

Juliette mogenet : donner lieu au silence

La photographie entretient avec la réalité une relation ambiguë : car, si le document photographique est en apparence le plus réaliste qui soit, il est aussi le plus lacunaire et le plus déceptif. Adhérant littéralement à la réalité physique comme à sa condition de possibilité, l'image photographique ne livre pour autant aucune vérité, n'est le produit d'aucun axiome qui délivrerait une essence du monde sensible, même si, entièrement dépendante de la physis, elle en épouse le mouvement de voilement et de dévoilement, jusqu'à cette source de toute visibilité qui plonge la clarté dans la nuit ; ce que la photographie déroberait au monde phénoménal pour l'inscrire sur une archive, ce n'est peut-être pas, en dernière instance, une lumière déjà donnée, mais ce qui, dans la réalité, provient de cet interstice entre le visible et l'invisible, qui, comme un diaphragme ou une paupière, aura toujours-déjà été ouvert pour que la photographie le recueille et en témoigne. Mais ce témoin reste pourtant à jamais muet : la sensation de désir et de manque qu'une photographie suscite n'est donc pas contingente, mais structurelle, car la présence qu'elle livre n'est pas médiée par les processus de symbolisation ou d'organisation internes que l'on trouve dans les arts mimétiques comme le dessin, la peinture ou la sculpture : le signe indiciel photographique est à la fois dépendant de son référent et coupé de lui, la « présence » qu'il manifeste est celle d'une source absente dont il a pris la place, inscrite en creux dans l'image. C'est dans cet écart, ce théâtre de l'indécidable et du vide, que se situe le travail de Juliette Mogenet : à l'effet de réel s'y substitue un jeu de pistes visuelles, un labyrinthe de signes muets ouvrant sur une opacité sémiotique qui n'est autre que le double de cette nuit du regard qui hante toute vision.

Le travail de Juliette Mogenet pourrait ainsi se lire comme l'architecturation d'une forme de « silence optique », fondé sur une neutralisation de la machinerie narrative gouvernant l'organisation rationnelle de l'espace. Dans la plupart de ses pièces, la planéité de la surface et l'espace classique sont

déstructurés par la présence physique même de l'image, qui comporte des reliefs, des supports et des textures hétérogènes : à la fenêtre albertienne bidimensionnelle, où tout est accessible au regard dans un territoire « cartographié » par la géométrie et l'homogénéité visuelle, répond un emboîtement de couches transparentes, qui à la fois littéralise la perspective, en l'ouvrant vers la profondeur et la tridimensionnalité, et, dans le même mouvement, en nie le pouvoir illusionniste, empêchant toute uniformisation réaliste de la perception. Au découpage de l'espace classique, où le lointain succède au proche selon une loi prédictible et une causalité cartésienne, s'oppose ainsi une perception en strates, où toutes les informations sont simultanément données, sans qu'aucune n'aboutisse pour autant à une évidence perceptive claire et distincte. De même que la perspective, qui, en se perdant dans le labyrinthe d'une profondeur qui ne livre aucun secret, cesse d'opérer comme structure narrative, de même la fenêtre, qui servirait de cadre à cette narration, n'est plus qu'un trompe l'œil où le réel ne se reconnaît plus dans son image. Cette stratégie d'évidement pourrait, d'une certaine façon, rappeler les travaux des Constructivistes Russes, qui, en ouvrant l'image par la vue stéréométrique, désiraient changer l'angle physique mais aussi conceptuel par lequel l'œil appréhendait un objet : la finalité en est pourtant radicalement opposée. Lorsque Naum Gabo, par exemple, produisit ses premières sculptures en construisant ses volumes par une série d'intersection ouvrant sur des vides, il tentait de dépasser l'espace ordinairement clos de la sculpture pour l'ouvrir vers le cœur d'une structure géométrique, comme si la figure était l'extension d'un théorème que masquerait l'objet solide. De même, l'utilisation du plastique, dans ses sculptures des années vingt, exploitait la transparence comme une extension logique de ses premières conceptions idéalistes, qui affirmaient la primauté ontologique d'une organisation préexistante à la forme : ce qui lui importait était d'avoir accès à ce point d'origine à partir duquel toute l'œuvre pourrait avoir été engendrée. Or la transparence

