



HAL
open science

NARRATIVE ART. LE PARTI PRIS DU LIEU COMMUN

Danièle Méaux

► **To cite this version:**

Danièle Méaux. NARRATIVE ART. LE PARTI PRIS DU LIEU COMMUN. Itzhak Goldberg. Lieux communs. L'art du cliché, CNRS Editions, 2019, 978-2271090140. hal-03366938

HAL Id: hal-03366938

<https://hal.science/hal-03366938>

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.

NARRATIVE ART

LE PARTI PRIS DU LIEU COMMUN

Danièle Méaux

En 1972, Harald Szeemann assure le commissariat d'une exposition intitulée « Mythologies individuelles » à la cinquième Documenta de Cassel ; parmi les artistes représentés figurent Jean Le Gac ou encore Christian Boltanski. En 1973 et 1974, des expositions d'œuvres combinant dans une perspective narrative le texte et la photographie sont quasi-simultanément organisées aux États-Unis¹ et en Europe². Un véritable courant se développe alors : un certain nombre d'artistes choisissent de juxtaposer, à des fins plus ou moins narratives, des clichés et des mots, jouant d'effets de mise en regard, de décalages, de dissonances ainsi que de l'importance des espaces intermédiaires pour créer des œuvres ouvertes – au sens où l'entend Umberto Eco³. Ces réalisations s'écartent du hors-temps extatique prônée par le modernisme : la linéarité de la chaîne verbale et la temporalité même de l'empreinte photochimique se prêtent au récit. Dans le même temps, la narrativité se trouve parfois également mise en question ; les expérimentations du Nouveau Roman ne sont pas loin ; la place importante accordée au « moi » n'exclut pas une part d'affabulation : une savante oscillation entre fiction et autobiographie est souvent maintenue.

Alors que refluent les grands Récits à même de promettre un avenir meilleur ou d'exalter les valeurs de l'action collective, des artistes tels que Jean Le Gac, Christian Boltanski, Didier Bay, Annette Messenger ou encore, un peu plus tard, Sophie Calle privilégient les micro-récits personnels, resserrés sur des événements anodins, tournés vers le quotidien et l'intime. C'est cette focalisation sur le vécu individuel et sur les détails de la vie de tous les jours que la critique a le plus souvent retenue : « Ces représentations en images, portées par un individu qui se place au centre de son univers, en font à la fois le

¹ En 1973, l'exposition « Story » est présentée dans la galerie new yorkaise de John Gibson ; elle réunit des œuvres de David Askevold, John Baldessari, Bill Beckley, Peter Hutchinson, Jean Le Gac, David Tremlett, Roger Welch, etc. L'exposition « Narrative » a lieu à New York en 1974.

² L'exposition « Narrative Art » est organisée à Bruxelles en 1974. Voir *Narrative Art : work by David Askevold, Didier Bay, Bill Beckley, Robert Cuming, Peter Hutchinson, Jean Le Gac, Roger Welch*, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1974.

³ Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Points Seuil, 1965.

sujet et la *figure* de son histoire personnelle⁴ » note Magali Nachtergaël. Sans nier la validité de ce constat, je m'attacherai pour ma part à faire ressortir combien, dans ces œuvres, l'individu le plus souvent se montre discret sur lui-même pour laisser la place à la répétition, au ressassement même de « lieux communs ».

La transcription de la vie intime se présente de fait – paradoxalement – comme une entreprise où s'imposent les visions les plus stéréotypées. Le retour de ces dernières tient sans doute au fait qu'il est difficile de parler d'un moi toujours mouvant, dont la familiarité même gêne l'approche ; mais il est également indéniable que c'est dans les actions personnelles du quotidien que chacun prête le plus facilement le flanc à la reprise de gestes normés ou à la mise en pratique d'idées reçues, comme si l'exercice de certaines activités ordinaires et anodines occasionnaient une sorte de relâchement de la vigilance ou de mise en sommeil de l'esprit critique. En tout cas, là où l'idiosyncrasie, l'originalité étaient peut-être attendues, s'épandent la banalité, l'habitude communément partagée et l'empreinte de la *doxa*.

