

Anaïs Boudot : Exuvies

36.



Mala ^{B.N.}noche.

« A quoi bon encore des photographes au temps de l'Image ? » fredonne la satire post-hölderlienne[1].

Il est quelques poètes de l'image pour répondre en silence à cette question.

C'est ce que j'ai ressenti face à la série « [Exuvies](#) » d'Anaïs Boudot, jeune photographe déjà distinguée au sein du Fresnoy, lieu [fantomatique](#) s'il en est.

Il y a je crois du prestige et une beauté fragile à faire à travers l'image quelque chose d'encore *intempestif* [2] avec la photographie. *Intempestif* : dans cette temporalité décalée par rapport au présent, non pas hors-temps, mais à l'épreuve de ce que cette présence représente, y compris dans sa part de vacance, d'absence, d'ombre nécessaire. C'est aussi ce qu'elle présentait à travers les [réflexions](#) données au Fresnoy cette année : trouble dans l'image et dans la temporalité, intempestif du passé et du présent, rendu à travers la technique photographique. Rendre la vision à sa magie, sa beauté, son vacillement, son éphémère éternité. Et c'est ainsi que je comprends cette série, comme d'autres – par ailleurs. Par ailleurs, oui. Car c'est de cela même auxquelles ces photos nous invitent : à maintenir ce rapport d'étrangeté non résolue, cette puissante tension entre la vision et son fantasme, entre la pensée et la théorie, la mue et l'imago pour suivre l'invitation qu'est [titre de la série](#).

On pourrait, par facilité, rapprocher cette approche d'un certain surréalisme avec des ailes d'éphémères, ou à un symbolisme où l'on aurait effacé le signifiant et où l'on aurait plus qu'un réel fantasmatique et pourtant sans surnaturel. Mais l'on peut se perdre à vouloir trop détailler les appellations imaginaires pouvant correspondre à cet art photographique. Là encore, plus de correspondance baudelairienne, rien que les « confuses paroles »[3] de la nature. Si l'une des photos évoque « l'empire des lumières » de Magritte, c'est pour le plonger dans l'heure entre chien et loup, dans l'hésitation et le suspens du temps, plutôt que pour jouer sur le contraste de l'association de réalités opposées (maison dans la nuit / ciel bleu) comme chez Magritte. Cela est vrai aussi pour ces doubles photos de mains enlacées marmoréennes, à la Man Ray, ou pour ces jambes de poupée à la Hans Bellmer.

Pour le premier « couple » de photo de mains enlacées l'une semble prise comme dans du marbre, le geste des mains qui se joignent ramenant une référence classique à Rodin d'un côté, et de l'autre à l'étreinte mortelle de la Vénus d'Ille de Mérimée. Main coupée, suspendue. Cela et d'autres choses. Interprétations plus ou moins grossières : geste invisible qui est aussi celui du photographe ? – mais épargnons-nous de tels commentaires vains et inutiles. Car la série nous ramène à cette même image que l'on avait analysée en un certain sens à travers certaines références. Si l'on retrouve cette image, ce n'est « ni tout à fait la même ni tout à fait une autre », c'est comme la vision négative de la première image, qui pourtant a bien mué : ce n'est plus un enlacement, une poignée de main inquiétante, mais une délicate jonction de la main humaine et de l'autre main coupée aux étranges marbrures. Étrange prothèse fantomatique qui nous renvoie aussi à un sous-texte derridien possible[4]. Je dis possible car il n'est pas plus ridicule que la sur-interprétation pédante, quand l'œuvre est ainsi superbement silencieuse. Car l'ensemble a cette qualité d'être muette sur ses intentions mais de permettre d'allier remarquablement réflexion et esthétique en restant juste. Ce déplacement de l'une à l'autre, du positif au négatif, entre les deux photos de la série, et au sein de chaque photo est un travail fascinant. Cela est vrai aussi de l'utilisation la poupée de Bellmer, comme suspendue hors du champ de la

photographie, laissant le trouble sur sa représentation et sa finalité, loin des suggestions érotiques ou morbides.

