

## "Renaissance"

Guillaume Le Baube

« Nulle part, aimée, il n'y aura monde qu'à l'intérieur. Notre vie s'en va à la métamorphose. Et, toujours plus infime, s'évanouit l'extérieur. Où, une fois, maison durable il y avait, s'interpose, de biais, structure fictive qui à de la fiction pleinement appartient, comme si elle se dressait encore entièrement dans le [cerveau. »

Rainer Maria Rilke, *Elégies de Duino*

Le travail mené par Guillaume Le Baube dans la série intitulée *Renaissance* est une alliance de l'origine de la photographie avec le témoignage du temps présent. En ayant recours au sténopé, il s'inscrit dans une démarche soucieuse d'une certaine distance avec le présent. Ici, l'histoire de la photographie est convoquée comme si elle *Renaissance* était un invariant de tout travail photographique, de toute tentative sérieuse de produire une image, hier et aujourd'hui comme demain. Peut-être est-ce une des caractéristiques de la photographie elle-même que d'être, avec la peinture sans aucun doute, simultanément une convocation de l'histoire et une manifestation de la visibilité du présent. On sait combien ce médium a été crucial pour l'histoire du XIXème et du XXème siècle.

Depuis la première photographie, une nature morte sur plaque de verre de Niepce, laquelle fut presque immédiatement achetée par le gouvernement de Louis-Philippe, cette technique, dès 1844 s'est définitivement inscrite dans le champ de l'histoire et de la politique.. Effroi et fascination sont les affects consubstantiels de ce médium. Ainsi, la photographie est toujours habitée, depuis le début, par une singulière puissance : elle rassemble la reproduction du réel et la production imaginaire. Par elle, la dialectique du sujet et de l'objet, leur réconciliation et la confirmation de leur antagonisme, semble miraculeusement opérer.

De Albert Khan à Google Earth, des boulets de canons sur les champs de bataille de la guerre de Crimée à *La guerre du Golf n'a pas eu lieu* <sup>(1)</sup>, des studios Harcourt au *Musée imaginaire* <sup>(2)</sup>, elle convoque l'invisible, témoigne, transmet à travers une médiation qui lui est absolument propre. De la « néantisation » du réel dont parle Jean-Paul Sartre au « spectacle » que dénonce Guy Debord, elle exprime la libération et l'asservissement.

Depuis les Lumières, un contenu moral et spirituel a été plus particulièrement attribué au sens de la vue. La photographie sait cela et, en dépit des violentes critiques qui accompagnèrent sa naissance, elle assume l'enjeu de liberté qui lui incombe. Lorsque Raymond Aron écrit que « l'existence humaine est dialectique, c'est-à-dire dramatique, puisqu'elle agit dans un monde incohérent, s'engage en dépit de la durée, recherche une vérité qui fuit, sans autre assurance qu'une science fragmentaire et une réflexion formelle », n'est-on pas conduit à penser que la photographie prend en charge le constat de cette réalité existentielle pour, armée de ses importants moyens et de sa candeur, révéler l'homme à lui-même, je veux dire la spécificité « dramatique » de son existence ?.

Malgré elle, la photographie est donc histoire ; rapport à l'histoire, pratique historique et typologie narrative. Il n'est pas étonnant alors qu'un accident technique dans le procédé originel ait pu susciter une telle passion à travers ce que l'on appelle « la

photographie spirite ».

La série de sténopés *Renaissance* se place dans ce genre, immédiatement. Durant le temps de pause, environ quatre minutes, des personnages prennent place, apparaissent, comme autant de présences fantomatiques immobiles. L'épaisseur du corps est dissoute par la brièveté de leur présence dans le champ ; un tiers du temps de pause au total. Des adolescents à la réalité évanescence s'inscrivent sur l'image qui saisit d'abord un environnement : les pièces, les entresols, les escaliers d'une vieille demeure bourgeoise à l'état d'abandon. Les murs sont décrépis, les papiers peints se décollent par lambeaux et les sols sont vermoulus, effondrés.

