



3 | 2019

Photographie et arts de la scène



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/focales/551>

DOI : 10.4000/focales.551

ISSN : 2556-5125

Éditeur

Presses universitaires de Saint-Étienne

Référence électronique

Focales, 3 | 2019, « Photographie et arts de la scène » [En ligne], mis en ligne le 01 juin 2019, consulté le 18 mai 2022. URL : <https://journals.openedition.org/focales/551> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/focales.551>

Ce document a été généré automatiquement le 18 mai 2022.



La revue *Focales* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

SOMMAIRE

Éditorial

Cosimo Chiarelli et Julie Noirot

Dossier

L'art de la photographie de danse : Isadora Duncan, Arnold Genthe, Edward Steichen

Samantha Marenzi

Photographie, théâtre, danse et fluidité du corps. Avant-gardes artistiques portugaises (1925-1933)

Paulo Ribeiro Baptista

Bertolt Brecht et les Modellbücher. Genèse d'un paradigme représentatif

Massimo Agus

La gravité des visages, au sein du théâtre photographique de Thérèse Le Prat

Valérie Cavallo

Rencontres du théâtre et de la photographie dans l'œuvre d'Antoine Vitez

Brigitte Joinnault et Marie Vitez

La photographie comme fantasmagorie dans La Venue des esprits de la compagnie Mesden

Magali Chiappone-Lucchesi et Julie Noirot

Theatre Photography between Theatre and Performance

Joel Anderson

Voler les images sur la scène de booty Looting

Arianna Novaga

Varia

L'obsession du réalisme. Sur trois expériences primitives de photographie (1837-1851)

Olivier Ihl

Le roman-photo : fait par des hommes, lu par les femmes ?

Jan Baetens

Bernard Plossu anthropologue. Essai d'interprétation de la connaissance photographique

Jean Kempf

Les annonces des publicitaires parues en France dans les revues spécialisées de l'entre-deux-guerres

Mathilde Kiener

La notion d'altérité dans l'œuvre de Danica Dakić

Marion Hohlfeldt

Détailler Sezioni del paesaggio italiano

Jordi Ballesta

Still alives (2005) de Laurent Pernot : « Stayin' alive, stayin' alive »
Jérôme Dutel

Notes de lecture

Arnaud CLAASS, Essai sur Robert Frank
Trézélan, Filigranes, 2018, 160 pages
Sophie Guin-Muntaner

Delphine GLEIZES et Denis REYNAUD éd., Machines à voir. Pour une histoire du regard instrumenté (XVII^e-XIX^e siècles)
Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2017, 404 pages
Julie Noirot

Éléonore CHALLINE, Une Histoire contrariée. Le musée de la photographie en France (1839-1945)
Paris, Macula, 2017, 526 pages
Lydia Echeverria

Joan FONTCUBERTA, Le Boîtier de Pandore. La photogr@phie après la photographie
Paris, Textuel, 2017, 223 pages
Julie Noirot

Marc LENOT, Jouer contre les appareils. De la photographie expérimentale
Paris, Photosynthèses, 2017, 223 pages
Julie Noirot

Marta CARAION, Natalia GRANERO et Jean-Pierre MONTIER dir., Photolittérature
Montricher (Suisse), Fondation Jan-Michalski, 2016, 178 pages
Hélène Rival

Vincent LAVOIE éd., La Preuve par l'image
Québec, Canada, Presses de l'Université du Québec, 2017, 298 pages
Clément Paradis

Frédéric POUSIN dir., PhotoPaysage. Débattre du projet de paysage par la photographie
Paris, Les Productions du EFFA, 2018, 256 pages
Oscar Barnay

Entretien(s)

« À propos d'Altérations »
Entretien avec Pétrel I Roumagnac (duo)
Julie Noirot et Duo Pétrel I Roumagnac

Portfolio(s)

Altérations
Duo Pétrel I Roumagnac

Éditorial

Cosimo Chiarelli et Julie Noirot

- 1 Alors que l'on a beaucoup insisté, dans les histoires de la photographie, sur l'alliance entre photographie et peinture, celle qui unit photographie et arts du spectacle – qui resurgit de manière inédite et emblématique sur la scène artistique contemporaine – a pendant longtemps été quasiment ignorée pour ne pas dire méprisée. Si la photographie a très souvent été théorisée à partir du modèle pictural, les liens qu'elle tisse avec les arts de la scène, et en particulier avec le théâtre, sont pourtant dès l'origine multiples et féconds – que l'on pense, par exemple, au diorama de Daguerre que certaines caractéristiques permettent de situer du côté de l'archéologie des techniques photographiques, aux mises en scène photographiques d'Hippolyte Bayard, aux portraits d'acteurs de Nadar et Disdéri, ou encore à la vogue des « tableaux vivants » de l'époque victorienne.
- 2 La relation entre photographie et arts vivants semble souvent opérer sur le mode de l'écart plutôt que sur celui de la convergence ou de l'affinité. L'image photographique de la performance incarne explicitement ce paradoxe : le geste de l'acteur qui se consume dans son acte même et se renouvelle à chaque représentation semble en effet, dans la photographie, nier sa nature intrinsèquement éphémère et transitoire. D'un autre côté, quand la photographie s'affiche dans l'espace du théâtre, ne trahit-elle pas la vocation à coller au réel qui lui est traditionnellement reconnue pour se confondre avec la fiction ? Malgré cette apparente incompatibilité, ou peut-être justement grâce à elle, photographie et arts vivants ont toujours entretenu une relation dense et complexe, riche en stimulations réciproques et en applications diverses, qui vont de la photographie de spectacle au sens strict à des formes variées de mises en scène photographiques, « d'images performées » ou de « photographies performatives ». Ces applications font aujourd'hui d'une telle relation un terrain de recherche et de questionnement particulièrement stimulant, voire l'un des paradigmes essentiels de la théorie et de la pratique photographique contemporaines.
- 3 Si la théâtralité du langage photographique, bien que longtemps méconnue par les historiens, a fait l'objet de plusieurs recherches récentes, l'influence de la photographie sur le théâtre reste un domaine de recherche encore assez peu exploré. À partir d'approches disciplinaires variées, les textes réunis ici proposent d'examiner quelques-

unes des relations qui peuvent se nouer entre photographie et arts de la scène, dans une perspective historique ainsi qu'à la période contemporaine. La réflexion porte aussi bien sur la photographie de théâtre ou de danse, le rôle du photographe par rapport à la scène et à ses créateurs, que sur la photographie au théâtre et la manière dont les metteurs en scène eux-mêmes font appel à ce médium. Des études spécifiquement cernées sur des collaborations plus ou moins durables entre photographes et acteurs, danseurs, metteurs en scène ou performers, mettent en évidence la diversité des pratiques, des attitudes et des approches mais aussi les contradictions, les tensions et les ambiguïtés qui résultent de ces associations.

- 4 Si, dès les débuts de la photographie, le monde du spectacle a bien compris l'intérêt documentaire (testimonial, mémoriel) du médium, tant pour constituer les archives d'une mise en scène ou d'une performance que pour en assurer la promotion, il faut rappeler que photographier un spectacle ne saurait se résumer à la reproduction servile d'une réalité scénique, mais suppose d'articuler un langage spécifique apte à traduire visuellement le déroulement et la continuité de l'action. Plutôt que de considérer la photographie comme une simple trace, empreinte du spectacle, il s'agit de comprendre comment le photographe parvient à faire œuvre de création tout en restant fidèle à ce qui se passe sur scène. D'autre part, la collaboration entre photographes et metteurs en scène ou performers aboutit parfois à des réalisations inédites, autonomes et indépendantes, allant du décor photographique à des projections, dispositifs et/ou performances photographiques sur scène ou hors-scène (musées, galeries, espaces publics). Comment alors la photographie, dispensatrice d'images et d'imaginaires, se fait-elle l'objet même de la création d'un spectacle ? Et de quelle manière le metteur en scène se sert-il de la photographie pour s'interroger sur le statut de la représentation ? Telles sont, sans prétention d'exhaustivité, quelques-unes des pistes de réflexion que ce dossier propose d'envisager.

RÉSUMÉS

Alors que l'on a beaucoup insisté, dans les histoires de la photographie, sur l'alliance entre photographie et peinture, celle qui unit photographie et arts du spectacle – qui resurgit de manière inédite et emblématique sur la scène artistique contemporaine – a pendant longtemps été quasiment ignorée pour ne pas dire méprisée. Si la photographie a très souvent été théorisée à partir du modèle pictural, les liens qu'elle tisse avec les arts de la scène, et en particulier avec le théâtre, sont pourtant dès l'origine multiples et féconds – que l'on pense, par exemple, au diorama de Daguerre que certaines caractéristiques permettent de situer du côté de l'archéologie des techniques photographiques, aux mises en scène photographiques d'Hippolyte Bayard, aux portraits d'acteurs de Nadar et Disdéri, ou encore à la vogue des « tableaux vivants » de l'époque victorienne.

Dossier

L'art de la photographie de danse : Isadora Duncan, Arnold Genthe, Edward Steichen

Samantha Marenzi

Traduction : Emanuela Schiano di Pepe

- 1 En 1928, un an après la mort d'Isadora Duncan, paraît aux États-Unis *The Art of the Dance*¹, recueil rassemblant plusieurs écrits de la danseuse : des articles, des fragments et des textes sur lesquels l'auteure n'est pas intervenue au moment de leur publication, mais qui représentent néanmoins son legs théorique. Duncan est une danseuse qui se montre très concernée par la transmission de sa pratique de la danse – laquelle n'a jamais été codifiée en une technique – et par la construction de sa propre mémoire. Si *The Art of the Dance* se présente comme son testament, c'est en raison des écrits que le volume contient, mais aussi parce qu'il introduit définitivement la danse dans le champ de l'art. Cette intronisation est manifeste dès le titre de l'ouvrage.
- 2 Son intitulé fait écho au premier des livres qui ont révolutionné l'histoire de la scène : *The Art of the Theatre*² qu'Edward Gordon Craig, un des pères fondateurs du théâtre du xx^e siècle, écrit justement à la suite de sa rencontre bouleversante avec Isadora Duncan³. Leur union artistique et sentimentale, bien que brève et tourmentée, constitue l'une des alliances les plus célèbres de la première partie du siècle. La conviction de Craig concernant la portée artistique du théâtre est le fil rouge d'une élaboration théorique (et artistique) qui caractérise sa trajectoire personnelle d'homme de théâtre et entre en résonance avec le grand bouleversement que les arts de la scène connaissent entre le xix^e et le xx^e siècles, en s'écartant du divertissement. À partir de Constantin Stanislavski, l'usage du mot « Art » au théâtre signe le recours à d'autres règles et objectifs, à des stratégies de productions inédites et à un regard nouveau porté sur l'activité de l'acteur.
- 3 *The Art of the Theatre* (1905) est un des premiers exemples de livres définis par Ferdinando Taviani comme « théâtres-sous-forme-de-livres », c'est-à-dire non comme ensembles de discours sur le théâtre, mais comme façons de « faire théâtre⁴ »,

autrement dit comme visions d'un théâtre possible, capable de se propager parmi les lecteurs du monde entier, à travers plusieurs générations. Au cœur de la conception de Craig, dans des pages qui oscillent entre réalité et utopie, apparaît le mouvement qui brouille les frontières entre théâtre et danse :

Non. L'art du théâtre n'est ni le jeu des acteurs, ni la pièce, ni la mise en scène, ni la danse ; il est formé des éléments qui les composent : du geste qui est l'âme du jeu ; des mots qui sont le corps de la pièce ; des lignes et des couleurs qui sont l'existence même du décor ; du rythme qui est l'essence de la danse.

[...]

L'Art du Théâtre est né du geste – du mouvement – de la danse⁵.

- 4 Si le titre du recueil de Duncan confirme le lien de ce dernier avec la grande réforme du théâtre du XX^e siècle⁶, et pas seulement le rôle qu'elle tient dans le renouveau de la danse, les premières pages de *The Art of the Dance* font référence à un autre aspect de la relation qui existe entre l'art et la scène. Le livre s'ouvre en effet sur une photographie d'Isadora Duncan extatique, à Athènes, entre les colonnes du Parthénon ; l'image est précédée d'une citation de Walt Whitman. Puis, sur la page d'ouverture, vient un dessin d'Antoine Bourdelle, un des plus beaux que le sculpteur ait consacrés à sa muse Isadora. On peut enfin, avant l'index, lire ces quelques lignes :

THE ART OF THE DANCE
with reproductions of original drawings by
LEON BAKST, ANTOINE BOURDELLE,
JOSÉ CLARÀ, MAURICE DENIS,
GRANDJOUAN, AUGUST VON KAULBACH,
VAN DEERING PERRINE, AUGUSTE RODIN,
DUNOYER DE SEGONZAC AND
ABRAHAM WALKOWITZ
and with photographs by
ARNOLD GENTHE and EDWARD STEICHEN

- 5 Au sein de cet Olympe de l'art figuratif, au cœur de ce testament de l'art de la danse, s'affiche tout naturellement l'art de la photographie.
- 6 La présence de photographies dans les livres concernant la danse est fréquente dans les premières décennies du XX^e siècle⁷. Il ne s'agit pas simplement d'un remplacement des illustrations dessinées par des images mécaniques. La photographie agrandit l'éventail des possibles en matière d'enregistrement visuel des phénomènes éphémères et ouvre un dialogue fécond avec les arts du mouvement qui gagnent une nouvelle place dans la modernité. Ce pacte avec la danse prend la forme de collaborations diverses et d'une vaste gamme d'utilisations de la photographie : du portrait à l'image publicitaire, de l'enregistrement du mouvement à la documentation des activités pédagogiques, de la pose pour les peintres et les sculpteurs jusqu'à la création d'objets artistiques autonomes. Les deux noms qui figurent dans *The Art of the Dance* sont ceux de photographes célèbres, qui ont travaillé à plusieurs reprises avec Isadora et ont apprécié son travail et l'impact révolutionnaire qu'il a eu sur l'art de leur époque. Comme elle, ils ont su intégrer la culture européenne et la pensée américaine, en incarnant la conquête d'un nouveau statut artistique par la photographie.
- 7 Liés, chacun à leur manière, au mouvement de la Photo-Sécession américaine mené par Alfred Stieglitz, Genthe et Steichen ont contribué à la réflexion sur le potentiel expressif de l'image mécanique ; ils ont étudié les liens entre art et technique, canalisé les influences du passé en les transformant en langage du futur. Les deux photographes illustrent de façon exemplaire le mouvement du pictorialisme, souvent considéré

comme une arrière-garde, mais qui est en réalité le premier mouvement international à affronter la question des potentialités expressives de la photographie. Né en Europe à la fin du XIX^e siècle, le pictorialisme réunit dans les *Camera Clubs* un peu partout dans le monde des associations d'amateurs désireux de s'affranchir du professionnalisme et des impératifs commerciaux de la photographie, perçus comme des obstacles à l'expérimentation artistique. La référence à la peinture est liée à l'idée de l'œuvre unique, retouchée manuellement et malaisément reproductible, mais également à la finalité esthétique des images, à la possibilité d'interpréter le réel et non de le copier, et à la quête d'une inscription dans une tradition pour une forme d'expression totalement nouvelle, sans racines – la modernité prenant en charge l'histoire.

- 8 Les pictorialistes, sûrs des potentialités expressives de l'image, dissimulent l'exactitude propre au moyen mécanique et la ressemblance exacte entre l'image et la réalité en interposant un filtre, concret et métaphorique, entre le sujet et sa représentation. Ils adulent les contours flous, les atmosphères oniriques. Les expositions, les revues, les articles, les concours placent la photographie au centre du débat artistique du début du XX^e siècle, par le biais de la revendication de procédés artisanaux qui mettent en valeur l'emploi d'instruments mécaniques. Pour ces photographes, il s'agit de proposer les fragments d'une réalité inédite. La figure humaine est au centre de cette recherche, qui déborde systématiquement dans la mise en scène et le théâtre. Les pictorialistes travaillent sur le portrait, le nu, le mouvement du corps, poussés par le désir de dépasser le donné réel, en le transformant en une création subjective. Dans l'univers naissant de la photographie, ce mouvement se présente comme l'occasion d'explorer des espaces de liberté engendrés par le dilettantisme. Dans ce domaine, la production est vaste et variée, allant de la réalisation la plus naïve où l'intervention manuelle est massive et vise à l'embellissement du sujet plus qu'au travail sur l'image, jusqu'à une production extrêmement raffinée, qui met au point des techniques complexes d'impression alliant la maîtrise des procédés techniques et chimiques, la dextérité manuelle et la connaissance de moyens picturaux. Si les photographes les plus inspirés arrivent à introduire la photographie dans l'espace artistique, c'est aussi grâce à leur capacité à se tourner vers le passé (à la recherche de leur identité présente) et vers les autres arts (à la recherche de leur spécificité expressive). C'est dans cette perspective qu'à partir d'une matrice anglo-saxonne se développe le mouvement américain de la Photo-Sécession qui conçoit la représentation en termes d'innovation plutôt que de tradition, de comparaison plutôt que de dérivation. Genthe et Steichen incarnent ces tensions.
- 9 L'histoire du groupe fondé par Stieglitz est bien connue, ainsi que l'aventure de leur revue *Camera Work* (1903-1917) et l'activité de la galerie 291 (1905-1917), premier lieu d'exposition pensé pour la photographie, né de la photographie et qui devient l'avant-poste de l'art moderne européen à New York. Steichen joue un rôle clef, non seulement parce que c'est l'un des photographes qui est à la pointe du groupe, mais aussi parce que c'est grâce à ses séjours à Paris et à ses fréquents voyages en Europe que naît l'alliance, si déterminante pour la Photo-Sécession, entre photographie américaine et art européen. C'est grâce à Steichen que, dans la revue comme dans la galerie, commencent à circuler les dessins de Rodin, les tableaux de Picasso et de Matisse, les textes de Maeterlinck, Kandinsky, George Bernard Shaw, pour ne citer que quelques noms, mais aussi, à la fin de l'année 1910, les croquis de scène d'Edward Gordon Craig.

- ¹⁰ Arnold Genthe n'est pas à proprement parler membre du groupe de la Photo-Sécession. Mais c'est un défenseur du mouvement et ses photographies sont très appréciées par Alfred Stieglitz. Il est l'incarnation même d'un pictorialisme raffiné, qui puise sa force expressive dans la capacité à saisir la vérité du sujet au-delà de la rigidité de la pose. Parmi les nombreux photographes qui s'intéressent à la danse, c'est l'un des rares à mener une recherche prolongée et approfondie dans ce domaine, tout à la fois d'un point de vue technique et esthétique. Fin lecteur, philologue de formation et très cultivé, Genthe quitte l'Allemagne pour se rendre à San Francisco en 1895. Après des études classiques, voué à une carrière académique, il exerce aux États-Unis la fonction de précepteur. Contrairement à ce qu'il avait envisagé, il reste sur le continent américain et atteint une notoriété comme portraitiste et photographe de nus, d'abord en Californie, puis à New York.
- ¹¹ En 1916, puis en 1920 (avec un lectorat plus vaste), Genthe publie un livre de photographies intitulé *The Book of the Dance*. Le volume rassemble 92 images ayant en commun un sujet et un style. Le thème est celui de la danse libre, traversée par une vague de renouveau ; le style est celui de la photographie pictorialiste. Dans son introduction, le photographe remercie les artistes qui se sont offerts à son appareil, en lui permettant d'exprimer à travers ses images « quelque chose de la grâce et de la fluidité du mouvement de la danse⁸ ».
- ¹² À distance de la technique du ballet, la danse libre participe à la conquête d'une dimension artistique, en se tournant souvent vers l'antiquité ou vers l'Orient, modèles d'équilibre entre homme et nature, chair et esprit, corps individuel et corps social. Dans le livre de Genthe, on retrouve des pionniers en quête de passé, qui, comme les photographes, cherchent à s'inscrire dans une tradition au sein de laquelle ancrer leur modernité. *The Book of the Dance* est aussi la rencontre de deux langages expressifs qui se donnent l'un à l'autre, sans hiérarchie. Cet ouvrage n'est cependant pas le premier⁹ du genre. En 1929, paraît *Isadora Duncan. Twenty-four studies by Arnold Genthe*¹⁰, un hommage à la danseuse, deux années après sa tragique disparition. Il s'agit d'un livre étrange, dont les images les plus réussies montrent la danse de Duncan à travers la transfiguration de son visage davantage que par le mouvement de son corps, comme pour capturer la source du flux et non son expression.

Arnold Genthe, *Isadora Duncan*, plaque photographique noir et blanc 4 x 5



Genthe Collection, Library of Congress, Prints and Photographs Division.

Arnold Genthe, *Isadora Duncan*, plaque photographique noir et blanc 4 x 5



Genthe Collection, Library of Congress, Prints and Photographs Division.

- 13 Dans son autobiographie, Duncan reconnaît que certains clichés du « Dr Genthe » arrivent à révéler son âme. Dans l'introduction de *The Art of the Dance*, daté de 1928, il est fait référence à ce travail :

Les illustrations sont des hommages, peut-être, comme le sont les préfaces.

Les artistes ont travaillé ensemble pour illustrer les textes avec les images les plus évocatrices d'Isadora Duncan en train de danser. Le directeur et les éditeurs remercient ces artistes. Il faut ajouter que quatre d'entre eux (Grandjouan, Bourdelle, Clara et Genthe) ont annoncé la prochaine publication de recueils/albums de leurs dessins et photographies d'Isadora Duncan. Par bonheur le précieux souvenir de l'esprit qu'était Isadora sera perpétué à sa juste valeur¹¹.

- 14 Arnold Genthe fait partie des artistes qui ont su enregistrer l'esprit d'Isadora. L'idée paraît presque paradoxale, quand la photographie est un moyen de reproduction des apparences. Genthe utilise les techniques de la peinture, mais agit en sculpteur : il voit dans la danse la beauté qui émane du corps, telle une forme qui se dégage de la matière ; il décèle dans l'immobilité la tension du passage d'une position à l'autre et envisage le mouvement comme un flux que l'image fixe ne fige pas, mais contient. Dans ses photographies, les danseurs évoluent au sein de l'espace limité de son atelier. Ils ne simulent pas le mouvement, mais sont invités à entrer dans le flux de la danse, lequel n'est pas seulement une dynamique dans l'espace, mais aussi une attitude de toute la personne. Le photographe affronte avec eux les mêmes questionnements que le sculpteur : la représentation du mouvement conditionnée par les équilibres et les rapports de force et de poids, la question de la lumière, des volumes, de la relation entre figure et espace. Il les affronte notamment avec Isadora Duncan, perçue par ses contemporains comme une « sculpture vivante¹² ». Auguste Rodin écrit à ce propos :

Isadora Duncan est arrivée à la sculpture, à l'émotion, sans effort dirait-on. Elle emprunte à la Nature cette force que l'on n'appelle pas le talent, mais qui est le génie.

Miss Duncan a proprement unifié la vie en la danse. Elle est naturelle sur la scène où on l'est si rarement. Elle rend la danse sensible à la ligne et elle est comme l'antique qui est le synonyme de la Beauté. Souplesse, émotion, ces grandes qualités qui sont l'âme même de la danse : c'est l'art entier et souverain¹³.

- 15 Ce texte se trouve en ouverture du petit livre *Bulletin de L'Œuvre consacré à Isadora Duncan*. Il est suivi d'un beau portrait d'Isadora réalisé par Edward Steichen. Le photographe avait rencontré Isadora lors de son premier séjour parisien, quand il avait quitté les États-Unis pour étudier la peinture et faire la connaissance de l'auteur de la sculpture controversée de Balzac. Il parvient à visiter la grande exposition de Rodin, Place de l'Alma, où sont exposées les photographies des œuvres du sculpteur réalisées par Eugène Druet¹⁴ ; quelques années plus tard, il fera le portrait du maître et photographiera ses œuvres, en nouant avec lui une relation fondée sur l'amitié et l'estime réciproque. Steichen réalise des photographies représentant des sculptures, en élevant la relation entre prise de vue et arts traditionnels à un niveau inédit. Dans sa relation avec Duncan dont il réalise des portraits intimes, loin des clichés habituels de la danseuse, le rapport avec la sculpture est crucial. Legrand-Chabrier écrit :

Danse, ô Isadora, danse devant nous comme les Indiens devant le Soleil. [...]

C'est le grand mystère. La danse est d'essence mystique. Tout art est une mystérieuse re-crédation. Toi, l'on devrait te célébrer en un seul nom : celle qui, inlassablement fugitive, sculpte la musique¹⁵.

- 16 La langue de l'époque se présente comme un indice précieux pour comprendre les artistes de cette génération qui se tournent vers l'antiquité en quête de

renouvellement, à travers le filtre de la pensée de Nietzsche qui en avait modifié la perception. L'antiquité se présente comme un modèle artistique et philosophique, et Duncan est vue comme la prophétesse annonçant son « retour ». L'idée d'une danse qui sculpte la musique renvoie à toute la puissance évocatrice du modèle tragique, qui pour Nietzsche est le lieu de la rencontre entre l'Apollinien, ce monde du rêve et de l'illusion représenté par la sculpture, et le Dionysiaque, l'ébriété qui s'exprime par la musique¹⁶.

- 17 Aux yeux des sculpteurs, Duncan incarne également une autre synthèse. Les artistes les plus représentatifs du début du XX^e siècle se forment dans un contexte qui privilégie l'alternance de deux modèles : le premier est celui de la statuaire classique et de la Renaissance, qui à la fin du XIX^e siècle commence à recourir à des reproductions photographiques fournies aux élèves de l'École des Beaux-Arts¹⁷ ; l'autre est celui de la nature, qui se concrétise dans le dessin d'après nature. Duncan semble représenter la communion de ces deux modèles majeurs, qui sont ses sources déclarées d'inspiration. Pour renouveler l'art de la danse, elle procède comme un sculpteur, sauf qu'elle agit sur elle-même, de l'intérieur, cherchant dans son corps le rythme de la nature et la forme de l'art.
- 18 Antoine Bourdelle, sculpteur qui a le mieux saisi cette puissance chez Isadora, lui consacre de nombreux dessins, les frises du Théâtre des Champs-Élysées, des écrits et des cours publics¹⁸. Dans ses *Pensées à propos des danses d'Isadora Duncan*, il la décrit comme « une ineffable frise, ou de divines fresques, qui doucement devenaient réalité humaine¹⁹ », comme « une statuaire qui vient avec des gestes prompts de découvrir pour nous les marbres²⁰ » ; il termine ainsi : « En admirant votre art, en voyant votre corps nous donner sa synthèse, je pense "Isadora se sculpte du dedans, et c'est le chef-d'œuvre immortel"²¹. » Un corps qui se sculpte de l'intérieur ne donne pas seulement l'illusion d'une statue qui prend vie, c'est aussi la beauté éternelle qui envahit un corps mortel. Craig évoque le rythme, qui est pour lui la véritable essence de la danse et qu'il aperçoit chez Isadora. Quelque chose de divin se montre sur scène lorsque Duncan – toute seule avec ses voilages – bouge pieds nus sur les notes de Gluck ou de Beethoven, à peine vêtue de sa tunique légère. Cela devait être encore plus évident lorsqu'elle dansait pour un petit cercle d'amis, en plein air, sans musique, en retrouvant, par des gestes anciens, la dimension naturelle. Bourdelle confie dans ses *Pensées* : « Isadora avait dansé, chez elle, pour moi tout seul, un arbre dans le vent qui la balance, puis, les oiseaux qui volent dans cet arbre./Elle avait depuis longtemps cessé que l'arbre et les oiseaux et elle se balançaient toujours en moi²². »
- 19 Craig propose des réflexions similaires, dans une page de ses cahiers, quelques années après la fin de leur liaison. En 1920, lorsque paraît en France la traduction de *On the Art of Theatre*, Isadora organise des rencontres et accueille Craig avec enthousiasme²³. Dans quelques photographies de l'époque, on le voit à Paris sur les quais de la Seine, la cathédrale Notre-Dame en arrière-plan. Craig est élégant, il pose pour Edward Steichen, qu'il respecte profondément depuis l'époque de sa relation avec Isadora. Cette année-là, ils passent beaucoup de temps ensemble et, le 4 avril, dimanche de Pâques, ils se rendent à Bellevue²⁴ avec le pianiste Walter Rummel et son frère ; Isadora danse pour eux.

Quelque chose soudain m'arrêta. Je me tiens sans faire un mouvement. Comme un mort.

Je ne pouvais pas dire d'où venait ce bruit, ou ce qu'il pouvait être.

Autour de moi il y a des amis – quelques hommes – et soudain apparaît une vérité ancienne – une révélation telle que je ne pourrais la décrire. [...]

Et la terre se secoua et trembla et c'était comme s'il commençait à pleuvoir. Tout était là. Depuis les premiers espoirs jusqu'à la chute de l'âme et son élévation – et même notre abattement – [...] « *c'est merveilleux* ».

Pour ce qui me concerne je n'avais jamais vu une telle expression venir de quiconque²⁵.

- 20 Steichen fait partie de ce cercle. Une amitié sincère le lie à Isadora. Il réalise plusieurs fois son portrait, mais ne la photographie jamais pendant qu'elle danse. Duncan est très stricte concernant le choix et la diffusion de ses images, qui ne doivent pas être des documents, des enregistrements objectifs de son apparence, de la mécanique de ses mouvements, mais plutôt s'inscrire dans le champ de l'art et livrer son image à la légende plutôt qu'à la mémoire. Isadora respecte beaucoup Steichen, qu'elle considère comme un artiste, au point d'écrire à Bourdelle, en avril 1920 :

On a organisé, pour moi, un concours d'affiches tant dans le but d'inspirer les jeunes artistes de Paris, que dans celui de trouver enfin une affiche convenant à mes représentations. Ce concours doit avoir lieu le 15 mai prochain.

Je tiendrais à ce que le jury soit composé de ceux qui connaissent à fond le message de mon œuvre. Me feriez-vous donc l'honneur de vouloir bien être un des membres de ce jury ? J'ai l'intention de demander cette faveur à [...] Maurice Denis, Steichen et Picasso, Segonzac²⁶.

- 21 C'est au cours de cet été que Steichen photographie Duncan à Athènes, dans le Parthéon. Le photographe rejoint le petit groupe réuni autour d'Isadora à l'occasion d'un voyage-pèlerinage en Grèce²⁷. Il y a là son élève la plus talentueuse, Marie-Thérèse, ainsi qu'une des autres jeunes danseuses « Isadorable », et le pianiste Walter Rummel, l'« Archange ». Steichen évoque les changements de plans (et d'humeur) d'Isadora : il y a d'abord l'idée d'un film d'elle dansant dans le Parthéon, puis elle rejette ce moyen d'enregistrement réaliste et donne son accord pour la réalisation d'images fixes ; elle exprime enfin le sentiment d'être une intruse dans un lieu de mémoire si puissant. Steichen arrive à prendre quelques photographies de la danseuse qui habite, dans une gestualité solennelle, le grand portail du site.

Edward Steichen, *Isadora Duncan au portail du Parthénon*, épreuve argentique 34,9 cm x 27,2 cm



PH Filing Series Photographs, Library of Congress, Prints and Photographs Division.

- 22 Duncan offre à l'objectif du photographe un mouvement retenu, qui rend son immobilité dynamique. Elle apparaît comme une petite figure au cœur de la grandeur antique, livrant son corps à la puissance des ruines ; ses gestes silencieux – qui invitent un autre temps dans la réalité de l'image photographique – régénèrent le présent. Sa silhouette puissante est pourtant minuscule dans l'immense scénographie. Steichen perçoit le mouvement dans ses gestes figés : elle n'est pas une sculpture qui prend vie, mais la vie qui prend la forme d'une sculpture.

Edward Steichen, *Isadora Duncan au portail du Parthénon*, épreuve argentique 34,9 cm x 27,2 cm



PH Filing Series Photographs, Library of Congress, Prints and Photographs Division.

- 23 Dans *The Art of the Dance*, se trouve également, parmi les photographies prises en Grèce par Steichen et les dessins réalisés par Bourdelle, Rodin et autres artistes, un court texte – intitulé *The Parthenon* – qu’Isadora elle-même a écrit aux alentours de 1904. Il commence par le récit d’une apparition : lorsqu’elle parcourt le chemin en direction de l’Acropole, ce « monument de la beauté immortelle²⁸ » révèle petit à petit la succession rythmée de ses colonnes doriques, en élevant l’esprit de l’observateur au-dessus des formes. Ce miracle de perfection réalisé par l’homme n’est pas à l’image de la nature, il en saisit plutôt les règles secrètes.
- 24 Dès les premières lignes, Isadora interprète la vision du Temple – lieu tout à la fois réel et symbolique, humain et divin – comme l’essence même du rapport entre mouvement et image : le rythme contenu dans les volumes statiques, la nature qui agit sur la forme à travers des principes invisibles et non par imitation. Sa danse est réglée par ces mêmes lois et c’est là qu’elle puise son origine. Dans son texte, Duncan raconte le temps passé dans ce lieu à essayer d’entendre sa voix. C’est, selon elle, par l’esprit qu’on entend la voix d’un Temple, le corps étant paralysé, incapable d’agir : tout mouvement se révèle superflu, que cela soit dans la tentative d’imiter les formes des nymphes et des satyres, ou l’expression de passions humaines, si petites et transitoires par rapport au mouvement impénétrable de la pierre, rendue vivante par le rythme du temps :
- Pendant plusieurs jours aucun mouvement ne me vint. Et puis un jour une idée m’est venue. Ces colonnes qui semblent si droites ne sont pourtant pas vraiment droites, chacune s’enroule doucement de bas en haut, chacune en un mouvement fluide, jamais statique, et le mouvement de chacune est en harmonie avec celui des autres. Et comme je pensais à cela mes bras se levaient doucement vers le Temple et j’avais – je compris alors que j’avais trouvé ma danse, et qu’elle était une Prière²⁹.

- 25 Quelques années plus tard, Edward Steichen écrit, grâce à son appareil photographique, les mots secrets de cette prière.
- 26 Lorsqu'en 1928 paraît *The Art of the Dance*, le mouvement pictorialiste a déjà décliné. Il a permis à la photographie d'accéder à la sphère de l'art, participant à la reconfiguration de ses frontières. Il l'a fait concrètement, en poussant les musées à l'acquisition de photographies et en influençant l'imaginaire collectif et la culture. La photographie des années vingt se réconcilie avec l'exactitude reproductrice. Cette dernière devient le point fort d'un moyen de production d'images qui donne plus de puissance au regard de l'homme. Les protagonistes de la Photo-Sécession participent à cette évolution du rôle de la photographie au sein de la société moderne, qui se modifie après la première guerre mondiale.
- 27 Les collaborations entre les premiers maîtres de la photographie et les danseurs qui ont révolutionné l'art de la danse correspondent à un moment fondateur pendant lequel des problématiques étrangères à la nature transitoire des styles surgissent. Vient tout d'abord l'idée que la relation entre danse et photographie ne tient pas qu'à une dialectique entre flux et fixation du mouvement. C'est une relation qui va au-delà de la technique et fait référence à d'autres dimensions temporelles. Plus encore que la continuité avec la peinture, c'est la confrontation avec la sculpture qui introduit la photographie de danse dans le débat sur la représentation de la durée. Il s'agit d'un débat qui remonte à l'antiquité et qui a connu des relectures à différentes époques : de l'art de la Renaissance aux élaborations théoriques du XVIII^e siècle, jusqu'à l'impact au début du XIX^e de la pensée de Nietzsche. Isadora Duncan était bien consciente du cours asynchrone du temps.
- 28 Les photographies que Genthe et Steichen réalisent avec elle ne se ressemblent pas. Pourtant qu'il s'agisse d'un visage aux contours flous se fondant dans l'obscurité ou bien d'une figure archaïque déplacée par le chant silencieux du Temple antique, l'imitation de la réalité se trouve dépassée par les gestes ou par sa représentation. Le lien avec le réel contraint à forcer le plan du visible pour rendre manifeste, par le corps et par l'image, le rythme qui selon les mots de Craig est la vraie essence de la danse. « *Rhythm, the most certain truth* » écrit Craig dans le prologue de *Isadora Duncan : Studies for Six Dance Movements*³⁰ ; il s'agit de six dessins, chacun associé à une phrase de musique, six figures qui enrichissent le répertoire iconographique d'Isadora. Ils la montrent dans ce « théâtre-sous-forme-d'images » où l'imitation de la réalité laisse la place à l'apparition de la vérité³¹.

NOTES

1. Isadora DUNCAN, *The Art of the Dance*, New York, Theatre Arts, 1928. Dans la préface, Sheldon Cheney explique la genèse du recueil qu'Isadora Duncan envisage de publier après son autobiographie (*My life*, New York, Boni and Liveright, 1927).

2. Le livre paraît en allemand (*Die Kunst des Theaters*, Berlin und Leipzig, Seeman, 1905) et très peu de temps après en anglais, chez Foulis (Edinburgh et London). Puis sont publiées plusieurs

traductions et enfin, en 1911, le travail est intégré à *On the Art of the Theatre* (London, Heinemann) sous le titre *First dialogue*.

3. Concernant le lien entre la rencontre de Craig avec Duncan et ses écrits sur le théâtre, voir Franco RUFFINI, « Il Delsarte segreto di Gordon Craig », *Teatro e Storia* n° 28, 2007.

4. Ferdinando TAVIANI, *Uomini di scena, uomini di libro*, Bologna, Il Mulino, 1995, p. 13.

5. Edward GORDON CRAIG, « No, the Art of the Theatre is neither acting nor the play, it is not scene or dance, but it consists of all the elements of which these things are composed: action, which is the very spirit of acting; words, which are the body of the play; line and colour, which are the very heart of the scene; rhythm, which is the very essence of dance. [...] The Art of the Theatre has sprung from action-movement-dance », *On the Art of the Theatre*, op. cit., p. 138-139.

6. Concernant le rôle de la danse dans la réforme théâtrale du XX^e siècle, je renvoie à Mirella SCHINO, *L'età dei maestri*, Roma, Viella, 2017.

7. Judith B. ALTER, *Dancing and Mixed Media. Early Twentieth-Century Modern Dance Theory in Text and Photography*, New York, Peter Lang, 1996.

8. Arnold GENTHE, *The Book of the Dance*, Boston, International Publishers, 1920.

9. On pense au livre photographique d'Adolf de Meyer sur *L'Après-midi d'un faune* de Nijinsky (1914) ; ce photographe était également très proche du milieu de la photographie artistique et de la Photo-Sécession.

10. Arnold GENTHE, *Isadora Duncan. Twenty-four studies by Arnold Genthe*, New York & London, Mitchell Kennerley, 1929. Concernant leur collaboration, je renvoie à mon article « Arnold Genthe e Isadora Duncan. Fotografare il ritmo, danzare le immagini », *Imago* n° 7/8, 2013.

11. Isadora DUNCAN, « The illustrations are tributes, perhaps, as much as the forewords. The artists have co-operated to fill out the essays with the most illuminating pictures of Isadora Duncan dancing. The thanks of the editor and the publishers go out to these artists. It may be added that four of them have announced the early publication of collections of their sketches or photographs of Isadora Duncan: Grandjouan, Bourdelle, Clara and Genthe. Fortunately, that so-valuable record of the spirit that was Isadora is to be adequately perpetuated », *The Art of the Dance*, op. cit., p. 10.

12. Voir le catalogue de l'exposition « Isadora Duncan. Une sculpture vivante », Paris, Musée Bourdelle/Paris Musée, 2009.

13. Auguste RODIN, « Sur Isadora Duncan », in *Bulletin de L'Œuvre consacré à Isadora Duncan*, Paris, La Belle Édition, 1911.

14. Concernant Druet et le rapport entre photographie et sculpture à l'époque de Rodin, voir les catalogues réalisés sous la direction d'Hélène PINET, *Les Photographes de Rodin : Jacques-Ernest Bulloz, Eugène Druet, Stephen Haweis et Henry Coles, Jean-François Limet, Eduard Steichen*, Paris, Musée Rodin, 1986, et *Rodin et la Photographie*, Paris, Gallimard/Musée Rodin, 2007.

15. André LEGRAND-CHABRIER, « Propos avant la danse », in *Bulletin de L'Œuvre consacré à Isadora Duncan*, op. cit.

16. *La Naissance de la tragédie* paraît pour la première fois en français en 1901, traduit par Jean MARNOLD et Jacques MORLAND, pour la Société du Mercure de France.

17. À ce sujet, voir Véronique GAUTHERIN, *L'Œil et la Main. Bourdelle et la photographie*, Paris Musées/Éric Koehler, 2000.

18. Voir Claude AVELINE, Michel DUFET, *Bourdelle et la Danse : Isadora et Nijinsky*, Paris, Arted, 1969 ; Antoine BOURDELLE, *Écrits sur l'art et sur la vie*, Paris, Arted, 1981 ; Denise BASDEVANT, *Bourdelle et le Théâtre des Champs-Élysées*, Paris, Chêne, Hachette, 1982 ; Antoine BOURDELLE, *Cours et Leçons à l'Académie de la Grande Chaumière*, Paris, Paris Musées/Éditions des Cendres, 2007.

19. Le manuscrit d'où proviennent ces notes, divisées en onze parties et datées du 10 septembre 1912, est conservé au Musée Bourdelle en deux versions, qui ne présentent pas de différences marquantes en ce qui concerne les extraits cités ici.

20. *Ibid.*

21. *Ibid.*

22. *Ibid.*

23. Voir les échanges épistolaires recueillis dans Francis STEEGMULLER dir., *Your Isadora. The love story of Isadora Duncan and Gordon Craig*, New York, Random House, 1974.

24. À Bellevue, Isadora avait installé une école, avant que l'établissement ne soit réquisitionné pendant la guerre pour être vendu.

25. « *Something suddenly arrested me. I stop. Dead still./I could not say where – or what is the hum./ Around me are friends – a few men – and suddenly there appears an ancient truth – of such a revelation I cannot speak. [...]/And the earth shock and trembled and it seemed to begin to rain. All was in it. From the first hopes to the beating down of the soul and the rising up of a soul – and even our sorrow – [...]* "it is beautiful"./For my part I have never see such expression come from any being. » Fonds Craig – MS Book n° 28 – 1920 [EGC – MS – C – 403].

26. Musée Bourdelle – Correspondance – Lettres d'Isadora Duncan [AB IB.1.9.47]. Lettre du 17 avril 1920.

27. Isadora avait voyagé souvent en Grèce, où elle avait essayé pendant plusieurs années d'ouvrir une école. Concernant le séjour de 1920, voir Penelope NIVEN, *Steichen. A Biography*, New York, Clarkson Potter, 1997, p. 478-481.

28. Isadora DUNCAN, *The Art of the Dance*, op. cit., p. 64.

29. « *For many days no movement came to me. And then one day came the thought: These columns which seems so straight and still are not really straight, each one is curving gently from the base to the height, each one is in flowing movement, never resting, and the movement of each is in harmony with the others. And as I thought this my arms rose slowly toward the Temple and I learned forward – and then I knew I had found my dance, and it was a Prayer* », *ibid.*, p. 65.

30. Le petit volume est paru chez Insel Verlag, Leipzig, 1906.

31. Ces questions ont été traitées plus en détail dans mon livre, *Immagini di danza. Fotografia e arte del movimento nel primo Novecento*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2018.

RÉSUMÉS

Dans les premières décennies du xx^e siècle, tandis que l'art du mouvement dessine de nouvelles voies de régénération de la vie et de la danse, la photographie revendique son propre statut artistique. C'est dans ce contexte qu'Isadora Duncan laisse son empreinte, notamment dans les images d'Edward Steichen, âme de la Photo-Sécession, et d'Arnold Genthe, auteur de livres de photographie sur la danse. L'étude de leurs collaborations – qui croisent les parcours d'Auguste Rodin, d'Antoine Bourdelle et d'Edward Gordon Craig – permet de concevoir l'image photographique non seulement comme un document, mais aussi comme un lieu de transposition du rythme du corps.

In the first decades of the twentieth century, while the art of movement draws new paths of regeneration of dance and life, the photography claims its artistic status. It is in this cultural context that Isadora Duncan leaves her mark, for example in Edward Steichen and Arnold Genthe photographs. Among the catalysts of the Photo-secession the first, author of dance photography books the second, their collaboration with Isadora Duncan cross the trails of Rodin, Bourdelle, Craig. This interaction shows us the photographic image not only as a document, but also as a place of transposition of body rhythm.

INDEX

Keywords : dance, art, body, image, pictorialism, sculpture, movement

Mots-clés : danse, art, corps, image, pictorialisme, sculpture, mouvement

AUTEURS

SAMANTHA MARENZI

Samantha Marenzi est docteur en arts du spectacle. Son projet de recherche postdoctoral porte sur les relations entre arts visuels et arts du spectacle. Elle enseigne l'iconographie du théâtre et de la danse à l'Université Rome 3. Danseuse formée avec les maîtres japonais du Butō, elle est également photographe spécialisée dans les techniques analogiques et enseigne la photographie de scène.

Photographie, théâtre, danse et fluidité du corps. Avant-gardes artistiques portugaises (1925-1933)

Paulo Ribeiro Baptista

- 1 Dans les années 1920, la culture portugaise a subi une profonde transformation. Les arts du spectacle et la photographie ont connu d'importants changements esthétiques avec l'introduction d'un modernisme cosmopolite, suivant un phénomène présent dans de nombreuses grandes métropoles européennes comme Paris, Berlin ou Londres. L'un des premiers domaines où cette transformation se manifeste est celui d'une forme locale de « Revue de L'Année » : la *Revista à Portuguesa*, mise en scène musicale légère, qui a assimilé des éléments du vaudeville et de la comédie, en alliant théâtre, chanson et danse.
- 2 Un des aspects les plus intéressants de la transformation de la *Revista à Portuguesa* dans les années 1920 est le rôle joué par les arts et, en particulier, par la photographie. Dans une certaine mesure, les artistes et les photographes ont été alors appelés à renouveler les décors, les costumes, les poses, les chorégraphies et, bien entendu, la mise en scène. La photographie, envisagée comme outil de travail pour les acteurs et les danseurs afin de mettre au point leur jeu ou leur chorégraphie, a contribué de manière décisive à ce renouvellement. Elle a travaillé à la diffusion des images des spectacles modernes dans la presse illustrée qui prête alors une attention toute particulière à la culture.
- 3 Le processus de transformation de la *Revista à Portuguesa* a été lent et difficile et il doit beaucoup à l'intervention de la critique théâtrale, en particulier de deux jeunes critiques : António Ferro et José Leitão de Barros. António Ferro est l'un des journalistes les plus influents de sa génération. Critique et directeur de théâtre, il sera dès 1934 responsable de la propagande de la dictature portugaise. José Leitão de Barros joue également un rôle important dans différents domaines : critique théâtrale, scénographie, direction de magazines illustrés, réalisation cinématographique et peinture.

- 4 En 1921, le magazine *Ilustração Portuguesa*, dirigé par António Ferro en collaboration avec Leitão de Barros, lance une campagne de modernisation de la *Revista à Portuguesa*, promptement suivie par les journaux *A Capital*, *Diário de Lisboa* et *Diário de Notícias* où Ferro et Leitão de Barros étaient critiques de théâtre. La majeure partie de leurs écrits s'adressent aux entrepreneurs de spectacles et aux metteurs en scène portugais qui s'inscrivent encore dans une esthétique « fin de siècle ». C'est surtout dans les pages d'*A Capital*, entre 1920 et 1924, et du *Diário de Notícias*, à partir de 1924, que la campagne des deux journalistes s'intensifie ; elle s'apparente à un véritable combat qui oppose les artistes et les intellectuels de la nouvelle génération aux représentants de l'ancienne garde, académique et conservatrice. Les interventions de Ferro et de Leitão de Barros s'inscrivent dans le contexte d'une polémique entre « anciens » et « modernes », qui traverse plusieurs champs des arts portugais et divise les conservateurs, naturalistes, qui dominent à l'époque dans les institutions académiques, et les modernistes indépendants.
- 5 La campagne de Ferro et de Leitão de Barros porte finalement ses fruits : progressivement des artistes modernistes commencent à dessiner des costumes, à concevoir des scénarios et à réaliser des créations graphiques pour le théâtre et, en particulier, pour la *Revista à Portuguesa*. Leitão de Barros lui-même est l'un des premiers à dessiner pour la scène. Ce changement apparaît de façon exemplaire, à partir de 1927, quand la jeune actrice, chanteuse et danseuse Luísa Satanela met en scène et dirige une *Revista à Portuguesa* véritablement moderniste : la *Revista Água-Pé*¹. Cette revue est présentée avec des costumes dessinés par le peintre et costumier José Barbosa, à partir de modèles inspirés par les plus récentes productions internationales de vaudeville. Barbosa prévoit également des rideaux modernes. Les costumes qu'il dessine pour *Água-Pé* ressemblent à ceux que la danseuse Endja Mogoul porte dans la revue moderne berlinoise *Achtung Belle 505*, proposée l'année précédente à l'Admiral Palace². Un autre aspect saisissant d'*Água-Pé* est la création d'une danse innovante, reposant sur un duo de Satanela et de Francis³ – que Ferro célèbre dans sa critique du spectacle⁴.
- 6 Un an plus tôt, en 1926, le feu des projecteurs se porte sur l'actrice et danseuse Deolinda de Macedo qui participe à une autre *Revista* : *Cabaz de Morangos*⁵. La manière dont elle joue le rôle de Diane, tenant dans ses mains des raisins dans une pose suggestive et audacieuse, suscite alors de nombreux commentaires. Toutefois, l'usage des collants et les postures discrètes de la danse sont les composants d'une chorégraphie qui reste encore relativement simple. Une autre artiste, Eva Stachino, danseuse et chanteuse mexicaine arrivée à Lisbonne avec une compagnie espagnole, introduit des costumes plus osés et obtient un succès considérable. Cependant, les pas de la danse sont assez limités, comme on peut le voir dans un des rares fragments du film *Frivolinas* qui ont été conservés⁶. Satanela et Francis introduisent un nouveau style chorégraphique et une dynamique inédite dans la danse portugaise, influencée par les *Ballets Russes*⁷ comme par des références à la danse moderne et au vaudeville.
- 7 Les historiens de la photographie ont mis en valeur l'importance des relations qui existent entre photographie et théâtre ; c'est en particulier le cas de Michel Poivert qui, partant d'une réflexion de Roland Barthes à ce sujet, envisage la mise en scène comme « une nouvelle forme d'expression artistique⁸ » qui rétroagit sur la photographie. On retrouve cette collusion au Portugal : le théâtre, la danse et en particulier le théâtre léger, grâce aux relations établies avec la photographie, contribuent au profond bouleversement esthétique que représente le modernisme.

