

Les *Living Pictures* : une scène politique

©Aline Caillet

Texte pour le catalogue de Sylvie Blocher *Living Pictures and Others Human Voices*
Casino Du Luxembourg, Actes Sud, Décembre 2002

« Peut-être toute l'expérience qui n'est pas cri de jouissance ou de douleur est-elle collectée par l'institution. Toute l'expérience qui n'est pas déplacée ou défaite par cette extase est captée par « l'amour du censeur » »¹

La communauté hante les *Living Pictures*. Celle, fictive, des *faux-groupes*², accusant l'identification à un corps collectif absent. Celle, déguisée, de la culture moderne de l'*entertainment*, anonyme, sans sujets et sans dessein. Mais aussi celle, immanente, reconstruite à partir du « Je Nous Sommes »³ : un collectif dans lequel chacun se nommerait et se compterait... en commençant par prendre la parole.

Politique, la parole l'est autant dans sa matière que dans sa forme. La tragédie antique, paradigme de l'agora, nous rappelle que la revendication s'inscrit toujours dans une mise en scène, un théâtre, où se met en jeu l'égalité et la légitimité de l'être parlant⁴. S'affirmer comme ayant-droit et ayant-part à la discussion lors même que l'on en est exclu, c'est, au-delà de ce qui est clamé, reconfigurer le partage qui prévalait entre le mutisme et la parole, le cri et l'élocution et constituer une nouvelle scène. La révolte des esclaves s'amorce dans le cri ou le murmure, déclaration de l'être - comme - parlant, proclamant un nouvel agencement du commun.

Les *Living Pictures* : une scène politique ? Si comme nous y conduit le théâtre antique, la configuration esthétique qui consigne la parole est corrélée à une conception politique de la communauté et si l'esthétique, aux sources du politique, consiste, selon les analyses de Jacques Rancière, à mettre en « communication des régimes séparés d'expression »⁵, les *Living Pictures* élaborent cette scène de parole où peuvent se jouer et se déjouer un nouveau rapport à soi et à l'autre, à soi et à son corps, opérant une nouvelle partition entre le propre et le commun.

Comment mettre en scène⁶ une communauté de parole ? Comment *rendre la parole aux images*⁷ sans « faire parler les gens », extorsion toujours suspecte⁸ ?

¹ Michel De Certeau, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire* (Paris, 1980, Folio essais, p.219).

² « Il existe deux types d'activités « Living Pictures ». Dans la première, je m'intéresse à des faux-groupes, des communautés fictives : habitants d'un même immeuble, artistes d'une même galerie, personnes d'une même profession, étudiants d'une même université etc. » Sylvie Blocher, « entretien avec Ami Barak » *them(selves)* (Toronto, Art Gallery of York University, Frac Languedoc-Roussillon et Sylvie Blocher, 1998)

³ Sylvie Blocher, « réponses à Thierry de Duve », *Trafic*, n°23, 1997 : « La question politique d'un NOUS non fusionnel où le JE (pluriel) pourrait exister est une activité utopique et naïve que je revendique depuis longtemps ». Cette idée d'un NOUS non fusionnel apparaît en effet dès *Nuremberg 87*, film tourné avec Gérard Haller, et se développe dans le séminaire de Sylvie Blocher, *L'Adresse*, organisé à l'école nationale des beaux-arts de Cergy, en 1995.

⁴ La figure d'Antigone est à ce titre fondatrice : le désordre ne tient pas tant au sens de sa revendication – enterrer son frère en dépit de sa trahison – qu'à son audace : oser, en tant que femme, nièce du roi, sœur du félon, s'inscrire au cœur de la décision politique. Forme que l'on retrouve aussi dans *Le mariage de Figaro* de Beaumarchais, dont l'impudence est bien *d'égal à égal*, de disputer au comte la femme qu'il convoite.

⁵ Jacques Rancière, *La méésentente* (Paris, 1995, Editions Galilée, p. 88).