Les micro-récits personnels des années 70-80, loin de manifester un quelconque narcissisme ou encore une forme de repli sur soi, loin de témoigner d'une perte d'intérêt pour la dimension collective, prennent – au travers même de la peinture de l'intime – le parti du « lieu commun ». Ils rompent de la sorte avec une vision de l'artiste à l'individualité exceptionnelle (n'est-ce pas là d'ailleurs un autre « lieu commun » ?). La plupart des photos/textes de Jean Le Gac, Didier Bay, Christian Boltanski ou Sophie Calle tâchent de saisir, au sein de la vie quotidienne, les « lieux communs » qui rattachent chacun à autrui et à la société dans laquelle il vit, qui font que soi, c'est aussi les autres, et que parler de soi peut prendre une dimension sociale, voire politique⁵.

Les formes convenues du récit et de la photographie

Force est de constater que le recours même au récit est une option qui implique d'emblée une forme de banalisation de l'expérience. Même si, dans les années 70, un terme a été mis à l'innocence de l'écriture narrative⁶ (pour reprendre une expression d'Alain

⁴ Magali Nachtergaël, *Les Mythologies individuelles. Récit de soi et photographie au vingtième siècle*, Amsterdam / New York, Rodopi, 2012, p. 10.

⁵ Perin Emel Yavuz, « La mythologie individuelle, une fabrique du monde », in *Le Texte étranger* n° 8, mise en ligne en janvier 2011 : <http://www.univ-paris8.fr/dela/etranger/pages/8/javuz.html>.

⁶ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1964, p. 31.

Robbe-Grillet), inscrire l'expérience personnelle dans la narrativité tend peu ou prou à la rapprocher de l'ordinaire, tant le récit se présente comme une grille de lecture dominante dans la culture occidentale tout au moins. C'est ce qu'a souligné Michel de Certeau : « Du matin à la nuit, sans arrêt, des récits hantent les murs et les bâtiments. Ils articulent nos existences en nous apprenant ce qu'elles doivent être. Ils "couvrent l'événement" c'est-à-dire qu'ils en font nos légendes (*legenda* ce qu'il faut lier et dire). Saisi dès son réveil par la radio (la voix, c'est la loi), l'auditeur marche toute la journée dans la forêt des narrativités journalistiques, publicitaires, télévisées, qui, le soir, glissent encore d'ultimes messages sous les portes du sommeil⁷. » Aborder l'intime dans son aspect le plus banal et commun suppose sans doute d'en faire le récit. La transcription de l'expérience personnelle délaisse alors les épiphanies et les acmés pour englober, en une même chaîne temporelle, l'insignifiant et le factuel éminemment partagé. Narrativiser le vécu individuel, c'est dans une certaine mesure le niveler, le séculariser.

Mais, de surcroît, les artistes des années 70, qui choisissent de combiner les mots et les photographies pour « peindre » leur vie intime, accueillent volontiers l'influence de formes de récits très standardisées, diffusées auprès d'un large public. Ce sont les *topoi* des récits d'aventure destinés aux enfants que reprend par exemple Jean Le Gac, dans ses installations, ses pastels, ses photographies ou ses textes. Il se présente en explorateur, conduisant une voiture de sport ou accompagné d'une charmante héroïne devant une mer inquiétante, en archéologue, en détective ou en espion masqué livrant de mystérieuses missives... L'héritage de cette littérature – considérée comme « mineure » – a été revendiquée par Jean Le Gac tout au long de son travail. Guidé par un imaginaire bourgeois, Jean Le Gac a d'ailleurs réalisé dans son appartement parisien une bibliothèque où sont conservées les éditions originales des livres qu'il collectionne et qui constituent somme toute la matrice de sa création : « [...] je n'aurais jamais eu le courage de commencer les travaux de la bibliothèque [...] s'il n'y avait eu pour moi une possibilité inédite d'en faire ensuite de l'art. J'y voyais avec surprise la métaphore "en dur" de toute mon œuvre, l'alpha et l'oméga à domicile du rassemblement de la peinture et de l'écriture⁸. » Dans les photos/textes, le style même de l'écriture de Jean Le Gac exploite les clichés récurrents dans

⁷ Michel de Certeau, *Arts de faire*, Union Générale d'Éditions, 10/18, 1980, p. 312.

