

Distances — dialectique de matériau et d'éthéréité à même l'image photographique

Jean-Philippe Bourdeau

Volume 11, numéro 1, automne 2000

L'amodernité de la photographie?

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/802950ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/802950ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collège Édouard-Montpetit

ISSN

1181-9227 (imprimé)

1920-2954 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bourdeau, J.-P. (2000). Distances — dialectique de matériau et d'éthéréité à même l'image photographique. *Horizons philosophiques*, 11(1), 53–64. <https://doi.org/10.7202/802950ar>

DISTANCES – DIALECTIQUE DE MATÉRIAU ET D'ÉTHÉRITÉ À MÊME L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE

L'œuvre photographique, indéniablement, fascine le vingtième siècle. Au-delà des accusations de «pauvreté», de «minimalisme» ou de «manque d'originalité», elle demeure, intransigeante, exposée sur les cimaises de musées, voire de galeries, face au regard ébahi, hébété, des spectateurs à la fois surpris et révoltés. C'est l'origine de cette réaction dipolaire, de dilettante et d'esthète, que nous proposons d'explorer au cours de cet essai. Ainsi, au travers des impressions de déséquilibre ou de rémanence, même d'immanence de l'image, nous espérons comprendre, ne serait-ce que partiellement, l'interprétation d'un type particulier d'œuvre photographique, tiré du réel, sans épurer ni correction du «réel», si ce n'est ce mince treillis superficiel de l'image que sait reconnaître l'artiste dans sa cueillaison des révélations ou surprises extérieures. Au contraire, l'exploration de manifestations plus hétéroclites ou inusitées de l'œuvre photographique, puisque s'écartant elles-mêmes des traditions constitutrices de cet art, et pouvant donc être considérées comme des questionnements plus individuels, autonomes, d'artistes, feront l'objet d'un second essai, car ne représentant qu'une portion marginale – et marginalisée – des photographies exposées, offertes au spectateur de «photographie classique».

L'appareil photographique s'est répandu au travers de toutes les couches sociales de la population : accessible et commercialisé sous le signe du souvenir, il instaure une nouvelle dialectique entre l'instrument et l'endroit, précisons l'objet, de l'image désirée, en devenir. Ce rapport d'espace, d'absence et de présence s'immisce à l'intérieur de l'image, se transfère ensuite à la perception du spectateur, lequel vraisemblablement aura déjà manipulé un appareil photographique; en parallèle à d'anciennes expériences «esthétiques», photographiques, s'étale l'œuvre actuelle observée. La dialectique de l'expérience manipulatrice, incarnant cette rupture entre deux localités opposées, paradoxes (le lieu d'origine d'image, et le lieu d'exposition de l'œuvre), se transfère, se ressent du spectateur, transforme (oriente) son interprétation de l'image.

Une part notoire de production de cet art photographique actuel délaisse les couleurs : on pourrait répondre à une telle résolution qu'il s'abandonne aux «formes primordiales» et à la ligne, suivant l'antagonisme séculaire de l'histoire de l'art – pictural – cristallisé dans la distinction du baroque et du classique chez Wölfflin : tache, et ligne. Bien sûr, les expériences d'avant-garde ont vite déjoué de telles affirmations, avec le fauvisme, éloge de la couleur – fut-elle contenue d'une tache ou d'un trait –, ou de l'expressionnisme tailleur, vindicatif, avec son acerbe dénonciation de l'oppression impérialiste¹ (c'est-à-dire l'expressionnisme comme réaction esthétique, contre les néo-classicisme ou impressionnisme ostentatoires, ou comme manifestation sociale allemande contre la Grande Guerre; peut-être les deux à la fois). Ainsi l'art photographique se serait érigé, prestement peut-être, sur cette autre dialectique (d'altérité) : ligne, couleur, que semble confirmer son attachement des agencements inanguleux fortuits, instantanés, que sait reconnaître l'artiste. Loin de reprendre l'extérieur – cet endroit sacré, sourcier de l'image originelle, dont chaque photographie porte l'immanente louange –, cet art rechercherait plutôt une réorganisation du monde chaotique, une extrême sensibilité délicate pour extraire du «terroir» cette pureté indéniable, inaliénable, voire minimale, incluse à l'intérieur du cadre de l'image.

