

La photographie est ses paradoxes : une question de poésie et de substance

Tous les paradoxes, logiques ou existentiels, reposent sur la même injonction paradoxale : l'injonction d'avoir à admettre le message auto-réflexif, c'est-à-dire le message capable de dire son propre sens, le message qui est aussi méta-message.

Y. Barel, *Le paradoxe et le système*, cité par Matthieu Mavridis, «Approche de l'intra-ontologie merleau-pontienne», dans Françoise Dastur et Carlos Levy (eds), *Études de philosophie ancienne et de phénoménologie*, Paris/Montréal, L'Harmattan, 1999, p. 402.

D'une manière générale, je crois qu'on peut diviser les paradoxes photographiques en deux grands groupes : les paradoxes qui sont plutôt poétiques-noématiques, c'est-à-dire les paradoxes qui d'une manière sensible, évoquent la sonorité de l'être photographique mais qui ne concernent pas son origine, et les paradoxes ontologiques qui relèvent de l'être photographique lui-même.

Il faut d'abord préciser que dans ce texte l'attention est surtout portée sur les paradoxes ontologiques de la photographie et que les paradoxes poético-noématiques sont là pour satisfaire le désir d'activer, chez le lecteur, une sensation intime et envahissante semblable à celle qui surgit dans toutes mes rencontres avec le médium photographique. Celle qui me fait croire que tout (d'une manière plus au moins évidente) est paradoxal dans la photographie.

Déjà cette situation étrange que la photographie doive sa vie à la lumière autant qu'à son absence, annonce-t-elle la présence d'un paradoxe poétique ? Sûrement, car il est toujours étonnant de constater qu'une prise de vue qui se produit instantanément, en pleine lumière, ne peut apparaître dans sa forme photographique que progressivement et dans l'obscurité de la chambre noire. Dans la même aspiration poético-noématique, on peut se demander s'il n'est pas paradoxal que le médium photographique soit le seul

médium dans lequel le créateur - photographe peut (à la limite) être complètement écarté du processus de la construction de l'image ? Cette distance paradoxale entre la photographie et son « faiseur », Henri Van Lier, l'auteur de plusieurs ouvrages importants sur la photographie, l'explique ainsi :

Des photos remarquables peuvent être obtenues en déposant dans un fourré un appareil qui se déclenche automatiquement ; c'est même la seule façon d'observer efficacement les jaguars. Bien plus, même quand l'appareil est manié par un photographe, celui-ci reste toujours à *l'écart* de l'action principale. Au début c'était frappant, puisqu'il se tenait à côté du dispositif, se contenant de choisir ou régler le spectacle, et poussait sur le déclencheur quand le spectacle était à point (« souriez et ne bougez plus ! »). Aujourd'hui, les appareils sont doués d'un viseur qui donne à voir en même temps qu'on déclenche, mais *par dessus* ce que saisiront l'objectif et la plaque. Et si certains appareils, qui intéressent particulièrement les photos d'architecture, permettent de voir le spectacle du point de vue de la plaque qui l'enregistrera, c'est *avant* le déclenchement, pas pendant. Bref, un photographe ne peut jamais que « prévisualiser », comme disait Ansel Adams. Il est détrôné de la situation qu'avait le peintre-dieu, constructeur de mondes, selon l'observation de Vinci. Le voilà preneur, déclencheur, aiguilleur, non créateur [...] ⁶ .

À l'égard de cette analyse nous pourrions nous demander : n'y a-t-il pas quelque chose de contradictoire et de paradoxal même dans le fait qu'au moment de la prise de vue, donc au moment crucial pour son existence, l'image photographique ne soit qu'un indice de son possible contraire qui sera un négatif ? Autrement dit, n'est-il pas paradoxal que l'image photographique tout au long de son existence matérielle (telle

6. Propos recueillis par Françoise Ploquin , *Le français dans le monde*, CLE International, septembre-octobre 2003, n °329, {<http://www.fdlm.org/fle/article/329/vanlier.php>}.

que nous l'observons, nous la commentons, nous l'apprécions ou nous la détestons) n'arrive à se manifester que par le détour de sa matérialité ?

Finalement, pour compléter ce court survol des paradoxes poétiques, arrêtons-nous devant un paradoxe tout nouveau qui devient actuel avec le concept de nouvelle image, notamment celui de l'image numérique qui nécessite un regard différent sur la même vieille problématique liée au rapport entre la vérité et la fiction dans le médium photographique. D'abord, ce qui trouble le plus la photographie présentement c'est la possibilité étrange de produire une représentation de la « réalité » sans l'existence physique de cette « réalité » devant l'objectif de la caméra — ce que propose soudainement la photographie numérique. En éliminant le système de reproduction de l'image par traces sur un support sensible à la lumière et aux traitements chimiques, cette photographie offre une nouvelle dimension difficilement saisissable en ce moment. Dans cette dimension, l'axiome ontologique de l'empreinte de la réalité est remplacé par la possibilité de la construction d'une existence visuelle. Par ce changement majeur, la substance même de la photographie vient d'être modifiée radicalement.

Et pourtant, malgré la différence fondamentale entre ces deux techniques, c'est paradoxalement le processus analogique (c'est-à-dire le processus de la granulation sur un support photosensible frappé par la lumière) qui permet le fonctionnement de son contraire qui est le processus numérique (la traduction en impulsions électroniques). Essentiellement, parce que comme l'explique Henri Van Lier : « [...] rien n'est plus *digitalisable* que des granulations; au point que, depuis quelques années, le digital supplante l'analogique. Or, la digitalisation implique la porte ouverte à tous les recadrages et sous-cadrages, jusqu'à la

création d'un espace-temps tout *entier fenêtrant-fenêtré*, en inserts d'inserts, en *windows*⁷ ».

Devant cette situation paradoxale, qui révèle l'aspect mécanique de la représentation en photographie comme un élément en perpétuelle consonance avec le problème de l'origine photographique, il est temps de poser la question suivante : quels sont les paradoxes photographiques ontologiques et comment leurs fonctionnements déterminent-ils la substance même de la photographie ?

Une réponse possible autant que chimérique, dont la crédibilité repose sur la fertilité de la rencontre entre les spéculations théoriques et les expériences artistiques, sera proposée dans les chapitres qui suivent. À partir de là, les paradoxes ontologiques de la photographie resteront au cœur de mon intérêt, même si ponctuellement ils peuvent nous ouvrir d'autres champs pertinents pour la quête de l'être photographique.

7. Propos recueillis par Françoise Ploquin ,*Le français dans le monde*, CLE International, septembre-octobre 2003, n° 329, {<http://www.fdlm.org/file/article/329/vanlier.php>}.

Les trois paradoxes ontologiques de la photographie

Premier paradoxe (temporel) incarné dans la relation entre l'instant et la durée

Pour rencontrer de tels « objets » qui ne sont pas dans le temps, mais qui sont faits de temps, dont le temps est l'étoffe même, il faut se situer dans l'immanence de la conscience et non pas dans le monde, il faut se situer à la « naissance » de l'objet et non pas du côté de l'objet déjà tout constitué qui se donne sous la figure de l'identité. Car l'objet « naissant » in statu nascendi, est pure apparition (Erscheinung) ou plus précisément il est une multiplicité de modes d'apparition et c'est donc bien là, du côté du constituant, qu'on trouve le temps, la multiplicité.

Françoise Dastur, *Husserl -Des mathématiques à l'histoire*, Paris, Presses universitaires de France, 1995, p. 58.

L'intégralité temporelle de l'image photographique est une fiction; elle n'a jamais existé. Elle est instaurée par la photographie elle-même. Ce que l'on voit en photographie, ce sont des temps réunis mécaniquement par leur simultanéité, grâce à la caméra.

C'est par ce paradoxe que la photographie incarne le principe d'immédiateté en confondant les différents temps (chacun avec sa vitesse spécifique) dans un instant unitaire fixe. Dans le médium photographique, cet instant est déterminé par des positions de différents temps qui sont arrêtés dans un périmètre de l'espace grâce à la caméra. Dans sa forme traditionnelle de trace, chaque photographie est donc le résultat d'une unification (arrêt) des temps multiples qui constitue une dimension nouvelle et étrange de la réalité.

Sans aucun doute, en développant sa théorie de la relativité (selon laquelle la seule unité de temps consiste à être une nouvelle dimension : bloc espace-temps), Einstein n'a pas pensé à la photographie et à son paradoxe temporel. Et pourtant, la photographie nous fait drôlement penser à l'unité de temps multiples, donc à un amalgame d'espace-temps. Surtout parce qu'elle immobilise le temps réel (multiplicité du temps en mouvement) en le transformant dans une simultanéité fixe (instant). Dans le cas de la photographie, il s'agit donc d'une immédiateté (instantanéité) qui implique les deux simultanéités : une qui est réelle située

dans la durée et une autre virtuelle, située dans l'instant. Cette situation risque probablement d'être mieux analysée par une approche philosophique qui traite de la problématique complexe du temps. Et nécessairement l'approche philosophique nous mène vers une des réflexions les plus lucides et complexes qui abordent ce sujet, celle d'Henri Bergson.

Dans son ouvrage *Durée et simultanéité*, (Paris, Quadrige/PUF, 1998, p.51-52) en s'opposant à la théorie de la relativité d'Einstein, Bergson explique :

[...] Toute durée est épaisse : le temps réel n'a pas d'instant. Mais nous formons naturellement l'idée d'instant, et aussi celle d'instant simultanés, dès que nous avons pris l'habitude de convertir le temps en espace. [...] tel sera l'instant, — quelque chose qui n'existe pas actuellement, mais virtuellement. L'instant est ce qui terminerait une durée si elle s'arrêtait. Mais elle ne s'arrête pas. Le temps réel ne saurait donc fournir l'instant ; celui-ci est issu du point mathématique, c'est-à-dire de l'espace.

Évidemment, Bergson voit l'instant comme un temps spatialisé artificiellement. Même s'il confirme dans le même ouvrage que sans l'analogie entre le temps et l'espace nous ne pouvons ni mesurer ni penser le temps, il considère la relation entre le Temps et l'Espace comme quelque chose d'extérieur et de superficiel. En effet, pour lui l'Espace et le Temps demeurent distincts l'un de l'autre ou plus précisément l'Espace et le Temps « ne commencent à s'entrelacer qu'au moment où ils deviennent l'un et l'autre fictifs » (*Durée et simultanéité*, p.169). C'est pour cela que Bergson dénonce la combinaison d'Espace-Temps et qu'il reproche à Einstein de mettre sur le même rang le réel et le virtuel. Dans cette perspective, une analogie avec la photographie (qui ontologiquement mélange la réalité et la fiction, c'est-à-dire la multiplicité de temps et l'instant) me semble évidente. Alors, le parcours de cette analyse très spécifique et personnelle sur la photographie et son paradoxe temporel (sans aucune prétention d'inventer quoi que ce soit par rapport à une des plus complexes questions mathématiques et philosophiques

— le Temps) me conduit vers la constatation que c'est justement le médium photographique qui, d'une certaine manière, efface l'opposition entre les deux théories (celle de Bergson et celle d'Einstein). Essentiellement parce que la photographie, en tant que l'unité de Temps, tout en confirmant l'amalgame espace-temps, dénonce la possibilité que cet amalgame soit considéré différemment d'une fiction. La photographie ne peut pas nous présenter une simultanéité en mouvement constant (durée) autrement que par une singularité fixe (instant). Conséquemment, elle ne peut nous présenter la réalité que par une composition irréaliste.

Devant une photographie, nous sommes toujours en face d'une existence ambiguë et paradoxale où l'Espace et le Temps en s'interpénétrant (Einstein) demeurent distincts l'un de l'autre (Bergson). La photographie naît et continue de vivre comme une cicatrice toujours prête à s'ouvrir, toujours décidée à nous offrir, par un effacement du Temps réel, la promesse de l'éternité.