des travaux de Juliette Mogenet obscurcit toute origine plutôt qu'elle ne la dévoile : si elle ouvre l'espace, ce n'est pas pour faire atteindre le moindre principe générateur, mais pour ramener vers l'artificialité matérielle de l'œuvre et l'immanence de la perception in situ, dans laquelle la profondeur et la surface se trouvent intimement mêlées dans un jeu infini de renvois, qui incluent également le regardeur. Souvent rajoutées sur la surface, ou mises en abyme, les structures géométriques perdent leur fonction de modèle en se dupliquant, car par essence, tout principe générateur et substantiel est unique. Reflétés comme dans un miroir, la grille perspectiviste, les « carrelages » incisés au scalpel ne sont plus ici que les simulacres d'une narration mathématique de l'espace qui, en se répliquant, deviennent des signes pris dans un réseau de perceptions relatives.

Les boîtes de Juliette Mogenet deviennent ainsi des architectures de simulacres, où toute maîtrise venue de l'extérieur et imposée sur une forme, se retrouve prise dans les filets de la représentation, comme des signes indiciels⁽¹⁾ enfermés dans une galerie des glaces. La photographie se fait, paradoxalement, l'instrument d'une déréalisation de l'image, qui renforce encore cette relation à l'absence, à l'incomplétude, au silence. Défini d'ailleurs comme un miroir (« le miroir à mémoire »⁽²⁾ pour reprendre l'expression du XIX^{ème} siècle), l'appareil photographique crée un schisme fondamental entre celui qui perçoit l'image et l'image qui le regarde en retour, car cette image où il se trouve prisonnier est perçue du point de vue d'un autre. En ce sens, l'expérience photographique, et les signes qu'elle produit, sont structurellement relativistes : l'information qu'ils véhiculent varie en fonction de l'observateur, car aucune narration ne peut y être imposée par un référent extérieur. Le signe indiciel, qui a la particularité de se situer sur un axe à la fois causal, physique et spatial, reste en effet vide jusqu'à ce qu'un référent le remplisse, mais il n'est jamais que provisoirement rempli, comme pris dans un réseau d'associations, dont la « boîte reflétante » constitue la

démonstration la plus évidente.

Les travaux de Juliette Mogenet, sont en ce sens une métaphore de la photographie elle-même, une allégorisation de son principe de déconstruction de la réalité, où les frontières entre l'espace extérieur et l'espace intérieur se font si ténues qu'elles finissent par s'abolir. Si les jeux de reflets sont une des stratégies qui imposent le silence à l'espace narratif, ils sont, par ailleurs, complétés par l'érosion physique de l'image elle-même, qui ménage des blancs, comme pour ouvrir un espace mental, une zone de projection imaginaire. L'information visuelle est d'ailleurs réduite au strict minimum : quelques éléments de paysage insituables, quelques lignes d'horizon griffées dans la matière noire du papier photographique, des lieux mémoriels, un peu flous, qui deviennent des accroches oniriques, des espaces fragmentaires qui ouvriraient sur le vide d'une scène qui ne dévoile jamais aucun jeu. En ce sens, les travaux de Juliette Mogenet rappellent la technique du collage, qui, conceptuellement, entretient une affinité profonde avec la photographie : formés, comme dans le collage, d'un ensemble d'éléments découpés et de textures hétérogènes, ils renforcent cette idée de césure spatiale et temporelle, ce que Roland Barthes nommait le « ça a été »⁽³⁾ ; mais cette présence, comme c'est le cas pour tout signe, ne fait que pointer vers l'absence d'où ils proviennent en tant que « re-présentation », c'est-à-dire comme mécanisme de substitution d'un signifiant à un référent qui n'est jamais présent en même temps que lui. La temporalité de la représentation est toujours ainsi celle de la mémoire, ou, différée, de la relation sémiotique, où jamais aucune plénitude ne se livre.