Se rassemblent ici l'imaginaire du fantastique et celui d'une nostalgie mélancolique. On est surpris de voir combien la force d'une matière en décomposition est capable de révéler le sentiment d'atemporalité. Encore une fois est soulignée la spécificité de la photographie : elle fixe dans un présent figé et immuable la contingence et la corruption du réel. Si l'on ajoute alors des êtres fantomatiques sur fond d'espaces en ruine, l'histoire retrouve elle-même son origine : récit mythologique, conte fantastique et évocation du surnaturel.

Guillaume Le Baube joue donc avec ce genre de récit en superposant des strates de signes. Les images elles-mêmes et le parcours narratif que propose l'ordre de la série construisent un récit énigmatique.

Lorsque la photographie spirite a été instituée en véritable genre grâce aux clichés de William H. Mumler, procédé consciemment réalisé à partir d'une plaque de verre mal nettoyée, la curiosité s'empara du public comme s'il attendait déjà la manifestation extraordinaire de ce nouveau procédé technique. L'énigme faisant sens avec ce nouvel appareillage. « Une attente donc, que la psychologie américaine associée au projet politique de nation élue au sortir de la Guerre de Civile, allait développer au-delà de toute rationalité, au-delà du sens commun. »<sup>(3)</sup>

L'histoire américaine devenait elle-même une histoire surnaturelle, ou du moins allait se placer sur une autre dimension dans le rapport spéculaire de toute observation : l'Amérique témoigne de son messianisme par le culte du portrait d'elle-même.

De Mumler à Man Ray puis Robert Franck en passant par Walker Evans, c'est la sublimation du réel à travers le portrait que la photographie américaine n'a de cesse de rechercher. Le visage devient l'image de l'Amérique.

Mais ce qui compte le plus dans ces manifestations qui laissent passer l'invisible dans le visible, c'est sans doute la magie du procédé lui-même dans le contexte d'un après-guerre. La photographie spirite étonne et intrigue les artistes européens comme André Breton ou les Futuristes italiens. Les artistes des années trente trouvent dans ce type d'images une expression de la logique avant-gardiste qui les anime. Encore sous le coup du traumatisme de la Grande guerre, sensibles aux conceptions de la psychanalyse qui s'affirme de plus en plus comme un modèle alternatif d'interprétation du monde, investis par les utopies qui se mettent en place au travers des basculements révolutionnaires, les artistes regardent la photographie spirite comme une puissance irrationnelle capable de mettre en alerte la subjectivité en faisant vaciller son identité et ses catégories.

Ainsi la subjectivité du photographe construit une machination délirante à laquelle participe de plus ou moins bon gré celle du public. En permettant l'irruption de la forme hallucinatoire et onirique dans un procédé technique dont l'objectivité est d'abord postulée, l'art affirme plus que jamais la détermination de la subjectivité du spectateur comme élément décisif de l'œuvre. L'ingéniosité presque naïve des pièges et leurres confectionnés par l'artiste trouve son corrélat dans la cogitation du public ; cette configuration de l'art devient, avec le dadaïsme, l'enjeu principal de

toute œuvre.

Aujourd'hui, l'art contemporain n'a de cesse de développer de manière toujours plus complexe cette logique de la machination. La principale différence réside cependant dans le fait qu'il s'agit clairement d'un matérialisme athée, ou du moins sa prétention. Quel sens alors recherche encore la série *Renaissance* dans ce type d'effet ?

Pourquoi ces images de corps translucides sur fond de matériaux bruts et d'architecture délitée parviennent-elles à stimuler, sur un mode si désuet en apparence, la complicité abusive de l'artiste et du public ?

La prière est un sentiment très présent dans ces photographies. Le silence, que l'on entend presque, joue la mélodie du recueillement. La grâce du personnage principal, féminin, cheveux rasés, habillé dans une extrême simplicité, ressort peut-être des positions souvent inclinées, presque en dévotion. Imaginaire et mémoire sont bien convoqués mais sur le mode d'une violence « post exotique » comme dirait Antoine Volodine<sup>(4)</sup>. Un « ange mineur », à ceci près qu'il s'agit d'une adolescente anonyme, et non d'une « vieille immortelle » dont on connaît le nom, visite les catacombes modernes d'une haute bourgeoisie anéantie par elle-même.

