

Qu'est-ce qui justifie *l'a priori* de la différence entre la photographie d'art et la photographie en général ?

Au début, quand la peinture imitait la nature, ce n'était pas de l'art, cela ne l'est devenu qu'à partir du moment où, à la place d'un visage à la facture bien lisse, est apparue la première touche qui donne l'illusion de la nature [...].

Alexandre Rodtchenko, *Écrits complets sur l'art, l'architecture et la révolution*, Paris, Philippe Sers, 1988, p.54.

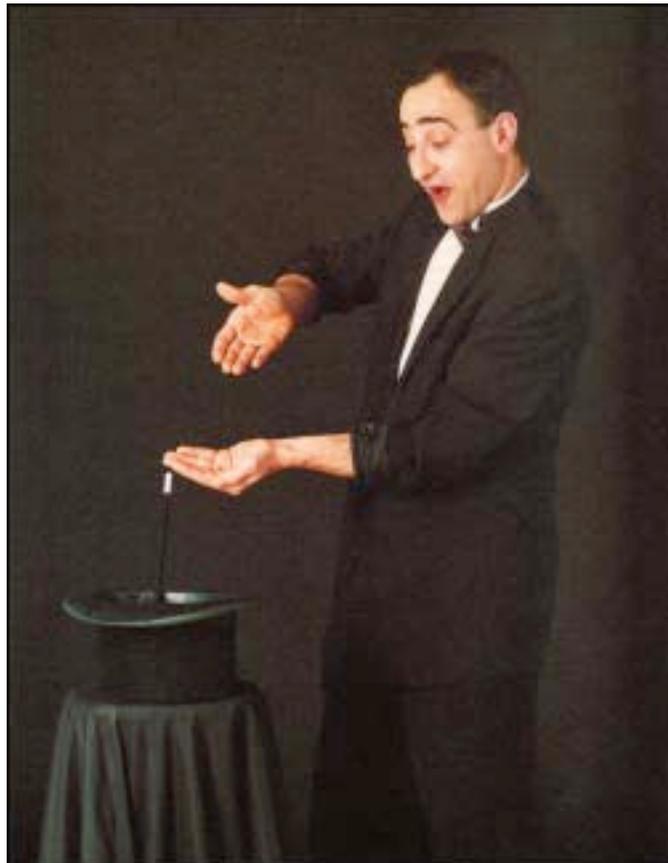
Ontologiquement déterminée par un « avoir-été-là » qui manifeste *la vérité d'une présence* devant l'objectif de la caméra, la photographie analogique ne peut renoncer à sa fonction reproductrice. Mais, ce qui distingue la photographie artistique de la photographie en général est l'existence d'une certaine distance par rapport à cette réalité qui permet une manifestation nouvelle et étrange de ce qu'on croit connaître déjà. Cette « certaine distance » est d'ailleurs l'essence de chaque action et configuration artistique et c'est justement cela qu'Alexandre Rodtchenko, un des concepteurs de la théorie de l'avant-garde constructiviste russe, souligne en parlant de la peinture.

L'acte photographique est dans tous les cas une amputation de la réalité et la présentation de cette réalité en même temps. Chaque photographie cause inévitablement une rupture avec la réalité qu'elle présente. Mais, la photographie artistique est marquée par la conscience de cette rupture qu'elle souligne et met volontairement en évidence.

C'est pour cela que la photographie artistique impose un principe d'analyse différent de celle de la photographie documentaire. Dans ce sens, l'idée d'Hubert Damisch, que la photographie prétend à l'art chaque fois qu'elle met en question son essence, me semble juste et évidente. Car si l'essence de la photographie est dans son rapport avec cet « a-été-là », la photographie devient art chaque fois qu'elle réussit à inscrire dans les faits ce qui n'existe pas visiblement devant l'objectif de la caméra et ce qui se présente autrement

que par sa matérialité photographiable. Une photographie est très éloquente dans ce sens : celle de Pep Agut faisant partie d'une installation nommée *L'artificialité du rien*. Elle illustre bien comment la photographie artistique intègre ce qui n'est pas visible dans sa lecture. Sur cette photographie, on voit un magicien qui montre qu'il n'y a rien entre ses mains. En effet, qu'il n'y a rien à voir. Mais ce rien est pourtant présent dans notre perception de la photographie en question comme quelque chose de très important, essentiel même pour sa compréhension.