Car cet éloge rapide d'une linéarité photographique représentée dans l'œuvre ne supprime exactement ni ne soutient les fractures de cette image : la contrainte du bord, du cadre, s'exerce différemment en peinture et en photographie : alors que l'un oriente la descente ou montée du trait tel un montant ou linteau de l'œuvre (picturale), l'autre fractionne le foisonnement naturel, son désordre immanent, qu'il ne peut réorganiser que de la création d'analogies artificielles imposées sur ce terreau distancié (harmonisé de surface) muté en série de lignes, d'angles et de lueurs réseautés, en interaction interne mais aussi avec les cadres de l'image contribuant à leur création, à leur naissance – enfin existence. Ainsi le photographe recherche cet interstice possible sur le terreau où se plaque déjà la limite d'image : l'objet est envisagé art dès le regard, à l'abord du sourcier. Mais l'artiste reconnaît la fragilité de l'œuvre, de son travail, évite un

1. La photographie, en effet, dialogue avec l'art pictural, depuis sa «meilleure mimésis» jusqu'à l'hyperréalisme : d'échanges et d'aliénations, de malaises puis déplacements, ces arts nous apparaissent intimement liés, peut-être du manque de mobilité imposé au «regardeur», ou de leur manque de volume contraignant un regard franc, direct, droit. En ce sens le dessin s'attache aussi à leur «destinée».

surplus de contradictions, prévenant ainsi un éclatement immédiat de l'image, et recherche conséquemment cette «image minimale», où les éléments se réduisent à l'essentiel : d'où cet écartement des chromes baroques, des bigarrures, et l'avènement de cette impression de pureté dégagée de l'image-œuvre. Au regard, cette image impose sa fragilité, sa momentanéité, et revendique une impossible existence². Paradoxalement et curieusement, s'oppose à cette matérialité déterminée mais fragile, d'une inéluctable présence frontale un arrière-plan flou, élusif, indiscernable, vaguement identifiable: privé du réseautage étayant et affirmateur de sa présence (telles les images de surface), les taches obscures de profondeur s'entassent dans l'imprécision, la flouacité équivoque, étrange, antipode des assurances et apparences superficielles d'image, derrière laquelle s'immiscent les influx imprédictibles, contradictoires, des taches irreconnaissables, sans motif mnésique intégrable de l'être-spectateur. Donc, cette dialectique de promiscuité et d'évasif s'accueille grâce à cette matérialité accrue des présences : au travers de notre perception des lignes et angles, et au-delà du réseautage sécuritaire de toile, le relief accidenté, accentué, des techniques instrumentales photographiques, apporte cette existence, conscience existentielle limitrophe avec l'autre-flouacité puisque l'effusion, surcharge baroque des formes et objets, requiert l'approche nécessaire du regard identifié de son ouvrage de dissocier ces «formes et objets», pour les recomposer dans la structure mnésique et les y intégrer (transfert, d'une organisation esthétique, opératoire, issue d'artiste, à une seconde organisation, distincte, distanciée, selon les souvenirs de la mémoire, et les schèmes de pensée antérieurs à la rencontre de l'objet, du spectateur; pourtant, malgré cet écart organique et opératoire, l'acceptation des images superficielles de photographie demande l'identification de l'individu à celles-ci). Ainsi s'installe cette dichotomie-distance entre surface et profondeur, car à la précision interformelle, interlinéariste des images se substitue l'étrange, presque l'incongru, la prépondérance du chrome-flasque, flouasse, la dilution de l'objet et des formes – bref, cette dénégation des expressions superficielles acceptées du spectateur; obstacle à son exploration de l'œuvre (reléguée au planarisme quasi-pictural, par

2. D'ailleurs, nombre d'oeuvres photographiques exposent leur sujet dans une surprenante, inconcevable proximité, justement pour soutenir la pureté, presque fêlure de l'image. À notre sens le souvenir de la photographie d'une tige épineuse, fragile, pure et pourtant d'une insaisissable complexité, nous paraît évidemment révélateur.