⁶ Dans le sens, usuel, de scénographie, mais aussi dans son sens littéral de *porter sur la scène*.

Versant tantôt dans le tropisme de la communion, tantôt dans celui de la domination autoritaire, les dispositifs formels courants qui accueillent le dire, se révèlent bien souvent inaptes à la produire. Ainsi du mode trompeur de l'intimité soudainement exhibée et de la complicité, telle que la télévision – mais aussi parfois l'art – peuvent la simuler : la parole s'ordonne alors à l'expression de la subjectivité, installant une fausse connivence, source d'une projection illusoire, rassurante, dans un monde commun partagé. Ainsi encore du cérémonial propre à la confession : face à face tranchant, aveu sous contrôle où la divulgation du secret s'assimile au rapt autoritaire.

Oscillant de la fusion perfide - où la sollicitude à l'égard de l'individualité n'est que prétexte à sa dissolution -, à la domination explicite, assumée, le commun se désagrège dans l'uniformisation ; nivelages entrepris en vue de l'indispensable « cohésion ».

La force des Modèles des *Living Pictures* tient peut-être précisément au fait qu'ils ne nous disent rien : rien *qui vaille le coup* d'être entendu. Ni communication, ni communion ; ni confidences, ni confession : une vacuité du dire qui met en avant leur seul statut d'être parlant, rendu possible par la configuration scénique.

Structurée par l'Adresse à L'autre, les *Living Pictures* investissent une toute autre région de la parole, en rupture avec la forme classique de l'échange et de la conversation privée. Là où celle-ci, perverse en ce sens, tend toujours à éclipser le dire, à l'instrumentaliser et à éliminer ses aspérités au nom de l'impératif communicationnel ou du rapport de force qu'il recouvre – le discours comme manipulation, persuasion -, l'Adresse, signifiant au sens propre émettre des paroles, s'offre au contraire comme l'occasion de réintroduire l'égalité en lieu et place de la domination et de renouer avec l'équivoque, constitutive du langage.

Quoique toujours à l'endroit et à destination d'autrui, le mouvement de l'Adresse requiert sa mise hors-champ, chemin inverse au dialogue, fondé sur le rapprochement des interlocuteurs⁹. Sollicitant la reconnaissance de l'Autre, elle est d'abord présentation de soi, moment solennel, courageux – et donc empreint de maladresses - qui permet de recouvrer son propre espace de parole, de construire l'espace de la narration, de s'annoncer, avant même toute déclaration.

Simple mise en paroles – comme l'on dirait mise en images¹⁰ -, récusant tout montage qui écarterait les silences et les lenteurs, les *Living Pictures* esquissent ainsi formellement les contours d'une nouvelle communauté de parole, non plus établie sur l'annexion de l'autre et sur la fluidité du message, mais faite de dissemblances, de disjonctions et de ruptures dont témoignent les vacances dans le dire, les hésitations et les balbutiements des Modèles.

Régime public de la parole¹¹, l'Adresse permet d'opérer une conversion de l'affect et de la posture, moment critique où, non pas quelque chose se dit ou est divulgué¹², mais devient affaire commune, se lie au commun¹³ ; fléchissement renouant avec le sens originel de l'être-ensemble

⁷ Sylvie Blocher, « Le double toucher, or : gendering the address » *Time and Image*, Sous la direction de Carolyn Gill (Manchester et New-York, Editions Gill et Manchester University Press, 1997)

⁸ C'est là le régime télévisuel de la communication spectaculaire, tendance *reality-show*, de l'instrumentalisation politique et démagogique de la parole « des vrais gens », mais aussi, sous-couverts d'intentions au demeurant louables, de certaines pratiques artistiques *participatives* ou *relationnelles*, qui en invitant les gens à s'exprimer, entendent restaurer un lien social moribond, semblant ignorer que celui-ci relève d'une construction commune et non d'un simple échange de bonnes paroles.