De l'ombre à la lumière, de la netteté à ces zones de floue de la vision et de l'existence, cette série de photographie nous introduisent dans un monde.

Bien évidemment il ne s'agit pas de pénétrer les intentions de l'auteur, et je ne prétends même pas aborder la question du titre de la série, exuvie. Sûrement est-ce une des qualités de la série d'éviter ce surlignement de la métaphore, et de souffler dessus comme on souffle sur un pissenlit fané. Je ne peux m'empêcher aussi de penser à la formule de la grand-mère de Sartre dans *Les mots* : « Glissez, mortels, n'appuyez pas ! » Car c'est bien de cette dissolution dont il est aussi question : dissolution du regard, du sujet, affrontement de cet espace que Blanchot nommait le Dehors et qui n'est pas seulement la pensée du « langage d'où le sujet est exclu, la mise au jour d'une incompatibilité peut-être sans recours entre l'apparition du langage en son être et la conscience de soi en son identité » comme l'écrivait Foucault dans son texte sur la « pensée du dehors », mais le Dehors comme dimension existentielle, rapport au monde et à ses failles d'où souffle ce vent de folie sans mots et sans image. Je retiens donc ces images-ci qui me semblent rattachées à cette expérience, dans ces lignes incertaines, d'ombre et de nuit, de noir et de blanc, ces paysages familiers et solitaires, cette nature familière et étrangère.

Alors donc, point de « chant du cygne » ici. Point de « choc des images » mais plutôt, chose intempestive, oui, comme un choc de l'invisible, de ce que l'invisible réclame de nous. Alors que les images s'agitent dans tous les sens dans notre quotidien, jusqu'à nous siphonner parfois les yeux, les photographies d'Anaïs Boudot puisent tranquillement dans une *mare tenebrarum* et nous amène, de proche en ailleurs, à voir la transparence de l'obscur, aux mues insensibles du regard sur le réel.

[1] Il s'agit des vers d'Hölderlin dans sa grande élégie « Pain et vin », à la 7^e strophe : « ...und was zu tun indes und zu sagen, / Weiß ich nicht und wozu Dichter in dürftiger Zeit ? » (« ...et puis que faire jusque-là, et dire quoi ? / Je ne le sais – et des poètes à quoi bon, dans ce temps d'indigence ? » trad. Armel Guerne). La formule a connu la célébrité du fait de son analyse par Heidegger dans sa conférence reprise dans *Les chemins qui mènent nulle part*. Dans ce cas – comme pour Trakl ou Rilke – il faut revenir au poème initial pour entendre comment, en ce début de 21^e siècle peut résonner cette poésie. C'est ce que – humblement – je propose ici.

[2] Intempestif, je l'entends toujours fredonné avec [la moustache de Nietzsche](#) : « contre ce temps, en faveur je l'espère d'un temps à venir ».

[3] Ce poème, comme la plupart des *Fleurs du Mal*, a une musique qui pénètre la cervelle : « La Nature est un temple où de vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles ; / L'homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l'observent avec des regards familiers. // Comme de longs échos qui de loin se confondent / Dans une ténébreuse et profonde unité, / Vaste comme la nuit et comme la clarté, / Les parfums, les couleurs et les sons se répondent. »

[4] [Il y a] une préférence inconditionnelle pour le corps vivant. Mais à cause de cela même, [on] mène[...] une guerre sans fin contre tout ce qui le représente, qui n'est pas lui mais qui

revient à lui : la prothèse et la délégation, la répétition, la différence. (...) Pour protéger sa vie, pour se constituer en unique moi vivant, pour se rapporter, comme le même, à lui-même, il est nécessairement amené à accueillir l'autre au-dedans (la différence du dispositif technique, l'itérabilité, la non-unicité, la prothèse, l'image de synthèse, le simulacre, et ça commence avec le langage, avant lui, autant de figures de la mort), il doit diriger à la fois pour lui-même et contre lui-même les défenses immunitaires apparemment destinées au non-moi, à l'ennemi, à l'opposé, à l'adversaire. » Jacques Derrida, Spectres de Marx, Gallilée, 1993.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France