La spécificité de ce paradoxe temporel consiste entre autres dans le fait qu'une fausse représentation du temps réel (c'est le cas de la photographie) ne peut pas être considérée comme une œuvre de l'imagination. Cette fausse représentation doit être plutôt considérée (à cause de sa nature mécanique) comme une autoconstitution temporelle qui met en évidence l'inséparabilité de deux pôles : subjectif et objectif. Dans ce sens, on peut identifier la photographie à une existence qui ressemble énormément à ce qu'Husserl décrit comme l'« objet temporel ». Avant tout, parce que le vrai contenu de la photographie est le temps. Et même quand la photographie présente une forme abstraite sans aucun rapport avec un événement ou une situation concrète de la réalité, elle exprime la présence d'une existence dans le temps par l'instant. Dans la photographie, l'altération complexe entre le temps et

l'instant qui instaure le bloc espace-temps est donc inévitable. Et cela malgré le fait que de photographie en photographie sa manifestation est plus ou moins évidente. En tant que structure visible, c'est dans certaines réalisations photographiques que cette unité entre l'espace et le temps est particulièrement agissante.

Ainsi, dans son ouvrage *Histoire photographique de la photographie*, en analysant le travail des photographes japonaises Ueda (1913) et Suda (1940), Henri Van Lier remarque l'évidence de la manifestation visuelle du bloc espace-temps qui selon lui « construit le monde à partir de l'intervalle », dit « ma » dans la version japonaise. Dans le même texte, il souligne aussi que cet intervalle, grâce à l'absence de structure de causalité comme un « non-lieu-non-moment », provoque une « re-saisie perceptives » très spécifique pour la philosophie et la culture japonaise si parfaitement illustrée par les arts martiaux : « quand le combattant prend une position puis une autre sans passage appréhensible entre les deux⁸ ».

8. Henri Van Lier, *Histoire photographique de la photographie*, Paris/Bruxelles, Les impressions nouvelles, Les cahiers de la photographie, 1992, p.129-130.

Il n'y a rien à corriger dans cette analyse très juste et très convaincante d'Henri Van Lier, mais ce que j'ai envie d'ajouter est l'affirmation suivante : cette « re-saisie perceptive » est aussi la caractéristique prédéterminée de la photographie en général. Parce que chaque photographie est « une succession non liée de pellicules d'espace et de pellicules de temps [...] une sorte de non-lieu, de nulle part et partout » où « personnages coexistent, sans causalité réciproque progressive, n'ayant d'autres relations possibles entre eux que combinatoire et permutationnelles⁹ », comme l'explique Henri Van Lier pour la célèbre série *Sand Dunes* de Ueda. Dans ce sens, chaque photographie est, d'une certaine manière, en tant que la visualisation d'un processus de transformation des différents temps dans l'instant, une « re-saisie » quelconque. Car elle naît dans et par l'instant, toujours nouveau et inédit, malgré son épaisseur.

1. Ueda, *Sand*

9. Henri Van Lier, *Histoire de la photographie*, Les impressions cahiers de la photographie, 1992, p.130-131.



Dunes, 1952

photographique de Paris/Bruxelles, nouvelles, Les photographie,

Avant la photographie, seulement deux autres formes m'ont fait penser à cette étrange et paradoxale liquéfaction entre le temps et l'instant, qui à son tour incite un mélange de la réalité et de la fiction : la poésie haïku et les récits métaphysiques de Borges où les situations abstraites, symétriques dans le temps, après les parcours tortueux et simultanés, sont condensées dans un instant. Dans ces deux formes, le sens n'est pas situé dans le sujet abordé mais dans la notion de la temporalité, dans la structure même du temps. À l'intérieur de cette structure (par la rencontre entre le dit et le non-dit, le possible et l'existant), le sens est fixé plutôt dans l'arrêt que dans le déroulement. En effet, dans le cas de la poésie haïku, il s'agit d'une temporalité condensée dans le vide comme un instant lyrique apte à évoquer l'épaisseur du temps dans un instant précis, irrévocable et fatal. Cela, par une simplicité verbale, ou plus précisément par le rapport complexe entre les éléments, les images, les mots et les mouvements saisis instantanément. Tandis que dans le cas des contes de Borges, il est surtout question d'une temporalité surnaturelle, produite par la possible et inévitable rencontre dans un instant précis. Dans les deux formes (la poésie haïku et les contes de Borges), c'est donc l'instant qui ouvre l'espace *sui generis*. Celui qui est le résultat d'une rencontre fusionnelle entre le point et le tout, l'originnaire et le nouveau, le « vrai » et le « faux », le final et l'initial.

Sans doute, l'instant photographique est de même nature. Car c'est lui qui constitue devant notre regard une structure photographique visuelle, multiple et unitaire, semblable à ce que Georges Didi-Huberman, en expliquant le concept d'image chez Benjamin, aborde comme : « [...] un *crystal de temps*, la forme construite et flamboyante tout à la fois, d'un choc fulgurant où « l'Autrefois », écrit Benjamin « rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation¹⁰ ». Celle qui n'est pas l'issue

d'un simple rapport entre des temporalités diverses, mais la portée de leur rencontre dans un instant décisif et tranchant.

En parlant justement de cet instant photographique spécifique, Henri Van Lier précise :

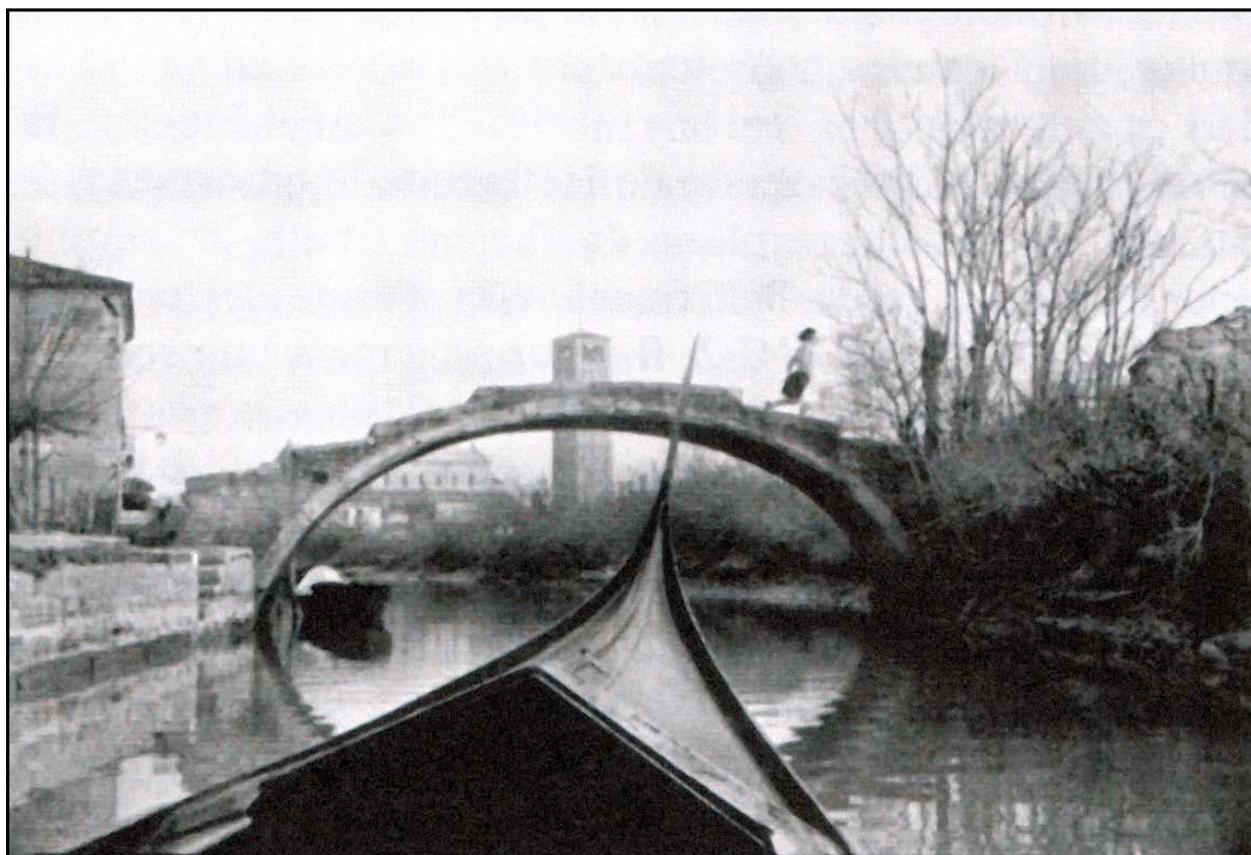
Il y a, en effet, des instants particuliers, qui sont ce que les Grecs appelaient une « tukHè » (rencontre), de « tungkHanein » (rencontrer). Une « tukHè » est une confluence, une conjonction ponctuelle de plusieurs séries d'événement hétérogènes (la tuile du toit + le front du passant), et qui, pendant une fraction de seconde, font un présent très dense (la fracture du crâne), par quoi l'instant devient un moment, avec ce poids du moment (momentum, movimentum) que l'instant n'a pas. On le voit, la notion grecque de « tukHè » est beaucoup plus riche que celle de « hasard », de l'arabe « coup de dé », et que celle de « chance », « cadentia », qui traduit seulement la chute des dés. Or, pour capter l'instant qui devient moment, la photographie est plus douée que la peinture du fait que, étant indicielle, elle enregistre fatalement des séries d'événements multiples, et la signification y naît presque toujours de la coïncidence de plusieurs insignifiances¹.

En expliquant « la combinaison paradoxale de composition et de saisissement » dans Torcello, une des célèbres photographies de Cartier-Bresson, le même auteur nous apporte cet exemple révélateur :

[...] pour saisir-construire l'instant-moment de Torcello en 1954 [...], il aura fallu que la pointe de la proue du bateau s'aligne avec la pointe du clocher et celle de la cheminée de la maison; que, cette pointe qui parcourait la voûte surbaissée du point, comme une aiguille parcourt un

1. Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, Les éditions de minuit, 2000, p.241.
2. Henri Van Lier, *Histoire photographique de la photographie*, Paris/Bruxelles, Les impressions nouvelles, Les cahiers de la photographie, 1992, p.118.

cadran, se trouve maintenant entre le clocher et la jeune fille, et cela dans le temps exact où celle-ci allait entrer dans le bouquet d'arbres effeuillés, sans y disparaître déjà (faisant, encore une fois, de l'espace en haut à droite le lieu de retournement de la composition). Il aura fallu encore pressentir que le clocher créerait une médiane, que sous l'arche surbaissée le poids plastique de la violence de la pointe à droite serait équilibré par la conjonction, à gauche, d'un bâtiment allongé, avec un bateau venant à la rencontre de celui sur lequel nous



12
nous trouvons ...

2. Cartier-Bresson, *Torcello*, 1954

12. Henri Van Lier, *Histoire photographique de la photographie*, Paris/Bruxelles, Les impressions nouvelles, Les cahiers de la photographie, 1992, p.119 .

Dans mon travail visuel, j'essaie de produire cette même rencontre des éléments en construisant la présence d'une existence visuelle dans le module espace-temps par l'union physique des différentes actions des différents instants arrêtés et superposés. De telle manière, je cherche à créer une topologie formelle (inconnue et étrange) qui est visiblement une fiction à la limite du possible. Mon but est, entre autres, d'agir la fausse existence de l'intégralité temporelle de l'image photographique comme une dimension ludique. À cet égard, d'un point vue général, mon travail peut être considéré comme un commentaire critique sur ce que la photographie nous présente comme une intégralité temporelle crédible. Je questionne donc non seulement la photographie comme un objet temporel, mais aussi, l'histoire et l'avenir d'une existence visuelle et son comportement dans l'instant et dans la durée. Je propose par un travail visuel concret un regard poétique et philosophique sur le temps de l'image. J'explore la différence entre le passage dans le temps et le temps d'un passage, pour offrir au spectateur l'écart qui à la fois nous sépare et nous relie au réel. Pour confronter ce spectateur avec une sensation troublante de la coprésence du temps et pour lui faire vivre l'absence tragique et la richesse captivante qui fixe notre regard devant une photographie quelconque.

Dans son livre *Devant le temps* (Paris, Les éditions de minuit, 2000, p.10) Didi-Huberman affirme : « Devant une image — si ancienne soit-elle —, le présent ne cesse jamais de se reconfigurer [...] Devant une image — si récente, si contemporaine soit-elle —, le passé en même temps ne cesse jamais de se reconfigurer [...] L'image a souvent plus de mémoire et plus d'avenir que l'étant qui la regarde ».