11. Agut, *L'artificialité du néant*, 1994-1995



Ainsi, à la différence de la photographie qui affirme l'existence de quelque chose de réel (vrai) par l'acte de perception de ce qui est visible, cette photographie d'Agut cherche plutôt à affirmer l'acte de la perception comme une vérité en soi. Cela en fait une photographie artistique car, à la limite, faire croire est un commencement de l'apparence, une vérité de l'être et une démonstration de l'invisible et nous n'avons pas le choix, il faut l'accepter comme la partie effective du réel. À travers ce qui n'existe pas, la photographie artistique peut nous rapprocher donc d'une réalité invisible qui n'est pas moins vraie ni moins importante de ce qu'on voit.

Dans cette perspective, il me semble important (à l'instar de Jacinto Lageira) de poser la question : « l'invisible est-il le rien⁵² ? ». Évidemment, car il existe une seule réponse possible qui est le NON. Et c'est probablement pour cela que souvent, et paradoxalement, la photographie artistique réussit (par l'illusion et par le non-objectif) à mieux présenter la vérité du monde, que la photographie qui se veut objective et documentaire. L'histoire de la photographie est pleine de situations qui montrent le fondement de ce propos. Dans le cadre de cette étude, on a déjà constaté avec quelle fine mesure certains mouvements (par exemple la photographie dada et la photographie constructiviste) ont joué entre l'expressivité artistique (imagination) et la nature documentaire (représentation) tout en respectant la crédibilité de l'enregistrement. Comment ils ont réussi à dépasser ce qui est un simple fonctionnement mécanique en imposant une forme de retour au réel dont la fiction comme une réalité inattendue était là pour nous réveiller par un regard nouveau, inhabituel et différent. N'est-ce pas exactement ça que l'art fait dans tous les cas ?

52. Jacinto Lageira, « Des choses que l'on ne voit pas et de celles dont on parle », Parachute, 2002, p.52.

« La fonction élémentaire de l'art qu'on retrouve dans ses manifestations primitives consiste à fournir une image de l'objet à la place de l'objet lui-même — ce que Bergson appelle une vue prise sur l'objet, une abstraction, et qu'il estime être moins que l'objet au lieu de voir en lui le plus de l'esthétique. La photographie elle-même accomplit cette fonction. Cette manière d'interposer entre nous et la chose une image de la chose a pour effet d'arracher la chose à la perspective du monde⁵³ », précise Levinas.

En effet, la plus grande différence entre la photographie artistique et la photographie documentaire est située dans le rapport que le sujet photographié a avec le monde duquel il est arraché. Ainsi, à la différence de la photographie documentaire qui, en traitant un sujet préserve son lien avec le monde et reste concentré sur celui-ci, la photographie artistique intègre le sujet arraché du monde visible à un monde particulier et intime, intérieur et caché qui est celui de l'artiste. Dans *De l'existence à l'existant*, Levinas affirme aussi : « Indépendamment de cette âme des objets, l'œuvre d'art, dans son ensemble, exprime ce qu'on appelle le monde de l'artiste. Il existe un monde de Delacroix comme il existe un monde de Victor Hugo. La réalité artistique est le moyen d'expression d'une âme. Par la sympathie avec cette âme des choses ou de l'artiste, l'exotisme de l'œuvre est intégré dans notre monde. Et il en est ainsi tant que l'altérité d'autrui demeure un *alter ego*, accessible à la sympathie⁵⁴ ».

1. Emmanuel Levinas, *De l'existence à l'existant*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2004, p.83 -84 .

2. *Ibid.*, p.89.

