

Faux pour de vrai

C'est faire montre de peu d'audace que de décrire les images de Marina Gadonneix dépeuplées. La vacuité des lieux qu'elle fait se succéder manifeste, sinon la règle préalable à l'ensemble, une constante qui n'est mise en défaut que par de rares apparitions, toujours éthérées. Ici, un mannequin dangereusement incliné en lévitation sur sa planche à voile ; là, cinq ou six corps à demi nus allongés sous une lumière artificielle ; ailleurs, une silhouette féminine de dos devant un halo en forme de hublot ; ailleurs encore, quelques groupes faits, dirait-on, de la matière équivoque des songes, rangés sagement en ligne, miniatures dispersées ou s'agitant mollement tels ces revenants qui festoient un bref moment dans l'hôtel du Shining de Kubrick. Rien en somme, qui perturbe l'agencement général ou qui ne se plie à son ordre ; nul n'habite en ces lieux.

Aucune hostilité pourtant, dans ces espaces préposés à l'hospitalité. Pourquoi, alors, un vide si flagrant que chacun des éléments composant les images ne semble convié qu'à mieux le souligner ? Serait-ce, à reprendre la fameuse analyse de Benjamin devant les recensions des rues parisiennes d'Atget, la poursuite de la vocation policière de la photographie ? On se souvient du commentaire : « On a dit à juste titre qu'il avait photographié ces rues comme on photographie le lieu d'un crime. Le lieu du crime est lui aussi désert. Le cliché qu'on en prend a pour but de relever des indices. Chez Atget, les photographies commencent à devenir des pièces à conviction pour le procès de l'histoire. C'est en cela que réside leur secrète signification politique. Elles en appellent déjà à un regard déterminé. Elles ne se prêtent plus à une contemplation détachée. Elles inquiètent celui qui les regarde ; pour les saisir, le spectateur devine qu'il lui faut chercher un chemin d'accès. » Que pointe Benjamin chez Atget ? Le conflit entre deux genres. Celui du paysage (y compris dans sa version urbaine), d'un côté, destiné par convention à la seule « contemplation. » La scène de genre, de l'autre, dans laquelle un récit appelle déchiffrement du drame qui l'anime, exige le parcours « déterminé » du regard qui rapporte un geste à un autre pour organiser leur commune intelligibilité. Conflit invisible ou « secret » entre ces deux genres, puisque les marqueurs traditionnels du récit, les personnages et leurs actions, ont cédé la place à un décor vide, devenu l'empreinte de leur disparition, de leur mise à mort. Non seulement la possibilité de l'innocence descriptive supposée du paysage a disparu, mais telle vue tranquille est devenue la preuve de son contraire, le cadre pour un autre genre, scène dont les acteurs, victimes trépassées et coupables envolés, se sont tous évanouis hors-cadre. En d'autres termes, le « paysage » est le cadavre abandonné par une scène de genre laissée dans le suspens de son énigme irrésolue.

Si, en outre, une large part de la tradition du paysage a consisté à désigner l'endroit idéal où habiter, si le paysage a toujours dessiné, héritier prosaïque du jardin d'Eden, les contours concrets d'une promesse, on aura saisi que son passage au rang de « pièce à conviction » de son propre assassinat marque le début d'une ère de l'inhabitable, d'une époque d'expropriation généralisée. Un relevé des lieux n'y configure plus la place propice aux possibles, mais décline les théâtres d'une seule et même impossibilité. Dans ces conditions, la photographie ne jouit plus ni d'unité descriptive, ni d'homogénéité temporelle, elle est déchirée par l'ironie d'un scénario confus.

C'est une telle ironie que redoublent les images de Marina Gadonneix. Voilà, ressuscités, à nouveau des sapins, des chevaux raides sur leurs quatre pattes, des ours debout à la cueillette, des animaux marins surpris au milieu de leurs figures nautiques, des massifs rocheux, des étendues sableuses, la neige, la mer et ses profondeurs, le ciel bleu et le bouffonné délicat de ses nuages. Le paysage refait surface. Résurrection certes factice, de l'autre côté du miroir, car toute cette débauche de nature et d'innocence n'est ici que signe, profondeur en trompe l'œil, paysage métonymique en maigre pointillé. En prime, la photographie ne surprend plus au vol le mouvement de la vie, elle se contente de dupliquer une fixité qui l'a largement devancée. Gelé pour une éternité qui se devine brève, et qui justifie a contrario la prédilection pour des panoramas montagneux couverts de blancheur neigeuse et virginale, le paysage, de site, est devenu indicateur temporel : celui d'un temps qui s'est arrêté. « Le procès de l'Histoire » que revendiquait Benjamin est clos, et son verdict rendu : il n'y a plus d'Histoire. Et l'on comprend aisément la logique qui fait aller Marina Gadonneix des saunas, des centres de loisir, des halls d'attente, des zones de transit urbain (tous ces purgatoires que Marc Augé appelle non-lieux), aux plateaux de télévision. Le temps y est également dédié à l'inaction, temps mort de la disparition de la possibilité d'une action.

