

Baillargeon Richard
Paléontologie imaginaire
Photographie & mémoire

Publié

« Paysages fossiles » [Richard Baillargeon], *Spirale*, 2001.

Paysages fossiles

Bloc réf. : Richard Baillargeon , « Terres austères »
Séquence, Arts visuels et médiatiques, 12 janvier au 4 février 2001.

« Terres austères » propose une alternance de photographies évoquant tour à tour la préhistoire des grands sauriens et les intérieurs (non moins lointains semble-t-il) des chambres de motels. La terre inhospitalière, piétinée par les dinosaures, côtoie des intérieurs, qui ne sont guère beaucoup plus accueillants. Les photographies de Richard Baillargeon retrouvent une certaine fadeur des années soixante, captée en ces lieux impersonnels que sont les chambres de motels : on peut imaginer qu'elles n'ont pas changé depuis, elles ont gardé les mêmes décors, petits îlots temporels qui accueillent des hôtes de passage. Quand le temps arrêté évoque les temps antédiluviens. On peut se demander comment ces images viennent se juxtaposer aux paysages du Crétacé, tels que reconstitués dans les diorama du Musée de paléontologie de l'Alberta (à Drumheller). Il s'agit de paysages fictifs, que ne fréquentent plus que des fossiles redressés par des armatures de fer et que l'on s'est efforcé de « meubler » avec des végétations non moins fictives. Le rapprochement est troublant, oui nous ne sommes pas beaucoup plus que des reptiles, des anthroposaures en voie de disparition. Où sont nos qualités qui feraient de nous des êtres plus évolués, où est notre supériorité de mammifère ? Compassion, loyauté, entraide, partage, — le cerveau reptilien (comme l'expose Sagan dans *Les dragons de l'Eden*) aurait pris le dessus, il a tôt fait de réduire la vie humaine à une abstraction pour des fins gestionnaires : c'est une époque cannibale tant le profit est vorace. La régression qui s'amorce semble irréversible.

Diorama de l'anonyme

Certes les paysages fictifs du musée ne sont pas très convaincants, ils ne disent pas assez la puissance de destruction des monstres aujourd'hui disparus. On cherche à retrouver cette violence dans les chambres de motels, c'est une violence aujourd'hui invisible, non moins impitoyable. En regardant ces chambres elles semblent nous cacher cette violence reptilienne. Elles témoignent insuffisamment des violences et des excès qui caractérisent l'humanité d'alors et d'aujourd'hui. Imaginons que l'on ne garderait, de l'humanité, que ces images de motels. Est-ce rendre justice à ce qu'aura été la vie humaine sur terre, est-ce rendre justice au monde que l'homme se sera construit ? Ou plutôt : la chambre de motel en dit déjà assez, elle dit tout ce qu'il y a à savoir de l'humanité, elle serait tout son monde au public comme à l'intime !

La proximité du décor fictif (le diorama du Crétacé) et de la prise documentaire (dans les chambres) a pour effet de fictionnaliser le réel : imaginez que les chambres de motels soient également des décors fictifs, des lieux reconstitués à partir de quelques images-fossiles. Que les personnes qui transitent en ces lieux, que les événements qui se succèdent ne soient que des simulacres, des squelettes narratifs auxquels on donne un peu de substance en faisant appel à l'imagination. Imaginez ... En fait on se dit que ces chambres de motel sont trop mornes et insipides pour être fictives, on croit la fiction portée par le désir, — et qu'ici le désir ne montre pas le bout de sa queue de lézard. En

effet, ces chambres semblent désertées par l'espoir, le voyageur s'arrête passer la nuit mais se voit bientôt piéger par une répétition dont il ne peut sortir. Ici, au motel, rien ne bouge, tout reste inchangé. Certes l'humanité s'invente une histoire, elle se met en scène comme progrès mais elle ne quitte pas les paysages reptiles : Freud ne disait-il pas que les monstres de la préhistoire survivent dans notre inconscient ? Nous sommes d'autant plus friands des images de notre évolution que nous voulons en fait nier notre régression : nous ne serons toujours que des automates, des reptiles qui auront trouvé mieux que le sang chaud : l'absence de sang.

Cette juxtaposition du passé le plus lointain de la vie sur terre et des chambres anonymes nous fait apercevoir leur anonymat comme une distance : entre les êtres humains, il y a des années-lumière de distance. Elle implique aussi un phénomène qui met en cause l'acte photographique lui-même : la disparition de la mémoire.