La photographie n'est pas différente. Dans chaque photographie, une âme laisse sa trace :

Robert Capa est reconnaissable à une lumière plissée tendre, qu'il s'agisse d'une montagne, d'un pantalon, d'une tache de sang sur le sol. Cartier-Bresson à volumes saillants, qu'il capte des putains de Mexico ou des enfants maghrébiens dans une cour. Eugene Smith à une angulation en fuseau exaltant la « coloration » des contrastes noir et blanc culminant dans sa fileuse, mais qu'il retrouve chez des paysans arpenteurs ou dans les attitudes d'un médecin ou de veilleurs de mort d'un village espagnol. Edward Weston à une texturologie où la mise au point impartiale croise choses et lumières, ordonnances et dégénérescences en une sorte d'éternité. Dorothea Lange produit une articulation qu'elle veut audible, phonétique, d'un dos de chemise ou d'une branche d'arbre. Chez Walker Evans c'est une frontalité, une planéité, une quadrangularité magnifiantes. Chez William Klein, les turbulences paniques de l'événement urbain. Chez Avedon, la physiologie et la géologie des épidermes. Irving Penn se reconnaît à la tension entre flatulences lumineuses et découpes mortelles. Kertész aux structures rendues aveuglantes. Mapplethorpe au bord à bord de grandes plages de valeurs impondérables où toutes les formes, plus déposées qu'immobiles, sourdent comme rapport du vide et de fragments, dans une instantanéité lente⁵⁵ ».

55. Henri Van Lier, *Philosophie de la photographie*, Paris/Bruxelles, Les impressions nouvelles, Les Cahiers de la photographie : Hors série. 1983, p.121-123 .

Ce monde intime de l'artiste toujours vivant, toujours actuel active le sujet et fait en sorte que sous la forme d'un « il y avait » dans la photographie artistique, surgit toujours un étant qui domine l'existence originaire. À ce propos, Edouard Pontremoli dans son ouvrage *L'excès du visible* constate : « Le peintre peut sacrifier le phénomène prosaïque à l'originalité ontologique de l'Art. Il ne s'agit plus que du pur apparaître. L'Être comme apparaître s'éclaircit dans l'Art. Il parvient à se défaire des apparences, à se soustraire aux figures visibles et au lieu. L'invisible, l'ouvert, le rien, le vide. La peinture prétend à l'ontologie directe. La photographie atteint un monde paraissant.

Jamais l'Être
sans l'étant⁵⁶ ».

12. Alvarez Bravo,
*Quelque peu
brillant et élégant*,
1942



56. Edouard
Pontremoli,

L'excès du visible : Une approche phénoménologique de la photogénie, Grenoble, Éditions Million, 1996, p.154-155.

Il est donc nécessaire de constater que pour la photographie artistique l'existence est un point de départ significatif, mais beaucoup moins essentiel que la potentialité allégorique qu'elle engendre. Dans cette photographie, c'est ce qu'on donne à entendre par ce qui est photographié qui présente le véritable sujet. « Dans l'art-photographie, l'allégorie prévaut sur l'empreinte », nous dit André Rouillé en affirmant : « La photographie des artistes n'a pas pour principal projet de reproduire le visible, mais celui de rendre visible quelque chose du monde, quelque chose qui n'est pas nécessairement de l'ordre du visible. Elle n'appartient pas au domaine de la photographie, mais à celui de l'art. Car l'art des artistes est aussi distinct de l'art des photographes que la photographie des artistes l'est de celle des photographes⁵⁷ ».

