

~~OFF~~ OFF

Catherine Poncin  
Extrait de la série  
« Ah! que j'ai été jeune un jour »  
projection/installation



T R O P M U C H

Jean-Claude Moineau

**L**e développement de la photographie et des média qui ont suivi a entraîné, bien davantage que les « nouvelles images », la production d'une quantité d'images sans précédent, une authentique surproduction d'images, en même temps que la dépossession de la production des images par ceux dont la fonction était jusqu'alors de les produire ou tout au moins de les « créer » : les artistes. La reproductibilité photographique s'avère être surtout — par de la toute question d'essence — surproductibilité : non pas tant opposition du multiple à l'un que de l'abondance à la pénurie. Et ce au détriment de ceux qui, qu'ils le voulassent ou non, étaient restés, en dépit de la constitution historique des académies, des artisans, et qui se sont trouvés menacés par le passage à une production de masse. Production de masse qui

O  
P  
M  
U  
C  
H  
T  
R  
O  
P  
M

Alors que la réappropriation post-moderniste, dans le « prolongement » du détournement situationniste (conversion, là encore, d'une pratique avant-gardiste en une pratique néo-avant-gardiste ?), était animée par une visée critique — critique tant à l'égard des mass-medias modernes que de la modernité — (même s'il y avait eu le précédent de la réappropriation moderniste, notamment en ce qui concerne les problématiques « arts primitifs », qui avait pu participer à sa façon à l'entreprise coloniale), la réappropriation rebaptisée « recyclage » par Bourriaud, se prévalant du caractère illusoire de toute critique, a désormais renoncé à tout caractère critique et se borne à contribuer à son niveau à la libre circulation des images (tandis que le discours théorique, qui a lui-même renoncé à tout caractère critique sinon à l'égard de la critique, semble désormais se contenter de recycler les productions théoriques déjà existantes). Paradoxalement, alors que le post-modernisme avait prétendu opposer la réappropriation au formalisme moderniste, la réappropriation apparaît elle-même comme une forme vide susceptible de se prêter à différents contenus et à différentes « fonctions ».

Cependant la réappropriation peut s'emparer désormais non seulement des oeuvres modernistes ou de l'imagerie mass-médiatique telle SOULIMANT qui, à la façon des affichistes des années 60, se réapproprie des affiches placardées dans la ville et par là-même leur pratique — mais également des images privées, qu'elles soient déjà ou non retombées dans l'anonymat. SOULIMANT utilise également, entre autres sources, des images anonymes du début du siècle ; PHELIPPOT travaille à partir de vieilles photos de classe ; Mairesse collecte indifféremment photos de vacances, photos de famille et... photos d'identité ayant perdu toute identité ; PONCIN a élu, entre autres photographies anonymes, une photo de communion... Ce tandis qu'HOORMAT, elle, part de son propre album de famille, au croisement singulier des civilisations marocaine et française, ayant chacune ses propres structures familiales. De même les ARNOULD, à ceci près qu'il s'agit en fait de l'album de famille de Myriam auquel ont été adjointes des photos provenant de la famille de Gilles, soit une forme embryonnaire de montage, travail du couple sur le couple, sur la gestation du couple, sur la perpétuation de la famille à travers la constitution d'une nouvelle cellule familiale. Mais, même quand les photos utilisées conservent encore, pour leurs utilisateurs, un sens, ce sens, elles l'ont déjà définitivement perdu pour nous. Même quand il ne s'agit pas, au départ, de photos anonymes, la réappropriation les fait nécessairement basculer dans l'anonymat (SOULIMANT va, dans certaines séries, jusqu'à couper la tête de ses personnages pour les rendre encore plus inidentifiables) en même temps qu'elle les en fait sortir en leur attribuant un nouveau nom, celui de leur utilisateur, quand même, dans le cas de Mairesse, celui-ci se dilue dans le nom, plus impersonnel, de l'agence GRORE IMAGES ou dans celui des clients de l'agence qui ont acquis le droit d'utiliser les images.