⁸ Ces mots tapés à la machine font partie du photo/texte « La Bibliothèque : une introduction aux œuvres d'un peintre de mon genre », 191 x 124 cm, 1979.

ce type d'œuvres « paralittéraires » : les formules désuètes voisinent les expressions toutes faites dont l'efficacité narrative ne se dément pas. Si de subtiles dissonances aiguillent le lecteur vers une interprétation qui n'est pas exempte de dérision, la présence d'un second degré n'exclut pas la perception de l'existence du premier.

Figure 1 : Sophie Calle, *Suite vénitienne*, 1983 © Adagp Paris 2019.

Un peu plus tard, ce sont les stéréotypes du roman-photo ou du roman d'espionnage qu'exploite Sophie Calle. *Suite vénitienne*⁹ présente par exemple la narratrice affublée de lunettes noires, d'une perruque blond platine et d'un pardessus couleur mastic ; elle utilise un « squintar », soit un objectif en angle droit qui permet de réaliser une prise de vue sans se faire remarquer. « Douleur exquise¹⁰ » est une installation, réalisée par Sophie Calle en 1984, après le vécu personnel d'un chagrin d'amour. Dans cette œuvre, l'artiste juxtapose à la relation de sa propre tristesse les réponses d'un certain nombre de personnes auxquelles elle a demandé : « Quand avez-vous le plus souffert ? ». Les récits, empreints de *pathos*, qui sont présentés au public au côté de photographies, s'apparentent fortement aux « lieux communs » de la presse sentimentale.

L'usage de la photographie s'avère également très propice à l'apparition dans les œuvres de formes standardisées, de modèles connus de tous. En 1965, Pierre Bourdieu et une équipe de sociologues (dont Luc Boltanski, le frère de Christian) publiaient *Un Art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*¹¹. Cette étude à plusieurs mains mettait en évidence combien la pratique très répandue de la prise de vue se trouvait régie par des préoccupations sociales – les choix stylistiques effectués obéissant davantage à des déterminations de classe qu'à des options individuelles. Majoritairement inféodée à des objectifs de cohésion du groupe familial, la photographie obéit à des normes et se donne comme réceptacle privilégié des formes les plus stéréotypées.

⁹ Sophie Calle, *Suite vénitienne*, Paris, Éditions de l'Étoile, « Écrits sur l'image », 1983.

¹⁰ Voir à cet égard, Sophie Calle, *M'as-tu vue ?*, Paris, Centre Georges Pompidou/Éditions Xavier Barral, 2003, p. 353 et suivantes.

¹¹ Pierre Bourdieu dir. *Un Art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit, « Le sens commun », 1965.

C'est ce avec quoi, quelques années plus tard, joue à l'envi Christian Boltanski. *Recherche et présentation de tout ce qui me reste de mon enfance*¹² se présente comme un album rudimentaire rassemblant des reliques personnelles : une photographie de classe, la copie d'une composition de récitation, un cliché de Christian jouant aux cubes, une mèche de cheveu... Une telle thésaurisation de restes de la petite enfance constitue une pratique privée qui est assez communément répandue. Mais toutes les photographies de classe se ressemblent jusqu'à paraître quasiment interchangeables. Les reliques de l'enfance de Christian sont comparables aux reliques de l'enfance de tout un chacun. L'« effet de loupe » ménagé sur d'infimes objets personnels provenant du passé tend à gommer la différence entre ce qui est singulier et ce qui est commun à tous. Dans *La Vie possible de Christian Boltanski*, l'artiste confie à Catherine Grenier : « Il y a une chose qui m'intéresse beaucoup, c'est le passage du plus personnel au plus collectif¹³. » Il déclare aussi : « Mon travail porte toujours sur une relation entre le nombre et l'individu : chacun est unique, et en même temps le nombre est gigantesque¹⁴. »

Figure 2 : Christian Boltanski, *Recherche et présentation de tout ce qui me reste de mon enfance*, 1969 © Adagp Paris 2019.

