

DONIGAN
DIVERTING THE IMAGE | DÉTOURNEMENTS DE L'IMAGE
CUMMING



**LA DESCENTE AUX ENFERS DE DONIGAN CUMMING
PAR PATRICK ROEGIERS**

Dès son premier travail intitulé *La Réalité et le Dessin* dans la photographie documentaire, mené de 1982 à 1986, et conçu selon un système de présentation rigoureux, Donigan Cumming prouvait avec intransigeance qu'il n'avait pas de temps à perdre avec la séduction. Dans son besoin de traquer la vérité et de faire craquer les apparences pour dévoiler ce qui ne doit pas être vu, il ignorait la pudeur autant que la pitié et, procédant par une série de raids, franchissait avec une lucidité pénétrante la ligne de démarcation qui sépare le bon goût et le dégoûtant, le pur et l'impur, la norme et l'anormal. Voyage aux portes de la vie, plongée de l'autre côté de l'humain civilisé, ce projet, construit comme une entreprise de démolition organisée, exprimait avec véhémence le refus des conventions par la vision brute et sincère d'une humanité saisie au ras des apparences comme chez Bosch et Goya.

Des prolétaires quasi marginaux aux petits bourgeois paumés et aux fans d'Elvis Presley qui croient leur idole toujours en vie, la folie, l'excès de réalité qui fait apparaître irréel ce qui est naturel ou vrai, caractérisaient ces héros inconnus, bourreaux d'eux-mêmes ou suppliciés, qui interprètent devant l'objectif une scène énigmatique et vitale dont ils possèdent seuls la clé. Acteurs de leur propre vie, campés dans des situations grotesques ou pitoyables, dotés d'une présence irrécusable, ils constituent une vaste cour des miracles qui, en exhibant moignons et cicatrices, donne à voir l'extrême singularité du jamais vu.

Comme Bacon qui usait à dessein de pinceaux trop gros pour brosser un visage et dont l'essence du projet pictural était d'espérer « faire un jour la peinture la meilleure du cri humain », Cumming sonde ce qui attire et révulse à la fois. Soucieux de mettre à nu les plus secrètes modalités de l'être, il cherche à faire sentir, non à décrire, la réalité vivante de ces figurants anonymes unis par une même outrance physiologique qui rappelle les figures hystériques étudiées à la Salpêtrière, à la fin du XIX^e siècle, par Charcot.

La détresse, le désespoir et la solitude inspirent le rituel pathétique de ces portraits effrayants, sorte d'exorcisme sans illusion ou d'auto-extraction forcenée, de séance thérapeutique, de psychanalyse immédiate ou d'exténuant psychodrame ayant pour objet de se faire apparaître soi-même. « Soi-même, terrible et constant » est en effet le seul enjeu de ces happenings improvisés, formes de tableaux vivants, de crucifixion volontaire, qui hurlent avec une distanciation violente l'échec de toute une vie. L'impact de ces images ne doit pas faire oublier que cette représentation exacerbée du réel repose sur la mise en place d'un dispositif dramatique qui permet à l'opérateur de presque tout contrôler. Entre artifice et vérité, Cumming choisit son décor — cadre de vie, cadre de scène — et noue avec ses modèles, parfois rémunérés, une relation d'une intense et extraordinaire connivence. Capables de se voir eux-mêmes comme autres, arrachés à l'agonie journalière, au monstrueux quotidien, les sujets, souvent hissés sur un socle (lit, meuble, ou chaise), sont de pures présences vivantes.

Chaque tragédie est différente, unique, incomparable, comme le montre cette géante fresque murale, mosaïque ou tapisserie photographique, réalisée de 1987 à 1990, et nommée juste titre *La Scène*. Version multiple de moments décisifs, cette composition détaillée de 250 photos, oscillant du pluriel au particulier, s'organise en un vaste ensemble dont l'auteur démembre et emboîte, permute ou inverse, morceau par morceau, les parties distinctes. Véritable entité sociale, cette succession de fragments innombrables, regroupant les vies compartimentées d'individus inclassables, comprend un certain nombre de protagonistes du théâtre de Cumming tels Beverley, la femme enceinte; Bruce, l'amputé au bras articulé; Louis, homosexuel, spécialiste de la chirurgie plastique; Bernard, le vieillard au manteau de vison souffrant d'une hernie, qui forme avec André, le paralytique dans sa chaise roulante, un couple ahurissant, proprement beckettien.

Membres d'un musée pathologique vivant, ces exilés ou exclus de l'intégration sociale posent dans le cadre de leur existence matérielle. Simulacre de protection contre la mort, hantise du néant, le désordre considérable de leur environnement révèle l'inquiétante intimité des reclus qui compensent leur exclusion sociale par l'accumulation, comme ces gens qui ramassent tous les débris qu'ils trouvent et sont menacés par leur prolifération symbolisant une partie d'eux-mêmes qu'ils ne reconnaissent pas ni ne comprennent.