l'acte d'essentialité qu'exposent les images rapprochées), s'impose alors au spectateur l'obligation de nier, de refuser, d'enfouir dans l'éloignement d'une poussée cette manifestation angoissante (de sa présence-essence indéfinissable, insaisissable) attribuée à «l'Autre», écartée dans l'altérité à la fois néant et investissement de négativité, des valeurs ou concepts refusés du moi situés dans cet espace infini et paradoxalement renfermé, hantise de l'ego par sa tentative d'introduire quelques-unes de ses idées considérées difformes du moi par besoin identitaire, c'est-à-dire confirmation des positions et balises antécédentes d'ego; nous précisons donc qu'il existe, parallèlement à cette «contemplation positive» (puisque accroissement volontaire du spectateur) une seconde contemplation, inhérente à la technique photographique instrumentale, indésirée mais inexorable : cette *contemplation négative*, de sa persistance obstinée et de son invasion des zones délaissées des présences de surface. Par-delà un simple rôle d'étoupe d'image superficielle, la profondeur photographique s'impose de ces images obscures, informes, indéterminées, investies de négativité méanne³ de l'interprétation du spectateur. Alors que plusieurs théoriciens et artistes du genre pictural doutent de la véracité d'un «effet oscillant, vibrateur» des teintes étalées sur toile, l'impact inépuisable de profondeur photographique, avec l'intrusion-exclusion des surfaces, ne saurait être nié (du théoricien ou artiste disposant de cette sensibilité de l'expression photographique). Cette réciprocité périlleuse, entre «l'interne» et «l'externe», écartée du spectateur (rétif), mais intrinsèque à cet art, évoque en outre un aspect autre de ces effets de vibration, i.e. *résonance ou de dissonance* : la dénégation de la distance (pourtant base et balise de notre lecture de l'œuvre photographique) d'une étroite insertion, adhérence, sur l'écran, des images-espaces de surface et de profondeur ramenés à un même niveau, jusqu'à l'indifférenciation, dont l'ultime conséquence initie cette déliquescence de l'identité de l'ego. Nous ne saurions préciser comment le spectateur interprète ce vacillement déstabilisant d'association-distanciation : est-ce un espoir, toujours renouvelé, égaré ensuite, d'affranchissement du moi, dans sa volonté-désir de se séparer, se différencier du monde, de la «périphérie»? ou est-ce, au contraire et avec angoisse, une malicieuse collaboration aliénante visant la dissolution, disparition (disparité) de l'ego dans sa capacité de penser et de réflexion, signe d'une inatteignable dignité humaine? De raillerie nous rejetons cette hypothèse dérangeante par

3. C'est-à-dire égoïste, liée à l'ego (de l'adjectif possessif latin «meum», mon).

l'invocation du repoussoir, et non plus du miroir, que deviendrait le vide de l'œuvre, alors que nous élaborons notre théorie de l'interprétation photographique sur l'identification que sa surface attire, provoque, avec l'effet-hantise successif de profondeur associé à cette surface. (D'ailleurs, cette monochromie des œuvres photographiques n'évoque-t-elle pas, à l'égard de la couleur, celle du miroir reflétant nul objet particulier?...). Quelques analyses ultérieures du phénomène perceptif de l'œuvre photographique préciseront ces impressions d'abord étranges, inusitées, enfin perturbantes, d'une instabilité d'image aisément ressentie dès les premiers regards portés sur l'œuvre, et son environnement. Au-delà de constats alarmistes ou polémistes offerts d'émotions initiales, nous exprimons au contraire le souhait de mieux comprendre l'interaction du spectateur et de l'expression photographique, ensuite du rôle plus ou moins consciemment allégué, de la relation établie avec l'œuvre, à la photographie dans le «panorama» artistique contemporain.

