



**HAL**  
open science

# L'IDENTITÉ EN LIGNE DE MIRE

Danièle Méaux

► **To cite this version:**

Danièle Méaux. L'IDENTITÉ EN LIGNE DE MIRE. Revue des Sciences Humaines, 2019. hal-03366931

**HAL Id: hal-03366931**

**<https://hal.science/hal-03366931>**

Submitted on 5 Oct 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## L'IDENTITÉ EN LIGNE DE MIRE

Danièle MÉAUX

L'enquête, telle qu'elle se trouve aujourd'hui mobilisée par des artistes, des photographes, des cinéastes ou des écrivains, peut s'appliquer à différents pans de la réalité : au territoire et à son aménagement, aux modes de vie ordinaires, aux faits divers, au palimpseste des restes du passé dans le monde présent. Elle peut également s'attacher à tenter d'approcher l'identité de certaines personnes. La personnalité des sujets pris en considération n'apparaît pas dès lors comme une réalité connue ou préexistante, mais comme un objet complexe qui résiste singulièrement aux tentatives conduites pour le cerner. Les artistes qui thématisent cette quête ont tendance à reprendre – de façon distanciée et ironique – les procédures empruntées par la police criminelle, la justice ou encore les démarches des psychologues, des sociologues et des anthropologues... Ces protocoles d'enquête se trouvent répliqués de manière ludique – l'art se faisant ainsi outil de questionnement.

Malgré les efforts et les ruses mis en œuvre pour l'approcher et la circonscrire, l'identité semble rester insaisissable – les démarches les plus loufoques ne s'avérant finalement pas les moins sérieuses. Mais par-delà la mise en scène du caractère aporétique de cette quête, les œuvres sont néanmoins l'expression d'une pulsion de connaissance du sujet, d'une tension exercée pour saisir l'être – qu'il s'agisse de d'autrui ou de soi-même – qui se trouve pour ainsi dire communiqué au récepteur.

Les quatre œuvres, qui seront ici prises en considération, font appel à des protocoles minutieusement respectés<sup>1</sup> par les artistes ; elles sont constituées de photographies et de textes, agencés en des dispositifs hybrides relativement sophistiqués (que ce soit au sein d'installations ou de livres) qui travaillent à placer le lecteur/spectateur dans une posture active de questionnement qui le rapproche d'un enquêteur, voire même parfois d'un inquisiteur. Les travaux qui retiendront l'attention sont *Identité* d'Hans Eijkelboom (1976), *Suspects : les sept pêcheresses et les sept vertueuses* du collectif russe AES + F<sup>2</sup> (1997), *Polina Grigorievna* de Pauline Panassenko (2015) et *Dominique Lambert* de Stéphanie

---

<sup>1</sup> Danièle Méaux, « Introduction », in Danièle Méaux, *Protocole et photographie contemporaine*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Arts », 2013, p. 9 à 18.

<sup>2</sup> AES+F est un groupe d'artistes russes. Il est composé de Tatiana Arzamasova (1955), Lev Evzovich (1958), Evgeny Svyatsky (1957) et Vladimir Fridkes (1956). Arzamasova, Evzovich et Svyatsky ont créé le groupe AES en 1987. En 1997, Fridkes a rejoint AES et le groupe a pris pour nom AES+F. Le quatuor travaille surtout avec la photographie, l'art graphique et la vidéo, tout en conservant les disciplines plus traditionnelles comme la peinture et la sculpture. Leurs travaux manifestent une portée politique.

Solinas (2010-2016). Par-delà leurs différences, ces œuvres manifestent une commune focalisation sur le phénomène de l'identité, envisagée comme un objet vers lequel on tend par le biais d'une méthode, mais qui résiste et se dérobe.