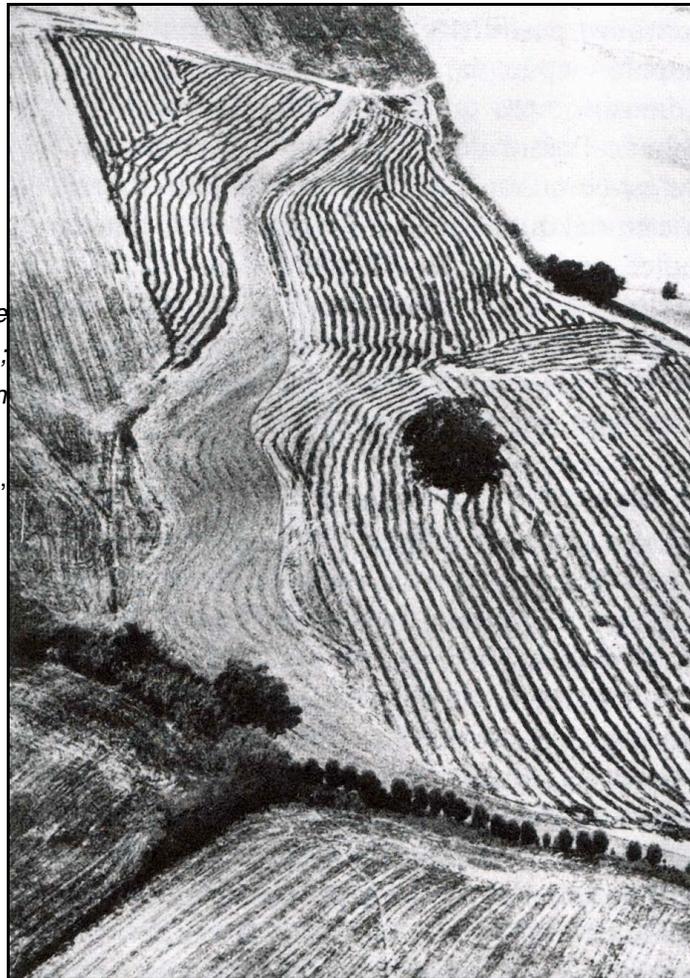
Est-ce la distinction fondamentale entre la photographie artistique et tout autre genre de photographie ? Est-ce possible qu'en général les vrais photographes soient plus motivés par ce qui existe et les artistes, qui se servent du médium photographique, par la possible existence ? En tant que plasticienne qui exploite le médium photographique, je peux confirmer : bien qu'invisible, même inimaginable, c'est toujours ce possible qui compte pour moi. À vrai dire, peu importe les objets, les visages et les lieux visibles sur mes photographies, ce qui m'intéresse est plutôt leur sens connotatif, donc l'incertitude, le passage du temps, la vie, la mort et l'art lui-même. Car l'art pour moi, incluant le médium photographique n'a pas de but, mais seulement un départ concret. Un départ qui active un regard et cherche l'esprit non seulement dans ce qu'on voit (sujet précis), mais également dans tous les liens allégoriques que ce sujet peut évoquer possiblement. Pour moi, une photographie est juste et objective quand elle permet

57. André Rouillé, *La photographie*, s.l., Éditions Gallimard, Folio essais inédit, 2005, p.382.

plusieurs rapports et avec la réalité captée et avec elle-même. Car je crois, à l'instar d'Uwe Bernhardt que : « L'objectivité est liée à ce que nous pouvons reconnaître dans l'image, y identifier, y désigner, pour lui donner un nom. Elle a du sens seulement comme objectivité *pour nous*, déployée à partir de l'intersubjectivité. En d'autres termes, l'objectivité n'est pas une chose en soi, en acte en quelque sorte, mais en puissance : elle est ce qui est susceptible d'être désigné⁵⁸ ».

13. Giacomelli,
Paessagio,1971

58. Uwe Bernhardt, *Le regard imparfait ; Réalité et distance en photographie*, Montréal, L'Harmattan, 2001, p.85 .



Dans le domaine de la photographie les réalités diverses sont toujours des transcriptions : ce qui était arrêté au passé devient ce qui se passe devant les yeux du spectateur. De telle manière, paradoxalement, une existence du passé devient active au présent même si sa réalité remonte au moment de la captation par l'appareil. C'est pour cela que dans mon travail visuel, je cherche constamment à produire un effet d'immédiateté (étrange pour la photographie) en insistant sur sa mémoire technique qui nous permet, comme un palimpseste lavé et gratté, de voir plusieurs niveaux d'une image.