D'évidence, certains objets ou caractéristiques n'apparaissent (conséquemment n'existent) qu'à la présence d'une source lumineuse éclairant quelques angles et aspects de ceux-ci. L'image photographique, de l'impact raffermi parfois hasardeux (et presque insouhaitable) du cadre-seuil, limite, ensuite demande, une installation particulière de l'objet de l'œuvre : les réseaux linéaires d'abord, les conflits ou condescendances de couleurs par après, inscrivent une dynamique frêle, résonnante, entre l'espoir d'étalement et la fixité rassurante à l'intérieur du linteau où survit l'image : car cette pureté formelle, cristalline des facettes, lignes et angles, efface l'image de son sourcier naturel ou artificiel, qu'il soit paysage, montage ou circonstance; l'appareil photographique capte cette précarité d'instant (transférée sur l'obscur plaque intrinsèque à l'instrument), désormais dissolue, *introuvable* (non-renouvelable), dans l'espace ou l'outre-moi : alors que l'œuvre picturale ou le travail sculptural reste une création, acquiert sa permanence (du moins une durée au-delà de la longévité de plusieurs spectateurs), l'œuvre photographique expose une image perdue, précaire, à la fois en résonance et en antagonisme avec quelques formes floues et dissolues, dissoute, mais dont l'inévitable vraisemblance procure un support de l'imaginaire du «regardeur». Dans son apparence superficielle (d'image d'abord, de forme ensuite), l'œuvre bénéficie de cette «interprétation immédiate» où s'étaie l'existence instable de l'art

photographique. Impossiblement abstraite (de sa reconnaissance coïncidentielle), l'expression photographique intègre un raffinement intérieur, subtil et délicat, où se sublime le désir de comprendre, ou de découvrir, quelque structure inaccessible au regard habituel, chromatique, soutenance de l'image «courante» promue «art»; pureté latente (juxta d'une possible révélation des conditions d'existence d'image, ensuite d'art), l'œuvre photographique espère la découverte d'une vérité microscopique, indéniable voire inaliénable, dont la consistance réseautée espère l'extrapolation au monde macroscopique. Le minimalisme chromatique, l'armure réduite cohésion de l'image, enfin cet état rapproché de l'objet surpris dans son intimité, concourent à cette exploration vers une vérité autre que rationnelle, *spirituelle* (i.e. *dialectique*) ou conceptuelle : l'art photographique, au contraire, croit en la présence de quelque secret inscrit dans l'abîme, où l'hermétisme présume, de la matière.

Cette relation privilégiée qu'établit l'œuvre avec le spectateur appelle une complète acceptation de l'image par celui-ci. Que ce soit des néants noircis des contours, ou des inanités imaginées du «regardeur», il s'y insère, dialogue avec l'image dont l'épure frêle⁴ impose le respect, comme la monochromie élève la distance entre l'univers fertile, éventail du spectateur, et la pauvreté intime, miséreuse voire malingre, de la photographie. Du renversement de l'apparence pauvre à la découverte de sa vaste complexité – en nuances, de perfection formelle et paroles de zones lumineuses –, le regardeur s'identifie à l'œuvre où il retrouve un soulagement aux contradictions, impulsions, et aux souvenirs étranges (hantises révélatrices) présentes sous un autre aspect, dans l'expression photographique : son inépuisable complexité, i.e. diversité et perfection intrinsèque, dont on se convainc aisément de l'immanence. Parallèlement à cette facilité identificatrice de cette expression artistique, les limites instrumentales de la photographie imposent cette inéluctable dichotomie plan-arrière, promiscuité-distance, précision géométrique et flou visible dans l'œuvre de cette expression; rares, sinon introuvables, sont les spécimens à dégradé glissant de l'avant à l'éloigné sans insérer une frontière à l'intérieur de l'espace photographique. Sur cette séparation-distinction entre présence matérielle et suggestion éthérée s'étaie l'impression plus ou moins équilibrée de rémanence et de nouveau, d'histoire et d'instant, intrinsèque à cette récente aventure de l'art photographique où

4. Car il s'agit d'épure : l'interdit de la vérité suscite la recherche renouvelée de l'artiste transformée (*posthument*, «œuvre»).

