

Une taxidermie des mondes possibles

Victor Mazière

Pour son exposition au Musée de Dourdan, Magali Lambert a opté pour une scénographie, où dialoguent plusieurs niveaux de vestigialité : une première strate, la plus immédiatement identifiable, confronte des espèces d'oiseaux disparues à des portraits de personnes défuntées ; à cette couche physique de la représentation se superpose une strate conceptuelle, mettant en scène un autre processus de disparition et de désincarnation, inhérent celui-ci au médium photographique lui-même. Cette stratification de l'image semble enfin culminer dans une sorte de mise en abyme des différentes formes de spectralité qui la traversent : représentations de peintures construites dans les codes-mêmes de la peinture, les photographies de Magali Lambert empruntent au Baroque son esthétique des bifurcations analogiques, où l'espace visuel à la fois s'égaré dans les faux-semblants de sa propre visibilité et se confond avec la topologie biaisée de son espace conceptuel. Ainsi, ses images deviennent-elles, au-delà des références plasticiennes à la forme-tableau, les expériences performatives et post modernes de ce que les Vanités mettaient en jeu, dans leur syntaxe religieuse : la danse d'une vie toujours-déjà hantée par la mort, vaine comme l'est la gloire du monde, célébrant l'absence d'assise ontologique de ce que l'on tient pour certain, et qui rend *in fine* la réalité elle-même semblable au rêve ; il se joue ici, dans le dépassement du classicisme, comme un éloge des chemins non linéaires du sens, où s'offrirait la promesse infinie d'une résurrection paradoxale : celle de la mise à mort même du sens, et de sa renaissance dans une forme de représentation inversement proportionnelle à l'effondrement ontologique qui la sous tend ; au royaume flou des ombres se substituerait donc en dernière instance la netteté du document hyper-réaliste, pour la plus grande gloire des fantômes.

Plus peut-être encore qu'à la référence picturale, le paradoxe évoqué ici tient à une propriété de la photographie d'être à la fois le mode d'enregistrement du réel le plus immédiat qui soit, et en même temps le plus lié à un imaginaire de l'embaumement, de la préservation

artificielle. On pourrait ici évoquer ce qu'André Bazin écrivait à propos de l'image photographique, et du lien fondamental qui lie la genèse des arts plastiques à la momification⁽¹⁾ : on pourrait voir alors la photographie comme le parachèvement du mouvement baroque, l'acte final par lequel la représentation se libère de l'obsession de la ressemblance iconique. Ce qui se fait jour alors, lorsque cette écorce de l'apparence se fissure, c'est une image pure du temps lui-même, d'un temps fossilisé dans l'ambre des sels argentiques : ce lien étrange qui s'établit entre le temps, la vie, la mort et la résurrection, si présent dans les technologies de l'image qui utilisent l'indicialité⁽²⁾ comme moteur, se trouve déconstruit et mis à nu dans l'exposition de Magali Lambert jusque dans sa littéralité, puisque nous avons bel et bien affaire, dans cette série de photographies, à une taxidermie du temps et de l'image.

Le lien entre la mort et la photographie n'est d'ailleurs pas récent, il remonte aux origines-mêmes du médium ; pris entre les feux croisés du scientisme et du spiritisme, le XIX^{ème} siècle, dans le sommeil de sa Raison spectrale, accoucha d'un monstre étrange : l'appareil photographique, une machine, fruit de la révolution industrielle donc, qui pouvait enfin enregistrer la réalité dans son naturalisme le plus brut, et s'assurer une maîtrise sur cette dernière en ayant désormais le pouvoir de reproduire son image infiniment à l'identique. Devenue voleuse d'aura, la photographie chercha alors dans le domaine de l'impalpable un nouveau champ d'exploration : le pouvoir humain de voir fut ainsi transféré à la machine, la rendant aussi par là même plus qu'humaine, car apte à saisir dans la preuve irréfutable du document la réalité de ce que l'oeil lui-même ne peut pas voir. Cette sur-vision, avec sa scientificité froide et certaine d'elle-même, allait étrangement produire également son exact opposé : les images les plus ontologiquement ambiguës qui soient, faisant resurgir au passage le refoulé ancestral d'obscurs fantasmes proto-scientifiques ; un lien mystérieux s'établit entre le chamanisme et la technologie, dans l'instant-même où l'inconscient fut transféré à la machine : dès lors les spectres n'ont cessé de hanter les mécanismes artificiels, s'immiscant dans leurs inter-mondes, là où tout travail délégué à la machine produit une scission dans l'ordre naturel, et donc de la mort et du deuil.