Parallèlement, par un jeu de superpositions de différents médiums et de différents traitements, j'essaie de rendre possible la rencontre de *la vérité par la fiction et la vérité de la fiction* : la présentation d'un instant véritable de la fausse existence d'un objet réel. Pour faire cela, je joue avec des objets quotidiens et la superposition de ces objets avec leurs images dans un processus qui se passe dans le temps. L'apparition comme présence concrète (objet) et la disparition comme présence analogique (photographie) donnent ensemble une manifestation visuelle complexe, métaphorique et conceptuelle. Elles remettent en question des limites de la mémoire visuelle et tentent d'exprimer la distorsion entre la réalité et la fiction d'une forme, cela physiquement et métaphoriquement.

Si l'on croit à ce monde, c'est parce qu'il se passe quelque chose ici et maintenant, mais grâce exclusivement au passé. Donc, c'est le passé qui permet d'advenir et l'avenir qui rappelle le passé par sa présence.

Dans cette perspective, il est sûrement important de souligner la différence entre ce qui est virtuel (donc potentiel, possible mais non existant) et la fiction qui est toujours, dans ma production, quelque chose de concret, de visible, tout en étant étrange et bizarre. Pour moi, la fiction est ce qui n'est pas possible dans le monde réel, mais qui pourtant existe comme la réalité d'un monde concret que je présente. À la différence du virtuel que je vois comme quelque chose en devenir, comme une possibilité d'ouverture et de mouvance, la fiction est plutôt une qualité visuelle spécifique, une forme, un concept qui fait émerger le sens et le multiplier métaphoriquement. Toutefois, je tiens à préciser : insister sur cette multiplication métaphorique, pour moi, ne signifie surtout pas de travailler dans l'ambiguïté, sans les précisions et la clarté grâce auxquelles l'art, je crois, affirme son articulation la plus mystérieuse, incarnée dans la dialectique entre la concrétisation et l'universalité. Et c'est par les mots d'Adorno qui touchent au plus profond de mes convictions que j'ai envie de souligner à quel point cette clarté est inévitable et déterminante pour chaque travail qui prétend au statut d'art.

Les œuvres de grande qualité peuvent, au nom de l'exigence d'un lien étroit de relations, négliger la clarté, rapprocher des ensembles qui devraient être totalement distincts si l'on se conformait à l'exigence de clarté. L'idée de certaines œuvres exige simplement que les frontières entre leurs moments soient effacées : celles qui cherchent à réaliser l'expérience du vague. Mais en elles, le vague en tant que vague doit être clair « élaboré ». Les œuvres authentiques qui se refusent à l'exigence de clarté, supposent implicitement celle-ci pour la nier en elles-mêmes ; ce qui est essentiel en elles, ce n'est pas la non clarté, mais la clarté niée. Sinon, elles seraient des œuvres de dilettantes⁵⁹.

59. T.W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1995, p.408-409.

À vrai dire, si je suis si attirée par le médium photographique parmi tous les autres, c'est qu'il possède une clarté et une précision dont l'existence présente un énorme défi pour le geste artistique baigné dans l'incertitude, mené par la liberté.

Alors que la photographie est ontologiquement basée sur la clarté, le geste artistique présente en revanche un conscient effort de dissimuler cette clarté (tout en la préservant) par le crépi de la fragilité. La photographie artistique n'a donc pas le choix de concilier cette contradiction surtout en cherchant à préciser sa nature propre et sa spécificité par rapport aux autres médiums. D'ailleurs, Clement Greenberg critique américain, a constaté cela il y a longtemps : « le domaine propre et unique de chaque art coïncide avec tout ce que la nature de son médium a d'unique⁶⁰ ».