- 8 Pour mieux comprendre l'importance du rôle joué par la photographie dans la transformation esthétique des années 1920 (en particulier au théâtre), on doit remonter à 1918, au moment où la jeune danseuse et chanteuse italienne, Adria Rodi se présente à Lisbonne⁹. Elle est à l'époque photographiée par un jeune photographe portugais presque inconnu, Joaquim da Silva Nogueira. Les six séquences d'images issues de cette rencontre et correspondant aux numéros de la danseuse, constituent un véritable tournant dans l'histoire de la photographie portugaise. L'approche moderne et très naturelle du photographe rompt avec la pose rigide qui caractérise la pratique du portrait, telle qu'elle est alors établie dans la plupart des studios portugais. L'exemple le plus accompli en est la série intitulée *Tango Fatal*, qui constitue une sorte de séquence de photogrammes présentant plusieurs positions de danse, à la lisière du film ou de la performance.

Silva Nogueira, « La danseuse Adria Rodi, 1918 », plaque de verre négatif numérisé, 90 x 120 mm



Museu Nacional do Teatro e da Dança/Arquivo Fotográfico da Direção Geral do Património Cultural.

- 9 La nouveauté des photographies d'Adria Rodi par Silva Nogueira ne tient pas seulement aux poses de la danseuse. Le réalisme et la fraîcheur des images résultent également de la profonde complicité qui unit la modèle et le photographe. C'est cette complicité, exprimant une forme de contamination entre danse et photographie, qui constitue une véritable innovation artistique, proche de la pratique de la performance. Ces vues se donnent comme l'un des premiers signes de l'introduction du modernisme dans la photographie portugaise, et marquent la naissance de ce mouvement dans les arts et dans les lettres.
- 10 Les relations établies entre le photographe et son modèle sont abordées par Ariella Azoulay qui parle de « contrat civil de la photographie¹⁰ ». Bien qu'elle parte d'une approche idéologique, focalisée sur les relations de pouvoir inscrites dans la photographie d'actualité, la réflexion d'Azoulay propose des notions généralisables à d'autres cas où, d'une façon ou d'une autre, il y a un arrangement entre le photographe et le sujet, même de nature discrète et presque invisible. C'est le cas, par exemple, pour

la relation qui se tisse entre Adria Rodi et Silva Nogueira, où le renforcement des libertés de la danseuse vient contaminer le travail photographique et la *praxis* de l'opérateur¹¹.

- 11 La collaboration de Silva Nogueira, avec Adria Rodi puis avec d'autres artistes étrangers, se répercute dans sa pratique photographique avec les artistes de la scène portugaise, de plus en plus influencés par l'esthétique moderniste. Son travail avec Satanela en est l'un des exemples les plus visibles. On le voit notamment dans un portrait réalisé au Portugal en 1927 où elle exhibe un sourire éclatant et tient une cigarette entre ses doigts, dans un esprit de modernité. Il s'agit aujourd'hui d'un des portraits les plus connus de Silva Nogueira.
- 12 S'il a beaucoup photographié Satanela, c'est surtout avec le danseur Francis que Silva Nogueira poursuit une longue recherche photographique sur la plasticité du corps et des mouvements. On remarque la virtuosité de sa technique, acquise grâce à une expérience de photographe de plateau au cinéma et un travail récurrent pour les magazines illustrés, dans des contextes très variés. Silva Nogueira suit de très près le style des grands portraitistes d'Hollywood, tels qu'Edward Steichen. Il est donc préparé, sur le plan technique comme sur le plan esthétique, aux défis de la recherche sur le corps et sur la danse que Francis exige de lui.

Silva Nogueira, « Acteurs et danseurs du théâtre portugais, 1928-1933 », plaques de verre négatif, 90 x 120 mm



Museu Nacional do Teatro e da Dança/Arquivo Fotográfico da Direção Geral do Património Cultural.

- 13 La collaboration de Silva Nogueira avec Francis débute dans le cadre de la *Revista Água-Pé* de 1927, au fil des duos du danseur avec Satanela. Certaines des danses font appel de manière évidente à la mémoire des *Ballets Russes* ; il en va ainsi du duo *Bonecos Russos*¹², premiers pas d'un processus de transformation de la danse portugaise conduite par

Francis et d'autres artistes comme Satanela ainsi que par quelques critiques, comme Ferro. En 1927, Francis a déjà une certaine expérience de la scène, malgré des débuts un peu troublés. Sa première sur scène fut en effet catastrophique¹³ ; le public de Lisbonne, conservateur et ignorant, exprima son mécontentement avec véhémence, en huant ses numéros¹⁴ de sorte que le danseur, qui usait alors du pseudonyme de Florêncio, dut se retirer de la scène pendant un an, changer son nom en Francis et même porter un masque, lors de la reprise.

14 Francis se présente publiquement au théâtre Eden en septembre 1926 à la *Revista Cabaz de Morangos*, avec un numéro de danse appelé « Nu artistique¹⁵ ». Un critique théâtral décrit cette représentation de la façon suivante : « Le numéro *Nu artistique* est bizarre et moderne. [...] Le danseur Francis danse avec joie, animation et débrouillardise. Le rythme de ses mouvements s'adapte dans une forme supérieure aux stridences du Jazz Band¹⁶. » Cette évocation verbale et les photographies de nus contrastent avec la présentation des autres numéros de *Cabaz de Morangos*. Dans la performance *Jazz Band* de Francis, on devine sa volonté d'introduire une dimension cosmopolite dans la *Revista à portuguesa*. Le titre même de son numéro, « Nu artistique », manifeste une audace inhabituelle sur la scène portugaise des années 1920.

15 Avec sa participation, l'année suivante, à la *Revista Água-Pé*, le statut de Francis change de façon décisive. Il devient l'une des vedettes importantes de la compagnie. Avec les costumes de José Barbosa, Francis et Satanela, qu'ils dansent ensemble ou en solo, présentent plusieurs chorégraphies comme *Charleston*, *Dança dos elefantes* (*Danse des éléphants*), *Embriaguez do tango* (*Ivresse du tango*) et *Bonecos russos* (*les Poupées russes*). C'est à partir de ce moment que le travail de Francis évolue de façon remarquable, en relation avec sa nouvelle collaboration avec Silva Nogueira¹⁷, devenu son photographe presque exclusif. Les images documentaires de Silva Nogueira offrent la possibilité d'une étude exhaustive des pas de danse. Un ensemble photographique récemment découvert¹⁸ permet de mieux comprendre la dimension innovante du travail de Francis et de la mise en scène des danses de *Água-Pé*, que António Ferro a saluée dans sa critique :

[...] *Água-Pé*, par l'interprétation, par les costumes, par les danses de Francis et Satanela et même par l'esprit de quelques numéros, marque, évidemment, un progrès, un grand progrès, dans notre théâtre de revue. [...] Il y a de la vivacité, de l'esprit et un certain imprévu, ici et là [...]. Une grande partie de la réussite est due à Satanela, à Francis et au costumier. Francis à qui, hier, on a enfin rendu justice et qui est le responsable de l'élégance et de la rigueur de quelques numéros, est un danseur civilisé, européen, qui a donné de l'ampleur et de l'horizon à la scène du théâtre¹⁹.

16 L'année suivante, dans une nouvelle production théâtrale, la *Revista A Rambóia*, Francis demeure le danseur principal et la critique l'applaudit encore :

La Rambóia a de la joie, de la vie, un goût portugais, le rythme d'un petit bal populaire, la marche tumultueuse d'un pèlerinage. [...] que serait [...] *Rambóia* sans ce parfum de modernité assez critiqué ? Que serait la *Revista* sans les costumes de José Barbosa, le rideau de António Soares, les danses que Francis a levées, si portugaises et saines, sans ces *girls* dégagées en « style nouveau »²⁰ ?

17 La carrière de Francis, en tant que danseur et chorégraphe, connaît un succès définitif dans le contexte de rénovation de la scène théâtrale portugaise, avide de nouveautés. Au moment où il obtient cette reconnaissance, d'autres danseurs tentent également leur chance, mais leur succès est plus relatif. C'est le cas de Cressy et Janou, deux portugais, Cremilda de Sousa et Januário Ruivo ou encore de Mora et Falkoff²¹. Mais

Francis bénéficie d'un énorme avantage face aux autres danseurs de la scène portugaise de l'époque : les relations qu'il entretient avec le milieu intellectuel et artistique de l'avant-garde lui permettent de prendre conscience de l'importance que revêt l'image comme outil fondamental de son travail de danseur et de chorégraphe.

- 18 Les longues séries photographiques faites par Silva Nogueira mettent en valeur l'image de son corps et suggèrent l'importance de la recherche dans le travail du danseur moderne ; c'est également le cas pour d'autres danseurs de son temps, parmi lesquels se distinguent Vaslav Nijinsky et Ted Shawn. L'étoile des Ballets Russes constitue un modèle important pour Francis. Les mouvements et les chorégraphies de ces Ballets, largement diffusées sous forme de cartes postales, sont une source d'inspiration pour le danseur portugais. Dans plusieurs séquences, on peut mesurer à quel point Francis s'en inspire en suivant certains gestes ou thèmes de Nijinsky. Mais c'est surtout dans le style flamboyant du danseur américain Ted Shawn²² que Francis trouve un modèle pour nombre de chorégraphies qui correspondent mieux aux exigences de la *Revista à portuguesa*. C'est somme toute une variété d'influences que Francis réunit dans ses danses avec une attention particulière au folklore portugais et à ses costumes.

Silva Nogueira, « Le danseur Francis Graça (série de photographies d'une séance de studio) », 1930, plaques de verre négatif, 90 x 120 mm



Museu Nacional do Teatro e da Dança/Arquivo Fotográfico da Direção Geral do Património Cultural.

- 19 Il faut rappeler le rôle important joué par le critique António Ferro et le soutien constant qu'il apporte aux jeunes artistes, notamment à Francis et à la danse moderne dans la *Revista à portuguesa*. Sa critique de la *Revista Chá de Parreira* (1929) relate l'histoire de Francis et met en évidence l'importance du travail du danseur, sa persévérance, son combat contre un public ignorant et plein de préjugés, sa contribution à la modernité des arts de la scène portugaise. Il rappelle combien la danse

masculine, regardée avec suspicion, apporte à ce renouvellement. Francis peut donc être considéré comme le premier véritable danseur portugais, et le seul de sa génération à utiliser la photographie comme un outil fondamental de travail. Une série de 1930 met en lumière, de manière exemplaire, le minutieux travail de recherche plastique des pas et des poses. Plus rigoureusement encore que devant le miroir du studio de danse, face à la caméra du studio photographique de Silva Nogueira, Francis explore de nouvelles positions, de manière très précise ; il en va ainsi des deux photographies reproduites ci-dessous où le danseur maintient la position de ses jambes.

Silva Nogueira, « Le danseur Francis Graça (série de photographies d'une séance en studio) », 1930, plaques de verre négatif, 90 x 120 mm



Museu Nacional do Teatro e da Dança/Arquivo Fotográfico da Direção Geral do Património Cultural.

- 20 Une autre série de photographies en costume de bain révèle l'importance du travail d'exploration du corps et de la pose. Elle participe au renouvellement esthétique de la danse, en même temps que de la photographie. La rigueur du travail du danseur, en pleine conscience de son corps et de sa nudité dans sa dimension plastique, représente une rupture culturelle profonde dans une société portugaise conservatrice, même s'il concerne un domaine traditionnellement libéral comme celui des arts de la scène.
- 21 Mais le changement de paradigme ne s'arrête pas là, parce qu'au sein de la photographie, et en particulier dans la relation qui s'établit entre le modèle et le photographe, apparaît une véritable complicité esthétique. C'est un immense pas pour la photographie portugaise et l'essor du portrait photographique moderne, genre jusqu'alors dominé par les portraitistes d'Hollywood. Dans le goût, partagé par Francis et Silva Nogueira, pour les nouvelles formes de cadrage, en particulier le gros plan qui n'existait pas au théâtre ainsi que l'éclairage dramatique, on décèle la forte influence exercée par les valeurs esthétiques du cinéma des années 1920. On retrouve cela dans le

travail de Francis avec Silva Nogueira, qui résulte d'une véritable quête esthétique qui surprend, à chaque nouvelle image.

- 22 Constituant une recherche d'avant-garde majeure dans la photographie et la danse portugaises, le travail de Silva Nogueira avec Francis inspire la plupart des prises de vue qui seront réalisées par la suite avec d'autres artistes. On pense par exemple à un portrait très intéressant de l'actrice Brunilde Júdice, évoquant un cliché fameux de l'actrice d'Hollywood Joan Crawford réalisé par Edward Steichen. Cette nouvelle manière de photographier les acteurs et les danseurs contribue à la modernisation de la *Revista à portuguesa*, en répondant à la campagne menée par Ferro et Leitão de Barros.

Silva Nogueira, « L'actrice Brunilde Júdice, 1932 », plaque de verre négatif, 90 x 120 mm



Museu Nacional do Teatro e da Dança/Arquivo Fotográfico da Direção Geral do Património Cultural.

- 23 La virtuosité du travail de Silva Nogueira ne passe pas inaperçue auprès du service de la propagande nationale qui fera de lui le portraitiste officiel du chef du nouveau régime dictatorial, António Oliveira Salazar. De la scène théâtrale à la scène nationale, la photographie gagne en importance et le portrait moderniste de cet « acteur de la vie politique » s'affiche alors dans toutes les écoles et dans tous les bureaux officiels. De façon pernicieuse, la photographie moderniste conquiert ainsi le goût officiel et, tout le travail élaboré par Silva Nogueira avec les artistes et, en particulier, avec Francis est récupéré au profit du nouveau régime. En partant des thèses benjaminienes²³, on peut considérer la contribution de Silva Nogueira dans l'histoire de la représentation de la dictature portugaise comme un cas exemplaire d'appropriation de l'esthétique par le politique. Ainsi peut-on conclure provisoirement en constatant que le modernisme photographique s'impose dans la société portugaise comme l'un des premiers phénomènes d'esthétisation de la politique.

NOTES

1. En français, « piquette ».
2. Théâtre « Admiral spalast », *Berliner Illustriert Zeitung*, 1926.
3. Francis, nom d'artiste du danseur portugais Francisco Florêncio Graça.
4. Antonio FERRO, « Teatros-Primeiras representações : Avenida-Água-Pé », *Diário de Notícias*, A. 63, n° 22088, 25 juillet 1927, p. 6.
5. En français, « panier de fraises ».
6. *Frivolinas*, film de Arturo CARBALLO (1926) sur les numéros « Las Maravillosas », « La Feria de las Hermosas » et « Arco Iris » de la revue *Arco Iris* de la Compagnie Eulogio Velasco, au théâtre Apolo de Madrid.
7. Présentée à Lisbonne, en décembre 1917 et janvier 1918.
8. Michel POIVERT, *Brève Histoire de la Photographie*, Paris, Hazan, 2015, p. 45.
9. « Adria Rodi », *Ilustração Portuguesa* n° 702, 4 août 1919, p. 102-103.
10. Ariella AZOULAY, *The Civil Contract of Photography*, New York, Zone Books, 2008, p. 105-106.
11. *Ibid.*, p. 110-112.
12. En français, « les poupées russes ».
13. Trois danses présentées au théâtre Tivoli de Lisbonne en juin 1925, à l'interlude de *Knock ou la Victoire de la Médecine* de Jules Romain par la compagnie du Théâtre Nouveau, dirigée par António Ferro.
14. « Primeiras representações : Teatro Novo », *A Capital*, A. 15, n° 4949, 5 juin 1925, p. 3.
15. Correspondant, probablement, à une série de photographies prises par un autre photographe portugais, Manuel Alves de SanPayo.
16. Paulo BRITO ARANHA, « Primeiras representações : Eden Teatro-Cabaz de Morangos », *Diário de Notícias*, A. 62, n° 21773, 3 septembre 1926, p. 2 (traduction de l'auteur).
17. « Coreografia Portuguesa », *De Teatro*, 5^e année, 9^e série, n° 53-54, 2^e partie, n° 11 et 12, juin et août 1937, p. 25.
18. L'inventaire, la numérisation et la recherche de plus de 10 000 photographies du fonds Silva Nogueira à l'Arquivo Fotográfico de Direção Geral do Património Cultural et au Museu Nacional do Teatro e da Dança (Lisbonne, Portugal).
19. « Teatros-Primeiras representações : Avenida-Água-Pé », *Diário de Notícias*, A. 63, n° 22088, 2 juillet 1927, p. 6.
20. Antonio FERRO, « Teatros-Primeiras representações : Maria Vitória-A Rambóia », *Diário de Notícias*, A. 64, n° 22469, 15 août 1928, p. 3.
21. Hildegard Mora et Falkoff sont deux danseurs russes de l'opéra de Berlin.
22. Ted Shawn était l'une des plus importantes références de la danse américaine, dès les années 1910. Son école *Denishawn*, la première école de danse moderne des États-Unis, a été fondée avec Ruth St Denis, sa partenaire et sa femme, en 1914.
23. Eduardo CADAVA, *Words of Light: Theses on the Photography of History*, Princeton, Princeton University Press, 1997, p. 19.

RÉSUMÉS

La photographie a joué un rôle très important dans l'affirmation du modernisme au Portugal, notamment grâce à la relation qu'elle a établi avec les arts de la scène, plus particulièrement avec le théâtre et la danse, tels qu'ils se trouvent réunis dans une forme de vaudeville appelé *Revista à portuguesa*. Plusieurs acteurs et surtout un danseur, nommé Francis, qui a étroitement travaillé avec le photographe Silva Nogueira, ont participé tout à la fois à la modernisation de la pratique photographique et au renouvellement du théâtre portugais dans les années 1920-1930.

Photography has played a very important role in the affirmation of modernism in Portugal, particularly in his collaboration with the performing arts, theater and dance, brought together in a form of vaudeville called *Revival portuguesa*. The actors and especially a dancer, Francis, worked in complicity with the photographer Silva Nogueira in the modernization of the practice of photography in Portugal, at the same time as the renewal of the theater.

INDEX

Mots-clés : danse, art, corps, avant-garde, Portugal, mouvement

Keywords : dance, art, body, avant-garde, Portugal, movement

AUTEUR

PAULO RIBEIRO BAPTISTA

Docteur en histoire de l'art, Paulo Ribeiro Baptista est chercheur au Centre d'Études de Théâtre de l'université de Lisbonne et conservateur de photographies au Musée National du Théâtre. Il coédite le journal *Gardens & Landscapes of Portugal* et a publié de nombreux livres et articles récents sur la photographie, parmi lesquels *A Casa Biel e as suas edições fotográficas no Portugal de Oitocentos*.

Bertolt Brecht et les *Modellbücher*. Genèse d'un paradigme représentatif

Massimo Agus

- 1 Afin de mettre en lumière certaines problématiques concernant la lecture, l'étude et l'utilisation des photographies de scène, je partirai du parcours qui conduisit Bertolt Brecht et Ruth Berlau pour la création des *Modellbücher*. Le projet poursuivi par Brecht visait à créer une méthodologie quasi scientifique afin de documenter et d'enregistrer la mise en scène d'un spectacle ; il constitue une référence essentielle pour qui s'occupe de photographie théâtrale, en ce qu'il permet de comprendre en profondeur certains aspects de la pratique et de la nature de la photographie de scène.
- 2 Nous savons que la photographie est moins un document sur l'objet photographié qu'un document relatif au regard porté sur cet objet. Comme le soutient Régis Durand, « [l]e véritable théâtre photographique est sans doute à trouver en cela : dans le fait que nous regardons le regard de quelqu'un sur le monde, et non ce monde lui-même¹ ». Le photographe, au moment de la prise de vue, choisit des fragments, des instants, des cadrages, des modalités de représentation, les chargeant des significations qu'il décide de transmettre par l'image. C'est là que se situe la nature hybride de l'image photographique : d'une part empreinte du réel et donc document, de l'autre construction, « mise en scène », et par là pratique de représentation. L'acte photographique est une construction active qui implique des procédés d'élaboration, d'analyse, et l'utilisation de techniques qui donnent forme à des significations.
- 3 Dans le cas de la photographie de spectacle, nous sommes en présence d'une image particulièrement complexe. Cette complexité vient du fait que le photographe, normalement considéré comme l'auteur premier de l'image, travaille, là, sur une réalité déjà structurée par la créativité d'autrui, sur un fait artistique préexistant, à savoir le spectacle et sa mise en scène, le jeu des acteurs, la conception des décors et des éclairages, et qu'il applique à cette réalité une intervention personnelle de représentation visuelle et de communication. En observant les photographies théâtrales, nous devons donc essayer de comprendre précisément ce rapport. Nous

devons nous demander qui est en train de raconter quoi, où commence, dans cette image donnée, le récit du photographe et où commence celui du metteur en scène, de l'acteur, du danseur, du chorégraphe, de l'éclairagiste, etc., pour le dire autrement, ce qui appartient au photographe, et ce qui appartient au fait raconté ; entrer dans ce rapport, dans cette dualité, permet de comprendre quelle a été l'intervention interprétative du photographe, et quels sont en revanche les éléments de caractère objectif et documentaire qui peuvent être trouvés dans l'image.

- 4 Pour analyser ce rapport, il est nécessaire de saisir « le regard du photographe », c'est-à-dire le caractère projectif de ses prises de vue, ses intentions, sa position à l'égard du spectacle photographié. Cette position peut être de différents types, et n'est certainement pas univoque même si l'on considère le même photographe et le même spectacle. Étant donné qu'il est possible de raconter un même événement à travers des langages visuels et des approches photographiques divers, il est important de comprendre si la position du photographe à l'égard de l'événement photographié est de type avant tout documentaire et colle le plus objectivement possible à la réalité de départ, si au contraire elle traduit un regard critique et interprétatif visant à une lecture personnelle, ou à la limite s'il s'agit d'une approche créative où l'événement scénique devient prétexte à un discours visuel propre, lié à des poétiques personnelles. Il y a donc au moins trois possibilités qui s'offrent à tout photographe sur le point d'effectuer une prise de vue de spectacle ; leur compréhension peut aider à décoder certaines relations et stratégies photographiques à l'égard de l'événement scénique².

L'invention des *Modellbücher*

- 5 Le corpus des photographies nées de l'expérience théâtrale de Bertolt Brecht permet d'observer de près l'ensemble de ces problématiques, dans la mesure où la méthode développée par le dramaturge allemand pour photographier ses spectacles révèle une prise de position précise et radicale. L'intérêt prononcé pour la photographie, manifesté par Brecht pendant toute sa vie, le porte à réfléchir sur l'enregistrement photographique de ses spectacles ainsi qu'à élaborer une forme de documentation approfondie et complète qui donnera naissance aux *Modellbücher*³. La création et l'utilisation des *Modellbücher* représentent un moment fondamental dans l'histoire de la photographie de théâtre. La façon de photographier le spectacle qu'ils manifestent se distingue de toutes les approches précédentes car, pour la première fois, les images ne sont plus destinées en priorité au public, à des fins de type promotionnel, publicitaire ou de communication, comme cela avait été jusque-là le cas du portrait d'acteur, mais sont destinées à la compagnie elle-même, au metteur en scène, aux acteurs, comme aux autres artistes susceptibles de travailler à la mise en scène. Il s'agit donc d'un travail d'analyse et de documentation, conçu pour une utilisation interne à la production du spectacle et pertinente à cet égard.
- 6 Bertolt Brecht ressent la nécessité d'une documentation visuelle de ses spectacles, dès ses débuts en Allemagne, mais la concrétisation de son système de documentation photographique se produit pendant son exil à Paris, à l'occasion de la mise en scène de la pièce *Les Fusils de Mère Carrar*. Pour photographier ce spectacle il s'adjoint la collaboration du photographe allemand Josef Breitenbach⁴ qui, après avoir fui l'Allemagne nazie en 1933, avait ouvert à Paris un atelier de photographie et s'était intégré au milieu culturel parisien, tout en gardant des contacts avec les groupes de

réfugiés politiques allemands, juifs de gauche ; avec ceux-ci, il participait à diverses initiatives visant à maintenir vivante l'existence d'une Allemagne libre face au gouvernement national-socialiste.

- 7 En septembre 1937, Bertolt Brecht est, lui aussi, à Paris pour la représentation de *L'Opéra de quat' sous* au théâtre de l'Étoile. Il prend contact avec Breitenbach pour se faire faire un portrait destiné à la couverture d'un volume qui devait rassembler ses travaux⁵, et pour lui demander de faire des photographies lors de la première représentation des *Fusils de Mère Carrar*. Brecht avait écrit cette pièce, après les tragiques bombardements allemands sur Guernica, dans le but de susciter la solidarité du public envers le Front Populaire et de le mobiliser contre la politique de non-intervention. La pièce est montée par la compagnie de réfugiés *Die Lanterne*, avec une mise en scène de Slatan Dudow, avec Helene Weigel dans le rôle principal⁶.
- 8 Josef Breitenbach a déjà l'expérience de la photographie de théâtre, car avant de fuir l'Allemagne il avait été, plusieurs années, photographe de scène au *Münchener Kammerspiele*. Mais par rapport aux grandes et coûteuses productions du théâtre de Munich, la mise en scène parisienne des *Fusils de Mère Carrar* ne compte que sur des moyens très réduits. En revanche, elle bénéficie de la collaboration de différents créateurs en raison de leur motivation politique et Breitenbach a la possibilité de participer aux diverses phases de la production et de réaliser des photographies, dès les premiers préparatifs.
- 9 À ce moment-là, Breitenbach essayait de se frayer un chemin dans le photojournalisme et son approche de la photographie de spectacle va dans le sens du reportage. Il commence par suivre les diverses phases de création du spectacle, les répétitions au restaurant, les discussions avec le décorateur⁷, élaborant ainsi une narration visuelle qui reprend les moments les plus significatifs de la production : une image montre la confection des costumes, une autre la recherche d'objets de scène au marché aux puces, une troisième l'acquisition des fusils, etc.
- 10 Ensuite Breitenbach réalise des prises de vue pendant les répétitions et suit les manières de faire habituellement utilisées pour photographier un spectacle, en privilégiant la représentation des acteurs principaux. Breitenbach assume également le regard du photojournaliste qui interprète et établit son propre découpage à l'intérieur du spectacle. Dans quelques-unes de ses images, c'est le choix d'un point de vue qui crée l'espace, structure les relations, insiste sur tel ou tel aspect, réécrit l'événement, le raconte en images, se concentrant davantage sur la présence des acteurs, en particulier Helene Weigel, que sur l'ensemble de la scène. Il utilise des raccourcis au moyen de prises de vue latérales pour créer des relations visuelles entre un acteur, des éléments du décor ou un groupe d'acteurs. Les photographies permettent ainsi une réécriture visuelle du spectacle plutôt que de laisser à l'action dramatique l'espace et le temps nécessaires pour exprimer la signification de la mise en scène.
- 11 L'intention de Breitenbach est de créer un reportage – intitulé *Eine Uraufführung für 183 Dollar* (Une première à 183 dollars) – qui raconte, au moyen des photographies et du texte, l'histoire de la production de *Mère Carrar* à Paris. Il commence par le proposer à la revue américaine *Life* qui lui oppose un refus ; mais, en novembre 1937, les clichés paraissent, sans le texte original, dans *Volks-Illustrierte*, une revue allemande publiée à Prague, qui consacre une page entière au reportage.

Reproduction de la page de *Volks-Illustrierte* (novembre 1937)



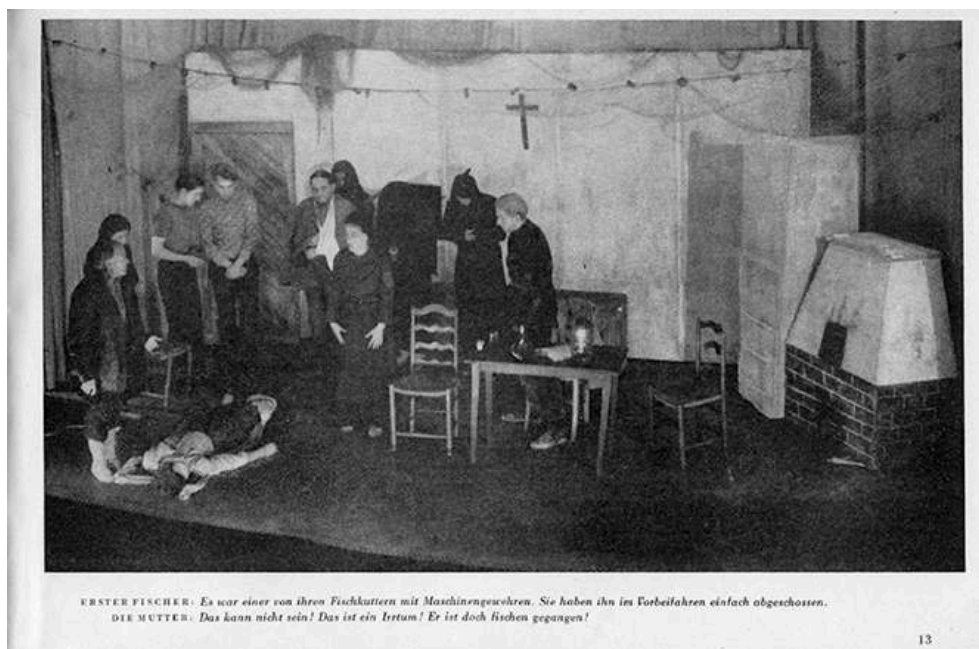
Avec les photographies de *Les Fusils de Mère Carrar* réalisées par Josef Breitenbach.

- 12 La mise en page fait émerger un récit photographique en images, proche d'une séquence cinématographique où la caméra changerait de points de vue et de types de plan. Nous sommes donc en présence d'une modalité de représentation du spectacle qui, mettant l'accent sur l'interprétation, la composition, les choix du photographe par rapport au spectacle, en donne une lecture critique. De surcroît, et cela renforce encore la distance à l'égard de l'événement théâtral, le lecteur se rend compte que les photographies ont été prises pendant les répétitions, probablement par le biais de poses, avec des lumières auxiliaires.
- 13 Il s'agit là de la première phase du travail effectué par Breitenbach pour *Les Fusils de Mère Carrar*. Mais, le soir de la première représentation, il photographie le spectacle de façon complètement autre, et il est intéressant de constater cette différence alors que les images sont faites par le même auteur, au sujet du même spectacle. À la demande de Bertolt Brecht, pendant le spectacle, il prend une vingtaine de photographies à partir des balcons. Dans une lettre à Helene Weigel, datée du 19 novembre 1956, il se réfère à « une vingtaine d'images, une succession de scènes que j'ai photographiées du balcon, selon les directives de Brecht qui était assis à côté de moi » et il ajoute : « Ces dernières ne sont pas très bonnes, du fait des conditions défavorables (faible éclairage de la scène, etc.)⁸ ».
- 14 Ces clichés sont très différents des précédents. Ils sont réalisés à partir d'un point de vue fixe, sans aucun choix possible de la part du photographe si ce n'est celui des moments de prises de vue qui correspondent, selon les suggestions du dramaturge, aux passages fondamentaux de la progression du spectacle. La différence essentielle entre les deux séries de photographies est que celle qui est réalisée lors des répétitions renvoie à une interprétation du photographe qui essaie de structurer une synthèse

visuelle de la signification de la pièce, tandis que la seconde colle au spectacle effectif, restituant tout l'espace scénique à partir d'un unique point de vue et donnant à voir le rythme des actions dramatiques par le biais du parcours des acteurs au sein du plateau.

- 15 Cette série-là peut être considérée comme le noyau initial de la formation, tant théorique que pratique, des *Modellbücher*. Ainsi naît une photographie au service de la dramaturgie, qui tend à rendre fidèlement les choix de la mise en scène, en mettant en retrait les tentatives d'interprétation qui pourraient émaner du photographe. Il est intéressant de souligner que Breitenbach, en tant que photographe, n'était absolument pas satisfait de la qualité de ces dernières photographies, tant pour des raisons techniques que parce qu'elles ne laissent aucune place à la recherche et à l'engagement de leur auteur. En revanche, ce sont les photographies que Brecht préfère en ce qu'elles permettent d'analyser efficacement la mise en scène. Le choix d'un lieu de prise de vue fixe permet une lecture uniforme de l'espace et autorise une lecture précise des mouvements scéniques, des changements de position des acteurs et de leurs interactions, du *Gestus* théâtral, des lumières, de la signification d'ensemble de ce qui se déroule sur les planches.
- 16 La préférence de Brecht pour ce modèle de représentation photographique tient, en grande partie, également à des motifs didactiques, liés à son désir de diffuser une nouvelle idée du théâtre. Dans une lettre adressée à Breitenbach en novembre 1937, Brecht explique au photographe l'importance que revêt pour lui ce genre d'images, et le dessein final de ce travail : « Sans ces photographies, il est pratiquement impossible de décrire la nouvelle façon de mettre en scène le théâtre épique, surtout dans le contexte de l'émigration où nous ne pouvons pas donner suffisamment de représentations et toucher un vaste public⁹. »
- 17 Brecht fixe la base de ce qui sera, par la suite, la tâche du *Berliner Ensemble* pour la mise au point des *Modellbücher*, à savoir l'utilisation de la photographie comme instrument de documentation pour expliquer et diffuser le spectacle, mais également pour conserver et créer une mémoire du nouveau style de jeu théâtral. La volonté de partager une nouvelle méthode théâtrale naît significativement durant le temps de l'exil, où Brecht ressent le besoin de créer des documents qui rendent compte du travail effectué. Il s'agit d'une période pendant laquelle Brecht met en scène un spectacle à Paris, un autre à Copenhague, un troisième à New York ; il ressent le besoin de disposer d'éléments visuels afin de pouvoir monter à nouveau son œuvre dans une autre ville, un autre théâtre, avec d'autres acteurs. Cet état d'exilé et de nomade constitue l'une des raisons qui rendent nécessaire un instrument de ce genre. Au cours des années suivantes, Brecht et Helene Weigel demanderont plusieurs fois à Breitenbach de nouveaux tirages de ces photographies, lors des représentations de *Mère Carrar* à Prague, à Copenhague ou en Suède, en les utilisant comme base des nouvelles mises en scène¹⁰.
- 18 La série parisienne qui comprend 13 images est imprimée en 1952 dans un livre consacré aux *Fusils de Mère Carrar*, publié par la maison d'édition Der Kunst de Dresde¹¹. La publication consiste en trois fascicules réunis par les soins de Ruth Berlau : le premier avec le texte de la pièce, le deuxième avec les notes de mise en scène de Ruth Berlau et le troisième avec les images de la représentation de Paris en 1937, de Copenhague en 1938 et de Greifswald en 1952. Les photographies de Breitenbach apparaissent accompagnées des répliques du texte relatives au moment fixé par l'image.

Die Gewehre der Frau Carrar (1952, page 13)



Avec la photographie de la scène finale de la représentation à Paris en 1937, par Josef Breitenbach.

- 19 La mise en scène de *Copenhague*, en 1938, est photographiée de la même façon et le fascicule comporte 35 images qui suivent le déroulement du spectacle, également prises à partir d'une position fixe, située en hauteur. La qualité est manifestement inférieure à celle des photographies de Breitenbach, mais nous avons là la preuve que Brecht, cette fois en collaboration avec Ruth Berlau, a commencé à produire ce type de documentation photographique. Les photographies prises par Breitenbach lors de la première des *Fusils de Mère Carrar* peuvent donc être considérées comme le noyau initial à partir duquel se développe le projet brechtien d'une documentation photographique unissant texte et images du spectacle, visant à recréer la continuité temporelle, visuelle et textuelle de la mise en scène, qui portera par la suite à la réalisation des *Modellbücher*.

Brecht, Breitenbach, Berlau

- 20 Lorsqu'en 1941 la guerre s'intensifie en Europe, Brecht et Breitenbach, indépendamment l'un de l'autre, émigrent aux États-Unis. Bertolt Brecht tente de mettre ses pièces en scène à New York et en Californie ; Josef Breitenbach reprend son travail de photographe à New York et gagne sa vie en enseignant la photographie. Au printemps 1944, Ruth Berlau, afin d'améliorer sa technique photographique, suit un de ses cours trimestriels. Dans une lettre adressée à Breitenbach en 1952, elle le remercie pour tout ce qu'elle a appris avec lui¹².
- 21 Dès lors, la documentation photographique des spectacles réalisés aux États-Unis, puis en Europe, sera confiée à Ruth Berlau¹³, assistante et collaboratrice de Brecht jusqu'à la mort de ce dernier. Parmi ses diverses activités au côté de Brecht, elle assure le rôle de photographe et de responsable de la documentation photographique. Ruth Berlau s'occupe d'organiser et de gérer les archives photographiques, collaborant avec Brecht

pour rassembler les images et les documents relatifs à toutes les mises en scène ; dès l'exil américain, elle commence aussi à photographier les pages de ses manuscrits. À partir de 1949, avec la fondation du *Berliner Ensemble*, cette fonction s'amplifie et Ruth Berlau suivra tout le processus de production, d'élaboration et de classement des *Modellbücher*, travaillant à la promotion de la création d'archives photographiques du théâtre.

- 22 Aux États-Unis, Ruth Berlau photographie la mise en scène de *La Vie de Galilée*, dans ses deux versions. Le 30 juillet 1947, la pièce est représentée au Coronet Theater de Beverly Hills en Californie, avec Charles Laughton dans le rôle principal. Brecht considère qu'il est important de rassembler une vaste documentation sur le processus de mise en scène et charge Ruth Berlau de photographier les répétitions. Comme elle le raconte elle-même dans ses mémoires, chaque nuit elle développait et imprimait les photographies pour que, le matin suivant, Brecht puisse les examiner et les commenter afin de modifier et peaufiner la mise en scène¹⁴.
- 23 D'autres photographies seront prises quelques mois plus tard à New York, lorsqu'en décembre *La Vie de Galilée* est représentée au Maxine Elliott Theater. Cette fois, Brecht ne peut assister aux répétitions, car il est obligé de quitter les États-Unis après avoir été interrogé par le *House Un-American Activities Committee*. C'est donc Ruth Berlau qui suit la production, utilisant les photographies prises pendant la préparation du spectacle en Californie, et réalisant plus de 3 000 nouvelles images expédiées à Brecht en Suisse afin qu'il puisse contrôler la mise en scène. À cette occasion, Ruth Berlau décide également de filmer en 8 mm toute la production de façon à avoir une documentation plus complète.
- 24 Ces photographies seront publiées, en 1962, dans le volume *Aufbau einer Rolle – Galilei (Construction d'un rôle – Galilée)* édité à Berlin par Henschelverlag Kunst und Gesellschaft. Cette publication comprend trois fascicules, le premier avec le texte de la pièce, le deuxième et le troisième avec les notes relatives à deux mises en scène différentes et l'analyse du processus du travail de création du personnage par les deux interprètes de Galilée : Charles Laughton et Ernst Busch (acteur de la version berlinoise de 1956). Les notes sont accompagnées des images des deux mises en scène, réalisées selon le schéma des *Modellbücher*¹⁵.

Aufbau einer Rolle. Laughtons Galilei (1962, p. 38-39)



Avec deux photographies de Charles Laughton prises par Ruth Berlau en 1947 aux États-Unis.

- 25 Mais le premier album publié, qui revêt une valeur d'exemple et marque la genèse des *Modellbücher*, est le volume consacré à la mise en scène d'*Antigone* représentée à Coira en Suisse en février 1948. Revenu en Europe, Brecht a la possibilité de monter un spectacle et décide, avec le scénographe Caspar Neher, de faire une réadaptation d'*Antigone* de Sophocle. Pendant le mois de répétition, Ruth Berlau suit la production en tirant environ 2000 clichés et projette avec Brecht de créer un véritable photo-modèle, avec le texte, les photographies, les notes de mise en scène, qui contienne le récit écrit et visuel du spectacle, dont ils reconstruisent avec précision le découpage scénique en l'accompagnant des images et des répliques du texte. Elle écrit dans ses mémoires :

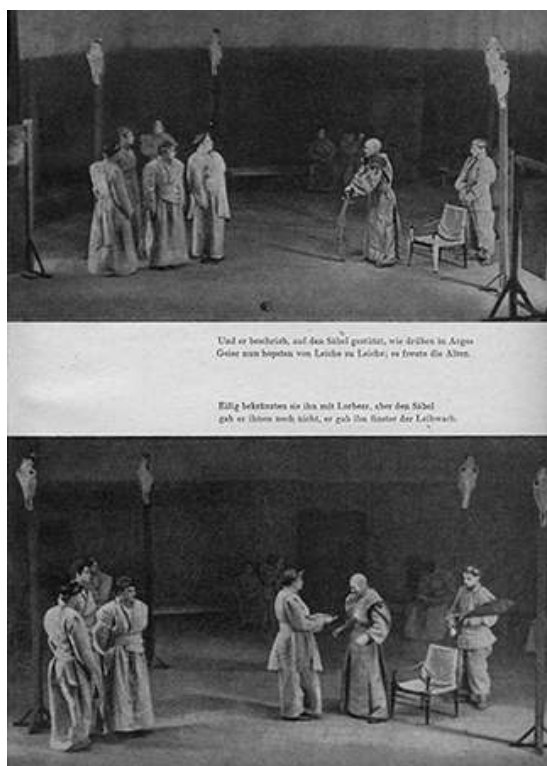
Bien sûr, nous avons déjà travaillé d'après des modèles photographiques, lorsque j'avais produit *Les Fusils de mère Carrar* au Danemark, mais cette fois nous avions en tête un véritable photo-modèle avec texte, photographies et notes¹⁶.

- 26 Après les premières représentations, Brecht et Berlau proposent à la maison d'édition Gebrüder-Weiss de Berlin de publier l'ensemble et en 1949 paraît *Antigonemodell 1948*¹⁷. L'ouvrage contient 83 photographies du spectacle, accompagnées des dialogues des acteurs et des notes de mise en scène. Brecht rédige la préface dans laquelle il explicite le motif et l'utilisation des photographies pour la réalisation de son théâtre. Il écrit : « C'est pourquoi nous avons défini un modèle contraignant pour la mise en scène, consistant en une série de photographies pourvues de notes explicatives¹⁸. » Les images sont précédées d'une note de Ruth Berlau qui éclaire le projet de documentation qui est à l'origine du livre modèle :

[...] il existe une documentation photographique réalisée pendant le spectacle. On a utilisé un Leica, avec un objectif Hectar 1 : 1.9 et une pellicule Superpan. L'appareil a été positionné latéralement par rapport au centre du parterre et fortement

rehaussé de façon à avoir une vue plongeante de la scène. Il n'est pas possible d'obtenir autrement une image plastique des groupes et des mouvements [...]»¹⁹.

Antigonemodell 1948, p. 27



Avec deux photographies de Ruth Berlau.

- 27 À ce stade, l'idée et le projet des *Modellbücher* ont complètement pris forme. Dorénavant, en particulier pendant les années du *Berliner Ensemble*, Brecht et Ruth Berlau ne manqueront pas d'en produire à chaque nouveau spectacle dans le double dessein de documenter le travail théâtral de la troupe et de créer un modèle susceptible de servir d'exemple au travail d'autres metteurs en scène à partir du même texte²⁰. L'élaboration de ce processus de représentation des spectacles correspond à la théorisation d'une procédure extrêmement précise d'archivage avec des indications techniques et des modalités de prises de vue spécifiques. Elle établit la manière de travailler et les façons selon lesquelles photographier la scène : point de vue élevé, appareil photographique fixe, prises consécutives espacées de 15 à 20 secondes, jusqu'à la réalisation finale de l'album avec la mise en séquence des images et les dialogues qui les accompagnent²¹.
- 28 Brecht et Berlau sont des pionniers de la recherche en matière de photographie capable de montrer le spectacle, non pas en poses, ni avec des éclairages reconstruits et artificiels comme c'était l'usage jusqu'alors, mais directement pendant son déroulement scénique. Et c'est à partir de ces expériences que s'est développée toute la photographie de théâtre et de danse lors des décennies suivantes, quand les photographes ont abordé le spectacle avec des approches diverses, mais en acceptant le défi de la prise en direct ; les uns ont suivi certains principes de la méthode brechtienne (comme Ugo Mulas au Piccolo Teatro de Milan lors de sa collaboration avec Giorgio

Strehler²², ou en France Roger Pic qui photographiait justement les spectacles du *Berliner Ensemble*²³ ; d'autres les ont rejetés, à la recherche d'autres directions.

- 29 Pour comprendre la portée novatrice des *Modellbücher* dans le domaine de la photographie de théâtre, il est important d'avoir à l'esprit non seulement le type de prises de vue effectuées et leur caractère objectif et documentaire, mais également la finalité précise de ces images. Nous sommes au début de l'utilisation des technologies d'enregistrement dans le domaine de la documentation, de la diffusion, de la mémoire et de l'étude du spectacle, déterminées par l'exigence de celui qui le produit. La photographie, et plus généralement l'image, entre dans un nouveau rapport avec le théâtre, et devient un instrument qui aide le metteur en scène ou le chorégraphe dans son travail personnel. Comme l'exprime avec précision Ruth Berlau en 1955, dans *Antigonemodell 1949* :

À partir des photographies des postures, des gestes, des façons de se mouvoir, de se grouper, nous engrangeons le nécessaire pour archiver la vérité de la scène, les mauvaises postures comme les bonnes : les mauvaises pour les changer, les bonnes pour les rendre dignes d'être imitées²⁴.

NOTES

1. Régis DURAND, *Le Regard pensif. Lieux et objets de la photographie*, Paris, La Différence, 2002, p. 68.
2. Pour la rédaction de ce texte, j'ai partiellement utilisé les recherches effectuées au Bertolt Brecht Archiv de Berlin par Caterina Colombo – que je remercie de me les avoir communiquées. La traduction française est de Mariette Barraud.
3. Les *Modellbücher* sont des albums qui rassemblent par ordre chronologique les photographies d'un spectacle donné, accompagnées des répliques correspondantes ou d'une légende qui explique la modalité d'interprétation et les choix de la mise en scène.
4. Josef Breitenbach naît à Munich en 1896 dans une famille d'origine juive. Il étudie l'histoire et la philosophie et participe à la vie politique en militant pour le Parti social-démocrate (SPD et USPD) ; en 1932, il ouvre un atelier de photographe, se consacrant au portrait et à la photographie de scène. En été 1933, il s'enfuit de l'Allemagne nazie et se réfugie à Paris où il ouvre un nouvel atelier. Il s'affirme comme portraitiste et entre en contact avec les artistes du mouvement surréaliste. En 1937, il rencontre Bertolt Brecht dont il réalise le portrait. Lorsque la guerre éclate, il réussit à rejoindre New York où il recommence une carrière de portraitiste et de reporter en collaborant à *Fortune*. Il enseigne la photographie à Cooper Union de 1946 à 1966 et à The New School de 1949 à 1975. En 1975, il participe à l'exposition *The Family of Man*. De 1956 à 1967, il voyage en Asie et photographie divers pays. Il meurt à New York en 1984. Voir à cet égard, Larisa DRYANSKY, Josef Breitenbach, Paris, L'Amateur, 2001.
5. Bertolt BRECHT, *Gesammelten Werken*, Londres, Malik Verlag, 1938.
6. Keith HOLZ, Wolfgang SCHOPF, *Im Auge des Exil*, Berlin, Aufbau-Verlag, 2001, p. 70.
7. Il s'agit du peintre Heinz Lohmar.
8. Lettre citée in Keith HOLZ, Wolfgang SCHOPF, *Im Auge des Exil*, op. cit., p. 81 : « [...] etwa 20 Bilder, aufeinanderfolgende Szenen die ich vom Balkon aus nach den Anweisungen von Brecht

machte, der neben mir saß » [...] « Diese letzteren sind technisch nicht sehr gut, entsprechend den ungunstigen Verhältnissen (schwache Bühnenbeleuchtung), etc. »

9. Lettre citée dans Keith HOLZ, Wolfgang SCHOPF, *Im Auge des Exil*, op. cit., p. 73 : « Die Beschreibung des neuen Darstellungsstils des epischen Theaters ist ohne solche Fotos fast unmöglich, besonders in der Emigration, wo wir doch nicht in zureichendem Ausmass Aufführungen veranstalten und sie vor breiteres Publikum bringen können. »

10. Ibid., p. 73.

11. Bertolt BRECHT, *Die Gewehre der Frau Carrar*, Dresde, Verlag der Kunst, 1952.

12. Lettre citée in Keith HOLZ, Wolfgang SCHOPF, *Im Auge des Exil*, op. cit., p. 120 : « Ich danke für alles, was ich bei Ihnen gelernt habe. »

13. Ruth Berlau (Copenhague 1906 – Berlin 1974), actrice, metteur en scène et journaliste, rencontre Brecht en 1933 au Danemark. À partir de 1936, elle commence à collaborer avec lui en tant que co-auteure, éditrice, et photographe. Elle le suit en Suède, en Finlande, en Union Soviétique, aux États-Unis et en Allemagne ; elle organise ses journées, fait des photographies, écrit, met en scène ses œuvres, s'occupe de ses archives.

14. Hans BUNGE dir., *Living for Brecht, The Memoirs of Ruth Berlau*, New York, Fromm International Publishing Corporation, 1987, p. 155-157.