« Si ce n'est pas assez chaotique, ça ne m'intéresse pas », dit Cumming qui opère à chaud dans leur antre (chambre, salon, cuisine) et inventorie en ethnologue le contenu bizarre de leur enfer privé. Fait d'objets épars et de débris, le décor est en soi une métaphore du désordre et de la déchéance. En ce sens, le frigo est l'objet mythologique par excellence chez Donigan Cumming comme les sièges de dentiste, les lavabos et cuvettes de w.-c. le sont pour Bacon.

LA DESCENTE AUX ENFERS DE DONIGAN CUMMING
PAR PATRICK ROEGIERS

Objet de série, neutre, d'un blanc chirurgical, le réfrigérateur, fonctionnel par essence, est asservi à son usage ménager. Réceptacle de diverses substances (bières, vivres, médicaments), il est l'enjeu symbolique du rituel 'nidificateur' qui obéit au besoin absurde d'accumuler, d'amasser, de stocker. Le complexe général de la nidification (synonyme animal de l'accumulation) apparente la maison à un abri (grotte, refuge, terrier) où l'occupant, tel un écureuil, cache et couve ses provisions. Révélant la personnalité de son propriétaire, le réfrigérateur offre le visage d'une intimité violée dès qu'il dévoile le mystère de son contenu. Chargé normalement de garder sans laisser voir, le frigo qui défend le produit contre la contagion, devient obscène dès qu'il s'ouvre et divulgue sa substance intérieure, assimilée aux organes du corps humain. Substitut naturel du ventre qui s'en nourrit, le frigo figure chez Donigan Cumming un champ opératoire inédit comme les enseignes le furent précédemment pour Walker Evans ou le juke-box pour Robert Frank.

« La solide délimitation du corps humain est horrible », disait Kafka. Contemplés dans leur disgrâce, peu soucieux de leur apparence, exhibant lubies, tares et mutilations, les personnages de Donigan Cumming sont aussi seuls et démunis qu'ils sont nus. Indice accablant d'une conscience morale de la misère humaine, la plupart d'entre eux témoignent d'une lésion de l'identité la plus profonde.

A travers l'image anatomique du corps, Cumming désigne la monstruosité corporelle des individus normaux. Un corps étranger est une chose étrange. Non vêtu, l'homme se retrouve dans un dépouillement analogue à celui des temps les plus reculés, mais Donigan Cumming ne suggère aucune réhabilitation de la chair. Symptôme du pourrissement social et de la décadence d'une civilisation, le corps meurtri, cicatrisé, usé, accentue la déchéance des exclus. Dans cette perspective, l'acte même de la prise de vue est vécu par eux comme une opération mutilante. Soucieux de montrer l'immontable, l'auteur détaille crûment la progression de la décrépitude, la dégénérescence qui prévient l'inéluctable retour au lambeau.

Épousant en cela le point de vue de Jankélévitch pour qui le vieillissement est comparable à un vêtement dont la trame devient de plus en plus apparente, Cumming sait que la vieillesse est la maladie de la temporalité. Cet impitoyable constat est porté à son paroxysme dans la série *Pretty Ribbons*, réalisée avec Nettie Harris qui apparaît, dès 1982, en peignoir, à côté de son frigo ouvert.

Comme Thomas Bernhard, Beckett ou Bacon, Donigan Cumming agit en biographe dans ce dernier travail qui débute en 1988. Renonçant à traiter la relation entre individus, il entreprend un face à face bouleversant avec cette veuve, mère de trois enfants, devenue son actrice fétiche et qui ne cesse de « compulsiver sa propre vie ». Reflet d'états mentaux précis, chaque image est un fait brut, mais aussi le raccourci d'une fiction, la représentation d'un instant mis en scène où Nettie Harris affronte sa claustration et met à profit le « répertoire de son expérience vécue et imaginaire », comme l'écrit Cumming.

Pieds atrophiés comme ceux bandés des Chinoises, nue ou parée de bijoux, faisant sa toilette, mimant le sommeil éternel, Nettie Harris, offerte et consentante, agit comme si la caméra n'était pas là. Simulant les attitudes ordinaires les plus intimes, elle est pourtant constamment consciente de sa présence et ne pose que pour lui. « C'est mon réalisateur. Je travaille avec lui », dit-elle, rappelant que cette relation passionnelle, née d'une fascination réciproque, est aussi d'abord un « business », une relation d'affaires, une entente professionnelle claire.