Cette prégnance du « lieu commun » dans les pratiques photographiques privées, soumises à des impératifs sociaux et familiaux, se trouve pointée avec encore plus d'évidence dans *Dix portraits photographiques de Christian Boltanski 1946-1964*¹⁵. Les clichés rassemblés dans cet album montrent différents enfants d'âges variés, qui ont été photographiés au parc Montsouris par Annette Messenger ; selon les codes relativement convenus du portrait en pied, ces images se ressemblent entre elles, comme elles ressemblent à beaucoup d'autres vues figurant d'autres enfants. Elles renvoient tout à la fois à l'enfance de Christian Boltanski – comme les légendes y engagent – et à l'enfance en général. Les usages « moyens » de la photographie fournissent des « lieux communs » face

¹² Christian Boltanski. *Recherche et présentation de tout ce qui me reste de mon enfance*, Paris, 1969. Réédition in *Reconstitution. Christian Boltanski*, London, The Whitechapel Art Gallery ; Eindhoven, Stedelijk van Abbemuseum, Grenoble, Musée de Grenoble, 1990.

¹³ Christian Boltanski, Catherine Grenier, *La Vie possible de Christian Boltanski*, Paris, Seuil, « Fictions & Cie », p. 83.

¹⁴ *Ibid.*, p. 158

¹⁵ Christian Boltanski, *Dix portraits photographiques de Christian Boltanski 1946-1964*, Paris, Multiplicata, 1972. Réédition in *Reconstitution. Christian Boltanski*, op. cit.

auxquels chacun se sent en terrain familier. L'ironie est évidemment présente ici, mais l'œuvre procure dans le même temps au lecteur/spectateur une forme de satisfaction, liée à la connivence et au partage des mêmes « lieux ». La similitude des représentations travaille en outre à mettre à mal la notion de sujet : à travers la réplication des codes, le particulier semble s'estomper.

L'épingleage des clichés et des idées reçues

Si le récit comme la photographie s'avèrent propices à la déclinaison de formes récurrentes et codées, les artistes des années 70-80 se plaisent plus généralement à l'épingleage des idées reçues et des comportements sociaux stéréotypés, sous leurs formes les plus diverses. Ainsi, dans ses entreprises de collectionneuse, Annette Messenger ne recueille pas des merveilles ou des chimères extraordinaires, mais bien au contraire des représentations extrêmement convenues. Ainsi, en 1973, elle réunit des scènes typiques du romanesque amoureux dans un livre intitulé *Mes clichés témoins*¹⁶ ; en 1976, ce sont des formules proverbiales qu'elle rassemble dans un nouvel opuscule¹⁷. Ces exercices de collections systématiques manifestent un intérêt quasi ethnologique pour « les lieux communs » de la société contemporaine.

La plupart des travaux de Jean Le Gac s'organise autour de la figure du peintre, tout à la fois unique et protéiforme, mythologique et gorgée de « biographèmes » inspirés de sa propre existence. À ce personnage récurrent, l'artiste prête souvent son apparence par le biais de la photographie. En 1998, il note : « Photos et textes ont été pour moi des substituts aux moyens traditionnels du peintre, comme de prendre au cours d'un repas des fourchettes et des couteaux pour décrire la tactique d'un match de football¹⁸. » Cette pratique (qui évoluera par la suite), il la confronte aux représentations stéréotypées du peintre, auquel il tend dans une certaine mesure à s'assimiler. Dans un ensemble de photographies et de textes, intitulé précisément « Le Peintre », Le Gac apparaît, pinceaux en main assis devant un chevalet dans un cadre champêtre ; le texte précise : « Dans sa petite enfance les rares peintres qu'il a vu travailler sur le motif lui ont toujours fait l'effet de véritables apparitions. Chaque fois la découverte s'était faite par temps clair et ensoleillé¹⁹. »

¹⁶ Annette Messenger, *Mes Clichés témoins*, Liège, Yellow Now, 1973.

¹⁷ Annette Messenger, *Ma collection de proverbes*, Milano, Giancarlo Politi, 1976.

¹⁸ Jean Le Gac, *Jean Le Gac et le photographe*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1998, p. 12.

¹⁹ Jean Le Gac, « Le Peintre », dix photos, texte, 1973.

Ce « lieu commun » du rapin, installé devant sa toile en pleine nature, hante toute son œuvre alors que ses réalisations – dans un premier temps tout au moins – s’en démarquent.

Figure 3 : Jean Le Gac, *Le Peintre de Tamaris*, 1979 © Adagp Paris 2019.