15. Les photographies de la mise en scène berlinoise de 1956 sont l'œuvre de différents photographes dont Gerda Goedhart, Percy Paukschta, Abraham Pisarek et le français Roger Pic ; elles présentent une plus grande variété de points de vue et de cadrages.

16. Hans BUNGE dir., *Living for Brecht, The Memoirs of Ruth Berlau*, op. cit., p. 168 : « We had of course worked with photographic model before, in my productions of *The Mother and Señora Carrar's Rifles* in Denmark, but now we were thinking in terms of a real, printed model book with text, photographs, and annotations. »

17. Quatre photo-modèles sont publiés : *Antigonemodell* 1948 en 1949, *Die Gewehre der Frau Carrar* en 1952, *Couragemodell* 1949 (Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin) en 1958. *Aufbau einer Rolle-Galilei* en 1962.

18. Bertolt BRECHT, *Scritti Teatrali*, Turin, Einaudi, 1962-2001, p. 185-196.

19. Bertolt BRECHT et Caspar NEHER, *Antigonemodell* 1948, *Versuche* 34, Berlin 1949, p. 8 : « [...] Sie ist festgehalten in fotografischen Aufnahmen, die während der Vorstellung gemacht wurden. Verwendet wurde eine Leica, Hectarlinse 1:9 und Superpan Film. Der Apparat stand seitlich von der Mitte des Zuschauerraums und stark erhöht, so daß er Aufblick auf die Bühne hatte. Ein plastisches Bild der Gruppen und Bewegungen ist anders nicht zu bekommen [...]. »

20. La plus grande partie des albums des Modellsbücher originaux sont conservés au Bertolt Brecht Archiv de Berlin.

21. Les règles et les réflexions du Berliner Ensemble sur la photographie de spectacle sont publiées au sein du volume Bertolt BRECHT, Ruth BERLAU, Claus HUBALEK, Peter PALITZSCH, Käthe RULICKE, Helene WEIGEL, *Il Saggiatore* dir., *Theaterarbeit* [1961], Milan, 1969.

22. Ugo Mulas : *Immagini e testi*, Parme, Université de Parme, 1973.

23. Roland BARTHES, « Sept Photo-modèles de Mère Courage », in *Théâtre Populaire*, n° 35, troisième trimestre 1959.

24. Hans BUNGE dir., *Living for Brecht, The Memoirs of Ruth Berlau*, op. cit., p. 234 : « From photographs of posture, gesture, walks, and grouping we take what we need to archive truth on the stage, bad postures as well as good postures : the bad ones in order to change them, the good ones to make them worth copying. »

RÉSUMÉS

L'expérience de Bertolt Brecht en matière d'utilisation de la photographie comme documentation théâtrale – qui l'a conduit à la création des *Modellbücher* – permet d'observer de près certaines questions d'interprétation de la photographie de spectacle. La façon dont le dramaturge allemand opère pour mettre en image ses spectacles se caractérise par un positionnement pratique et artistique précis, conçu pour créer une méthode quasi scientifique afin de documenter et enregistrer la scène.

The Bertolt Brecht's experience in the use of photography as a theatrical documentation, which led him to the creation of the *Modellbücher*, allows to observe closely some of the issues of interpretation of the theater photography. The way the German playwright develops to photograph his performances is characterized by a precise practical and artistic position, designed to create an almost scientific method for documenting and recording the stage.

INDEX

Mots-clés : Brecht Bertolt, Modellbücher, photographie de scène, documentation, livre, Berlau Ruth, Breitenbach Josef

Keywords : Brecht Bertolt, Modellbücher, stage photography, documentation, book, Berlau Ruth, Breitenbach Josef

AUTEUR

MASSIMO AGUS

Photographe, commissaire d'exposition et professeur de photographie, Massimo Agus est cofondateur et directeur du *Centro per la Fotografia dello Spettacolo* à San Miniato et du Festival *Occhi di Scena*. Ses photographies de scène ont fait l'objet de nombreuses publications en Italie et à l'étranger. Après avoir enseigné l'histoire de la photographie à l'université de Sienne et à la New York University, il enseigne actuellement à la LABA à Florence. Ses domaines de recherche portent sur les liens entre la photographie et les arts de la scène. Il a édité avec Cosimo Chiarelli le volume *Fotografia e Teatralità*, aux éditions Titivillus, et publie des textes critiques dans les revues *Fotoit* et *ArtApp*.

La gravité des visages, au sein du théâtre photographique de Thérèse Le Prat

Valérie Cavallo

- 1 Qu'apporte la pratique de la photographie en regard de la pratique théâtrale, dès lors que chacune d'entre elles met en jeu un être d'image ou un être à l'image ? Pourquoi sont-elles parfois si étroitement liées et en quoi diffèrent-elles ? Dans quelle mesure participent-elles à une dialectique de l'intime et de l'extime, où corps et visages sont impliqués dans des régimes d'images, qui s'ils diffèrent les uns des autres, pourtant se répondent, voire s'interpénètrent jusqu'à ne plus pouvoir se désintriquer ? Il semble que les travaux d'une femme photographe qui a consacré sa pratique à des acteurs de théâtre puissent ici nous éclairer : en effet, le geste photographique de Thérèse Le Prat – parce qu'il acte à la fois une césure et une jointure entre des visages en pensée et des visages qui viennent se dire, s'offrir, pour d'autres, en tant que langage imagé – permet de se demander, si ce qui prend figure à la surface d'un cliché est, pour l'artiste dramatique comme pour la photographe, un masque contrôlé et, dans ce cas le fait d'une *hupokrisis* (c'est la thèse du fameux « paradoxe du comédien » pointé par Diderot¹), ou si au contraire cet enrôlement à double titre, en son adresse et son image, ne déploie pas en surcroît une intensité d'être qui du sensible n'est jamais séparée (ainsi que Simmel le suggérerait²).
- 2 Explorons donc à nouveau cette tension : un acteur photographié incarne-t-il les traits d'un visage fabriqué par son rôle et par la photographie ou présente-t-il quelque autre « hésitation », dont le tremblement acterait cette « épiphanie de la finitude humaine » que pointe Yves Bonnefoy au regard d'une philosophie shakespearienne et au-delà³ ? En nous attachant au cheminement d'une artiste qui écrivait autant qu'elle photographiait, nous tenterons de répondre à ces questions.

Situation de portrait

- 3 Avant d'examiner les images de Thérèse Le Prat, il s'avère opportun de considérer un écart, tel qu'il s'opère dès l'origine du théâtre occidental, comme au premier âge de la photographie, et qu'il distingue des corps et des visages, autant qu'il est susceptible de les relier. Car, si au sein de l'espace dramaturgique, conformément à la vision des spectateurs, les corps prennent le pas sur les visages (au point que dans l'antiquité les acteurs portaient un masque hypertrophique destiné à les caractériser), simultanément, une scène (de par le vis-à-vis qui la fonde et en tant qu'elle est vouée à l'apparition et à la disparition des figures⁴) fonctionne comme le lieu de saisissement de visages référents originaires, en leur approche impressive amplifiée, puis en leur inévitable retrait.
- 4 Le médium photographique, privilégiant également un support de « visagité », est quant à lui, dès ses premières heures, employé afin d'attester la présence indicielle des acteurs de la société. C'est ainsi à la faveur d'une « situation de portrait » et de visages impassibles figés par la pose, qu'à l'image, souvent reflue la corporéité jouée d'un personnage plutôt que l'ipséité d'un visage. Encore faut-il ajouter parallèlement – et à rebours – que sous l'influence générique de la peinture, et du fait du réglage de l'objectif, mains et visages y sont généralement détaillés le plus précisément possible, ce qui a pour effet, non seulement de valoriser le regard et les traits d'une personne sans pour autant toujours saisir son « air » comme Barthes a pu le remarquer⁵, mais encore de donner au récepteur l'illusion d'une relation intersubjective avec le photographié, ainsi de contribuer à détacher le visage du reste du corps et, par ce biais, d'excéder la réalité. En ce sens, le photographique, dès lors qu'il s'évertue à cerner le réel au plus près – et pas seulement lorsqu'il en saisit l'indistinct ou en refabrique les conditions – induit corollairement et de façon très contradictoire, une poussée du fictionnel que d'aucuns ont très tôt soulignée⁶. On conçoit donc que ses modalités ne soient pas si éloignées de celles du théâtre.

Focalisation sur le visage

- 5 Sur ces fondements, s'élabore, entre 1947 et 1966, la pratique de Thérèse Le Prat auprès des acteurs. Il convient de préciser que ses travaux ne répondent pas à la commande de clichés promotionnels : à la différence du *Studio Harcourt* qui, selon Barthes, privilégie une déification de l'acteur⁷, les photographies de Thérèse Le Prat ne magnifient pas des personnalités, mais visent plutôt à approcher des êtres singuliers tels qu'ils se risquent, entre personne et personnage, en une énigme qui les engage en tant que sujet.

Thérèse Le Prat, « Maria Casarès dans *Orphée* de Cocteau », juin 1951



Tirage argentique sur papier baryté, 40 x 30 cm.

© Donation Le Prat, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, dist. RMN-GP.

- 6 Ainsi, bien que certains de ses clichés aient été choisis isolément par la presse théâtrale pour documenter des pièces ou le parcours d'acteurs connus ou moins connus, l'examen de ses archives montre que la photographe procède à une recherche ininterrompue – induisant un travail sériel, dont elle tire quasiment tous les contacts avant d'en produire des agrandissements soignés qui pour certains sont conservés en vue d'expositions ou d'éditions thématiques. Les publications successives de l'artiste confirment par ailleurs une approche progressive des figures, en premier lieu cadrées au buste, puis aux épaules, et dont enfin les visages, serrés au plus près, sont considérés dans leur insistante gravité⁶. L'intérêt de cette démarche est de demeurer en lisière de la tradition picturale du portrait, dont il s'agit de déployer le caractère intensif⁷ tout en explorant les visages à la limite de l'exprimable. De cette façon, quand bien même elle les mobilise, l'artiste déplace les codes esthétiques de la représentation des personnes, afin de créer, au sein du figural – et notamment dans le sillage des travailleurs de la scène –, une puissance dramatique que sa pratique photographique s'emploie à souligner.
- 7 Pour autant, Thérèse Le Prat – à l'inverse des photographes de théâtre de son époque – n'opère pas sur le vif. C'est de préférence dans l'intimité de la loge ou du studio que les acteurs sont photographiés. Thérèse Le Prat y reconduit les conditions de l'espace dramaturgique, de sorte que les visages surgissent presque toujours d'un lieu sombre, à la lumière de projecteurs zénithaux ou latéraux qui accusent les traits et relèvent les zones claires ou brillantes des costumes. Ce dispositif épiphanique de présentation des corps à la lumière, s'il fait écho au classique clair-obscur pictural, relève également des conventions de l'éclairage de théâtre – son principe permettant de focaliser l'attention

sur des figures en acte, sans que les spectateurs soient distraits par ce qui se déroule au second plan. Thérèse Le Prat procède ainsi pour mieux isoler le visage, et par ce truchement, elle rend compte de l'expectative de surgissement d'un « visage-image » – à la scène, comme à la surface d'un cliché – en le détachant du corps qui lui est relié. Cette focalisation est d'autant plus opérante, qu'en poussant au tirage la valeur sombre des fonds jusqu'à obtenir la densité d'un noir profond, le visage se trouve finalement séparé du corps en un motif autonome. Il devient alors tête tranchée, sculpture aux traits immobilisés, ou encore masque de cire ou de papier ; il se transforme en une face détournée, dont les caractères sont aussi bien détaillés que renforcés, mais qui paraît prête à être soulevée, voire dématérialisée, conduisant le spectateur à l'inquiétude d'une étrangeté.

- 8 C'est donc à la question de ce qui s'incarne et se désincarne que se confronte Thérèse Le Prat : incarnation d'un personnage autant qu'incarnation d'un « être à l'image » qui, au cœur du visuel, passe par une surface révélée parce qu'éclairée, puis fait signe de sorte que le déploiement de l'être rejoint le jeu sophistiqué du paraître en un mouvement dont le rôle est endossé.

Thérèse Le Prat, « Jean-Louis Barrault, expression de Hamlet : "Un fantôme leur apparaît" », 1947



Tirage argentique sur papier baryté, 40 x 30 cm.

© Donation Le Prat, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, dist. RMN-GP.

Le rôle, entre texte et image

- 9 Bien que la prise de vue à l'origine des « visages d'acteurs » de Thérèse Le Prat soit réalisée dans un moment différé par rapport au spectacle, les comédiens photographiés n'y sont pas moins absorbés par l'interprétation d'un rôle. En l'occurrence, la séance –

qui n'est nullement réduite à une séance de pose, mais s'apparente à une répétition à huis clos – constitue un travail dialogique de l'image et du texte, dont la photographie restitue parfois la teneur en légendant ses tirages par les tirades prononcées à l'instant de la prise de vue¹⁰.

Thérèse Le Prat, « Jean-Louis Barrault, expression de Hamlet : "To be or not to be" », 1947



Tirage argentique sur papier baryté, 30 x 24 cm.

© Donation Le Prat, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, dist. RMN-GP.

- 10 À cet égard, la série réalisée auprès de Jean-Louis Barrault incarnant le personnage d'*Hamlet* est particulièrement intéressante : parce que le silence de l'image fixe y dissocie l'expression du visage de l'acte de parole, elle révèle combien ce que manifeste une physionomie dépend d'une émotion intériorisée, éventuellement exprimée au-dehors, mais également muette et rentrée. De plus, si la suspension temporelle et sonore de l'image photographique, par la césure qu'elle opère, tend à déceler un visage hors langage (parce que tourné vers sa propre pensée), elle produit également l'effet paradoxal d'un incarnat qui se retire à la surface d'un masque enrôlé par l'acteur et pourtant adhérent à ses traits. En ce sens, l'époque photographique amène à porter l'attention sur le rôle imageant au paradoxe duquel l'être d'un acteur se trouve accroché, c'est-à-dire à la fois relié et séparé. Il est d'ailleurs troublant, si l'on examine le texte de Shakespeare, de réaliser combien son intrigue a à voir avec une interrogation de l'image telle que l'appréhende, puis la véhicule l'artiste de théâtre, entre incarnation et désincarnation, à la frontière du visible.

Thérèse Le Prat, « Jean-Louis Barrault, expression de Hamlet : "J'ai ceci en dedans de moi-même qui surpasse l'apparence" », 1947



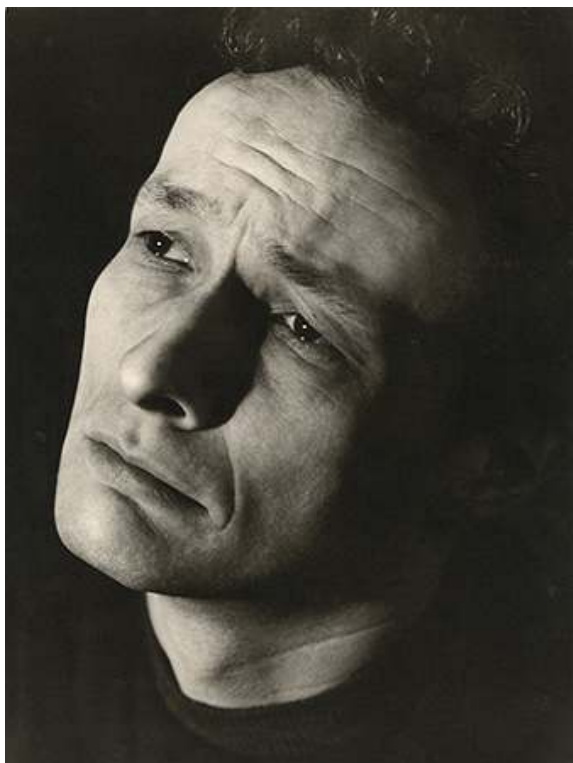
Tirage argentique sur papier baryté, 24 x 18 cm et 40 x 30 cm.

© Donation Le Prat, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, dist. RMN-GP.

- 11 Examinons ainsi les quelques phrases d'*Hamlet* retenues dans la série de Thérèse Le Prat en les replaçant dans le déroulement narratif de la pièce ; l'acteur énonce tour à tour : « J'ai ceci en dedans de moi-même qui surpasse l'apparence », puis « Chair trop massive, oh si tu pouvais fondre, t'évaporer, te réduire en rosée », alors que bientôt « un fantôme [lui] apparaît » et qu'il en vient à poser, entre « être et ne pas être », la question métaphysique que l'on connaît. Même si la traduction en vigueur de Maurice Maeterlinck paraît quelque peu emphatique en regard de la version plus actuelle d'Yves Bonnefoy¹¹, elle souligne à quel point le texte d'*Hamlet* ne cesse d'interroger un croisement dialectique entre essence et apparence, corporel et incorporel – lequel active un faisceau d'images issues de l'expérience sensible : images de l'être et du paraître, vivantes ou inertes, naturelles ou fabriquées, visibles ou invisibles, montrées ou cachées, fidèles ou simulées, discernées ou fantasmées, images à la fois collectives et individuelles, réelles et imaginaires, et qui se rapportent à ce que vit l'acteur à la traversée de sa « figurance », en autant de moments d'existence qui influencent son jeu de scène.
- 12 Or, il semble que la pratique photographique de Thérèse Le Prat questionne le figural selon une approche relativement voisine, notamment parce que, se fiant au travail du rôle, son mobile (qu'il soit perceptible dès le cadrage en studio ou qu'il s'inscrive *a posteriori* au moment du tirage) est de présenter un visage acteur, en ce qu'au seuil d'une vie qui lui est propre il est en prise avec la transcription d'un destin dramatique. Il s'agit ainsi d'un visage, dont à l'effleurement de la peau sont relevées les diverses manifestations – quels qu'en soient les tours ou les détours expansifs ou secrets,

concrets ou abstraits –, quitte à en renforcer la plasticité charnelle, éventuellement à la durcir ou à l'inverse à en révéler l'évanescence. Au passage, entre un intime qui se retire et un extime dont les traits se tirent, une présence double s'est enroulée à un support, à partir duquel s'adresse un visage en un devenir imagé.

Thérèse le Prat, « Jean-Louis Barrault, expression de Hamlet : "Chair trop massive oh, si tu pouvais fondre, t'évaporer, te résoudre en rosée" », 1947



Tirage argentique sur papier baryté, 40 x 30 cm.

© Donation Le Prat, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, dist. RMN-GP.

La photographie, c'est le masque

- 13 Mais, qu'ils se prêtent ou non à l'entrelacement des images du réel et de la psyché, et de manière sous-jacente au jeu de la fable et de la vérité, les visages photographiés par Thérèse Le Prat, s'ils allument la brillance d'un regard ou au contraire l'éteignent à toute extériorité, font presque toujours prévaloir leur fonction de masque. La photographe sait en effet en explorer les divers artifices, tels qu'ils s'adjoignent coiffures, postiches ou maquillages et se transforment à même la peau.
- 14 Est-ce à dire qu'au seuil du manifesté, il n'y aurait point de visage qui ne serait masqué ? Dans ce cas, que peut la photographie d'un visage, qui plus est quand il s'agit du visage d'un acteur ? Comment répond-elle à l'ambiguïté de ce qui se donne à l'image, dans un visage dont on ne peut approcher l'authenticité, à plus forte raison lorsqu'il se trouve dédoublé par le jeu qu'il recouvre ? Et, que signifie une pratique photographique s'employant à renforcer le masque du visage tout en le détachant du corps de celui ou celle qui le porte ? Ne trouve-t-elle pas ici la peau d'une intériorité et d'une extériorité sans cesse rejouées ? Ne fait-elle pas signe, en sa plastique et en ses traits, en son

empreinte et sa graphie, pour reprendre Barthes, « d'une fracture qui ne s'ouvre jamais que sur le visage d'un autre signe¹² », à savoir d'une vacuité ?

- 15 Dès lors, qu'en est-il, de cette fracture, à l'instant où son procès rencontre étroitement celui de la dramaturgie ? Car, si Barthes ne manque pas d'observer les passages entre théâtre et photographie, quitte à calquer l'acte photographique sur l'*actio* dramatique, ses écrits sur la photographie accentuent la conception selon laquelle le sujet de l'image, son référent, serait un fantôme, un *spectrum* – terme qu'il choisit « pour garder à travers sa racine un rapport au spectacle¹³ », dans la mesure où celui-ci inscrit son geste au présent d'une réalité vivante, mais touche aussi à la tragique immobilité de la mort.
- 16 Ce rapprochement sémantique s'avère pour Barthes pertinent, car il lui permet d'apparenter ce qu'il nomme le « certificat de présence¹⁴ » de la surface photographique (celle du négatif, comme celle du tirage) à un masque au recto duquel s'enroule un langage adressé, et au verso duquel adhère le spectre d'un mort. Mais si, par conséquent, selon Barthes, « la photographie, c'est le masque¹⁵ », au moment où son motif en accentue l'aspect, puis en laisse flotter le signe en le détachant du corps, on peut admettre que le processus photographique, son geste – et notamment celui de Thérèse Le Prat associé à celui de l'acteur – semble tenter un arrachement de ce masque, certes, pour mieux cerner la vanité des apparences, mais aussi pour s'ouvrir au vertige oxymorique de l'exister, et sans doute davantage au vide d'une finitude à envisager¹⁶.

Entre être et ne pas être

- 17 À cet égard, la photographie la plus émouvante de Thérèse Le Prat n'est peut-être pas celle de Jean-Louis Barrault aux prises avec le monologue d'*Hamlet*, que celle où se pétrifie le visage de Ludmilla Pitoëff quand, jouant Charlotte Brontë dans *Survivre* de Michel Philippot, elle demande juste deux mois avant sa mort : « pour qui sont ces cloches qui sonnent le glas¹⁷ ? ». Et de fait, parce que l'adéquation du vécu de l'actrice à son texte est ici mise en résonance avec la recherche inquiète de Thérèse Le Prat, elle-même en proie aux tourments de la maladie et à l'interrogation de sa propre fin¹⁸, parce que l'image trahit le rapport de chacun de ses protagonistes au couperet du temps, qu'il concerne l'acteur face à son rôle, la photographe tournant autour du modèle à l'instant de la prise de vue, ou le sort de l'être face à l'inéluctable arrêt de la vie – ce rapport, fermement attaché au sensible et tel qu'il s'ouvre à la béance du sens, n'est sans doute pas autre chose qu'un saisissement de soi en dialogue avec son propre dessaisissement.

Thérèse Le Prat, « Ludmilla Pitoëff jouant Charlotte Brontë dans *Survivre* de Michel Philippot et prononçant la phrase : "Pour qui ces cloches sonnent-elles le glas ?", juste deux mois avant sa mort », 1951



Tirage argentique sur papier baryté, 40 x 30 cm.

© Donation Le Prat, Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, dist. RMN-GP.

- 18 C'est ainsi « cette gravité », en son intensité pathétique, qu'à l'instar du travail dramaturgique, « l'immobilité vive¹⁹ » du théâtre photographique de Thérèse le Prat vient toucher. Mais, en atteignant le sensible, à la jointure des images intimes et d'un visage extime emporté par son rôle et par le masque de la photographie, quelque chose d'une rencontre a lieu, qui attache en même temps qu'elle arrache, précisément en confrontant le mouvement de ce qui est à son possible arrêt. Il en va donc d'une césure autant que d'une couture, où se trouvent au mieux la frontière d'un ineffable, au pire une déchirure, et entre les deux la confection d'un costume, masque en tête, à l'image d'un tissu servant à rassembler les chairs et à les panser. La photographie, en s'approchant du rôle, en serait la compresse silencieuse présentant son avers et son revers au contact de la chair. Ainsi, renouerait-elle avec la définition étymologique selon laquelle un rôle correspond à un rouleau parcheminé sur lequel au XII^e siècle on écrivait des actes. Elle restituerait de la sorte le souvenir d'une peau prête à être réanimée au partage du sensible, à l'adresse d'autrui. Et cela passe par des actes, des gestes, des manières, des techniques, et par des corps et des visages, à l'infini.

NOTES

1. Denis DIDEROT, *Paradoxe sur le comédien*, [1770], Paris, Garnier-Flammarion, 1981.
2. Georg SIMMEL, *La Philosophie du comédien* [1908], Paris, Circé, 2011.
3. Yves BONNEFOY, *L'Hésitation d'Hamlet et la Décision de Shakespeare*, Paris, Seuil, 2015, p. 11-97.
4. Concernant le vis-à-vis paradigmatique du théâtre à l'origine du mot « visage », voir Sylvie COURTINE-DENAMY, « En quête d'infini, une rencontre imaginaire entre Emmanuel Levinas et Barnett Newman », *Ligeia* n° 81, 82, 83, 84, janvier à juin 2008, p. 182.
5. Roland BARTHES, *La Chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil, 1980, p. 103-104.
6. En témoigne notamment « L'autoportrait en noyé [1840] » d'Hippolyte Bayard, se présentant lui-même non sans humour, en raison de son procédé non reconnu, parce que moins précis et moins pérenne que celui de Daguerre. Il est ainsi l'acteur d'une mise en scène photographique, dont la légende ne fait que confirmer le détournement de l'image indicielle au profit d'un récit de soi fictionnel, puisque son visage et ses mains brunis par le soleil semblent, comme il l'indique, « pourrir » à la surface de son papier ciré. Il est parallèlement opportun de remarquer combien son dispositif scénique de prise de vue inaugure la pratique des « tableaux-vivants » bientôt en vogue de manière beaucoup plus conventionnelle dans les très nombreux studios de portrait.
7. Roland BARTHES, « L'acteur d'Harcourt » et « Le visage de Garbo », in *Mythologies*, Paris, Flammarion, 1980, p. 23-26 et p. 65-67.
8. On retiendra les titres suivants, qui paraissent en son nom et partent du portrait pour isoler peu à peu le visage : « Portraits de personnalités » (1944-1966), « Visages d'acteurs » (1950), « Autres visages d'acteurs » (1952), « Un seul visage en ses métamorphoses » (1964), « En votre gravité, visages » (1966). Il faut noter également que ses archives présentent des séries de contacts (12 x 9 cm) et des séries tirées (au format 30 x 24 cm ou 40 x 30 cm pour les tirages les plus remarquables). Cf. « Thérèse Le Prat », in *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine* : < http://www.mediathèque-patrimoine.culture.gouv.fr/fr/archives_photo/visites_guidees/le_prat.html >. Voir aussi ses archives écrites, et principalement sa correspondance et sa biographie : Fonds Le Prat, in *Service photographique de la Médiathèque de l'architecture et du patrimoine*, [boîte n° 2005/034/02].
9. Jean-Luc NANCY, *Le Regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000, p. 50 et 58 ; Jean-Luc NANCY, *L'Autre Portrait*, Paris, Galilée, 2014, p. 14-15.
10. On ne saurait toutefois confondre cette démarche avec celle de Duchenne de Boulogne qui stimulait électriquement les expressions de ses modèles et accompagnait à l'occasion les photographies issues de ses expériences par des phrases faisant référence à Shakespeare selon une logique de classification des caractères. Voir DUCHENNE DE BOULOGNE, *Mécanisme de la physiologie humaine ou Analyse électro-physiologique de l'expression des passions*, Paris, J. B. Baillière et fils, 1876 : figure 82 (Macbeth, acte I, scène V, expression de cruauté, contraction électrique de mon procédé) et figure 83 (Lady Macbeth prête à assassiner King Duncan. Expression de furieuse cruauté, contraction électrique maximale).
11. William SHAKESPEARE, *La Tragique Histoire d'Hamlet, Prince de Danemark*, traduit par Maurice Maeterlink, Paris, Gallimard, 1959. William SHAKESPEARE, traduit par Yves BONNEFOY, *Hamlet*, Paris, Gallimard, 1978.
12. Roland BARTHES, *L'Empire des signes*, [1970], Paris, Seuil, 2005, p. 76-77 et p. 153. Voir le visage du Moine Hôshi qui vivait en Chine au début de l'époque Tang (VI^e au IX^e siècle), musée national de Kyoto.
13. Roland BARTHES, *La Chambre claire, Note sur la photographie*, op. cit., p. 23.

14. *Ibid.*, p. 135.
15. *Ibid.*, p. 60-61.
16. Barthes parle d'un « retour du mort », *ibid.*, p. 25.
17. Thérèse LE PRAT, « Visages d'acteurs ; Ludmilla Pitoëff » [1951], in *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, archives photographiques de Saint Cyr* : < http://www2.culture.gouv.fr/public/mistral/memprrt_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_4=AUTP&VALUE_4=%27LEPRAT%27&FIELD_98=PUBLI&VALUE_98=%27VISAGES%27ET%27ACTEURS%27 >.
18. Thérèse Le Prat souffrait d'importantes névralgies faciales, qui sont mentionnées dans ses archives conservées à Saint-Cyr. Voir Fonds Le Prat, [boîte n° 2005/034/02], *op. cit.*
19. Roland BARTHES, *La Chambre claire, Note sur la photographie*, *op. cit.*, p. 81.

RÉSUMÉS

Au milieu du xx^e siècle, Thérèse Le Prat photographie en France de nombreux acteurs de théâtre. Ses clichés ne visent pas à valoriser des célébrités, mais sont en quête des expressions des visages au cours de leur traversée d'un rôle, particulièrement en ce que ce dernier révèle une incarnation en prise sur son inéluctable disparition. Le théâtre photographique auquel se livre l'artiste, par une pratique singulière, touche ainsi au drame de l'existence humaine et en accueille la gravité.

In the middle of the 20th century, Thérèse Le Prat photographs in France many actors of theater. Nevertheless her shots are not made to valorize celebrities, because she looks for expressions of faces during their passage through a role when is revealed an incarnation and an inevitable disappearance. Through a singular practice that we can call a photographic theater, this artist touches on the drama of human existence and its gravity.

INDEX

Mots-clés : visage, masque, personnage, persona, rôle, incarnation, désincarnation

Keywords : face, mask, character, persona, role, incarnation, desimbodiment

AUTEUR

VALÉRIE CAVALLO

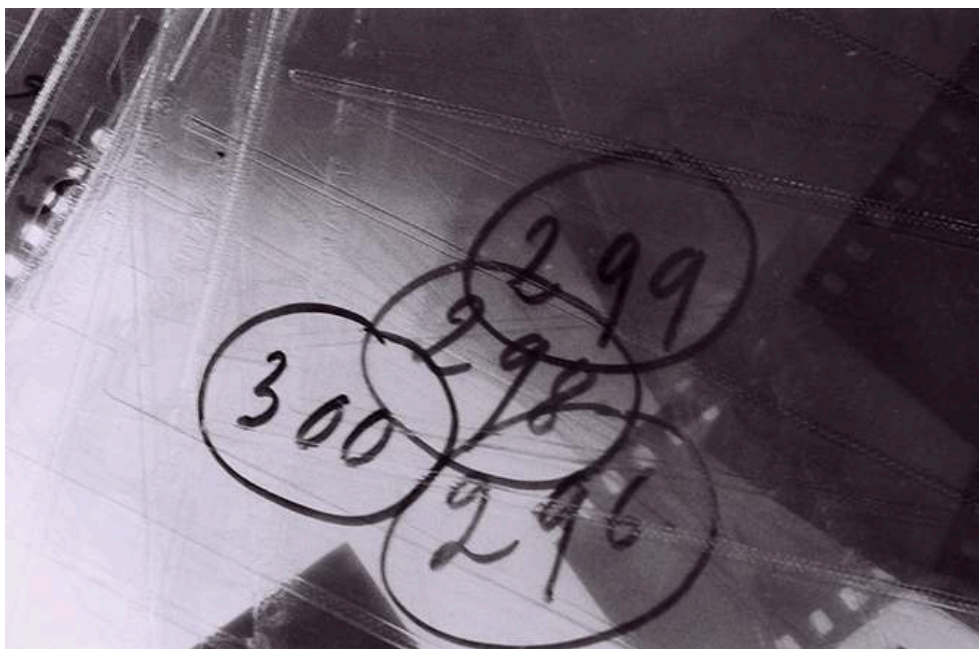
Docteur en esthétique, sciences et technologies des arts, Valérie Cavallo est chercheuse associée au laboratoire « Arts des images et art contemporain » de l'université de Paris 8. Interrogeant la condition humaine et la figurologie, ses travaux s'intéressent au visage comme expérience de rencontre de soi et d'autrui à la traversée des images

Rencontres du théâtre et de la photographie dans l'œuvre d'Antoine Vitez

Brigitte Joinnault et Marie Vitez

- 1 Pour rendre compte des rencontres entre théâtre et photographie dans l'œuvre d'Antoine Vitez, il a été choisi de procéder à deux voix et en deux temps. Il s'agit d'abord de revenir sur le passé pour établir, à travers une série d'exemples, l'importance et la diversité des formes de présence de la photographie dans son travail scénique – une présence qui manifeste, au-delà de l'esthétique, un rapport à l'éphémère qui n'est pas seulement celui de la représentation théâtrale ou de l'instant photographié, mais, plus largement, celui de notre destinée d'êtres mortels. On s'intéressera ensuite aux rencontres actuelles, dans nos imaginaires et nos souvenirs, et tout particulièrement au fonds photographique d'Antoine Vitez dont l'archivage a été entrepris par Marie Vitez à l'occasion du projet d'exposition « Antoine Vitez photographe » initié par Jeanne Vitez dans les années 2000. Quelques photographies extraites d'une série de Marie Vitez, intitulée *Amorces et Chutes*, accompagnent ce retour vers aujourd'hui. Inspirées par l'opération d'archivage, elles prolongent le geste de conservation par un geste poétique qui, dans le silence des transparences et des opacités, donne à imaginer l'écho des temporalités.

« Intersections » (empilement de pochettes plastique numérotées), série *Amorces et Chutes*



Appareil argentique Olympus OM2.

© Marie Vitez.

Brigitte Joinnault, présences de la photographie dans le théâtre d'Antoine Vitez

- 2 La photographie est matériellement présente dans le théâtre d'Antoine Vitez dès les années 1960. L'exemple le plus patent de cette présence, au sein de ses premières réalisations, est celui de la mise en scène de *La Grande Enquête de François-Félix Kulpa*¹ (1968) dont le texte était extrait d'un roman inédit de Xavier Pommeret. Ce spectacle, que Vitez considérait comme un spectacle-manifeste, fut en effet conçu comme un roman-photo scénique². La photographe Sophie Laverrière réalisa des phototypes en noir et blanc des acteurs, comme s'ils étaient les personnages d'un véritable roman-photo sentimental, utilisant les codes du genre (ses usages de la série et des séquences, ses cadrages, ses *topoi*), mais autrement que dans les productions en vogue, de façon à engendrer une étrangeté de la forme et un décalage par rapport à l'horizon d'attente qui lui était associé. Tandis que les acteurs, en costumes civils, égreuaient le texte, les images étaient projetées. Les relations entre la fiction produite, ou manifestée, par les photographies et le texte qui raconte un crime parfait et l'exécution d'un innocent produisaient une critique grinçante d'un ordre fondé sur les apparences, la manipulation et l'injustice. Le jeu avec le roman-photo, en tant que référence partagée et langage actuel, devint par la suite un exercice qu'Antoine Vitez pratiquait dans ses cours (à l'atelier d'Ivry, au conservatoire, à l'école de Chaillot) et lors de stages avec des professionnels. Il se disait frappé de constater à quel point les acteurs, même les plus grands et les plus expérimentés, étaient conditionnés par cette imagerie contemporaine, prenant, malgré eux, des poses de romans-photos. Ce faisant sa démarche n'était pas celle d'un dénigrement de la culture de masse, mais d'une appropriation d'un langage populaire contemporain qui n'avait *a priori* aucune raison

de servir la médiocrité et d'être réservé à la diffusion de valeurs et de normes conservatrices, mais qui pouvait, au contraire, devenir vecteur de libération et d'inventivité. Son roman-photo scénique était aussi, en ce sens, une forme de recherche sur les poétiques photographiques et une expérimentation sur l'association entre texte et image, entre théâtre et photographie.

- 3 Le principe de projeter en scène des photographies inspirées du texte joué fut repris dans plusieurs autres spectacles. Dans *Vendredi ou la Vie sauvage*³ (1973), mis en scène avec Michel Raffaëlli, des photographies de Betty Raffaëlli étaient projetées sur un grand cyclorama⁴ situé en fond de scène selon un principe de rapport texte/image du même type que dans *La Grande Enquête de François-Félix Kulpa* : un montage organisé en séquences et des projections d'images qui disaient ce que le texte prononcé par les acteurs ne disait pas, dans un rapport de complémentarité et de tension : le corps comme monde, nature, microcosme, l'érotisme des formes et la géographie du vivant. Betty Raffaëlli avait en particulier photographié le corps nu d'une actrice à l'aide d'une pellicule couleur sensible à la chaleur. Ses images, dont les films de Colette Djidou⁵ ont conservé quelques traces, ressemblaient à des tableaux abstraits, paysages mouvants aux formes arrondies, non précisément identifiables. Plus tard, pour la mise en scène du *Héron*⁶ d'Axiomov (1984) et pour celle de *L'Écharpe rouge*⁷ de Badiou-Aperghis (1984), des maquettes d'environnements imaginaires furent spécialement créées par Yannis Kokkos pour être photographiées, et les projections furent ensuite intégrées à la scénographie, telles des images de reportage documentant le monde et les lieux de la fiction et permettant de multiples transformations de l'espace. Pour *L'Écharpe rouge*, Pierre-Olivier Deschamps travailla plusieurs jours en studio avec Nicolas Sire, qui assistait alors Yannis Kokkos, afin de créer des images et des univers dramatisés à l'aide d'un appareillage technique permettant de sculpter la lumière de façon très précise en jouant sur les couleurs, les ombres, les découpes⁸. Les maquettes furent photographiées plusieurs fois pour indiquer des climats de lumière différents : « ce n'était pas une idée réaliste mais une imagerie, qui ressemblait à des affiches, des matériaux de la rue et qui pouvait évoquer des situations révolutionnaires ou pré-révolutionnaires⁹ ».
- 4 Présente en scène par le truchement de projections d'images réalisées par des photographes associés aux projets, la photographie l'était également par le biais d'appareils photographiques, objets manipulés par les comédiens dans des jeux mettant en abyme les gestes de perception et de captation. *Catherine*¹⁰ de Paul Seban, film du spectacle éponyme mis en scène en 1975¹¹, montre Antoine Vitez se saisissant d'un 24 x 36, le sien, posé sur une desserte et se mettant à photographier ses partenaires dans les rires et l'agitation d'une scène exubérante qui racontait la rencontre de la jeune femme et de son premier amant avec des douaniers grivois. S'extrayant du groupe, dessinant un entre-deux entre le cercle des acteurs et celui des spectateurs, Vitez offrait un modèle de réception, celui d'un photographe qui se laisse envahir par un réel débordant et en extrait des images qui constitueront son album personnel, sa mémoire de l'événement, une mémoire dont il se fait l'auteur. De fait, c'est en partant de ses souvenirs d'un roman de Louis Aragon qu'Antoine Vitez avait établi le texte dit en scène, commençant par les inventorier selon l'ordre de leur fulgurance dans sa mémoire avant de revenir au livre pour y retrouver les extraits dont ils se souvenaient. Cette démarche, qui consiste à confronter des traces en soi de ce qui a été autrefois perçu avec une réalité hors de soi, texte ou images, sans appartenir en propre à la photographie possède des similitudes avec certains de ses usages, sa fonction de trace,

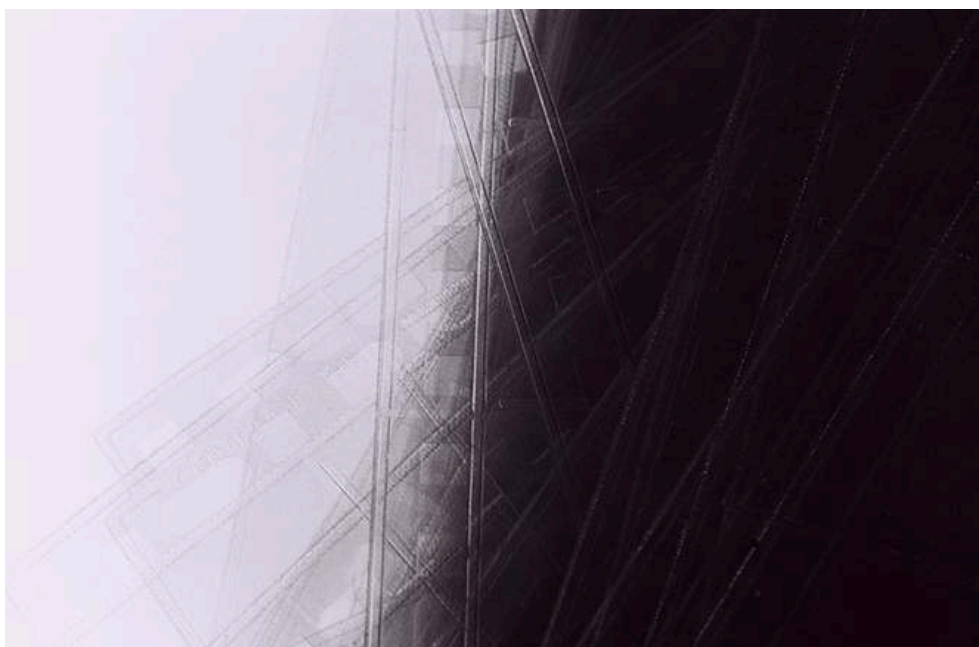
son rapport à la mémoire, et le trouble de l'identité et de la différence qui peut en résulter.

- 5 Dans l'ordre de la mémoire, c'est d'abord le souvenir du typographe anarchiste Libertad qui s'était imposé, Libertad que son père, photographe, imitait justement à table en famille. Dans le spectacle, c'est Antoine Vitez qui, imitant son père imitant Libertad, prenait en charge les fragments du roman le mettant en scène, tandis qu'Agnès Van Molder, son épouse, disait les fragments où Aragon parlait de Clara Zetkin, la femme de l'avenir, féministe, socialiste et pacifiste par laquelle le spectacle se terminait. La visibilité de l'appareil sur scène faisait secrètement écho à d'invisibles présences ! Paul Seban a filmé avec finesse ce geste photographique et son film garde une trace éloquente des jeux de médiation entre roman, théâtre et photographie. Dans un texte bref, « Antoine, photographe, comment ? », Pierre Vial se souvient de *Catherine* comme d'un « spectacle hautement symbolique [...] où [Vitez] était metteur en scène, comédien, et où il photographiait les convives du repas, allégrement, à qui mieux mieux¹² ». « Le voir tourner, bouger pour bien cerner son champ de vision, observe-t-il, cela aidait à mieux comprendre le traducteur et l'homme de théâtre¹³. »
- 6 Marie Étienne, dans son tout récent récit de ses années de compagnonnage avec Antoine Vitez, offre quelques beaux fragments de description du *Faust* de 1981, écrits sur le vif, lors de la première à laquelle elle assista de la cabine du régisseur son : « Les animaux forniquent, le diable les photographie, Faust est dans la forêt, il danse, maladroit, avant de se sauver¹⁴ » avait-elle noté. Jean-Baptiste Malartre jouait Méphistophélès. Muni d'un appareil avec flash, il photographiait la nuit de Walpurgis. « L'effet était saisissant¹⁵ » raconte-t-il.
- 7 Outre la présence scénique d'objets de la photographie, appareils et images, Antoine Vitez, dans ses recherches théâtrales, tentait parfois de traduire le langage de la photographie. Le film de Colette Djidou sur le processus de création de *Vendredi ou la Vie sauvage - Le Journal de Vendredi* - montre des moments de travail consacrés à la recherche de solutions pour dire la trace, l'empreinte, le noir et blanc. Il comporte notamment un fragment de répétition au sein duquel le metteur en scène tente de matérialiser la forme de l'absence en versant des cendres autour du corps d'un acteur étendu au sol et montre le dessin tremblé de sa silhouette après qu'il se soit levé. Les mains des acteurs plongées dans le noir de la cendre ou dans le blanc de la crème, leurs visages recouverts de fards blancs ou noirs, rappellent les opérations de passage du négatif au positif et les jeux de polarisation propres à la photographie argentique ; ils montrent la tentative de dire le retournement, les apparences opposées du même. La réalisatrice et les acteurs se souviennent de l'attachement d'Antoine Vitez à ces recherches et des difficultés rencontrées, d'une part, dans le passage d'une idée abstraite à une réalisation scénique concrète, d'autre part, dans le rendu filmique de ces explorations dont la réalisatrice essayait de faire cinéma.
- 8 Cette influence d'une pratique d'écriture en noir et blanc, d'un langage de contrastes et de niveaux de gris, était déjà présente dans les tous premiers spectacles - l'on peut penser aux costumes en noir et blanc de la scénographie de Michel Raffaëlli pour la mise en scène du *Dragon* de Schwarz en 1968, portés par les comédiens jouant devant un grand cyclorama noir sur un sol de cubes violemment éclairés par en dessous d'une lumière crue. On décèle ensuite la rencontre avec les travaux de Yannis Kokkos sur l'abstraction du blanc, en particulier dans *L'Entretien avec Saïd Hammadi*¹⁶ (1982) et dans *Hamlet*¹⁷ (1983) : travail sur le blanc, sur l'écriture avec la lumière, sur le corps

calligraphe qui, vêtu de noir ou de gris, trace par ses mouvements des hiéroglyphes sur la page d'un espace blanc. Dans le septième avertissement du texte en neuf points présentant *L'Entretien avec Saïd Hammadi* dans le *Journal de Chaillot*, Vitez écrivait : « Traces, dans l'espace blanc. Image du corps sur la lumière blanche. Images successives, comme celles de la photographie. Et qu'on ne sache pas ce qui s'est passé entre deux instants immobiles¹⁸ ! » et dans une note à Yannis Kokkos au sujet d'*Hamlet*, l'année suivante, il indiquait : « Tout à fait comme pour *Saïd Hammadi*. Blanc et lumière. Il s'agit en effet d'éclairer les conduites des personnages figurés sur la scène. Double sens du mot "éclairer" : mettre dans la lumière leurs trajets et leurs traces, montrer l'action dans la grande blancheur de la Conscience¹⁹ », tandis qu'à Patrice Trotter qui concevait la lumière, il disait : « Blanc. Comme photos, fuyantes, furtives, et lings, photographie, flou, l'aboutissement, peintures floues, fluides²⁰. » L'écriture en noir et blanc rejoignait alors un travail sur le cadre et sur l'idée que le gros plan au théâtre est possible, tout étant affaire de cadrage dans l'espace et de focalisation de l'attention :

Le blanc appelle le silence, observait-il préparant *Hamlet*, mais pas seulement le blanc. Plutôt le principe que nous avons dit du gros plan théâtral. [...] Il faut travailler le cadre, l'idée ici du cadre. Peut-être une entrée asymétrique, inattendue, d'en dessous, de côté, un profil, une ombre préalable²¹.

« Transopacité » (empilement de pochettes plastique sur table lumineuse), série *Amorces et Chutes*



Appareil argentique Olympus OM2.

© Marie Vitez.

- 9 Un autre point important, essentiel, dans ces rencontres du théâtre et de la photographie, est l'idée, chère à Antoine Vitez, selon laquelle le théâtre aurait comme raison d'être de faire des portraits et selon laquelle la succession des spectacles pourrait se concevoir comme la réalisation d'une série de portraits. Anne-Françoise Benhamou a mis en évidence certaines similitudes entre sa démarche photographique telle que les portraits présentés dans l'exposition « Antoine Vitez photographe » la donnent à percevoir et son imaginaire théâtral : imaginaire du jeu marqué, observe-t-elle, par « la parenté entre le regard du metteur en scène qui "renvoie" aux acteurs

“leur image” et celui du photographe sur son modèle²² », le rôle étant pour lui « l’instrument photographique par lequel la personne de l’acteur peut être révélée²³ » ; imaginaire de l’écriture dramatique perçue comme un « geste par lequel l’auteur se cache et se dévoile à la fois²⁴ », une « projection paradoxale et masquée de l’auteur dans son œuvre²⁵ ».

- 10 Antoine Vitez lui-même, dans un texte sur *L’Entretien avec Saïd Hammadi*, présentait son travail théâtral comme « un portrait, double, triple. Portrait de Jean-Marie par Saïd, de Saïd par Jean-Marie, de Tahar par Farid. Nous ferons d’autres portraits : hommes, femmes, galerie d’hommes et de femmes, portraits des acteurs par eux-mêmes – c’est à cela aussi que sert le théâtre²⁶. » Selon les textes et l’appréhension que le metteur en scène avait de la démarche des auteurs, ces portraits croisés²⁷ se déployaient sur différents registres, du réalisme enchanté au grotesque, agissant comme des révélateurs.
- 11 L’on peut, en complément de ces quelques exemples, relever une omniprésence frappante, dans ses poétiques scéniques, d’éléments qui, sans appartenir en propre à la photographie, posent des questions ou manifestent des rapports au réel qui s’y rencontrent de façon récurrente et centrale : la fuite du temps, la saisie de l’instant et l’arrêt sur image ; la volonté de faire portrait et la perception dans tout geste artistique d’une manifestation de l’être de son auteur, autrement dit d’un portrait de l’auteur dans l’œuvre ; l’esthétique de la série, fondée, d’une part, sur la constance d’un objet ou sur l’unité d’une thématique et, d’autre part, sur la variabilité des points de vue, des cadrages et des profondeurs de champ ; le découpage dans l’infini, le multiple, le continu, avec ses aspects de fragmentation, d’extraction et de sélection ; le goût pour l’information lacunaire, énigmatique, les traces de l’absence, la conscientisation des phénomènes de mémoire et d’oubli ; l’écriture en noir et blanc, le tracé, le contraste, les ombres, les apparitions et les disparitions ; la dissociation de l’image et des mots, leur montage.
- 12 Pourtant peu nombreux sont ceux qui ont relevé les présences du photographique dans le théâtre d’Antoine Vitez. Furent-elles si rares dans la globalité d’une œuvre scénique considérable ? Si fugitives et discrètes dans le cours de spectacles par ailleurs si interpellant ? La croyance en une opposition d’ordre ontologique entre théâtre et photographie les rendait-elles imperceptibles, à une époque où les caméras vidéo n’avaient pas encore envahi les plateaux ? S’y intéresser aujourd’hui, ne serait-ce pas leur donner après coup une importance qu’elles n’eurent pas ? Cet ensemble de questions ne saurait être sérieusement examiné sans interroger l’histoire des idées sur l’art et celle des relations entre disciplines artistiques différentes, en particulier entre théâtre et photographie.
- 13 Plus de cinquante ans nous séparent des premiers spectacles d’Antoine Vitez, presque trente ans de ses derniers ; or les idées du théâtral et du photographique ont évolué et de nouvelles approches des relations entre théâtre et photographie sont apparues²⁸. C’est pourquoi, il n’est peut-être pas inutile de préciser que, dans cette recherche, ce n’est pas le fait d’avoir su Antoine Vitez photographe qui a incité à repérer, rétrospectivement, la trace de présences de la photographie dans son théâtre, mais que c’est, au contraire, le désir de mieux comprendre comment il avait fait théâtre qui a conduit, dans l’ignorance complète de sa pratique de photographe (révélée un peu plus tard par l’exposition « Antoine Vitez photographe »), à percevoir la présence du photographique dans son travail théâtral : dans son positionnement vis-à-vis des

acteurs, dans la place qu'il invitait le spectateur à prendre, mettant souvent en abyme le geste de regarder, et dans le corps à corps auquel il se livrait avec les clartés et les obscurités du monde, selon un mode d'interpellation qui ne cessait de questionner l'engagement et la responsabilité dans l'acte artistique. Comme s'il avait, lui-même, faisant théâtre, agi, ou proposé aux autres d'agir, en photographe.

