

ETC



Crise en photographie

Jean Arrouye

Number 7, Spring 1989

L'effritement des valeurs

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/36358ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Arrouye, J. (1989). Crise en photographie. *ETC*, (7), 30–33.

Crise en photographie



Alain Fleig, Installation photographique
faisant partie de l'exposition *Les exotiques*

Dans *Moïse et le monothéisme*, Freud, pour faire comprendre le fonctionnement du retour du refoulé, qui lui paraît expliquer l'origine des religions, en «compare le processus à un cliché photographique qui peut être développé et transformé en image au bout d'un temps plus ou moins long»¹. Or, toute comparaison qui n'est en définitive — ou en son principe, comme on voudra — qu'un «déplacement», peut être lue *a contrario* de son sens manifeste, de sorte qu'on peut trouver dans celle-ci une intuition éclairant la nature profonde de la photographie. Pour Freud, la religion est une manifestation névrotique liée à l'occultation de la mise à mort d'un père fondateur qui, dans le cas des religions judéo-chrétiennes, est, selon le niveau auquel on se situe — historique ou métaphysique — Moïse, instaurateur du monothéisme, ou Dieu le Père. Le culte du fils, se substituant à celui du père dans la religion chrétienne, lui paraît être le produit du refou-

lement de l'acte meurtrier premier.

Il en va bien ainsi dans la photographie. L'histoire du crime originel dont elle procède a été écrite à plusieurs reprises². La condition d'instauration de la photographie est la mise à mort du réel dont sont récusées la prolixité visuelle (plus de 8 000 nuances distinguables par un œil moyen dans le monde, mais seulement 30 gradations de gris pour la plupart des papiers de la photographie en noir et blanc; quant aux chromos Kodak ou chromis Fuji, on sait bien quelle dévaluation du chromatisme naturel ils opèrent), abolition de la profondeur spatiale et mise en pièces de l'étendue et de la temporalité, soumises à l'estampage du cadrage et à l'arrêt de la prise de vue. De cette mise à mort, le récit en a été fait sous forme de paraboles par le bon apôtre Michel Tournier dans «Les suaires de Véronique», histoire d'une photographie de nus dont l'œuvre ne s'accomplit esthétiquement qu'au prix du sacrifice physique et de la transfiguration de son modèle, et plus

allusivement dans «La jeune fille et la mort», dont l'héroïne succombe à la fascination qu'elle éprouve devant le passage du couperet dans la lunette d'une guillotine miniature, déplacement et condensation métaphoriques du passage du rideau derrière l'objectif de l'appareil³.

Dans les premiers temps de son histoire, la photographie dansa souvent fort joyeusement sur le cadavre du réel : de Niepce à Puyo, et de Julia Maria Cameron à Alfred Kirstein, ce ne furent qu'images vaporeuses et granuleuses, allusives et élusives. Les surréalistes encore mettront l'accent sur les pouvoirs imaginaires de la photographie, sur sa capacité de donner à voir ce qui n'est pas, d'être cette «porte battante» sur le merveilleux, l'étrange ou l'onirique dont parle Breton dans *Nadja*.