Dans le même temps, ce peintre – qui est tout à la fois un personnage fictif et un double de lui-même – se trouve souvent présenté alors qu’il ne peint pas, mais vaque à des activités fort communes : c’est sa vie familiale, ses voyages ou ses vacances, dans leur banalité même, qui sont évoqués. Des images présentent le peintre prenant la pose avec sa femme et ses enfants devant un édifice touristique, se promenant avec quelques amis ou bien encore faisant la sieste. Le stéréotype du peintre travaillant sur le motif entre ainsi en concurrence avec une imagerie proche de la photographie amateur, telle qu’elle est pratiquée en famille ou en voyage pour transcrire la vie la plus ordinaire. Des « lieux communs » distincts viennent ainsi s’articuler de manière dialogique, se démentant pour ainsi dire réciproquement, comme en une mise en scène concertée. Derrière les « clichés » qui s’entrecroisent, le moi semble en tout cas reculer.

Figure 4 : Jean Le Gac, *Le Peintre (détail)*, 1973 © Adagp Paris 2019.

Ce sont les représentations stéréotypées de la femme dans la société patriarcale qui se trouvent reprises par Sophie Calle ou Annette Messager. Il ne s’agit pas pour ces dernières de dénoncer les « lieux communs » de la féminité, mais davantage de révéler leur emprise, puisque les « idées reçues » se trouvent bel et bien intériorisées par chacune. Ainsi, dans *Des Histoires vraies + dix*²⁰, Sophie Calle relate-t-elle la satisfaction éprouvée lors de la poussée « miraculeuse » de ses seins, dont la taille la satisfait enfin ; elle décline de la sorte un fantasme fabriqué par les magazines et la publicité. C’est le désir du mariage, et la hantise de rester « vieille fille », qui apparaît également dans un certain nombre de ses travaux ; ainsi, dans « Noces de rêves²¹ », Sophie Calle pose-t-elle en robe de mariée écarlate sur le tarmac d’un aéroport. Quant à la vidéo *No Sex Last Night*²², elle relate le voyage entrepris par l’artiste à travers les États-Unis avec son compagnon Greg Shepard jusqu’à un mariage à Las Vegas (après lequel ils se séparent). Avoir de gros seins, réussir à se marier...

²⁰ Sophie Calle, *Des Histoires vraies + dix*, Arles, Actes Sud, é002, pp. 50-51 : « Les seins miraculeux ».

²¹ *Ibid.*, pp. 76-77.

²² Sophie Calle, Greg Shepard, *No Sex Last Night*, 1992.

ce sont là des désirs stéréotypés que la société inculque aux femmes. Annette Messenger témoigne aussi d'une fascination ludique pour un de ces « lieux communs » de la réussite féminine lorsque, dans *Le Mariage de Melle Annette Messenger*²³, elle colle dans un cahier des photographies de mariage découpées dans un quotidien de sa région natale, en remplaçant le nom de chaque jeune mariée par le sien.

Dans *Mon quartier (vu de ma fenêtre)*²⁴, Didier Bay combine des photographies prises depuis sa fenêtre et des textes où il décrit la vie de son quartier : « C'est le constat, le témoignage de ces traces éphémères que j'ai fixées dans le temps par ma volonté de prise de conscience de moi-même à travers mon environnement », note-t-il dans une introduction. L'œuvre oscillerait donc entre autobiographie et ethnographie ; elle combine poétisation de l'existence quotidienne et constat de la dilution de l'individu dans l'expérience la plus commune du monde extérieur. Dans le même temps, cette manière de présenter un point de vue individuel porté sur le monde reprend un « lieu commun » de la représentation occidentale, celui de la fenêtre ouverte sur le monde, qui fait interface entre le monde du dedans et le monde du dehors. L'attention portée à l'ordinaire et le choix de ce « lieu commun » se conjuguent pour susciter l'empathie du lecteur/spectateur.

Un regard ethnologique

Chez les artistes des années 70, les « lieux communs » sont omniprésents et la récurrence des clichés et des stéréotypes éclaire précisément les enjeux, la portée de leurs œuvres. En effet, parler de soi par le truchement de « lieux communs », ce n'est pas vraiment – comme on a pu le dire – forger une légende autour de sa propre individualité, mais davantage manifester la manière dont les idées collectives et les comportements sociaux viennent se nicher en tout un chacun. En cette période « post-moderne », l'unité du sujet se trouve questionnée. À ce propos, Jean Le Gac aime à citer certains passages de Borges ; de la tentative de caractérisation que l'écrivain argentin fait d'un personnage (présenté comme l'auteur), il reprend les phrases suivantes : « Il n'y avait personne en lui. Derrière son visage et derrière ses discours qui furent nombreux (fantasques) et agités, il n'y

²³ Annette Messenger, *Le Mariage de Melle Annette Messenger*, 1972.