## L'IDENTITÉ D'AUTRUI

L'œuvre de Stéphanie Solinas a été présentée en un ensemble de vingt-et-un livres d'artiste publiés en 2010 ; elle a également été exposée au Carré d'art à Nîmes, dans le cadre des Rencontres Internationales de la Photographie en 2016 ; parallèlement à cela, elle a alors été rassemblée en un ouvrage unique de prix modique<sup>3</sup>. Ce travail s'est développé selon un long protocole, étalé sur une dizaine d'années – dont l'expérience est relatée en préambule de l'exposition ou du livre. L'artiste a commencé par choisir un prénom – Dominique – qu'elle a, selon ses dires, retenu parce qu'il était mixte, mais aussi très fréquemment porté : il s'agit du vingt-septième prénom le plus utilisé en France. Stéphanie Solinas a ensuite opté pour un patronyme – Lambert – parce qu'il arrive, déclare-t-elle, également vingt-septième au classement des noms de famille les plus portés dans l'hexagone. Ayant recensé cent-quatre-vingt-onze Dominique Lambert dans l'annuaire du téléphone, l'artiste leur a demandé par courrier de bien vouloir se décrire en répondant aux questions d'un « portrait chinois ». Vingt-et-un Dominique Lambert ont accédé à sa demande.

**Figure 1 : Stéphanie Solinas, *Dominique Lambert*, 2016. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.**

Dans un second temps, avec l'aide d'un comité (constitué d'un psychologue, d'un inspecteur de police, d'un statisticien et d'un juriste), Stéphanie Solinas a travaillé, à partir des portraits chinois, à l'élaboration d'une description verbale de chaque Dominique Lambert. Puis, un peintre – Benoît Bonnemaison-Fitte – a réalisé, en partant de ces textes, un portrait dessiné de chacun, avant qu'un enquêteur de la police de l'identité judiciaire – Dominique Ledée – produise des portraits robots à partir des dessins.

**Figures 2 et 3 : Stéphanie Solinas, *Dominique Lambert*, 2016. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.**

Enfin, Stéphanie Solinas a cherché des personnes ressemblant aux différents portraits robots afin de les photographier. Pourtant, quiconque l'a déjà rencontrée ou a déjà vu son image ne peut manquer de la reconnaître sur l'un de ces clichés. Si le processus respecte des

---

<sup>3</sup> Stéphanie Solinas, *Dominique Lambert*, Paris, RVB Books, 2016.

règles à l’instar d’un jeu, d’une investigation judiciaire ou d’une enquête menée dans le champ des sciences humaines, il accueille en l’espèce une forme d’infraction, de *clinamen* pourrait-on dire qui ébranle quelque peu l’édifice. Enfin, en guise de *coda*, se trouvent livrées les photographies d’identité des vingt-un Dominique Lambert qui ont répondu à la demande de l’artiste. Mais rien ne permet de deviner à quel portrait chinois correspond tel ou tel cliché... Lors du vernissage, les Dominique Lambert étaient invités. Si la présentation des clichés d’identité rompait déjà avec la dérive infinie des ressemblances, cette ultime rencontre prend des allures de métalepse, puisque l’on passe d’un monde de fiction mimétique à des êtres de chair et d’os.

C’est de fait une cascade d’équivalents analogiques, s’attachant à traduire l’identité de vingt-et-une personnes arbitrairement choisies, que propose Stéphanie Solinas. Si toutes les représentations proposées sont de l’ordre de la *mimesis*, certaines d’entre elles (les portraits robots) sont employées par la police pour l’identification des criminels, d’autres (les portraits chinois), fonctionnant par association, rappellent les méthodes psychanalytiques, mais relèvent aussi du jeu. Il en est encore qui paraissent ressortir au champ des arts plastiques (les dessins). Des modalités de représentation assez hétérogènes se trouvent donc enchaînées. Seules, leur imperfection et leur inaptitude à identifier de manière transitive leur référent les réunit somme toute. La succession globale des représentations rappelle le jeu du « téléphone arabe », qui aboutit par le biais de la transmission orale d’un message d’une personne à une autre, au constat de sa déformation, soit à la mise en évidence d’une forme d’échec de la communication. On pense également au grossissement de l’information susceptible de se produire dans le cas de la rumeur – et ceci rapproche indirectement l’œuvre de Stéphanie Solinas du fait divers et de l’enquête judiciaire, mais avec une connotation ludique.