Dans le but d'activer visuellement une forme où le passé permet d'advenir et l'avenir rappelle le passé (par sa présence), j'essaie de réunir dans chacune de mes photographies toutes ces temporalités diverses qui évoquent ce qui est infiniment grand (durée) par ce qui est infiniment petit (instant). Autrement dit, j'essaie de considérer chaque photographie comme une forme ambiguë qui contient en elle-même une multiplicité temporelle. Comme une entité bizarre dont le commencement temporel est paradoxalement le résultat d'une action déjà effectuée au passé mais non observable au moment de son déroulement. C'est-à-dire comme un médium qui nous montre ce qu'il n'est pas possible d'observer (la durée) avant de le transformer en une fiction observable (l'instant). Car il n'est pas possible d'observer le temps qui est en constant mouvement. Ontologiquement dépendante d'un « avoir été là » (Barthes), la photographie ne peut pas nier sa nature surgissante. Dans ce sens, nous devons la considérer comme une expression phénoménologique, dont le *maintenant et l'ici* ne sont pas moins agissants que son passé. Suspendue et coincée entre deux présents : l'ancien et le courant, qui sont le passé et l'avenir en même temps, elle est fatalement déterminée par son présent qui en soi n'existe pas, car chaque présent « comporte un peu de passé et un peu d'avenir¹³ ».

C'est pour cela que dans ma production je traite la photographie comme une entité dont le comportement est instable. J'explore sa nature insaisissable surtout en fonction du temps, parce que malgré l'aspect mécanique de sa nature il est évident que « la photographie n'est pas affaire seulement de cadrage, ni de visée, et moins encore d'ouverture du diaphragme ou de durée d'exposition, mais de *profondeur de temps* »

13. Jorge Luis Borges, *Conférences*, Paris, Gallimard, 1985, p.209.

comme nous le dit Damisch dans son livre *La dénivelée* (Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 72). J'endosse ce constat parce que je crois en effet que la photographie est une structure particulière faite de différents moments qu'elle confond devant notre regard.

« *La structure kaléidoscopique* », révélée par Benjamin comme la métaphore de la structure du temps dans certaines photographies de Karl Blossfeldt, me semble très proche de cette forme de topologie temporelle conflictuelle et dialectique que je cherche à activer dans mon travail comme quelque chose qui, paradoxalement, posséderait un certain contenu de la réalité malgré sa fictive existence temporelle.

Comme l'artiste, je suis coincée entre la facticité, l'éventualité et l'intentionnalité de la photographie. Je comprime les matérialités et les temporalités diverses dans un éternel instant d'ivresse photographique, incontestablement vrai et faux. Je cherche donc à affirmer la vérité de cet instant comme un possible qui actualise la conversation troublante et infinie entre la subjectivité du geste et l'objectivité des choses. Pour illuminer l'épaisseur de ma propre temporalité, je fais surgir le temps par l'instant en produisant une proximité temporelle, dans une forme visuelle qui, par les différentes couches de temps nous relie et nous sépare du réel.

Dans certaines œuvres, à l'aide d'un dispositif constitué lors de la prise de vue (exemple : la superposition d'un négatif et d'un positif projetés sur un mur où est posé un objet), j'essaie de créer une unité de différentes réalités temporelles apte à transformer des souvenirs en images et à manifester l'épaisseur du temps condensé dans l'instant. Cela me mène nécessairement vers le rapport entre la totalité et le fragment abordé dans ce texte comme

deuxième paradoxe photographique.

Deuxième paradoxe (visuel) incarné dans la relation entre la totalité et le fragment

Entre le peintre et le cameraman nous retrouvons le même rapport qu'entre le image et le chirurgien. L'un observe, en peignant, une distance naturelle entre la réalité donnée et lui-même, le cameraman pénètre en profondeur dans la trame même du donné. Les images qu'ils obtiennent l'un et l'autre diffèrent à un point extraordinaire. Celle du peintre est globale, celle du cameraman se morcelle en un grand nombre de parties, qui se recomposent selon une loi nouvelle.

Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (version 1935), dans *Walter Benjamin Œuvres, III*, (s.l.), Gallimard, 2000, p. 99.

Même s'il existe une différence fondamentale entre le cinéma et la photographie, cette célèbre observation de Walter Benjamin ouvre, je crois, une problématique aussi pertinente pour le médium photographique. Cette observation me fait croire : l'intégralité visuelle de l'image photographique est une fiction parce que la photographie ne nous montre qu'un fragment de la réalité. La photographie d'une totalité n'existe pas. Par un processus de décomposition de la réalité, la photographie exprime la totalité par le fragment, qui paradoxalement, devant nos yeux se présente comme un monde dans sa totalité photographique.

Par exemple, un chien, une femme et un train qui passe, tout ça arrêté dans une fraction de seconde devient, dans une photographie un monde en soi, un monde dans sa totalité tout à fait crédible même si réellement un lien entre ces éléments n'a jamais existé. En effet, ce lien est imposé par la photographie elle-même. Ce que l'on voit sur une photographie ce sont des temps et des situations (fragments de la réalité) réunis mécaniquement, grâce à l'appareil, par leur simultanéité temporelle et par la décomposition de la totalité (réalité) qui installe une totalité photographique nouvelle.

« Quand un photographe prend une vue, vous ne voyez jamais qu'une partie découpée d'un tout¹⁴ », commente Eugène Delacroix dans son *Journal*, le 1^{er} septembre 1859, pour constater un peu plus loin dans le même texte, qu'avec la photographie « l'accessoire est aussi capital



que le principal¹⁵ ».

3. Alvarez Bravo, *Conversation autour d'une statue*, 1933-1934

14. Eugène Delacroix, cité par André Rouillé dans *La photographie*, s.l., Éditions Gallimard, Folio essais

inédit, 2005, p.126.

15. *Ibid.*, p.127.

Évidemment, ce détachement des liens initiaux, originaires des éléments de la réalité (totalité) demeure la caractéristique fondamentale du médium photographique. Encore aujourd'hui, presque 150 ans après l'observation de Delacroix, toute analyse qui prétend cerner la nature de la photographie doit considérer, comme un sujet incontournable, le processus de décomposition de la réalité. Ce processus brise la hiérarchie et les relations authentiques par la constellation subite des anciennes composantes. Ainsi, il exprime la totalité par le fragment en instaurant une réalité (totalité) visuelle nouvelle.

En regardant une photographie on n'est jamais apte à percevoir les liens initiaux entre les éléments, non plus leur rapport ordonné car ils sont unis artificiellement par le coup mécanique de la caméra. La photographie — comme le résultat de ce qu'il y avait et de ce qu'on croit y être, comme un conte fatal entre la réalité de chaque fragment qui composent l'image et l'illusion créée par l'ensemble de ces fragments — n'est qu'une interprétation possible, d'autant plus proche de la réalité parce qu'irrationnelle. Comme un acte d'amputation de la réalité, elle rend « vrai » le réel par l'évacuation de ce qui était autour de l'objet (sujet) photographié et elle cause une rupture inévitable avec la réalité qu'elle présente pourtant incontestablement.

C'est pour cela que le médium photographique ne nous montre jamais la réalité d'un monde concret, mais c'est plutôt le monde photographique qui devient une réalité visuelle concrète (par sa construction) devant nos yeux. Dans ce sens, l'intégralité visuelle de l'image photographique est bâtie sur la possibilité d'abuser de la « vérité » du monde en assemblant la vérité de chaque élément de ce monde dans une construction fusionnée.

Par arrachement, prélèvement, abstraction, la photographie-document aboutit rapidement à une accumulation proliférante de vues partielles, de fragments, de bribes de réalité : un vaste chaos d'images en quête compulsive d'unité. Non pas une unité organique, qui aurait été perdue et qu'il faudrait retrouver ; mais une unité de cette multiplicité-là, un tout de ces fragment-là [...] une unité et une totalité qui ne seraient que l'« effet » du multiple et de ses parties décousues¹⁶ .

Évidemment, le sens d'une telle syntaxe n'est plus dans le fonctionnement fragmentaire (véridique) des éléments mais dans le caractère unitaire (fictif) qui isole ces éléments du monde réel. Car « en accumulant, en fragmentant, la photographie-document participe au chaos ; en rassemblant, l'album produit de la cohérence, de la logique, de l'unité¹⁷ ».

Cette tendance vers l'unité qui produit l'album, je la vois à l'œuvre dans chaque photographie qui est pour moi simultanément une toute petite partie du monde et la totalité d'un univers entier. Dans ce sens elle fonctionne à la manière d'une entité étrange et étonnante comparée par Jorge Luis Borges dans sa courte nouvelle *Aleph* (*L'Aleph*, Gallimard, France, 1967, p. 207) à une sphère mystique « dont le centre est partout et la circonférence nulle part ». Sur le même page, Borges décrit cette entité (dit Aleph) en écrivant :

À la partie inférieure de la marche, vers la droite, je vis une petite sphère aux couleurs chatoyantes, qui répandait un éclat presque insupportable. Je crus au début qu'elle tournait ; puis je compris que ce mouvement était une illusion produite par les spectacles vertigineux qu'elle renfermait. Le diamètre de l'Aleph devait être de deux ou trois centimètres, mais l'espace cosmique était là, sans diminution de volume.

16. André Rouillé , *La photographie*, s.l., Éditions Gallimard, Folio essais inédit, 2005 , p.129 -130.

17. *Ibid.*, p.131.

Je suis toujours étonnée par la ressemblance extraordinaire entre cet infini fragment borgésien, et la photographie. Évidemment, car la photographie est ontologiquement le fragment et la totalité d'ordre interne seulement. En effet, il est impossible d'encercler photographiquement une totalité/réalité. La photographie est un champ absolument grand et absolument petit, infini, et dans ce sens quelque chose de faux, d'impossible, de fictif et pourtant vrai, car en même temps, aucune photographie n'est sa négation.

C'est pour cela que la relation entre la totalité et le fragment, devient un point décisif non seulement pour la nature de ce médium, mais aussi pour la construction de la conscience critique de la réalité. Celle-ci engendre une action artistique et sociale, exploitée abondamment par les mouvements conséquents du XX^e siècle, par exemple par les mouvements d'avant-garde. Grâce à ce rapport ontologique entre la totalité et le fragment, la photographie a été un moyen efficace de décortiquer la réalité historique afin de favoriser notre observation nouvelle. De façon radicale, elle a représenté le réel jusqu'à la disparition de ce réel. Ce paradoxe, comme la *differentia specifica* de sa nature en tant qu'image, était responsable de manière importante pour le cheminement historique du médium photographique et je dirais crucial pour son accès au panthéon de l'Art après la longue période de résistance. Car c'est précisément ce paradoxe qui a aidé à la photographie à dépasser l'évidence de l'acte mécanique, tout en affirmant l'enregistrement fidèle de la réalité. D'où, dans le processus d'affirmation de la modernité, vient directement une prééminence de la photographie sur la peinture. Bref, si la peinture était responsable pour la libération de notre regard en disposant une nouvelle idée de la réalité, la photographie a libéré la réalité elle-même de notre regard.

Bien entendu, cela en découvrant les formes étonnantes du monde.

C'est ce jeu de mouvance complexe, paradoxale et ontologiquement différente des autres médiums qui devient particulièrement intéressant pour une époque bouleversante dont certains mouvements intellectuels et artistiques (par exemple l'avant-garde) visaient la rupture avec les formes anciennes et classiques dans le combat absolu pour un individualisme nouveau, de plus en plus manifesté au XX^e siècle comme un collectivisme et un universalisme étroitement lié à l'idée de la totalité. Une totalité proposée comme une manifestation plus générale de la modernité pour laquelle le rapport entre l'unité et le fragment était transcrit en un dialogue permanent entre la fiction et la réalité.

À cet égard, il sera très intéressant de voir comment ce rapport, exploité abondamment et très différemment par les trois mouvements d'avant-garde (le dadaïsme, le surréalisme et le constructivisme) se manifestait concrètement. Voilà ce que devient le sujet principal jusqu'à la fin de ce chapitre.