En confrontant dans ma production le médium photographique avec différents médiums, je cherche justement à cerner sa qualité unique et originelle. Mais aussi, je cherche à explorer l'espace vaste et imprévisible de l'art en général. Je suis persuadée qu'aujourd'hui l'exploration de cet espace est inévitablement basée sur l'expérience concrète de la superposition, l'entrelacement et la cohabitation critique des différentes réalités qui s'annulent et se complètent mutuellement. Ainsi, comparer les différents médiums et leurs espaces respectifs (très concrètement l'espace de la photographie, l'espace de la sculpture, l'espace de la peinture et l'espace qui concerne l'image d'une autre nature) est une constante dans mon travail visuel.

60. Clement Greenberg, *Peinture : cahiers théorique*, cité par André Rouillé, dans *La photographie*, s.l.,

Éditions Gallimard, Folio essais inédit, 2005, p.478.

Conceptuellement, la pertinence de la rencontre entre la peinture et la photographie réside pour moi dans le fait que l'image photographique à la différence de la peinture (qui est un monde total et complet et un espace en progression formé par la présence de ce que l'on voit), est une entité bizarre qui découpe la totalité (réalité) et qui nous informe par l'absence des éléments et paradoxalement par un surplus étonnant de signification qu'elle dégage. Mais malgré cette distinction, il existe pourtant un élément commun pour ces deux types d'images, un élément fort et déterminant (qui dévoile la nature de l'image en général) que l'on peut nommer l'intériorité de l'espace.

Dans son livre, *L'œil et l'esprit*, Merleau-Ponty constate qu'il serait en peine de dire où est le tableau qu'il regarde. Pour lui l'image n'a pas de lieu, mais c'est plutôt le lieu qui est situé dans l'image. L'espace d'une image n'existe jamais à l'extérieur de ce que l'on voit. C'est justement cela qui fait pour moi la différence entre une chose concrète située dans un espace réel, comme la sculpture, par exemple, et la visibilité de quelque chose par laquelle un espace quelconque est cerné ou en train de se construire, comme l'image.

La nécessité de faire vivre les formes en exaltant les matériaux qui les constituent dans l'espace et par l'espace, voilà ce qui distingue radicalement la sculpture de l'image. C'est pour cela que la sculpture est, selon mes observations, toujours plus vivante qu'une image. Quelque chose de concret, de palpable, qui s'affirme ici et maintenant et dont on sent physiquement la présence car on vit physiquement la proximité et la distance entre nous et les choses avec lesquelles on partage un espace concret.

L'expérience de la spatialité ne peut être définie autrement pour les êtres humains que par un rapport particulièrement engagé avec notre corps. Celui-ci est une frontière mobile entre l'extériorité de l'espace infini autour de notre existence physique et l'intimité de notre univers métaphysique. Sans doute, nous considérons le monde de la manière dont nous l'occupons et cela explique pourquoi nous vivons différemment la présence de la sculpture et la présence de l'image.

S'arrêter devant un plan qui peut réunir la proximité d'une présence et la distance d'un moment : voilà ce que mon travail tend à articuler. Il exploite les deux espaces, celui de la sculpture et celui de la photographie comme étant une variation continue visant à provoquer un changement de valeur entre ce qui peut être et disparaître devant le regard. La superposition de ces deux espaces me permet de transmettre simultanément, au niveau de la perception, la fragilité de la certitude d'une situation et d'un moment.

Dans une telle configuration, la photographie, comme une action perdue dans le temps, et l'objet, comme une action dans le présent, forment une situation extrême qui construit et reconstruit la présence d'une existence visuelle dans le module espace-temps. Cela, par la notion du double et la relation réciproque entre l'apparition et la disparition : l'apparition comme présence concrète (objet) et la disparition comme une présence analogique (photographie). Tous les deux ensemble manifestent physiquement (par un contact direct entre l'objet et son image) et poétiquement (par une zone de silence signifiante) une qualité unique et totale incarnée dans la différence.