Nulle critique, pour autant, contrairement à la photographie post-moderniste, de la notion d'auteur. Mais, alors que, dans le cas de Levine comme dans celui de certaines musiques recourant largement à la pratique du sampling et qui entendent elles-mêmes remettre en cause la notion d'auteur, il est indispensable que le spectateur ou l'auditeur identifie l'objet de l'appropriation, rien de tel ici : nous ne saurions identifier des images que nous n'avons jamais vues quand même elles peuvent évoquer du déjà-vu, étant en fait toutes pareilles. Et ainsi en est-il également des radiographies que se réapproprient tant SOULIMANT que PUGLIA. A la fois identité et perte d'identité : je suis bien incapable de me reconnaître moi-même sur une radio, si intime — intime qui n'est autre que le superlatif du privé — soit-elle.

doivent être sélectionnées, tâche à laquelle est contrainte toute archive car on ne saurait tout conserver. Archiver, c'est décider de ce qui doit être archivé et de ce qui ne doit pas l'être, c'est opérer, là également, un partage. Ce qui pose le problème du critère de sélection (GATHERON dit chercher, à l'opposé des mass-media, à éliminer toute image-choc), si critère de sélection il y a (distinction canonique entre jugement de type cognitif, reposant sur des critères de jugement, et jugement de type esthétique émis en l'absence de tout critère). Toujours est-il qu'archiver, c'est à la fois conserver et re-jeter. PUGLIA travaille sur l'idée même de conservation. Mais peut-être est-il plus difficile encore de jeter que de conserver. Notre société, aujourd'hui, plus encore qu'aux problèmes que pose la conservation, doit faire face à la nécessité où elle se trouve de se débarrasser de ses déchets.

Mais l'image ne se borne pas à être conservée (ou jetée). Elle se trouve transformée, à commencer par la transformation minimale qui consiste à la déterritorialiser en la prélevant sur le flux dont elle provient et à la reterritorialiser rien qu'en la mettant en réseau avec d'autres images comme se contente de le faire Mairesse : encore que les images ici appropriées soient déjà déterritorialisées — coupées pour la plupart de leurs attaches familiales — et reterritoralisées avant même leur réappropriation, tout comme dans le cas de Mairesse, les clients de GRORE IMAGES vont à leur tour déterritorialiser et reterritorialiser les images du stock qu'ils se seront appropriées.

Transformation elle-même minimale : la reproduction, qui ne fait que poursuivre la logique propre au procès photographique. De même la fragmentation, le recadrage qui renforce la décontextualisation, éventuellement différents fragments prélevés sur une même image (ARNOULD, HOORMAT, PONCIN, LANTERI) ou encore la suppression de certaines parties de l'images comme dans les photos de famille où une main malveillante a coupé la tête de certaines des personnes photographiées. Le détourage (ARNOULD). L'agrandissement, qui s'accompagne d'un grossissement du grain. Transformations qui ne font elles-mêmes que redoubler le processus photographique : l'intervention de la lumière (LANTERI) ou celle de l'eau (PHELIPPOT). Transformations qui prennent plus ou moins de liberté avec le processus photographique, loin des réquisits modernistes que, paradoxalement, tend à perpétuer Krauss elle-même (on pourrait tout aussi bien parler de déplacements et de condensations, à condition, là encore, d'éviter toute référence trop « littérale » à la psychanalyse) : la superposition, la répétition (ARNOULD, SOULIMANT), l'anamorphose (LANTERI), le virage, le transfert (PUGLIA), le grattage, l'effacement (ARNOULD), la réappropriation de procédés anciens (ARNOULD), voire le coloriage. Le montage. Raccords de regards (ARNOULD). Interfaces images privées — images mass-médiatiques (HOORMAT, PONCIN), images réappropriées — images prises par le photographe (VAUJANY) et pouvant avoir pour « sujet » le photographe en personne (SOULIMANT, HOORMAT). Colonnes d'images (PUGLIA), murs d'images (GREVEN, HOORMAT). Recours à la projection ou à l'installation (PONCIN, VAUJANY). Métissage avec d'autres média : photos mélangées à des dessins eux-mêmes exécutés à partir de projections de photo (HOORMAT), réappropriation non seulement d'images, mais de textes (La Main coupée de Cendrars par VAUJANY)... Récurrence d'images ou de fragments d'images à la façon d'un thème musical (GATHERON) : passage du « thème » au sens de sujet au « thème » au sens musical du terme. Mixage et non plus seulement montage; images rendues illisibles par la superposition de différentes couches (PUGLIA)...