Cette fascination de la photographie pour l'immobilité (c'est-à-dire pour l'effet paralysant de la fascination elle-même) n'est pas nouvelle. De la tradition de la photographie d'architecture et de sculpture, à l'oeuvre des origines jusqu'à des exemples contemporains fameux, certains critiques, faisant à juste titre fi des distinctions de dimensionnalité, en ont induit une affinité entre les enjeux de la sculpture et ceux de la photographie. Une semblable nécessité monumentale (foudroiement de l'espace par le temps de l'Histoire via les lourds biais de la célébration) y serait à l'oeuvre - jusque dans sa défaite, si l'on songe à la fameuse photo de Man Ray de l'urinoir Foutain de Duchamp dans la revue de Stieglitz [1].

D'évidence, les photographies de Marina Gadonneix ne cessent elles aussi de jouer sur le glissement entre la platitude affichée de l'image (leur construction géométrique très appuyée favorisant une calme symétrie, la mise en abyme récurrente de l'image dans l'image jusque dans les lieux de sa production avec la série des studios télé) et la tridimensionnalité des décors. Mais l'accent sur lequel elles insistent se pose clairement ailleurs. Car elles ne tirent pas dignité de la noblesse présente ou prêtée avec la plus magnanime générosité aux objets qu'elles reproduisent. Ni fabrique de l'art, ni expression d'un génie populaire ou historique, cette puissance se situe à l'inverse. Du côté du faux - et le plus pauvre, celui qui ne revient à personne mais imposé à tous, affiché tel. Existe là aussi un précédent. On tient de sa correspondance combien Diane Arbus a pu s'enthousiasmer à la perspective d'aller photographier les décors artificiels en plein air de Disneyland. L'image y rencontrait, sans intermédiaire, sans obstacle, l'image. Élevée au carré, dégagée d'une vocation aléatoirement documentaire, la puissance de l'image s'y manifestait sans référent, sans rivale - produisant, absolument, sa propre archive. Mais flottaient encore dans ses clichés une brume fantastique, une atmosphère gothique qui offraient aux constructions de carton-pâte une probabilité d'existence. Aucune trace de cela ici. Le rêve se révèle sec, et le croisement de l'image avec elle-même frappé de stérilité. A preuve, ses rares visiteurs tournés gisants ou ectoplasmes.

Que reste-t-il alors ? Rien, peut-être. La violence de l'évidence, si, comme le suggère Edmond Jabès, celle-ci revient à y souligner, en son cœur, le vide. Et c'est inscrire Marina Gadonneix au côté, par exemple, de Lynne Cohen, au rang de ceux qui

[1] Thierry de Duve a écrit à ce sujet des pages qui restent décisives dans Résonances du ready-made.

renouvellent la mélancolie et inventent des variations inédites autour de l'ancien motif des Vanités. Ce serait juste, ce serait pourtant manquer ce que marque avec une belle insistance la dernière série sur les plateaux de télévision. Quoi ? La couleur. Déplacement du crime, comme le soupçonnait Barnett Newman dans sa célèbre interrogation : Who's afraid of red, blue and yellow? (Qui craint le rouge, le bleu, le jaune ?). Voilà en effet que les couleurs, regroupées et démultipliées dans les mires qui peuplent les plateaux déserts ou étalées en larges monochromes, sont portées en gloire. Voilà que les photographies leur inventent leur propre musée. Telle mire en gros plan devenant l'écho d'un Morris Louis, tel escalier de rouge une toile constructiviste, etc.

L'hypothèse derrière ces « paysages sur commande » ? Non plus l'appel à l'insurrection de l'analyse que prônait Benjamin, ni la morne dénonciation d'un quotidien aliéné et prisonnier de ses funérailles répétées. Pas davantage non plus le cynisme d'une image en boucle, devenue seul horizon de l'image elle-même. Au contraire, de l'image est célébrée ici sa décomposition, sa désagrégation en éléments simples : éclatement d'éclats chromatiques. Aucune mélancolie en définitive ici, ou sinon comme masque à une joie profane : il n'y a plus de paysage, il n'y a plus de paradis – place est laissée libre, comme au-dessus de ces lits jumeaux sans literie, à la lumière, à sa diffusion, à sa diffraction. Le faux y est un moment coloré du vrai, et le vrai l'image qui nous le soumet comme une chance, son « chemin d'accès. »