Même si cette chaîne est absurde, elle se présente comme un processus de quête de l’identité. Elle illustre l’obligation, dans laquelle nous sommes, de passer par la *mimesis*, si imparfaite soit-elle, pour approcher l’être. Aucune représentation n’est fidèle : elle comporte toujours une déperdition ou un ajout, un écart en tout cas. La succession des *analogons* insatisfaisants renvoie en creux à la façon dont l’être se dérobe – sauf à croire qu’au fil des différentes conversions quelque chose se dise des Dominique Lambert... Si l’approche de l’identité renvoie à des pratiques de contrôle social et d’enquête policière, elle rappelle aussi certains tests effectués par les psychologues ou encore certains jeux. Elle implique toujours une relation à l’autre – incarné ici par le peintre, la photographe elle-même ou le policier – qui paraisse tendre au sujet un miroir, sans lequel il demeurerait invisible. Mais, derrière les reflets partiels, les visions anamorphosantes, l’individualité se dérobe.

Plus immédiatement politique, voire agressive, se présente l'installation *Suspects : les sept pêcheresses et les sept vertueuses*, telle qu'elle a été exposée aux Abattoirs de Toulouse en 2008<sup>4</sup>. Le dispositif est composé d'une large structure cylindrique rouge – ce coloris évoquant le sang ou encore le danger – au sein de laquelle le visiteur pénètre ; sur la face externe de ce volume, se déploient les lettres blanches du mot « suspects », qui apparaît tel un gros titre racoleur de la presse à scandale. À l'intérieur de la structure circulaire, se trouvent disposées les images grand format de quatorze adolescentes photographiées en plan rapproché. Une « fiche de salle » explique que sept d'entre elles sont des criminelles ayant perpétré un meurtre sanguinaire, tandis que sept autres sont des jeunes filles innocentes, scolarisées dans une école réputée de Moscou. Les modèles ont pareillement été photographiés devant un fond neutre et les vues ont été disposées aléatoirement. Les portraits photographiques numérotés cernent le visiteur qui se voit pour ainsi dire sommé de scruter les visages qui l'entourent, afin d'y traquer les indices de la vertu ou du vice. Les vêtements, l'expression, le grain de la peau, la forme des lèvres... sont dès lors passés au crible.

**Figures 4 et 5 : AES + F, *Suspects : les sept pêcheresses et les sept vertueuses*, 2008 © AES + F.**

Aucun visiteur ne peut échapper à l'injonction qui lui est faite de « jouer » ce rôle d'inquisiteur : c'est là l'efficacité du dispositif. Comme dans le modèle panoptique inventé au dix-huitième siècle par Jeremy Bentham, les visages sont tournés vers le spectateur qui, encerclé, détaille les différents portraits photographiques. Si faible que soit la curiosité du visiteur pour la presse à sensations ou les faits divers scabreux, il est acculé par le dispositif à essayer d'exercer son jugement, à scruter les visages à la recherche d'indices du bien ou du mal. Pour Michel Foucault, l'effet majeur du panoptique est de faire en sorte que « la surveillance soit permanente dans ses effets, même si elle est discontinuée dans son action [...] »<sup>5</sup>. Celui qui occupe le centre du dispositif voit tout sans être vu, tandis que les individus situés dans l'anneau périphérique sont vus, sans voir<sup>6</sup>. L'installation *Suspects...* rejoue cette asymétrie drastique, qui fonde la relation de pouvoir : le visiteur voit les jeunes filles photographiées, tandis que la prise de vue a transformé ces dernières en purs objets, mis en

---

<sup>4</sup> L'œuvre a été créée en 1997.

<sup>5</sup> Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1975, p. 202.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 203.

examen et privés de regard. Panoptique, l'installation du groupe AES + F est « une machinerie qui assure la dissymétrie, le déséquilibre, la différence<sup>7</sup>. »

Le spectateur se surprend dès lors à reconduire peu ou prou le type d'enquête prônée par un Cesare Lombroso<sup>8</sup> ; pour ce dernier, la criminalité est un atavisme de type biologique que trahissent certains traits anatomiques (forte mâchoire, arcades sourcilières proéminentes...), psychologiques (insensibilité à la douleur par exemple) ou encore sociaux (tatouages, argot...). Grâce à Alphonse Bertillon<sup>9</sup>, la photographie sert au fichage des individus recherchés par la police et les portraits composites de Francis Galton<sup>10</sup> visent à valider l'hypothèse d'une morphologie générique des individus criminels. La technique photographique se met au service d'un déchiffrement des corps – selon un paradigme herméneutique qui se répand au XIX<sup>e</sup> siècle – et d'une gigantesque entreprise de régulation de la déviance sociale. Allan Sekula affirme ainsi que la photographie « a servi à l'introduction du principe panoptique dans la vie quotidienne<sup>11</sup> ».