Mais, en fait, toutes ces opérations, toutes ces transformations, les images les ont, là encore, plus ou moins déjà subies avant même leur

Mais, en fait, toutes ces opérations, toutes ces transformations, les images les ont, là encore, plus ou moins déjà subies avant même leur réappropriation. Les images se présentent déjà altérées, partiellement effacées, ayant déjà subi l'action du temps, de la lumière, de l'eau... Et, là encore, si Mairesse se refuse pour sa part à intervenir directement, se refuse à traiter les images comme un matériau — et donc transforme les images qu'il archive en matériau — à l'usage des clients de GRORE IMAGES (tout comme PONCIN, lorsqu'elle transforme un prie-dieu en cabine de visionnement de diapositives laissées à la libre disposition des spectateurs), en plus de quoi il doit entreprendre une restauration minimale des images qu'il emmagasine, notamment en cherchant, à la manière d'un archéologue, à reconstituer, dans la mesure du possible, des photos dont il ne subsiste que quelques fragments épars.

Plus généralement, on peut dire que toutes les images, quel que soit leur état de conservation, ne sont que des déchets, des déchets produits par notre civilisation qui génère une véritable pollution d'images. D'où la nécessité, précisément, de recycler ces déchets, de pratiquer une « écologie des images ». Les images réappropriées ne le sont que pour être elles-mêmes éliminées.

Beaucoup des auteurs concernés ici parlent de « conserver à la mémoire », de « réparer les blessures de mémoire ». Mais Benjamin, déjà, observait que la photo était davantage facteur d'oubli que de mémoire. Les lieux de mémoire eux-mêmes, on le sait, procèdent, comme toutes les prétendues commémorations, d'une perte de la mémoire. Privation et non pas privatisation ou déprivatisation de la mémoire : la mémoire collective n'a jamais été qu'un fantôme. La mémoire est belle et bien perdue. Mais il convient de renoncer à toute nostalgie pour la mémoire perdue. Il convient avec Nietzsche, de célébrer la puissance de l'oubli actif. Ce que nous avons en commun, ce n'est pas la mémoire, mais l'oubli, à commencer par l'oubli de la communauté (sans retomber pour autant dans la mythification de la communauté perdue). Il ne s'agit pas tant de conserver à la mémoire que d'arracher à la mémoire, à notre compulsion à la conservation. Le recyclage au même titre que le travail du deuil, participe de l'oubli — d'un oubli qui doit être soigneusement construit, tout comme le temps lui-même —, afin que nous ne soyons pas accablés sous le poids des images et du passé. Il ne s'agit plus tant d'en rajouter que d'en retrancher. Il y a là entreprise de salubrité publique.

Sans doute l'origine des photos est-elle définitivement oubliée. Il y a, comme toujours, perte d'origine, et les photos ont basculé dans l'anonymat, dans le domaine public (mais, en fait, déjà dans la photo de famille, on a fréquemment oublié qui a pris la photo : souvent celui ou celle qui est absent sur l'image, que signale son absence, à ceci près que plusieurs personnes peuvent être absentes, parfois un inconnu à qui il a été demandé de bien vouloir appuyer sur le déclencheur). Mais, surtout, ce sont les photos elles-mêmes qu'il importe d'oublier, ce qui ne saurait se faire tout seul mais implique qu'on travaille à les oublier, qu'on empêche qu'elles resurgissent à l'improviste du passé en les faisant circuler. Même si les ARNOULD disent vouloir se souvenir, c'est bien en fait pour les oublier qu'ils livrent leurs photos de famille au public.

Les photos, si elles ont perdu leur caractère monumental initial, ne retrouvent, du fait de leur réappropriation, aucun caractère monumental au sens, en tout cas, de « monuments de mémoire ». Tout caractère documentaire, voire historique, leur est même refusé (et il ne saurait, bien évidemment, être des « monuments d'oubli »). Comme elles ne sauraient non plus dis-paraitre à si bon compte, elles sont recyclées, re-traitées, remises en circulation pour mieux être mises hors-circuit, conservées pour mieux être éliminées, mémorisées pour mieux être oubliées.