Cependant, parallèlement à cette aventure poétique se développait opiniâtrement l'usage positiviste de la photographie faisant l'inventaire du monde connu et des phénomènes connaissables, d'une photographie qui se définit en termes de trace, d'empreinte ou d'analogon du réel. L'esprit de sérieux et la ferveur documentaire animent les zéloteurs de cette conception de la photographie, de sorte que lorsque Marey surprend le vol de l'athlète dans «le saut long et élevé», ou qu'Edgerton voit sur son cliché apparaître au lieu d'une goutte de lait une couronne de perles, loin de s'émerveiller devant les pouvoirs imaginaires de la photographie et d'en tirer, comme le souhaitait Apollinaire, une poétique de la surprise, ils ne voient dans leurs découvertes que la révélation péremptoire de la «vérité» des choses. Retour du refoulé, prêche de «l'avoir-été-là», fondement de la religion naturaliste de la photographie, dont les saints s'appellent Talbot ou Doisneau, O'Sullivan ou Ansel Adams. Que les miracles qu'ils opèrent soient de révéler le sens des événements, comme le firent Capa ou Caron, ou de ressusciter la beauté enfouie dans les formes, comme Zielke et Souchez, ces photographes se réclament toujours de la filiation au réel. «Il fallait bien que ce fut un fils, puisque le meurtre avait eu un père pour victime», constatait Freud. Toute religion engendre une morale : dans les évangiles de Stryker (ses adresses aux photographes de la F.S.A.), de Weston (son journal), de Cartier-Bresson (*La photographie à la sauvette*) et de Robert Adams (*Beauty in photography. Essays in defense of traditional values*) sont prônées, de fait, des valeurs morales : honnêteté, probité, patience et persévérance.

Mais l'autorité des évangélistes et des pères de l'église peut à son tour être renversée. Le meurtre initial se répète, en abîme, quand se dresse un Calvin, et dès lors la religion est en crise. Le Calvin de la photographie, c'est Robert Frank, dont *Les Américains*, sous couvert de rendre hommage à Walker Evans⁵ — comme Calvin disant vouloir retrouver la pureté évangélique —, sapent par leur liberté de vision et leurs écarts par rapport aux

usages établis, tout l'édifice idéologique de la photographie «objective» qui célèbre le culte du réel. Le premier coup porté, d'autres suivirent, le réformateur suscita des disciples qui élargirent le débat critique, la religion universelle de la photographie réaliste se dissémina en pratiques divergentes et ses valeurs morales et esthétiques s'effritèrent à perte de vue.

Cette crise de la représentation ébranle la photographie à tous les niveaux sémiotiques. Et d'abord, le plus évident, celui de la *forme de l'expression*, pour reprendre les distinctions si pratiques hérités de Hjelmslev. La forme est l'objet de trois types de mises en question. Les *briseurs* disloquent la représentation en segments kaléidoscopiques comme Pierre Boogaerts, la découpent en trames de vision partielles organisées en pyramides ou circulairement comme Bill Vazan, ou la dispersent en installations rythmiquement disposées comme Alain Fleig; les *effaceurs* jouent du flou et du filé pour, comme Gallier ou Eric Rabot, faire vaciller la reconnaissance de l'événement, sans l'effacer cependant, pour, comme Bernard Plossu, déplacer l'intérêt de la chose vue à celui qui l'a vue, en faisant du tremblé et de l'indécis les indices de l'émotion éprouvée, ou pour, comme John Hilliard, figer l'écoulement du temps en caillots de blancheurs et d'ombres; les *ratureurs* interviennent graphiquement sur les clichés en masquant et exaltant simultanément les endroits symboliquement sensibles comme Robert Legendre ou Arnulf Rainer, ou superposent épreuves multiples d'un même sujet, déchiré, recollé, recouvert de traits de crayon et traversé d'écritures, comme Josep Agut, ou défigurent de traits rageurs leur effigie, comme Dirck Braeckman, ou celle de personnages anonymes dont les images ont été ramassées dans les rebuts des boutiques de photographes, comme America Sanchez. Ces derniers exemples montrent clairement que les divers niveaux sémiotiques, distingués par facilité d'exposé, sont en fait solidaires les uns des autres, car ces ratures et griffures ne concernent pas seulement l'apparence des clichés mais portent aussi atteinte symboliquement au plus emblématique des sujets de la photographie de témoignage réaliste et humaniste : le portrait.