Le dadaïsme et la photographie (Fragment – totalité à l'origine d'une hallucination fidèle de la réalité)

Dada savait que les contrastes et les concordances sont à la source de toute VIE, mais qu'ils ne sont que des conditions de toutes les émanations intellectuelles et physiologiques à la fois, et qu'un TOUT régit ces oppositions, et démontre que le Zéro, le Rien est la clé secrète de TOUT et que même ce TOUT ne signifie pas plus que le RIEN. La sensibilité externe des phénomènes et de toute sensorialité est comprise par ce RIEN qui est la source de TOUT. Car tous les éléments vivants ne se transforment pas inlassablement, ils sont en même temps eux-mêmes et leur contraste, très loin de toute transformation successive, car immédiate et instantanée. Une simultanéité inextricable.

Raoul Hausmann, *Je ne suis pas un photographe*, textes et documents choisis et présentés par Michel Giroud, Paris, Éditions du Chêne, 1975, p.153.

Pour les dadaïstes, la photographie comme le résultat créé par un ensemble des fragments, était elle aussi « une simultanéité inextricable ». Sans préoccupation esthétique et avec une autre vision (critique de la culture et de la politique), la photographie dada a renouvelé une question éternelle et essentielle pour tous les arts, celle de la représentation. Par les possibilités qui lui sont propres, elle en a posé une autre : Si la fiction est une histoire racontée et le réel l'Histoire, la photographie est-elle les deux en même temps ?

« On assiste à la description d'un processus de renouvellement permanent, jamais à la création d'un univers à signification imaginaire, à la projection de phantasmes ou à une quelconque interprétation symbolique. C'est l'affirmation, par tous les moyens, de la présence énigmatique, sans aucune explication rassurante, de notre existence dans un univers tout aussi inconnu¹⁸ », rapporte Michel Giroud au sujet de la photographie dada.

18. *Raoul Hausmann, Je ne suis pas un photographe*, textes et documents choisis et présentés par Michel Giroud, Paris, Éditions du Chêne, 1975, p.11.

Cet univers était créé, dans la production dada, surtout dans les processus de collage et de montage, les deux principales techniques exploitées par ce mouvement. Dans le but d'exprimer un seul et nouveau sens par la contradiction et la diversité, Dada a inventé ces processus qui (dans un sens plus large comme une forme d'assemblage) deviennent des constituants fondamentaux non seulement de l'art, mais aussi de la pensée du XX^e siècle.

4. Max Ernst, *Le rossignol*

Pour le médium de la décomposition de la réalité par le processus de montage photographique, le processus du montage est semblable à ceux de la photographie : l'ordre et le désordre, l'autonomie et la dépendance. Il rattache à



chinois, 1920

photographique, la proposition par le collage était très fructueuse. Cet article articule les principes de la photographie : l'autonomie et la dépendance, la totalité des

parties, des temps, des situations, des formes et des représentations hétérogènes, ce qu'ontologiquement fait la photographie par le principe d'immédiateté qui confond le temps en un instant unitaire. Ainsi, dans ce genre

de dispositif visuel, la fiction créée par la concomitance et par la disposition temporelle et spatiale des éléments devient, paradoxalement, leur vrai et principal sens.

L'intégralité de l'image, qui sera fondamental pour la photographie surréaliste (comme on le verra plus loin dans ce texte), n'avait donc aucune importance pour la photographie dada. L'intégralité de celle-ci (photomontage) était bâtie sur la possibilité d'outrepasser la « vérité » de chaque constituant en construisant en même temps une vérité nouvelle qui explique mieux une totalité (réalité).

Les photomontages antinazis de John Haertfield sont de bons exemples de ce processus. John Heartfield est né en 1891 à Berlin, sous le nom d'Helmut Herzfeld, dans une famille aux orientations très socialistes. Après des études de graphisme et d'art décoratif, il s'engage dans la vie politique surtout après sa rencontre avec Georg Grosz. En 1916, il change son nom en John Haertfield en signe de protestation contre le slogan « Dieu punisse l'Angleterre ». En 1920 avec Grosz, Hausmann et Huelsenbec, comme « monteur Dada », il devient coréalisateur de « Dada 3 ». En 1933 il s'enfuit à Prague et ensuite en Angleterre. Interné dans trois camps spéciaux anglais au moment de la déclaration de la guerre, suspect en tant qu'Allemand et gravement malade, il continua de se promener dans les différents pays comme un apatride jusqu'à 1950 alors qu'il revient en Allemagne. Il mourut à Berlin en 1968.

Encore aujourd'hui, grâce à la complexité de la vision, les images de Haertfield sont les documents les plus crédibles d'une époque difficile. Elles sont plus justes que n'importe quelle image documentaire qui réfère au même moment historique. Elles résument parfois « à

elles seules toute une époque ». Elles font connaître l'histoire (totalité) par la fiction (fragment). « Le photomontage dada demeure encore aujourd'hui un modèle probant dès lors qu'une critique de la représentation politique apparaît nécessaire¹⁹ », affirme Vincent Lavoie dans son livre *L'instant-Monument*.

En même temps, comme une forme fascinante de superposition de la vie et de l'art, le photomontage a introduit toute une réflexion sur le métalangage et sur les repères sémantiques par rapport à la dualité de la manifestation photographique. Aussi elle a souligné la nature ambiguë de la photographie placée à mi-chemin entre la fiction et la réalité. Cela toujours dans le but de confronter la fluidité de la pensée avec la rigidité de nos raisonnements habituels à l'endroit des choses sensibles et de leurs limites. Dans ce sens, on peut dire que le photomontage dada nous a laissé en héritage ce que l'on peut identifier comme une hallucination fidèle de la réalité, à la différence de la photographie surréaliste qui prétendait plutôt créer une hallucination réelle.

Là, en effet, on peut constater que dans le cas du photomontage dada, même la représentation devient une question d'hypothèse plutôt qu'une question de certitude parce que le photomontage dada a remplacé dans la photographie la justesse perceptive par une justesse intuitive et imaginaire. Par ce passage formidable entre le réel et l'irrationnel, entre le fragment et la totalité, ce processus comme une expérience photographique plus marquante du mouvement dada nous a fait comprendre, grâce à la fiction, un autre « vrai » de la vérité.

« VOIR veut dire, reconnaître dans l'esprit, percevoir dans toutes directions », comme cela était écrit par Hausmann dans le *Courrier Dada* (Paris, Éditions Allia, 1992, p. 92).

Autrement dit, les dadaïstes savaient que la photographie nous cache ce qu'elle nous montre en même temps. Pour voir mieux, il faut briser ce jeu ambigu et troublant entre l'absence et la présence des éléments.

Car la lumière a besoin de l'ombre. De l'ombre, qui accentue ou qui égalise les contrastes en les accordant. Voyons-nous clair ? Voyons-nous obscur ? Nous voyons les choses par l'obscurité, qui rend les modelés. C'est l'ombre qui désintègre, qui déforme les choses. Transformer les choses par les ombres par le NOIR [...] Voyons : là une Chose, une chaise. Je prends une ampoule électrique, je la pose sur la Chose. J'allume. Qu'est ce que je vois, qu'est ce que je distingue ? C'est sont en NOIR sur le plancher les OMBRES, le NOIR qui transforme le caractère de la chaise-Chose. C'est dé-signification de la Chose par des signes NOIRS qui me transfèrent l'image claire. Si je remue l'ampoule électrique, les OMBRES ne parlent plus de la signification, elles rendent l'image d'une Chose, qui ne reste plus Chose, qui évoque autre chose que la Chose²⁰.

En renversant les effets, par la contradiction qui donne une totalité crédible, le photomontage dada a refusé la fonction reproductrice de la photographie, mais il est toujours resté fidèle à la réalité comme une empreinte de l'actualité.

Par le travail d'Haertfield, d'Hausmann, de Moholy Nagy et d'autres artistes liés par les principes et les visions de ce mouvement, la photographie dada a dépassé ses limites

20. *Raoul Hausmann, Je ne suis pas un photographe*, textes et documents choisis et présentés par Michel Giroud, Paris, Éditions du Chêne, 1975, p.74.

et a pris une nouvelle forme. Ni objective ni subjective (dans le sens de fonctionnement symbolique et imaginaire des surréalistes) cette forme révèle à travers les objets, les événements, les situations et les moments précis, une nouvelle vision et nous montre la relativité de la conscience et la fragilité de chaque certitude.

Le but principal de cette photographie n'était pas de nommer les éléments de la réalité, mais de les découvrir par la construction. Il faut dire que le mot construction avait une importance énorme pour la photographie du mouvement dont les protagonistes, justement à cause de leurs affinités pour le processus de construction, démontreront un grand intérêt pour le constructivisme russe, quelques années plus tard.

Comme un sous-entendu du réel, la photographie dada a affirmé la réalité par sa négation de la même manière que l'« aversion à jouer à l'artiste²¹ » de Dada a affirmé l'art. C'était une des plus importantes inventions de ce mouvement. Un changement prodigieux pour notre culture esthétique occidentale.

21. Emmanuelle de L'Ecotais, *L'esprit dada*, Paris, Éditions Assouline, 1999, p.15.

Le surréalisme et la photographie (Empilement de fragments pour une totalité subconsciente)

Tout d'abord tourné vers la littérature pendant sa première phase de constitution, le surréalisme a manifesté très vite un intérêt particulier pour la photographie. Parmi tous les moyens d'expression visuelle, la photographie a été la première discipline à laquelle les surréalistes ont appliqué les principes proposés par leur manifeste et le premier processus avec lequel ils voulaient créer un lien direct. Sans aucun doute ce n'était pas un hasard.

Pour le surréalisme et son idée principale, l'écriture automatique, la photographie était un médium idéal. Ainsi dans la préface du catalogue de l'exposition Max Ernst (Paris, 1924) André Breton, le concepteur et le grand porte-parole du surréalisme, parle ainsi de cette corrélation entre la photographie et l'automatisme mental : « L'écriture automatique apparue à la fin du XIX^e siècle est une véritable photographie de la pensée²² ». Pour André Breton, ancien étudiant en médecine, familiarisé avec les concepts freudiens (fonctionnement réel de la pensée dicté par l'absence de tout contrôle) le lien entre le processus mécanique de la photographie et l'association libre du cerveau humain était évident et très utile. Surtout parce que ce que l'on voit dans une photographie dépend, sans exception, d'un geste plus ou moins accidentel, malgré tous les contrôles techniques, en vue de conserver un passé tel quel. Bref, pour les surréalistes, la photographie était un processus semblable à celui du fonctionnement du cerveau humain et dans ce sens, comme dit Edouard Jaguer dans la préface pour son

22. Préface au catalogue de l'exposition *Max Ernst*, Paris, 1921. Voir André Breton, « Max Ernst », *Pas perdus*, Paris, Nouvelle Revue Française, 1924, p.101.

ouvrage qui porte sur la photographie et le surréalisme, elle était « en elle-même un événement surréaliste²³ ».

À cause de sa croyance à la réalité supérieure et mystique, en dehors de préoccupations esthétiques et formelles, avec son intérêt pour les images oniriques et pour le rythme du fragment, qui dans son accumulation présente une totalité subconsciente, le surréalisme a trouvé sans nul doute dans la photographie un outil fascinant et indispensable.

Comme un acte accompli dans une fraction de seconde, un acte hasardé, au sens freudien du terme, la photographie était considérée par les créateurs du mouvement surréaliste comme un processus apte à exprimer l'inconscient et la fiction, deux sujets chers et sacrés pour le mouvement. Dans sa « Petite histoire de la photographie », Walter Benjamin, à propos de la photographie affirme : « Elle seule nous renseigne sur cet inconscient visuel, comme la psychanalyse nous renseigne sur l'inconscient pulsionnel²⁴ ». Il est évident que ce mariage romantique entre la photographie et le surréalisme était basé aussi sur le mimétisme (un objet qui en imite un autre), sur la réalité constituée en signe, sur la présence transformée en absence, et surtout sur les différents processus du travail (manipulation au tirage, négatifs superposés, solarisation, rayographie, etc.) comme l'explique Rosalind Krauss dans son texte « Le surréalisme et la photographie ».

1. Edouard Jaguer , *Les mystères de la chambre noire. Le surréalisme et la photographie*, Paris, Flammarion, 1982, p.3.
2. Walter Benjamin « Petite histoire de la photographie », *Œuvres, II*, Paris, Gallimard, 2000, p.301.