L'installation *Suspects...* renvoie à une réalité socio-politique : après la dislocation du régime soviétique en 1991, le nombre des délits et des violences a explosé en Russie ; cette situation de crise se trouve pointée par le collectif AES + F. Dans le même temps, le dispositif invite le visiteur à participer à une sorte de jeu de rôle malsain : il se trouve, à son insu, transformé en inquisiteur et la conscience de cette position ne peut manquer d'engendrer chez lui une forme de culpabilité diffuse.

Le caractère aporétique de la situation s'impose : les traits ne livrent rien... Toutefois, scruter les visages avec cet objectif amène à les percevoir autrement ; le spectateur tend à discerner une forme de violence, inscrite en chaque sujet, conjuguée à une innocence pareillement partagée. Tout individu paraît dès lors susceptible de basculer dans le crime : une ambivalence profonde se trouve suggérée. Chaque jeune fille semble posséder une ambiguïté analogue à celle de Dr Jekyll et Mr Hyde. À la dualité des individus, répond en symétrie l'ambivalence même de l'enquête qui peut être tension vers la vérité et la justice, mais potentiellement aussi instrument de répression.

Dans le roman policier, les personnages se caractérisent par une comparable égalité face au crime ; chacun des protagonistes peut être coupable : le soupçon est généralisé. Les personnages se présentent égaux face à la justice, mais également face aux pulsions

---

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> Cesare Lombroso, *L'Homme criminel. Étude anthropologique et psychiatrique*, Turin, Félix Alcan, 1887.

<sup>9</sup> Alphonse Bertillon : 1853-1914.

<sup>10</sup> Francis Galton : 1822-1911.

<sup>11</sup> Allan Sekula, « Le corps et l'archive », in Allan Sekula, *Écrits sur la photographie*, Paris, Beaux-Arts de Paris Éditions, 2013.

criminogènes. Siegfried Kracauer a mis l'accent sur la concomitance de la naissance du genre et du développement des sciences et des techniques, inscrits dans un même essor de la *ratio*<sup>12</sup>. Luc Boltanski a insisté sur le fait que l'avènement du roman policier est contemporain de celui de la sociologie, les deux phénomènes manifestant une même inquiétude face au monde, un même désir de sonder la réalité sociale afin de dévoiler sa face cachée et « de travailler les contradictions qui l'habitent<sup>13</sup> » ; roman policier et sociologie œuvrent à une déconstruction de la réalité apparente. Pour Luc Boltanski, les mêmes formes symboliques habitent les enquêtes du détective et celles du sociologue, fondées sur une attention portée à des événements minuscules, des indices qui se présentent comme autant d'énigmes<sup>14</sup>, se détachant comme des figures sur un fond<sup>15</sup>. Il en va de même de la psychanalyse, naissante à l'époque<sup>16</sup>. Dans une certaine mesure, l'installation *Suspects...* place le visiteur dans une posture qui l'amène à chercher – en vain – des saillances au sein de la réalité ; elle interroge ainsi les formes de l'enquête policière, mais aussi sociologique.

## L'APPROCHE DE SOI

Si l'identité d'autrui peut faire l'objet d'une enquête qui s'avère aporétique, d'autres travaux contemporains s'attellent à montrer qu'il en va plus ou moins de même de la saisie de soi. C'est, par exemple, le cas de *Polina Grigorievna* de Pauline Panassenko (2015) et d'*Identité* d'Hans Eijkelboom (1976).