⁹ Ce en quoi le dialogue a toujours lieu entre *alter-ego*, entre ceux qui se sont déjà reconnus mutuellement comme interlocuteurs.

¹⁰ Et en cela en rupture avec toute mise en scène spectaculaire et/ou voyeuriste de la parole de l'autre.

¹¹ L'Adresse est en effet publique en son principe puisqu'elle consiste à créer une scène de parole commune, là où le dialogue s'opère dans la rencontre entre deux individualités.

¹² Divulguer un secret consiste à le rendre public, par opposition à confidentiel, mais ne le transforme pas *de facto* en « chose publique ».

¹³ *Living Pictures/For ever*, installation vidéo (2000), est la pièce la plus révélatrice de cette conversion, et peut-être, sur ce plan, la plus aboutie. On s'aperçoit en effet que la rencontre parents/enfants n'est pas l'occasion de se dire ce que l'on s'est toujours caché, mais de l'exposer publiquement, afin de le considérer, ensemble, autrement. L'intervention du fils annonçant devant sa mère qu'il avait « raconté partout qu'elle était morte » constitue à ce sujet, une curieuse mise en abîme. Pourquoi propager une telle rumeur si ce n'est pour qu'elle l'apprenne par quelqu'un d'autre que lui ? Et pourquoi dire sur scène ce qu'il avait déjà répandu dans toute la ville ? Le film *Festen* de Thomas Vinterberg, procède de façon similaire : le fils aîné prend publiquement la parole lors d'un

politique, entendu comme « Un être entre : entre des identités, entre des mondes », bâti sur « la construction des liens qui rattachent le donné au non-donné, le commun au privé, le propre à l'impropre ».¹⁴

Rendre la parole aux images ou rendre la parole publique, c'est-à-dire au fond, non pas rétablir, mais déranger, déplacer.

Si le recouvrement de la parole s'accomplit dans l'éloignement du destinataire, celui du corps s'augure à l'inverse dans le rapprochement, par une perturbation des lois habituelles de la proxémique. La distance traditionnelle entre le peintre et son modèle – médiane, afin de préserver une vision nette et non déformée et de sorte que « la chaleur du modèle ne le trouble pas »¹⁵ - se mue, dans les *Living Pictures* en une proximité dérangeante, accaparante, qui renverse le privilège de la vue au profit de la voix et du toucher. Un corps à corps qui détourne l'artiste de toute possibilité de modélisation : à cette distance, « la personnalité du modèle pèse trop lourdement »¹⁶ et entrave toute manipulation.

S'abandonnant aux « réactions motrices, à l'expression physique des sentiments »¹⁷, le corps s'avance, désinhibé mais fragile, encore flottant. Le Modèle sort du territoire alloué : il outrepassé le rôle, il ne peut plus être acteur. Il ne joue plus, il déjoue, sort de « la machinerie de la représentation (...) qui « tient les corps dans une norme »¹⁸.

En faisant de son rôle une dépouille, le modèle n'accède pas simplement à une liberté du soi, mais met aussi en œuvre une réappropriation du corps, une anti-discipline : ce corps scripturaire, marqué des tables de la loi, sur lequel elle se fait mais peut aussi se défaire. Et si la constitution d'un nouveau corps politique est possible, elle présuppose d'abord la capitulation du corps policé : ce corps discipliné, docile, acteur social se prêtant au rôle qui lui est assigné. Le partage de l'autorité, ossature du dispositif des *Living Pictures*, ne destitue pas la seule position de surplomb de l'artiste : il enraye la mécanique des corps, adaptés, soumis. Il défait la posture, contrarie toute tentative de répondre à l'injonction par le repli et le refuge dans le rôle, commandement intériorisé, réponse à l'autorité.

La mise à vue de la parole combinée à la mécanique des corps enrayée réalisent au final une nouvelle partition des affects.