Je crois que, seule la photographie qui exploite cette différence de telle manière qu'elle dépasse par ses propres possibilités ses propres limites, peut être considérée comme une activité inventive. Seule cette photographie peut faire apparaître le possible à travers ce qui existe réellement et agir comme une présence ouverte, immédiate et critique, qui est l'art.

Évidemment, une telle photographie, malgré toute sa technicité, n'est pas une simple technique mais plutôt un geste créatif dont la vocation première est le mouvement de la liberté. Sans ce mouvement, l'art n'existe pas, la photographie artistique non plus. Ni le discours ni la logique, ne sont aptes à préciser la force qui engendre ce mouvement, puisque, au fond, il n'y a rien à expliquer en art comme il n'y a rien à voir dans une photographie artistique. Forcément, les deux refusent la thématization. Dans les champs de la création, il ne s'agit pas d'expliquer quoi que ce soit mais de sentir, de respirer et de livrer à l'autre une vibration, une âme, une énergie qui ne se définit pas. Si fondamental, la création est comme l'amour « ce dont nous ne sommes pas les maîtres, ce à quoi nous n'accédons jamais mais qui toujours nous advient⁶¹ ».

Les pages qui suivent, comme la confession dans sa vulnérabilité, plutôt que la réflexion dans sa conviction intellectuelle, chercheront donc à communiquer au lecteur l'effort, le destin, la nécessité, le hasard, le partage, l'abandon, ou tout simplement ce qui arrive, comme en amour, sans la maîtrise ni la certitude mais avec un sentiment de plénitude, pendant le processus de la création et après.

61. Jean-Luc Nancy, « L'amour en éclat », évoqué par Giorgio Agamben, dans *L'ombre de l'amour* de Giorgio Agamben, Valeria Piazza, Paris, Rivages poche, 2003, p.53.

Parler de ce processus et des œuvres qu'il engendre, veut dire ouvrir une zone de réflexion qui ne cherche pas les vérités, mais plutôt examine les possibilités. Mon but n'est donc pas d'essayer d'expliquer, par une expérimentation du langage pur ce qui ontologiquement reste hors de ce langage, une production visuelle qui est une réflexion en soi et un langage à part. Encore moins d'écrire une analyse précise et froide de ce qui est un univers intime et affectif, mais avant tout d'évoquer par les mots un accomplissement riche, inattendu et divergent grâce auquel l'immense espace d'un imaginaire est arrivé à trouver sa forme concrète et matérielle qui est l'œuvre.

Dans ce sens, il faut considérer le texte qui suit comme un espace en perpétuel mouvement, comme un jardin fertile, semblable à celui que décrit Borges dans son *Jardin aux sentiers qui bifurquent* où tous les achèvements se produisent et chacun parmi eux devient le point de départ pour une autre bifurcation, puisque les multiples éventualités apparaissent et se croisent simultanément. Il faut l'explorer comme une zone dans laquelle le choix du parcours devient le destin d'une image toujours incomplète, mais non fautive de l'œuvre et de sa présence.

À chaque visiteur curieux, prêt à remplacer les certitudes par les doutes et les convictions par les inquiétudes, prêt à assimiler toutes les ambiguïtés d'une expérience subjective à travers lesquelles il est possible de participer non pas à un dévoilement, mais plutôt à une construction du sens, j'ouvre par ce texte la porte de mon jardin intime. Il est construit de mille et de mille sentiers qui ne m'appartiennent pas et dont les bifurcations deviennent étrangement une expérience unique et personnelle. À l'intérieur de ses murs, tout est possible, car c'est un lieu où la philosophie donne la réplique à l'art et la photographie

échange avec la peinture pendant que la littérature s'oppose à l'histoire. Et pourtant tous ces regards différents ne deviennent jamais ni la cause ni la réponse, mais plutôt une aube et un bon augure pour une sensibilité forte et agissante. Dans ce jardin, le sens est le geste et le geste est la liberté de produire, de faire toutes ces petites choses possibles et inutilement nécessaires grâce auxquelles l'art existe et émerveille notre existence.