

Le jeu de l'existence

Oscar Muñoz

*Pour évoquer le passé sous forme d'image,
il faut pouvoir s'abstraire de l'action présente,
il faut savoir attacher du prix à l'inutile,
il faut vouloir rêver.*
Henri Bergson¹

De nos jours, les images sont partout. Plus que jamais, réfléchir sur les images devient indispensable, mais aussi de plus en plus complexe par la multiplication des écrans et d'autres médiums où elles apparaissent. Alors pourquoi parler d'image d'image ? Quel intérêt à complexifier une approche déjà difficile car pluri-forme ? Cela permet un déplacement, mieux, une transformation du problème de l'image et de notre relation à celle-ci. Il ne s'agit pas d'utiliser la photo comme « nouvel objet pour en faire un matériau² » précise Bruno Zorzal, mais plutôt, en se référant à Marcel Proust, de « voir l'univers dans les yeux d'un autre, de cent autres, de voir les cent univers que

¹ Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Œuvres, t. 1, Paris, Livre de Poche, 2015, p. 412.

² Bruno Zorzal, *Les photos, un matériau pour la photographie*, Paris, L'Harmattan, 2017, p. 190.

chacun d'eux voit, que chacun d'eux est.³ » Penser les images d'images, c'est s'extraire de ce rapport à la réalité pour passer à un rapport de rapport permettant de réfléchir « avec d'autres yeux⁴ » sur le statut de l'image, de ses relations et de ses usages. Dès lors, l'image devient le point de départ, l'ouverture d'un autre « univers » comme l'écrit Proust. Pour nous aider à penser le problème, nous partirons du travail de l'artiste colombien Oscar Muñoz.

Photo(s) d'identité(s)

L'œuvre *Le Jeu des probabilités*⁵, de 2007, est composée de douze photographies 47 x 40 cm en couleurs. Le dispositif est le même sur chaque image : un cadre serré sur une photo d'identité donnant ainsi une première impression de répétition. En revanche, la photo tenue par les doigts de l'artiste change. Muñoz utilise neuf photos d'identité différentes, retirées de plusieurs documents officiels sur une période de trente ans ; chacune d'elle est coupée en cinq bandes horizontales et quatre bandes verticales. À partir de ces fragments découpés, Muñoz (re)construit douze visages différents avec une bande de chacune des photos obtenant ainsi les images exposées. Néanmoins, on distingue parfaitement la forme du visage. C'est celui de l'artiste. Si cette reconnaissance est possible, c'est grâce aux caractéristiques de la photo d'identité que l'on peut résumer en trois mots : uniformité, objectivité et neutralité.

Images conformes

La photo d'identité a été inventée par Alphonse Bertillon, à la fin du XIX^{ème} siècle, pour reconnaître, comparer et classer des personnes. Encore aujourd'hui – voire même plus encore – ce système est utilisé pour les passeports et autres documents d'identité. Au début de

³ Marcel Proust, *La Prisonnière*, Paris, Gallimard, 1925, p. 69.

⁴ Bruno Zorzal, *Les photos, un matériau pour la photographie*, *Ibidem*, p. 190.

⁵ *Protographies : Oscar Muñoz*, Catalogue de l'exposition au Jeu de Paume, Paris, Filigranes, 2014, pp. 124-127.

l'année 1879, Bertillon intègre la Préfecture de police de Paris où il est en charge de la copie et du classement des fiches signalétiques. La photographie est alors utilisée par la police « sans méthodologie précise, élaborant des clichés selon des prises de vue très variées⁶ ». Face à l'approximation de ces données, Bertillon entreprend d'élaborer un système inédit de classement, s'appuyant sur une série de mesures du corps. Il ajoute à ces mensurations anthropométriques un signalement photographique, fixant notamment avec précision la manière dont les clichés doivent être confectionnés. Des « règles définissant ce type de portrait⁷ » sont dorénavant établies et des procédures minutieusement définies pour « garantir une constance parfaite de présentation⁸ ». La photo d'identité se distingue du portrait, par cet « enregistrement scientifique et mécanique⁹ » qui rend les images uniformes. D'un côté, on *représente* un sujet dans son élément – comme, à la même époque, dans les portrait-cartes de Disdéri ; de l'autre, on *présente* un individu en le décrivant. Bertillon voulait étudier le taux de récidive dans les affaires criminelles à Paris, il a donc pensé son dispositif pour qu'il soit impossible de produire une photo d'un autre type afin de pouvoir les classer et les comparer pour les statistiques. Si le photographe est effacé au profit de l'« opérateur », Bertillon, dans sa mise en pratique, semble vouloir aller plus loin, en éliminant toute trace de vie de son système.