Aussi les révélations de la photographie, en dépit des apparences, n'ont-elles jamais été radicalement coupées d'une relation « magique » ou d'un acte fétichiste, qui consisterait à préserver un fragment de réalité dans une mort éternellement suspendue : non une résurrection au sens strict, mais plutôt une captation de la quintessence invisible que laisse la vie dans sa trace, sa cendre. D'où peut-être ce projet spirite, dont parle Rosalind Krauss ⁽³⁾, de photographies « post-mortem », qui consistait à retirer une photographie prise du vivant du défunt en utilisant ses cendres : « elles adhéreront aux parties non exposées à la lumière et on obtiendra ainsi un portrait entièrement composé de la personne qu'il représente »⁽⁴⁾. Cette anecdote illustre d'ailleurs au passage le statut ontologique de l'empreinte photographique au XIX^{ème} siècle : si l'image photographique a certes d'emblée été perçue comme un indice, c'est-à-dire comme la rémanence sous forme de trace d'un objet physique, celui-ci n'avait pas pour autant le sens qu'il a pris plus tard, chez les théoriciens de la sémiotique ; l'indice pour les contemporains des pionniers de la photographie était, dans l'empreinte, l'objet lui-même parfaitement disséqué, isolé et compris, comme un spécimen naturel. Il y avait donc, dans leur esprit, une corrélation physique, non seulement dans le mode de production d'images mais aussi dans la saisie (onto)logique elle-même. Il faudra attendre les théories de Peirce⁽⁵⁾ sur le signe pour que celui-ci prenne la valeur d'un supplément, représentant l'objet en son absence, et donc nécessitant la non-présence de cet objet, contraint d'anticiper en quelque sorte sa mise à mort physique pour fonder sa résurrection conceptuelle.

Magali Lambert, en méta-photographe, est parfaitement consciente de cette dichotomie : du pouvoir convulsant de l'indice, comme de la théâtralité inhérente au processus photographique ; aussi ces mises en scène baroques, qui contiennent toujours une forme d'humour noir, tiennent-elles le spectateur à une juste distance : celle où l'on croit presque à la vie, mais où un léger décalage, un effet d' « inquiétante étrangeté », vient nous rappeler que cette vitalité n'est pas tout-à-fait réelle, que nous avons insensiblement glissé vers un théâtre baroque,

peuplé de fantômes, et de marionnettes, où se révèle tout-à-coup l'absurdité grotesque de la machinerie illusionniste du monde. Si les oiseaux de Magali Lambert se fondent si bien au décor qu'ils semblent presque faits pour lui, comme s'ils devenaient eux-mêmes des appendices des tableaux, presque des ecoplasmes, c'est alors, au-delà de la variation plastique et picturale sur le thème de la nature morte, parce qu'ils témoignent d'une sorte de co-appartenance spectrale des mondes, originelle. Ce théâtre serait-il au fond une métaphore de la vie elle-même, saisie au moment de son émergence phénoménologique : dans cet instant où des objets en apparence si éloignées dans l'espace et le temps commencent à entretenir des relations qui nous sont impossibles à comprendre, puisqu'elles ne parlent pas le langage de la conscience humaine ? Et cette sphère inter-objectale, n'a-t-elle pas autant de réalité et de sens que celle, anthropocentrée, dans lequel nous vivons nous ?

Magali Lambert nous plonge ainsi dans cette phénoménalité obscure d'avant la vie phénoménale, par un raccourci analogique tout autant que diachronique, où c'est paradoxalement ce qui a disparu qui réengendre une possibilité de monde et redistribue les rapports de co-appartenance : co-appartenance des formes, des couleurs, des textures, des sons, tout un univers tactile où le temps et l'espace rêvent in(dé)finiment leur résurrection sensorielle en (res)suscitant à l'infini leur propre mort.

Mai 2017

- (1) André Bazin, « *Ontologie de l'image photographique* », in « *Qu'est-ce que le cinéma ?* » Editions du Cerf, Paris, 2011, pp. 9-17
- (2) L'indice désigne un type de signe physiquement engendré par son référent, sans qu'il ressemble nécessairement à ce référent (alors que dans le cas de l'icône, la ressemblance est nécessaire, elle est simplement contingente dans celui de l'indice) : la trace de pas sur le sable est un indice, de même que le mouvement d'une girouette agité par le vent.

- (3) Rosalind Krauss, « Sur les traces de Nadar », in *Le Photographique, Pour une Théorie des Ecart*s, Editions Macula, Paris, 1990, p. 25
- (4) *Op.Cit*, p.36, note 10
- (5) Charles Sanders Peirce, *Écrits sur le signe*, Le Seuil, Paris