« Instant net » (chute de pellicule noir et blanc et boîtes de pellicule, objectif macro), série *Amorces et Chutes*



Appareil argentique Olympus OM2.

© Marie Vitez.

- 14 Sans souci d'exhaustivité, les exemples présentés l'ont été pour montrer l'importance et la diversité des formes d'irrigation du théâtre par le photographique chez l'un des grands praticiens et penseurs du théâtre européen de la deuxième moitié du ^{xx}e siècle, mais aussi pour participer ainsi d'une logique qui consiste, pour tenter de mieux comprendre la singularité d'un artiste, à considérer globalement son cheminement, dans la pluralité de ses activités (traduction, poésie, lecture, marionnette, photographie, dessin, jeu d'acteur, mise en scène).

On connaît Antoine Vitez homme de théâtre, homme d'écriture, homme de lecture, de langage. On sait moins qu'il était photographe et on ne sait pas qu'il dessinait.

Il photographiait beaucoup et dessinait énormément. Il photographiait comme il lisait et dessinait comme il écrivait. Mais ainsi était son art de la mise-en-scène : son regard lisait les corps des acteurs sur la scène. Il lisait ces mouvements et ces écritures corporelles. Il n'était que lecture et écriture ou la vie n'était que lecture et écriture.

La photographie, comme le dessin et comme au théâtre l'ouverture de scène, sont des cadres. Il cadrerait. Il avait le regard précis, perçant. Il se mettait cette contrainte et avait une grande liberté à l'intérieur, de la même manière qu'il aimait l'alexandrin et la liberté qu'il permet une fois qu'on l'a admis²⁹.

- 15 Écriture avec la lumière, écriture avec les mots, et écriture avec les acteurs, leurs voix et leurs corps, tous ces gestes étaient ceux d'un même homme qui était né avec la photographie, avait grandi avec et la pratiquait continuellement.

« Passerelle et reflet » (chutes de pellicules couleur sur table lumineuse), série *Amorces et Chutes*



Appareil argentique Olympus OM2.

© Marie Vitez.

Marie Vitez, un théâtre intime dans la photographie

Genèse de l'exposition « Antoine Vitez photographe »

- 16 À partir de 2005, à l'initiative de Jeanne Vitez, l'association des Amis d'Antoine Vitez a travaillé, sous la direction de Jeanne Vitez, de Patrick Zuzalla et de moi-même, à la conception d'une exposition de photographies intitulée « Antoine Vitez photographe ». Il s'agissait de faire découvrir le travail photographique, méconnu, voire inconnu, d'Antoine Vitez, et d'éclairer ainsi sous un autre angle l'ensemble de son œuvre théâtrale, comme y invitent les phrases de Jeanne Vitez :

Antoine au théâtre aimait, dans la lecture des corps, les mots, le langage, la langue, la voix, le grain de la voix – il scrutait ainsi de l'oreille – zoom – gros plan – cherchant l'intimité de l'acteur, qu'il révélait. La voix avait un fort pouvoir sensuel sur lui.

De la même façon dans le cadre de l'appareil il prenait les visages, la grande proximité, la nudité du regard, la peau, les rides. Le grain de la voix, le grain de la peau, le grain de la photo, et le révélateur, la révélation – ce qu'on lâche de soi-même, ce qu'on dévoile. Vocabulaire semblable pour une semblable recherche.

Il inscrivait, il notait pour laisser des traces, retenir, saisir. Travail de la photo inverse de celui du théâtre qui est l'art de l'éphémère. La photo fixe, arrête, reste et cet arrêt du temps, cette inclusion dans l'époque vengeait le manque de racines de son père qui avait été comme on dit « de l'Assistance » – rien au-delà, pas de

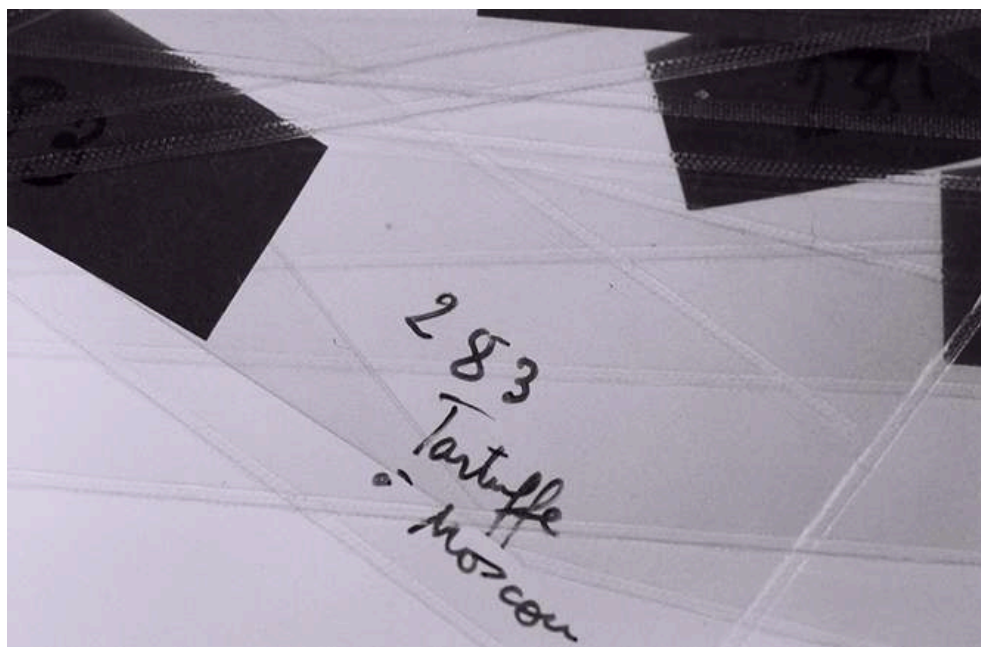
famille, trace perdue.

Ce père photographe faisait des portraits à partir des années 20 ; il tirait le portrait ; les gens posaient ; il éclairait ; il retouchait. Travail très théâtral en fait ; petites mises en scène des individus dans le studio de photographie.

Antoine a tiré le portrait sans faire poser, sans organisation consciente mais au cours des conversations, en parlant – la voix toujours. Et il a beaucoup photographié sa famille, la famille et non des anonymes. Il s'est accroché à la famille comme à une bouée ; il avait d'ailleurs une notion très sacrée de la famille. Il a photographié les amis avec cette même intimité. Repas, fins de repas, paroles échangées entre lui et les siens, moments calmes de paroles échangées ; l'objectif regardait, cherchait, attendait³⁰.

- 17 J'ai pris en charge, à l'occasion de la préparation de l'exposition, l'archivage du fonds photographique personnel d'Antoine Vitez. Ce fonds photographique s'articule autour de trois périodes. La première regroupe les photographies prises pendant l'enfance et l'adolescence, la deuxième les photographies de famille (de 1953 à 1968). Ces deux ensembles correspondent à deux périodes distinctes dans le temps, mais ont été réalisés avec le même type d'appareil à soufflet (notamment un Voigtländer 6 x 9). À partir de 1968, l'acquisition d'un appareil reflex (24 x 36) amorce une période plus prolifique qui ne s'interrompra pas (environ 750 films 24 x 36, 36 poses). À côté, on découvre une série de polaroids du quotidien et du banal, du « vite et mal », où l'instantané s'accompagne d'une légende à valeur de commentaire (1985-1990).

« Tartuffe à Moscou » (pochette plastique annotée), série *Amorces et Chutes*



Appareil argentique Olympus OM2.

© Marie Vitez.

- 18 Entre 1968 et 1990, son travail photographique est constitué principalement d'une grande série en noir et blanc qui comprend des photographies de théâtre et des portraits. Les portraits constituent la partie la plus importante, par son nombre mais aussi par le choix d'une forme photographique propice au saisissement des êtres, à « la forme de l'absence » (titre d'un poème d'Antoine Vitez³¹) avec un travail aigu, incisif sur le sujet, les mains, les regards. Le reflex, modifiant l'angle de vue, capture

plus qu'il ne fixe et, par cette série des photographies de théâtre et de portraits, introduit autrement dans l'intime de la pensée. S'y révèlent les familles électives – sa famille, ses amis, ses compagnons ou collaborateurs. Frappent aussi la proximité et la tranquillité des visages, la densité des regards, le doux saisissement des êtres. Les photographies de théâtre regroupent les vues de spectacles, de répétitions, beaucoup d'images de coulisses, à nouveau une série de portraits de comédiens au miroir, au maquillage.

- 19 L'exposition a été présentée en deux parties : « Portraits de familles » qui comprend une soixantaine de photographies et « Portraits au miroir » qui en regroupe une vingtaine. Du 4 au 26 juillet 2008, le Festival d'Avignon a accueilli « Portraits au miroir ». Au printemps 2010, à l'occasion des vingt ans de la mort d'Antoine Vitez, l'exposition fut présentée à Paris dans son intégralité, dans deux lieux différents pendant la même période : « Portraits de familles » à l'Espace Niemeyer et « Portraits au miroir » au Théâtre du Vieux-Colombier. Certaines de ces photographies ont été publiées en 2015 par Les Solitaires Intempestifs dans le livre-album *Antoine Vitez, homme de théâtre et photographe*.

À partir de l'archive

- 20 À partir de cet exercice d'archivage, j'ai fait moi-même un travail photographique, une série que j'ai intitulée *Amorces et Chutes*. En retirant délicatement les négatifs de leurs pochettes plastiques (électrostatiques et donc poussiéreuses), de leurs boîtes numérotées, de leurs enveloppes de papier cristal jauni, pour les ranger dans des pochettes de papier neutre, elles-mêmes serrées dans des boîtes, hors lumière et poussières, je m'apercevais que je détruisais du même coup les éléments du classement originel, partie intégrante de la mémoire que j'étais censée protéger. Que faire alors de ces enveloppes, de ces notes manuscrites, de ces bandes de papier cristal, de ces boîtes vides, abandonnées sur la table lumineuse ou jonchant le sol, pareilles à ces mues de couleuvres ou ces dépouilles nymphales de libellules qu'on trouve l'été accrochées aux galets brûlants du lit asséché de la rivière, témoins non de la mort, mais de la vie des reptiles et des insectes qui en sont sortis, de leur continuelle renaissance ? J'ai désiré garder des traces de ces traces de mémoire, de vie, garder, imprimer ces témoins du classement antérieur, et tenter de transmettre aussi le geste de mon père classant ses clichés, sa pensée vivante. Donc, à mon tour, j'ai photographié ces empilements de papiers, de pochettes, de boîtes, jouant avec l'opacité et la transparence, les formes, spirales et arêtes, les contre-jours, les contrastes... opérant ainsi une métamorphose, faisant revivre autrement ces amorces de pellicules et ces chutes de papier.

« Fragment d'identité » (chute de pellicule noir et blanc et boîte de pellicule annotée, objectif macro), série *Amorces et Chutes*



Appareil argentique Olympus OM2.

© Marie Vitez.

NOTES

1. *La Grande Enquête de François-Félix Kulpa*, texte de Xavier POMMERET extrait du roman *Des lettres non écrites*, mise en scène d'Antoine Vitez, photographie de Sophie LAVERRIÈRE, création dans les quartiers de Nanterre, automne 1968.
2. Voir Brigitte JOINNAULT, « Genèse d'un spectacle en forme de roman-photo », in Brigitte JOINNAULT dir., *Antoine Vitez, homme de théâtre et photographe*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2015, p. 103-120.
3. *Vendredi ou la Vie sauvage*, d'après le roman de Michel TOURNIER, mise en scène Antoine VITEZ et Michel RAFFAËLLI, photographie Betty RAFFAËLLI, création sous chapiteau à Vincennes, printemps 1973.
4. Le cyclorama est, au théâtre, un rideau tendu semi-circulaire en fond de scène.
5. *Le Journal de Vendredi* et *Vendredi ou la Vie sauvage*, films de Colette DJIDOU, INA, 1974.
6. *Le Héron* de Vassili AXIONOV, texte français de Limy DENIS, mise en scène d'Antoine VITEZ, création à Chaillot, saison 1983-1984.
7. *L'Écharpe rouge*, livret d'Alain BADIOU, musique de Georges APERGHIS, mise en scène d'Antoine VITEZ, création à l'Opéra de Lyon, juin 1984.
8. Selon le photographe Pierre-Olivier Deschamps, trois jours de travail avaient été nécessaires pour la prise de vue.
9. Pierre-Olivier DESCHAMPS, entretien avec Brigitte JOINNAULT, 24 juin 2016.

10. *Catherine*, film de Paul SEBAN, INA, 1976.
11. *Catherine d'après Les Cloches de Bâle* de Louis ARAGON, mise en scène d'Antoine VITEZ, création « Théâtre Ouvert », à Avignon, 1975.
12. Pierre VIAL, « Antoine, photographe, comment ? », in Brigitte JOINNAULT dir., *Antoine Vitez, homme de théâtre et photographe*, op. cit., p. 38.
13. *Ibid.*
14. Marie ÉTIENNE, *En compagnie d'Antoine Vitez*, Paris, Hermann, 2017.
15. Correspondance avec Jean-Baptiste MALARTRE, janvier 2018.
16. *Entretien avec Monsieur Saïd Hammadi, ouvrier algérien* par Tahar BEN JELLOUN, mise en scène d'Antoine VITEZ, Chaillot, 1982.
17. *Hamlet* de William SHAKESPEARE, mise en scène d'Antoine VITEZ, Chaillot, 1983.
18. Antoine VITEZ, « *Entretien avec M. Saïd Hammadi, ouvrier algérien*, par Tahar Ben Jelloun – Avertissements », *Journal de Chaillot* n° 4, février 1982, in Antoine VITEZ, *Le Théâtre des idées* [1991], anthologie proposée par Georges BANU et Danièle SALLENAVE, Gallimard, 2015, p. 527-528 et in Antoine VITEZ, *Écrits sur le théâtre* 3, réunis par Nathalie LÉGER, P.O.L, 1996, p. 234-235.
19. Antoine VITEZ, « Notes pour *Hamlet* », in Antoine VITEZ, *Le Théâtre des idées*, op. cit., p. 392 et *Écrits sur le théâtre* 3, op. cit., p. 260.
20. *Ibid.*, p. 393 et p. 261.
21. Antoine VITEZ, « Remarques sur *Hamlet* » (4 octobre 1982) in Antoine VITEZ, *Le Théâtre des idées*, op. cit., p. 394 et *Écrits sur le théâtre* 3, op. cit. p. 258.
22. Anne-Françoise BENHAMOU, « La mise en scène comme art du portrait », in Brigitte JOINNAULT dir., *Antoine Vitez, homme de théâtre et photographe*, op. cit., p. 93.
23. *Ibid.*
24. *Ibid.*, p. 96.
25. *Ibid.*, p. 97.
26. Antoine VITEZ, « *Entretien avec M. Saïd Hammadi, ouvrier algérien*, par Tahar Ben Jelloun – Avertissements », art. cit.
27. De l'acteur par le personnage et par le metteur en scène, du personnage par l'auteur et par l'acteur, de l'auteur par les personnages, les acteurs et le metteur en scène, du metteur en scène par les acteurs.
28. En complément des travaux sur la photographie de théâtre, un programme de recherche sur les formes de présence de la photographie dans les écritures théâtrales (FoPPhET) a été initié en 2011, dont la première journée d'étude, consacrée à Antoine Vitez (« L'Instant exalté. Antoine Vitez metteur en scène et photographe »), a eu lieu le jour de l'inauguration de la présentation de l'exposition « Antoine Vitez photographe » à l'Abbaye d'Ardenne (IMEC) en mai 2011, et dont la dernière réalisation collective fut la tenue du colloque « La Photographie au théâtre, XIX^e-XXI^e siècles » à Paris, en novembre 2017.
29. Jeanne VITEZ, texte inédit, février 2003.
30. Jeanne VITEZ, « Antoine photographiait les voix », texte inédit, novembre 2004.
31. Antoine VITEZ, *L'Essai de solitude*, Paris, Hachette, 1981, repris dans *Poèmes*, édition établie et présentée par Patrick ZUZALLA, Paris, P.O.L, 1997, p. 86.

RÉSUMÉS

Ce texte à deux voix s'appuie sur une série d'exemples pour montrer à quel point une conscience photographique irriguait le travail théâtral d'Antoine Vitez, que cela fut ouvertement visible et affirmé ou plus discrètement sous-jacent. Puis, s'attachant aux photographies peu à peu découvertes au fil des expositions et des publications, il s'intéresse aux traces du théâtre intime qu'elles donnent à imaginer et questionne le paradoxe de l'opération d'archivage qui ne saurait conserver sans détruire l'édifice fragile que l'on tente de rendre accessible.

This co-written text relies on a series of examples that show the extent to which a photographic awareness irrigated Antoine Vitez's stage work, whether visible and affirmed or underlying and discreet. Then, setting eyes on the photographs we progressively discovered through exhibitions and publications, he turns its attention on the intimate theatre that they suggest it and questions the paradox of archiving, which would be unable to conserve without destroying the fragile edifice we are trying to make accessible.

INDEX

Keywords : stage, relationships, similarities, history, memory, archive, presence

Mots-clés : théâtre, rencontres, proximités, histoire, mémoire, archive, présence

AUTEURS

BRIGITTE JOINNAULT

Brigitte Joinnault enseigne les études théâtrales à l'université Côte d'Azur. Ses recherches réalisées au sein du CTCL/université Côte d'Azur et du laboratoire Thalim/CNRS portent sur l'histoire du théâtre des années 1950 à nos jours. Elle dirige depuis 2011 un programme de recherche sur les formes de présence de la photographie dans les écritures théâtrales (FoPPhET) dont la première publication, réalisée avec Marie Vitez, est un livre-album collectif, *Antoine Vitez, homme de théâtre et photographe*, paru aux éditions des Solitaires Intempestifs en 2015.

MARIE VITEZ

Marie Vitez est marionnettiste, comédienne et photographe. Elle a travaillé entre autres avec Emmanuelle Laborit (IVT) sur une recherche de marionnettes en langue des signes. Également montreuse d'ombres, elle a assisté en 2017 Jean-Pierre Lescot sur la scénographie de *La Mouette*, mise en scène par Isabelle Hurlin. En tant que photographe, elle a participé à la création de spectacles et a pris en charge, pour le compte de l'association « Les amis d'Antoine Vitez », lors de l'exposition « Antoine Vitez photographe », l'archivage du fonds photographique personnel d'Antoine Vitez.

La photographie comme fantasmagorie dans *La Venue des esprits* de la compagnie Mesden

Magali Chiappone-Lucchesi et Julie Noirot

- ¹ Présentée une première fois en 2012 au théâtre La Loge à Paris, par la compagnie Mesden, sous la forme d'une conférence/performance mettant en scène de façon inédite le processus photographique, *La Venue des esprits* est un spectacle original et poétique, conçu et élaboré par le metteur en scène Laurent Bazin en étroite collaboration avec le photographe Svend Andersen, qui y joue le rôle d'Édouard Buguet, photographe-spirite réputé du XIX^e siècle. Si de nombreux auteurs ont déjà mis en scène la figure du photographe, de Ludovic Halévy dans *Le Photographe* (1864)¹ à Mark Ravenhill dans *Piscine (pas d'eau)* (2012), en passant par Marc Liebens dans *Atget et Bérénice* (1987)², plus rares³ sont ceux qui ont utilisé la photographie comme « acteur à part entière de l'intrigue⁴ ». À partir de l'examen approfondi de ce spectacle photographique, il s'agira d'interroger la manière dont ces deux médiums, *a priori* éloignés, peuvent se croiser sur la scène contemporaine et d'analyser les enjeux esthétiques – aussi bien photographiques que dramaturgiques – impliqués par cette rencontre sur le plateau.

De la photographie à la mise en scène

- ² *La Venue des esprits* est un spectacle conçu par Svend Andersen et Laurent Bazin et mis en scène par ce dernier. La pratique de Laurent Bazin est nourrie par l'univers de la bande dessinée, de la peinture et de la marionnette. À la tête de la compagnie Mesden (fondée en 2009), « soucieuse de proposer des expériences visuelles et sonores singulières⁵ » et se donnant pour dessein de décroiser les genres, les formes et les pratiques artistiques, Laurent Bazin se place résolument du côté de l'expérimentation. Il s'attache en particulier à une « collaboration régulière et fidèle avec différents corps de métier pour travailler au renouveau des possibilités narratives du théâtre⁶ ». À cet égard, le travail qu'il mène avec le photographe Svend Andersen est exemplaire. Le

spectacle qui est l'objet de cette étude a connu plusieurs étapes de réalisation, de 2011 à 2015⁷ et ce qui deviendrait *La Venue des esprits* se nommait d'abord *Préface à la Venue des esprits*.

- 3 Laurent Bazin avait le souhait ancien de mettre en scène l'histoire d'un photographe spirite du XIX^e siècle, Édouard Buguet, qu'il avait découvert dans un album jeunesse lorsqu'il était enfant⁸. Il en fit part à son ami et collaborateur Svend Andersen qui accueillit le projet avec enthousiasme :

Auparavant, avec Laurent, notre collaboration impliquait la photographie dans le processus d'écriture et de création théâtrale, comme un outil permettant la fabrique de celui-ci. Avec la découverte de cette histoire (la naissance de ce mouvement ésotérique des spirites, conjoint de l'histoire de la photographie, celle-ci servant de caution à l'avènement de celui-là), nous est venue l'envie d'en faire un sujet de spectacle, de mettre la photographie au cœur de ce spectacle afin de partager notre goût pour celle-ci, et nous permettre de tisser la trame de tous les sujets que nous voulions aborder⁹.

- 4 Tout est dit ; la photographie est à la fois l'objet, le sujet, l'outil, le rêve du spectacle : un élément central du récit et un point focal du dispositif scénique.
- 5 En 2011, le spectacle prend pour forme une conférence insolite (où Laurent Bazin et Svend Andersen jouent leur propre rôle), historique et singulière, qui interroge le rapport aux images et au deuil en suivant l'affaire Buguet. Puis, en 2012, les deux acolytes font appel à un graphiste et une marionnettiste afin de donner vie à leur récit et de proposer une performance visuelle qui permette de « tresser un langage à la confluence du théâtre et des arts plastiques¹⁰ » : le sujet de la photographie spirite est un espace de jeu infini pour tout illusionniste. Enfin, en 2015, la forme finale (mais qui ne prétend pas à l'achèvement¹¹) nommée *La Venue des esprits* se trouve découpée en trois parties qui se font écho : les prolégomènes se présentent sous la forme d'une fausse conférence didactique (trace des deux versions précédentes) ; puis vient un « récit visuel trouble et fantastique qui raconte l'histoire vue par la fille du photographe¹² » (variation de théâtre d'ombres, fantasmagorie née de l'imaginaire d'une petite fille où la narration est prise en charge par une voix *off*) ; suit enfin une émission de radio « spirite » :

Nous avons voulu procéder à l'inverse du roman policier, qui commence par obscurcir pour mieux nous éblouir lors d'une révélation finale. Dans notre forme, le triomphe de la rationalité n'est qu'une première étape, une citadelle provisoire qui va être remise en cause par une deuxième partie beaucoup plus inquiétante¹³.

- 6 Laurent Bazin crée une fabrique d'illusions qui permet de traverser l'histoire de la photographie spirite – par l'intermédiaire de Buguet – et de se faire traverser par elle. La dernière version du projet porte les traces fantomatiques de ce que l'on peut nommer les « avant-scènes » (en lieu et place des « avant-textes » dont on parle en critique génétique¹⁴). Ce qui est singulier chez Laurent Bazin c'est que ses spectacles font appel à des sujets qui ne relèvent pas *a priori* de la théâtralité¹⁵, même s'il en vient à chaque fois à démontrer le contraire (particulièrement avec l'affaire Buguet). Les protagonistes de l'histoire du XIX^e siècle deviennent les personnages de sa fiction. Le metteur en scène a une vision intuitive du spectacle, intime et secrète, qu'il dévoile peu à peu à ses collaborateurs lors du travail et des répétitions. Pour *La Venue des esprits*, il était important et nécessaire que chacun des acteurs ait un dossier dramaturgique et iconographique qui relatait l'affaire Buguet et son siècle afin de s'en nourrir pour les improvisations¹⁶. Il s'agissait ainsi de créer un vocabulaire commun autour du sujet¹⁷.

Retour sur l'affaire Buguet

- 7 Édouard Isidore Jean Buguet (1840-?) avait un atelier photographique à Paris (5, boulevard Montmartre) et se présentait comme « photographe-médium » réalisant des photographies « spirites » dès 1873 :

Sur ses photographies, les personnages de personnes disparues font leur apparition, produisant la plus vive émotion parmi sa clientèle. Le tout Paris ne tarde pas à venir chez lui se faire photographier en compagnie de ses morts. Le chef des spirites lui-même, Gaëtan Leymarie, est enthousiasmé et s'engage à lui avancer de l'argent en échange de clichés réguliers qui paraîtront dans sa revue. En quelques mois, le commerce des icônes d'outre-tombe va bon train : moyennant quelques passes magnétiques, une transe habitée, et une généreuse contribution financière, Buguet favorise le dégagement moléculaire qui permet aux Esprits de se manifester. La demande est si importante que Buguet finit par livrer ses photos par correspondance¹⁸.

- 8 Buguet fut finalement arrêté le 22 avril 1875¹⁹, mais étonnamment, lors de son procès des 16 et 17 juin 1875, la plupart de ses anciens clients témoignèrent en sa faveur, se refusant à croire que le photographe falsifiait ses images. Ils étaient persuadés qu'il était réellement parvenu à convoquer sur le papier photographique l'image de leurs disparus. Pourtant Buguet avait agi comme un faussaire envers des personnes qui, frappées par le deuil, ne demandaient qu'à croire. Il usait de la double exposition et utilisait des clichés d'hommes, de femmes, d'enfants qu'il collait sur des poupées recouvertes d'un tulle évanescent pour figurer le fantôme de l'esprit désiré. C'est ce que Giordana Charuty a nommé « la boîte aux ancêtres²⁰ » :

Vous avez imaginé de découper des photographies pour avoir à votre disposition un grand nombre de têtes. Il a été saisi chez vous deux boîtes dans lesquelles se trouve une grande quantité de photographies ou plutôt de têtes découpées dans des photographies ; des têtes de femmes, de vieillards, d'enfants, de personnes d'âges divers, de façon à pourvoir à la variété des désirs des personnes qui se présentaient. [...] Vous aviez cette poupée non habillée ; elle se meut par les bras et les jambes ; on peut faire prendre au corps toutes les formes possibles. Cette poupée, vous l'habilliez, ordinairement ; vous l'enveloppez d'un tissu, vous lui pliez les bras, et vous arriviez ainsi à donner à l'Esprit l'apparence que vous vouliez lui donner ; vous donniez à cette poupée une tête comme celle-ci, par exemple, et vous preniez cette figure sur un cliché photographique²¹.

- 9 En parcourant la transcription du procès de Buguet, Laurent Bazin s'est intéressé au fait que le photographe utilisait sa propre fille pour figurer les esprits des enfants morts. Le metteur en scène eut alors l'idée de raconter l'histoire de Buguet du point de vue de sa fille, qu'il nomme Émilie et qui dévoile le procédé fantasmagorique :

J'ai rejoint une bande de naufrageurs, de contrebandiers d'un genre nouveau, inventé par notre époque. La marchandise à écouler : des stocks d'espérance en format 12-25.

Il faut la produire vite, l'adapter à la singularité du client. Toutes mes croyances tombent instantanément avec la netteté d'un fruit pourri. Quelques secondes plus tôt, j'étais encore gorgé de croyances, prête à exploser d'inquiétude et de prières et, d'un coup, me voilà délivrée de tout, presque narquoise. Dieu, c'est mon père, articulant les bras d'une poupée ridicule. Je deviens alors un cadavre exemplaire. Je suis ce petit Louis, fils d'épicier, mort de la tuberculose à Fréjus. Agnès, disparue avec sa mère, lors d'une promenade en barque sur les rivages normands. Charlotte, tenant sur une pancarte, « merci mon petit père ». Je suis le son de mon père, il est

l'image, je fais trembler les lattes du parquet, les meubles, je fais courir les craquements dans tout l'atelier²².

- 10 Les trucages des photographes spirites amènent à revoir le fameux noème « ça a été » que Barthes apposait à la photographie. Comment penser en effet, dans ce cas, que la photographie est la « garantie de l'existence du réel²³ » ? Dans les images de Buguet, le fantôme de l'esprit est une mise en abyme, une photographie dans la photographie (Laurent Bazin et Svend Andersen parlent de photographie de mort de mort, de « photographie au carré ».) L'imagination supplante la mémoire pour éviter la mélancolie. La photographie (en tant que moment passé qui n'existe déjà plus) est fantôme de fantôme (poupée de la boîte aux ancêtres) de fantôme (être aimé disparu). Dans *La Chambre claire*, Barthes évoque brièvement le trucage photographique, mais Clément Rosset y insiste davantage. Citant tout d'abord Barthes : « La Photographie, pour la première fois, fait cesser cette résistance : le passé est désormais aussi sûr que le présent, ce qu'on voit sur le papier est désormais aussi sûr que ce que l'on touche²⁴ », il lui répond : « Sauf naturellement si la photographie est truquée, concède à la va-vite Roland Barthes en une parenthèse dont la brièveté montre le peu de cas qu'il lui accorde²⁵ ». Les clients-patients de Buguet croyaient à l'époque à la « preuve par l'image ». Il s'agissait le plus souvent de personnes convaincues, qui se retrouvaient boulevard Montmartre car ils faisaient partie des cercles parisiens abonnés à la revue spirite. Ils n'avaient que faire des prétendus trucages car :

[l]es photographies de Buguet avaient pansé des plaies ; elles n'étaient pas de simples objets d'émerveillement, elles venaient sceller des réconciliations par-delà la mort. Admettre que les clichés étaient truqués, c'était remettre en cause une conception du monde, et une construction psychique vitale²⁶.

- 11 Par-delà la fonction consolatrice de la photographie spirite²⁷, il faut rappeler le goût des hommes de la seconde moitié du XIX^e siècle pour les manipulations de toutes sortes. Le photographe Eugène Thiébault réalisait en 1863, soit une dizaine d'années avant les expériences de Buguet, des portraits publicitaires du prestidigitateur Henri Robin et des spectres qu'il faisait apparaître dans ses spectacles de fantasmagories²⁸ du boulevard du Temple²⁹. À l'époque, il y avait également de nombreux photographes amateurs qui assumaient le trucage à des fins d'amusement et les artifices auxquels ils avaient recours étaient décrits dans les manuels de photographie.

La photographie comme pratique spectaculaire

- 12 Les trois versions du projet de la compagnie Mesden ont pour dénominateur commun de pointer un même dispositif scénique : à chaque fois, le rituel spectaculaire impliqué par la photographie spirite est raconté en direct par le rituel des corps. Svend Andersen et Laurent Bazin donnent à comprendre combien la photographie spirite implique un cérémonial³⁰ – dont on retrouve d'ailleurs toutes les étapes dans la transcription du procès Buguet. Les clients étaient accueillis par une secrétaire, Léonie Ménessier, qui essayait subtilement de leur soutirer des informations intéressantes sur l'esprit qu'ils souhaitaient invoquer. La suite de la procédure est explicitée lors du procès :

- Ainsi, voilà le procédé dont vous vous serviez : le spectre est fait dans le cabinet voisin du salon où se trouve la personne qui vient se faire photographier ; mais la plaque, il fallait qu'elle sortît du cabinet ?
- On me l'apportait presque toujours.
- La personne n'examinait donc pas la plaque ?

- La plaque, étant collodionnée, ne pouvait être mise au jour.
- Quand on passait de cette pièce où se faisait la première préparation, on entrait dans le salon où était l'infortuné spirite qui venait là pour solliciter les Esprits. Eh bien ! alors, que disiez-vous à ce spirite convaincu ? Ne lui disiez-vous pas que vous alliez faire une évocation ? Cela est constaté, il y a vos aveux.
- Parfaitement.
- Vous faisiez une évocation et vous disiez à ces personnes d'unir leur pensée à la vôtre pour faire apparaître l'Esprit ; vous donniez une sorte de caractère religieux à votre opération. Vous vous placiez contre un mur, vous agitez vos bras, et il se trouvait là un malheureux qui se mettait en contemplation devant vous ; on a aussi trouvé chez vous une boîte à musique, elle était à réparer, ce qui indique qu'elle a servi³¹.

- 13 La photographie spirite constitue un « matériau » théâtral tout trouvé. Elle relève du rite initiatique et offre une matière visuelle et sonore, relevant d'un imaginaire de la mise en scène : les poupées, les tulles, la boîte à musique, les moments de transe du médium-photographe... sont transcrits à travers la chorégraphie d'une véritable chambre noire photographique, accompagnée de manipulation marionnettique de photographies et d'un univers sonore. Est-il meilleur médium que le théâtre pour donner présence à l'absence ? Selon Monique Borie, la scène est un « espace offert au mort qui revient pour dialoguer avec les vivants, espace susceptible d'accueillir les fantômes, de se mettre à l'épreuve de leur représentation³² ». Cette définition peut s'appliquer à la photographie spirite, la plaque sensible étant le réceptacle du mort qui revient. De façon comparable, théâtre et photographie permettent « la revenance du spectre³³ ». De la même manière que le client de Buguet devait attendre patiemment dans son salon la révélation de la plaque photographique, le spectateur de *La Venue des esprits* assiste à une révélation effectuée en direct par le photographe Svend Andersen qui joue le rôle de Buguet. Le photographe est devenu comédien pour redevenir photographe.

Préface à *La Venue des esprits*, 2012



© Svend Andersen.

- 14 Par le recours à un procédé photographique artisanal qui correspond à un rituel ancien, Svend Andersen et Laurent Bazin recréent un désir d'image. Les protagonistes de la scène renouent avec l'image unique, l'objet rare mais comme pour en jouer et la déjouer, tels des prestidigitateurs de talent :

Aujourd'hui, le numérique a rendu toute image falsifiable, et nous a plongé dans une ère du soupçon généralisé. La retouche ne représente plus une source d'émerveillement mais presque de désenchantement. Pour redonner à la photographie sa grâce, la « re-spectaculariser », nous attacherons une attention particulière aux possibilités de l'argentique et à ses procédés chimiques³⁴.

- 15 Loin de se cantonner à une posture nostalgique, le spectacle convie à une réflexion poétique, ludique mais aussi critique, car il s'agit moins, pour Laurent Bazin et Svend Andersen, « de pointer du doigt la candeur de ceux qui ont cru à ces images, que de souligner notre propre candeur face aux images contemporaines³⁵ », et surtout de « rendre toute sa toxicité à ce grand moment d'illusion iconique³⁶ ».

Préface à La Venue des esprits, 2012



© Svend Andersen.

- 16 Le faux rituel peut commencer. Le noir doit être complet (et dans une salle de théâtre c'est une gageure), puis c'est le ballet des lampes rouges inactiniques qui s'avancent, avec le châssis en bois sur lequel se présente le papier photographique et, enfin, apparaît le photographe avec son pinceau et son seau. Le premier geste est magique et spectaculaire : le pinceau trempé dans le bain révélateur fait apparaître une ombre sur le papier blanc. C'est le moment où l'on comprend qu'il est en train de se passer quelque chose, que de l'intime on passe à l'« extime », de l'invisible au visible. Le photographe réitère ce geste à plusieurs reprises.

Maquette de La Venue des esprits, 2013



© Svend Andersen.

- 17 Le temps s'étire, l'image se fait désirer, les regards convergent vers la photographie à venir, qui était déjà là et ne demandait qu'à être révélée. Une sensation de ré-enchantement presque enfantine habite les spectateurs qui ont le sentiment d'assister à un moment privilégié du processus photographique, habituellement effectué dans la chambre noire. Sur le plateau, le photographe se fait à la fois peintre, prestidigitateur, chimiste, danseur et mime. Peu à peu, les ombres dessinées prennent forme. Les spectateurs donnent progressivement un sens à cette calligraphie fragmentée et, oubliant la chorégraphie du photographe, finissent par voir apparaître l'image en noir et blanc³⁷.

La Venue des esprits, 2015



© Svend Andersen.

- 18 Cela aurait pu être la scène finale. Mais à peine les spectateurs ont-ils le temps d'observer la photographie que les projecteurs s'allument, provoquant la disparition de l'image. Le papier noircit sous les yeux du photographe qui contemple le résultat de son travail, dos au public : l'image s'est éclip­sée pour ne laisser qu'un tableau de charbon.

Maquette de La Venue des esprits, 2013



© Svend Andersen.

- 19 Svend-Buguet réussit le tour de force de créer en direct l'apparition d'un spectre, souvenir d'une image manquante. Peut-être la véritable révélation se situe-t-elle précisément dans l'apparition/disparition de l'image sur scène qui n'est pas sans faire écho à la présence tout aussi éphémère de l'acteur sur le plateau. Reviennent alors en mémoire les propos de Roland Barthes :

La camera obscura, en somme, a donné à la fois le tableau perspectif, la Photographie et le Diorama, qui sont tous les trois des arts de la scène, mais si la Photo me paraît plus proche du Théâtre, c'est à travers un relais singulier (peut-être suis-je le seul à le voir) : la Mort. On connaît le rapport originel du théâtre et du culte des Morts : se grimer, c'était se désigner comme un corps à la fois vivant et mort : buste blanchi du théâtre totémique, homme au visage peint du théâtre chinois, maquillage à base de pâte de riz du Katha Kali indien, masque de Nô japonais. Or c'est ce même rapport que je trouve dans la Photo ; si vivant qu'on s'efforce de la concevoir (et cette rage à « faire vivant » ne peut être que la dénégaration mythique d'un malaise de mort), la Photo est comme un Théâtre primitif, comme un Tableau Vivant, la figuration de la face immobile et fardée sous laquelle nous voyons les morts³⁸.

- 20 Loin du dogme moderniste et de la croyance en une pureté des médiums artistiques et des champs disciplinaires institués, *La Venue des esprits* de la compagnie Mesden, imaginée et créée collectivement autour du metteur en scène Laurent Bazin et du photographe Svend Andersen, illustre de manière exemplaire la façon dont le théâtre et la photographie, deux arts souvent présentés comme antinomiques, notamment dans leur rapport au temps, peuvent venir s'entremêler, dialoguer et interférer de manière féconde.

NOTES

1. Ludovic HALÉVY, *Le Photographe*, comédie en un acte, Paris, Théâtre du Palais-Royal, 24 décembre 1864.
2. Michèle FABIÉN, *Atget et Bérénice*, création à Arles en 1987 par L'Ensemble Théâtral Mobile, mise en scène par Marc Liebens (publication : Actes Sud, 1989).
3. On peut toutefois mentionner la très belle pièce *Mnémosyne* proposée en octobre 2018 par l'artiste Josef Nadj au musée des Beaux-Arts de Lyon dans le cadre de la Biennale de danse contemporaine. Présentée sous la forme d'une performance chorégraphique et photographique, l'œuvre donne également à voir la genèse d'une mise en scène photographique en train de se faire. Celle-ci se déroule à l'intérieur d'une boîte noire évoquant tout à la fois la salle de théâtre et la *camera obscura*, dans laquelle les spectateurs sont invités à s'asseoir.
4. Dossier de présentation du spectacle *La Venue des esprits*, 2015.
5. *Ibid.*
6. *Ibid.*
7. En 2011 et 2012, le spectacle est joué au théâtre de la Loge à Paris sous le titre *Préface à la venue des esprits*, puis est recréé en 2015 au Salmanazar d'Épernay sous le titre *La Venue des esprits*. En 2013, s'est également tenue une présentation de la maquette à destination des professionnels.
8. *Tout sur les monstres, tout sur les fantômes, le monde de l'inconnu*, Paris, Club des loisirs, 1978.
9. Entretien avec Svend ANDERSEN (automne 2012).
10. Dossier de présentation du spectacle *Préface à la Venue des esprits*, 2011.
11. Il y a une recherche perpétuelle de la forme dans chacun des spectacles de Laurent Bazin. Il assiste chaque soir aux représentations de toutes ses pièces et peut ainsi changer des détails pour le lendemain. Ses spectacles sont ainsi tout à fait représentatifs de ce qu'on nomme le « spectacle vivant ». Pour lui, un spectacle présenté à un public n'est jamais définitivement clos.
12. Dossier de présentation du spectacle *La Venue des esprits*, *op. cit.*
13. *Ibid.*
14. Voir *Genesis* n° 26, 2005.
15. Sur la notion complexe de théâtralité et le recours à cette notion dans le champ de l'art contemporain voir Laure FERNANDEZ, « Théâtralité et arts visuels : le paradoxe du spectateur. Autour de "The World of a stage" et "Un teatro sense teatro" », in *Marges* n° 10 : < <http://journals.openedition.org/marges/490> > (consultation novembre 2018).
16. Cette matière textuelle invisible nourrit les comédiens afin qu'ils improvisent au mieux les protagonistes historiques lors de la conférence.
17. « Pensez à l'adresse directe au public, au pacte d'authenticité de vos personnes, à votre désir de raconter cette histoire et à l'authenticité des faits. Jouer en creux, ne pas ennuyer les gens, maîtriser le temps. Se mettre d'accord sur un certain type d'adresse. Penser d'abord au public. Dans cet apparent chaos, garder une maîtrise. Le noyau autour duquel on gravite n'est pas un texte mais un concept, une situation, une géographie que vous devez connaître par cœur. » Paroles de Laurent BAZIN adressées à ses comédiens, retranscrites par Magali CHIAPPONE-LUCCHESI (notes de répétitions du 2 décembre 2015).
18. Dossier de présentation du spectacle *La Venue des esprits*, *op. cit.* Pour une étude approfondie du contexte, nous renvoyons au catalogue de l'exposition « Le troisième œil » et en particulier à l'article de Clément CHÉROUX, « La dialectique des spectres », in *Le Troisième Œil. La photographie et l'occulte*, Paris, Gallimard, 2004, p. 45-71.
19. Buguet était déjà surveillé depuis janvier 1875. L'inspecteur Geoffroy s'était rendu dans son atelier en se faisant passer pour un client qui souhaitait évoquer l'esprit de son père : « Le photographe se mit à l'appareil, puis dans le cours de la séance, qui dura de 6 à 8 minutes, le sieur

Buguet laissa échapper un gémissement assez prolongé, disant ressentir une grande souffrance intérieure [...] il me fit voir un cliché sur lequel se trouvaient reproduites l'une à côté de l'autre deux des épreuves qu'il me dit être le portrait de la personne demandée mais tout était tellement confus et indistinct que je ne pus me prononcer pour la ressemblance. » Archives de la Préfecture de police : Dossier BA880. Il est important de noter que « l'enquête a été déclenchée par le Service photographique de la Préfecture de Paris, dont la naissance est très exactement contemporaine de l'investiture de notre médium – 1874 – et qui entend instituer, au lendemain de la répression de la Commune, un tout autre emploi du portrait photographique, comme support de l'identité individuelle : un usage judiciaire à des fins de surveillance sociale. » Giordana CHARUTY, « La “boîte aux ancêtres” », in *Terrain* n° 33, 1999, p. 62.

20. *Ibid.*

21. Extrait du *Procès des Spirites*, édité par Madame P. G. LEYMARIE, Paris, Librairie Spirite, 1875, p. 8.

22. Extrait du texte du spectacle écrit par Laurent BAZIN, *La Venue des esprits*, 2015 (inédit).

23. Clément ROSSET, *Fantasmagories*, Paris, Minuit, 2006, p. 19.

24. Roland BARTHES, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980, p. 136.

25. Clément ROSSET, *Fantasmagories*, *op. cit.*, p. 20.

26. Dossier de présentation du spectacle *La Venue des esprits*, *op. cit.*

27. Daniel GROJNOWSKI, *Photographie et Langage*, Paris, Corti, 2002, p. 71-80.

28. La fantasmagorie désigne à la fois une représentation imaginaire et fantastique, et un dispositif spectaculaire précis qui consiste à projeter dans l'obscurité des figures lumineuses animées simulant des apparitions surnaturelles et fantomatiques. Voir à ce sujet Delphine GLEIZES et Denis REYNAUD dir., *Machines à voir. Pour une histoire du regard instrumenté (XVII^e-XIX^e siècles)*, Lyon, PUL, 2017, p. 91-93.

29. Clément Chéroux rappelle même que l'atelier de Buguet, ouvert sur les conseils de son ami l'acteur Étienne Scipion, jouxtait à l'époque le théâtre des Variétés où se jouaient des spectacles de « spectres ludiques » très en vogue dans les années 1860. Cf. Clément CHÉROUX, « La dialectique des spectres », *art. cit.*

30. On peut également souligner que l'atelier du photographe au XIX^e se présente lui-même, de manière générale, comme un espace de mise en scène, très théâtralisé. À ce sujet, nous renvoyons à la lecture de l'ouvrage de Jean SAGNE, *L'Atelier du photographe 1840-1940*, Paris, Presses de la Renaissance, 1984, et en particulier au chapitre IV intitulé « L'espace scénique », p. 198 : « Rideaux suspendus, écrans, tout un appareillage complexe oriente l'éclairage sur le sujet, le place “sous les feux de la rampe”. Autour du client s'agitent des opérateurs tirant sur des ficelles, faisant coulisser une toile, basculer un réflecteur. L'exécution d'un portrait participe toujours de la théâtralité, même lorsque celle-ci n'est pas suggérée par l'image. L'atelier devient lieu scénique. »

31. *Procès des Spirites*, *op. cit.*

32. Monique BORIE, *Le Fantôme ou le Théâtre qui doute*, Arles, Actes Sud, p. 22.

33. De Balzac à Roland Barthes en passant par Théophile Gautier, nombreux sont les auteurs à avoir articulé dans leur réflexion la question de la photographie à celle du spectre. Sur les aspects plus contemporains de cette question et les rapports entre littérature, photographie et spectre voir notamment l'article de Marie-Jeanne ZENETTI, « Spectres photographiques : quand la photographie hante la littérature », in *Conserveries mémorielles* n° 18, 2016 : < <http://journals.openedition.org/cm/2281> > (consultation 2 novembre 2018).

34. Dossier de présentation du spectacle *La Venue des esprits*, *op. cit.*

35. *Ibid.*

36. *Ibid.*

37. Ici, c'est le processus de fabrication, le dispositif, qui est intéressant et non pas l'image révélée en tant que telle. Celle-ci est un paysage lors des premières versions, puis un visage d'enfant pour la troisième version.

38. Roland BARTHES, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, op. cit., p. 56.

RÉSUMÉS

Il s'agira ici de questionner la manière dont photographie et théâtre peuvent se croiser sur la scène contemporaine et d'analyser les enjeux esthétiques – aussi bien photographiques que dramaturgiques – impliqués par cette rencontre sur le plateau, à partir de l'étude d'un spectacle de Laurent Bazin et de la compagnie Mesden, intitulé *La Venue des esprits*. Conçue et élaborée en étroite collaboration avec le photographe Svend Andersen, qui y joue le rôle d'un photographe-spirite réputé du XIX^e siècle, cette création collective, originale et poétique, initialement présentée en 2012 au théâtre La Loge à Paris sous la forme d'une conférence/performance, met en scène de façon inédite le processus photographique.

This article questions the aesthetic issues of the crosstalks of photography and theatre on the contemporary scene, based on an in-depth study of a show by Laurent Bazin and the Mesden company entitled *La Venue des esprits*. Designed and developed in close collaboration with photographer Svend Andersen, who plays the role of a spiritist photographer of the 19th century, this collective, original and poetic creation, initially presented as a lecture/performance in 2012 in the Théâtre La Loge (Paris, France), presents the photographic process itself in a unique way.

INDEX

Keywords : spiritual photography, phantasmagoria, theater, performance, spectrum, shadow theater, puppets

Mots-clés : photographie spirite, fantasmagorie, théâtre, performance, spectre, théâtre d'ombre, marionnettes

AUTEURS

MAGALI CHIAPPONE-LUCCHESI

Magali Chiappone-Lucchesi est docteure en études théâtrales à l'université de Paris 3. Elle s'intéresse aux questions dramaturgiques relatives à la mémoire et au témoignage ; sa thèse soutenue en 2015 s'intitule « La dramaturgie du témoignage chez Charlotte Delbo : une écriture de la spectralité ». Elle a travaillé pendant cinq années auprès de Laurent Bazin en tant que dramaturge et assistante à la mise en scène.