s'encourageait l'usage de l'instrument, transférant ainsi un savoir-faire universel, fondateur, à l'utilisateur, introduisant ainsi dans le regard contemporain du spectateur de cette expression artistique cette inaliénable familiarité, alliée à la provenance réelle de l'image (maintenant égarée, hélas), sur laquelle s'appuie – s'édifie – la lecture actuelle. Ainsi existent simultanément cette assurance passéiste, radicale, mêlée à une *étrange* nouveauté, inatteignable régénérescence donc invitation et distanciation cotemporelles instaurant un espace précis, mesurable, avec le spectateur; cette étendue «respect du désir et de l'art» découvre son reflet dans cet éloignement obscur, imprécis (et extensible à souhait), du «fond bleu» en rapport à l'impossible, presque irréaliste, précision-perfection des images de surface. Se façonne donc, dans cette relation du spectateur à l'art photographique, une distance double, du regard au plan et du plan au flou, où l'œuvre devient, se transforme interstice, rencontre idéale, inusitée, entre le spectateur et l'inconnu, voire le moi et le non-moi (l'inconscient)⁵. Car si le photographique n'abandonne aucunement cet art monochrome (ou plutôt bichrome, dans l'esprit de cet équilibre, virtuel, possible, mais incertain, des lueurs albâtres ou néants noirâtres), c'est parce que celui-ci le fascine, qu'il s'y retrouve, s'y découvre, quelque part, sans vérité aisément accessible, quoique discernable, afin de susciter un intérêt incessamment renouvelé⁶ : si cette fascination n'investit nulle manifestation latente, alors peut-être cette régénérescence malaisée, instable, d'une œuvre en perpétuelle perte d'équilibre, qui appelle compulsivement la présence du spectateur ou du regard dans l'espoir d'une pose solide, stable, permanente (malgré que l'œuvre, évidemment, n'existe et ne présente ces effets que sous le regard du spectateur : celui-ci ne peut qu'assister impuissant à la dérive de la photographie).

Cette dualité d'espace, l'une intrinsèque à la photographie, l'autre extrinsèque, tendue vers le spectateur, force l'oscillation involontaire de l'œuvre, vers l'avant ou l'arrière, vers cette flouacité négative, où se répand le noirâtre avide, et l'inanité antérieure au plan photographique, vers le spectateur, où l'envahissement de l'espace

5. Cette comparaison s'inspire des «savoir» et «non-savoir» de Bataille, ici exprimés en termes de *conscience*.
6. C'est-à-dire que le champ photographique, soumis à la réception de regardeur et d'artiste, «réagit» en investiguant-investissant les domaines et zones signes de leurs fascinations (humaines). Ainsi s'étale une frange complexe, élaborée, visant l'exploration des registres bichromes intérieurs à ce champ de photographie.

par l'œuvre détruirait cet équilibre précaire, presque contractuel, dont la paroi murale symbolise et matérialise l'interstice (en ce sens, l'art photographique reprend l'adage classique, albertien, d'une «fenêtre sur le monde»; or celle-ci, malgré ses apparences d'une origine naturelle, réelle – dont le spectateur reste certes conscient –, s'ouvre néanmoins sur une fenêtre intime, intérieure, opposant la précision minutieuse de la proximité (à laquelle le regardeur s'identifie) à la flouacité obscure, étrange, indésirée et involontaire, présence-hantise derrière la précision facétaire, cristalline, parfaite et heureuse du plan, que le spectateur identifie à «l'Autre», cet être étrange, d'une présence nécessaire à la précision idéale («utopique») de l'image-plan, mais insouhaitable du double et de l'insécurité qu'elle apporte, de son étalement visible mais insaisissable, incompréhensible puisque irreconnaissable; ainsi, cette «fenêtre photographique» explore, non pas un espace d'*istoria*⁷, extérieur au spectateur, mais une «histoire-dualité», «histoire du moi et de l'autre» interne au regardeur). Ainsi nous pourrions aisément repolariser notre relation créée de l'œuvre photographique d'après un individu extérieur, un moi-mur, construction et concrétisation rationnelle, et un non-moi flou, pulsionnel (on associe souvent le concept de pulsion aux remous de liquides : *d'eau* et de *sang*, par exemple), situé dans un espace inexistant (puisque l'œuvre photographique, formellement, n'est qu'un objet planaire, un tableau majoritairement unidimensionnel), imaginaire, inventé des impressions fallacieuses de «perspective», ici caractérisée de l'antipode clair-flou visible dans l'expression artistique photographique. Par-delà une simple relation de présences, ou de positionnement dans l'espace (imaginaire: l'art photographique telle fenêtre intérieure), se crée une autre relation, où les forces conceptualisées de la personne s'installent dans ses présences sans âme (animation volontaire, rationnelle) pour qu'elles puissent acquérir non plus quelque veule ou véniel sens hérité d'impressions, mais véritablement une signification, une «raison d'être» étayée des concepts actuels, où s'incarne et se «forge» une incontournable dynamique interprétative dans l'œuvre photographique transformée de l'imaginaire et de la réflexion du spectateur.