Image mort-née

« L'anthropométrie, écrit Bertillon, est un mécanisme d'élimination qui démontre avant tout la *non-identité*.¹⁰ » Il s'agit d'éliminer toute erreur et donc de effacer la part

⁶ Martine Kaluszynski, « Alphonse Bertillon et l'anthropométrie judiciaire » in Pierre Piazza (dir.), *Aux origines de la police scientifique*, Paris, Karthala, 2011, p. 37.

⁷ Alphonse Bertillon, « La photographie judiciaire », *Identification anthropométrique. Instructions signalétiques*, Melun, Imprimerie administrative, 1893, p. 129.

⁸ Pierre Piazza (dir.), *Aux origines de la police scientifique*, *op. cit.*, p. 50.

⁹ *Idem.*

¹⁰ Alphonse Bertillon, *op. cit.*, p. LXV.

humaine. En réduisant l'importance du sujet photographiant, Bertillon pensait pouvoir se rapprocher au plus près de l'identité du sujet photographié. L'arrivée du Photomaton ne fait que confirmer la disparition de toute humanité dans ce processus, l'image étant désormais faite par une machine.

Les photos des scènes de crimes¹¹, dites « métriques », sont moins connues que les portraits signalétiques mais elles en constituent néanmoins « l'indispensable complément¹² ». En effet, il est intéressant de noter que Bertillon a élargi son dispositif à un espace en trois dimensions mais aussi aux cadavres. Dès 1884, il obtient l'autorisation d'expérimenter le signalement anthropométrique à la Morgue de Paris. Cette initiative manifeste sa volonté d'identifier précisément tous les individus qu'ils soient vivants ou morts. De plus, Bertillon élabore et applique un dispositif visant à redonner vie au cadavre à l'aide notamment d'un appareillage photographique spécifique permettant de maintenir le corps dans une posture vivante. Il injecte également dans les yeux du cadavre de la glycérine pour maintenir l'œil ouvert et lui redonner son éclat¹³. L'homme n'est donc plus envisagé comme un être vivant mais comme une surface-objet à mesurer. Bertillon considère que sa méthode anthropométrique suffit « pour assurer l'identité de toute personne mesurée, malgré *tous les changements* physiques qui peuvent se produire en elle *durant la vie et même après*.¹⁴ » Seule la photographie permet la « mise à plat, l'immobilisation¹⁵ » de l'homme et de l'espace souhaitée par Bertillon.

¹¹ Nous renvoyons le lecteur au catalogue *Images à charge – La construction de la preuve par l'image*, Paris, LE BAL, éd. Xavier Barral, 2015.

¹² Teresa Castro, « Scènes du crime : la mobilisation de la photographie métrique par Alphonse Bertillon » in Pierre Piazza (dir.), *op. cit.*, p. 230.

¹³ Nous renvoyons le lecteur à l'article de Bruno Bertherat, « L'identification sans Bertillon ? Le cas de la Morgue de Paris » in Pierre Piazza (dir.), *op. cit.*, p. 217.

¹⁴ Alphonse Bertillon, *La Photographie judiciaire en France avec appendice sur la classification et l'identification anthropométriques*, Paris, Gauthier-Vilars & fils, 1890, p. 109. Nous soulignons.

¹⁵ Stéphanie Solinas, « Comment la photographie a inventé l'identité » in Pierre Piazza (dir.), *op. cit.*, p. 75.

« Photographier, écrit François Soulages, c'est toujours mettre à mort du vivant même si cette mort peut déboucher sur une résurrection artistique.¹⁶ » Intéressons-nous maintenant à cette « résurrection artistique ». Il faut d'abord changer notre rapport à la mort, et la considérer comme une fin, et non plus comme un moyen, avec l'art comme seule « ressource¹⁷ » face à elle.