*Polina Grigorievna*<sup>17</sup> est le titre d'un livre qui transcrit l'enquête effectivement menée par une jeune femme d'origine russe, vivant en France depuis une vingtaine d'années, afin de mieux comprendre son identité, par le biais d'une forme singulière de retour aux origines. L'auteur – qui est également la narratrice – raconte que Pauline est devenu son prénom d'usage, à partir de son accession à la nationalité française, de sorte qu'elle a peu à peu renoncé à l'utilisation du prénom et du patronyme qu'elle avait reçus à sa naissance. En Russie, le patronyme figure obligatoirement entre le prénom et le nom de famille sur les papiers d'identité ; il se forme à partir du prénom du père, auquel

---

<sup>12</sup> Siegfried Kracauer, *Le Roman policier* [1922-1925], Paris, Payot, 1981.

<sup>13</sup> Luc Boltanski, *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2012, p. 15.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>16</sup> Carlo Ginzburg, « Le paradigme indiciaire », in Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces : Morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, 1988.

<sup>17</sup> Pauline Panassenko, *Polina Grigorievna*, Rennes, Objet Livre, 2015.

se trouve ajouté un suffixe (différent pour les femmes et pour les hommes<sup>18</sup>). Pour la narratrice, cela donne « Polina Grigorievna ».

En quête de ses origines, Pauline Panassenko – puisque c’est ainsi qu’on la nomme en France – retourne en Russie ; elle se transporte pour ainsi dire « sur le terrain » et, munie d’un dictaphone, elle réalise des entretiens ; selon le protocole qu’elle s’est fixée, elle enregistre les propos de femmes russes, d’âges divers, qui portent le même prénom et le même patronyme qu’elle. Placée en exergue de l’ouvrage, une phrase de Saint-John Perse – « J’habiterai mon nom » – emblématise le principe qui régit sa quête.

Au sein du livre, se succèdent les brefs récits de vie de cinq femmes (sélectionnées en fonction de leur prénom et de leur patronyme), comme si le fait d’être désigné par les mêmes vocables autorisait la supposition d’une quelconque similarité existentielle – selon une étrange forme de cratylisme. À défaut de permettre de cerner une identité commune, l’ensemble des relations travaille à une évocation de la condition des femmes en Russie. Aux récits transcrits – avec de sensibles ajustements – et traduits en français, se trouvent accolées des photographies trouvées par Pauline Panassenko dans un album de famille. Les paroles rapportées se conjuguent aux images enregistrées, en un dispositif qui pousse le lecteur/spectateur à enclencher une sorte de reconstitution imaginaire.

**Figures 6 et 7 : Pauline Panassenko, *Polina Grigorievna*. Avec l’aimable autorisation de l’artiste.**

Malgré son arbitraire (qui réplique celui du langage), la méthode s’apparente aux procédures auxquelles ont recours la sociologie, l’anthropologie ou parfois le journalisme d’investigation. L’idée selon laquelle ces femmes pourraient apprendre à la narratrice quelque chose d’elle-même, parce qu’elles s’appellent de la même manière, est loufoque ; ce sont des femmes russes à l’instar de Pauline Panassenko : la ressemblance se limite là. À des techniques d’investigation qui possèdent les allures du sérieux et sont habituellement appliquées à une recherche dont on attend des résultats probants, se trouvent conjuguées par l’artiste des options procédurales incongrues. La méthode adoptée se trouve ainsi mise à distance ; elle est tout à la fois appréciée pour sa forme – convoquant l’idée d’un certain systématisme et d’une sorte de validité scientifique – et soumise à un questionnement critique.

---

<sup>18</sup> C’est « ovitch » ou « iévitch » pour les hommes, « ovna » ou iévena » pour les femmes.

La quête de l'identité s'avère encore aporétique. Dans le même temps, comme par sérendipité, la situation des femmes en Russie se trouve évoquée.