7. Ce terme d'«*istoria*», bien que lié au latin «*historia*» et ses nombreux dérivés romans, dans le langage des arts visuels établi de la renaissance italienne, précise d'abord l'action ou le geste représenté de l'œuvre, ainsi délié de la science ou de la chronique auquel ce terme s'assimile souvent dans d'autres cultures ou langues – y compris l'italien non exclusif au domaine artistique. Il importe alors de comprendre que les peintures de paysage ou nature morte apparaissent en «genres mineurs» puisque dépourvus de cette action ennoblissante et nécessaire à l'épanchement du beau comme du talent de l'artiste classique.

À cet égard, la présence du seuil-cadre entourant l'image-plan s'avère révélatrice : non seulement suggère-t-elle cette répansion de paroi sur l'œuvre (donc insérée au mur, sa planarité affermie), mais aussi propose un étai (encore là plus ou moins stable, de cette étendue tachiste, parfaite mais exclue de concentration, donc de véridicte fermeté-matérialité opposée à une mollasserie vaporeuse) au frêle réseau de lignes, d'angles et de lumières réparties sur les formes du plan, à cette toile instable en manque de soutien, dans sa délicatesse fragile, ses découpures et ses taillades ciselées; alors que la toile s'installe au même niveau que le mur protecteur, l'indéfini d'arrière-plan s'étale, s'éloigne, détaché, de cette toile dont il jalouera sans cesse l'assurance de présence stable, qu'elle hantera constamment, avec les répercussions que nous avons étudiées sur le regard du spectateur, et son interprétation. De sa blancheur visible, le seuil⁸ invite le regard du spectateur à promener son regard sur le réseau cristallin et tendu, pour découvrir par après, entre les trous et videtés de cette toile, la flouacité négative, angoissante, qui s'immisce vers – et au travers – du réseau qu'elle prétend égaler, surprendre, voire dépasser, engloutissant le moi du regardeur, ensuite le regardeur lui-même, le non-moi en répansion dans l'espace imaginaire instauré du regard, niant ainsi cette fragile diversité signifiante, interprétative, de l'œuvre photographique; c'est pourquoi du constat d'instant surgissent les impressions vraies et justes, sans connaître la courtesse ou précarité que dévore l'épanchement du flou et de l'inconnu dans l'œuvre. En fait, cette répansion de l'inconscient vise à réintégrer, après l'interprétation immédiate, les moi et non-moi dispersés du au travers de l'œuvre, et de l'espace imaginaire-interprétatif; à cet effet, du premier on comprend comment une œuvre photographique, de fertile en sens virtuels (possibles) et «exégèses» diverses, s'affadit au regard prolongé, semble vide, présenter une image pauvre et dépourvue de sens, sans interprétation possiblement associable au mutisme des teintes grisonnantes et tristes : c'est que

8. Étonnement, très peu d'analyses et d'études des modes d'être de cet art photographique considèrent l'importance des éléments qualifiés de «périphériques» à l'image, et pourtant intrinsèques à l'existence matérielle de l'œuvre : le cadre, notamment, ainsi que la plaque vitrifiée «protectrice» de l'image; de plus, le mode de présentation de l'œuvre, trop aisément assimilable à ses radicalités historiques confuses, des expériences ou élaborations picturales, comporte quelque sens porteur d'une définition-distinction de cette expression artistique...

(En ce sens, l'installation ressemble à un essai-étude révolutionnant les méthodes d'exposition, de présentation, renouvelant le narratif pictural d'istoria...mais cela ne constitue nullement l'essentiel de notre commentaire...)

l'interprétation, ou plutôt l'accueil des sens et interprétations possibles fut déjà accompli, dès les premiers moments du contact avec l'œuvre, et qu'ils sont déjà intégrés du regardeur.