Avec une fraîcheur déconcertante, une disponibilité absolue, Nettie, de plus en plus décharnée, le squelette saillant de la peau, joue sa décomposition, sa déchéance infinie. « L'enfer des femmes, c'est la vieillesse », disait La Rochefoucauld. Sans fuir l'image de son effondrement, Nettie Harris montre sans honte son corps tel qu'il est. Dans l'acharnement mis à souligner l'étiollement de sa chair, on en oublie que ces moments effrayants sont d'abord une figuration librement consentie, tirant la cruauté du compte rendu vers la fiction. Tout est réinventé, rien n'est vraiment naturel dans ces plans où Cumming adopte le point de vue d'un témoin imaginaire. Personnage splendide, Nettie Harris est à elle-même son propre modèle et c'est sa vraie vie mise en scène qu'elle raconte. La vérité est du côté de ce qui est sans fard et Cumming ne fait pas semblant de montrer lorsque Nettie ôte son dentier (prothèse interne comme le stérilet). Ultime projection d'une figure qui se défait, en position foetale, associée à la souffrance, au sacrifice, elle évoque le cauchemar

**LA DESCENTE AUX ENFERS DE DONIGAN CUMMING
PAR PATRICK ROEGIERS**

du souvenir, l'obligation de la mémoire que son identité juive rapproche des visions insoutenables des camps de la mort, de l'holocauste, du four crématoire ou de la chambre à gaz, dotant cette épopée d'apparence privée d'une dimension historique indéniable.

En s'inspirant du journal intime d'un ami décédé (Harry) qui confie sa difficulté d'être en relation avec les autres, Cumming a éprouvé le besoin de joindre à Nettie des partenaires masculins. Évacuant le cadre de vie, l'attention se porte sur la relation du couple, la comédie de l'amour impossible, la sexualité rêvée. Mais cette tentative désespérée de séduction, sorte d'exutoire sentimental, aboutit à retomber dans un nouvel enfer, béni par le diable qui célèbre, en la maudissant, l'union de deux êtres malheureux, se fuyant eux-mêmes et affrontant en commun leur solitude.

Si cruelle et choquante soit-elle, au point d'avoir recouru à la couleur « pour adoucir et rendre plus naturel », la relation extraordinaire, quasi oedipienne que Cumming entretient avec son modèle, mère archaïque, primitive, fascinante et repoussante (presque aveugle aujourd'hui), qu'il compte peut-être prolonger au delà de la mort, est clairement résumée dans une image, par ce texte inséré dans un cadre et déposé à ses pieds : « Un ami est celui qui sait reconnaître ce qu'il y a de pire et de meilleur et qui peut aimer les deux de la même façon. »

Ayant pour moteur la transgression, bâtie sur la mise en cause radicale de la véracité du constat documentaire, l'oeuvre forte et dérangement de Donigan Cumming est intrinsèquement réaliste. Hantée par la description aiguë de la vulnérabilité du corps humain et par la force de destruction du temps, cette plongée au cœur de l'anor-malité familière acquiert une dimension métaphysique et anthropologique qui en dit long sur l'état d'une société. En épousant l'expérience de ses modèles, leurs joies, leur souffrance et, dans le cas de Nettie Harris, en vivant leur vie, Donigan Cumming montre le tragique éperdu d'un monde réduit à l'état de chaos. Partage du malheur, de la faiblesse, et de la solitude, lutte contre l'anéantissement de la mémoire et de l'histoire propre à chaque individu, cette étude implacable de la condition humaine réalise, sur les traces de Diane Arbus qui oeuvrait, elle aussi, aux frontières de l'imaginable, la jonction entre le document social défini dans les années 60 et sa mise en question dans les années 80 par les auteurs plasticiens pour qui la vérité du constat photographique rejoint la fiction. Conscient que le sens de l'obscène est un des ultimes remparts de la morale, Donigan Cumming dépasse les bornes de ce qui paraît effroyable. L'épouvante que suscite l'extravagante normalité du terrible n'est pourtant rien au regard des horreurs qui se perpétuent journellement dans le monde. Miroir social d'une théâtralité stupéfiante reflétant la répugnance et l'abjection que la société rejette, les images admirables et crues de Donigan Cumming nous rappellent tout simplement que la douleur est un moyen de communication entre les individus comme la chaleur humaine, l'indifférence, la haine ou l'amour.

PATRICK ROEGIERS

Patrick Roegiers est né à Bruxelles en 1947. Il vit à Paris. Auteur d'essais sur Lewis Carroll, Diane Arbus et Bill Brandt, il a été critique de photographie au journal *Le Monde* de 1985 à 1992. Outre ses recueils d'entretiens : *Écoutez voir* et *Façons de voir*, ses recueils d'articles : *L'Œil vivant* et *L'Œil multiple*, il est l'auteur de *Beau regard* et de *L'Horloge universelle*, romans publiés en 1990 et 1992 aux Éditions du Seuil. Il réalise également des films sur la photographie et conçoit des expositions.