JULIE NOIROT

Julie Noirot est maître de conférences en études photographiques à l'université Lumière Lyon 2 où elle enseigne dans un département Arts du spectacle. Elle est membre de l'équipe Passages

XX-XXI – EA 4160 et travaille plus particulièrement sur les relations entre la photographie et les autres arts (sculpture, architecture, théâtre et cinéma).

Theatre Photography between Theatre and Performance

Joel Anderson

- 1 We seek here to examine the relationships between theatre, performance, and photography. At stake is an encounter of representational modes, an encounter that tends to reveal similarities and differences, and which can both render problematic and elucidate the assembled elements. While the relationships between theatre, performance, and photography are numerous, practices of theatre photography and performance photography can, at least provisionally, be separated along conceptual, as well as institutional and historical lines. Although it emerges from diverse contexts and for differing reasons, from the studio portraits of actors, to marketing and press images promoting a forthcoming production, theatre photography tends to be understood in scholarship in terms corresponding to Walter Benjamin's notion of the mechanical reproducibility of a work of art¹: a process whereby theatre might be conveyed and circulated, and a record of work onstage preserved.
- 2 In the context of performance art, photography has frequently asserted itself in terms of notions of documentation: the capturing of events conceived as fleeting and missable, necessarily specific to a time and a place, and predicated on an encounter with a specific audience. But any examination relationship of performance and photography will necessarily also turn to performances – often portraits or self-portraits – created for the camera. The photograph of and the photograph as performance cannot, however, be kept entirely separate for long, and the distinction between theatre photography and whichever performance photography can often rest on their respective institutional imperatives and their uses, and dissolves when tested in relation to particular examples.
- 3 First, we will consider a set of theatre photographs taken by photographer Josef Koudelka, which constitutes some of the photographer's earliest work, preceding the work for which he is known and celebrated: these are images of theatre productions in 1960s Prague. Second, we address a photographic triptych by Chinese artist Ai Weiwei, one instance of the artist's sustained recruitment of photography as a means of documentation and a means of performance: a self-portrait in its own right, but also an

image used within one of the artist's gallery installations. Koudelka's work nuances conceptions of theatre photographs as reproductions of theatre; Ai's photographic work seems located between the capturing of an event and photographic performance. Both examples offer an opportunity to reconsider the relationship between performance and photography and perhaps more generally of the relationship between the photograph and what is photographed.

- 4 Before discussing the two sets of images in turn, we can highlight one possible meeting point between the two artists. A series of images by Ai Weiwei can be considered a homage, deliberate or not, to a photograph by Josef Koudelka. Koudelka's photograph *Prague*² shows a deserted Wenceslas Square taken at the moment when Warsaw Pact troops invaded Prague in 1968. In the foreground, on an arm extending from the left of the frame, a wristwatch shows the time³. This time-stamping, with the watch telling (us) the time and reflecting the time-fractioning mechanism by means of which the photograph is being produced, invites a pause upon the moment, a historical point between two eras; the photographer's arm points to photographing as an action, and to the relationship between the experience and the observer.
- 5 The photographs in Ai Weiwei's *Study of Perspective* series each features an object or site of history and heritage (the Eiffel Tower, the *Mona Lisa*, etc., images in the series dated 1995-2003)⁴. In the foreground of each of the images, the photographer's left hand and extended middle finger are appear on the left side of the image, the gesture directed towards the subject in the background behind it. The hand and gesture, more or less blurred, partially obscure these sites and objects already very familiar, from photographs, and the photographs bear witness to the photographer's gesture and indeed to the gesture of photographing. Both Koudelka's and Ai's images see the photographer reach into the foreground from behind the lens, attesting to the photographer's presence and gesturing to the portentous backdrop.
- 6 Although initially circulated without any photographer being credited, Koudelka's images of the Prague Spring would necessitate his departure from Czechoslovakia⁵, and would prompt his itinerant photographic career. The events of 1968 brought to a halt Koudelka's work in the theatre, and the photographer would never return to photographing the stage after this point, even when invited to do so by fellow exiles, theatre artists with whom he had worked during the 1960s⁶. Scholars and critics consider Koudelka's theatre photography a prelude to and prehistory of his subsequent work⁷, and find significance in his resolute abandoning of theatre, suggesting that 1968 was a point after which theatre could no longer hold much importance for a photographer overtaken by world events. Indeed, Otomar Krejča, a theatre director with whom Koudelka worked extensively, describes this as a moment when drama spilled over into life and the world became a theatre⁸.
- 7 Koudelka's theatre works can serve to reinforce or even explain "theatrical" characteristics of the photographs for which he is best known: Kozloff refers to a "theatre of exile" in the title of one essay, and quotes Robert Delpire identifying in Koudelka's work a "theatrical organisation of reality"⁹, Chalifour points Koudelka's drawing on the theatrical aspects of everyday life in an account of one exhibition¹⁰, and, in an article highlighting the theatrical character of his work, Koudelka is quoted describing his images as a "theater of the real"¹¹, something echoed in the title of one of his exhibitions and books, *Théâtre du Temps*¹².

- 8 Koudelka's practice as a theatre photographer has been described in terms of preparation for what would follow, notably in an account from the book *Koudelka*¹³, which emphasises the physical training and the development of spatial capacities enable by working with theatre companies: experimentation with angles, awareness of perspective, and consideration of the relationship between background and foreground. Koudelka himself stated in a 2007 interview that theatre taught him how to position himself¹⁴, and any examination of the sets of images for specific productions confirms that he operated with a great deal of freedom, viewing the performance from all sides and a range of distances, often positioning himself onstage to take his pictures¹⁵.
- 9 The notion of a roving photographer is a cliché in accounts of reportage or "street" photography. But the variety of different approaches discernible in Koudelka's theatre work is not necessarily the result of the photographer angling for every possible vantage point, seeking to cover the situation in its entirety, or wishing to be objective. Koudelka seems averse to any notion of accurately rendering the work unfolding onstage: he has suggested that he never sought to "record" or to create "documentation", and rejects this conception of this function of a theatre photographer in favour of treating the performance "as an initial reality", in order to "make something different out of it"¹⁶. He further explains this approach in a later interview: photographing theatre, he claims, "you deal with something that's already done"¹⁷; he seemingly refuses the task of reproducing the work, emphasising creating over capturing. Thus, for Koudelka, theatre is not something to be transferred via photographs, but is a provocation: the work onstage can be re-purposed as raw material for creating images. If the images created in this process are ultimately faithful to the hidden meaning of the theatre work, as one critic proposes¹⁸, this is achieved without necessarily replicating the visual appearance of the stage work; rather than seeking to be exhaustive or faithful to the work, the photographer must "destroy what was done to create something new out of it"¹⁹.
- 10 This destruction and creation operates by way of the photographer's dynamic framing practices: selecting awkward angles and perspectives, and getting close, within the frame of the stage, and even bracketing out sections of the performers' bodies, with close-ups of body parts, refusing to conserve the coherence of particular dramatic configurations or gestures; what remains is magnified, isolated, and highlighted. Two accounts of viewing Koudelka's theatre images describe the motion and circulation of these fragments and traces. Each account suggests that the images risk disturbing theatre temporality and summon a *dyschronia*.
- 11 The first is from director Otomar Krejča, who seems to suggest that something rather strange, even spooky, might be afoot. Krejča recounts how Koudelka's photographs of one particular production gave rise to "a deceptive feeling of reversal", "as if" Koudelka "did not take these pictures of our performances but rather that we performed for his pictures"²⁰. The chronological confusion and disorganisation renders the work unfamiliar (even to its director), and the images might be mistaken for the basis, rather than the reflection, of what happened onstage, preceding the performance rather than housing its trace as might be expected. Drawing on the work of philosopher Vilém Flusser, a Czechoslovakian exile like Koudelka and Krejča, we might refer to the "magical" character of many photographs, which function in a temporal mode distinct from cause and effect and linear historical time²¹.

- 12 Next, a quotation from theater scholar Georges Banu, writing about his experience of an Amsterdam production of *The Three Sisters* directed by Krejča, from the vantage point of having previously seen Koudelka's images of the production's 1966 Prague staging: "I still remember it well, even today, particularly the last scene – the one I had seen in the photographs, and which was performed for me, live, before my eyes, in the time and space of scenes²²".

Josef Koudelka, "Czechoslovakia, Prague, 1966"



Theatre Divadlo Za Branou (Beyond the Gate). *The Three Sisters*, a play written by Chekhov and directed by Otomar Krejča.

© Magnum Photos.

- 13 The sense of inversion recalls Krejča's comments: photographs precede the show, prompting the impression that the stage might host scenes from photographs, that photographs might be performed, rather than the reverse. Banu continues, noting a photographic logic at play in the theatre performance, and proposing that photography might have shaped his reception of the play: "The experience of theatre was for me synonymous with the astounding impression of photography: those graphic and timeless summations of Chekhov by Koudelka. I could never have imagined such graphic and timeless summations of those scenes²³."
- 14 While neither the theatre scholar nor the theatre director is suggesting any supernatural occurrence, the temporal rupture operating in both accounts summons the notion of the spectral. This is not merely a question of spookiness (although one might identify such a quality in elements within Koudelka's theatre corpus), but of presence being undermined in the interaction of photographic materials and theatre acts. We might consider this in relation to the haunting described by Marvin Carlson as characterising theatre²⁴, but Jacques Derrida's notion of "hauntology" seems

particularly relevant²⁵. Although the political context of the photographs might seem to resonate with the hauntological as outlined in *Spectres of Marx*, and the “out-of-joint”, temporality already sensed in the context of Koudelka, Derrida’s neologism, and particularly its adoption by the critic Mark Fisher²⁶, is perhaps most instructive here if considered in terms of the upsetting or reversal of the relationship between foreground and background, signal and noise, how the materiality of recording might be foregrounded through the persistence (since here we surely cannot refer to the presence) of grain and artefacts in many of Koudelka’s images, a haunting of the surfaces where the photographic materials come to the fore, allowing little certainty about what was or is there.

- 15 With some images, the photographer goes beyond the cropping and framing already described, and turns to cutting the photographic material itself, thus transforming it irreversibly (Koudelka describes cutting his 6x6 film stock to leave negatives of different, non-standard formats and shapes)²⁷. The consequence of this is not only the elimination of elements of the image, of its contents, but also a reduction in the saturation of what remains, whereby (with a smaller negative as the basis of a print) detail is obliterated and tonal range is reduced. The enlargement and isolation of elements abstracts the image, stylising by way of reduction and not embellishment.
- 16 Faced with an image from *The Three Sisters*, Banu limit himself to listing and identifying elements (epaulettes, spectacles)²⁸. The discernible “contents” of the high-contrast image seem fragmentary, displaced, out of context, mere shapes or disembodied parts reduced to stark highlight or shadow. But other images from the production host forms that can barely be distinguished from the photographic material: the photographic grain is visible, coating the image²⁹. All of this means it is sometimes difficult both to identify what is apparent in the image and to situate these spatially in terms of a performance onstage (are we seeing a backdrop, a shadow, a performer?). Koudelka’s theatre photographs collapse framing and staging, by means of mobility, cutting, cropping, close-up, or the obliteration of detail traces and artefacts are produced, and this summons a reconsideration of habitual understandings of the interrelation of stage and photograph.
- 17 Ai Weiwei’s work assumes numerous forms and recruits various media, and has consistently engaged with performance and with photography. The introduction to a collection of Ai’s writings describes how the artist compulsively documented his life in as early as the 1980s, when he was living in New York: “he captured his life in self-imposed exile on hundreds of rolls of film³⁰”, but the photographic documentation of performance, and the performance potential of photography is particularly apparent in Ai’s work in the 1990s, as part of a collective of avant garde artists living and working in the Dashanzhuang district of Beijing, which was eventually nicknamed *Dongcun*, “The Beijing East Village³¹”. This name was, as is obvious, a homage to the New York East Village where Ai had lived in the previous years, and a reference to that area’s artistic scene³². Photographer Rong Rong is perhaps the best known of the photographers who documented the artists’ lives in Dongcun, as well as their performance works, and Ai recounts the photographer “recording life and death in the artists’ colony”, stating that his photographs “became rare documentation of Chinese contemporary art; they became a segment of the physical reality that was the East Village³³”. Rong Rong defines his photographs as “pieces of evidence, memories, and everything³⁴”, highlighting a concern with archiving and documenting, a preoccupation that goes

beyond his extensive work with performers to projects photographing the changing landscapes of China, including series on ruined buildings. In this context, photographs represent past performances attended by spectators as well as performances for the camera.

- 18 Ai Weiwei seems to engage both with the potential of photography to document and with the possibility of creating photographic performances, figuring as photographer and as the subject of photographs in his works. Here, consider his triptych *Dropping a Han Dynasty Urn* (1995)³⁵, a set of black-and-white photographs. In the first image, against a background of bricks, and standing on a textured concrete ground, Ai is holding an urn, tilted to one side, at shoulder level. In the next, his hands remain up, and he has dropped the urn, which is caught mid-air. He retains his position in the third image, in which the vase has hit the ground and shattered, with the pieces scattered around his feet. Each of the three photographs is framed identically, and in each Ai is looking directly into the camera lens.

Ai Weiwei, *Dropping a Han Dynasty Urn*, 2015



LEGO bricks (from the original 1995 photographic triptych by the artist), 230 x 192 x 3 cm.
Courtesy Lisson Gallery.

- 19 Sequential photographs tend to recall chronophotography. Concerned with the mechanical decomposition of motion or an action, and emerging in the 19th century, chronophotography was a scientific endeavour, but must also be considered an aesthetic discourse, a practice constructing narratives using still images³⁶. Here, the title's word "dropping", depending perhaps on whether it is taken as a participle or a gerund, might emphasise the either performer or act; suggesting the camera is capturing an event, a singular moment, an unrepeatable action (affecting an irreplaceable and irreparable object), or designating the "dropping" as performance done for the camera. Critical responses to the triptych have focused on its representing the stages of the deliberate destruction of an artwork, with its chronophotographic quality perhaps reinforcing its status as evidence, and have focused on iconoclasm, whether this is deemed to impact upon conceptions of value in art or to the status of ancient relics tasked with representing national heritage and history.
- 20 As well as being sold and exhibited as an artwork in its own right, *Dropping a Han Dynasty Urn* has also formed part of a gallery installation entitled *Coloured Vases*³⁷, in which the triptych is used as the backdrop to a collection of vessels which Ai has dripped in two contrasting colours of paint (the work recalls several from the artist, including painted Neolithic vases and a series bearing a painted Coca Cola logo; the act

of painting has itself been photographed). Painting onto the vases has been criticised as vandalism, characterised in similar terms to the photographic triptych, but the artist has been keen to identify instead a process of modification through which the ancient objects are recontextualised and recirculated, rather than destroyed. The co-presence of the sequential photographic backdrop and the painted vessels in *Coloured Vases* seems to stage the constituent works' play on temporality, and the stakes of this were perhaps revealed and complicated in one notorious response to the exhibited work.

- 21 On 16 February 2014, a visitor to Ai's retrospective exhibition, *According to What?*, taking place at the Perez Art Museum in Miami, Florida, smashed one of the *Coloured Vases*. A video clip, apparently amateur footage, shows a man, identified in the press as Maximo Caminero, selecting a green-and-peach vase from a collection on the plinth. A woman, presumably a security guard, is heard saying, "Don't touch!" just before Caminero drops the vase on the floor, breaking it. He then stands for a moment, hands in pockets, looking up at Ai's triptych hanging on the wall.
- 22 Accounts in the press suggest that Caminero, who is himself an artist, was unaware of the provenance of the destroyed item (the Museum initially declared its value as \$1M), assuming it was a contemporary piece of decoration, of the kind available at Home Depot³⁸, rather than an antique. For later reports, Caminero claimed that his action was a performative protest against the hierarchical nature and commercialism of galleries and the art world, and particularly with regard to the relative treatment of local and "international" artists. He later wrote to Ai, and described his act of "solidarity" with the artist, also suggesting that his action might be instructive, and could deter Ai and others from damaging historically significant items³⁹, a reference to the triptych. Considering the damaged item less in terms of its symbolic value, and more as a piece of private property, Ai, in a BBC interview, condemned Caminero's act in terms of his having deliberately broken something that did not belong to him, also pointing out that his own destructive artistic acts took place "a long time ago"⁴⁰.
- 23 Offering yet another angle on his act, Caminero described "Coloured Vases" as a having been a "provocation"⁴¹, suggesting that his act might be understood as a performance that was continuous with, and indeed prompted by, the installation. This seems a compelling point, if not legally then in terms of our concerns here, since it suggests that his interaction with the piece was consistent with the work on display, and that he was guilty of seeing the triptych as a step-by-step set of instructions, corresponding as such to an ambiguity in the notion of "documentation" itself, which is etymologically related to the ideas of instruction, teaching, proof and warning, and thus seems to point to something future as much as something past. Photographs and video footage of the incident – which served as evidence in the successful case brought against the perpetrator – show Caminero stepping into the installation, adopting the pose of Ai on the wall behind him, then copying his action, and constitute a next step, and another fragment of the performance.
- 24 In these two brief instances of intersection between theatre, performance, and photography, nothing remains intact, and the encounter reveals the complexity and porosity of each – if, that is, one can even say where, and when, one begins and the other ends.

NOTES

1. Walter BENJAMIN, "The Work of Art in the Age of Its Reproducibility", in Howard EILAND et Michael W. JENNINGS dir., *Selected Writings: 1935-1938*, Cambridge, MA, The Belknap Press of Harvard University Press, 1936, volume 4/3, p. 101-133.
2. All of the Koudelka photographs discussed in this paper are held in the Magnum Photos archive, and can be viewed at < <http://pro.magnumphotos.com/> >.
3. Accounts vary as to whether this is the photographer's arm and wristwatch, as has often been assumed, or that of "a man whose arm Koudelka had positioned". Sean O'HAGAN, "Sean O'Hagan meets photographer Josef Koudelka who captured the 1968 Soviet invasion of Prague": < <http://www.theguardian.com/artanddesign/2008/aug/24/photography> >.
4. AI WEIWEI, *Study of Perspective - Berne*, 1995-2003; *Study of Perspective - Eiffel Tower*, 1995-2003; *Study of Perspective - Eiffel Tower*, 1995-2003; *Study of Perspective - Hong Kong*, 1995-2003; *Study of Perspective - Mona Lisa*, 1995-2003; *Study of Perspective - San Marco*, 1995-2003, MoMA, < <http://www.moma.org/collection/works/> >.
5. He would not return to Prague until the 1990s, by which time it was belonged to a new state created from the division of Czechoslovakia.
6. Karel HVÍŽD'ALA and Josef KOUDELKA, "The Maximum, That's What's Always Interested Me: Notes from discussions between Josef Koudelka and Karel Hvížd'ala in Prague, 1990-2001", in Josef KOUDELKA, *Prague*, Torst, 2003, p. 125.
7. For example, Koudelka himself makes this point, describing theatre photography as having been instructive in Josef KOUDELKA and Vicki GOLDBERG, "Josef Koudelka interviewed by Vicki Goldberg", *Aperture*, New York, NY 2007: < http://maxpasion.com/koudelka_talk.mp3 >.
8. Otomar KREJČA, "Theater: The Experience of Theater", in *Koudelka*, London, Thames and Hudson, 2006, p. 43.
9. Max KOZLOFF, "Koudelka's Theatre of Exile", in *Lone Visions, Crowded Frames*, Albuquerque, NM, University of New Mexico Press, 1994.
10. Bruno CHALIFOUR, "Modern Sublime: the world of Josef Koudelka at the Rencontres d'Arles", *Afterimage*, avril 2003, volume 30, n° 5, p. 2.
11. John L. TRAN, "Josef Koudelka: the theatrics of Life": < <http://www.japantimes.co.jp/culture/2013/12/18/arts/josef-koudelka-the-theatrics-of-life/> >.
12. Josef KOUDELKA, *Théâtre du Temps*, Paris, Actes Sud, 2003.
13. Robert DELPIRE, *Koudelka*, Paris, Delpire, 2006.
14. Josef KOUDELKA and Vicki GOLDBERG, "Josef Koudelka interviewed by Vicki Goldberg", art.cit.
15. Mobility while photographing is something Koudelka apparently retained from his work in the theatre, later giving the advice that photographers should invest in good footwear: "Josef Koudelka the theatrics of life", art. cit.
16. Karel HVÍŽD'ALA and Josef KOUDELKA, "The Maximum, That's What's Always Interested Me: Notes from discussions between Josef Koudelka and Karel Hvížd'ala in Prague, 1990-2001", art. cit., p. 125.
17. Josef KOUDELKA and Vicki GOLDBERG, "Josef Koudelka interviewed by Vicki Goldberg", art. cit.
18. Anna FÁROVÁ, "Forty Years of Observing the Work of Josef Koudelka: Themes, Methods, and Stages, 1961-2001", in *Josef Koudelka*, Prague, Torst, 2002, p. 6-7.
19. Josef KOUDELKA and Vicki GOLDBERG, "Josef Koudelka interviewed by Vicki Goldberg", art. cit.
20. In *Josef Koudelka: Fotografie Divadlo za Branou 1965-1970*, Czech Republic, Divadlo za Branou II, 1993, p. 7.

21. Vilém FLUSSER, *Towards a Philosophy of Photography*, London, Reaktion Books, 2000, p. 9. Flusser proposes that photography's temporality might be seen in terms of the Democritean temporality of repetition and rupture than in the Heraclitean notion of flow.
22. BANU, in Otomar KREJČA, "Theater: The Experience of Theater", art. cit., p. 42.
23. *Ibid.*, p. 43.
24. Marvin CARLSON, *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2001.
25. Jacques DERRIDA, *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*, New York, Routledge, 1994.
26. Mark FISHER, *Ghosts of my Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, Winchester, Zero Books, 2014.
27. Josef KOUDELKA and Vicki GOLDBERG, "Josef Koudelka interviewed by Vicki Goldberg", art. cit.
28. Otomar KREJČA, "Theater: The Experience of Theater", art. cit.
29. Krejča describes Koudelka's photographs as seeming to be "covered in a dreamy and contrast-filled mist": *ibid.*, p. 42.
30. Ai Weiwei, *Ai Weiwei's Blog: Writings, Interviews, and Digital Rants 2006-2009*, Cambridge, MIT Press, 2011, p. 20.
31. See WU HUNG, *Rong Rong's East Village, 1993-1998*, New York, Chambers Fine Art, 2003.
32. Indeed, in part as a result of the existence of photographs of work, the Beijing artists and their work was, in a way that mirrors events in the East Village in the 1990s, attacked by the authorities on the grounds of its alleged obscenity. See *ibid.*, p. 9. On BEIJING and Tim MILLER, *1001 Beds: Performances, Essays, and Travels*, Madison, University of Wisconsin Press, 2006, p. 99-115 on the New York events. I consider the Beijing East Village and the legal and quasi-legal consequences of photography that conveys live performances beyond the specific and limited context in which they initially took place in my book *Theatre and Photography*, Palgrave Macmillan, 2014, p. 65.
33. Ai WEIWEI, *Ai Weiwei's Blog: Writings, Interviews, and Digital Rants 2006-2009*, op. cit., p. 104.
34. RONG RONG, quoted in Britta ERICKSON, "Rongrong and Inri: Photographs in the River of Time", *Camerawork*, Fall/Winter 2008, volume 35, n° 2, p. 17.
35. Ai WEIWEI, *Dropping a Han Dynasty Urn*, < <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.42.html/2016/contemporary-art-evening-auction-l16020> >. The title of the work elsewhere sometimes uses "Vase" in place of "Urn".
36. For a brief account of the contested objective or scientific status of chronophotography, and its relationship with theatre photography, see my "Theatrical Photography, Photographic Theatre and the Still: The Photography of Sophie Moscoso at the Théâtre du Soleil", *About Performance*, 2008, volume 8, p. 170-171.
37. The gesture of breaking a pottery object also features in Howard BRENTON's play *#Aiww: the arrest of Ai Weiwei*, London, Nick Hern Books, 2013.
38. Michael E. MILLER, "Miami Artist Destroyed \$1M Ai Weiwei Vase Because PAMM 'Only Displays International Artists' ": < <http://www.miaminewtimes.com/news/miami-artist-destroyed-1m-ai-weiwei-vase-because-pamm-only-displays-international-artists-6524159> >.
39. Nick MADIGAN, "Man Gets Probation in Attack on Ai Weiwei Vase", < <http://www.nytimes.com/2014/08/14/arts/design/man-gets-probation-in-attack-on-ai-weiweivase.html> >.
40. One article interrogates the Miami events and points to the possible contradictions of Ai's position, also referring to another incident in which an art collector, the owner of one of Ai's Coca Cola vases, created a photograph of the vase being smashed, in apparent homage to Ai's triptych. The author notes that this did not cause a stir simply because it was undertaken by the legal owner of the work, and challenges the apparent claim that only artists and art collectors

can engage in iconoclasm unpunished: Jonathan JONES, “Who’s the vandal: Ai Weiwei or the man who smashed his Han urn?”: < <https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2014/feb/18/ai-weiwei-han-urn-smash-miami-art> >.

41. Michael E. MILLER, “Miami Artist Destroyed \$1M Ai Weiwei Vase Because PAMM ‘Only Displays International Artists’ ”, art. cit.

ABSTRACTS

Focusing on two bodies of images: selected theatre photographs by the Czechoslovakian photographer Josef Koudelka, and a performance-photograph by the Chinese artist Ai Weiwei, we consider photography both as the reproduction of a theatre artwork and as a recording of an event.

À partir de l'analyse approfondie de deux corpus d'images – quelques photographies de théâtre prises par le photographe tchécoslovaque Josef Koudelka, et une photographie-performance de l'artiste chinois Ai Weiwei – cet article propose d'envisager la photographie de théâtre non seulement comme la simple reproduction d'une œuvre d'art théâtral, mais aussi comme l'enregistrement d'un événement.

INDEX

Keywords: destruction, documentation, performance, reproduction, theatre

Mots-clés: destruction, documentation, performance, reproduction, théâtre

AUTHOR

JOEL ANDERSON

Auteur de *Theatre & Photography* (Palgrave, 2015), Joel Anderson est chercheur et maître de conférences au Central School of Speech and Drama, à l'université de Londres, et professeur associé à l'université de Londres Paris. Ses recherches actuelles portent sur les rapports entre la photographie et le spectacle vivant.

Voler les images sur la scène de *booty Looting*

Arianna Novaga

- 1 Présenté en avant-première à la Biennale de Venise (2012) par la compagnie Ultima Vez, sous la direction du metteur en scène et chorégraphe belge Wim Vandekeybus, le spectacle *booty Looting* a circulé dans de nombreux festivals européens avant de terminer sa tournée en 2015. Il s'agit d'une représentation multiforme qui mêle différents styles et langages de manière apparemment chaotique. La complexité du spectacle et les croisements sémantiques opérés exigent une participation totale du public aux expériences sensorielles proposées. Wim Vandekeybus est reconnu sur la scène contemporaine pour un type de danse-théâtre inédit, qui entremêle les arts et les technologies dans une chorégraphie viscérale et charnelle. S'inscrivant dans la lignée des expériences de Rudolf Laban et de Mary Wigman dans les premières décennies du ^{xx}e siècle, la *danse-théâtre* s'est développée en Allemagne dans les années soixante-dix grâce à la figure de Pina Bausch. Libéré des contraintes linguistiques et des canons académiques, ce mouvement pluriel et multiforme se caractérise en Europe comme en Amérique par une rencontre entre les arts, mais également avec les médias, et en particulier la vidéo. Le terme de *danse-théâtre* représente aujourd'hui un type de spectacle chorégraphique dans lequel l'élément narratif et la relation au mot sont particulièrement présents.
- 2 Vandekeybus affirme avoir choisi le titre *booty Looting* (qui signifie littéralement « piller le butin, dépouiller, saccager ce qui a déjà été volé ») avec l'intention d'attribuer au verbe « voler » un sens positif, constructif, afin de rappeler que l'acte d'arracher et de s'approprié quelque chose qui appartient à autrui est familier à l'art, et aux arts de la scène en particulier. « Piller », « dérober » et « dévaliser » sont en outre des pratiques typiquement contemporaines qui, selon Vandekeybus, permettent de miner le mythe de l'artiste créateur.
- 3 Dans l'art contemporain, on trouve par exemple ce type de pratiques dans le mouvement maximaliste du « Néoïsme », qui s'appuie sur l'idée duchampienne selon laquelle l'art est un bien commun et le plagiat essentiel en ce qu'il permet d'enrichir le langage de l'homme. On peut penser aussi à l'*Appropriation Art*, mouvement artistique

postmoderne qui s'est développé depuis les années soixante-dix et quatre-vingt, et qui a récemment été au cœur de nombreux débats après la controverse liée aux opérations de saccage médiatique de l'artiste Richard Prince¹.

- 4 Ces mouvements recourent souvent à la photographie, perçue comme un véritable paradigme. Selon certaines critiques post-greenbergiennes, dans l'*Appropriation Art*, la photographie se donne comme « [...] un multiple sans l'original, [qui] rend seulement techniquement plus facile et plus transparente la réalisation de ce genre de vol – nommé par euphémisme appropriation – toujours endémique des Beaux-arts² », ce qui permet de dissoudre « la mystique de l'origine liée à l'œuvre d'art³ ». Dans cette déclaration de Rosalind Krauss, l'héritage de la réflexion benjaminienne paraît évident. Si aujourd'hui l'illusion moderniste d'une spécificité matérielle du médium est remise en cause, on assiste aussi à l'affirmation d'une conception postmoderne selon laquelle la représentation ne vient pas comme imitation de la réalité, mais plutôt la précède et la construit⁴. Pour se définir comme tels, les artistes ne doivent pas nécessairement fournir des contributions inédites et originales : ils ont conscience du fait qu'à présent rien ou presque ne peut plus être inventé, tout ayant déjà été fait. Mais ils pensent aussi que les images peuvent devancer et fonder le monde.
- 5 En dialogue constant avec les arts visuels, Vandekeybus façonne son projet de spectacle en se fondant sur des réflexions similaires. Il se demande par exemple à partir de quand les images, en particulier la photographie, cessent d'imiter le monde et commencent à le réinventer. Une photographie peut-elle simuler une histoire ? Quand et comment les souvenirs se déforment-ils à cause d'une image et pourquoi ? Il s'agit d'un sujet d'actualité, au cœur de nombreux débats⁵ consacrés au potentiel fictionnel de la photographie. Pour Vandekeybus, ce médium – dont la capacité à mentir est considérable et singulière – permet de poser de manière pertinente la question de la mémoire. Selon lui, la déception et l'artifice sont des traits ontologiques de l'image photographique qui, une fois déplacés sur une scène chargée de fictions, créent naturellement un court-circuit, visuel et émotionnel⁶.

Chasseurs, coyote, narrateurs, mère et photographe

- 6 Parmi les nombreux personnages présents sur la scène, se dégage la figure de l'interprète féminine, Birgit Walter, véritable pivot autour duquel s'organise la trame de l'action. Il s'agit d'une héroïne imaginaire, homonyme de l'actrice qui interprète le rôle. Walter incarne une anthropologue fictive appelée à intervenir sur le cas de l'artiste Joseph Beuys – interprété par le comédien Jerry Killick – qui se transforme en une Médée tragique, qui tue ses enfants présumés en les écrasant sur une photocopieuse. Elle incarne également Romy Schneider, puis Maria Callas et enfin le prototype de la beauté féminine du cinéma muet.

Birgit Walter-Médée sur la scène de *booty Looting*



Photographie de Danny Willems, avec l'autorisation de l'auteur.

- 7 Tout au long de sa vie, elle est tiraillée entre sa carrière, sa famille et ses sentiments. Elle est d'abord une collectionneuse d'art, tourmentée par la recherche du mâle alpha, puis une voyageuse errante, fille d'une plongeuse, et enfin une actrice au caractère destructeur, protagoniste d'un film inachevé. Sur scène, cette existence protéiforme est retracée à travers l'exploration photographique de tous ces scénarios, tangibles ou hypothétiques, de sorte que les images repoussent en permanence la frontière entre le réel et l'irréel, en modifiant constamment les modes de perception et les perspectives de sens. Dans cette superposition ininterrompue de la réalité et la fiction, « tout ce que l'on dit d'elle sur scène est faux », affirme le metteur en scène, « comme le sont le monde de l'art et l'artiste allemand Joseph Beuys, qui a inventé sa propre vie et l'a transformée en une œuvre d'art⁷ ».

- 8 Le spectacle s'ouvre avec un *reenactment* de la célèbre performance *I like America and America likes me* (1974) au cours de laquelle Beuys s'est enfermé dans une galerie à New York pendant une semaine en contact étroit avec un coyote sauvage et hostile, jusqu'à établir avec lui une relation de coexistence. Dans cette première action scénique, Killick-Beuys répète un affrontement avec quatre coyote-danseurs, qui le dévorent littéralement et le laissent défait au sol. Mais tout de suite après, révélant ainsi la dimension fictionnelle de la scène, il devient le narrateur omniscient qui guide le public, comme en un fil d'ariane, à travers le dédale des épisodes contradictoires de la vie de Birgit Walter. Les quatre danseurs funambulesques effectuent entre-temps des mouvements de corps audacieux, brutaux ou violents, tout en offrant un jeu d'acteur de qualité et en s'engageant successivement dans des rôles élaborés, y compris à travers des monologues essentiels à la compréhension de l'histoire⁸.

Jerry Killick qui joue Joseph Beuys, avec les quatre coyote-danseurs



Plan tiré de la vidéo du spectacle, avec l'autorisation de la compagnie.

- 9 Enfin, la musique, jouée en *live*, crée un fond sonore en accord avec la mise en scène. Dans cet ensemble complexe d'inoculations diégétiques diverses, Danny Willems, le photographe toujours présent et visible sur scène, n'est pas accessoire ; au contraire, il amorce souvent le processus de narration. Présenté par Jerry Killick comme principal témoin des faits, il est invité à documenter les événements à travers l'outil de prétendue authenticité que constitue le médium photographique. Face aux acrobaties des autres protagonistes, Willems produit sur scène une véritable danse. Comme l'a souligné le metteur en scène, les gestes du photographe qui se déplace dans l'espace forment également une chorégraphie et, en reprenant les termes de Susan Sontag, ils s'apparentent à un acte prédateur⁹. L'impression créée par ses mouvements est celle d'une chasse continue, et l'appareil photographique paraît employé à l'instar d'une arme à feu, servant à capturer le moment décisif.
- 10 Dans *booty Looting*, les instantanés saisis par Willems sont largement prédéterminés. Peu de place a été laissée au hasard. Tous les mouvements sur scène sont structurés et les interprètes prennent rarement le risque de l'improvisation. Certaines images paraissent extraites de la fureur chaotique et implacable de l'action des danseurs ; d'autres sont littéralement construites avec des toiles de fond postiches, les personnages posant sous des flashes de studio synchronisés. On assiste donc à l'étalage continu d'un désordre dissonant, apparemment peu harmonieux mais pourtant organisé dans les moindres détails. La plupart des photographies prises sur scène par Willems sont projetées en temps réel sur un écran placé au fond, tandis que l'action se déroule imperturbablement devant elles – ce qui amène le public à devoir constamment faire un choix visuel entre l'action confuse présentée sur scène et les photographies qui en capturent les battements.

Danny Willems pourchassant les autres interprètes



Photographie de Wim Vandekeybus, avec l'autorisation de l'auteur.

Mémoire réelle ou déformée

- 11 Ainsi, loin d'être un simple cadre esthétique pour l'événement théâtral, la photographie joue un rôle primordial : elle agit comme un ciment dramaturgique essentiel pour maintenir les blocs d'espace-temps dans leur complexité, de manière contradictoire et déroutante. Participant à la fabrication de la fiction et reconstruisant les traces d'un passé inexistant, la photographie constate et garantit que les événements ont eu lieu, afin que le public puisse le confirmer, en fixant dans sa mémoire les images projetées sur l'écran additionnel. Écho d'un présent en progression continue, qui devient immédiatement un passé recomposé, l'image photographique tout à la fois accueille et désigne la duperie. Vandekeybus soutient que les images peuvent mentir, raconter une histoire différente, construire des paysages mentaux qui sont infidèles, mais il ajoute que « si quelqu'un meurt sans être photographié, il n'y aura aucun souvenir de lui¹⁰ ».
- 12 Le rapport dialectique qui existe entre mémoire et photographie constitue le thème principal de *booty Looting* : la réflexion sur les illusions modelées par les images agit comme levier puissant pour renvoyer à l'« ancienne exigence psychologique de survivre à la mort¹¹ » et au désir de construction de l'identité. Les souvenirs falsifiés de la vie de Birgit Walter et ceux contradictoires de ses enfants se recomposent à travers la mémoire photographique, comme si le réel lui-même n'était rien d'autre qu'un ensemble de fictions.
- 13 John Berger affirme qu'avant l'invention de la photographie il n'y avait que la mémoire, et donc que la reproduction des images ne s'exerçait que par l'esprit. Selon lui, « [...] ce que fait l'appareil photographique et qu'aucun homme ne pourrait jamais faire, c'est de fixer l'apparition d'un événement. Il isole cette apparition de l'écoulement des

apparitions et la préserve dans le temps¹² ». La fonction principale de la caméra serait donc de préserver une série de visions extraites d'une succession d'apparitions, afin de les maintenir inchangées au fil du temps. Une telle réflexion n'est pas nouvelle dans le champ de la critique photographique, mais s'avère plus surprenante dans le contexte d'une mise en scène, où le médium a ainsi l'opportunité de se réinventer, tout en s'abandonnant à la pratique dénigrée à l'époque postmoderne de la simple reproduction du monde. Ce que fait Danny Willems sur la scène de *booty Looting* renvoie presque littéralement aux propos de Berger : le photographe se focalise à travers une image arrêtée, sur l'instant présent qui, paradoxalement, se transforme immédiatement en passé. Sans ce dispositif, qui est le seul à pouvoir arrêter et extraire un moment du flux impétueux du mouvement, la vie de Birgit Walter ne pourrait même pas exister.

- 14 Le rôle attribué à la photographie dans ce spectacle se fait alors évident. Alors que l'image fonctionne sur un principe méta-linguistique et prend une valeur herméneutique, elle s'offre également comme une sorte de *deus ex machina* qui forge la vie des personnages. Le photographe est le seul qui est en mesure d'identifier les signes possibles de cette réalité complexe et d'attirer l'attention sur eux, révélant ainsi ce qui échappe physiologiquement à l'œil humain. Ceci ramène au célèbre « noème photographique¹³ » de Roland Barthes : on ne peut nier que ce qui apparaît dans une photographie a effectivement été là, mais à la manière d'un objet irrémédiablement séparé de la réalité. Il s'agit d'un objet fugitif qui maintenant n'est plus. Cette double assertion liant la réalité et le passé est l'essence même de la photographie qui est une émanation directe du référent, la ratification de ce qui est terminé, dont elle devient la réminiscence, même si celle-ci s'avère inexacte. La photographie est ainsi une « [...] Cassandre, mais avec les yeux fixés sur le passé, [qui] ne ment pas, ou plutôt, étant par nature tendancieuse peut mentir sur le sens d'un moment, mais jamais sur son existence¹⁴. » Avant l'appareil photographique, il y a le référent qui, dans le cas de *booty Looting*, est la vie fictive de Birgit Walter s'écoulant sous les yeux du spectateur. Cependant, tandis que celle-ci se déroule, la photographie en fixe les moments importants, accompagnés d'un déclic en temps réel. Sans l'apport de la photographie, le spectacle théâtral ne fournirait qu'une succession d'images et de mots, qui ne pourraient être stockés dans le regard du spectateur.
- 15 La réminiscence est souvent appréhendée comme un processus asservi aux images, et la mémoire visuelle est considérée comme la plus compétente pour le façonnement dans l'esprit du passé. Selon Proust, dans *À la Recherche du temps perdu*, les photographies ne sont par définition pas réelles : « [o]n n'a jamais que des photographies manquées¹⁵ ». Pour l'écrivain, l'instantané est le résultat d'un choix arbitraire, parfois intentionnel, qui ramène des fragments visuels incomplets, partiels et donc illusoire. La photographie n'est pas en mesure de restituer toutes les facettes du réel, et bien qu'on considère souvent qu'elle aide à la mémoire, elle ne fait en réalité que confondre les souvenirs.
- 16 Vandekeybus mentionne Proust lorsqu'il introduit *booty Looting*, et sa réflexion sur la mémoire est le leitmotiv de l'ensemble du spectacle. Dans une interview, il déclare :
 [...] même Proust a accusé la mémoire visuelle d'effacer les souvenirs. Il disait que le goût et le toucher sont plus sensibles, même si la vue est prédominante. Ce qui explique pourquoi il arrive souvent que nous nous souvenons de quelque chose dont nous n'avons jamais eu une expérience directe, mais dont on a peut-être seulement vu une photo¹⁶.

- 17 Lorsqu'un moment passé – partiellement vrai, partiellement fictif – est mis en scène, il se voit dédoublé par la photographie – le médium étant un moyen approprié pour représenter le passé et le présent ensemble, de même que le théâtre qui montre quelque chose qui n'existe pas, mais qui est pourtant présent sous les yeux de l'observateur.

« You left with the feeling of having been tricked¹⁷ »

- 18 Vandekeybus s'interroge également sur les effets sur le spectateur d'un tel système de présentation en images. De quoi le public se rappellera-t-il après *booty Looting* ? Les photographies auront-elles ajouté ou enlevé des détails à la trame dont se rappellera le public ? Apporteront-elles un soutien à la mémoire ou empêcheront-elles un souvenir exhaustif de se former ? Ceux qui assistent à ce spectacle vivent une expérience individuelle, tourbillonnante et inconfortable. Malgré l'énergie explosive provenant de la scène, ils sont en permanence mis en difficulté, distraits par une action simultanée et exhortés à reconstituer les morceaux d'un puzzle décousu. Il semble ainsi que chaque individu soit invité à concevoir sa propre version de l'histoire, contraint de décider ce qui est réel et ce qui ne l'est pas, et de définir des angles d'approche prioritaires. C'est grâce à la présence du photographe que les spectateurs peuvent prendre conscience de cette dialectique de la réalité et de la fiction entremêlées, au sein de laquelle il développe leurs interprétations.

Le public photographié pendant le spectacle



Plan tiré de la vidéo du spectacle, avec l'autorisation de la compagnie.

- 19 Le parterre est systématiquement interpellé, il est photographié à plusieurs reprises, parfois même réprimandé et accusé ne pas être assez attentif. Le spectateur est amené à participer à la partie de chasse du photographe, à la tentative de conquérir, de voler des images servant à la reconstitution de l'intrigue ; il est entraîné à se comporter

comme un brigand qui s'emparerait du possible pour le rapporter chez lui et se débrouiller ensuite avec l'enchevêtrement des signes. Vandekeybus a déclaré explicitement qu'il souhaitait déconcerter le public, en l'amenant constamment sur de fausses pistes ; il fabrique des histoires pour les déconstruire immédiatement après. Le spectateur se sent dupé, défié et doit faire un effort pour comprendre, percevoir la fraude et la mystification au sein du renversement continu des visions, mais il est surtout visuellement influencé par les photographies projetées. Ce sont ces images fixes qui constituent la référence et qui produisent la mémoire collective du spectacle. Ces photographies peu fiables et simulées, que l'on sait mensongères, rendent sensible le cadre qui autorise notre accès à la connaissance, la médiation iconique nécessaire à chacun afin de démontrer aux autres qu'il existe, dans la réalité.

NOTES

1. En juin 2015, Prince, déjà connu aux États-Unis depuis 1975 en tant qu'artiste appropriationniste, déclenche une controverse dans le monde de l'art en raison d'une opération spéculative impliquant les nouveaux médias. Suivant la ligne idéologique qui a toujours caractérisé son travail, il décide de voler une série de photographies publiées sur Instagram par ses *followers*, les agrandit et les vend à un prix élevé à la Gagosian Gallery de New York. L'artiste réussit à contourner les problèmes de violation du droit d'auteur et gagne plusieurs centaines de milliers de dollars grâce à la vente de ces images, qu'il signe personnellement.
2. Hal FOSTER, Rosalind KRAUSS, Yves-Alain BOIS, Benjamin H. D. BUCHLOH, David JOSELIT, *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, Bologna, Zanichelli, 2013, p. 625. Traduction de l'auteur.
3. *Ibid.*
4. *Ibid.*, p. 47.
5. Dans le débat contemporain sur la photographie, la question de son potentiel mensonger revient fréquemment, surtout depuis l'avènement du numérique qui a remis en lumière le problème de la manipulation de l'image et les questions éthiques connexes. Parmi les ouvrages publiés ces dernières années qui traitent le sujet voir, entre autres, Fred RITCHIN, *After photography*, New York, W.W. Norton & Company INC, 2009 ; Joan FONTCUBERTA, *La Càmara di Pandora. La fotogrfi@ después la fotografia*, Barcelona, Gustavo Gil, 2010 ; Umberto ECO, « Mentire con la foto », *Corriere della sera*, 10 février 1976 ; Francesca ALINOVI, Claudio MARRA, *La Fotografia: illusione e o rivelazione?*, Bologna, Il Mulino, 1981 ; Michele SMARGIASSI, *Un'autentica bugia. La fotografia, il vero, il falso*, Roma, Contrasto due, 2009.
6. Ines MINTEN, « This Performance is a set of Building Blocks », *Staalkaart*, < <http://www.staalkaart.be/> >.
7. *Ibid.*
8. Souvent Vandekeybus demande à ses danseurs une attitude scénique qui va au-delà de la pure expression de la danse, favorisant des compétences telles que l'intensité vocale et la capacité d'agir : qualités que possèdent les quatre danseurs du spectacle, Elena Fokina, Dymitri Szypura, Luke Jessop et Kip Johnson.
9. Comme on le sait, dans la théorie de Susan Sontag l'appareil photographique représente un outil pour abuser symboliquement les autres individus, à la manière d'un phallus ou d'une arme

mortelle, qui se charge et se pointe ; Susan SONTAG, *La Photographie*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 1979.

10. An informal interview to Wim Vandekeybus, video-interview sur *La Biennale di Venezia Channel, Quarto Palcoscenico* : < <https://www.youtube.com/watch?v=tnwMYnPE5pk> > ; la traduction est de l'auteur.

11. Federica MUZZARELLI, *L'Invenzione del fotografico. Storia e idee della fotografia dell'Ottocento*, Torino, Einaudi, Piccola Biblioteca Einaudi Mappe, 2014, p. 93.

12. John BERGER, *About Looking*, London, Writers and Readers Published Cooperative, 1980, p. 56. Traduction de l'auteur.

13. Roland BARTHES, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil, « Cahiers du Cinéma », 1980.

14. *Ibid.*, p. 120.

15. Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu, À l'ombre des Jeunes Filles en fleurs*, I, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1954, p. 490.

16. Cette déclaration de Wim Vandekeybus est apparue sur le programme distribué dès le début à Venise et a été reprise et insérée dans l'article « A day in the life of booty Looting » : < <http://www.nationmultimedia.com/life/A-day-in-the-life-of-Booty-Looting-30233862.html> >.

17. « Vous êtes partis avec le sentiment d'avoir été trompés » : Sarah VANKERSCHAEVER, « Deceit in Venice. Vandekeybus presents premiere of booty Looting », *De Standaard*, 25 juin 2012.

RÉSUMÉS

Le spectacle de danse-théâtre *booty Looting*, qui a débuté en 2012, est une rhapsodie narrative complexe dans laquelle l'image photographique, prise et reproduite en temps réel, présente un coefficient diégétique essentiel à la compréhension de l'histoire. Un photographe devient lui-même interprète et est chargé de la délicate fonction de décrypter le dynamisme fébrile de l'intrigue, qui opère entre vérité et mensonge, entre réalité d'une présence sur scène et faux souvenirs de l'imaginaire.

The *booty Looting* dance-theater show, which began in 2012, is a complex narrative rhapsody in which the photographic image, taken and reproduced in real time, represents the diegetic coefficient essential for the understanding of history. A photographer becomes himself an interpreter and he is in charge of the tricky function of deciphering the feverish dynamism of the plot, which takes place between truth and lies, between the reality of the presence on the stage and the false memories of the imaginary.

INDEX

Mots-clés : théâtre, mémoire, déformation, faux, vol, chasse, temps réel

Keywords : theatre, memory, to bend, fake, stealing, hunting, real time

AUTEUR

ARIANNA NOVAGA

Docteure en histoire des arts, Arianna Novaga est rattachée à l'université IUSVE de Venise-Mestre et Vérone, où elle enseigne la photographie et la communication visuelle. Auteur d'une thèse sur les rapports entre théâtre et photographie, elle a publié plusieurs essais sur ce sujet : *IUSVEducation*, *Culture Teatrati*, *Sciama/ricerche*, etc. Elle est également photographe et directrice artistique de *Hodgepodge Imagezine*.