Dans le sillon de Marcel Duchamp en autres, le choix de l'art actuel en faveur d'une expression matérialiste athée entretient une confusion avec les enjeux les plus actuels de la communication de masse. La photographie et le cinéma semblent être pris dans la spirale d'une reconsidération générale de l'image. Le documentaire a vraisemblablement perdu son réalisme initial et, avec lui, les images d'archives auxquelles on avait peut-être naïvement conféré une objectivité excessive.

Cohabitent dorénavant avec le flot des images réalisées ou même seulement possibles, les traces photographiques du passé comme un élément parmi le reste. Cette réduction à un même plan exige alors peut-être une autre voie qui renouvelle les raisons du contraste et de la différence et par-là même les insère dans un même projet visuel.

Parmi les cinéastes remarquables auxquels il revient d'avoir tenté une telle synthèse entre récits mythologiques, préoccupations réalistes et réflexions poétiques, on peut retenir, aux côtés de Pier Paolo Pasolini, l'auteur du *Miroir* à savoir le génial Andrei Tarkovski. Il est raconté que lors d'une séance de spiritisme, le jeune Andrei entra en contact avec Boris Pasternak qui lui prédit alors qu'il réaliserait sept films <sup>(5)</sup>.

Ce fut effectivement le cas, mais ce qui importe ici, c'est la même préoccupation de la matière qui rassemble les quatre éléments à travers une architecture qui n'est pas construite pour séparer l'homme du reste de la nature mais pour souligner davantage l'étroitesse du lien. Les murs de la maison de la série *Renaissance*, sont étrangement similaires à ceux du *Miroir*.

Entre souvenir et rêve, entre réalité en décomposition et fantasme nostalgique, l'habitation est un lieu trouble où l'identité des êtres n'est pas certaine. Il ne s'agit pas d'une présence menaçante mais d'un mystère qui permet la réunion de temps qui, à priori, semblent incompatibles.

Les adolescents introduisent une autre dimension temporelle : ce sont eux qui nous regardent et qui, pourtant, sont les témoins des espaces qu'ils visitent. Car cette maison est vraisemblablement le principal sujet de cette série. Les effets de matières que possèdent les murs craquelés, les peintures écaillées, les boiseries vermoulues, les sols jonchés de bris de verre et de poussière ressemblent souvent par les motifs qu'ils dessinent à des peaux où se confond l'animal et le végétal.

C'est très certainement pourquoi la série, qui est une véritable visite de la maison, s'achève sur l'extérieur, la jeune femme dressée sur la pointe des pieds comme attirée vers l'abondante végétation qui entoure la demeure. L'enfermement est

rompu et comme un espoir surgit à l'issue de cette expérience de claustration imaginaire. Un dehors dont on ignore s'il est lui-même réel puisque le silence n'est pas spécifiquement rompu mais dont on sent que la parole est à venir, comme un témoignage en langue étrangère qui manifeste la tendresse d'une intention généreuse.

**Jérôme Diacre**

<sup>(1)</sup> Jean Baudrillard, *La guerre du golf n'a pas eu lieu*, Paris, Galilée, 1991

<sup>(2)</sup> André Malraux, *Le Musée Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1965

<sup>(3)</sup> Pierre Apraxine et Sophie Schmit, *Le troisième œil, la photographie et l'occulte*, catalogue de l'exposition éponyme à la Maison Européenne de la Photographie en 2004, Paris, Gallimard, 2004. Les auteurs soulignent le rôle décisif de Sam Wagstaff qui constitua une collection extraordinaire de ces photographies.

<sup>(4)</sup> « J'appelle narrats des instantanés romanesques qui fixent une situation, des émotions, un conflit vibrant entre mémoire et réalité, entre imaginaire et souvenir. C'est une séquence poétique à partir de quoi toute rêverie est possible, pour les interprètes de l'action comme pour les lecteurs. [...] Comme sur une photographie légèrement truquée, on pourra apercevoir la trace laissée par un ange. » Antoine Volodine, *Des anges mineurs*, Paris, Seuil, 1999, p. 7.

<sup>(5)</sup> *Une Journée d'Andrei Arsenevitch*, Cinéma de notre temps, Chris Marker, 1983.