Faire une image d'image permet de redonner vie à la photo d'identité mort-née ; de passer d'une image-contrôlée à une image-fiction, d'une photo conforme et uniforme à une photo composite, plurielle. Enfin, comme le titre de l'œuvre l'indique, cela permet de passer des statistiques – basée sur des faits maîtrisés du passé – à un « jeu de probabilités » – caractérisé par le hasard et l'incertitude d'un futur possible. L'image d'image permet l'ouverture du système Bertillon à un aspect humain au sein de ce dispositif automatique. De cette manière, nous passons d'une objectivité mécanique – propre à la photo d'identité – à une subjectivité artistique, à une réappropriation de l'image par l'artiste. Nous passons du sans-art à l'art.

Photo de photo

Temps

La photo d'une photo d'identité permet non seulement de maintenir la forme tout en jouant avec, d'y introduire une subjectivité, mais aussi de donner une profondeur temporelle. La photo d'identité est plus que jamais liée à une actualité limitée dans le temps : elle est périssable. Par ailleurs, toute photo d'identité de plus de six mois est considérée par le Ministère comme non-valable. On retrouve cette péremption dans les propos de Bergson sur une conscience « qui ne conserverait rien de son passé, qui s'oublierait sans cesse elle-même, périrait et renaîtrait à

¹⁶ François Soulages, *Esthétique de la photographie* (1998), Paris, Armand Colin, 2017, p. 307.

¹⁷ « Nous avons qu'une ressource face à la mort, faire de l'art avant elle », René Char, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1983, p. 413.

chaque instant¹⁸ ». C'est peut-être à cause de cette lacune temporelle que la photo d'identité nous est si peu ressemblante – « ce n'est pas moi » dit-on souvent.

Les photos prises successivement dans le photomaton permettaient de jouer sur le temps entre chaque photo. C'est probablement pour cela, que cette machine a très vite été utilisée par de nombreux artistes dans un désir de réappropriation. L'aspect séquentiel – et donc narratif – des premiers photomats permet d'esquisser une histoire afin de rendre cette suite d'images plus personnelle. Si les photomats classiques sont de retour dans certains lieux culturels, c'est justement pour mettre en avant cette pluralité photographique qui permet de jouer entre les photos. Parallèlement, pour les photos d'identité conformes – sans jeu, sans Je –, le passage au numérique du photomaton ne fait que confirmer l'effacement définitif de toute temporalité dans le processus puisque, désormais, la même photo est répétée en cinq exemplaires.

De manière paradoxale, c'est lorsque la photo d'identité est considérée désuète par l'administration, qu'elle devient intéressante. Plus le temps passe, plus la neutralité caractéristique de ce type d'image s'atténue : cette photo sans affect, sans intérêt, se métamorphose en photo plus personnelle, chargée d'un temps passé à jamais perdu. Comme s'il s'agissait d'une autre image, d'un autre visage.

Altérité

En plus de réintroduire le photographe-artiste dans le (re)faire de la photo, Muñoz découpe les photos originales. Le photographe n'intervient pas seulement dans l'acte photographique mais aussi dans la reconstruction¹⁹, dans le (re)montage de l'image première.

Les nombreuses caractéristiques de la photo d'identité permettent de maintenir une cohérence au visage

¹⁸ Henri Bergson, *L'énergie spirituelle, Œuvres*, t. 2, Paris, Livre de Poche, 2015, p. 46.

¹⁹ Cf. François Soulages, Alejandro Erbetta, *Art & reconstruction*, Paris, L'Harmattan, 2017.

reconstruit de Muñoz. C'est parce que l'image est uniforme – même dimension, visage centré, de face et sans expression – qu'il est possible de jouer avec ce support afin de créer une nouvelle photo d'identité. Associant neuf photos prises à des années différentes, l'artiste réunit plusieurs temporalités en une image. L'image devient une composition de neuf fragments de vie, transformant la figure unique de la photo d'identité en un visage marqué par différents moments de son existence :