Alors, comme un médium bizarre (mélange d'existence incontestable et fiction de cette existence, de disparition et de présence mystique) la photographie était un choix logique pour le mouvement qui prétendait affirmer le progrès par l'idée de la relativité de la conscience et la fragilité de chaque certitude. Mais, j'ose dire que malheureusement, une chose importante n'était pas comprise par les partisans de ce mouvement : la dimension « irrationnelle », fictive de la photographie (malgré son statut de document) est inhérente à sa nature, ce n'est pas une invention du surréalisme.

La photographie est d'autant plus subjective qu'elle est entièrement objective et mécanique. Une seule chose est certaine dans ce médium c'est le fait qu'on ne peut jamais nier que quelque chose a été là, devant l'objectif, à un moment précis. Comme la réalité ou comme la simulation de la réalité, on ne peut pas savoir avec certitude. Et même si nous voulons conserver le plus fidèlement possible, par ce médium, un passé tel quel, devant une photographie nous tombons toujours dans un vertige produit par le mélange de la vérité et du mensonge d'un moment précis perdu dans le temps.

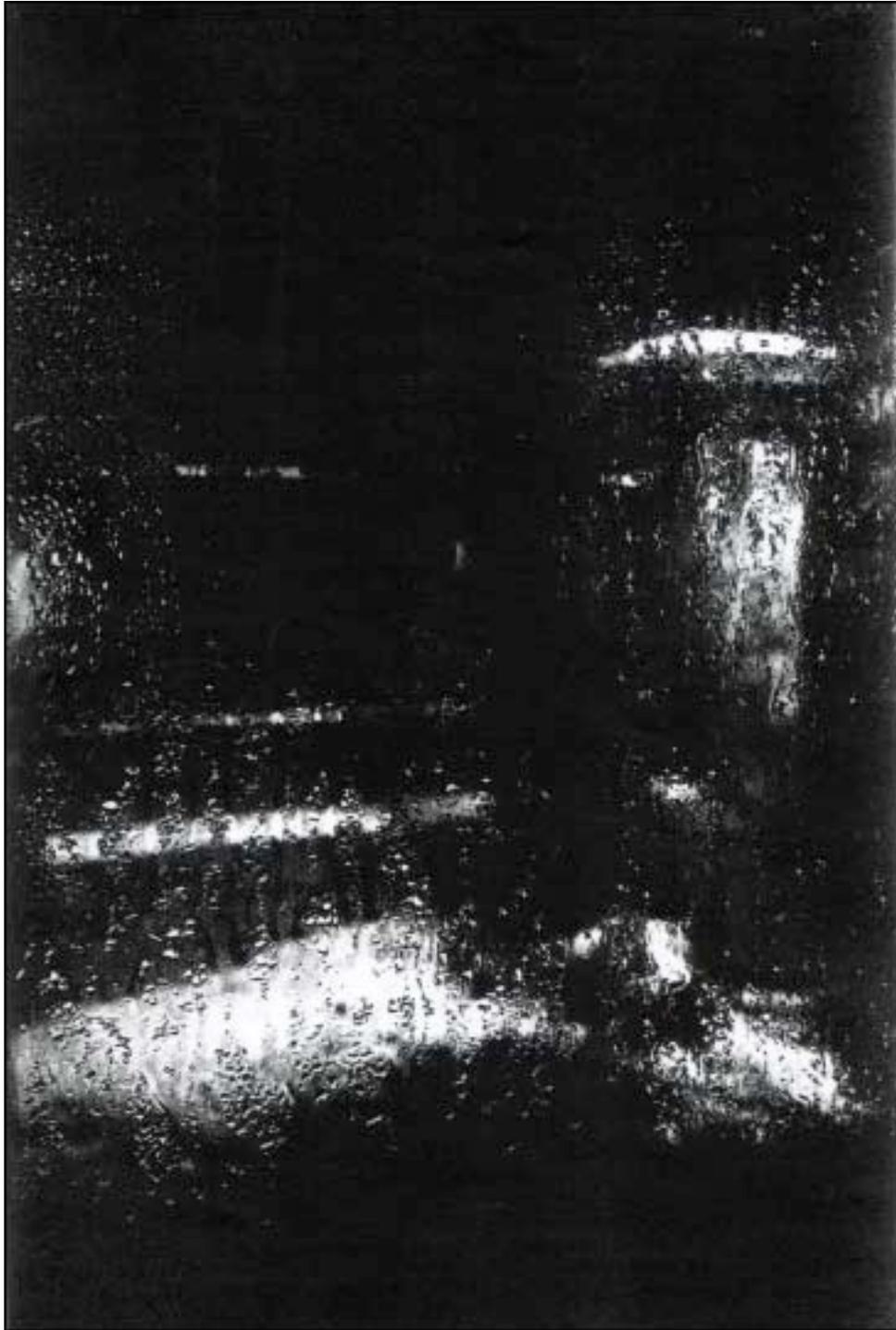
Un des plus talentueux artistes en photographie lié au mouvement surréaliste, Gyula Halász Brassai, (Brassai illustre le tout premier numéro de *Minotaure* en 1933, les numéros 3 et 4 de *Graffiti parisien* qui font contrepoint au célèbre article « Du mur de cavernes au mur d'usine », le numéro 5 de *Cristaux aragonites et coraux* qui traduisent « La Beauté sera convulsive », et il participe à l'illustration de « L'Amour fou » de Breton en 1938) dans le journal *Culture et communication* (Paris, n°27, mai 1980), déclare :

C'était un malentendu. Ils considéraient mes photographies « surréalistes » car elles

révélaient un Paris fantomatique, irréel, noyé dans la nuit et le brouillard. Aussi André Breton tenait à publier ses textes « La Nuit du tournesol », « La Beauté sera convulsive » avec mes photographies. Or le « surréalisme » de mes images ne fut autre que le réel rendu fantastique par la vision. Je ne cherchais qu'à exprimer la réalité, car rien n'est plus surréel.

Brassaï n'était pas seul à penser comme ça. De nombreux artistes ont renoncé à s'identifier à ce mouvement pour des raisons semblables. Cependant, les surréalistes se sont souvent approprié des photographies de ces artistes pour les publier dans leurs revues sous des titres ambigus. Ainsi, André Kertész explique que «voir ce qui existe²⁵» était sa seule obsession, même si les surréalistes exploitent ses photographies. Pendant 50 ans de travail en photographie, il n'a jamais cherché l'extraordinaire. Pourtant, peut-être, a-t-il laissé dans l'héritage photographique les plus belles photographies du bizarre. Tout comme Josef Sudek, un des plus forts et des plus originaux des artistes photographes de son siècle, qui sans aucune prétention de contribuer au mouvement surréaliste a produit des photographies présentant d'un mélange troublant de fiction et de réalité.

25. André Kertez, cité dans *Collection de photographies* du Musée national d'art moderne 1905 -1948, Paris, Édition du Centre Pompidou, 1996, p.245.



5. Josef Sudek, *Fenêtre embuée* du cycle *Fenêtre de mon atelier*, hiver, 1940-1954

Par contre, les images quasi immatérielles, réalisées par Jacques-André Boiffard pour *Nadja* de Breton ou des photographies de Bellmer pour les poèmes de Paul Eluard, tout comme la majorité des manipulations (souvent un simple décor) de Man Ray, nous laissent indifférents. Encore plus, si on les compare à la peinture surréaliste, car évidemment dans ce médium la question d'irrationalité et de représentation n'est pas de même nature que dans la photographie.

Même si le surréalisme a employé toutes les possibilités mécaniques et chimiques dans le but de produire le bizarre, il n'a jamais questionné le bizarre dans la photographie ni la photographie en tant que médium bizarre. De ce genre d'approche résultaient souvent des images tout à fait banales, vides et pauvres dans leur expressivité, malgré une volonté flagrante de nous fasciner par leur force mystérieuse.

Paradoxalement, ce que les surréalistes trouvaient de plus intéressant dans le médium photographique — la possibilité d'exprimer la fiction — était leur plus grand adversaire. Simplement, parce que la photographie n'est pas, comme ils la voient, un bon moyen d'exprimer le surréel, elle est surréelle, malgré son inévitable rapport avec la réalité. Elle n'est jamais « une image juste », mais « juste une image » comme dirait Godard.

Dans ce sens, je fais une distinction importante entre la photographie surréaliste et la photographie empreinte de fantastique et de surréel. En fait, ce qui n'était pas compris par les créateurs du surréalisme, par rapport à la nature double de la photographie, était déjà exploré et minutieusement élaboré par le mouvement dada avant la constitution du surréalisme. Quelques années plus tard, ce sera un autre mouvement, le constructivisme, qui continuera

d'approfondir le questionnement sur le rapport fiction-réalité dans la photographie. Par un langage propre et spécifique à la photographie, ce mouvement forcera une extension nécessaire et troublante dans notre vocabulaire visuel grâce à une force révolutionnaire semblable à celle du dadaïsme.

La photographie et le constructivisme (Fragment, une totalité inattendue)

Confrontée à la fois à l'anxiété de l'esprit et à la réalité incontestable, troublée par l'oscillation entre ce qui se voit et ce qui se cache au regard, la photographie constructiviste a cherché à rendre visible ce qui ne l'est pas : ce qui n'est jamais vu dans la simple perception — une vérité incontestable et quotidienne, formée par la force de l'imagination. Dans ce sens, la photographie constructiviste s'impose comme une forme de retour au réel et la fiction comme une réalité inattendue qui est là pour nous réveiller par un regard nouveau, inhabituel et différent. Les objets en mouvement, les raccourcis, un nouveau procédé de composition et le jeu entre l'expressivité artistique (imagination) et la nature documentaire de la photographie, tout cela, comme un langage spécifique de la photographie est mis en action dans le mouvement constructiviste pour démarrer un processus nécessaire et irremplaçable dans l'évolution de la culture visuelle.

Rodtchenko, un des membres les plus actifs du groupe constructiviste russe déclare : « Nous découvrons tous les prodiges de la photographie. Jusqu'ici complémentaire et imitatrice [...], la photographie, ayant enfin trouvé sa propre voie [...] »²⁶. Il ajoute « Contrastes de perspectives. Contrastes de lumière. Contrastes de formes. Perspectives impossibles dans le dessin comme dans la peinture. Perspectives avec des raccourcis outrés, avec l'impitoyable facture du matériau. Des moments de mouvements absolument nouveaux, jamais vus [...] Des moments qu'on ne connaissait

26. Alexandre Rodtchenko, *Écrits complets sur l'art, l'architecture et la révolution*, Paris, Philippe Sers, 1988, p.149.

pas ; et si on les connaissait, on ne les voyait pas [...] Je ne parle pas de la surimpression d'un cliché sur un autre [...] de déformations optiques, de photogrammes, de prises vue de reflets, etc²⁷ ».

Évidemment, pour les constructivistes la révolution dans la photographie n'était pas dans les effets fabriqués devant l'objectif de la caméra comme ce l'était pour les surréalistes, ni dans la diversité de plans réunis (pour les dadaïstes), mais dans la force d'un inattendu qui est spécifiquement photographique. Cela veut dire concrètement que dans le médium photographique, le sujet est considéré comme un élément de la forme graphique et de sa structure inhabituelle. Formé de principes artistiques (antidécoratifs et antistylistique) ce sujet est apte à exprimer la vérité par une logique interne et subjective. Mais il faut comprendre que pour les constructivistes cette vérité n'est pas statique et absolue. Elle n'est pas exprimable par une seule prise de vue d'un sujet. Elle est dans l'accumulation de différentes vues inattendues et dans la diversité des formes. Dans la bataille pour une vision nouvelle, la photographie est avant tout une forme d'agitation et d'action. « Fixez les gens non pas au moyen d'un seul portrait «synthétique », mais avec une masse de clichés instantanés, faits à divers moments et dans différentes conditions²⁸ », propose Alexandre Rodtchenko.

Évidemment, ici la question est surtout de savoir comment un sujet est photographié. C'est la façon de parler qui nous parle. « Un ouvrier photographié comme si c'était un

1. Alexandre Rodtchenko, *Écrits complets sur l'art, l'architecture et la révolution*, Paris, Philippe Sers, 1988, p.147.
2. *Ibid.*, p.136.

Christ ou un lord et une ouvrière photographiée à la manière d'une Vierge nous disent ce



qui vaut mieux et ce qui est plus important²⁹ ».