Cette révélation d'inanité photographique naît, semble-t-il, avec plusieurs images de cette série de Robert Frank «Les Américains», car du vide jais, déséquilibré, où s'exerce ce désir d'élévation des scintillements dispersés – dissipés et reparus –, surgit cette forme certes archétypale, femme-mère matrice du travail, voire de l'imaginaire de l'artiste où s'invente la présence, l'apparence, la promiscuité du contact spectatoriel, en nette distinction avec l'inanité noirâtre, épuisée, maintenant inerte et inepte. Les nuances chromatiques s'ajustent au froncis des étoffes, s'insèrent dans l'être où s'installe et s'étale leur vitalité nouvelle, antécédemment réduite aux étoilements brefs, instantanés, de la brillance abyssale, infinie, de l'anti-image (c'est-à-dire, de l'image d'inanité); réceptacle et armature des luminescences récentes, à peine distancées et distinguées du vide où s'effaçait leur existence. L'architecture matricielle retient du désordre originel ses formes instables, égoïstes dans leur jeunesse et leur nouveauté, emplies d'ardeur et d'hardiesse, où s'exposent leurs fraîches, naïves, sensations et désir de présence. Enfin quelques sensations et chromes où s'accroche le regard! Enfin de rares ancrages présents à l'excès intronisation de l'œil à l'exploration, la découverte des proximités et racines de l'image photographique! Car cette complexité initiale de naissance, de construction latente, ne se manifeste qu'à l'intérieur du linteau-inanité, où tout est confusion, étrangeté et instant⁹, mais d'où s'épanche, s'affirme et se différencie néanmoins,

9. C'est-à-dire que ce cadre – le cadre photographique –, selon les points d'observation du spectateur, se dissout dans «l'étoilement scintillant des points» comme il soutient, étale les éléments constitutifs de la toile intérieure à l'image. Ainsi, l'intérêt instantané du spectateur décide, principalement, de cette solidité ou dissolution du cadre photographique. Toutefois, à l'ancrage du regard sur quelque aspect ou point de l'œuvre, la référentialité attribuée à l'espace nouvellement assujéti exige sa stabilité, à partir de laquelle seulement peuvent s'évaluer ces impressions de changement, d'oscillation, de déséquilibre de l'œuvre. Parallèlement à un ancrage du cadre photographique, l'attachement aux images rémanentes de surface, dans leur rigueur formelle, permet une évaluation similaire du «déséquilibre» de l'œuvre, par l'ancrage du regard dans quelque détail, lumineux ou attirant, de surface, clairement distinct des flouacités de profondeur, dont l'évasement perpétuel se dérobe à un éventuel saisissement sûr et «stable» étai de l'exploration spectatorielle de l'image. Enfin la flouacité mollesse de ces «traces informes» apparaît, au premier regard, dénier une rigueur formelle semblable à cette toile superficielle prolongeant l'imposant rempart-présence de cimaise ou de trumeau.

le moi de l'homme, centre de sa conscience! D'une minutieuse scrutation photographique poignent les *fréletés* de l'être superficiel, présenté à l'œil, car l'éclat albâtre ne trouble que par réminiscence antipodique, du pôle altier de noirceur, immiscé parfois à même l'image de surface. Ainsi s'affirment, concrètement, ces phénomènes-impressions de vacillement, d'instable, suscité des distanciations dialectiques ou immanentes du moi identifié à quelque élément superficiel, explorant, découvrant peu à peu l'œuvre fermée, hermétique, au regard originel.