Disparition de la mémoire

Lorsque l'image photographique paraît, elle résulte d'une série de décisions. Il y a les décisions qui conduisent au lieu de la prise de vue, au choix des prises, au classement du cliché et à la conservation du négatif. Il y a aussi, plus récente dans le temps, la décision montrer de nouvelles épreuves. Ces étapes devraient rappeler que la photographie ne montre pas la vie elle-même mais un « processus » dans lequel on la reconduit et l'invente continuellement. Prendre une photo n'est jamais une saisie effective de la vie, mais témoigne d'une tentative d'ouvrir le présent à un regard qui l'attend dans l'avenir, et aussi de le situer comme un passé sur lequel on peut faire retour. Les étapes de la photographie devraient nous rappeler combien elle participe d'une visualisation qui est, à chaque instant, partie prenante de la fabrique de notre vie. Pour ainsi dire, la photographie était déjà inscrite comme un processus naturel de la vie, avant de nous mettre un appareil dans les mains.

Cette série des décisions constitue un entonnoir aux images, un infundibulum photographique : partant de milliers de photographies, le photographe en montrera quelques dizaines. C'est peu mais reste beaucoup si l'on considère que ces clichés vont se rajouter à l'actuelle prolifération pléthorique des images dans laquelle l'image s'efface. Car, en effet, dans cette prolifération, on ne médite plus l'image, l'emphase est jetée sur le mémorisant plus que sur le mémorisé : on se souvient où l'on a mis l'image, on vérifie le fait de la posséder, davantage qu'on ne contemple sa signification. Le problème se pose avec l'apparition des premiers modes d'inscription, lorsque la mémoire prend appui sur des traces externes elle devient comme droguée, hébétée, figée, vitrifiée : « ils chercheront au-dehors, grâce à des caractères étrangers, non point au-dedans et grâce à eux-mêmes, le moyen de se ressouvenir. » (*Phèdre* 275a). Tel est le fameux avertissement du pharaon Thamous : tu ne peux à la fois inventer un art et en évaluer l'utilité, l'utilité réelle de l'écriture c'est d'être un remède à l'incapacité d'accéder à sa mémoire, d'être une prothèse à la procédure du ressouvenir, et non pas d'être un substitut à la mémoire elle-même. Pourtant les gens cesseront de se constituer une mémoire, croyant pouvoir à tout instant accéder à celle-ci parce qu'ils ont réussi, comme le dit encore Thamous, « à se pourvoir d'une information abondante ». On multiplie les traces externes, et l'on néglige de se construire une mémoire. Finalement notre mémoire n'est plus qu'un pseudo paysage dans lequel dépasse une queue de lézard.

Dans cette perspective, on comprend mieux le choix de ceux qui ne veulent pas multiplier les images autour d'eux, pour conserver les images mentales qu'ils ont de leurs montagnes, de leur village, ... lorsqu'il leur importe davantage de se remémorer à soi-même par le dedans. Alors l'exercice de remémoration contribue à l'auto-

orientation interne par laquelle les contenus qui nous sont communiqués résonnent le plus profondément en nous, et aussi par laquelle on se façonne : le passé contribuant à l'autopoïésis de soi.

Les négatifs choisis et les épreuves exposées, l'album photo souvent consulté fonctionne comme un théâtre de mémoire, ou chaque photo devient une niche où l'on viendra loger nombre d'impressions complexes et pour lesquels on n'a pas nécessairement une image-synthèse. On est surpris, à chaque plongée dans notre passé photomnémonique, combien ces images sont des capteurs d'émotion très puissants. L'ensemble de ces photos, réunies dans une collection, peut réveiller des émotions très fortes chez celui, celle, qui a constitué cette collection. En premier lieu, la collection d'images prend tout son sens dans le collectionneur chez qui les photos sont des objets de désir, qui a développé une passion de l'archive de soi et de ses proches, et qui travaille à rendre la collection visible pour d'autres, selon le sens de l'organisation et de la catégorisation qui est le sien. C'est une remarque que Walter Benjamin se faisait alors qu'il sortait de ses boîtes les livres de sa bibliothèque : le collectionneur définit et porte en lui-même le sens de sa collection.

Si le collectionneur porte en lui-même le sens de sa collection, il est également vrai que la collection définit le collectionneur, elle offre davantage qu'un portrait de sa mémoire, exhibe le truchement accordé à l'image dans le rapport à soi et aux autres, etc. — dans quelle mesure il voyait déjà sa vie à travers cette collection en train de se constituer, dans quelle mesure il a par avance cherché à déterminer son existence à travers le regard du spectateur, le mien, le vôtre, le nôtre, ... Cette collection est d'autant plus intéressante pour un spectateur qu'elle s'adresse déjà à lui.

Le photographe n'est pas un paléontologue, pourtant il collectionne des moments de vie : des traces de formes de vie dont nous sommes séparés par leur extermination brutale. La mémoire peut-elle être autre chose qu'un diorama poussiéreux, avec des monstres figés dans leur paradis de carton-pâte ? Des monstres qui seraient justement générés par l'absence de mémoire (comme ils le sont par le sommeil de la raison), des créatures de la postmémoire ? Ce n'est pas seulement le problème de trouver le support adéquat pour inscrire une mémoire, c'est une question relative à notre manière d'être en vie.

Michaël La Chance