6. Alexandre Rodtchenko, *L'Escalier*, 1930

L'imagination et l'illusion, dans la forme de « non-objectivisme » sont là pour nous montrer la valeur des choses en soi. Elles sont là aussi comme une partie intégrale de la photographie. Cela veut dire qu'il ne s'agit pas de créer des illusions, mais plutôt de les exprimer par les moyens photographiques, telle une déformation de la réalité qui est en même temps un document crédible de cette réalité.

29. *Ibid.*, p.153.

« L'essence de la production réside dans le moment processuel de fabrication [...] l'important, c'est la manière dont ce sera effectué [...] Le non-objectivisme en peinture n'est qu'un moyen de « dévoiler le procédé ». [...] Tout le processus technique de construction et de mise en forme des éléments picturaux, même s'ils sont représentatifs, figuratifs, est non-objectif³⁰ », avance Nikolaï Taraboukine, un des concepteurs de la théorie de l'avant-garde constructiviste.

C'est en ce sens que Rodtchenko s'oppose catégoriquement à ce qu'il appelle « la photographie de chevalet » une photographie qui fait « tableaux-photos », comme quelque chose « de fermé et d'éternel³¹ », car la logique du dynamisme structurel et matériel ne vise pas nous donner un art éternel. Pour les constructivistes l'art était plutôt quelque chose en devenir. Ce devenir est dans le processus même de la construction.

L'art a ses règles d'organisation, sa logique qui va souvent à l'encontre de la « logique des choses » [...]

L'organisation créatrice des éléments de l'œuvre, destinée à exprimer à travers eux l'idée d'unité pourvue d'un ordre interne exprimé dans la logique externe des relations entre les parties-voilà ce que nous appelons construction compositionnelle³².

Selon les principes de ce mouvement, les moyens qu'on utilise déterminent nécessairement notre façon de penser et notre regard. C'est par un nouvel angle et par une

30. Nikolaï Taraboukine, *Le dernier tableau : du chevalet à la machine*, Paris, Édition Champ libre, 1980, p. 69-70.

1. Alexandre Rodtchenko, *Écrits complets sur l'art, l'architecture et la révolution*, Paris, Philippe Sers, 1988, p.145.

2. Nikolaï Taraboukine, *Le dernier tableau : du chevalet à la machine*, Paris, Édition Champ libre, 1980, p.134.

prise de vue inattendue que nous découvrons la totalité du monde. C'est par le fragment comme langage propre de la photographie et par la construction de principaux éléments formels qu'on est davantage capable de comprendre la réalité complexe. Le fragment dans la photographie constructiviste devient lui-même une totalité. Il est apte à nous montrer non seulement le sujet dans sa complexité, mais aussi le sujet dans sa vérité cachée. C'est parce qu'on voit différemment qu'on voit mieux et qu'on est capable d'aller en profondeur vers une conception idéologique.

Ainsi dans l'une des plus célèbres photographies d'Alexandre Rodtchenko, qui date de 1930, « L'escalier », l'instant du mouvement capté dans un angle inhabituel, le contraste entre la verticalité du corps et l'horizontalité des bandes formées par les marches, tout cela qui est inhabituel et non-objectif, exprime en profondeur la vérité de l'être humain, sa beauté, sa stabilité et sa force impressionnante. Dans le cas d'une autre célèbre photographie de Rodtchenko, prise aussi en 1930 et intitulée « Pionnier jouant de la trompette », un gros plan, une composition diagonale et une fragmentation, rejetant ce qui est accessoire, nous montrent toute l'importance du sujet qui devient un monument idéologique d'une nouvelle société. Par contre, cette façon de faire l'a souvent mené à être « accusé » de présenter « une distorsion contre-révolutionnaire de la réalité soviétique³³ ».

33. Collaboration, *Collection de photographies* du Musée national d'art moderne 1905-1948, Paris, Édition du Centre Pompidou, 1996, p.408.

Mais compris ou non, Rodtchenko poursuivra son chemin en présentant les situations, les objets et les sujets ordinaires d'une manière vraiment pas ordinaire quoique si simple, par une vision « de haut en bas et de bas en haut³⁴ ».

7. Alexandre Rodtchenko,
trompette, 1930



Tout cela pour libérer notre perception en nous montrant ce qui est réel et ce qu'il appelle « l'illusion » à la force de la fiction et de la réalité. Pour Rodtchenko, cette relation entre l'illusion et la réalité était une des questions fondamentales pour le processus de la création et pour l'art en général.

Pionnier jouant de la
perception du monde
une vraie vérité par
non-objectif » grâce
l'illusion. Pour
entre la réalité et
questions
processus de la

Où et comment commence la distance entre la réalité et la fiction, entre la totalité et le fragment? Toute histoire de la photographie est marquée par cette question. Ainsi, peu importe que l'on parle de la photographie dadaïste (qui a exploité la relation entre la

34 . Alexandre Rodtchenko, *Écrits complets sur l'art, l'architecture et la révolution*, Paris, Philippe Sers, 1988, p.146.

totalité et le fragment par le processus de montage et de collage), de la photographie surréaliste (qui a joué avec l'accumulation des fragments pour former une totalité subconsciente), de la photographie constructiviste (dans laquelle le fragment devient lui-même une totalité), on parle toujours d'une forme mystérieuse qui affirme autant la présence que l'effacement de la réalité.

Dans ma production, je cherche à souligner justement ce processus et à le rendre actif par un enchaînement et une altérité inhabituelle entre la totalité et le fragment. Afin de suggérer visuellement une totalité artificielle formée par l'union des fragments réels, j'unis souvent dans une seule image les différents fragments de la réalité par la superposition physique d'un positif transparent et d'un négatif. Ensuite, cette image est projetée au mur et photographiée à nouveau avec un objet devant la projection. Ce processus me permet de former une configuration visuelle nouvelle, absolument fictive et pourtant réelle car enregistrée mécaniquement par la caméra sans aucune manipulation numérique. Le contenu de cette configuration est fictif, mais à la limite possible selon la logique du monde. Je produis ainsi des images photographiques qui agissent par leurs propres règles internes. Ces images affirment une existence visuelle légitime grâce à l'imagination avant d'être comparées avec le monde réel. Concrètement cela veut dire que, même si tous les éléments visuels sur mes photographies sont véridiques, les relations inhabituelles entre les perspectives, les échelles, les objets, les choses et les personnages forment une totalité artificielle et étrange, pourtant enregistrée comme une présence certaine devant l'objectif de ma caméra.

Ainsi, tout en respectant la fonction reproductrice du médium photographique, je situe la crédibilité de la photographie dans la tension entre chaque élément visuel et une totalité nouvelle et fabriquée plutôt que dans son enregistrement fragmentaire (réel) de la réalité. De cette manière, je cherche à déplacer notre rapport au réel et à produire un changement de pôles entre la réalité et la fiction. Pour cela, j'assemble des différents éléments de la réalité (ceux-ci sont en effet très loin les uns des autres) dans une configuration étonnante où les éléments réels commencent étrangement à agir comme une fiction (selon la logique interne de l'image) et où parallèlement ce qui est effectivement une fiction (selon la logique du monde) devient une réalité tout à fait logique et rationnelle.

Évidemment, ce qui m'intéresse n'est pas une vérité historique du sujet photographié (de toute manière inaccessible car décontextualisé et inséré dans la visibilité photographique douteuse), mais une vérité photographique inattendue et bouleversante inscrite dans l'expérience visuelle qui est toujours la totalité qui n'informe en rien, mais qui agit simplement. Dans la photographie, cette expérience est remplie de la dynamique entre le visible et l'invisible, la présence et l'absence, l'authenticité et la superficialité de ce qui se présente devant notre regard. Cette expérience est marquée par une dimension affective troublante.

Ce que l'on appelle l'intégralité visuelle de l'image photographique est une totalité formée par la décomposition de la réalité, par la mort du reste autour du fragment photographié et bizarrement cette totalité nous parle par l'absence. Parce que ce qui est tué par la naissance de la totalité photographique continue miraculeusement d'être présent (dans sa forme fantomatique, invisible) comme un sentiment. Ce sentiment s'inscrit dans la lecture de la photographie en influençant notre œil et notre conscience. Ainsi, un autre paradoxe (nommé

paradoxe émotionnel) situé entre la perception et l'affection annonce sa présence dans le médium photographique.

Troisième paradoxe (émotionnel) situé dans le rapport entre la perception et l'affection

Peut-être avons-nous été victimes d'une fausse reconnaissance, tel celui qui de loin prend un arbre pour un personnage connu. Et pourtant, qui pourrait ébranler, par ses soupçons adressés du dehors, la certitude attachée au bonheur d'une telle reconnaissance que nous tenons en notre cœur pour indubitable? [...]L'énigme de la présence de l'absence est, venons-nous de dire, résolue dans l'effectivité de l'acte mnémorique et dans la certitude qui couronne cette effectivité. Mais n'est elle pas rendue plus impénétrable au plan spéculatif ? Revenons en effet au terme première présupposition : l'impression-affection, estimons-nous demeure. Et parce qu'elle demeure elle rend possible la reconnaissance.

Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p.557.

Par la justesse émotionnelle et intuitive plutôt que par la justesse perceptive, la photographie nous permet, grâce à l'absence des éléments, de revivre les moments du passé d'une manière exacte et émouvante. Car l'absence, dans la photographie, permet à la trame visuelle de donner corps à un sentiment, une émotion ou une âme, d'enrichir par l'appauvrissement et de convoquer des sensations émotivement fortes, par la négation et la restriction des informations. C'est cette absence qui peut *faire sentir voir* (faire croire de voir), sans *faire voir*, par exemple tous les jaunes, les verts et les bleus d'un paysage même si ces couleurs sont captées dans une photographie noir et blanc comme des tonalités subtiles de gris. C'est cette absence qui peut évoquer et faire surgir sur un plan émotif tout ce qui, autrefois véridique et vécu, n'est plus visible sur une photographie qui crée un vide dans la relation avec l'environnement. C'est l'absence visible d'un objet (à cause du cadrage photographique qui découpe la réalité) qui active le lien, par l'imagination, entre son absence dans l'image et sa vraie existence. La photographie est une forme de souvenir-image qui, à l'instar de la mémoire, bascule entre la présence et l'absence, la vérité et le mensonge, le passé et le présent à l'intérieur d'une même sensation retrouvée. Sans la restriction, sans le vide et

sans l'oubli, sa lecture est beaucoup moins opérante. Dans son célèbre ouvrage *Être et Temps* (Paris, Gallimard, 1986, p.401) Heidegger affirme :

De même que l'attente n'est possible que sur la base de l'attente, de même la *remémoration* ne l'est que sur la base de l'oubli *et non l'inverse* ; car dans le mode de l'oubli l'être-été « découvre » en premier l'horizon à l'intérieur duquel le Dasein perdu dans l'« extériorité » de son occupation peut se remémorer.

Évidemment, il s'agit chez Heidegger, d'un oubli prometteur et non pas d'un oubli dévastateur. Seulement, le vide d'un tel oubli devient le fondateur d'une véritable pensée ou d'une forte affection. En termes d'exemple concret de l'importance de cet oubli constructif ou plus précisément de la nécessité d'oublier pour garder en souvenir, consultons, une fois de plus le grand Borges. Parce que c'est probablement lui qui, d'une manière plus passionnée, et convaincante, expose ce concept dans sa petite histoire fantastique *Funes ou la mémoire* quand il raconte :

Funes, lui, percevait tous les rejets, les grappes et les fruits qui composent une treille. Il connaissait les formes des nuages austraux de l'aube du trente avril mil huit cent quatre-vingt-deux et pouvait les comparer au souvenir des marbrures d'un livre en papier espagnol qu'il n'avait regardé qu'une fois et aux lignes de l'écume soulevée par une rame sur le Rio Negro [...] Il pouvait reconstituer tous les rêves, tous les demi-rêves. Deux ou trois fois il avait reconstitué un jour entier ; il n'avait jamais hésité, mais chaque reconstitution avait demandé un jour entier [...] Il avait appris sans effort l'anglais, le français, le portugais, le latin. Je soupçonne cependant qu'il n'était pas très capable de penser. Penser, c'est oublier des différences, c'est généraliser, abstraire. Dans le monde surchargé de Funes, il n'y avait que des détails, presque immédiats³⁵ .

