un espace virtuel, et ils ont retiré leurs lunettes pour les besoins de la photographie... Leur expression est le plus souvent, selon les indications des artistes, *opaque*. Aucune psycholo-