Afin d'œuvrer à la réalisation d'*Identité*, l'artiste néerlandais Hans Eijkelboom a chargé un de ses assistants de contacter d'anciens amis, qu'il n'avait pas rencontrés depuis plus d'une dizaine d'années, et de leur poser les deux questions suivantes : « 1/ Quel souvenir gardez-vous de Hans Eijkelboom ? 2/ Quel métier pensez-vous qu'il exerce aujourd'hui<sup>19</sup> ? » Dans l'installation réalisée ensuite, chacun des entretiens réalisés a été retranscrit et illustré par une photographie où l'artiste fait mine de pratiquer la profession que lui a attribuée la personne interviewée. À chaque fois, l'artiste se tient, dans un cadre et une tenue dénotant un univers socio-professionnel déterminé : il apparaît en garde forestier, en agent d'entretien ou en employé de banque... La mise en scène est soignée dans les moindres détails. Le cadrage, la frontalité des vues – où le modèle se présente en pied, fixant l'objectif – rappellent les vues d'August Sander ; mais alors que ce dernier visait à composer une vision synoptique de la société de son temps, les images de Hans Eijkelboom constitue un répertoire des représentations d'un avenir possible qui lui est rétrospectivement attribué par d'autres – soit autant d'alternatives à sa vie actuelle, qu'il pourrait somme toute connaître si ses choix antérieurs avaient été différents.

C'est peu ou prou comme si l'artiste néerlandais souhaitait virtuellement embrasser toutes ces destinées imaginaires, qui ne se sont pas réalisées mais sont un peu lui-même néanmoins, comme s'il souhaitait opérer une démultiplication de son existence, en suivant le fil d'une rêverie ironique mais non exempte de nostalgie. Comme dans le travail de Stéphanie Solinas, du collectif AES + F ou de Pauline Panassenko, l'approche de l'identité se fait par le biais du regard des autres. La démarche de Hans Eijkelboom s'apparente, quant à elle, aux essais d'« histoire alternative » qui foisonnent aujourd'hui. Ces textes tentent d'explorer le tour qu'auraient pu prendre les événements, si certaines options avaient été différentes, conditionnant des enchaînements de faits autres que ceux qui se sont réalisés. Ils ne s'apparentent pourtant pas à la fiction, mais à l'enquête puisqu'ils tentent, au travers de déductions sur des enchaînements possibles, de mieux comprendre la manière dont se présentaient les situations passées. Pour Ivan Jablonka, ils relèvent de la recherche historique qui n'a pas vocation à refléter le réel, mais à tenter de le comprendre : « La construction imaginaire alternative, confrontée au déroulement effectif, en indique les ressorts<sup>20</sup>. » Un

---

<sup>19</sup> Hans Eijkelboom, cité in *Parade, Les Rencontres Arles Photographie 2014*, Arles, Actes Sud, 2014, p. 390.

<sup>20</sup> Ivan Jablonka, *L'Histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Seuil, « Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 2014, p. 204.

autre historien, Robert Cowley relate par exemple ce qui se serait passé si Ponce Pilate avait épargné Jésus. Sans doute, le christianisme se serait-il épanoui dans les synagogues, comme une variété du judaïsme<sup>21</sup>. Par ailleurs, selon Ivan Jablonka, tout homme peut se faire son propre historien<sup>22</sup>.

*Identité* du néerlandais Hans Eijkelboom permet d’esquisser une identité multiple, faite de tous les possibles rassemblés, comme si les choix effectués ne s’excluaient plus les uns les autres – ce que nous souhaiterions peut-être tous... Il s’agit là encore de cerner sa propre identité (cette fois dans sa pluralité) – ce qui amène à concevoir la contingence des tournures que prennent les itinéraires de chacun. Pour approcher le moi, le miroir que tendent les autres se présente en tout cas comme un passage obligé. L’être se donne comme une réalité relationnelle, contextuelle, voire conjoncturelle.

Les quatre œuvres évoquées consistent en dispositifs faits de textes et de photographies (qui exploitent la forme du livre ou de l’installation). Le recours à un agencement combinant des éléments hétérogènes favorise une réception collaborative du visiteur ou du lecteur/spectateur, qui est amené à prélever des indices, à émettre des hypothèses, à les interroger, mais aussi à prendre conscience des modalités selon lesquelles il effectue ces opérations. Pour le dire autrement, ce type de dispositif favorise l’émergence d’une participation ainsi que d’une réflexion critique.