35. Jorge Luis Borges, *Fictions*, Paris, Gallimard, Collection folio, 1983, p.114-115 -118.

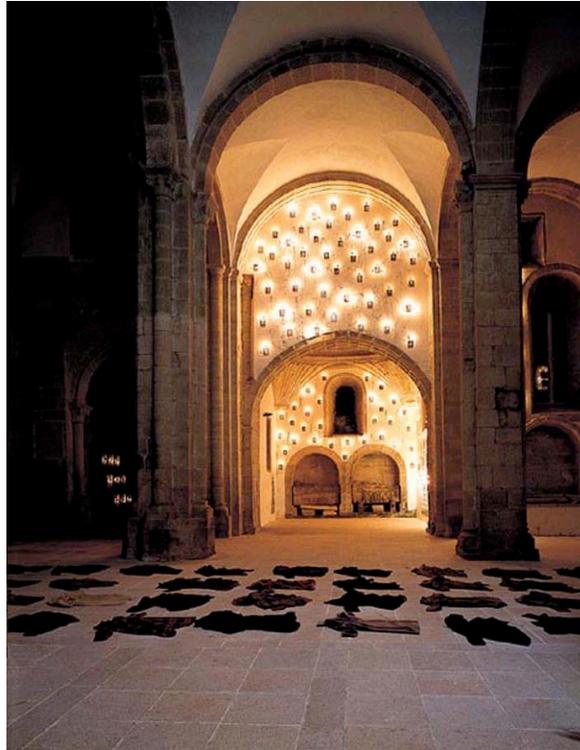
Étrangement, la photographie comme médium apte à faire condenser les détails visibles, ressemble énormément à cette mémoire absolue que décrit Borges. On peut dire que, à la manière de la mémoire de Funes (comme un empreinte mécanique) elle fonctionne comme un surchargé immédiat qui, pour être actif et vivant a besoin de vide. Parce qu'« [...] une mémoire parfaite, au sens d'intégral, est une mémoire morte ; la mémoire vivante est mémoire imparfaite, mémoire qui oublie, mais paradoxalement elle est, en cela, parfaite, puisqu'elle seule peut « travailler»³⁶ ».

Concrètement, dans la photographie, cette justesse est « incarnée » dans tout ce qui n'est pas visible, car il existe dans ce médium un effet d'absence qui est le début du sentiment. Une des œuvres photographiques les plus éloquentes dans ce sens est celle de Christian Boltanski qui trace, par la photographie comme métaphore de la mémoire et comme la relique nostalgique, l'existence en valorisant l'absence, la disparition et l'oubli. Ou encore le travail de l'artiste allemand Gerd Bonfert, qui nous confronte avec le mystère de la présence humaine, forte et désindividualisée, en réduisant l'être humain à l'état de fiction lumineuse, magique et étonnante. Devant ses images sans repère ni échelle, c'est justement la réduction, la restriction des informations, qui éveille le sentiment et l'affection dans son état pur. Par l'absence de point de vue et de perspective, par un effacement de l'expressivité des visages, il montre, dans ses photographies ce qui est l'essence de l'existence humaine : sa présence universelle et absolue. En réalité tout le reste qui n'est pas visible et pourtant fondamental, la caméra ne le capte pas.

36. Philippe Choulet, *La mémoire*, Paris, Édition Quinette, 2003, p. 32.

8. Christian Boltanski,
Extrait d'installation à
Compostela

9. Gerd Bonfert, *F42-1*,



(photo document),
Santiago de

1996



Dans son texte : « Des choses que l'on ne voit pas et de celles dont on parle » (Parachute n°105, 2002 p. 43) , Jacinto Lageira avance :« [...] si la photographie est un «mémoire qui se souvient», il faut sans doute la comprendre en tant que mémoire de forme, car le contenu du souvenir n'est pas photographiable ». C'est justement ce contenu qui, par son absence, évoque le sentiment dans la photographie. La photographie nous attache à un souvenir (représentation affective d'une chose absente) par l'invisibilité et parallèlement par la « présence » affective. Elle nous présente un passé (contenu) restreint, incarné dans la forme visible dont la vraie existence qualitative n'est pas enregistrable mécaniquement. En conséquence, un pôle subjectif est toujours présent dans le processus de la lecture de la photographie malgré sa nature indicielle. « Le réalisme ne réside pas dans les propriétés analogiques du procédé photographique, mais dans cette posture qui consiste à croire en la réalité, à ériger le visible en garant du vrai, à restreindre le concevable aux limites du visible et du présentable », explique André Rouillé dans son livre *La photographie* (s.l., Éditions Gallimard, 2005, p. 497).

Et en effet, ce qui est « le garant du vrai » dans la photographie, n'a certainement pas de rapport avec le contrôle de paramètres mécaniques comme par exemple l'utilisation de la lumière ou le fonctionnement des différents éléments de la caméra. C'est quelque chose de beaucoup plus mystérieux et difficilement explicable que Hubert Damisch aborde dans *Voyage à Laversine* (Paris, Éditions du Seuil, 2004, p.144) sous forme d'entretien libre avec son ami, le peintre François Rouan :

Adorant comme il l'a toujours fait les machines, il décida alors de tâter de la photographie, mais avec le sentiment que la grâce lui manquait. Ce qui lui plaisait, ce qui était pour lui source de jouissance, me confie-t-il là encore comme en aparté, *off record*, c'était de se couler dans le moule du « peintre

et son modèle », — façon *Chef-d'œuvre inconnu*.

Mais qu'avait-il à faire de photos de nus, et d'une pareille indiscretion? D'autant que, si plaisir il pouvait trouver à reluquer le modèle en se planquant à distance, derrière la mécanique, le résultat laissait à ses yeux toujours à *désirer*, ainsi que la langue le dit si bien (sans compter, rappelons-nous, que « là où le désir a été le plus exigeant, l'image peut se révéler la plus indigente »). Au bout d'un moment, il en vient, suivant la pente que nous avons repérée dans la troisième de ces journées, à se demander à quoi *ressemblaient* ses photos : et de même qu'il ne manque jamais d'être saisi par la non-ressemblance quand il considère des reproductions de ses tableaux, ce qu'il nomme « l'empreinte Leitz » lui paraît ne correspondre en rien au souvenir qu'il a gardé de la prise, ni rien avoir de commun avec ce qui a pu s'imprimer dans sa mémoire à la fin de la séance avec le modèle. Affaire d'éclairage ? « L'intéressant serait d'apprendre à regarder, à l'instar d'un photographe professionnel. On serait sans doute moins surpris une fois qu'on en aurait maîtrisé tous les paramètres, la construction de la lumière sur un corps. » Et cependant, plus il progresse dans cet apprentissage, et moins l'image coïncide avec le souvenir, moins elle lui est superposable. (Une, sinon la vraie question, serait peut-être de savoir à quoi ressemble le « photographique » tout court, dans l'acception générique du terme, au sens où l'on parle du « politique » : « À l'empreinte d'une approche, et non de ce qu'on a vu. Du lisible, sans doute, mais rien qui soit donné à voir.»)

Sans doute faudrait-il faire ici état du deuil de la couleur qu'impose en photographie la pratique du noir et blanc. Chez FR, tout, dit-il, est sensation colorée, ce qui a bien à voir avec la question de l'empreinte, laquelle ne se réduit pas, comme chez Yves Klein ou Rauschenberg, aux traces d'un corps déposées sur la toile. Deuil de la couleur, qui fait la donnée fondamentale de l'affrontement au tableau. Mais deuil aussi bien du modèle, s'il est vrai que par-delà la couleur, ou en deçà d'elle, quelque chose en arrive dont la machine ne restitue rien.

Devant une photographie, souvent c'est l'absence du visible qui renforce la présence

affective. « Lorsque je regarde ta petite photo — elle est devant moi —, je m'étonne toujours de la force de ce qui nous lie l'un à l'autre. Derrière tout ce qu'il y a à contempler, derrière le cher visage, les yeux sereins, le sourire, les épaules que l'on voudrait au plus vite entourer de

son bras, derrière tout cela agissent des forces qui me sont si proches et si indispensables, tout cela est un mystère...³⁷ », écrit Kafka, dans la lettre à sa fiancée.

Ces phrases de Kafka, si douces et si confiantes démontrent avec une grande finesse à quel point devant une photographie, nous ne distinguons pas la perception de l'affection ni du souvenir. En mélangeant tous ces aspects, nous vivons plutôt la sensation étrange et excessive que le passé et le présent deviennent, dans notre esprit, un seul moment. Et c'est précisément dans ce moment-là que nous retrouvons la justesse affective et intuitive d'une présence si proche et pourtant perdue dans le temps. Ainsi, la plupart du temps, devant une photographie, nous n'allons pas du présent au passé, de la perception au souvenir, mais du passé au présent et du souvenir à la perception. La photographie est un passé reflété dans l'instant du présent qui réunit le passé et le présent à l'intérieur d'une même sensation retrouvée dans ce qui n'est plus là. Sa lecture est donc liée à une expérience bizarre où le souvenir transformé en image s'actualise en mettant en conversation l'objectivité et la subjectivité et en nous confrontant avec l'observation externe et l'expérience intime d'une existence du passé, retrouvée dans le présent. À propos de ce processus complexe, André Rouillé affirme :

Cette remontée directe et sans retour du pôle image-présent vers le pôle chose-passé redouble paradoxalement la fameuse coupure sémiotique que les linguistes placent entre les signes et les choses,

37. Franz Kafka, *Lettres à Felice*, t. I, cité par André Rouillé dans *La photographie*, s.l., Éditions Gallimard, Folio essais inédit, 2005, p. 245.

mais que l’empreinte photographique est pourtant venue abolir. À polariser ainsi son attention sur la chose (« Car moi, je ne voyais que le référent, l’objet désiré, le corps chéri »), Barthes en arrive à proclamer l’invisibilité de l’image : « Quoi qu’elle donne à voir et quelle que soit sa manière, une photo est toujours invisible : ce n’est pas elle qu’on voit », mais son référent³⁸ .

La réalité photographique est la réalité captée dans un moment précis perdu dans le temps. La mémoire photographique est lourde et instable, remplie du temps accumulé entre deux moments précis : être-là et avoir été-là. Autrement dit, la photographie dissout le temps en mettant l’aujourd’hui dans l’état du passé. Ainsi, elle développe nécessairement un rapport affectif avec la réalité. Souvent, pour ce rapport, la perception est seulement un point de départ. C’est la dimension mélancolique du médium photographique qui nous confronte avec une coprésence émotionnelle.

Par rapport à cette problématique complexe qui concerne l’affectivité et la mémoire, déjà Bergson a constaté qu’il n’y a pas de perception qui ne soit imprégnée de souvenir, car selon lui, aux données immédiates de nos sens nous mêlons de nombreux détails de notre expérience.

Cette idée d’aborder la mémoire comme la survivance des images passées qui se mêlent constamment à notre perception du présent (ce qui met nos affections au centre de la perception qui n’est qu’un point d’attache de l’ensemble des images qui sont situées quelque part dans la durée) me semble très proche de ce que l’on vit devant une

38. André Rouillé, *La photographie*, s.l., Éditions Gallimard, Folio essais inédit, 2005, p.280.

photographie quelconque. Surtout parce que le même phénomène (un rapport affectif) est présent dans le processus de la lecture de l'image photographique. Et si dans la photographie le passé est ontologique, le présent (moment de sa lecture) est sans doute psychologique. Dans ce sens, la photographie serait une métaphore de l'acte de la mémoire. Comme cet acte, elle nous confronte constamment avec un mélange captivant entre le passé et le présent, la perception et l'affection, la réalité et la fiction, le souvenir et l'imagination.

En suivant cette extraordinaire similitude entre la phénoménologie mnémonique et la phénoménologie photographique, nous nous retrouvons, je crois, devant une question incontournable pour la saisie du paradoxe émotionnel de la photographie. On peut la formuler ainsi : est-ce que la mémoire est toujours visuelle ou, plus directement, le souvenir est-il nécessairement une forme d'image ?

Dans ce questionnement concernant le processus psycho-affectif, c'est-à-dire le processus mental qui fait intervenir l'affectivité, la réponse semble très claire. Ainsi, Freud dans sa *Psychopathologie de la vie quotidienne* (Paris, Gallimard, 1997, p.102) précise :

La remémoration propre aux adultes est, on le sait, un processus qui met en œuvre du matériel psychique varié. Chez les uns elle est constituée par des images visuelles : leurs souvenirs ont un caractère visuel. D'autres individus peuvent à peine reproduire de mémoire les contours les plus rudimentaires de ce qu'ils ont vécu ; selon la proposition de Charcot, on appelle de telles personnes des *auditifs* et des *moteurs*, par opposition aux *visuels*.