Varia

L'obsession du réalisme. Sur trois expériences primitives de photographie (1837-1851)

Olivier Ihl

- 1 Le critique de cinéma André Bazin proposa, au moment de la Libération, de caractériser la photographie par une donnée psychologique : la capacité de combler « notre appétit d'illusion par une reproduction mécanique dont l'homme est exclu ». Comme le cinéma, ce médium aurait rompu avec le souci esthétique, celui de représenter le monde. En organisant « un transfert de réalité de la chose sur sa reproduction », il viendrait satisfaire « définitivement et dans leur essence même *l'obsession du réalisme*¹ ». Une formule dont cet article se propose de revisiter la portée.
- 2 L'idée est d'interroger certains des défis que pose l'image photographique au travail de l'historien. Ma démarche s'appuiera notamment sur trois recherches récentes consacrées à des épreuves de « primitifs de la photographie² ». Il s'agit du premier portrait réalisé sur une plaque au sel d'argent par Louis Jacques Mandé Daguerre en 1837, d'une série de daguerréotypes sur les barricades de la rue du Faubourg-du-Temple lors des journées de juin 1848 que l'on doit à Charles-François Thibault, enfin d'un calotype, « Porte Cochère », monté par Louis Marie Bosredon en 1855 sur carton et papier salé³.
- 3 L'historien Peter Burke soutient que les images ne doivent pas être considérées comme les reflets d'une époque ou d'un lieu, mais plutôt comme l'extension de l'expérience dans laquelle elles ont été produites⁴. Une façon de suggérer que la photographie a donné naissance à un type inédit de regard : celui d'une lentille, appelé « objectif », qui s'offre comme une appréhension nouvelle du réel. Jules Janin, en présentant l'invention dans la revue *L'Artiste*, la définit comme « un miroir qui garde toutes les empreintes⁵ ».
- 4 Pour l'historien, la métaphore de la fenêtre aurait été plus judicieuse. Avec elle, le spectateur est invité non pas simplement à regarder la photographie, mais à se porter à travers⁶. D'abord, à travers la matérialité de ce qui est bel et bien un objet visuel : l'idée est notamment de retrouver les conditions de production et de mise en circulation de

chaque épreuve. Ensuite, à travers les correspondances qui relient chaque « instant apparent⁷ » à des pratiques et des discours, c'est-à-dire à des circonstances significatives. Enfin, à travers l'intention de l'opérateur : il s'agit ici de comprendre ce que ce dernier a voulu montrer, en somme de décrire l'inobservable (un état d'esprit) par le moyen de ce que cet opérateur, dans une situation donnée, a choisi d'observer.

Un objet visuel

- 5 Pour le socio historien, la photographie livre, avant tout, des traces. Constituées en indices, celles-ci permettent de renouer avec un passé spécifique. Un protocole d'enquête qui n'est pas celui d'une histoire de la photographie mais celui d'une histoire *par* la photographie. Encore quasi-clandestin en France, il y a une vingtaine d'années⁸, ce mode de questionnement a connu depuis d'importants développements⁹. Tenir la photographie pour une archive visuelle, c'est toutefois s'exposer au reproche. Celui de se livrer à une sorte de braconnage académique. En ce territoire dominé par l'histoire de l'art et la philosophie de l'esthétique, l'incursion des sciences sociales garde comme un air de transgression. Ne manque-t-elle pas à la « vérité ontologique » de l'image photographique¹⁰ en restant prisonnière d'un « vocabulaire positiviste¹¹ » ?
- 6 Il faut dire que l'attrait pour les « cultures visuelles¹² » ne cesse d'étendre le nombre de disciplines tournées vers la photographie. En témoigne l'essor d'une ethnographie spécialisée dans l'analyse de ce type de support comme de la vidéo et de l'hypermédia¹³. La sociologie visuelle a, elle aussi, largement investi ce champ de recherche¹⁴. L'histoire et la science politique sont emportées par la même dynamique. Au point de devoir à leur tour élaborer une méthodologie spécifique : comment traiter l'« information visuelle » que recèle chaque image ?
- 7 Parler d'information visuelle conduit à restituer la photographie à sa dimension première : celle d'un objet enserré dans les relations propres à un milieu¹⁵. Howard Becker s'appuie sur cette caractéristique pour distinguer « l'image sociale », celle qui a une fonction marchande ou artistique, et « l'image du social » dont la portée découle, quant à elle, de cette référence directe au réel. L'idée n'est pas simplement d'évoquer un contexte, comme s'il ne s'agissait que d'«agrafer» une plaque ou un tirage à une chronologie ou à un groupe. Il est d'explorer des « raisons d'être », notamment une expression qui doit être entendue au sens matériel du terme. Ce sont les circonstances dans lesquelles, concrètement, chaque cliché a pu être « pris » qui retiendront l'attention : réseau professionnel ou militant, localisation géographique, environnement familial, transaction marchande¹⁶...
- 8 Un exemple : sur les deux demi-plaques de la barricade de la rue du Faubourg-du-Temple que possède le musée d'Orsay, on distingue en bas à droite un poinçon. Il désigne le fabricant : « 30 Daguerreotype Richebourg A Paris, quai de l'Horloge 69 ». Or, Pierre Ambroise Richebourg est l'un des « Princes du Boulevard ». Un ingénieur-opticien ami de Charles-François Thibault, le fils d'un garçon de caisse, et de Testud de Beauregard, un ingénieur civil. Ces amateurs de la « science photographique » animaient alors un réseau d'inventeurs engagés en faveur de la « République sociale ». C'est donc par cet indice que l'adresse de l'opérateur a pu être retrouvée. Les archives du sommier foncier aidant, il a pu être prouvé que le daguerreotype avait été pris du troisième étage du 92, rue du Faubourg-du-Temple. C'est l'adresse d'un maraîcher, Jean Pierre Piver, qui logeait le jeune Thibault. Le cliché est ainsi le produit d'une

préoccupation politique, celle d'un ancien conseiller municipal à Saint-Mandé, président d'un club né au lendemain des journées de février 1848.

« La barricade de la rue Saint-Maur-Popincourt avant l'attaque par les troupes du général Lamoricière, le dimanche 25 juin 1848 »



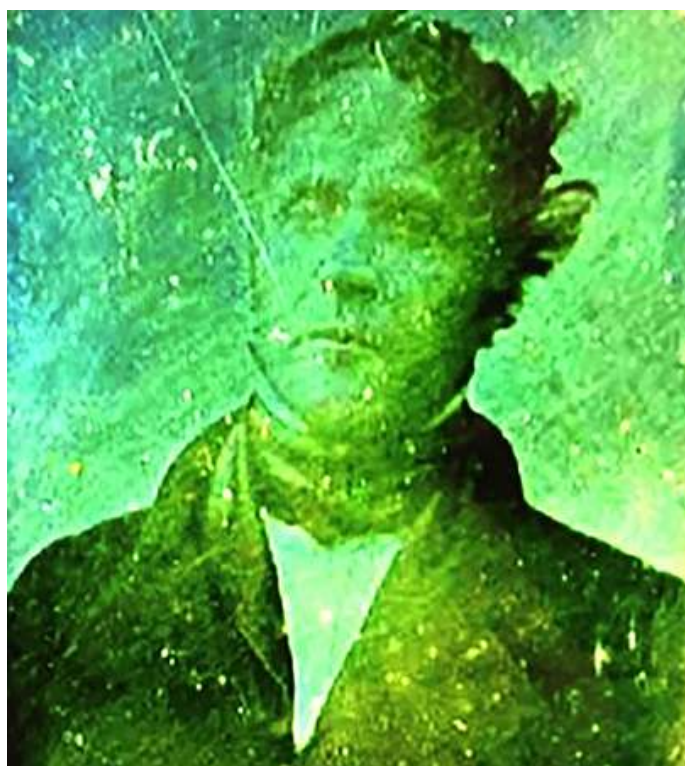
Daguerréotype (11,7 x 15 cm), Paris.

© Musée d'Orsay.

- 9 Le poinçon de Richebourg joue ici le rôle d'une trace révélatrice. Il signale la manière dont l'objet se réfère à une expérience. On pourrait parler de détail si, dans l'histoire de la peinture, le mot n'avait pas été annexé¹⁷. On lui préférera donc le terme de « fragment ». Celui-ci, contrairement au détail pictural, ne suppose aucun trait d'esprit, ni intention créatrice. Il est un motif, intentionnel ou non. Si le fragment s'est imposé, c'est porté par les circonstances d'une prise de vue. On est loin de l'affect entourant le *punctum* cher à Roland Barthes, de ces images « ponctuées, parfois même mouchetées, de [...] points sensibles¹⁸ ». Le fragment ? Il est la partie visible d'une relation sociale qui souvent n'est plus « portée » par aucune mémoire.
- 10 Le daguerréotype ne fournit pas seulement une image : c'est un objet matériel qui, à ce titre, prend à témoin des expériences sociales et politiques. Comme l'écrit Peter Berger, « une photographie, tout en enregistrant ce qui a été vu, fait toujours et par nature référence à ce qu'on ne voit pas¹⁹ ». Si l'historien traque ces interfaces avec le réel, c'est pour restituer ce qui n'est qu'un artefact (l'apparence) à ses conditions de production, autrement dit pour en faire une information à part entière.
- 11 Prenons la cravate que porte M. Huet sur le premier portrait de Louis Daguerre. Il suffit de l'observer de près, au besoin de se munir d'une loupe, pour la relier à un mode de vie. Foulard noué en double cercle, comme le veut la mode de l'époque, autour du col de la chemise, l'accessoire se prolonge par un jabot retombant sous le revers du paletot.

Un exemplaire éloigné des modèles dispendieux dont se prévalaient les catégories sociales les plus huppées. Rien à voir avec les foulards de soie ou de mousseline qui distinguent, en ces années, les négociants de la chaussée d'Antin ou les aristocrates du faubourg Saint-Germain. Suivant la mode lancée par les maisons telles que Bodier ou Perry, ces derniers font tenir leur cravate par une coûteuse épingle à figure. Ils usent aussi de l'empois pour lui conférer une rigidité impeccable. Les magazines de mode l'indiquent : M. Huet appartient, lui, à un rang bien plus modeste. Sa cravate est, elle, simplement fermée à l'arrière par une boucle. Elle est enduite de batiste, « l'amidon du pauvre ». Ce qui rattache cet homme au milieu des rapins et étudiants désargentés. Un tel stratagème prouve également que M. Huet était attentif à se rendre convenable aux regards suspicieux.

« M. Huet, 1837 », daguerréotype signé par Daguerre



Avec une mention de sa main, 1837 (5,8 x 4,5 cm), collection M. et B. Pagneux.

© Fondation Pierre Bergé et associés (reproduction Sylvain Pelly).

Traces, indices, énigmes

- 12 On le constate : le socio historien s'efforce avant tout de déchiffrer des motifs visuels en partant des indications enfouies dans et sur l'objet lui-même²⁰. Une méthode particulièrement appropriée pour la plaque de cuivre non reproductible qu'est le daguerréotype. Pièce unique, celle-ci a une façon bien à elle de se relier à ce qui s'est passé. D'où l'intérêt de se projeter dans et hors du champ visuel découpé par le cadre de saisie. Dans le cas des trois daguerréotypes sur la rue du Faubourg-du-Temple, l'enquête a pu mettre au jour certaines des motivations de Thibault. Elle a pu montrer ce qu'il attendait de ces clichés : dans sa rue, dans sa famille, dans son entourage.

- 13 Pour cela, il fallut identifier l'entourage de Charles François Thibault, élargir l'attention à la sociabilité de cette partie du bas-Belleville, renouer avec les affrontements qui s'y sont déroulés, expliciter le rapport que les habitants entretenaient avec la barricade. Bref, il fallut débarrasser ces plaques de métal poli des « interprétations » qui les ont progressivement recouvertes.
- 14 La nostalgie a pu susciter une lecture reliquaire de chaque photographie, ici celle d'un Paris populaire, porteur d'une définition romantique de la citoyenneté. Un Paris avec qui le public pourrait, de nos jours, retrouver un lien direct, jusqu'à prétendre « entrer dans la vie » de ceux qui ont croisé l'objectif de Thibault, là, au petit matin d'un dimanche insurrectionnel. Or, l'image photographique n'entretient aucune transparence avec le passé. Le soutenir serait faire preuve de naïveté.
- 15 Pour le socio historien, l'exercice consiste, en fait, à mettre en correspondance un rendu visuel avec des mémoires d'acteurs : avec des registres d'état civil, des inventaires notariés, des entrefilets de presse, bref avec des « circonstances » qui en définissent la portée. Étymologiquement, le mot circonstance (du latin *circum stare*) désigne ce qui « se tient debout aux alentours ». Une contiguïté qui sert, pour l'enquêteur, à caractériser ce qui est montré. En l'espèce, il s'agira de porter au grand jour des liens de dépendance, des pratiques de travail, des réseaux professionnels. Peter Berger en fait la remarque : « si les apparences peuvent donner naissance à des idées, c'est qu'elles possèdent une cohérence spécifique à un instant précis et articulent un ensemble de correspondances²¹. »
- 16 Dans son utilisation de la photographie, le socio historien transforme en source des objets destinés à l'origine à tout autre chose : « En histoire, tout commence avec le geste de mettre à part, de rassembler, de muer ainsi en “documents” certains objets répartis autrement²². » L'opération s'attache finalement à révéler la cohérence qui sous-tend certaines apparences. Cette « révélation » ne doit pas être entendue comme une catégorie optique, voire spirituelle. C'est une catégorie documentaire. Celle qui aboutit à porter à la connaissance quelque chose resté jusque-là inconnu. On pourrait parler d'une épistémologie de la trouvaille. Marc-Emmanuel Mélon l'assimile à « un émerveillement des détails », source d'une « joie indicible » chez le savant²³.
- 17 L'une des lignes directrices de cette épistémologie tient à l'égalité de traitement à laquelle l'éclat de la lumière soumet la prise de vue. Elle fut saluée par l'auteur de *The Pencil of Nature* qui y voyait une « révolution ». Le « dessin photogénique » ne traitait-il pas « avec la même impartialité une conduite de cheminée ou un ramoneur que l'Apollon du Belvédère²⁴ » ? Cette « impartialité » qualifie la place qu'occupe chaque motif dans le champ de vision. Elle peut pourtant subir des effets de cadrage ou des retouches. Reste qu'avec la mécanisation du rapport optique, l'opérateur s'expose aux effractions du réel. Des effractions qui peuvent aller jusqu'à la dissonance. Comment expliquer, par exemple, la présence, sur l'une des épreuves de la rue du Faubourg-du-Temple, celle du Musée Carnavalet, d'une jeune femme au bonnet blanc ? Quel statut visuel occupe-t-elle, là, dans le coin supérieur droit du daguerréotype, juste en face de l'appartement occupé par Thibault ?

Détail de « La barricade de la rue du Faubourg-du-Temple, le 25 juin 1848 »



© Musée Carnavalet.

- 18 Cet infime fragment est parfaitement reconnaissable. Il provoque ce que Nicolas Mirzoeff appelle une « contre visibilité²⁵ ». En ce matin du dimanche 25 juin 1848, cette jeune lingère de 26 ans, dénommée Pauline Pompon, paraît contrarier la stratégie visuelle de l'opérateur. Est-ce un hasard si cette plaque ne sera pas remise au journal *L'Illustration* pour être reproduite par la gravure ? Thibault la conservera auprès de lui. Il ne la donnera pas non plus à Jean-Pierre Piver, son ami, lui qui accrochera dans son salon les deux autres daguerréotypes. Comme si, par ce fragment, cet exemplaire se révélait inapproprié. Faut-il en chercher la raison du côté de la relation que Thibault avait avec cette femme ? À moins qu'il ne s'agisse d'un embarras technique né d'un accident de cadrage...

Une image en situation

- 19 La correspondance que traque l'historien, c'est aussi le lien existant entre plusieurs épreuves d'un même photographe. Prenons le premier portrait de Daguerre : il se relie à une autre de ses plaques, la composition avec fossiles et coquillages (16,3 x 21,2 cm, Paris, Musée des Arts et Métiers, 1837). Rien d'étonnant ici. Le garçon d'atelier connaissait le Musée d'histoire naturelle où cette plaque a été prise. Pour s'y introduire et réaliser cette épreuve, Daguerre a dû le solliciter. Une interdépendance qui fait comprendre, en retour, que ces deux images ont été sans doute réalisées le même jour. Jean Baptiste Huet fut, des années durant, un employé de l'établissement. Photographié sur le premier cliché, il a participé à la réalisation du second. Des lettres de Daguerre à

Isidore Niépce permettent de fixer approximativement la date de cette expédition clandestine : l'été 1837.

- 20 Qu'en déduire sinon que le portrait n'était qu'un essai technique. Le visage de Jean-Baptiste Huet n'était pas voué à faire un portrait commercial, simplement à tester la possibilité du plan rapproché avec l'appareil expérimental que Daguerre avait mis au point. Une jeune lingère, un garçon d'atelier : la question que posent ces figures subalternes peut être étendue à un autre enjeu. Le fait de savoir si ces figures méritaient, avant 1850, d'être vues engage celle de comprendre comment les premières expériences photographiques les ont vues. Autrement dit, à quelles conditions une lingère et un garçon d'atelier ont pu accéder à l'univers du visible en des temps qui rendait cela très improbable.
- 21 Le point de vue des « primitifs de la photographie » que furent Charles-François Thibault ou Louis Daguerre a largement oblitéré ces visions alternatives. Ce faisant, elles renseignent sur la place largement accessoire qu'occupaient encore certains groupes sociaux. On évoquera une place accidentelle ou technique. Car il fallut attendre plusieurs années pour « voir » d'autres acteurs que ceux issus de ce que Thorstein Veblen appellera les « classes de loisirs²⁶ ». Signe que les photographies portent l'empreinte des dispositions visuelles qui structurent une société. Histoire sociale et histoire photographique ? Elles ne font qu'une, en l'occurrence. Parce que l'œil est un organe redevable de l'histoire, dans le double sens où il est façonné par elle et où, en retour, il la rend intelligible.
- 22 Est-ce à dire que la photographie livre la coupe transversale d'une expérience vécue ? Arrachée à la linéarité du temps, elle ne fixe, c'est vrai, qu'un seul instant. En revanche, les correspondances exhumées par l'historien débordent ce moment précis. Plus encore : elles les enchaînent à d'autres séquences, invisibles elles, mais qui font comprendre ce que fut, finalement, chaque expérience. Si la photographie propose des « apparences arrachées à leur sens », déjà par ce qu'elle les soustrait « à leur fonction²⁷ », l'historien s'emploiera à leur restituer cette part d'elle-même. Avec l'idée de remettre chaque image « en situation ».

« Porte Cochère »



Photographie positive montée sur carton et papier salé (39 x 28,5 cm).

© BNF, Cabinet des Estampes et photographies : EO-245-FOL. Le négatif est signé « M. L. Bosredon ».

- 23 Une vierge à l'enfant, des outils de jardinage, une porte cochère : la composition de Louis Marie Bosredon est celle d'un ouvrier graveur. Fils et petit fils de menuisier, celui-ci n'a laissé derrière lui aucune œuvre reconnue. Dans le cas d'espèce, plus de métal, ni de miroitement. La matérialité du tirage contact est revendiquée. Comme les motifs agencés de sa main, en ce mois d'octobre 1855, dans la cour du 165, boulevard Montparnasse où il loge. Une prise de position personnelle qu'à la différence de Le Gray, Le Secq, Nègre ou Baldus, Bosredon n'a pas fait connaître dans la revue *La Lumière*, ni en intégrant la très aristocratique *Société française de photographie* créée en 1851.

- 24 Les raisons de cet artiste ouvrier sont spécifiques. En premier lieu, la technique du calotype prolonge un savoir-faire. L'image photographique s'apparente au rendu de la gravure et du dessin : par la douceur des traits, le velouté du support ou sa façon de se fixer aussi bien dans l'épaisseur du papier qu'à sa surface. En second lieu, promouvoir cette « planche photographique », c'était combattre, à l'époque, la dévalorisation dont elle faisait l'objet. Pour Lamartine, la « servilité de la photographie » tiendrait à sa nature mécanique : elle viendrait « calquer la nature sans la choisir, sans la sentir, sans l'animer, sans l'embellir²⁸ ». Or, Bosredon revendique ce statut. Sauf qu'il le fait sans renoncer à donner une forme personnelle à la reproduction des choses visibles. Photographe, il ne s'en veut pas moins artiste. En troisième lieu, le calotype ouvre de nouveaux horizons : il permet d'imprimer la prise de vue sur de multiples supports. Une caractéristique qui inscrit l'image dans la sphère de la fameuse reproductibilité théorisée par Walter Benjamin.

- 25 Bosredon est en quête d'une matrice à copier. 1856 : son nom apparaît dans le *Bulletin des lois de l'Empire*. Le 27 février, sous le numéro 26617, cet « artiste peintre » a déposé avec son beau-fils, Marie-Jules-Ernest Hutin « photographe », un brevet pour « la fixation des épreuves photographiques par des métaux sur faïence, porcelaine, terre cuite, et, en général, sur tous ustensiles de ménage, de décoration et de luxe²⁹ ». Son idée ? Procéder à une transposition « exacte et parfaite », et cela « à peu de frais, de temps et d'argent » (lettre du 4 mars 1846)³⁰. Dans son atelier du boulevard Montparnasse, l'inventeur travaillait donc à un procédé permettant de démultiplier les images. Une façon de congédier une définition du beau qui ne connaîtrait que des spécimens uniques ou rares. Bosredon veut, lui, faire de ce procédé l'un des piliers de l'art industriel.
- 26 La chambre noire est présente sur l'escabeau au milieu de la photographie. Elle est surmontée d'un objectif sur lequel Bosredon a adapté une boîte fixée sur le châssis, boîte qu'il a conditionnée de façon à recevoir les objets spécifiés. Le tirage ? Il rend hommage à ce projet, celui de recouvrir de décors artistiques les objets de la vie quotidienne. Tel est le projet de Bosredon : populariser la copie d'œuvres artistiques avec du nitrate d'argent, du collodion et une « boîte de prise de vue³¹ ».
- 27 L'exercice photographique a une portée majeure. Il consiste à déplacer l'attention de ce qui est représenté vers ce qui est présenté. À retrouver en quoi, comme le soulignait André Bazin, l'image est une « extension du réel ». L'existence de cet objet photographié ne peut être subordonnée à la seule signification artistique ou documentaire. Elle participe également « de l'existence du modèle comme une empreinte digitale » (Bazin). Sa densité visuelle vient de là, de ce que le critique de cinéma nommait sa « puissance de crédibilité » : un effet de réel qui tient autant de la qualité de la reproduction que des informations, visibles ou dissimulées, venant s'y projeter³².

Comprendre une intention

- 28 Doit-on, pour autant, en conclure que la photographie est dépourvue d'intention ? Bazin s'en déclare convaincu : « pour la première fois, entre l'objet initial et sa représentation, rien ne s'interpose qu'un autre objet. Pour la première fois, une image du monde extérieur se forme automatiquement sans intervention créatrice de l'homme, selon un déterminisme rigoureux³³ ». Parce que l'appareil photographique échappe, dans son fonctionnement mécanique, à toute intervention humaine, le résultat serait dénué de conscience, voire hasardeux. Le soutenir serait évidemment verser dans l'illusion du réalisme.
- 29 Certes, il n'est guère possible de restituer l'état d'esprit dans lequel l'opérateur s'est trouvé au moment de la prise de vue. Pas plus que ne peut être reconstitué, surtout pour ces époques « primitives », l'effet produit sur les contemporains. En revanche, l'historien peut enquêter sur ce qui rattache chaque image à l'idée que s'en faisait le photographe. Trois cercles de l'intention peuvent, sous ce rapport, être distingués : l'intention conceptuelle (les raisons qui ont poussé l'opérateur à préparer son acte photographique) ; l'intention contextuelle (la valeur qu'a fini par prendre cet acte pour le milieu et l'époque d'accueil) ; enfin l'intention réalisée, autrement dit celle qui se dégage des circonstances ayant entouré sa mise à exécution.

suffit de rappeler l'inventivité avec laquelle ce dernier peut agencer ou déformer ce qui se tient devant son objectif. La célèbre mise en scène réalisée par Hippolyte Bayard, en octobre 1840, le rappelle. Elle consista pour le praticien à se photographier lui-même en noyé. Un acte sans doute motivé par le désir de protester contre le mauvais accueil fait par l'Académie des Sciences à son « procédé de photographie sur papier ». La fiction subvertissait délibérément les apparences par un « essai » soulignant la variété expressive de la photographie³⁹.

- 36 Il faut en convenir : les choix qui président à l'acte photographique (profondeur de champ, lumière, mise au point, technique utilisée, cadrage, composition) éloignent l'idée d'un simple acte d'enregistrement. De nos jours, la diversité des pratiques photographiques a complètement desserré l'étau de cette obsession du réalisme. La fiction, la retouche, le collage ont même fini par contredire les premiers postulats fixés par cette théorie. Selon l'expression consacrée, la photographie se revendique désormais de la subjectivité de l'objectif. Avant l'avènement du numérique, cette évolution avait déjà rendu particulièrement poreuse la frontière entre création et document. Depuis, il est devenu impossible de ratifier la formule de Susan Sontag : les photographies, écrivait-elle, « qui informent sur la détresse » ne peuvent pas « créer une position morale mais [elles] peuvent la renforcer⁴⁰ ». C'était en 1974.
- 37 Le petit Aylan, ce garçon de trois ans échoué en septembre 2015, face contre terre, sur la plage turque d'Ali Hoca Burnu, en apporte la démonstration. La photographie – celle d'un jeune kurde qui avait tenté de fuir la guerre civile syrienne – fit la « une » des journaux du monde entier. Elle secoua jusqu'à la torpeur d'une Europe érigée en forteresse. Bouleversé, le pape François invita la communauté catholique à accueillir dans chaque famille un ou plusieurs réfugiés. Une position aussitôt encouragée par les dignitaires d'autres religions. Quant à François Hollande ou Angela Merkel, ils se crurent tenus d'en appeler à modifier l'accueil des réfugiés en Europe.
- 38 L'effet de ce cliché ? Un sondage Odoxa pour *Le Parisien-Aujourd'hui* paru le 6 septembre 2015 l'évalue à plus de 10 points, en France, de sympathie pour le « droit d'asile ». Un résultat qui, bien sûr, ne fut pas dans l'intention de la photographe Nilufer Demir. Elle l'expliquera : « je me suis dit que je pouvais témoigner du drame que vivent ces gens. Il fallait que je prenne cette photo et je n'ai plus hésité⁴¹ ». On l'observera : l'intention n'invalide pas le paradigme de l'empreinte. Elle oblige toutefois à faire place à une notion d'auteur qui ne se saurait être réduite aux seuls gestes de l'opérateur.
- 39 Si la photographie n'a pas, en tant que telle, d'esthétique ou d'idéologie, le photographe lui n'en manque guère. Preuve qu'à l'échelle de l'objet visuel, enregistrement et préférence ne s'excluent nullement. Le statut du réel n'empêche pas le souci de faire œuvre. Pour le socio historien, c'est là une antinomie dépourvue de sens. Ni l'effet de présence (avec son corollaire, la croyance dans l'image relique), ni la valeur artistique (avec son horizon d'une intention souveraine) n'oblitérent la dimension d'archive de chaque photographie. Celle-ci tient justement à une capacité d'attestation qui naît tout aussi bien de ce qui est montré que de la façon de le montrer.
- 40 C'est dire si l'usage documentaire des « primitifs de la photographie » ne saurait tenir lieu de valeur en soi. C'est bien l'enquête sur des informations visuelles ou sur des correspondances révélatrices qui les inscrit dans l'histoire. Le caractère fictionnel de certaines de ces apparences n'y change rien⁴². Pas plus que le caractère involontaire de tel ou tel fragment visuel. Bazin parle d'un « transfert de réalité », Peter Berger d'un « jeu avec le temps ». Ce qui est sûr, c'est que l'acte photographique vaut, pour le socio

historien, d'abord par l'information qu'atteste chaque correspondance. C'est la force mais aussi la limite de son travail. Seule l'information assure la cohérence d'une telle expérience. Et de la façon la plus simple qui soit : en rendant compte des voies par lesquelles, devant l'objectif, elle est devenue image.

Penser en images

- 41 La difficulté de « penser en image » vient de là, de l'opacité qui entoure les motifs dont chaque photographie se compose. L'opérateur est pourtant bel et bien dans ses images. Comment s'en étonner ? C'est lui que le modèle ou l'événement a « rencontré » au moment de la prise de vue. Encore faut-il être en mesure de l'y apercevoir. On pense à Gerda Taro, morte le 25 juillet 1937, victime du raid d'avions de la Légion Condor. De son vrai nom Gerta Pohorylle, cette assistante à l'agence Alliance-Photo avait inventé avec Endre Ernő Friedmann le pseudonyme de « Robert Capa » : une astuce pour mieux écouler leurs reportages. Mais la mort de Gerda, à Brunete, quelques jours avant son vingt-septième anniversaire, a fini par effacer cette vérité. Il faudra attendre plus d'un demi-siècle, pour que l'œuvre de « Robert Capa » lui soit réattribuée. Autrement dit, pour que lui soient restitués les objets visuels qu'avec son compagnon, la *pequeña rubia* avait contribué à réaliser⁴³.
- 42 Du reste, il est fréquent de se méprendre sur ce que montre une photographie. Il est si facile de se contenter de ce que la postérité s'ingénie à y plaquer. Expliquer, c'est rapprocher chaque image de causes générales. L'intention ? Elle est alors déduite d'un contexte, parfois de ce qui simplement la relie à une trajectoire biographique. Or, il faut résister à cette réduction. L'image ne peut être inférée de dispositions psychologiques ou d'une position professionnelle. Elle résulte de multiples interactions. Et déjà entre un savoir-faire, un environnement social ou politique et des mobiles biographiques. C'est au croisement de ces paramètres que l'image photographique doit être interrogée. La notion d'intention réalisée y contribue.
- 43 Ce qui se passe pendant la prise de vue doit retenir toute l'attention. Les mouvements de l'opérateur ne découlent pas uniquement du dessein poursuivi. Ils dérivent de la situation qui, en pratique, l'ajuste, voire le corrige. Ces circonstances donnent accès à une intelligibilité spécifique, celle d'une expérience. Le résultat n'est pas, pour autant, un simple procès-verbal visuel. L'image fait découvrir des intentions, plus ou moins contrariées, plus ou moins volontaires. Ces directives, le socio historien souhaite les exhumer en retrouvant les termes dans lesquels les participants eux-mêmes les appréhendaient.
- 44 Enquêter sur une photographie ? Ce n'est pas commenter un reflet du réel. C'est explorer les relations dans lesquelles une expérience fut rendue visible. L'obsession du réalisme verse dans l'erreur lorsqu'elle fait disparaître toute capacité à organiser un point de vue, ne serait-ce que pour séparer le montré de ce qui échappe à l'objectif. Sur le calotype de Bosredon, l'image s'ouvre sur une maison. L'objectif a saisi la porte cochère de cette propriété des Le Bastier, une famille catholique soucieuse d'action sociale. Le père, Pierre Louis, est mort en 1845. Ont hérité du bien familial sa fille, Caroline Angélique, et son époux, Nicolas-Alexandre Guillemin, ancien lieutenant porte-drapeau du régiment de la couronne. Avocat à la Cour royale de Paris, ce dernier a eu comme élève et jeune stagiaire Jean-Baptiste-Henri Lacordaire, précurseur du catholicisme libéral.

- 45 Regarder cette photographie, c'est voir plus qu'un lieu : un milieu dont les aspirations philanthropiques se vivent pour beaucoup dans la fidélité à la bible. Jules Le Bastier, le frère de Carole Angélique, est économiste. Il se revendique, comme Bosredon, du socialisme. Auteur d'une dizaine d'ouvrages, il plaide pour un impôt indirect sur la consommation, une « organisation du travail » ou la diffusion du capital. Hors champ comme sur le tirage papier, l'image croise l'ombre portée de nombreuses luttes politiques. En somme, elle articule le visible à l'invisible selon des formes qu'une intention a bel et bien pu délibérer.
- 46 Il faut cependant se méfier des métaphores. L'historien ou le sociologue ne « remonte » pas le cours du temps. Il n'« entre » pas dans ce « pays étrange » qu'est le passé. Les témoignages visuels qu'il collecte participent d'une investigation académique. Un travail qui n'épuise pas la valeur des images photographiques. Il fait simplement œuvre de connaissance, ce qui est déjà beaucoup.
- 47 Qu'importe si une certaine critique littéraire n'y perçoit qu'une « monotone image d'où l'âme est absente⁴⁴ ». Pour Bosredon, l'expérience se juche au cœur de l'histoire, nullement dans une interrogation métaphysique (« l'âme » comme remède à la « monotonie » [...] ou l'inverse). Qu'importe également si le discours muséographique explique l'image photographique par une fonction : sa place dans les salles d'exposition. Ce n'est pas cette valeur strictement expositionnelle qui intéresse le socio historien. Comment lui échapperait-il que ni Daguerre, ni Charles-François Thibault, ni Louis Marie Bosredon, n'avaient l'idée de faire une « photographie », au sens que les institutions artistiques donnent désormais au mot. Inventeurs et militants, ces touche-à-tout nourrissaient d'autres aspirations. Ils avaient à proprement parler d'autres raisons d'agir. C'est pourquoi il faut faire retour sur leurs images. Elles les racontent autant que ces hommes racontent, grâce à elles, le monde qui fut le leur. Un monde dont l'obsession du réalisme ne constituait nullement le drapeau moral comme s'il y avait là une fin en soi.

NOTES

1. André BAZIN, « Ontologie de l'image photographique », in *Qu'est-ce que le cinéma ?* [1944], Paris, Le Cerf, 1958, p. 15.
2. Félix TOURNACHON (dit NADAR) a accolé cette notion à la première génération de praticiens de l'héliographie. Voir *Quand j'étais photographe*, Paris, Flammarion, 1895, p. 191.
3. Ces épreuves ont été étudiées dans trois de mes derniers ouvrages : *Le Premier Portrait photographique. Paris, 1837*, Vulaines-sur-Seine, Éditions du Croquant, 2018 ; *La Barricade renversée. Histoire d'une photographie, Paris, 1848*, Vulaines-sur-Seine, Éditions du Croquant, 2017 ; *Une Histoire de la représentation. Louis Marie Bosredon et le Paris de 1848*, Vulaines-sur-Seine, Éditions du Croquant, 2016.
4. Peter BURKE, *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 2001, p. 34.
5. « Le Daguerotype » [sic], *L'Artiste*, novembre 1838, avril 1839, p. 145-148.

6. Alan TRACHTENBERG, *Reading American Photographs. Images As History: Mathew Brady to Walker Evans*, New York, Hill and Wang, 1989, p. XVI.
7. Robin LE POIDEVIN, « Time and the Static Image », *Philosophy* 72 (280), 1997, p. 185. Sa traduction par « instant apparent » est argumentée par Jiri Benovsky, *Qu'est-ce qu'une photographie ?*, Paris, Vrin, 2010, p. 93.
8. Ilse ABOUT et Clément CHÉROUX, « L'histoire par la photographie », *Études photographiques* n° 10, novembre 2001, p. 8.
9. L'entreprise éditoriale *Images Re-Vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art* publiée depuis 2005 par l'EHESS et l'INHA en offre une illustration. Ou le numéro 34 de la revue *Études photographique* (printemps 2017) qu'André Gunthert ouvre par cette apostrophe : « C'est donc bien en replongeant la photographie dans une histoire des images que l'on pourra résoudre les paradoxes du réalisme indicel. Au risque de faire perdre à la photographie ce qui a été si longtemps sa signature essentielle ? Celle-ci doit à son tour devenir l'objet d'une investigation en termes d'histoire culturelle et d'histoire des idées. »
10. Martyn T. JOLLY en fait la remarque : « La question de la vérité dans la photographie est beaucoup plus que la simple consolidation historique du réalisme documentaire en tant que genre, elle est aussi la manifestation résiliente de vérité à la fois dans et par la photographie, non seulement dans son essence ontologique, mais dans le processus psychologique et social de sa réception par le public » (« Fake photographs. Making Truths in Photography », Phd Thesis en philosophie, Sydney College of Arts, University of Sidney, 2003, p. 7).
11. Adèle CHASSIGNEUL, « La barricade renversée. Histoire d'une photographie, Paris, 1848 », *La Vie des Idées* : < <http://www.laviedesidees.fr/Le-Paris-des-barricades.html> > (consultation le 9 janvier 2019).
12. William J. T. MITCHELL, *Iconologie : Image, texte, idéologie*, Chicago, University of Chicago Press, 1986.
13. Sarah PINK, *Doing Visual Ethnography. Images, Media and Representation in Research*, Londres, Sage Publications, 2001.
14. Jean-Pierre TERRENOIRE, « Sociologie visuelle. Études expérimentales de la réception. Les prolongements théoriques ou méthodologiques », *Communications*, 80 (1), 2006, p. 121-143. Voir aussi Sylvain MARESCA et Mickaël MEYER, *Précis de photographie à l'usage des sociologues*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.
15. Howard S. BECKER, « Photography and Sociology », *Studies in the Anthropology of Visual Communication* n° 1, 1974, p. 3-26.
16. John GRADY, « Becoming a Visual Sociologist », *Sociological Imagination* 38 (1-2), 2001, p. 83-119.
17. Daniel ARASSE, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992.
18. Roland BARTHES, *La Chambre claire : Note sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980, p. 48-49.
19. Peter BERGER, *The Look of Things*, New York, Viking, 1974, p. 291. Traduction de l'auteur.
20. Elisabeth EDWARD et Janice HART, *Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images*, Londres/New York, Routledge, 2010.
21. Peter BERGER, *Comprendre une photographie* [2013], Genève, Héros-Limite, 2017, p. 124.
22. Michel DE CERTEAU, *L'Écriture de l'histoire* [1975], Paris, Gallimard, « Folio », 2002, p. 84.
23. Marc-Emanuel MÉLON, « Le regard photographique, la photographie regardée. Fascination et éviction du détail dans la photographie au dix-neuvième siècle », *Revue du centre de recherches sur les aspects culturels de la vision* 22, mai 2001, p. 4-17.
24. William Fox H. TALBOT, *The Pencil of Nature*, Londres, Longman, Brown, Green & Lomans, (6 fascicules), 1844-46, commentaire de la planche II.
25. Nicolas MIRZOEFF, *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality*, Durham, Duke University Press, 2011, p. 24. Assimilable à un « droit au réel », cette présence peut être analysée, dans une

perspective d'histoire du genre, comme suspendant le point de vue dominant, celui « qui suture l'autorité au pouvoir et rend cette association naturelle » (p. 6).

26. Thorstein VEBLEN, *The Theory of Leisure Class. An Economic Study of Institutions*, New York, MacMillan, 1899.

27. Peter BERGER, *Comprendre une photographie*, op. cit., p. 78.

28. Alphonse DE LAMARTINE, *Cours familial de littérature*, « Entretiens sur Léopold Robert », Paris, chez l'auteur, tome VI, 1856, p. 140.

29. Deux certificats d'addition suivront ce brevet de quinze ans, l'un le 14 mai suivant, l'autre le 26 février 1857. Le dossier comprenant la correspondance et les mémoires justificatifs est consultable à l'INPI.

30. Le brevet de Bosredon est relevé l'année suivante dans le *Bulletin de la Société photographique de Paris*, tome III, 1857, p. 380.

31. L'expression est extraite d'une brève présentation dans *Description des machines et procédés pour lesquels des brevets d'invention ont été pris sous le régime de la loi du 5 juillet 1844 publiée par les ordres de M. le Ministre de l'Agriculture, du Commerce et des travaux Publics*, Paris, Imprimerie impériale, tome 54, p. 85-86.

32. André BAZIN, « Ontologie de l'image photographique », art. cit.

33. *Ibid.*

34. Michael BAXANDALL, *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux* [1985], Paris, Jacqueline Chambon, 2000, p. 21.

35. Susan SONTAG, *On Photography*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1977.

36. Mary PRICE, *The Photograph: A Strange Confined Space*, Stanford, California, Stanford University Press, 1994.

37. Arlette FARGE, *La Chambre à deux lits et le cordonnier de Tel-Aviv*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2000, p. 9.

38. On parlera pour cela de description réaliste (*realistic depiction*). Voir à ce sujet Robert HOPKINS, *Picture, Image and Expérience. A Philosophical Inquiry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 11.

39. Jean-Claude GAUTRAND et Michel FRIZOT, *Hippolyte Bayard. Naissance de l'image photographique*, Paris, Trois Cailloux, 1986.

40. Susan SONTAG, *On Photography*, op. cit., p. 30.

41. *Le Monde*, 3 septembre 2015.

42. Jean-Christophe BAILLY, *L'Instant et son ombre*, Paris, Seuil, 2008. L'auteur met en évidence la puissance fictionnelle, mais aussi la valeur de témoignage de ce cliché désormais tenu pour fondateur d'un certain savoir visuel.

43. François MASPÉRO, *L'Ombre d'une photographe. Gerda Taro*, Paris, Seuil, 2006. Irme SCHABER, *Gerda Taro. Une photographe révolutionnaire dans la guerre d'Espagne*, Paris, Anatolia-Le Rocher, 2006.

44. Théophile GAUTIER, *Tableaux à la plume*, Paris, Fasquelle, 1880, p. 231.

RÉSUMÉS

Pour le critique de cinéma André Bazin, la photographie pourrait se définir par sa capacité de combler « notre appétit d'illusion par une reproduction mécanique dont l'homme est exclu ». Une formule dont cet article se propose de revisiter la portée, en partant de recherches sur trois

« primitifs de la photographie » : le premier portrait réalisé sur une plaque au sel d'argent par Louis Jacques Mandé Daguerre en 1837 ; une série de daguerréotypes sur des barricades de juin 1848 (Charles-François Thibault) ; enfin un calotype de 1855, « Porte Cochère », de Louis Marie Bosredon, sur carton et papier salé.

For André Bazin, photography could be defined by its capacity to fill “our appetite for illusion by a mechanical reproduction of which the man is excluded”. A formula that this article proposes to revisit the scope starting from research on three “primitives of photography”: the first portrait realized on a silver salt plate by Louis Jacques Mandé Daguerre in 1837, a series of daguerreotypes on barricades of June 1848 (Charles-François Thibault), finally a calotype of 1855, “Porte Cochère”, of Louis Marie Bosredon, on cardboard and salted paper.

INDEX

Keywords : theory, sociology, Daguerre, Thibault, Bosredon, visual culture

Mots-clés : théorie, sociologie, Daguerre, Thibault, Bosredon, culture visuelle

AUTEUR

OLIVIER IHL

Olivier Ihl est professeur de sociologie historique à Sciences Po Grenoble. Auteur d'une quinzaine d'ouvrages, il a développé récemment plusieurs travaux sur l'histoire sociale et politique de la photographie.

Le roman-photo : fait par des hommes, lu par les femmes ?

Jan Baetens

- ¹ On s'en doute un peu : le titre de ces pages se veut à dessein partial, tendancieux, et pour tout dire polémique. Il insinue en effet qu'il y a un problème, non pas à ce que les romans-photos soient faits par des hommes, mais à ce que cela se passe d'une manière non symétrique, inégale, sans possibilité d'échange, et qui plus est dans un type de publications destinées aux seules femmes. D'emblée, ce titre suppose une exclusion de la parole de la femme – et ce jusque dans un domaine qui devrait lui être réservé sans partage. Il semble constater une nouvelle réduction de la femme au rang d'objet, en l'occurrence des mots et des images du roman-photo, véritable épicerie de la presse du cœur qui naît ou renaît après la seconde guerre mondiale¹. Plus généralement, le déséquilibre entre hommes et femmes évoqué par ce titre touche à des aspects fondamentaux des recherches sur le genre : le droit à la parole, la division du travail, l'accès inégal aux opportunités de vraiment vivre sa vie au lieu de la subir. Heureusement, il reste les points d'interrogation...

Quelques éléments d'histoire

- ² On sait que le roman-photo, qui apparaît comme par surprise le 8 mai 1947 dans la revue italienne *Sogno*, puis dans des publications concurrentes telles que *Bolero Film* et surtout *Grand Hôtel*, qui s'imposera comme la référence en la matière à partir de 1950, n'est pas un média totalement nouveau ou inédit. En fait, le roman-photo peut être vu comme l'hybridation de plusieurs autres genres qui voisinaient dans la littérature rose ou les magazines du cœur de cette époque : la nouvelle sentimentale, la bande dessinée, le ciné-roman². D'autres tentatives d'hybridation existaient avant le roman-photo, telles que le ciné-roman dessiné (en italien *cineromanzo*), qui croisait la thématique mélodramatique des nouvelles sentimentales, l'univers du cinéma hollywoodien (décors, thèmes, situations, intrigues, vedettes) et la technique de la bande dessinée, mais avec des images qui imitaient le plus fidèlement possible les photogrammes en noir et blanc des films à succès, sans être pour autant de vraies copies puisqu'il

s'agissait toujours d'histoires fictives, non d'histoires basées sur des films existants. Ce type de ciné-roman dessiné, immensément populaire dans la période 1945-1950, s'est vu concurrencé, puis évincé par le roman-photo proprement dit, lequel se présente à première vue comme une sorte de ciné-roman dessiné à images photographiques. Vers 1950, le rapport de forces bascule : le roman-photo, sans doute jugé plus moderne que le ciné-roman dessiné, se généralise et il va jusqu'à mordre sur la place réservée aux autres formes populaires dans la presse du cœur. C'est aussi le moment où commence une série de changements qui permettent de nuancer l'idée stéréotypée qu'on se fait du genre, en Italie comme en France, où le roman-photo avait également commencé à s'implanter, notamment à travers le magazine *Nous Deux*, qui existe toujours³, et dont la planche reproduite ci-dessous restitue bien l'espace social, un kiosque de gare :

« Entre deux trains », in *Almanach Nous Deux 1961*, p. 96



(Paris, société Mondial-Publications, 1960), 15,3 x 23 cm.

Couverture de *Almanach Nous Deux* 1961

(Paris, société Mondial-Publications, 1960), 15,3 x 23 cm.

- 3 En ce qui concerne les transformations du roman-photo, il convient d'attirer l'attention sur deux particularités. La première est le surgissement très rapide de parodies. Presque dès l'origine du genre, on commence à s'en moquer, l'exemple le plus illustre étant évidemment *Le Cheik blanc* (1952) de Fellini, pastiche mi-attendri mi-féroce de l'univers du roman-photo⁴. La rapidité avec laquelle la culture populaire prit le roman-photo comme cible d'un tel commentaire (auto)parodique témoigne d'un très haut degré de conscience de soi, qui se traduit inévitablement par une grande capacité de changement et de renouvellement internes. Le fait même qu'un média puisse faire l'objet d'une telle parodie, signifie que la « formule » du média est ressentie presque dès l'origine comme quelque chose de figé qu'il convient soit de dépasser, soit d'éliminer, mais non d'ignorer : le roman-photo se fait et se lit souvent au second degré⁵.
- 4 La deuxième particularité va dans le même sens. Elle tient à l'impression largement partagée, tant du côté de ceux qui font que du côté de ceux et celles qui lisent le roman-photo, que les formes du média « vieillissent » rapidement. Comme on l'a vu avec le remplacement du roman dessiné par le roman-photo, puis avec la concurrence entre roman-photo et nouvelles formes de diversion, tous ceux qui s'intéressent au média sont parfaitement conscients de son ancrage historique, c'est-à-dire de son côté finalement éphémère, promis ou exposé à des transformations sans fin. En même temps, le caractère apparemment immobile du roman-photo, qui trahit avant tout la difficulté à faire bouger une formule qui a si bien marché à un moment donné, accroît et exaspère cette sensibilité au temps, comme le besoin, communément ressenti mais difficile à mettre en œuvre, d'un « *aggiornamento* » permanent. Ou pour le dire plus brutalement : tout le monde sait dès le début que le roman-photo, qui ne fait

qu'exploiter des formes elles-mêmes déjà stéréotypées et largement dépassées, doit changer pour survivre, mais personne ne trouve la formule magique pour le faire. Telle prise de conscience de sa propre mortalité fait du roman-photo un média finalement tragique, perpétuellement à la recherche d'un nouveau départ tout en étant incapable de secouer le poids du passé.

- 5 Les tentatives de renouvellement internes ne sont pas homogènes. Elles touchent aussi bien à la forme, avec l'introduction de la couleur ou l'exploration de mises en page plus audacieuses, qu'aux contenus qui essaient de refléter l'évolution des mœurs. C'est sans doute ici que se situent les transformations les plus intéressantes. Parti du mélodrame, qui peut être domestique (plus ou moins teinté de l'esprit néo-réaliste de cette époque) ou « exotisant » (dans la tradition du cinéma orientaliste, à la Rudolph Valentino, moqué par Fellini), le roman-photo tente systématiquement de s'ouvrir à d'autres types de récit, à d'autres contextes et à d'autres registres culturels. Peut-être peut-on voir là le besoin de rattraper le train en marche des nouvelles formes de culture populaire que constituent la télévision et les variétés. Dès les années 1960, le roman-photo cesse de servir de rampe de lancement à ceux et à celles qui rêvent de faire carrière au cinéma ou dans la chanson, pour devenir un média qui tente de se mettre en valeur à l'aide de la réputation, construite ailleurs, des étoiles des variétés et des vedettes cinématographiques. Mais on doit penser aussi à ses multiples alliances avec le champ littéraire, par le biais de l'adaptation de grands classiques.
- 6 Au lieu de cela, une photographe comme Marie-Françoise Plissart, référence essentielle du renouveau du roman-photo dans les années 1980⁶, optera radicalement pour la voie adverse : mise en valeur de l'image, au détriment du texte surajouté à l'image, mais non aux dépens du scénario, mis en place en collaboration avec l'écrivain Benoît Peeters ; exploitation des possibilités offertes par le format-livre, y compris au niveau de sa couverture, qui prolonge le récit ; refus des aspects hétéronormatifs du mélodrame et accentuation d'une sexualité plus physique. Ce genre d'expériences s'est depuis multiplié⁷, mais leur impact sur la perception globale du roman-photo est resté relativement limité. Pour le grand public comme pour les lecteurs « cultivés » qui ne connaissent le genre que par ouï-dire, le roman-photo reste un genre sans légitimité culturelle, « fait par des hommes, lu par des femmes », qui reproduit à l'infini les pires clichés romantico-sirupeux. Un des lieux communs qui circulent au sujet du roman-photo tient à l'idée d'un clivage genré entre production (masculine) et réception (féminine).