L'expérience d'un temps complexe, multiple, semble d'ailleurs consubstantielle à la photographie. André Bazin écrivait à ce propos que la photographie embaumait le temps, soustrayant l'objet à la corruption de la mort, et accomplissant en cela ce « complexe de la momie » présent dans tout art plastique depuis l'origine⁽⁴⁾. Il y a, d'une certaine façon, une dimension

hiératique, dans les « boîtes » de Juliette Mogenet : métaphores de la camera obscura comme « cercueil à image », où le monde sensible survivrait dans sa trace spectrale, elles ressemblent à de petits sarcophages, ou à des cavernes qui retiendraient les ombres à jamais prisonnières dans leur silence ontologique. Autre analogie avec l'embaumement, l'image chez Juliette Mogenet est souvent découpée en véritables lanières, qui rappellent les bandelettes avec lesquelles on momifiait les corps. Ce sont comme des lambeaux d'images ni mortes ni vivantes, découpées dans la chair du temps photographique devenu trace et signe : l'indice n'opère-t-il pas, d'ailleurs, lui-même par tronquage, coupant l'image à jamais de son référent, et l'embaumant dans la nuit des sels d'argent ou des capteurs électroniques ? Le recours fréquent à la découpe physique de l'espace pourrait faire penser à Fontana, mais l'incision et la déchirure occupent, dans les travaux de Juliette Mogenet, une fonction très différente : le geste de perforer la toile était pour Fontana une métaphore de l'œil tentant de franchir un au-delà de la toile, et donc aussi de l'esprit s'affranchissant des contraintes de la surface ; en ce sens, Fontana achevait, d'une façon iconoclaste, le projet optique moderne, fondée sur un idéalisme esthétique, dont la projection dans l'espace avait pour corrélat physique la verticalité du regard . Chez Juliette Mogenet, l'œil est toujours ramené vers sa nuit silencieuse, cette origine mystérieuse de la visibilité qui est, en elle-même, invisible. Le scalpel, s'il est un outil de dessin dans l'espace, n'est pas pour autant ici le symbole de l'esprit perçant la matière et lui donnant une forme : ces formes « tatouées » dans la matière ne sont, elles aussi, que des marques provisoires, des signes pris dans le labyrinthe des autres signes, si bien que, voué à sa répétition infinie comme reflet, c'est l'espace de ce théâtre et de ce jeu relativiste qui est lui-même embaumé, car soustrait aux catégories logiques, à la succession temporelle de la perception, à l'expérience singulière .

« Embaumer l'espace » serait alors la dernière étape de cet échec à la

narration, de cette volonté de faire silence : car tout rapport signifiant est d'abord un rapport spatial, un système d'exclusions fondé sur des limitations, des frontières, des rapports normés d'espacement. Dans la topologie d'un espace « embaumé », tout est à la fois accessible en même temps, dans une perception simultanée des strates, et occulté, écarté de soi et dispersé dans la mise en abyme des signes, dans les jeux de reflets, les images secondes. Le « lieu » sans lieu du silence serait alors constitué par cet hyper-espace ouvert entre les signes, aussi énigmatique que le lieu obscur d'où est issue la source lumineuse de toute photographie.

Victor Mazière, octobre 2015

- (1) C.S Peirce, *Ecrits sur le Signe*, Paris, Seuil, 1978 : Dans la taxinomie des signes établie par Peirce, les icônes sont liées au référent par une relation de ressemblance visuelle, tandis que les indices (ou index) peuvent ou non ressembler à la chose qu'ils représentent, mais sont toujours physiquement liés à elle, comme une trace, un symptôme, ou le mouvement d'une girouette causé par le vent.
- (2) Jules Janin, « Le Daguerreotype », in *L'Artiste 12*, Paris, 1838/39, pp.145-148
- (3) Roland Barthes, *La Chambre claire*, Gallimard Seuil, Paris, 1980, p.120
- (4) André Bazin, « Ontologie de l'image photographique », in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Cerf, Paris, 1985, p.9