

Martin (André)
Duncan (Alastair)
Meurtrissures (photographie)

Publié :

« Images interdites » [André Martin, Alastair Duncan], *Spirale*, 121, février 1993, p. 12.

Passions criminelles : les meurtrissures d'André Martin

Les mises en scène photographiques d'André Martin et de Alastair Duncan miment la passion involontaire, la remontée accidentelle de l'affect¹. Le code est le lieu d'une censure — si bien que l'affect ne s'exprime que par une subversion du code, son débordement. Il s'agit de rabattre dans l'image les signes d'un érotisme, d'un vécu passionnel par ailleurs censuré. Dans les traces d'une strangulation, le halètement de la vie n'est pas loin; sous la tempe fracassée, la conscience implose dans un trou noir. Le visage congestionné sous l'effort ne dit pas s'il est à la limite du plaisir ou de la souffrance. Ayant perdu toute identité, il est rendu à l'espace de la consensualité humaine. Dans cet espace notre existence se stabilise autour de quelques représentations, et se déroule sans rencontrer l'excès. Mais dans le paroxysme de la douleur, dans la tension catastrophique du désir, dans le bouleversement de la passion, nos images perdent la plénitude que leur donne l'habitude, un monde nouveau s'annonce par quelques images interdites.

A première vue ces images photographiques semblent issues des archives de la police ou de magazines pornographiques. Clichés de « crimes passionnels », elles disent bien l'identité entre plaisir et souffrance, posent une équation entre l'érotisme et la violence. Les journaux du siècle dernier et les tabloïds d'aujourd'hui nous offrent le spectacle des « passions criminelles ». Le tramage de ces photographies est accentué non pour évoquer la piètre qualité des images de tabloïds mais pour faire de la trame elle-même une figuration de l'obscène, comme si la vision ne pouvait manquer d'être obscurcie par le désir. Le grain et la texture grossière de la photo sont là pour qu'on ne puisse oublier la matérialité du support, le prérequis corporel de toute représentation. La matérialisation de la surface signale la remontée de l'affect. Comme si ces images floues et incertaines étaient façonnées par le goût et les pratiques du public, prenaient forme parce que « cristallisées » par des milliers de regards.

Chez André Martin au contraire, la netteté des clichés sert à accentuer le détail morbide, quand l'image elle-même serait « glacée » d'horreur. La passion criminelle est alors figée, — vitrifiée — elle ne risque pas de nous contaminer. Cependant, dans l'excès de tout montrer, l'image ne laisse pas le spectateur se représenter les choses à

¹. Alastair Duncan, « Slaps on the Back, Digs in the Ribs ... a Quietly Encircling Arm ... », Galerie Observatoire 4, décembre 1992. André Martin, *Crimes passionnels, cinq faits divers photographiques*, Galerie Dazibao, du 3 au 13 décembre 1992. Cf. notre « Images interdites », *SPIRALE*, 121, février 1993, p.12.

lui-même — ce qui aurait beaucoup plus d'impact. Car le spectateur doit lire l'œuvre à travers ses propres états.

L'image de l'horreur n'occasionne pas une fuite mais une fixité. Rien de plus immobile que ces tempes fracassées sur le cerveau devenu un froid caillot de sang. Arrêté devant ces images, le spectateur s'inquiète de son immobilité. Il se résout à passer à autre chose, mais ces images morbides ont un effet de rémanence qui « fixent » ce qu'il voit par après. Alors il se demande s'il n'est pas aussi voyeur avec un goût pour les chairs tourmentées. Le spectacle des ecchymoses nous réjouit autant qu'il nous révulse : rappelons — s'il faut en croire l'étymologie — qu'elles sont aussi succulentes que sanguinolentes. En effet, dans la médecine hippocratique, l'ecchymose n'est pas un épanchement sanguin sous-cutané, mais une diffusion de sucs à travers le corps selon une □□□□□□□□□□. Ainsi l'*egkhumos* est plutôt succulente qu'horrible, cette humidité des infusions et des injections du corps renvoie à la chair originelle à partir de laquelle le corps est modelé².

Chez Martin les œuvres exposées trouvent un relais littéraire : elle servent d'illustrations à des contes cruels³. Habituellement, l'art contemporain requiert des données historiques la connaissance de certains enjeux théoriques, — mais ici un texte littéraire vient mettre en scène chaque image, chaque image est le point de chute du court récit.