²⁴ *Mon quartier (vu de ma fenêtre)* est initialement un recueil de photographies et de textes qui se déploient en dix albums. Un livre est édité en 1978, par la maison d'édition belge Yellow now.

avait qu'un peu de froid, un rêve que personne ne rêvait²⁵. » Borges a souvent thématiqué cette vacuité et cette unité problématique du moi, dont l'invariance et la cohésion paraissent désormais illusoire²⁶. Dans les œuvres du *Narrative Art*, le plus souvent « je », c'est l'autre, les autres, mais en soi et non pas hors de soi, et cette occupation de l'intériorité par les représentations les plus stéréotypées engendre chez le lecteur/spectateur une forme de déception.

Le retour des « lieux communs » chez Jean Le Gac, Didier Bay, Christian Boltanski, Annette Messager ou Sophie Calle possède une fonction signifiante et structurante. Ruth Amosy a insisté sur l'histoire de cette notion, dont l'acception est loin d'avoir toujours été péjorative²⁷. Dans l'antiquité, les « lieux communs » appartenaient à la rhétorique et désignaient certaines catégories d'arguments à même de convaincre, en raison même de leur portée générale et de la reconnaissance dont ils faisaient l'objet. Leur intérêt ne tenait pas à leur qualité noétique, mais à leur rôle : intégrés à l'*inventio*, ils constituaient une réserve d'étapes discursives connues, à même de créer l'adhésion du public. La hantise de la stéréotypie n'est apparue qu'au cours du dix-huitième siècle, pour s'affirmer puissamment avec le développement des sociétés démocratiques et des médias de masse²⁸. Au dix-neuvième siècle, « le trivial n'est plus le carrefour d'une communauté mais le point de séparation de l'individu et de la route commune : il désigne cet espace de division, de distinction de l'individu et du social²⁹. » Dénoncer le prêt-à-penser, le déjà-dit se trouve dès lors valorisé³⁰. Flaubert stigmatise les idées reçues, tout en admettant leur caractère inévitable. Les milieux artistes aiment particulièrement afficher un écart à l'égard des clichés et des poncifs.

Chez Jean Le Gac, Christian Boltanski ou Sophie Calle, les « lieux communs » se trouvent repris, ressassés de manière presque compulsive et ludique. Si l'ironie n'est pas absente de leurs travaux, les « lieux communs » deviennent manifestement pour eux objets

²⁵ Jose Luis Borges, cité par Jean Le Gac in *Et le peintre. Tout l'œuvre roman 1968-2003*, Paris, Galilée, 2004, p. 89. Voir Jose Luis Borges, « Everything and nothing » in *L'Auteur*, in *Œuvres complètes 2*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 24.

²⁶ Jose Luis Borges, « Borges et moi » in *L'Auteur*, in *Œuvres complètes 2*, op. cit., p. 28. Jose Luis Borges, « L'autre », in *Le Livre de sable*, in *Œuvres complètes 2*, op. cit., p. 481. Ceci est fort bien étudié par Jean-Pierre Mourey, *Borges. Vérité et univers fictionnels*, Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, 1988, pp. 41 à 45.

²⁷ Ruth Amosy, *Les Idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991.

²⁸ Ruth Amosy, *Les Idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, « Le texte à l'œuvre », 1991.

²⁹ *Ibid.*, p. 18.

³⁰ Ruth Amosy, Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés. Langue discours société*, Paris, Nathan 128, 1997, p. 5.

de délectation, retrouvant presque dès lors la charge positive que la modernité leur avait déniée. Incontestablement, malgré la dérision, l'ironie qui les affectent, ces « lieux » favorisent une forme de connivence, d'adhésion du lecteur/spectateur qui se sent de plain-pied avec les matériaux mobilisés qui font partie de sa culture ordinaire. La convocation récurrente de « lieux communs », au sein de l'entreprise d'évocation de soi, travaille en tout cas à ce que les œuvres ne soient nullement confinées sur une dimension autocentrée, mais témoignent au contraire d'un état des mentalités collectives et de la vie en société, ouvrant ainsi sur une dimension critique et politique.