Il n'y a pas loin d'ailleurs du comportement des ratureurs à celui de ceux qui *brouillent* la ressemblance, caractère si longtemps considéré comme fondateur de la photographie, et qui est durement mis à mal dans cette crise qui touche aussi la *forme du contenu*. Le brouillage de la ressemblance peut être obtenu soit par une mascarade systématique comme Cindy Sherman ou Urs Lüthi, soit par réduction des apparences à une géométrie élémentaire qui n'existe que par vertu de cadrages appliqués au paysage par Franco Fontana ou au corps féminin par Pierre Radisic, soit par disposition du sujet et choix d'un angle de visée qui provoquent des aberrations visuelles comme dans tel autoportrait d'Arno Mikkinen, où une tortue qui semble se hisser hors de l'eau n'est en réalité que le visage renversé et le corps

en raccourci du photographe (un tel autoportrait est un déni radical des vertus socratiques supposées du genre). Plus discrète que le brouillage qui contredit manifestement aux apparences est l'*exacerbation* des données naturelles, soit que s'exaltent les contrastes de luminiscences des couleurs comme chez John Batho, soit que les formes se diluent les unes dans les autres sur l'écran de quelque vitrage comme chez Keiichi Tahara, soit que la poétique du noir soit privilégiée au détriment de celle du blanc dans des vues nocturnes d'une profonde et confuse unité de valeurs sombres, comme chez Fastenaekens, de Fenoyl ou Shiraoka. L'on peut aussi agir sur les processus de réalisation de l'œuvre photographique pour créer des leurre, tantôt en amont de la prise de vue comme Jean-Pierre Sudre inventant des paysages cristallographiques ou Pierre Cordier composant des chimigrammes miroitants, tantôt en aval comme Pierre Tremblay traitant à l'ordinateur les images de sorte que la mémoire du réel s'y dilue en de somptueux palimpsestes.

La *substance du contenu* est aussi attaquée. Meatyard et Mark Cohen cultivent la *suspens du sens* dans les scènes ambiguës qu'ils photographient, tandis que dans les paysages de Ginette Bouchard, c'est le temps qui suspend son vol; les *fiction*s flamigantes d'Ervegon, surréalisantes de Wijnand van Lieshoud, scientifiques et taxinomiques de Joan Fontcuberta, fantasmatiques de Leslie Krims, sado-masochistes de Joel Peter Wilkins sont autant d'égarements délicieux et horribles de l'imaginaire; les *narrations* oniriques et le théâtre du désir de Duane Michals, les sagas contemporaines et les confidences à l'irréel du présent de Raymonde April, la chronique mêlée des incidents de l'histoire générale et des accidents de sa mémoire personnelle de Richard Baillargeon n'accordent à la photographie des pouvoirs narratifs étendus que pour des usages autistiques.

La *substance de l'expression* elle-même est contaminée. Les *matériologistes* comme Nancy Wilson Pajic détournent l'attention de la représentation au profit de l'appréhension tactile et sensorielle du matériau traité à la gomme bichromatée, ou comme Antoine Poupel, laissent couler le révélateur en longues stries traversant l'image et la biffant symboliquement, de sorte que c'est l'histoire du processus photographique et non l'histoire de l'événement photographié qui se lit sur ses clichés; les *assembleurs* comme Tom Drahos ou Riwan Tromeur composent de grandes œuvres abstraites, d'allure constructivistes, l'un en n'utilisant des clichés démesurément agrandis qu'en considération de leur dominante chromatique, l'autre en accordant des papiers simplement insolés, plages de gris, d'ocre et de mordoré, où toute référence à un réel préexistant, événement historique ou spectacle mondain, est révoquée de facto.

D'ailleurs, poussant à l'extrême la démonstration, et donnant en quelque sorte à la notion de crise son plein

sens de changement brutal, Tom Drahos a exposé dans un réceptacle transparent un petit tas de cendres grises (le juste milieu du blanc et du noir), résidu (ou résultat) de la combustion de négatifs. Cette épreuve du feu n'est pas pied-de-nez au spectateur, ni action d'inspiration dadaïste, n'est ni provocation ni acte de renoncement, mais hyperbole du principe même de la photographie qui naît de l'action de la lumière venue de l'empyrée.