Je demandais à récupérer mon visage antérieur. C'était peut-être la seule photo que je possédais de moi à cet âge-là, avec cette tête-là, *quelqu'un d'autre*.²⁰

Si Hervé Guibert souhaite tellement garder la photo d'identité de son passeport périmé c'est qu'il s'agit du visage d'un autre lui, d'un soi plus jeune : « je est un autre » écrivait Rimbaud. Cet autre, Oscar Muñoz l'a matérialisé avec ces visages composites. Le geste artistique donne une profondeur temporelle à l'image (re)photographiée. Il y a alors douze visages et douze temps différents pour une seule personne. Nous passons ainsi d'un individu unique à une personne composite ; d'une image singulière à une image plurielle. C'est en faisant une photo de photo que l'artiste passe de l'actuel déjà suranné au temps de la mémoire. Il sort du vocabulaire de l'identité, de l'individu, de la classification de faits passés, pour parler de l'homme, de la mémoire et du temps.

Mémoire

« Toute conscience est donc mémoire, conservation et accumulation du passé dans le présent²¹ » écrit Bergson. C'est donc un présent chargé de son passé, et non, comme chez Bertillon, une gestion maîtrisée avec des statistiques afin d'« assurer l'avenir.²² » Garder une image de soi, d'un

²⁰ Hervé Guibert, *L'Image fantôme*, Paris, Minuit, 1981, p. 56.

²¹ Henri Bergson, *L'énergie spirituelle*, *op. cit.*, p. 47.

²² Alphonse Bertillon, *Identification anthropométrique. Instructions signalétiques*, Melun, Imprimerie administrative, 1893, p. LXVI.

autre soi, comme le fait Guibert est donc important, car cette photo nous constitue. Muñoz a (re)construit son visage à partir de photos d'identité (dé)passées. L'œuvre aurait pu s'arrêter là et être simplement l'exposition de ces photos à la conscience retrouvée, mais l'artiste a fait d'autres images à partir de ces images. Quand elle se prend elle-même pour objet, la photographie « réalise pleinement la dimension d'inachevable qui la constitue²³ ». Muñoz a donc redonné de la photographicit   à la photo d'identité qui n'en a pas. François Soulages caractérise la photographicit   comme étant l'articulation de l'irréversible obtention du négatif et de l'inachevable travail du négatif. Or la photo d'identité n'a pas de négatif, c'est une image achevée, fermée sur elle-même. Faire une photo de photo d'identité permet donc de lui redonner son aspect inachevable, c'est lui redonner sa photographicit  , lui redonner vie, c'est libérer cette image prisonnière.

Bergson parle non seulement d'un « trait d'union (...) (d')un pont jeté entre le passé et l'avenir²⁴ », mais il fait de l'avenir le moteur de la conscience : « L'avenir est là ; il nous appelle, ou plutôt il nous *tire*    lui : cette *traction* ininterrompue, qui nous fait *avancer* sur la route du temps.²⁵ » Avançons sur la « route du temps », jusqu'à la fin, pour évoquer le problème de l'existence à travers une autre œuvre de Mu  oz.

De l'identité à l'existence

Exister vient de *ex-stare*, c'est-à-dire être à l'extérieur, être hors-de, et l'exploitation d'une photographie déjà existante semble figurer cette distance. Nous sommes limités par notre mort, et c'est la condition de notre existence : c'est parce que nous sommes mortels que nous pouvons exister. Cette relation à la mort, notre finitude,

²³ François Soulages, *Esthétique de la photographie* (1998), *op. cit.*, p. 121.

²⁴ Henri Bergson, *L'énergie spirituelle*, *op. cit.*, p. 47.

²⁵ *Idem*. Nous soulignons.

nous la retrouvons dans l'œuvre *Ligne du destin*²⁶ de Oscar Muñoz. Il s'agit d'une vidéo dans laquelle la paume d'une main est filmée en gros plan. Un visage apparaît reflété sur une petite quantité d'eau qui s'écoule entre les doigts. Tout ce qui était en rapport à la photo d'identité a disparu. Les empreintes digitales laissent place à la paume de la main, la rigidité du format devient un liquide informe, et la superposition d'époques différentes devient un écoulement. Ce qui change c'est évidemment le rapport au temps, il s'agit d'une durée, matérialisée ici par le passage d'une photographie à une vidéo²⁷.