Le premier récit de Crimes passionnels met en « abyme » l'exposition photographique : après avoir visité une exposition de photos un visiteur prend contact avec le photographe, cherche une relation. Est-ce le fantasme du photographe de « toucher » ainsi certains spectateurs privilégiés, de rencontrer le spectateur qui relancerait le débat mieux que le ferait quiconque ? Le photographe rêve du corps de son spectateur et se fantasme lui-même comme objet du désir – il se voit transformé en modèle qui se plie à tous les désirs du spectateur. Le photographe **prend la pose** pour susciter le désir du spectateur mais bientôt il est effrayé par le désir exorbitant de celui-ci. Car le spectateur vise un modèle plus lointain, un idéal inaccessible. Le photographe, qui se croyait d'abord désiré dans son corps (par œuvres interposées), voit qu'il n'est qu'un relais pour les fantasmes toujours renouvelés des spectateurs. L'artiste découvre qu'il ne peut communiquer sa passion, c'est à chaque fois le spectateur qui se rapporte à lui-même dans certains états, qui doit à se passionner de lui-même. Désenchantement qui pourrait conduire à l'abandon de toute entreprise d'expression artistique. Mais il est trop tard pour renoncer, déjà le spectateur veut trouver dans le réel la fiction qui le séduit, il est prêt à imposer cette fiction au réel, il exige que l'artiste l'incarne. Le spectateur devient à son tour l'auteur d'une violence passionnelle : il exige que l'œuvre aille au bout de ce qu'elle a suggéré.

Dans le deuxième récit de Crimes passionnels, il est question de l'**agnosie** de ceux qui ne voient qu'à travers ce qu'ils savent, qui ne peuvent donc pas interpréter directement ce que l'œil leur présente, ou même comprendre les descriptions visuelles qui leur sont proposées. Certaines parties de leur champ visuel restent floues, avec une incapacité en toute circonstance de discerner les visages. Cherchant à mieux faire

2. Platon, Timée, 74 d, Œuvres complètes, Bibliothèque de la Pléiade, vol. II, p. 501.

3. Cf. André Martin, Crimes passionnels, cinq faits divers photographiques, Postface de Marc Hyland, Les Éditions Heinrich Fitzback, Éditions Les Herbes Rouges, 1992, 94 pp.

comprendre cette maladie, un psychiatre a créé une série de photos qui reconstituent ces champs visuels criblés de taches floues, – se constituant ainsi en artiste qui fait voir qu'on ne voit pas, cherchant à remédier à tout cela⁴. Malgré de si louables efforts, le spectateur préfère garder sa cécité sélective et se venge de l'artiste qui l'oblige à voir les figures. Ce spectateur ne veut pas envisager le monde comme il est, il lui semble que les visages ont une vérité intolérable, constituent une invasion de l'existence dans la représentation. Les visages sont ici de véritables pathèmes — c'est l'affect qui remonte dans notre perception du réel et l'empêche de s'organiser comme discours. Les taches floues sur la photographie « agnosique » sont comme des ecchymoses dans la représentation.

Dès que l'artiste laisse place à l'affect, il lui faut assumer totalement son désir et celui du spectateur : ce que le narrateur photographe énonce comme suit : « parfois, en effet, il était bien de briser le silence mais qu'il fallait porter tout le projet jusqu'au bout, lui faire suivre son propre mouvement, il fallait même oser le réel et se nommer. » Avec Crimes passionnels, André Martin est à la hauteur de cette exhortation, pourtant il semble que la passion est exhibée d'autant qu'elle est nécessairement inéprouvée. Les photographies exposées seront esthétisées d'autant que le récit qui nous y conduit en révèle la dimension perverse et morbide. Esthétisées : c'est-à-dire maîtrisées par l'artiste pour résister à l'affect, lorsque celui-ci s'emploie à développer avec sûreté les marques conventionnelles de l'affect, craignant les surgissements pathémiques involontaires. Car le matériau représenté requiert toujours une esthétisation plus poussée, lorsque l'image est toujours quelque peu troublée par ce qu'elle représente. L'œuvre d'art se désire suspendue dans une espèce d'éternité, hors d'atteinte, l'artiste-narrateur craignant que son idéalisation s'effondre et qu'il soit renvoyé au néant.