Le partage moderne – schizophrénique, tyrannique - entre théâtralité de la vie sociale et authenticité psychologique à l'œuvre dans la vie privée, qui verrouille, et la libération de soi et l'émancipation sociale, se recompose. Le psychologique, le propre, atteint une impersonnalité, condition même de sa publicité¹⁹ et de sa légitimité²⁰ : dépsychologisé, il entre dans le commun, s'universalise. Ainsi du féminin, de la fragilité, qualités dans le privé et maladies dans le corps social.

repas de famille pour « révéler » ce que tous savent déjà : l'enjeu se situant alors dans « partager tout ceci avec la famille » ou « régler ces choses en privé ».

¹⁴ Jacques Rancière, op.cit. p186/187.

¹⁵ Edward T Hall, *La dimension cachée* (Paris, 1966, Points Seuil, p.101). Ouvrage dans lequel l'auteur étudie, sous le terme de proxémique, l'interaction entre les situations de communications et les distances auxquelles elles s'opèrent. Dans ce chapitre, *La présence éclairée par l'art*, il consacre une étude très détaillée à « la relation spatiale de l'artiste à son sujet qui détermine le caractère spécifique du portrait » et qui conditionne le type de relation entretenue entre les deux personnes. Si l'on suit cette grille, on s'aperçoit que la distance à laquelle Sylvie Blocher se tient de ses modèles est celle du sculpteur et non celle du peintre, le premier ayant besoin de toucher et d'être touché, le second de voir.

¹⁶ Edward tee Hall, op.cit, p.101.

¹⁷ E. T. Hall, op.cit, p.102.

¹⁸ Michel De Certeau, op.cit, p.216.

¹⁹ Entendue dans son sens premier, comme caractère de ce qui est public, non tenu secret.

²⁰ Car il ne suffit pas que quelque chose soit dit et entendu pour qu'il devienne public : c'est toute la différence entre ce qui relève de l'exhibition et de l'information , et de la *publicité*, entendue dans son sens fort, laquelle suppose une conversion.

A l'inverse, la posture sociale renoue avec la sincérité²¹, elle était jouée, anonyme et interchangeable, elle devient vécue, ressentie, sienne. Le privé se publicise, le public se particularise : La dualité cède la place à l'altérité.

Un corps dompté abdique, une singularité se fait jour, modestement : ni spectacle, ni bravoure, pas même un banal transfiguré. Expérience décevante ? La singularité se révèle *quelconque*²². Mais cette indifférenciation n'ouvre-t-elle pas la voie à l'expérience éthique ? Car quelle pourrait-être notre expérience éthique s'il n'y avait que des devoirs à accomplir ? La posture du héros tragique est éclatante, résolue, mais, figée dans un dilemme qui lui échappe, elle est vouée à sacrer un ordre contre un autre. La position non-héroïque, par nature décevante, trace un tout autre cheminement : celui où l'être, dans son être *tel qu'il est*, s'engendre par sa propre manière d'être, sans condition d'appartenance, sans attache à une identité pré-donnée²³.

Qu'en est-il alors de la communauté si l'être est retiré de son appartenance ? Si toute identification lui est refusée ? Une communauté dans laquelle chacun reconnaît le Nous dans son Je... Un je Nous Sommes.

©Aline Caillet

²¹ *Living Pictures/L'annonce amoureuse*, installation vidéo (1995), est à ce titre exemplaire de ce passage : le comédien, dans l'impossibilité de jouer un rôle, se trouvant face à lui-même en tant qu'acteur.

²² Selon l'expression de Giorgio Agamben dans son ouvrage intitulé *La communauté qui vient, Théorie de la singularité quelconque* (Paris, Seuil, 1990), essai d'ontologie où l'auteur pose les prémisses d'une définition de la communauté envisagée à partir de la singularité.

²³ A la différence du héros tragique dont l'appartenance –je suis troyen, je suis roi de Thèbes, je suis fils du roi assassiné... – consacre la mission.