C'est aussi la mise en évidence symbolique du fait que la photographie fait encore une fois l'expérience du retour du refoulé. Mais cette fois-ci, c'est le meurtre de la photographie en tant qu'acte et processus, le fait qu'on lui refusait un corps, qui est en voie de compensation. Les temps de l'incarnation sont enfin venus pour elle après toutes ces décennies où fut vérité d'évangile l'opinion que la photographie était image immatérielle, qu'elle n'était qu'un médium, c'est-à-dire un moyen de passer outre son support, que c'était une image transitive, transparente, absente au regard en tant qu'objet, fenêtre albertienne ouverte sur le passé, ostensor de cette religion figurative que la peinture avait depuis longtemps répudiée. La photographie traverse actuellement une crise d'identité : elle se proclame à son tour support-surface et ne se veut plus miroir sans tain. Bill Barrette fabrique des œuvres qui sont de véritables manifestes visuels de cette revendication : sur d'anciens daguerréotypes recouverts d'une couche de résine translucide et fripée, et entourés de cadres de plomb martelés, de façon que l'objet résultant soit esthétiquement unifié par l'accord de la matité grise du plomb et de l'éclat sourd du daguerréotype saisi dans l'épaisseur brune de la résine, il fixe des objets circulaires en fort relief, le plus souvent brillants, eux, et qui, vus de face, évoquent l'objectif d'un appareil photographique qui serait braqué sur le spectateur. De sorte que ces objets complexes, par leur double nature, image et sculpture, relique photographique et simulacre d'appareil, sont symboles à la fois de l'origine et de l'aboutissement du processus photographique, et du fait que si la photographie donne à voir, elle est aussi à voir.

Après l'époque religieuse, où la photographie était tout entière tendue vers un au-delà d'elle-même, semble venir un temps où son corps et son imaginaire propre ont aussi droit au regard, le temps en quelque sorte de la libre pensée visuelle, où perceptions matérialiste et idéaliste peuvent coexister. Cela ne va pas sans difficultés ni conflits théoriques et pratiques. Mais le dictionnaire Littré est sans équivoque : après la définition du mot crise, « changement qui survient... », dans les exemples d'usage du terme, il dit bien qu'une crise peut être heureuse.

Jean Arrouye

(Jean Arrouye est sémiologue et enseigne à l'Université de Provence)



Philippe Halsman, *Dali et le crâne*, 1951

NOTES

1. Sigmund Freud, *Moïse et le monothéisme*, Gallimard, Paris, 1948
2. Jean Arrouye, «Sémio-photo ou la mort de l'analogie», *Critique* 368, janvier 1978; Jean Arrouye, «Histoire de crimes», *Cahiers de la photographie* 3, 1982; Philippe Dubois, *L'acte photographique*, Fernand Nathan/Labor, Paris-Bruxelles, 1983
3. Michel Tournier, «Les suaires de Véronique» et «La jeune fille et la mort» dans *Le coq de bruyère*, Gallimard, Paris, 1980; «Véronique ou la photographie», *Cahiers de la photographie* 2, 1981; «Paraboles photographiques», *Sud* 61, numéro spécial sur Michel Tournier, 1986

4. Robert Adams, «Beauty in photography», *Essays in defense of traditional values*, Aperture, New York, 1981; Henri Cartier-Bresson, *H.C.B. Photographie de Henri Cartier-Bresson*, Delpire, Paris, 1961; Roy E. Stryker et Paul H. Johnstone, «Documentary photographs» in Carolyn F. Ware editor, *The cultural approach to history*, Columbia University press, New York, 1940; Edward Weston, *Daybooks*, 2 vol. Nancy Hall editor, Aperture, New York, 1973
5. Robert Frank, *Les Américains*, Delpire, Paris, 1959; Tod Papageorge, *Walker Evans and Robert Frank. An essay on influence*, Yale University art gallery, 1981