Enfin, dans un des récits les plus percutants de Crimes passionnels, le modèle se révolte contre l'artiste qui capte et vole sa beauté : il le séquestre et fait du corps de l'artiste (et non plus du papier photographique) le lieu cruel des opérations chimiques d'inscriptions et de révélation de l'image. Cette identification entre l'œuvre et le corps (désirable) de l'artiste sera encore plus forte lorsque l'esthétisation sera inversée et deviendra dégradation. Le peintre Francis Bacon, dont nous connaissons les portraits tuméfiés, faisait volontiers référence à Oscar Wilde pour comparer l'artiste qui éreinte son modèle et l'amant qui tue ce qu'il aime⁵.

L'activité de Dorian Gray, rappelons-le, est partagée entre ses activités de débauche, ses passions criminelles, et sa passion de collectionner des objets somptueux. Le sublime des œuvres d'art doit compenser la bassesse de ses débauches, bientôt il entreprend d'idéaliser les objets de celle-ci, de s'idéaliser lui-même quand son décor deviendrait un reflet de sa personne, et quand l'œuvre somptueuse devient le modèle de sa vie. Cependant, écrit Wilde, « tous ces trésors, qu'il avait rassemblés dans son exquise demeure, n'étaient pour lui, qu'un moyen d'échapper, pour un temps, à une

4. Parfois l'œuvre n'est pas créée mais seulement fantasmée, lorsque l'œuvre est créée elle n'en demeure pas moins un fantôme.

5. L'art de l'impossible. Entretiens avec David Sylvester, Skira, coll. Les Sentiers de la création, vol. I, p. 86.

terreur qui lui semblait, parfois d'une violence insoutenable⁶. » . Tôt ou tard la débauche viendra troubler le décor, les passions criminelles provoqueront la ruine, les forces avec lesquelles il a joué finiront par le rattraper. André Martin imagine une scène finale où le photographe est allongé dans le bassin de son laboratoire, tandis qu'il est sablé sur la peau au papier de verre et arrosé d'acides. Il faut craindre que la passion photographique qu'il assouvissait (exacerbait) en esthétisant (dégradant) son modèle, fasse retour dans le Moi, fasse éruption sous le masque, vienne ébranler le personnage sublime dans lequel il s'idéalise comme artiste. A jouer ainsi avec nos fascinations les mieux partagées, il faut tôt ou tard en payer le prix.

Dans les images morbides d'André Martin, les plaies sur le corps ne seraient que des allégories d'une autre violence, celle du « crime photographique, cet attentat opéré sur la profondeur du monde et des choses. ». Il s'agit de faire voir la morbidité et le mensonge de la photographie qui prétend à la vérité⁷. Là où la photographie publicitaire gomme les rides et la cellulite, affermit les seins, arrondit les fesses, etc. — la photographie d'André Martin ruine son modèle avec une efficacité remarquable, invente des scénarios de passions photographiques tout à fait convaincants. Ce n'est qu'à la dernière page du livre qu'on apprend que les plaies sont factices, que le sang n'est qu'un effet savant de maquillage. Est-ce qu'il s'agit d'une autre mystification, comme en publicité : « Miracle ! le sang de ses règles devient tout bleu et ne salit plus ses culottes⁸ ». Non point, c'est la réussite de la démonstration de Martin : sous les assauts de la passion photographique, le corps devient fiction.

⁶. Oscar Wilde, Le Portrait de Dorian Gray, 1890. Cf. Janine Chasseguet-Smirgel, Éthique et esthétique de la perversion, coll. « L'or d'Atalante », Champ Vallon, 1984, p. 123-141. « Le Moi travesti ».

⁷. Les premières lignes du livre-charge du photographe de Benetton disent bien cette hantise de la trace : « Alléluia ! entrez dans le meilleur des mondes, le paradis sur Terre, le royaume du bonheur, du succès assuré et de la jeunesse éternelle. Dans ce pays magique au ciel toujours bleu, aucune pollution n'écorne le vert brillant des feuillages, pas le moindre bouton ne gondole la peau rose bonbon des filles, jamais une rayure ne défigure les carrosserie miroitante des voitures. ,, » Cf. Oliviero Toscani, La Pub est une charogne qui nous sourit, Hoëbeke, 1995, p. 5.

⁸. Toscani, p. 10.