Couverture de *Avec Toi*, 6^e année, n° 54, décembre 1963



(Rome, Lancio), 18,7 x 26 cm.

« Un jour tu m'aimeras », in *Avec Toi*, 6^e année, n° 54, décembre 1963, p. 5



(Rome, Lancio), 18,7 x 26 cm.

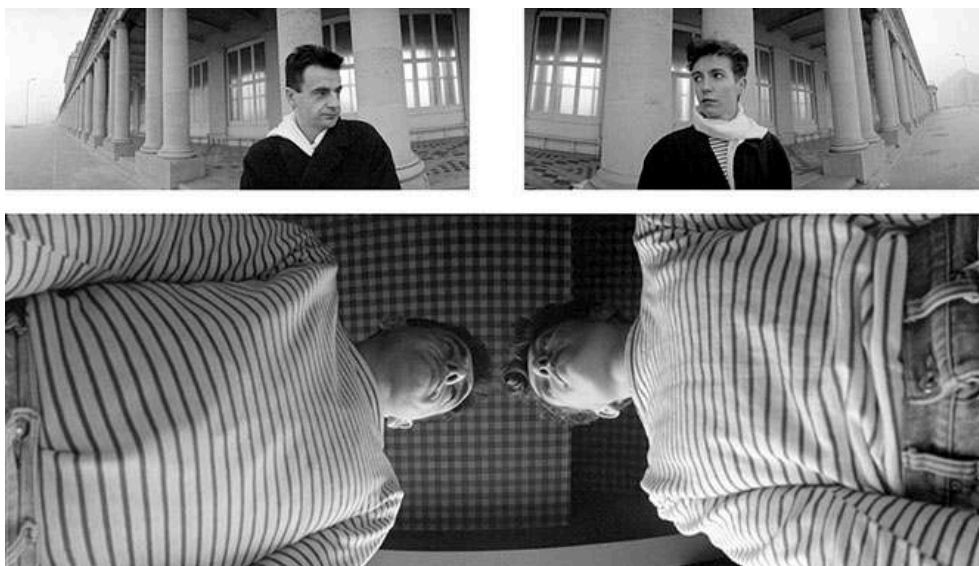
Petite digression balzacienne

- 7 Répétons-le : le roman-photo, s'il est né en 1947, plonge ses racines dans une tradition beaucoup plus longue. Il en va évidemment de même pour la question du genre. À l'époque moderne, que l'on peut faire commencer après 1789, un des grands textes sur la cause des femmes n'a pas été écrit par une femme, mais par un homme⁸. Il s'agit de *La Femme de trente ans* de Balzac, que Pierre Barbéris introduit comme suit, en des termes qui ne sont pas sans rappeler le plaidoyer de William Marx en faveur d'une littérature qui ose de nouveau aborder de front les grandes questions sociales de son temps⁹, sans pour autant tomber dans des formes d'écriture purement partisane :

[...] tandis que s'assurent les nouveaux pouvoirs, les femmes s'enfoncent. Et cela, personne ne le dit. Non, personne, car comment les femmes pourraient-elles se reconnaître dans les sentimentales et élégantes héroïnes des romans écrits, justement, par des femmes ? M^{me} de Staël, et que dire alors de M^{me} de Souza, de M^{me} Cottin, de M^{me} de Duras, etc., ne parlent pas du quotidien, du sort réel des femmes. Mais M. de Balzac, lui... : ce qu'il a à dire, il le dit, et il proclame qu'il le dit. Le réalisme est inséparable de la proclamation, du commentaire, le roman du pamphlet. Le temps du récit nu, de l'écriture blanche, ou de l'écriture-écriture, n'est pas encore venu. On en est encore au roman-journalisme, au roman propagande, au roman qui croit à son propre message et n'est pas uniquement romanesque. *La Femme de trente ans*, c'est une affiche, un prospectus, un roman-photo, un tract¹⁰.

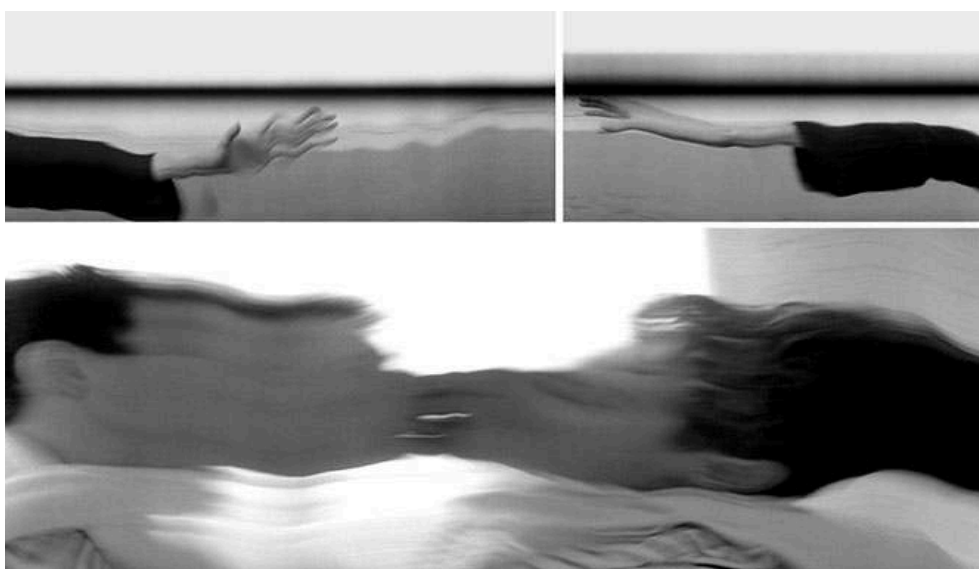
- 8 Je prolonge un peu cette citation, car elle fait apparaître, en même temps, la question centrale de ces pages : « qui parle ? », et un terme plus surprenant, totalement inattendu dans ce contexte balzacien : « roman-photo ». Ce dernier mot se trouve ici à la fois parfaitement cadré et spectaculairement resitué. D'une part, le roman-photo surgit comme spontanément dans un contexte où il est question d'histoires sentimentales, comme faisant partie d'une longue chaîne de récits mélodramatiques qui depuis le XIX^e siècle migrent d'un support médiatique à l'autre (feuilleton, roman, cinéma, télévision). De surcroît, le roman-photo est également associé à une discussion sur l'aliénation culturelle, la culture étant à la fois symptôme et instrument de l'état aliéné de son public (le cinéma d'Hollywood analysé par Adorno et Horkheimer dans *La Dialectique de la raison* n'a pas le privilège de pareille ambivalence¹¹). D'autre part, Barbéris repositionne le roman-photo de manière on ne peut plus radicale : il en souligne le réalisme, tout comme il met en exergue son pouvoir libérateur. Or, il est clair que le roman-photo dont parle Barbéris n'est pas le « bon » roman-photo, le roman-photo culturellement acceptable des années 50 et 60, avec ses adaptations des chefs-d'œuvre du patrimoine littéraire national et universel¹² ou encore le roman-photo d'art et essai né à la fin des années 1970, le roman-photo ouvert à toutes les expériences, y compris sur le plan du genre.

« Clichés 5 » in *Conséquences* n° 5, 1986, p. 11-12



© Marie-Françoise Plissart.

« Clichés 5 » in *Conséquences* n° 5, 1986, p. 19-20



© Marie-Françoise Plissart.

- 9 À côté des travaux de Marie-Françoise Plissart, pionnière du roman-photo *queer*, on peut signaler une œuvre comme *Le Dépôt des rêves* de David Depierraz, Antonio Rodriguez et Muriel Nardin, radiographie du sentiment amoureux contemporain dans un milieu plus « branché » et « intello »¹³. Ce que vise Barbéris, c'est bien le roman-photo sentimental, ce sous-genre de la presse féminine de l'après-guerre jugé coupable de faire circuler des formes et des contenus particulièrement réactionnaires, et il n'est pas inutile de rappeler qu'il le fait au moment même¹⁴ où Roland Barthes inclut dans son livre *Fragments d'un discours amoureux* une brève remarque souvent citée (mais presque toujours hors contexte) : « *Nous Deux*, le magazine, est plus obscène que Sade¹⁵. »

- 10 Toutefois, et en dépit des apparences, il est possible de faire une lecture différente – en partant de la double question de l’auteur, supposé masculin et singulier, mais aussi du lecteur, supposé collectif et féminin – du genre tel qu’on le trouve à l’intérieur des magazines de la presse du cœur, typiquement sous la forme de feuilletons mélodramatiques. Il ne s’agit donc pas ici de revenir sur les nombreux lieux communs qui existent sur le genre – inutile de citer une fois de plus la fameuse note de bas de page du « Troisième sens » de Roland Barthes qui évoque la « bêtise traumatisante » du roman-photo, genre typique des « bas-fonds de la culture¹⁶ », ni sur le décalage entre la condamnation en bloc par les représentants de la culture légitime et le succès commercial et populaire du roman-photo¹⁷, mais de tenter de voir plus clair dans certains aspects de sa production et de sa réception.

Témoignages et prises de position

- 11 Que le lecteur du roman-photo soit une lectrice, plus particulièrement une lectrice peu cultivée, semble faire peu de doute, du moins aux yeux de ceux qui en parlent, que ce soit de manière fictionnelle ou sur le mode du témoignage. En voici deux exemples, mais il serait facile de les multiplier. Le premier vient d’un roman d’Henri Thomas, où un prêtre bientôt défroqué tombe amoureux d’une prostituée avec qui il entame une nouvelle vie. Au début de leur relation, il prend « naturellement » en charge l’éducation de son épouse, qui part de très loin :

Quand Jean-Paul Dumas s’est aperçu qu’elle savait à peine lire et écrire, il a commencé à lui « faire l’école », comme elle disait, trois ou quatre heures par semaine. En un mois, elle ne faisait plus de fautes d’orthographe. Elle se mit à lire les « photoromans » dont elle ne faisait, à Paris, que regarder les images¹⁸.

- 12 Le second est emprunté aux mémoires récemment parus d’Hubert Serra, surnommé le Cecil B. DeMille du roman-photo, auteur de plusieurs centaines de productions, la plupart pour le magazine *Femmes d’aujourd’hui*. Ancien metteur en pages de publications de l’armée française en Indochine, Hubert Serra avait fait ses premiers pas dans le métier au sein de l’empire de Cino Del Duca, le patron de *Nous Deux* :

Au temps où j’étais metteur en page chez Del Duca, il y avait une jeune femme, choyée comme une princesse par le patron, dont la fonction consistait à lire nouvelles et romans. Si elle pleurait ou était émue par un texte, il était approuvé aussitôt pour l’édition. Del Duca (*sic*) faisait grand cas du sens particulier de cette jeune femme pour l’émotion, car il devait penser que son public était de même nature¹⁹.

- 13 Que l’auteur du roman-photo sentimental et larmoyant soit un homme, et même un auteur au sens cinématographique du terme, il suffit pour s’en convaincre de parcourir la galerie présentée par Bruno Takodjerad dans plusieurs de ses livres²⁰. La répartition des fonctions semble très simple, avec d’un côté les producteurs, scénaristes, photographes et autres techniciens (tous des hommes) et de l’autre les comédiens, secrétaires et autres assistants (presque toujours des femmes).
- 14 Cette division est typique de l’organisation patriarcale de la culture, qui cherche à protéger la femme – mais aussi les jeunes – des « mauvaises lectures », dangereuses parce que séduisantes, et ce rejet dépasse ou réconcilie les clivages politiques. On sait que la croisade anti-photo-romanesque du début des années 50, qui prolongeait la lutte contre les comics de la fin des années 40, fut menée aussi bien par le PCF que par l’Église catholique et que les arguments contre les publications populaires,

photographiques ou dessinées, répétaient parfois littéralement les lignes de force de la politique éducative du régime de Vichy²¹.

- 15 On peut toutefois se demander ce qu'il en est réellement des stéréotypes et des convictions dans ces témoignages, qui passent très vite sur les objets mêmes (on parle beaucoup du roman-photo, sans vraiment le lire) et se penchent finalement très peu sur le genre comme pratique culturelle (la lecture, par exemple, n'étant pas seulement un simple divertissement, surtout quand elle est collective et partagée, comme c'était le cas du roman-photo : plusieurs histoires mettent d'ailleurs en scène les modalités concrètes de la lecture – et de l'histoire d'amour qui s'ensuit, par exemple dans un kiosque à journaux).
- 16 S'agissant du premier point, on n'insistera jamais assez sur la nécessité d'en revenir toujours à une lecture minutieuse des objets mêmes²². À cet égard, un élément clé est évidemment l'intégration du roman-photo à un support médiatique qui ne se confond pas avec lui, le magazine, et dont les autres rubriques jouent un rôle important dans la lecture des œuvres photo-romanesques : le courrier des lecteurs, les conseils psychologiques, l'horoscope, les publicités, les pages *people* ne sont pas de simples paratextes ; il se crée un intense chassé-croisé entre l'œuvre et ses marges.
- 17 Pour ce qui est du second point, il faut d'abord souligner la complexité de l'acte de lecture, qui implique un grand nombre d'interactions sociales. La lecture est en effet inséparable de l'achat ou de l'emprunt, pour ne rien dire du vol ou d'autres formes de lecture clandestine ou involontaire, et des multiples échanges sociaux qu'elle implique avant, pendant et après ce moment-clé. Dans les fictions photo-romanesques, les effets de la lecture, qu'il s'agisse des romans-photos proprement dits ou d'autres types de lecture, ne restent jamais limités au seul déchiffrement de l'œuvre. Et, de manière plus générale, on sait le rôle que joue la lecture des magazines dans l'apprentissage de la consommation et partant dans l'intégration à la société dite de consommation.
- 18 Il faut y ajouter aussi que l'approche du mélodrame n'est plus victime de préjugés masculins²³ et que, de manière plus générale, la capacité d'agir – *agency* ou agentivité – n'est plus jugée incompatible avec la consommation de produits culturels traditionnels²⁴. Par exemple, les recherches de Paola Bonifazio sur les romans-photos « politiquement ou idéologiquement corrects » faits par l'Église ou le PCI montrent que cette *agency*, entendue ici sous forme de résistance, n'est pas un vain mot : le public visé par chacune de ces publications a peu mordu à l'appât – la majorité de ces parutions « engagées », quelle qu'en fût l'orientation politique ou idéologique, se révélant encore plus empreinte d'esprit patriarcal que l'usine à rêves de la littérature rose honnie²⁵.

Du côté des lecteurs

- 19 Mais revenons-en à la question initiale : qui lit le roman-photo ? Le résultat des enquêtes sociologiques d'Évelyne Sullerot peut laisser rêveur : au début des années 1960, 42 % des lecteurs de *Nous Deux*, leader de marché avec plus de quatre millions de lecteurs hebdomadaires, sont des hommes²⁶. Ces chiffres peuvent être enrichis des résultats de plusieurs autres enquêtes et témoignages. L'historienne Ana Bravo donne ainsi les chiffres suivants pour la diffusion des journaux et magazines dans une usine syndicalement très active de Turin en 1953 : *L'Unità*, 30 exemplaires, *Noi Donne*, 40, *Grand Hôtel*, 300, *Bolero*, 200, *Sogno*, 100 et *Intimità*, 100²⁷. Hubert Serra, observateur privilégié dont la carrière s'est étendue sur plus de trois décennies, signale que le

premier noyau de professionnels français était constitué d'anciens de l'Indochine et précise que la lecture favorite des soldats français lors de la guerre d'Algérie était... les romans-photos²⁸. Comment ne pas songer ici aux *Parapluies de Cherbourg*, ce film sur la guerre d'Algérie qui réinvente si brillamment les lieux communs du mélodrame et dont on sait qu'il existe aussi une version en roman-photo publiée dans le magazine *Mon Film* (n° 732, 1965) ? De manière générale, il serait également intéressant de comparer ces chiffres et anecdotes à ce qu'on sait de la fréquentation du mélodrame au cinéma²⁹. De toutes ces données, on peut conclure sans peine que le lectorat du roman-photo est différent de l'image qui en est souvent faite – et qui prend parfois la forme d'un portrait-robot caricatural (femme d'âge moyen, socialement et géographiquement isolée, peu éduquée, sans la moindre indépendance économique, et j'en passe).

Du côté des auteures

- 20 Mais que penser de l'autre volet de la question posée par notre titre ? Est-il vraiment possible de dire que le roman-photo est fait par des hommes ? Avant de répondre à cette interrogation, il est utile de préciser ce qu'on entend par « auteur » ? Dans le cas du roman-photo, la personne qui « signe » l'œuvre n'est jamais un simple individu. D'abord parce que la production d'un roman-photo est un travail d'équipe (en ce sens, l'auteur est essentiellement le « producteur » de l'œuvre, c'est-à-dire la personne qui dirige le collectif qui fait l'œuvre – telle était la position d'Hubert Serra que ses collaborateurs nommaient toujours « patron »). Ensuite parce que la signature du roman-photo est surplombée par une autre signature, celle du magazine qui publie l'œuvre et dont la ligne éditoriale détermine ce qu'il est possible de dire et de faire³⁰.
- 21 Or cette deuxième signature, implicite mais très robuste, est à de nombreux égards une voix féminine, et ce à trois niveaux. Au niveau général : le magazine est lui-même féminin, c'est-à-dire créé, dirigé, produit par des femmes (ce fut le cas de *Femmes d'aujourd'hui*, où paraissaient la plupart des romans-photos d'Hubert Serra, réalisateur qui dans son autobiographie n'arrête pas de dire qu'il n'est pas « un contempteur des femmes »). Au niveau intermédiaire : au sein du magazine, le roman-photo se mêle à d'autres rubriques, qui sont, elles, tenues par des femmes, même s'il leur arrive d'utiliser un pseudonyme masculin³¹ (dans *Femmes d'Aujourd'hui*, la psy maison se prénomait Claude, et ce choix qui autorisait la neutralité du genre n'était évidemment pas un hasard, les hommes étant aussi friands de cette rubrique que les femmes). Enfin au niveau interne : même signés par des hommes et inventés par eux, les scénarios et histoires des romans-photos sont le résultat d'un dialogue avec le public, notamment à travers le recyclage du courrier des lecteurs, qui est presque toujours un courrier des lectrices – mais ici aussi la prudence s'impose, beaucoup de ces lettres étant rédigées par les responsables du magazine qui les publie.
- 22 *Le Cheick blanc* de Fellini (1952), qui se donne à première vue comme une parodie du monde du roman-photo, est aussi une œuvre très réaliste, qui insiste justement sur le travail féminin au cœur du roman-photo. Le film se moque moins des lectrices naïves de ce petit monde que du cynisme et des mensonges de ceux qui le font et qui ne sont pas que des hommes. Le premier contact avec le roman-photo, tel qu'en lui-même, passe d'ailleurs par une femme (la secrétaire du magazine) dont on sent tout de suite que son pouvoir s'étend bien au-delà des questions purement administratives.

- 23 Lorsqu'on s'intéresse aux réalisations proprement dites, dont un certain nombre d'expositions récentes permet de se faire une meilleure idée (exposition « Vender » à Trento³² en 2017, exposition « Roman-photo » à Marseille³³ et « Fotoromanzo e poi » à Reggio Emilia³⁴ en 2018 ; reprise partielle de l'exposition de Marseille à Charleroi en 2019), on se rend vite compte que les idées toutes faites sur le roman-photo comme instrument d'asservissement de la femme, victime consentante d'une idéologie surannée, résistent mal à l'analyse, même quand on se penche sur les pans les plus conventionnels de la production. Dès la fin des années 60, on voit apparaître des œuvres ouvertement féministes, y compris dans des revues où on n'aurait jamais attendu ce genre de discours (le magazine *Grand Hôtel*, ancêtre et modèle, dans un premier temps, de *Nous Deux*, publie par exemple un roman-photo sur la pilule). Cette ouverture à de nouveaux rapports entre hommes et femmes était la thèse générale du livre de Sylvette Giet au sujet de *Nous Deux*, dont le sous-titre « apprendre la langue du cœur » disait parfaitement le programme d'un magazine désireux de modifier les rapports entre les sexes vers plus d'égalité.
- 24 C'était également la grande leçon de *Femmes d'Aujourd'hui*, comme le montrent les souvenirs d'Hubert Serra : la direction du magazine insistait volontiers sur le souhait de montrer des héroïnes capables de choisir leur propre destin. C'était enfin le message très précis d'un roman-photo écrit par Cesare Zavattini, le grand scénariste du Néo-réalisme italien (qui signe ici sous pseudonyme), publié dans la revue *Bolero* en 1962, « La Colpa ». S'attaquant à un sujet de société tabou – d'autant plus terrible qu'il se double d'un problème de différence de classe – le viol, cette histoire prend le parti de la victime contre l'agresseur. Lors de l'exposition de Reggio Emilia, construite autour de cette œuvre, un remake de « La Colpa », symboliquement intitulé « Nessuna colpa », montrait le dynamisme du genre, capable de migrer vers d'autres supports (en l'occurrence Instagram), mais aussi sa capacité à relire sa propre histoire à travers le prisme d'événements récents (#MeToo).
- 25 Une lecture des revues dans leur ensemble fournirait d'autres preuves à l'appui de la thèse que le roman-photo n'est pas seulement fait pour les femmes. Le paratexte publicitaire, par exemple, vise clairement un double public. Les images de couverture et même les posters parfois offerts au public accordent autant d'attention à l'homme et à la femme. Le genre particulier du ciné-roman-photo est une forme qui privilégie carrément le lectorat masculin. La constitution des archives du roman-photo, qui est toujours actuellement le travail des fans, puis l'essor d'études historiques ne manqueront pas de révéler l'importance du rôle des femmes – un peu à l'instar de ce qui s'est passé dans le domaine des études cinématographiques.

NOTES

1. Pour les rapports entre roman-photo et magazines féminins, voir Isabelle ANTONUTTI, *Cino Del Duca. De Tarzan à Nous Deux, itinéraire d'un patron de presse*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

2. Sur ces filiations, voir Jean-Yves MOLLIER et Matthieu LETOURNEUX, *La Librairie Tallandier. Histoire d'une grande maison d'édition populaire (1870-2000)*, Paris, Éditions du Nouveau Monde, 2011 qui contient des chapitres très bien documentés sur les avatars du ciné-roman et de la novellisation illustrée.
3. La bibliographie sur le roman-photo s'est beaucoup enrichie ces dernières années. Citons surtout : Fabien LECŒUVRE et Bruno TAKODJERAD, *Les Années roman-photos*, Paris, Veyrier, 1991 ; Sylvette GIET, *Nous Deux 1947-1997. Apprendre la langue du cœur*, Louvain/Paris, Peeters/Vrin, 1998 ; Jan BAETENS et Ana GONZALEZ dir., *Le Roman-photo*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1996 ; Ana BRAVO, *Il fotoromanzo*, Bologne, Il Mulino, 2003 ; Dominique FABER, Marion MINUIT et Bruno TAKODJERAD, *Nous Deux présente la saga du roman-photo*, Paris, Gawsewitch, 2012 ; Jan BAETENS, *Pour le roman-photo (édition revue et élargie)*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2017 ; Marie-Charlotte CALAFAT et Frédérique DESCHAMPS dir., *Roman-photo*, Paris/Marseille, Textuel/MUCEM, 2017 ; Jan BAETENS et Clémentine MÉLOIS, *Le Roman-photo*, Bruxelles, Le Lombard, 2018.
4. Pour une analyse de ce film à la lumière du roman-photo, voir Jan BAETENS, « The Photo-Novel: Stereotype as Surprise », in *History of Photography*, vol. 37, n° 1, 2013, p. 137-152.
5. Il peut être important de rappeler que la dimension humoristique/parodique du roman-photo a sans doute quelque chose à voir avec la censure sur le traitement critique des thèmes sociaux « difficiles » qui s'est abattue sur le cinéma italien par la « loi Andreotti » de 1949. Voir à ce sujet Maria Antonella PELLIZARI, « Un Paese (1955) et le défi de la culture de masse », in *Études photographiques* n° 30, 2012, p. 116-140.
6. Une publication capitale à cet égard reste évidemment le deuxième roman-photo de Marie-Françoise PLISSART, accompagné d'une lecture de Jacques DERRIDA qui fait partie intégrante de l'ouvrage : *Droit de regards*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2010 (première publication : Paris, Minuit, 1985). Pour un aperçu des débats théoriques sur les rapports entre roman-photo et théorie de l'art, voir Jan BAETENS, « Reworking or Making Up? A note on photonovels in Costello's approach of medium theory », in *Critical Inquiry*, vol. 41, n° 1, 2014, p. 163-166.
7. Pour un aperçu plus complet, voir Jan BAETENS, *Pour le roman-photo*, op. cit., p. 215-248.
8. Un possible équivalent contemporain pourrait être *Ghost World* de Daniel CLOWES, Seattle, Fantagraphics, 1997, qui est sans doute le texte qui a le mieux saisi l'âme de l'adolescente postmoderne (mais rien n'empêche de penser aussi, pour d'autres périodes, aux personnages de Madame Bovary ou Molly Bloom, qui sont également des fictions « masculines »).
9. William MARX, *L'Adieu à la littérature*, Paris, Minuit, 2005.
10. Pierre BARBÉRIS, « Préface », in Honoré de BALZAC, *La Femme de trente ans*, Paris, Gallimard, « Folio », 1977, p. 17.
11. Theodor W. ADORNO et Max HORKHEIMER, « La Production culturelle de biens industriels », in *La Dialectique de la raison*, trad. Eliane Kaufholz, Paris, Gallimard, « Tel », 1983 [1947], p. 129-176.
12. Voir Évelyne SULLEROT, « Photoromans et œuvres littéraires », *Communications* n° 2, 1963, p. 77-85, pour une belle étude sur la vogue des réinterprétations prestigieuses des grands textes patrimoniaux, lancée par le périodique italien *Luna Park*. Sur le travail du photographe clé de ces adaptations dans *Luna Park*, Federico Vender, voir l'exposition *Sul set. Fotoromanzi, genere e moda nell'archivio di Federico Vender*, Trento, Palazzo delle Albere, 8 septembre 2017 – 7 janvier 2018 : < <https://www.cultura.trentino.it/Approfondimenti/Sul-set.-Fotoromanzi-genere-e-moda-nell-archivio-di-Federico-Vender> >.
13. David DEPIERRAZ, David, Antonio RODRIGUEZ et Muriel NARDIN, *Le Dépôt des rêves*, Paris, Jean-Michel Place, 2006.
14. Le livre de Barthes sort en avril, l'édition de Balzac préfacée par Barbéris en octobre (son dépôt légal indique juin 1977).
15. Roland BARTHES, « Fragments d'un discours amoureux », in *Œuvres complètes, tome V (1977-1980)*, Paris, Seuil, 2002, p. 220.

16. Roland BARTHES, « Le Troisième Sens », in *L'Obvie et l'Obtus*, Paris, Seuil, 1982, p. 59-60.
17. Voir Sylvette GIET, *Nous Deux 1947-1997*, op. cit.
18. Henri THOMAS, *La Relique*, Paris, Gallimard, 1969, p. 124.
19. Hubert SERRA, *Voyage au cœur du roman-photo*, Paris, Les Indes galantes, 2017, p. 138.
20. Fabien LECŒUVRE et Bruno TAKODJERAD, *Les Années roman-photo*, op. cit., et Dominique FABER, Marion MINUIT et Bruno TAKODJERAD, *Nous Deux présente la saga du roman-photo*, op. cit.
21. Wendy MICHALLAT, *French Cartoon Art in the 1960s and 1970s. Pilote hebdomadaire and the Teenager Bande Dessinée*, Louvain, Leuven University Press, 2018, p. 13-53.
22. Un peu dans l'esprit de Laurent JULLIER, dont les analyses dans *Hollywood et la Difficulté d'aimer* (Paris, Stock, 2004) ont permis de nuancer les thèses de Laura MULVEY dans ce qui reste encore aujourd'hui l'article fondateur des études féministes au cinéma, « Visual Pleasure and Narrative Cinéma », *Screen*, vol. 16, n° 3, 1975, p. 29-38.
23. Robyn WARHOL, *Having a Good Cry: Effeminate Feelings and Pop-culture Forms*, Columbus, OH, Ohio State University Press, 2003.
24. Voir Janice RADWAY, *Reading the Romance. Women, Patriarchy, and Popular Literature*, Chapel Hill, NC, The University Press of North Carolina, 1984, sur les romans Harlequin, et Mel GIBSON, *Remembered Reading. Memory, Comics and Post-War Constructions of British Girlhood*. Louvain, Leuven University Press, 2015, sur la bande dessinée pour jeunes filles.
25. Paola BONIFAZIO, « Political Photoromances: The Italian Communist Party, *Famiglia Cristiana*, and the Struggle for Women's Hearts », *Italian Studies*, vol. 72, 2017, p. 393-413.
26. Évelyne SULLEROT, *La Presse féminine*, Paris, Colin, 1964, p. 269.
27. Ana BRAVO, *Il fotoromanzo*, op. cit., p. 80.
28. Hubert SERRA, *Voyage au cœur du roman-photo*, op. cit., chapitres 1 et 2.
29. Jean-Marc LEVERATTO, *Cinéma, spaghetti, classe ouvrière et immigration*, Paris, La Dispute, 2010, et Emiliano MORREALE, *Così piangevano. Il cinema melò nell'Italia degli anni cinquanta*. Rome, Donzelli, 2011. Ces deux auteurs mettent bien en évidence la complexité genrée de la réception du mélodrame ; le caractère mixte mais aussi transgénérationnel du phénomène transparaît avec force dans un film comme *Nuovo Cinema Paradiso* de Giuseppe Tornatore, 1988.
30. Emmanuel SOUCHIER, « Formes et pouvoirs de l'énonciation éditoriale », *Communication et Langages* n° 154, 2007, p. 23-38, pour la notion d'« énonciation éditoriale », et David HESMONDHALGH, *The Cultural Industries*, Londres, 2012, pour une approche plus générale de la place de l'« auteur » dans les industries culturelles.
31. Lucia CARDONE, *Con lo schermo nel cuore : Grand Hôtel e il cinema (1946-1956)*, Pise, Éditions ETS, 2004.
32. < <https://www.cultura.trentino.it/Approfondimenti/Sul-set-proroga-e-visite-guidate-alla-mostra-sul-fotografo-Federico-Vender> >
33. < <http://www.mucem.org/programme/exposition-et-temps-forts/roman-photo> >
34. < <http://www.spaziogerra.it/programma/fotoromanzo-e-poi/> >

RÉSUMÉS

Le présent article aborde le genre culturellement délégitimé du roman-photo, souvent accusé de reproduire sans fin les pires stéréotypes dans le domaine des rapports entre hommes et femmes.

De ce genre, il est dit qu'il est fait par les hommes et lu par les femmes, ce qui aggrave son cas. Une lecture plus attentive de l'histoire, des formes et du contexte du roman-photo permet toutefois de faire une analyse plus nuancée, qui brouille le clivage entre production et réception, mais aussi entre hommes et femmes.

This article deals with the culturally despised genre of the photonovel, often accused of endlessly reproducing the worst possible stereotypes concerning the relationships between men and women. Moreover, it is often claimed that photonovels are made by men, never by women, but read by women, never by men. A closer look at the history, the poetics as well as the context of the photonovel allows however to make a more subtle reading, which blurs the boundaries between making and reading as well as men and women.

INDEX

Mots-clés : art et essai, Nous Deux, Grand Hôtel, Serra Hubert, Plissart Marie-Françoise, roman-photo, stéréotype, genre

Keywords : art house, Nous Deux, gender, Grand Hôtel, Serra Hubert, Plissart Marie-Françoise, photonovel, stereotype

AUTEUR

JAN BAETENS

Jan Baetens est professeur d'études culturelles à l'Université de Louvain (Belgique). Ses travaux portent à la fois sur les rapports texte-image, très souvent dans les genres dits mineurs, et sur la poésie contemporaine. Quelques publications récentes : *À voix haute. Poésie et lecture publique* (Les Impressions Nouvelles, 2016), *Pour le roman-photo* (Les Impressions Nouvelles, 2017) et *The Cambridge History of the Graphic Novel* (Cambridge University Press, 2018, Jan BAETENS, Hugo FREY, Stephen E. TABACHNICK dir.).

Bernard Plossu anthropologue. Essai d'interprétation de la connaissance photographique

Jean Kempf

- 1 Cette réflexion débute par le paradoxe de Magritte : Bernard Plossu n'est pas un anthropologue. En tout cas pas un anthropologue de profession, au sens où le définissent les sciences sociales, qui ont organisé le champ du savoir depuis la seconde moitié du XIX^e siècle. Pour autant, je poserai comme hypothèse qu'il livre dans son travail une modalité de connaissance – une « intelligibilité du monde¹ » – et non pas simplement une expression du moi à travers une forme créative. Le « cas Plossu » est envisagé spécifiquement dans ses images du Nouveau-Mexique où il vécut dans les années 1970 (mais on pourrait étendre le corpus à toute son œuvre²), comme modèle d'un accès au réel (historique et social, précisément celui que visent les sciences humaines et sociales) *via* la création. Cette conjonction entre les formes de connaissance apportées par l'art et celles qui sont abordées par les sciences sociales peut être désignée par l'usage d'un oxymore : l'anthropologie poétique³.

L'image connaissance

- 2 Évitions cependant les associations faciles et les syncrétismes trompeurs. Un photographe ne conceptualise pas (même s'il lui arrive de manipuler des concepts dans un discours didactique), il voit. Ses « idées » ne sauraient exister en dehors de la matérialité des choses ; elles partent de cette matérialité et y reviennent. Il suit en cela les injonctions du poète américain William Carlos Williams, figure emblématique de la poésie imagiste : « partir du particulier⁴ » (« *make a start out of particulars* ») et « point d'idées en dehors des choses » (« *no ideas but in things* »), autre façon de dire que le photographe ne peut être que là où il est. Son être-au-monde est très singulier dans le domaine des arts plastiques, car il se caractérise par un espace à la fois dans le monde et juste à côté, où le réel l'enveloppe mais exige de lui qu'il se pose à tout moment (qui

doit conduire au déclenchement) la question du moi et de l'autre, de la ressemblance et de la différence.

- 3 À partir des photographies de Bernard Plossu, il s'agira donc de poser la question du pouvoir de l'image photographique à créer de la connaissance ou de l'entendement. Brecht, Adorno, Benjamin et tous les philosophes qui ont travaillé autour du modernisme ont douté de la capacité de l'image fixe à produire de la connaissance, alors même que ses thuriféraires s'en enthousiasmaient (on pense au fameux slogan « une image vaut mille mots⁵ »). Plus près de nous, les foucaldiens et les post-modernes y ont vu au contraire des signes « libres », des sortes de particules indéterminées susceptibles d'être orientées dans des directions multiples et contraires par des régimes de vérité différents. Le troisième temps de la théorisation est celui que l'on peut qualifier d'humaniste, même si l'une de ses représentantes, Susan Sontag, décèle dans l'image un pouvoir intrinsèque de déshumanisation⁶. Sans entrer ici dans les détails des relations réelles ou supposées entre image et société, on note que tous les critiques sont obsédés par l'effet de sujétion bien plus que par l'effet de liberté que peut porter l'image⁷. C'est à cette tension qu'essaie de répondre Ariella Azoulay, quand elle déplace l'enjeu des représentations vers le monde de l'intersubjectivité, en ne considérant plus les objets de manière intrinsèque, mais dans leur pouvoir de construction d'une communauté⁸. Aujourd'hui un déplacement de la photographie de création vers la connaissance peut être proposé (avec Plossu, il ne s'agit ni de reportage, ni de journalisme, ni même d'illustration). Une telle perspective répond à un programme qui est moins ambitieux, mais assez proche du travail d'Ivan Jablonka dans le domaine de l'écriture, ce dernier s'efforçant de réconcilier les objectifs en apparence antagonistes depuis le second XIX^e siècle de l'art et de la science⁹. Il semble que l'on peut trouver chez Bernard Plossu, de manière assez singulière et suffisamment répétitive pour que cela cesse d'être un simple hasard ou une projection de l'observateur, cette troisième voie où l'image n'est ni un discours du monde, ni un discours sur le monde, mais une question sur ce que veut dire « comprendre le monde ».

Le sédentaire et le nomade

- 4 Une des premières questions épistémologiques est celle de la place et de la distance de l'observateur. Cette notion est très tôt posée par Plossu par le biais d'une question à la fois simple et fondatrice pour le photographe, celle du choix de son objectif. Chez certains opérateurs, l'objectif est choisi en fonction du travail ou du sujet. Pas chez Plossu qui, à partir du milieu des années 1970, au moment où il s'installe au Nouveau-Mexique, fait le choix, auquel il se tiendra par la suite, de n'utiliser qu'un 50 mm sur un format 24 x 36, c'est-à-dire une optique qui n'est pas simplement proche de la vision de l'œil humain comme on le dit parfois, mais qui impose une distance minimum d'à peu près deux mètres avec le sujet si on veut le prendre en buste et de quatre mètres pour le saisir en pied, la distance moyenne étant plutôt de l'ordre d'une dizaine de mètres¹⁰. Le 50 mm supprime le plan le plus proche de l'opérateur, le forçant à un tri. Optiquement, il est moins une focale « normale » qu'une focale qui rapproche un tout petit peu du sujet tout en maintenant le photographe un peu éloigné quand même¹¹. À cette distance se pose plus nettement la question de l'identité que ne le ferait l'invasion de l'espace privé par le grand-angle ou au contraire la pénétration à distance d'un espace intime par le regard « voyeur » du téléobjectif. Ainsi Plossu dans ses images

s'impose-t-il une distance au sujet que j'appellerai « intermédiaire » pour paraphraser le titre d'un de ses livres¹². Pour lui, le couple 24 x 36 / 50 mm n'est pas celui qui permet, dans la tradition d'un Robert Frank ou d'un Henri Cartier-Bresson, d'être au contact d'un flux vital, mais au contraire qui distancie, comme l'illustre parfaitement l'une de ses plus célèbres images prise à Taos. Le photographe peut, derrière le 50 mm, se tenir à cette distance où il n'est ni celui qui s'immisce dans un moment relativement privé, ni celui qui reste le témoin distant d'une scène publique. Juste ici et maintenant, entre les deux, ou les deux à la fois.

Bernard Plossu, « Taos Scene », *NMR*, 25



© Bernard Plossu, avec l'aimable autorisation du photographe.

- 5 C'est pour cette raison que la période néo-mexicaine de Plossu est particulièrement intéressante. Il s'installe au Nouveau-Mexique et y fait sa vie – au moins temporairement – mais le lieu est proche et distant à la fois, riche de potentialités en raison de son caractère étrange(r) et de sa nature polymorphe : s'y rencontrent au moins trois des cultures qui ont structuré le continent américain depuis l'époque moderne (indienne, espagnole et européen-britannique) et qui s'y sont inscrites. Le Nouveau-Mexique, comme son nom l'indique, est une zone de contact entre la culture *anglo* (Nouveau) et la culture hispano-amérindienne (Mexique), entre blancs et non blancs, et *in fine* entre les cultures et l'espace naturel¹³. Ce dialogue est perceptible dans la composition des photographies, où la part du ciel est toujours importante, où l'espace entre les corps est large, car la faible population du Nouveau-Mexique et la taille du territoire définissent une économie de la terre et de l'espace qui résume l'histoire du continent américain.
- 6 Cet espace intermédiaire n'a pas été facile à apprivoiser, et Plossu se pose les mêmes questions que l'anthropologue, cette antithèse du voyageur¹⁴. Après des années d'existence nomade, la sédentarisation, avec son cortège de révisions, n'a pas été simple. Le familier, le répétitif a eu quelque chose de paralysant pour le photographe qui, comme les personnages de *Sur la route*, compte sur la surprise pour maintenir le

rêve¹⁵. L'acclimatation fut rude, écrit Gilles Mora dans l'introduction de *New Mexico Revisited* (NMR, 8) ; Plossu attrapa de nombreuses allergies comme si planter ses racines produisait chez lui une montée d'anticorps, comme si s'enfoncer dans la matérialité d'un lieu, d'une terre, d'un climat, allait interrompre le processus créateur fondé sur la rencontre et la soudaine révélation. C'est donc au travers de cette tension entre la stase et le mouvement, l'enracinement et le déracinement qu'il faut regarder les images du Nouveau-Mexique, mais aussi celles que, plus tard, il livrera des lieux où il s'installera temporairement avant de continuer la route (Portugal, Italie), comme l'anthropologue : entre les deux, il aura eu à se poser la question de la différence¹⁶.

- 7 Regardons un peu comment le photographe s'en empare. Avec Plossu pour qui les affects et surtout le vécu ne sont jamais loin, on comprend mieux l'œuvre en rapprochant les formes, l'esthétique à des nœuds biographiques importants. On perçoit bien que ce qui revitalise le regard du photographe en ce milieu des années 1970 et lui permet de dépasser le blocage de l'enracinement, c'est la naissance de son fils Shane (1978). Plossu est reconnecté par l'événement à sa propre histoire et surtout à celle des lieux qui ont formé son existence : le Vietnam où il est né, Grenoble et les Alpes où il passait ses vacances, et le désert africain qu'il découvrit avec son père à treize ans (l'âge des rites de passages) et où il fit ses premières photographies, reliant à jamais l'immensité grandiose du désert et de l'espace infini à l'acte photographique et à la chaîne des générations. Ce moment fondateur et répété dans sa longue carrière photographique est l'un des moteurs d'une création paradoxale d'images dont la simplicité même interroge directement et inlassablement le spectateur sur son rapport au lieu et à la marque de ce dernier dans une construction d'identité :

[...] the photographs in this album are not reportage done quickly just going by; they are images of the country where I live, where the sun, the dust, the rain, the mud, the wind the snow, the altitude (7,000 ft.), the smells teach me everything. To photograph is more than to see what is "beautiful". It is the need to understand, and to try to explain. These images are about the place where my son was born, in Taos, on July 14, 1978, and this book is for him. (NMR, V)

- 8 Dans ce passage, Plossu dit ce que sa photographie (du Nouveau-Mexique, mais plus tard du Portugal ou des îles Lipari) explore sans relâche : l'empreinte de la matérialité du territoire sur la culture, le fait qu'au-delà des schèmes universels que l'on trouve au fil de ses images (regards, corps, enfants, etc.) et qu'il partage avec bien des photographes, c'est l'inscription de ces derniers dans un lieu qui prime, et que quiconque s'intéresse aux autres êtres humains doit comprendre. Une image, faite aux îles Lipari, illustre parfaitement cette inscription qui fait, pour Plossu, la culture : soit la déclinaison locale d'un schème universel dont, comme l'écrit Barthes dans sa critique de l'exposition « La grande famille des hommes », il y a si peu à dire¹⁷. Et qu'il s'agisse dans l'image de sa propre femme et de son fils manifeste cette liaison ternaire entre l'universel, le topique et le personnel qui correspond, au fond, aux grandes articulations de l'anthropologie.
- 9 Mais Plossu ne tombe ni dans l'absolu singulier, ni dans le piège de l'exotisme. Quand il dit que les paysages du Nouveau-Mexique sont ceux du Far West, « The Wild American West » (NMR, V), il prend simplement acte du fait que, là, la nature est à la fois violente et extrême, et qu'elle lui a permis de se trouver lui-même, étape indispensable à toute connaissance de l'autre. Les images de Plossu suggèrent que, si la culture est affaire d'ancrage, la comprendre suppose deux conditions, qui recoupent très directement celles de l'observation en sciences, connaître sa position, puis se déplacer : « Le seul

exploit du voyage, c'est d'avoir pris la décision de partir. Marcher ou le meilleur moyen d'aller de nulle part vers ailleurs¹⁸. »

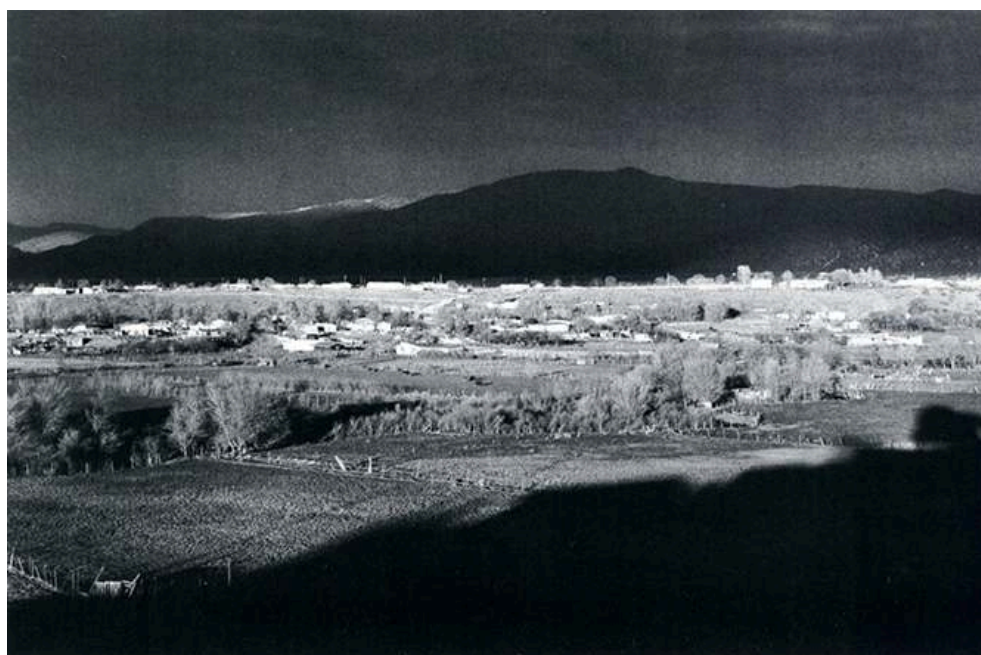
- 10 La répétitivité des thèmes, tandis que l'œil essaie de nouvelles configurations, est alors moins proche d'un certain surréalisme (que lui-même a suggéré à travers l'expression de « surbanalisme » ou de certaines images qu'il fera plus tard, lors de différentes missions et commandes) que de la méthode expérimentale de la photographie de rue des années 1960 aux États-Unis (dont il est le contemporain), celle qui est incarnée par Lee Friedlander, et plus encore par Garry Winogrand (et son célèbre aphorisme¹⁹). Quant au désert minéral, s'il est devenu un de ses endroits fétiches (il aborde même souvent aujourd'hui une écharpe de touareg !), c'est parce que l'aridité du paysage est comme le miroir d'une ascèse visuelle qui caractérise sa période « Nouveau-Mexique » (que l'on retrouve moins dans les œuvres ultérieures). Le portrait, si présent dans son œuvre, y est rare, mais la poussière complète le sable en tant que métaphore²⁰. Poussière et sable sont les traces d'un passé qui fut une matière organisée et qui revient, en quelque sorte, aux éléments des origines. La plasticité du matériau reçoit et conserve la trace en négatif du passage. Poussière et sable sont mémoire.
- 11 Mais si le Nouveau-Mexique de Plossu est un jardin de poussière, c'est aussi un pays des extrêmes, froide pluie d'hiver, neige et boue d'un côté, lumière brûlante du soleil de l'autre, qui attaque à la fois les équipements et les pellicules, saturant les hautes lumières, écrasant les ombres, maltraitant les grains d'argent du film :
- Le climat est mon sujet. Pluie, chaleur, neige, vent.
Ce que je vois autour d'un paysage, ce que je prends, son climat. Le désert à midi, lorsque tout devient invisible de transparence. [...]
Voyager n'est pas traverser les frontières, mais changer d'odeur²¹.
- 12 Le Nouveau-Mexique serait-il donc un prétexte, un lieu interchangeable avec tout autre sur terre, ce qui nous conduirait à l'opposé de l'anthropologie ? Non, justement, et contrairement à la majeure partie de la photographie de paysage américaine depuis les années 1930 qui s'est construite sur une affirmation – moderniste – de l'indifférence du lieu, le fameux « *anywhere USA* » (version à peine voilée d'une transformation ethno/culturo-centriste de « *anywhere Western World* »), Plossu, peut-être parce que justement il n'est pas américain, fait tout autre chose²². Il ne documente pas cet État américain, mais le confronte à son regard dans ce que ce lieu peut avoir d'unique, d'aussi unique que le Niger, l'Égypte, Grenoble : « *How would I feel about New Mexico if I ever left it? When I think about it now, I see the memory of something brown, brown all over. [...] If I ever left, would I miss it, so soon?* » écrivait-il de façon prémonitoire dans une lettre à son ami Gilles Mora²³.

La distance

- 13 Contrairement à la photographie américaine qui s'est fait une spécialité du détachement clinique, Plossu est clairement du côté du sensuel ; il développe une approche riche de textures, charnelle, instinctive, dans cette intelligence et cette liberté de la forme qui semble lui être venue d'emblée lorsque, en 1965-1966, il utilise pour la première fois son appareil de manière professionnelle.
- 14 Dans son travail sur le Nouveau-Mexique, comme en d'autres lieux où il photographiera par la suite, son premier problème, note Gilles Mora, est d'arriver à se défaire des représentations du mythe du Sud-Ouest (imposé par ses prédécesseurs Paul Strand,

Ansel Adams et Robert Frank au moins) et donc de trouver la bonne distance. Trop loin et l'on perd le sens, trop près et l'on est aveuglé, et Plossu ne réussit pas toujours dans cet exercice d'équilibre : le livre est en effet plein de références à peine réinterprétées, souvent livrées telles quelles, à de grands photographes qui l'ont précédé. Les parodies (ou citations ? difficile de trancher) de Walker Evans dans « Main Street Jenez Springs » (NMR, 38) ou « Raton's Main Street » (NMR, 81) n'éclairent guère sur le génie du lieu, et la version légèrement ironique de « Moonlight over Hernandez, N. M. » de Ansel Adams (1941) dans « View from Llano Quemado » ne fait pas mieux : l'ambiance sombre et théâtrale de la photographie d'Adams s'est ici dissoute dans un jeu de lumière sur un paysage peu amène. Mais ces images, comme les différentes versions de l'église de Ranchos de Taos (NMR, 18, 32, 33), venant après de nombreuses autres (Strand, Adams, O'Keeffe), sont pour lui tout de même une manière de dire la dépendance à un héritage imposé de l'extérieur sur une région colonisée par le regard des étrangers. Car être ethnologue, c'est aussi s'interroger sur cela : ne pas regarder un groupe humain en soi, mais en dialogue – accepté ou contraint – avec les autres.