Un lien très fort uni cette œuvre à la précédente : *Ligne du destin* pourrait être l'œuvre en-deçà de *Jeu des probabilités*. L'une étant la surface, la couche supérieure ; l'autre étant le contenu, le corps. L'une serait du côté de l'identité, l'autre du côté de l'existence. Ces deux œuvres sont donc complémentaires. On pourrait presque parler d'œuvre d'œuvre comme nous l'avons fait jusqu'ici pour les images d'images. L'œuvre d'œuvre pourrait être répétitive comme chez certains prétendus artistes, mais elle pourrait aussi être créatrice : une œuvre en engendrant une autre, comme la « traction » de l'avenir dont parle Bergson. Il faudrait alors parler de (re)création où chaque œuvre ne serait plus originale mais originaire. Comme l'écrit François Soulages, la re-création est cette « pratique optimiste qui postule que le présent doit certes s'enraciner dans le passé, mais ce, avant tout, pour (re)créer l'avenir²⁸ ». Il s'agit donc d'une articulation, d'un pont reliant l'œuvre à une autre, esquissant ainsi ce qu'il y a de plus authentique chez l'artiste, à savoir, le style.

Revenons, pour conclure, à la citation en exergue de Bergson. L'interrogation sur les caractéristiques de la photo d'identité a permis d'« attacher du prix à l'inutile ». A

²⁶ *Línea del destino*, 2006, vidéo 4/3, noir et blanc, sans son, 1 min 54 s.

²⁷ Cf. Raymond Bellour, *L'Entre-images*, Paris, La Différence, 2002.

²⁸ François Soulages, « L'exploitation inachevable des images archaïques » in Bruno Zorzal, *Esthétique de l'exploitation photographique de photos déjà existantes*, Paris, L'Harmattan, 2017, p. 11.

partir de l'*arché* de cette photo particulière, nous avons pu étudier les transformations qu'implique l'usage d'une image déjà existante. C'est à partir du travail de Muñoz que nous avons fait abstraction « de l'action présente » pour réintroduire du temps et de la mémoire dans la photo d'identité, et ainsi l'ouvrir à des probabilités futures. Mais « il faut vouloir rêver » écrit Bergson. Si nous avons fait tout ce travail, et si nous nous sommes intéressés à l'œuvre de cet artiste, c'est parce que nous voulons accéder à quelque chose d'autre, à un ailleurs, que peut-être l'image d'image permet d'évoquer. Car le rêve, tout comme l'art, donne accès au monde infini qu'est l'inconscient.

Bergson rajoute à la suite des lignes citées en exergue que « l'homme seul est peut-être capable d'un effort de ce genre ». Il a donc fallu réintroduire l'homme au cœur d'un dispositif où il était effacé, et c'est en faisant une photographie de photo d'identité qu'il a été possible de redonner vie à une image mort-née. Plus encore, le rapport réflexif de l'image sur elle-même renvoie à quelque chose d'existential²⁹, dans le sens où l'image se tient hors d'elle, à *distance*. Distance qui, nous l'avons vu, permet la réintroduction de la vie et du temps – avec sa mémoire, son passé, son avenir – dans une photo pourtant ordinaire et banale. José Roca parle également, à propos du travail d'Oscar Muñoz, d'une « distance » entre l'image photographique du sujet représenté et le « support qui l'accueille³⁰ ». C'est, selon Roca, dans cet « espace indéfinissable que se situe l'expérience de l'œuvre.³¹ » C'est alors grâce à cette distance, à cette relation entre les images, à ce lien entre les œuvres, que nous avons pu faire l'expérience d'un jeu de l'existence.

Raphaël Yung Mariano

²⁹ Heidegger définit l'existential comme tout ce qui se rapporte à la constitution intrinsèque de l'existence humaine, tout ce qui est axé sur l'existentialité c'est-à-dire sur la structure ontologique de l'existence. Cf. *Être et temps* (1927).

³⁰ *Protographies : Oscar Muñoz, Op. cit.*, p. 14.

³¹ *Idem*.