Affirmons donc : le souvenir n'est pas nécessairement l'image même si le visible évoque l'invisible qu'il remémore. Mais, généralement, nous éprouvons une sensation étrange devant l'image photographique car malgré son authenticité, le non visible qu'elle convoque est paradoxalement plus riche, plus éloquent et plus émouvant.

« En un mot, la photo ne donne pas de prises à une appréhension ni à une perception ni à une imagination *en* elle. Grande déclencheuse de schèmes mentaux, elle peut seulement provoquer le rêve éveillé, la rêverie, *sur* elle, ou *à partir* d'elle. Écrire "souvenir de..." sous une photo n'est pas une légende explicative, c'est un complément ou une compensation à ce qu'elle n'est pas », nous rappelle Henri Van Lier dans sa *Philosophie de la photographie* (Paris-Bruxelles, Les impressions nouvelles, Les cahiers de la photographie, 1983, p.110). En effet, la perception n'est pas le souvenir, et l'image n'est pas le sentiment, mais nous l'oublions souvent en essayant de reproduire un « jamais plus » chargé des émotions dont la force affective, presque toujours et immédiatement, met le visible en suspens.

Devant la photo, il faut toujours « recommencer » comme nous l'affirme Roland Barthes dans sa *Chambre claire*, un des ouvrages les plus convaincants sur la « pathologie » de la mémoire. Dans ce livre culte il nous raconte comment, parmi toutes les images photographiques sur lesquelles sa mère se montre telle qu'il la « connaissait », seule la photographie sur laquelle elle avait cinq ans (c'est-à-dire la photographie de sa mère telle qu'il ne la connaît pas) a réussi à satisfaire sa mémoire psychique. En parlant de cette expérience de Barthes, André Rouillé explique :

Ce cliché n'est évidemment pas retenu pour sa ressemblance analogique, mais pour sa capacité à rentrer en résonance avec les rêves, les souvenirs, les sensations de Barthes. Ce cliché, qui ne représente ni ne ressemble, l'engage en effet à imaginer le déroulement de la séance de pose, à réactiver le roman familial (le divorce prochain des parents de sa mère), à mêler ses perceptions et ses souvenirs («J'observai la petite fille et je retrouvai enfin ma mère»), ainsi qu'à apprécier la nature de son attachement pour sa mère (« Sur cette image de petite fille je voyais la bonté qui avait formé son être tout de suite et pour toujours »). Barthes expérimente avec ce cliché une coexistence de perception et de souvenir, de présent et de passé, d'observation et de rêve, d'image et d'imaginaire [...]³⁹.

Mais Barthes, pour qui la puissance de l'absence n'était pas un secret, ne nous montre jamais la mystérieuse *Photographie du jardin d'hiver*. Ainsi il nous oblige à l'imaginer sans la voir, sans la posséder véritablement dans notre mémoire. Cela nécessairement développe un attachement et paradoxalement renforce la valeur documentaire de cette image inconnue, non présentée. « Je ne puis montrer la Photo du Jardin d'hiver [...]. Elle n'existe que pour moi. Pour vous, elle ne serait rien d'autre qu'une photo indifférente⁴⁰ .», explique Barthes en rappelant que même si le visible est collectif sa lecture est toujours personnelle.

Par ce « n'existe que pour moi » de Barthes, le paradoxe émotionnel de la photographie (situé entre la perception et l'affection) affirme tout le sens de la distinction entre le « percevoir » et le « sentir » et toute la force d'une tension inévitable entre le « subjectif » et l'« objectif ». Avec cette petite phrase, Barthes nous amène à réfléchir comment

1. André Rouillé, *La photographie*, s.l., Éditions Gallimard, Folio essais inédit, 2005, p.283.
2. Roland Barthes, *La chambre claire*, cité par André Rouillé dans *La photographie*, s.l., Éditions Gallimard, Folio essais, 2005, p.284.

la forme visible d'un « souvenir » (celui qui ne nous appartient pas et dont la saisie n'est pas liée à l'intimité), pour nous, les spectateurs émotivement détachés du sujet, pourrait avoir un sens et provoquer un attachement ? Il nous invite à analyser comment le sujet peut nous toucher en tant qu'objet et comment l'universel peut se manifester par le singulier, ce qui est une des plus troublantes et des plus mystérieuses questions non seulement de la photographie, mais de l'art aussi.

Je crois que nous pouvons chercher la réponse à cette question (pour l'art et pour la photographie) dans la superposition des strates métaphoriques (rapport singulier/ universel). Puisque grâce à la cicatrice d'un mouvement intérieur et intime traduit en une image (présence visuelle) le spectateur est confronté devant la photographie avec la conscience de ses propres souvenirs oubliés (absence visuelle). Ainsi, l'expérience photographique se partage par une structure ouverte remplie parallèlement par des souvenirs singuliers (celles du photographe et du spectateur) qui permet l'émergence *du sens universel*.

C'est donc ainsi, par les couches de ces strates métaphoriques (vrai/faux, passé /présent, subjectif/ objectif, présence/absence, etc.) que la photographie se manifeste comme une zone ouverte, comme un *no man's land* devant lequel, ni le photographe ni le simple spectateur ne sont prisonniers d'un fardeau des événements vécus ou produits, mais plutôt (grâce à l'attention au vide et à l'absence chargés d'émotions) spéculateurs sensibles et libérés chacun à sa manière. Parce que le vide et l'absence nous obligent à transformer la perception du visible en souvenir du virtuel. Nous oblige aussi à condenser la durée dans l'instant et à suivre le cours du temps par un rapport très intime et fragmenté avec des événements, des lieux et des visages — ces

morceaux éclipsés d'une vie intime ou étrangère à la manière de Marcel Proust qui murmure :

Si c'était cette notion du temps incorporé, des années passées non séparées de nous, que j'avais maintenant l'intention de mettre si fort en relief, c'est qu'à ce moment même, dans l'hôtel du prince de Guermantes, ce bruit des pas de mes parents reconduisant M. Swann, ce tintement rebondissant, ferrugineux, intarissable, criard et frais de la petite sonnette qui m'annonçait qu'enfin M. Swann était parti et que maman allait monter, je les entendis encore, je les entendis eux-mêmes, eux situés pourtant si loin dans le passé. [...] Pour tâcher de l'entendre de plus près, c'est en moi-même que j'étais obligé de redescendre. C'est donc que ce tintement y était toujours, et aussi, entre lui et l'instant présent tout ce passé indéfiniment déroulé que je ne savais que je portais.[...] La date à laquelle j'entendais le bruit de la sonnette du jardin de Combray, si distant et pourtant intérieur, était un point de repère dans cette dimension énorme que je ne me savais pas avoir. J'avais le vertige de voir au-dessous de moi, en moi pourtant, comme si j'avais des lieues de hauteur, tant d'années⁴¹.

Évidemment, ce que Proust nous raconte, ce n'est pas une histoire et encore moins une description de la vie, mais le passé reflété dans l'instant du présent qui réunit le passé et le présent à l'intérieur d'une même sensation retrouvée dans les saveurs oubliées de l'enfance. Cette même sensation nous la vivons devant la photographie qui, elle aussi, comme le bruit de sa sonnette devient un « point de repère ». Ce qui oblige à être attentif (la perception est toujours l'attention) à l'invisible qui n'est jamais le rien. Car, la photographie nous confronte avec les existences des manifestations que l'on ne

41. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Éditions Gallimard, 1999, p.2400-2401.

peut percevoir que par l'invisible inscrit dans le factuel. Comme un processus de laremmémoration, semblable à la mémoire pure de Bergson et à la mémoire involontaire de Proust, elle fait travailler l'oubli pour activer la mémoire.

Dans ce sens, l'œuvre de Marcel Proust est un repère riche et inspirant pour ma production par laquelle j'essaie de créer le même genre de justesse émotionnelle et intuitive d'un passé plutôt que de chercher la vérité de son existence. C'est pour cela que je cherche à cerner le comportement visuel d'une existence dans un instant et dans la durée, par la contradiction entre le passage dans le temps et le temps d'un passage.

Ainsi, dans certaines de mes œuvres dotées de mouvement dont les structures suggèrent la disparition et l'apparition des formes, je crée le passage d'un état de l'image à un autre afin de questionner le point de départ dans le processus de mémorisation et d'explorer comment avec le temps, devient faux ce qu'on n'oublie pas. Dans la même perspective, dans ces œuvres par l'emploi du déroulement du temps réel, je donne aux spectateurs la possibilité de vivre une expérience partagée qui n'informe en rien, mais qui agit, simplement.

De cette manière, je cherche à aviver l'invisible en juxtaposant les divers niveaux de la double réalité : l'une photographique (visuelle) et l'autre, émotionnelle (incarnée dans l'absence) pour soulever la question : comment, tout en respectant la fonction reproductrice d'une photographie, peut-on trouver la crédibilité de cette photographie dans son sous-entendu du réel chargé d'émotions (subjectivité) plutôt que dans sa capture mécanique (objectivité) ?

En travaillant sur cette problématique, je vise à provoquer une variation continue entre le souvenir et la perception et j'invite les spectateurs à activer (dans le vide de mes images) leurs propres absences chargées d'émotions. D'après Borges, « La mémoire est individuelle. Nous sommes faits, en grande partie, de mémoire. Cette mémoire est faite, en grande partie, d'oubli⁴². ».

Intentionnellement, par différentes structures et dispositifs, j'insinue ce qui est visuellement faux et émotivement juste pour un spectateur attentif et pour un photographe émotif. Parce que, l'image photographique ne renvoie personne directement à la chose photographiée mais plutôt très sinueusement, à travers des oublis, des souvenirs et des imaginations situés entre la perception et l'affection, deux processus paradoxalement collectif et intime, étrangement précis et indéfinis.

42. Jorge Luis Borges, *Conférences*, Paris, Gallimard, 1985, p.206.

En somme les trois paradoxes (temporel, visuel et émotionnel) qui deviennent dans ma production des concepts opératoires, c'est-à-dire des concepts ouverts qui conduisent à l'action, affirment la nature complexe de la photographie et l'absence de la certitude dans le médium photographique. Ils montrent que tout ce que l'on voit sur une photographie est un conte fatal entre l'existence et la fiction de cette existence.

En activant ces paradoxes je questionne l'insaisissabilité de la certitude et le passage perpétuel entre la réalité et la fiction. Cela, concrètement par la superposition de divers niveaux de la réalité qui met en relation l'objet, la photographie et le lieu et métaphoriquement par le rapport conceptuel entre la photographie et la mémoire, car je crois que dans ces deux processus le monde finit toujours par devenir comme nous l'imaginons (fiction) et non comme il existait effectivement (réel).

Devant une photographie, nos yeux sont donc inutiles et en même temps ce qu'on voit a la forme de notre regard. C'est probablement là, dans la manifestation de ce mystère que demeure le vrai et le plus profond sens de ce médium parfois si ambigu et si étrange, que chaque pensée dont l'objectif aspire à le caractériser doit montrer sans doute une originalité prenante.

Aussi, par une proposition d'associations nouvelles et étranges entre le réel et la fiction, entre ce qui était réellement une fiction et ce qui est la réalité d'une fiction *ici et maintenant*, je cherche à contribuer à un changement radical de notre idée de la fiction et du réel en général. Je cherche à mettre en évidence une autre qualité de la nature de la photographie (plutôt

phénoménologique) dont le « possible » active l'« existant » en mélangeant le passé et le futur de telle manière qu'ils deviennent opérants dans le présent. En superposant un là et un ailleurs, un maintenant et un autrefois, je réfléchis la photographie comme une zone devant laquelle nous sommes constamment confrontés avec les coexistences des univers, des temps et des sentiments. Bien entendu, parce que la photographie est toujours quelque chose autre et double. Un lieu sans lieu, un temps hors du temps, une évocation et une éloquence.

Le chapitre suivant nous tourne vers ces multiples côtés disparates du médium photographique, hétérotopyque, hétérochronique et hétéroréthorique qui contribuent conjointement, je crois, au caractère tragique de la photographie.