L'usage du « lieu commun » n'est pas, chez ces artistes, une pratique naïve. Les œuvres révèlent continuellement des écarts, des décalages infimes que le récepteur peut s'amuser à débusquer. Ces subtiles différences dans la répétition relèvent de « l'inframince³¹ » ; des « standards » se trouvent repris, comme ils le sont dans la musique de jazz, avec des variations ténues. Les photos/textes possèdent une composante ludique et il est coutume de créditer Christian Boltanski, Jean Le Gac ou Sophie Calle d'un usage du second degré.

À ce sujet, l'auteur du *Roland Barthes par Roland Barthes* – grand amateur de mythes ordinaires et de poncifs – fournit un commentaire éclairant : « Formations réactives : une *doxa* (une opinion courante) est posée, insupportable ; pour m'en dégager, je postule un paradoxe ; puis ce paradoxe s'empoisse, devient une concrétion nouvelle, nouvelle *doxa*, et il me faut aller plus loin dans un nouveau paradoxe³². » C'est donc à un troisième degré qu'il conviendrait de se situer. Les adeptes du *Narrative Art* se livreraient – comme Barthes – à une surenchère de dépassements. Ils suivraient une stratégie de « distinctions » successives, pour reprendre la terminologie proposée par Bourdieu³³. Il n'en reste pas moins que le troisième niveau ressemble fort au premier. Faudrait-il dès lors penser que ces artistes cèdent aux appâts du « lieu commun », comme on cède au plaisir d'un comportement régressif ? Et que le lecteur/spectateur est invité à leur emboîter le pas ? Ou faudrait-il considérer que le « lieu commun » possède dans leurs œuvres une forme d'efficacité retrouvée ?

³¹ Thierry Davila, *De l'inframince. Brève histoire de l'imperceptible de Marcel Duchamp à nos jours*, Paris, Éditions du Regard, 2010.

³² Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, « Écrivains de toujours », 1975, p. 75.

³³ Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.

Le « stéréotype » établit en tout cas une passerelle entre chacun et la société dans laquelle il vit, un lien entre l'intime et le politique. Le poids des standards dans les œuvres de Christian Boltanski, Jean Le Gac, Sophie Calle, Annette Messager... les préserve d'un enfermement sur leur propre personne pour les ouvrir sur l'observation des mentalités qui les environnent. Plus que d'une exhibition de l'individu, il s'agit somme toute d'une déprise de soi au profit d'une perspective de type ethnologique. Les artistes et les intellectuels de cette période ont manifesté un relatif engouement pour les sciences humaines et la sociologie, dont cet usage du « lieu commun » se fait le témoin.

Par le truchement du recours massif au « lieu commun », leurs travaux rompent en tout cas avec le dogme de l'originalité et de l'expression personnelle, qui hante l'art depuis le romantisme. Dans la bibliothèque de Marcel Duchamp, *L'Unique et sa propriété* de Max Stirner tenait une place de choix ; dans cet ouvrage, on pouvait lire : « l'individu est, en effet, l'irréconciliable ennemi de toute généralité, de tout lien, c'est-à-dire de toute chaîne³⁴ [...] ». L'individualisme – établi aux antipodes du « lieu commun » qui fait lien – est adulé des milieux « artistes ». Les photos/textes possèdent une dimension éminemment critique à cet égard, resituant l'artiste parmi les hommes. Ce dernier n'est plus présenté comme un démiurge ; il partage le quotidien et les idées de ses contemporains qu'il reprend – introduisant éventuellement une forme de distanciation. Alors que l'œuvre d'art moderne venait manifester l'individualité géniale de l'artiste hors de lui-même, les photos/textes révèlent l'empreinte de la *doxa* au sein même de chaque sujet. Le parti pris du « lieu commun » renverse somme toute l'idée reçue de l'originalité du sujet.

³⁴ Max Stirner, *L'Unique et sa propriété*, Lausanne, L'âge d'homme, 1972, p. 261-262.