Chacun de ces travaux se donne également comme le résultat d’un protocole réfléchi et affiché comme tel : chaîne en cascade des représentations chez Stéphanie Solinas, modalités identiques de prises de vue et disposition circulaire des images pour le collectif AES + F, entretiens systématiques d’homonymes chez Pauline Panassenko, consultations d’anciens amis et mise en images de la teneur de leurs propos pour Hans Eijkelboom. Une méthode (du grec *hodos* qui signifie chemin) se trouve à chaque fois revendiquée ; elle est donnée à comprendre au lecteur/spectateur – qui la soumet à évaluation. Protocole d’élaboration précis et dispositif de monstration se répondent : ils fonctionnent en renfort l’un de l’autre, pour faire de l’œuvre une machinerie qui porte le récepteur à la réflexion et au questionnement.

---

<sup>21</sup> Robert Cowley dir., *More What If? Eminent Historians Imagine What Might Have Been*, Londres, Macmillan, 2002.

<sup>22</sup> Ivan Jablonka, *L’Histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, op. cit., p. 130.

Dans chacun des cas envisagés, la recherche de l'identité paraît vaine ; ricochant sur une diversité de représentations qui se font tout à la fois relais et obstacles, s'appuyant sur le point de vue d'autrui, la quête identitaire abouti toujours à une impasse. Le sentiment d'une unité du sujet est, de fait, relativement illusoire. Comme le montre Hume, le moi ne peut s'éprouver que par le biais d'états psychologiques ou somatiques, au gré de perceptions du monde, mais jamais de façon intrinsèque<sup>23</sup>. Pour Clément Rosset, l'« identité personnelle est [...] comme une personne fantomale qui hante ma personne réelle (et sociale)<sup>24</sup> ». Il précise : « Il ne saurait [...] être de moi que de l'autre et par l'autre [...] »<sup>25</sup>. » Fustigeant le narcissisme, le philosophe perçoit dans « la carence originelle de toute identité personnelle<sup>26</sup> » une force d'accomplissement. Ainsi, selon lui, « [...] l'exercice de la vie implique une certaine inconscience qu'on pourrait définir comme une insouciance du "quant à soi"<sup>27</sup>. »

Il n'en reste que chacune des œuvres considérées fait du récepteur un enquêteur et le pousse à s'interroger sur les positionnements et les cheminements qu'il adopte. Dans *Suspects...* du groupe AES + F, le spectateur se trouve littéralement pris à parti pour devenir une sorte d'inquisiteur. Les méthodes qu'empruntent les artistes pour approcher le sujet relèvent de l'association (dans les portraits chinois), de la comparaison de photographies, du portrait-robot, de l'entretien, du récit de vie enregistré, du jeu de rôle... autrement dit, de pratiques parfois employées par la police, d'autres fois utilisées par des psychologues ou des sociologues, voire dans le cadre du journalisme d'investigation.

À proportion même de l'ampleur du mirage que représente l'espoir de la circonscription d'une identité, les œuvres considérées révèlent l'attraction puissante de leurs auteurs pour les « formes de l'enquête ». Celles-ci se trouvent soumises à une appréciation de type esthétique – plaisir étant pris, par l'artiste comme par le récepteur, à la pseudo-rationalité de leur fonctionnement. De la mention de ces procédures, l'humour n'est pas absent ; l'ambivalence de ces « formes » se trouve mise en évidence.

---

<sup>23</sup> David Hume, *L'Entendement. Traité de la nature humaine*, livre I [1739], Paris, Flammarion, coll. « GF », 1995, p. 343 : « Pour moi, quand je pénètre le plus intimement dans ce que j'appelle *moi-même*, je tombe toujours sur une perception particulière ou sur une autre, de chaleur ou de froid, de lumière ou d'ombre, d'amour ou de haine, de douleur ou de plaisir. Je ne parviens jamais, à aucun moment, à me saisir *moi-même* sans une perception et je ne peux jamais rien observer d'autre que la perception. Quand mes perceptions sont absentes pour quelque temps, quand je dors profondément, par exemple, je suis, pendant tout ce temps, sans conscience de *moi-même* et on peut dire à juste titre que je n'existe pas. » Dans la suite de son raisonnement, Hume explique que, seule, la mémoire – qui introduit des liens entre des états successifs – peut éventuellement révéler une forme d'identité personnelle (p. 354).

<sup>24</sup> Clément Rosset, *Loin de moi. Étude sur l'identité*, Paris, Minuit, 2015, p. 28.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 86.