Ainsi il importe de noter comment cette seule perception visuelle, alliée du mnésique, contribue à la définition de l'art photographique tel une expression d'espace, mais d'intimité sans épanchement extérieur, périphérique à l'être-regardeur telles ces autres existences et manifestations génériques imposantes de leur planarité affirmée, presque irréductible (l'*istoria* s'exile de la présence picturale, dont nombre d'expériences «*malerisch*» (Wölfflin), c'est-à-dire de quantité, de matière, transforment l'œuvre-tableau en étai, infrastructure des bigarrures picturales ou sociales, voire revendicatrices). Au contraire, l'art photographique se compare, d'un classicisme culturel, à cette «fenêtre ouverte» d'Alberti où se détaille une incroyable multitude d'aspects divers, d'angles et de facettes présentées au regard du spectateur; cette profondeur infinie (puisque indéterminable) de l'œuvre-photographie expose ce foisonnement *immanement baroque* de complexités dans un souci respectueux, inébranlable, (scrupuleux,) des distances, des rapports (lumineux, chromatiques, d'aire, d'orientation, etc.) et des interactions qu'explore, peu à peu, l'investissement du spectateur. Car celui-ci s'immisce dans l'image – ou plutôt elle l'envahit –, adhère à cet étalement minutieux de sculpturalité où prime la posture, le positionnement des disparités photographiées, gravées sur plaque réceptrice, ensuite transférée dans l'image enfermée de vide et soutenue du cadre. Conséquemment, de son inaliénable fenestralité apparemment extériorisante, et l'évocation de ressouvenances élevées à la contemplation de l'œuvre, le spectateur assigne plus ou moins consciemment le rôle d'un art de l'espace, irréel mais enraciné dans le réel, d'un espace étrange et certes inaccessible, situé à la lisière de l'éventuel et du concret, symbolise «idéalement» ce monde intérieur, onirique, jamais aperçu de l'homme, quoique lié à la mémoire immergée dans un temps antécédent, révolu, mais toujours (et paradoxalement) présent des relents actuels, conservés dans ce creuset radical de

l'homme¹⁰. Entrevue sous cet angle, la photographie déstabilise «habilement» les considérations esthétiques établies des arts visuels du vingtième siècle, que ce soit dans leurs manifestations formalistes ou post-modernes, notamment; niant cette présence excessive du pictural, l'extériorité difficilement intégrable de l'abstraction, et refusant l'universalité d'une sculpture du vide, échevelée, frêle, mais répansive, la photographie s'impose comme le seul art tourné vers l'intime, l'intériorité humaine, et dont la planarité à l'image de cimaise propose une surprenante profondeur. Détruisant cette dichotomie confortante de peinture et de sculpture, la photographie s'insère à l'interstice de ces deux champs médiatiques et, au contraire, réaxe les dialectiques anciennes entre ces deux expressions artistiques que le milieu institutionnel se montre récalcitrant à accepter, pour consolider les convictions contemporaines, raffermir les valeurs d'œuvres et les réseaux étayant leur présentation et présence culturelle. D'où les tentatives répétées de réfuter l'artisticité de l'œuvre, d'invoquer son manque d'abstraction, de créativité, enfin d'accuser sa pauvreté technique ou élaboratrice, voire de clamer sa déplaisante industrialité, actualité, *aliénation*.

Jean-Philippe Bourdeau
Université de Montréal

10. Concernant cette interaction de mémoire humaine et d'image photographique nous avons retrouvé quelque annotation antérieure à cet essai qui nous apparaît exposer intelligemment les motifs de cette identification de spectateur :

Cette prolifération de méthodes expressives incolores, à l'environ de l'enfance, attribue une immanence photographique incroyable, où se superpose, s'expose, la violence-véracité, péremptoirement aporétique (d'orientation), des plans déniés, rabattus à leur existence de feuille (vers ce réseautage intersticiel) seule sensibilité accessible. Notre perception-image de l'œuvre séparée entre une profondeur (délaissée), et une surface lisse (...), tangible, mais de sens direct, amnésique, écho des rugosités de rocs, premières impressions d'hommes références personnelles de monde : ce mythe d'intimité, légitimité d'être, intériorité distancée de l'extra-humain, extra-limite : le souvenir évoqué «sentiment de beauté du monde», incarné dans d'autres archétypes, desquels cette femme-nature, refuge-matrice de l'enfant, de ces perceptions immédiates présences-références d'univers. Ce désir renouvelé, perpétuel, de découverte. D'où cette pertinence d'une pensée dialectique, duelle, comparatrice : l'absolu (lointain, inaccessible) déluge d'inanité ou d'engelures.