Bernard Plossu, « View from Llano Quemado », *NMR*, 35



© Bernard Plossu, avec l'aimable autorisation du photographe.

- 15 Le Nouveau-Mexique de ce livre est une terre que nous voyons par différence avec d'autres lieux de la photographie de Plossu, et par différence avec un paysage américain dont la caractéristique depuis les années 1930 est d'être colonisé par le signe. Ici, en revanche, il semble rendu, sinon à une pureté originelle, tout au moins à une époque antérieure, comme si, au contraire du reste des États-Unis, le paysage colonisait la représentation et non l'inverse, résistait même aux tentatives d'exotisation par la vision sublime imposée par des artistes (*anglos*) qui firent de ce lieu un temple, une cathédrale – que Plossu vient en quelque sorte dé-monumentaliser.
- 16 Le regard se heurte en effet, dans ses images, à la présence d'écrans métaphoriques, à la pluie ou au flou que génère l'instabilité de la prise de vue. Comme Corot, peintre des aubes et des crépuscules, dont il fait une référence, Plossu décale autant que possible

l'image du Nouveau-Mexique²⁴. Dans ses photographies, dominent le gris et le flou, et si le monde est toujours parfaitement identifiable et présent, il est également distant, étranger, refusé au spectateur (comme au photographe), toujours médiatisé par le cadre d'un pare-brise d'automobile, opérateur de son regard depuis le Mexique des années 1960 (NMR, 44, 48, 53)²⁵. Connaître, semble-t-il suggérer, demande plus que voir : les visages sont rares et difficiles à saisir ; ce sont souvent des dos qui s'offrent au regard ; même les corps sont plus des éléments de paysage que des individus à part entière et leur présence se lit plutôt dans la trace d'absences, traces laissées dans la boue et le sable, voitures, maisons qui s'inscrivent dans le paysage. Ce qui n'est, au premier abord, que des instantanés simples – voire simplistes – faits au hasard des déplacements, est en fait manifestation de couches de résistance, de filtres et de mystères qui entourent Plossu dans ce Nouveau-Mexique. Si l'on étend le champ d'investigation à l'ensemble de son œuvre, la tendance est encore plus appuyée. Ainsi s'explique, à mon sens, un style qui frôle souvent l'insignifiant tout en multipliant les décalages, les ratés, les glissements, les obstructions, bref les épaisissements du regard (il est significatif à cet égard que la dernière image de la rétrospective de 2006 soit un bloc de quatre images floues²⁶). Le monde, l'altérité résistent à la « simple » perception du voir. Ce monde, je le vois, certes, mais puis-je jamais le comprendre ?

Bernard Plossu, « Winter in Taos », *NMR*, 48



© Bernard Plossu, avec l'aimable autorisation du photographe.

- 17 C'est pourquoi la route prend une si grande place dans son travail, comme dans celle de nombreux écrivains et photographes américains. Mais, contrairement à une large part de la photographie américaine contemporaine, Plossu ne s'intéresse pas au constat mais se saisit de la route comme d'une question. Être anthropologue, n'est-ce pas faire de la description elle-même une question²⁷ ? Des routes bien sûr, mais aussi des échelles, des maisons, des arbres, des ouvertures qui ne sont pas de simples artefacts signalant la présence humaine, des informations, mais une matérialisation du rapport anthropologique lui-même.

Bernard Plossu, « Bordeaux, France, 1994 »



© Bernard Plossu, avec l'aimable autorisation du photographe.

- 18 Ces routes, que certains ont perçues comme un tic visuel, voire une facilité formelle, sont à la fois routes et métaphores, ainsi que lignes de circulation et d'échange entre avant et arrière, haut et bas, ciel et terre, comme des invitations à questionner ce que nous lisons derrière la représentation : elles sont rarement droites, se partageant en fourche, disparaissant, sans bien conduire nulle part (*NMR*, 26, 27). L'un des meilleurs exemples se trouve dans l'image qui clôture le livre (*NMR*, 92) et que Plossu a conservé dans la rétrospective de 2006²⁸. Elle concentre tous ses motifs visuels : la courbe, la trace, la matière, le point et la surface.

Bernard Plossu, « State Road 338 south of Animas, heading toward Mexico », *NMR*, 92



© Bernard Plossu, avec l'aimable autorisation du photographe.

- 19 Mais, dans ses images, plus encore peut-être que la route, c'est la présence obsédante de l'horizon²⁹, avec un ciel qui parfois occupe une moitié de l'image et qui constitue, parce qu'il est la moitié du monde, une question sur l'existence qui se déroule en dessous de lui. Mais ici les ciels ne sont ni mystiques, ni spectaculaires, comme par exemple dans la peinture classique de l'Ouest ou de la Hudson River School³⁰. Ce sont, tout au contraire, des pages grises qui hantent les humains, car ceux-ci doivent écrire leur vie chaque jour sur des surfaces que le vent et la pluie sans cesse effacent et remplacent par d'autres traces. Des pages grises qui pourtant décident du cadre, comme dans cette image d'un éclair qui claque dans une direction indécise (vers le haut ? vers le bas ?) connectant terre et ciel (*NMR*, quatrième de couverture), ou comme dans ce quart de cercle que forme un arc-en-ciel se posant sur la First National Bank d'Albuquerque (*NMR*, 84), ou la photographie d'une station-service à Albuquerque (*NMR*, 43) où la route a disparu, dévorée pour laisser place à un ciel qui occupe les trois-quarts de l'image, détachant ainsi du sol ce lieu de la vie américaine, dont l'arrière-plan est constitué de l'obsédante présence des montagnes. Ces dernières constituent en effet un autre fil visuel au sein de *New Mexico Revisited*, rappel de la nature et témoin silencieux de l'agitation humaine (*NMR*, 61, 64, 65). Leur place, en fond des images, renforce la perception de la présence de l'espace humanisé entre elles et le photographe, cet espace qu'elles absorbent parfois (*NMR*, 74) ou dont elles constituent l'écho (*NMR*, 31, 90, 76, 77).

L'altérité

- 20 Paradoxe final, Plossu semble pourtant bien peu s'intéresser à la civilisation amérindienne en tant que telle, l'influence espagnole et la conquête de l'Amérique *anglo*, qui questionnent justement les anthropologues. Il ne couvre pas non plus le Nouveau-Mexique comme photojournaliste ou documentariste. Quand il représente les

rodéos, les rues des petites villes, ses images sont moins convaincantes, à la fois trop littérales et pas assez précises, prises dans des réminiscences visuelles qui en affaiblissent la valeur.

- 21 Ses « meilleures » images sont avant tout des questions plus que des témoignages : qu'est-ce qui (a) fait du Sud-Ouest ce qu'il est ? Sommes-nous bien dans le monde que nous voyons ? Ou en dehors ? Beaucoup de questions théoriques – posées à travers la forme – qui interrogent notre rôle de spectateur/observateur. Plossu ne fait pas de folklore, ne se laisse aller à aucune admiration pour les paysages³¹, l'immensité, le pittoresque de la culture, pas plus qu'il n'adopte la posture d'autres photographes qui jouent avec ironie sur les superpositions d'objets et de signes. Son regard est à la fois respectueux et libre.
- 22 Libre car n'étant pas étasunien (bien qu'occidental), il se situe en dehors des débats sur cette colonisation-là, sans mauvaise conscience à apaiser. Surtout, il est totalement étranger au « rêve » – ou au cauchemar – américain : dialectique qui gouverne une large part de la photographie américaine à l'époque de la publication de *New Mexico Revisited* et qui explosera à peu près à la même époque dans les travaux des *New Topographics*. Ici, le Nouveau-Mexique n'est pas très « nouveau » et le familier n'est pas non plus très familier. Les questions formulées par Plossu sont tout à la fois anthropologiques et adressées à l'anthropologie.
- 23 Respectueux car ni *New Mexico Revisited*, ni *Le Jardin de Poussière* ne sont des essais sur « ce qu'être Indien veut dire », ce qui eût été inconvenant de la part d'un étranger ; ils ne cherchent pas non plus à donner la parole aux sujets. Ce sont les livres d'un photographe qui assume pleinement son extériorité, sans duplicité, ni travestissement. Plossu prend acte du fait que l'altérité ne peut être captée en direct par un Européen, même empathique. Sans naïveté, mais sans insensibilité, il laisse entrevoir une forme de métaphysique des lieux qui se substituerait à l'universalité anthropologique, et constitue une résistance. Lorsqu'il dédie *Le Jardin de poussière* à la mémoire de Cochise, il s'agit moins d'une apologie de la culture indienne que de résistance ; de fait, s'il existe une humanité commune, elle est à chercher dans une acceptation lucide de la différence radicale. En cela, il ne fait pas autre chose que rejoindre ce qu'écrivait James Agee dans l'un des ouvrages fondamentaux pour la compréhension de cette question, *Let Us Now Praise Famous Men*, à savoir qu'il est impossible de se mettre à la place de l'autre et que la culture est au mieux un partage fragile, partiel et temporaire du même espace³².
- 24 En mettant des questions aussi méthodologiques au centre de sa pratique photographique, Plossu ne fait pas œuvre d'anthropologue, mais il développe une anthropologie poétique qui peut nourrir nos questionnements scientifiques sur ce qui « fait culture ». Comme William Carlos Williams, il propose de partir du particulier, des choses mêmes.

NOTES

1. Ivan JABLONKA, *L'Histoire est une littérature contemporaine : manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Seuil, « Librairie du XXI^e siècle », 2014.
2. Nous analyserons dans le cadre de cette étude principalement Bernard PLOSSU et Gilles MORA, *New Mexico Revisited*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1983 (dans la suite du texte, les références à *New Mexico Revisited* seront NMR suivi du numéro de page, entre parenthèses). Mais on se reportera aisément au reste de son travail avec par exemple Bernard Plossu : *Rétrospective 1963-2006*, Paris, Éditions des Deux terres, 2006.
3. Une démarche similaire d'analyse d'une géographie des espaces urbains par la littérature et les arts plastiques est conduite par Monica MANOLESCU, *Cartographies of New York and Other Postwar American Cities: Art, Literature and Urban Spaces*, Cham (Suisse), Palgrave Macmillan, 2018.
4. William Carlos WILLIAMS, *Paterson*, New York, New Directions, 1992 [1948].
5. Walter BENJAMIN, « Petite histoire de la photographie », *Études photographiques* n° 1, 1996, p. 6-39 ; Bertolt BRECHT, « Über Fotografie » [1928], in *Werke*, Francfort/Main, Suhrkamp, 1992, vol. 21, p. 264-265 ; MAX HORKHEIMER et Theodor Wiesengrund ADORNO, *La Dialectique de la raison : fragments philosophiques*, Paris, Gallimard, 1974.
6. Susan SONTAG, *La Photographie*, Paris, Seuil, 1979.
7. Le domaine des « études visuelles » reste essentiellement dominé par les travaux déductifs, philosophiques et littéraires, plus que par l'expérimentation et le terrain qui reste en large part du ressort de la psychologie sociale ou aujourd'hui de la neurobiologie avec des applications commerciales et politiques très directement en vue. Cet article n'échappe pas à cette dichotomie du champ, dont même les grandes figures telles Hans Belting et W. J. Mitchell, qui ont développé des idées originales dans le domaine (l'un en articulation avec l'histoire, l'autre avec la culture populaire et plus précisément le cinéma), ne se sont pas complètement détachées.
8. Ariella AZOULAY, *The Civil Contract of Photography*, New York/Cambridge, Mass, Zone Books, 2008 ; Ariella AZOULAY et Louise BETHLEHEM, *Civil Imagination: A Political Ontology of Photography*, London /New York, Verso, 2012.
9. Ivan JABLONKA, *L'Histoire est une littérature contemporaine : manifeste pour les sciences sociales*, op. cit. La grande différence cependant est que Jablonka travaillant sur deux médias qui passent par le langage – et singulièrement par la narration – a d'autres impératifs et surtout peut pousser plus loin l'homothétie.
10. Elizabeth TEMKIN, « The Eye of the Photographer: Travels in Color. An Interview with Bernard Plossu », *Lens Culture* :
< <https://www.lensculture.com/articles/bernard-plossu-the-eye-of-the-photographer-travels-in-color> > (consultation le 21 octobre 2018).
11. Aujourd'hui l'effet de proximité considéré comme « normal » est plutôt celui produit par l'objectif 35 mm, preuve s'il en est que la question de la vision « normale » est fortement culturelle et historicisée.
12. Bernard PLOSSU, *Les Paysages intermédiaires*, Paris, Contrejour/Centre Georges Pompidou, 1988.
13. Bernard Plossu est né au Vietnam en 1945. Il a grandi en France, à Paris, et a très tôt commencé une carrière de photographe avec une expédition ethnographique au Mexique en 1965. Puis il voyage en Inde, au Niger. Il s'installe en Californie au début des années 1970 avant de se fixer en 1979 au Nouveau-Mexique, à Taos, petite ville déjà célèbre pour avoir accueilli des artistes depuis la fin du XIX^e siècle et tout particulièrement depuis la fin de la Première Guerre mondiale. Il y restera quelques années avant de revenir en Europe, tout en continuant à voyager

sans cesse, soit pour des missions courtes, soit en s'installant dans tel ou tel lieu pendant plusieurs mois voire années (Portugal, Italie).

14. Claude LÉVI-STRAUSS, « Je hais les voyages et les explorateurs. », Incipit, in *Tristes Tropiques* [1955], Paris, Plon, 1993.

15. Jack KEROUAC, *Sur la route* [1955], Paris, Gallimard, 1960.

16. Pour une exploration de la dialectique du fixe et du mobile – qui travaille aussi l'anthropologie – aux États-Unis, voir Pierre-Yves PÉTILLON, *La Grand-route : espace et écriture en Amérique*, Paris, Seuil, 1979, singulièrement publié dans une collection « Fiction & C^{ie} » dirigée par Denis Roche dont les liens avec Bernard Plossu sont connus. J'y vois plus qu'une simple coïncidence.

17. Bernard PLOSSU, « Françoise et Joaquim à l'île Stromboli, Italie, 1987 », tirage gélatino-bromure, 26,7 x 17,5 cm, International Center of Photography, New York : < <https://www.icp.org/browse/archive/objects/francoise-et-jsogrim-et-down-in-stromboli-island-italy> >. Roland BARTHES, « La grande famille des hommes », in *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p. 173-176.

18. Bernard PLOSSU, *Photographies 1963-1985*, Paris, La Différence, « L'État des lieux », 1986, p. 7.

19. Garry Winogrand aurait dit : « Je photographie pour savoir à quoi cela ressemble lorsque c'est photographié. » Comme beaucoup d'aphorismes de légende, la source de celui-ci est difficile à retracer, mais il est attesté par ses plus proches amis (Tod Papageorge, « About a Photograph: New York, 1967, by Garry Winogrand », *Transatlantica* 2 | 2014 :

< <https://journals.openedition.org/transatlantica/7084> > (consultation le 11 janvier 2016).

20. Bernard PLOSSU, *Le Jardin de poussière*, Paris, Marval, 1990. La poussière a aussi une prestigieuse histoire avec l'Élevage de poussière de Man Ray (1920) qui est une vue de près du Grand Verre de Marcel Duchamp (1915-1923) formé, selon la description du Philadelphia Museum of Art, d'« huile, vernis, feuille de plomb, fil de plomb sur deux panneaux de verre » :

< <https://www.philamuseum.org/collections/permanent/54149.html> >.

21. Bernard PLOSSU, *Photographies 1963-1985*, op. cit., p. 7.

22. Si Locke a bien écrit « Au commencement, le monde entier était l'Amérique », le modernisme a beaucoup fait pour la construction d'une occidentalité triomphante sur le modèle américain et non plus européen. Voir Peter LASLETT, *Two Treatises of Government: A Critical Edition with Introduction and Notes*, Cambridge, Cambridge University Press, 1967, p. 319. Voir aussi Herman LEBOVICS, « The Uses of America in Locke's Second Treatise of Government », *Journal of the History of Ideas* 47 (4), 1986, p. 567-581.

23. Lettre à Gilles Mora, citée dans « Bernard Plossu's Re(new)vision », in *New Mexico Revisited*, op. cit., p. 9.

24. On pense ici à un film bien postérieur au *Jardin de poussière*, *The Descendants* (2011), où le réalisateur filme Hawaï sous la pluie, une lumière grise, presque éteinte prenant ainsi le contrepied d'un stéréotype.

25. La photographie de couverture du *Voyage Mexicain* est emblématique de cet usage de la fenêtre-cadre : Bernard PLOSSU, *Le Voyage mexicain : 1965-1966*, Paris, Contrejour, 1979.

26. Bernard Plossu : rétrospective 1963-2006, op. cit., p. 299.

27. On pense ici à Clifford Geertz et sa « thick description » que l'on pourrait traduire par description profane. Voir Clifford GEERTZ, *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, New York, Basic Books, 1973. On pense aussi aux travaux du géographe John Brinckerhoff Jackson. En particulier John Brinckerhoff JACKSON et Helen Lefkowitz HOROWITZ, *Landscape in Sight: Looking at America*, New Haven, Yale University Press, 1997.

28. Bernard Plossu : rétrospective 1963-2006, op. cit., p. 168.

29. Comme dans *Le Jardin de poussière*, op. cit.

30. La Hudson River School (ca 1820 – ca 1870) est un groupe informel de peintres paysagistes américains fortement influencés par le sublime burkien. L'un des plus célèbres d'entre eux est Thomas Cole.

31. De ce point de vue, *Le Jardin de poussière* est presque un anti-manuel d'admiration, mais aussi un dialogue poussé avec ses prédécesseurs.

32. James AGEE et Walker EVANS, *Let Us Now Praise Famous Men*, Boston, Houghton Mifflin, 1941. Sur ce point voir mon article : « Dire le réel. *Let Us Now Praise Famous Men* de James Agee et Walker Evans (1941), comme expérience de la représentation », *Le Réel et la Réalité* (Lyon, GRIMH/GRIMIA, 2003), p. 59-76 (URL stable : < <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00381620> >).

RÉSUMÉS

Cet article pose la question de la connaissance du monde ou de la société que peut apporter la photographie dans un usage non ancillaire (comme en anthropologie ou en sociologie). Il s'agit ici de discerner dans l'œuvre d'un photographe dit « créatif », qui a travaillé sur un territoire précis où il a vécu (le Nouveau-Mexique), les mêmes modalités épistémologiques que celles qui président à la « description profonde » de Clifford Geertz, mais aussi d'en indiquer les limites.

This article deals with how photography used in a non directly informative way – as in anthropology or sociology – can participate in our understanding of what makes a society. I argue that one can see the same processes – albeit with limitations – as in Clifford Geertz's “thick description” in the work of a creative photographer who photographed extensively New Mexico where he lived for numerous years.

INDEX

Mots-clés : États-Unis, documentaire, sciences sociales, Geertz, description profonde, Plossu Bernard

Keywords : United States, documentary, social sciences, Geertz, thick description, Plossu

AUTEUR

JEAN KEMPF

Jean Kempf est professeur de civilisation des États-Unis à l'Université Lumière-Lyon 2. Il est spécialiste de l'histoire de la photographie américaine au xx^e siècle. Il a notamment écrit sur la commande institutionnelle, sur les *street photographers* et sur les pratiques documentaires. Il a participé à l'aventure des *Cahiers de la photographie* et de *La Recherche photographique*, comme à celle de *L'Amérique des images* (Hazan, 2013). Il a publié *Une Histoire culturelle des États-Unis* (Belin, 2015).

Les annonces des publicitaires parues en France dans les revues spécialisées de l'entre-deux-guerres

Mathilde Kiener

- 1 Dans le numéro 16 de la revue *Arts et Métiers Graphiques* (mars 1930), le critique d'art Waldemar-George débute la section intitulée « Photographie et Publicité » par la phrase : « La photographie est le futur immédiat de la publicité¹ ». Le statut de cette introduction est ambigu (s'agit-il d'un constat, d'un vœu ou d'une injonction ?), tout comme sont ambiguës les pratiques et les positions des différents acteurs du monde publicitaire dans l'entre-deux-guerres à cet égard. Le fait que la photographie joue aujourd'hui un rôle central dans les pratiques publicitaires peut faire perdre de vue à quel point ses premiers emplois en ce domaine furent erratiques et sa promotion timide. Si un ensemble de facteurs techniques et culturels concourent à rendre possible la diffusion de la photographie dans la presse avant la première guerre mondiale, la situation en son sein de « la publicité par la photographie » n'évolue pas de façon rectiligne pendant l'entre-deux-guerres². Cette période voit l'émergence de la publicité moderne, avide de reconnaissance, et d'une presse spécialisée où s'observent des relations mouvantes entre texte et illustration, dessin et photographie.
- 2 L'étude porte sur les revues *La Publicité*, *Vendre* et *Arts et Métiers Graphiques*, dans lesquelles les publicités foisonnent. Si bon nombre d'entre elles servent d'illustration aux pages rédactionnelles, d'autres remplissent leur rôle premier, celui d'annonces visant à faire vendre un bien ou un service au lectorat des publications. C'est au sein de ce second groupe que se trouvent les annonces auxquelles nous nous intéressons plus spécifiquement : les publicités pour une pratique publicitaire, qu'on peut qualifier de « méta-publicités ». Il s'agit ici d'interroger la façon dont les acteurs de la publicité de l'entre-deux-guerres, faisant paraître dans ces revues des annonces pour vendre leur propre pratique professionnelle, articulent les « matériaux publicitaires » que sont le dessin, la typographie et la photographie, pour tout à la fois défendre la publicité en général, et mettre en avant leur structure, ses compétences, sa technicité et sa

modernité, face à un lectorat particulièrement critique, composé de fournisseurs, de potentiels clients et de concurrents³.

- 3 Un examen global mais succinct du mensuel *La Publicité*, première revue publicitaire française – de sa création en 1903 à 1939 – et de son concurrent *Vendre* – de sa création en 1923 à 1939 – permet de discerner trois phases pour l'utilisation dans la publicité de l'illustration et en particulier de la photographie. Il détermine les bornes chronologiques (1927-1935) d'une analyse quantitative des annonces parues dans *Vendre* et *Arts et Métiers Graphiques*, permettant de recenser de façon systématique les « méta-publicités » et d'examiner les stratégies adoptées par les différents acteurs.

Les formes de la publicité en France dans l'entre-deux-guerres

- 4 En France, à la différence de l'Angleterre ou des États-Unis, utiliser la publicité pour faire vendre est un moyen négligé ou regardé avec méfiance jusqu'au lendemain de la première guerre mondiale⁴. L'évolution de l'économie française favorise ensuite un climat de concurrence et le développement d'une nouvelle publicité, qualifiée de « moderne », par le biais d'un type de structure en pleine expansion – l'agence de publicité – et l'émergence d'une figure professionnelle nouvelle – celle du publicitaire. Les deux principales revues spécialisées, *La Publicité* et *Vendre*, sont créées par la direction d'une agence, respectivement l'agence Raveau et l'agence Damour. Elles témoignent des mutations tout à la fois de la société française et du monde publicitaire, et des évolutions des usages de l'annonce.
- 5 La forme première de la publicité dans la presse est la petite annonce, dont l'élément central est le texte jusqu'au début du xx^e siècle. L'illustration, rarement présente, occupe, quand elle existe, une place et une fonction annexes. Quant à la photographie, si elle est parfois utilisée en publicité à partir des années 1880, après les débuts de la diffusion de la similigravure pour les supports imprimés, c'est de façon confidentielle, principalement dans des catalogues d'entreprises commerciales ou industrielles, et quasiment jamais dans l'annonce de presse.
- 6 À partir de 1920, une légère inflexion est sensible. De nombreux annonceurs, imprimeurs, éditeurs, fournisseurs font paraître pour la première fois des annonces dans *La Publicité* et certaines d'entre elles sont illustrées, mettant en scène un geste ou une machine. Par ailleurs, le statut de l'annonce de presse change progressivement. L'étude de *La Publicité* permet de se rendre compte que les publicitaires se mettent à distinguer, pour leur efficacité, les annonces destinées à paraître dans la presse de tout autre forme de publicité. Ce n'est pas un hasard si c'est à cette période (1923) que l'agence de publicité Damour, alors en pleine expansion, décide de lancer *Vendre*, qui sera à la fois la vitrine de son succès et des évolutions du champ publicitaire. L'annonce dans la presse apparaît comme l'avenir de la publicité et cette conviction est sensible dans l'éditorial du mois de janvier 1924 de *La Publicité*, intitulé « L'évolution de la publicité », comme dans de nombreux articles ultérieurs parus dans les deux revues⁵. C'est dans ce contexte que de nombreuses structures œuvrant dans la publicité ou dans des domaines proches, comme ceux de l'impression, de la diffusion ou de la photogravure, conscientes de l'impact de la presse, développent des activités publicitaires et communiquent à ce sujet dans les revues spécialisées.

Les revues spécialisées *Vendre* et *Arts et Métiers graphiques*

- 7 *Vendre* et *Arts et Métiers Graphiques* possèdent des points communs : elles ont été créées par des hommes relativement jeunes, Étienne Damour et Charles Peignot, qui, avant d'être des hommes de presse, sont des patrons entrepreneurs – l'un d'une agence publicitaire, l'autre d'une fonderie de caractères. Ils se servent de leur connaissance d'un monde professionnel où ils bénéficient d'une forte reconnaissance pour lancer une publication qui le documente et le valorise⁶. Ils choisissent tous deux de faire suivre la création de leur revue de l'ouverture d'un studio de photographie publicitaire et de consacrer ensuite certains numéros de leur magazine à la photographie⁷.
- 8 *La Publicité* et *Vendre* s'intéressent de près à la revue *Arts et Métiers Graphiques* qui n'est pas perçue comme une publication concurrente. En effet, ses moyens diffèrent : *Arts et Métiers Graphiques* paraît tous les deux mois ; son tirage est moindre et son prix six fois plus élevé⁸. Alors que les deux mensuels sont de petit format, imprimés entièrement en similitravure à l'exception de rares encarts, *Arts et Métiers Graphiques* est une revue luxueuse, au format in-quarto raisin de 80 à 90 pages, combinant plusieurs techniques d'impression, sur des papiers de texture et de grammage variés. Tandis que les premiers éditoriaux ainsi que les titres et sous-titres de *La Publicité* et *Vendre* – l'un comme « Le journal technique des annonceurs » et l'autre s'occupant de « Tout ce qui concerne la vente et la publicité » – s'adressent de façon directe à ceux qui font la publicité ou qui l'utilisent, *Arts et Métiers Graphiques* recherche un lectorat plus élitair et aux centres d'intérêt plus larges : « La plus luxueuse revue du monde consacrée aux arts de l'imprimerie contient une documentation unique indispensable aux bibliophiles aux imprimeurs aux éditeurs aux publicitaires et plus généralement aux gens de goût que l'art graphique intéresse⁹ ». Comme le déclare la Rédaction de *Vendre* en octobre 1927, la revue « vient heureusement et si précisément combler une fâcheuse lacune de notre presse technique [...]. Elle sera un organe de liaison entre les utilisateurs et les producteurs des arts de l'impression et de l'illustration¹⁰ ».
- 9 Les recherches menées sur *Vendre* et *La Publicité* ainsi qu'un survol global d'*Arts et Métiers Graphiques* permettent de distinguer trois phases pour la photographie publicitaire française dans l'entre-deux-guerres. Les années 1927-1935 sont un temps de forts bouleversements, tandis que les périodes 1919-1927 et 1935-1939 montrent peu de changements dans les publicités présentes dans ces revues, que ce soit en termes de format, de fréquence d'illustration ou de présence de la photographie. 1927-1935 est aussi le moment où un studio ou un service photographique se créent dans plusieurs structures qui publient leurs annonces dans *Vendre* et *Arts et Métiers Graphiques*. Recenser les publicités parues dans ces deux revues à cette époque permet de mieux connaître leur politique et de souligner les étapes communes de leur évolution.
- 10 De nombreux facteurs internes ou externes perturbent la vie des annonceurs et des revues qui diffusent leurs annonces, ce qui conduit à préférer aux chiffres absolus des chiffres relatifs. Parmi ces facteurs, les retombées de la crise américaine de 1929 sont évidemment centrales, mais d'autres, comme par exemple la décision d'Étienne Damour en janvier 1929 de réduire drastiquement le nombre d'annonces, ou la mort de ce dernier en avril 1931, conditionnent aussi des fluctuations. Globalement, la présence

de l'illustration dans les deux revues, après une forte augmentation qui culmine en 1930-1931, diminue progressivement jusqu'à retrouver en 1935 le niveau de 1927.

- 11 La photographie est absente des annonces des deux premiers numéros d'*Arts et Métiers Graphiques* en 1927 ; elle est alors présente dans moins d'un pour cent des annonces de *Vendre*. En 1931, elle représente plus de 50 % des publicités illustrées dans *Arts et Métiers Graphiques* et plus de 40 % de celles parues dans *Vendre*. En 1935, la photographie représente 50 % des illustrations publicitaires dans *Arts et Métiers Graphiques* et 15 % dans *Vendre*. Si on observe de plus près les utilisations respectives de la photographie et de l'illustration au trait, on s'aperçoit que la photographie n'a principalement remplacé cette dernière que dans deux types d'usage : d'une part la vignette informative minuscule, de type documentaire, dans une publicité bavarde d'un quart de page (ou moins), très fréquente dans *Vendre* ; d'autre part, mais de façon rare, comme illustration dans une annonce pleine page sans texte ou presque. Cependant, force est de constater que le texte occupe la majeure partie de l'espace dans la majorité des annonces, même lorsqu'elles sont illustrées, pendant l'ensemble de cette période. Le mot est encore le grand vecteur de communication des annonces de presse dans les revues spécialisées à la fin de l'entre-deux-guerres.

Annoncer dans *Vendre* et *Arts et Métiers Graphiques*

Les annonceurs publicitaires

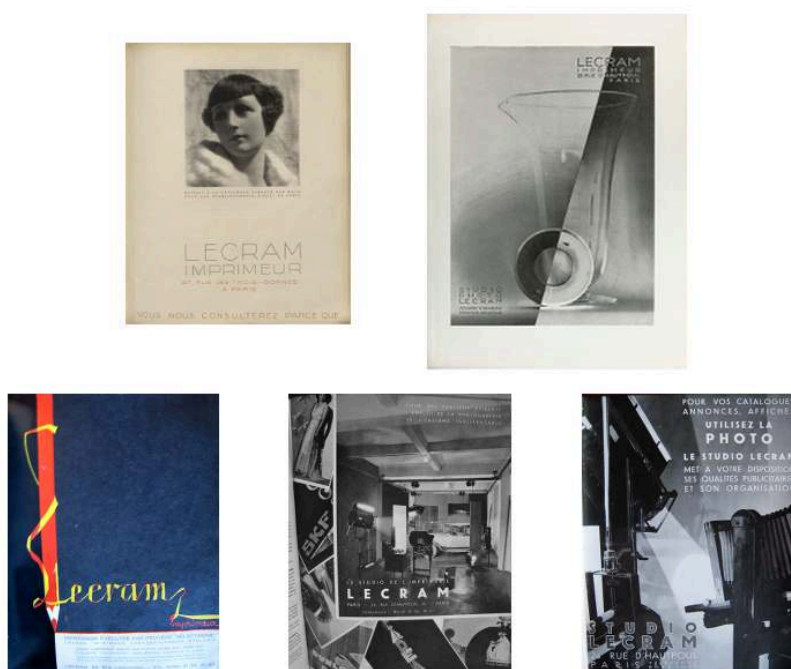
- 12 Entre 1927 et 1935, ce sont près de 450 annonceurs qui achètent plus de 5 000 espaces publicitaires dans *Vendre*, et une grosse centaine qui publient 660 annonces dans *Arts et Métiers Graphiques*. Face à ces deux ensembles foisonnants, il est nécessaire de comprendre quels sont les acteurs qui font partie de ce que Marc Martin désigne comme « l'interprofession publicitaire¹¹ ». Les annonceurs présents dans les deux revues diffèrent. Ceux publiant dans *Vendre* sont pour plus de la moitié des fabricants de fournitures, et pour un quart de supports de diffusion. Les annonces de publicitaires, rares en 1927, voient leur nombre légèrement grossir pendant toute la période. Dans *Arts et Métiers Graphiques*, le tiers des annonces est publié par des fournisseurs de matériel d'impression, et un autre tiers pour la vente des livres de luxe, comportant des illustrations. Les structures faisant de la publicité, sans qu'aucune agence de publicité ne soit présente, sont une douzaine et représentent 23 % des annonces parues.
- 13 Cette étude se penche sur le cas particulier des annonceurs publicitaires faisant de la méta-publicité. Parmi eux, ont été retenus ceux qui font paraître dans chaque revue au moins deux annonces, afin de pouvoir observer de quelle façon leur teneur varie en fonction du support, et qui utilisent la photographie pour au moins une de ces annonces, afin de relever de quelles manières, et dans quels buts celle-ci est utilisée¹².

Le trio Deberny et Peignot, Lecram et Paul-Martial

- 14 Dans *Arts et Métiers Graphiques*, sur les 660 annonces publiées pendant la période, environ 150 émanent de douze structures déclarant faire de la publicité, dont seulement la moitié utilise la photographie, et le quart est présent dans les deux magazines. Se dégagent donc trois annonceurs : les Fonderies Deberny et Peignot, l'Imprimeur Lecram, et les Éditions Paul-Martial, avec soixante-dix-neuf « méta-

publicités », dont trente-quatre comportent de la photographie¹³. L'essentiel d'entre elles paraît entre fin 1929 et fin 1931. Les Fonderies Deberny et Peignot publient 37 annonces entre septembre 1927 et juillet 1933 dans *Arts et Métiers Graphiques* et 11 dans *Vendre* entre novembre 1929 et février 1931. L'imprimeur Lecram place 6 publicités dans *Vendre*, 2 en 1927, 1 en 1928, 1 en 1930, puis 2 à nouveau en 1931. Dans l'intervalle, il publie 3 annonces dans 3 numéros successifs d'*Arts et Métiers Graphiques*, à partir du n° 16, premier numéro spécial sur la photographie, entre mars et juillet 1930. La maison Paul-Martial fait paraître dans *Vendre* 4 annonces en 1927, puis un encart en 1931, et 17 annonces dans *Arts et Métiers Graphiques* entre 1929 et 1935, dont 12 entre janvier 1929 et août 1931. Même si les trois structures étudiées ne mettent en avant leur pratique photographique que pendant une courte période, elles annoncent de façon manifeste soit la mise en place et la direction d'un studio photographique, soit la mise à disposition de photographes.

Annonces pour l'imprimeur Lecram.



Comment annoncer la création d'un service ou d'un studio photo ?

- ¹⁵ Les trois entreprises n'utilisent la photographie dans leurs méta-publicités qu'après s'être dotées d'un service spécialisé, mais diffèrent quant aux moyens graphiques choisis pour divulguer son existence. En septembre 1928, l'imprimeur Lecram fait paraître dans le numéro 49 de *Vendre* la première publicité annonçant une structure pratiquant la photographie au sein d'une entité qui mentionne la publicité dans ses activités¹⁴. Le recto de l'encart est composé d'une photographie de mannequin de vitrine, accompagnée de la légende « Extrait d'un catalogue exécuté par nos soins pour les Établissements Siégel de Paris » et de la mention « Lecram Imprimeur », accompagnée de la phrase d'accroche en capitales rouges « Vous nous consulterez

parce que... » ; au verso vient la suite : « Nous mettons à votre disposition Un Studio photographique unique en Europe, nous permettant de vous établir les meilleurs documents pour votre publicité, Un Atelier de dessin [...], Un Atelier de composition [...], Un Atelier de Machines [...], Un Atelier de Brochage [...], Un Service d'Expédition [...], Un Service Spécial d'étiquettes [...] ». Cette liste de sept structures diffère de celle qui est présente au verso de l'annonce parue deux mois plus tôt dans le numéro 47 par l'addition de la dernière (le service spécial d'étiquettes) et surtout de la première : le studio photographique.

- 16 La première annonce de Lecram dont l'illustration est une photographie (et non une reproduction au trait) est paradoxalement peu différente, à la fois quant au sujet – un mannequin présenté de trois-quarts, le visage tourné vers la droite –, au cadrage et à la distance au modèle, de celle qui figure dans l'annonce pour les Établissements Siégel parue dans cinq numéros successifs de la revue *Vendre* entre octobre 1926 et février 1927¹⁵. Le choix du même support de diffusion, *Vendre*, et d'une image très semblable à celle des Établissements Siégel, paraît délibéré de la part de Lecram. Les mannequins créés par André Vigneau, leur photogénie, et les images qu'il en a faites font l'objet de plusieurs articles, dont deux parus juste après les publicités de Siégel dans *Vendre* : l'un dans *La Publicité* en mars 1927 et l'autre dans *L'Art Vivant* en avril 1927¹⁶. Lecram recrute comme directeur artistique une personnalité au savoir-faire moderne et multiple, reconnu au sein du monde publicitaire et au-delà, et le signale en choisissant cette image facilement identifiable et en nommant explicitement son premier employeur, Siégel¹⁷.
- 17 Pendant cette période, on observe de façon récurrente la circulation de certains motifs, tels que celui du mannequin, au sein des méta-publicités annonçant le début de l'utilisation de la photographie par les structures publicitaires. C'est ainsi qu'après un article sur les Mannequins dans *Arts et Métiers Graphiques* en mars 1929, co-signé par Charles Peignot, la première méta-publicité illustrée par la photographie pour le studio Deberny et Peignot dans *Arts et Métiers Graphiques* sort lors du quinzième numéro en janvier 1930¹⁸. L'annonce est composée de deux images, dont l'une, mise en scène du processus de tirage d'une photographie de mannequin, est morcelée, et centrée sur le geste technique, mais cette utilisation de la photographie, conjointement à celle du motif d'un mannequin d'André Vigneau, dans la première « méta-publicité » de la revue, joue de toutes ces références pour souligner la modernité du studio et de la démarche des Fonderies Deberny et Peignot¹⁹.

Annonces pour les Fonderies Deberny et Peignot 1929-1930.



- 18 Si l'imprimeur Lecram donne la primeur à *Vendre* pour l'annonce de sa pratique photographique, les Éditions Paul-Martial lui préfèrent *Arts et Métiers Graphiques*. Les Fonderies, qui placent systématiquement une annonce pleine page dans chaque numéro de cette revue pendant cinq ans, du premier en septembre 1927, jusqu'au vingt-septième en septembre 1932, évoquent pour la onzième fois en mai 1929 la mode typographique dans des annonces pleine page sans illustration, quand les Éditions Paul-Martial deviennent la première structure à mentionner dans cette revue leurs « photographes » ; l'annonce est entièrement composée de texte et comporte le mot « Sécurité » en capitales Bifur rouges²⁰. Et ce n'est que six mois plus tard, en novembre 1929, que les Fonderies, dans une annonce toujours constituée d'un long texte, renseignent le lecteur sur la mise à disposition d'une « organisation » nouvelle, composée de quatre « services », au sein desquels se distingue le « studio photographique dirigé par Maurice Tabard » par sa place en tête de l'annonce, la mention de son directeur et l'utilisation du mot « studio »²¹. La création de cette organisation est annoncée simultanément dans *Vendre* et dans *Arts et Métiers Graphiques*²². Ainsi successivement les Éditions Paul Martial, puis les Fonderies Deberny et Peignot chargent en 1929 d'abord un texte – certes de forme moderne, car ponctué de capitales en Bifur, « caractère de publicité » créé quelques mois plus tôt par Cassandre – de faire seul la publicité de leur toute nouvelle structure de photographie publicitaire²³.

Annonces pour les Fonderies Deberny et Peignot 1930-1932.



La photographie en spectacle

- 19 Dans les « méta-publicités » diffusées par l'un ou l'autre de ces deux annonceurs, la photographie est à une dizaine de reprises le sujet de mises en abyme, afin de s'auto-représenter, via le matériel ou le lieu de prise de vue. Deberny et Peignot est la seule structure à choisir l'appareil photographique comme thème central et isolé d'images présentes dans cinq annonces différentes. C'est d'abord de façon fragmentaire, sous la forme de la photographie découpée d'un objectif dans *Vendre* en décembre 1929. On retrouve ce même motif d'objectif en négatif, monté sur un appareil et cadré de façon plus large, dans une annonce parue à quatre reprises, sur les deux supports. La chambre photographique, avec soufflet et dépoli, est aussi photographiée, de profil ou de face, selon des cadrages variables²⁴.
- 20 Le studio, lieu de prise de vue, est un thème que Deberny et Peignot et Lecram dévoilent dans leurs « méta-publicités », et à travers lequel Maurice Tabard et André Vigneau jouent à faire circuler plusieurs motifs communs. Deberny Peignot met en scène son studio à trois reprises dans *Arts et Métiers Graphiques* en 1931, dans le n° 21 de janvier, puis dans le suivant de mars et le hors-série d'août. Lecram fait de même dans les deux annonces à bords perdus qu'il fait paraître dans *Vendre* en février, puis en juin 1931. En janvier, Tabard cadre de façon très large son studio au moment de la prise de vue d'une automobile : on distingue tout le matériel d'éclairage, les poutres et les rails au plafond, les fils électriques et les boîtes lumière au sol, ainsi que les panneaux réflecteurs autour de la voiture. L'image, formant les deux-tiers de l'annonce, est justifiée sur son coin gauche, le reste formant un bandeau noir imprimé à bords perdus. En février, Vigneau reprend exactement cette mise en page et cette scénographie, mais

remplit la marge noire d'exemples de réalisations. En mars, Tabard garde le studio comme sujet, mais recentre l'image de ce dernier au cœur d'un appareil, en montrant le dépoli d'une chambre grand format, où l'on aperçoit le fond d'un studio, et des projecteurs, sans produit, et où se lit la mention PHOTO²⁵.

- 21 À partir du numéro de mai, Deberny et Peignot publient à trois reprises une annonce plus ambivalente, de transparents de réalisations posés sur une table lumineuse. Si la table lumineuse et les impressions photographiques sur celluloïd sont des objets modernes, liés à l'hélio-rotogravure²⁶, l'utilisation exclusive de photographies d'annonces réalisées pour d'autres pour faire la promotion de leur pratique est le premier signe d'un « retour » à la démonstration par les résultats, qui prévaut chez beaucoup de structures publicitaires, en particulier les agences, à partir de 1932²⁷. André Vigneau, en juin dans *Vendre*, propose une annonce centrée sur le moment de prise de vue, sans produit, mettant en scène également une chambre. Mais il lui adjoint de façon théâtrale un projecteur et la silhouette des deux appareils évoquent celles d'opérateurs, voire de chirurgiens, procédant à l'examen d'un sujet inédit : la lumière. En réponse à cette image étonnante, Tabard, pour le Hors-série d'*Arts et Métiers Graphiques* paru en août 1931, reprend la lumière comme motif et le bandeau présentant des réalisations pour la mise en page. Dans cette annonce, on distingue également la silhouette d'un homme en train de régler le projecteur, dont il est impossible de déterminer le statut ou le métier : opérateur, photographe, assistant, technicien de publicité ? Et cette rare présence humaine au sein d'une « méta-publicité » interroge la façon dont les structures publicitaires communiquent sur les membres de leurs équipes qui pratiquent la photographie.

Annonces pour les Éditions Paul-Martial.



- 22 Si l'on feuillète le hors-série de 1931 d'*Arts et Métiers Graphiques* consacré à la photographie, on aperçoit à dix pages d'intervalle deux annonces au sein desquelles on distingue des silhouettes : une pour Deberny et Peignot et une pour l'éditeur Paul-Martial. Sur les soixante-dix-neuf « méta-publicités » étudiées, ce sont les deux seules

où une présence humaine participant à une activité de prise de vue est représentée. Il s'agit pour l'une d'un technicien réglant la lumière et, pour l'autre, d'une silhouette de papier découpée, incluse dans un photomontage, mimant le geste de l'ouverture du bouchon d'un obturateur. La figure du photographe ne paraît pas être un motif photogénique aux yeux des organisations publicitaires. Le métier de « photographe » ne semble pas non plus avoir sa place dans leur argumentaire. Seul l'éditeur publicitaire Paul-Martial lui consacre l'annonce évoquée, en mettant en scène un geste professionnel, à vrai déjà suranné à l'époque, accompagné d'un titre explicite « Nos photographes » et d'un texte détaillé et élogieux, les comparant à des chevaliers ou à des chirurgiens. Paul-Martial mentionne ses « photographes » à 5 reprises dans les textes des 17 annonces parues dans *Arts et Métiers Graphiques* entre mai 1929 et février 1935.

- 23 La direction artistique bénéficie du même intérêt mitigé : l'imprimeur Lecram et les Fonderies Deberny et Peignot mentionnent seulement à quatre reprises celui qui dirige la structure chargée de la photographie. L'imprimeur Lecram désigne explicitement André Vigneau en mars 1930 dans le premier numéro spécial consacré à la photographie d'*Arts et Métiers Graphiques*, dans une annonce qui paraît sous un plus petit format dans les numéros suivants d'*Arts et Métiers Graphiques*, et ensuite au recto d'un dernier encart dans *Vendre* en juin 1931, soit dans une publicité sur deux, sur une période de quinze mois. Et bien que les Fonderies Deberny et Peignot publient trois fois plus d'annonces sur la même période, le nom de Maurice Tabard n'apparaît que deux fois dans chaque support. Le matériel, qu'il soit spécifiquement de prise de vue ou plus largement de studio, est préféré à la figure de l'opérateur ou à la mention du nom d'un créateur connu pour symboliser et vendre l'activité photographique.

Annoncer la photographie sans éclipser le reste

- 24 Au sein des trois structures étudiées, la photographie publicitaire n'est qu'une facette des pratiques professionnelles, et l'observation des méta-publicités révèle plusieurs stratégies pour donner à voir la diversité de ces activités.
- 25 Une méthode simple, commune à l'imprimeur Lecram et aux Éditions Paul-Martial, est celle de l'alternance. L'imprimeur Lecram choisit de communiquer à deux reprises en 1927 sur ses activités publicitaires dans *Vendre*, puis en 1928 d'y placer un encart dont le recto est consacré uniquement à la photographie, et le verso à l'ensemble de ses services, alors au nombre de sept. En 1930, alors qu'il publie à trois reprises dans *Arts et Métiers Graphiques* la même annonce élaborée qui mentionne et suggère graphiquement les deux activités d'impression et de studio publicitaire, il choisit de placer dans *Vendre* un unique encart dont la forme (absence d'illustration, grammage du papier, impression en couleurs) et le texte du recto sont consacrés à son activité d'imprimeur, et dont le verso évoque rapidement par un texte succinct tout le reste. En 1931, Lecram change de support de diffusion pour communiquer sur son activité de photographie publicitaire et publie dans *Vendre* les deux annonces évoquées plus haut, où le mode d'illustration, le motif et le texte sont consacrés à la photographie. L'éditeur publicitaire Paul-Martial utilise également l'alternance des supports, favorisant *Vendre* en 1927, puis *Arts et Métiers Graphiques* par la suite ; il varie aussi le type d'illustration présent dans ses annonces, photographie ou dessin, et fait paraître, à contre-courant

des autres structures, des annonces uniquement composées de textes de janvier 1930 à juillet 1931.

- 26 Pour les Fonderies Deberny et Peignot, la situation est différente, car elles disposent sans retenue de la revue *Arts et Métiers Graphiques* pour communiquer. Elles choisissent ce support pour détailler l'ensemble de leurs activités, soit par alternance, soit par juxtaposition des informations et des motifs au sein d'une même annonce. Dans *Vendre*, elles optent pour une autre stratégie : elles n'y font paraître que des « méta-publicités » où la pratique photographique est mentionnée, et dont l'illustration supporte l'impression et le papier glacé de moins bonne qualité de cette revue.
- 27 Les entreprises étudiées, en créant une structure photographique, font cohabiter en leur sein des pratiques professionnelles très éloignées, voire antagonistes, comme la lettre ou le dessin. Dans plusieurs « méta-publicités » parues en 1930, on trouve diverses expressions plus ou moins accentuées de cette dualité, qui se caractérise par la présence d'un axe de symétrie. Pour Lecram, c'est sensible dans une annonce qui paraît à trois reprises dans *Arts et Métiers Graphiques* entre mars et mai. La qualité d'impression de la revue permet de jouer sur une illustration au motif *a priori* unique, mais subtilement divisée de façon oblique en deux parties : l'une, au trait, associée à l'activité d'imprimeur, reste dans l'ombre ; l'autre, photographique, dans la lumière, est consacrée au studio photographique.
- 28 La même utilisation d'un axe de symétrie, pour suggérer les multiples activités de la structure, est perceptible dans plusieurs « méta-publicités » des Fonderies Deberny et Peignot. L'axe est vertical en janvier 1930, séparant l'activité de tirage d'une image argentique de celle de la mise en page de blocs de typographie et de photogravure. En mars, l'annonce publiée dans les deux revues est traversée par un axe oblique qui oppose la page blanche souple, imprimée et photographiée au bloc typo. En juillet, la « méta-publicité » proposée par Deberny et Peignot possède cette fois-ci un axe horizontal : la moitié supérieure, blanche, est ornée d'une ligne ondulante de caractères variés, tandis que la partie inférieure est composée d'un bloc négatif rectangulaire et sombre. En septembre, l'image est éclatée en quatre quarts, suggérant certes les différents services des Fonderies, et leur modernité, par l'emploi de la solarisation et de l'offset, mais peut-être aussi inconsciemment la difficulté de les faire travailler de concert.
- 29 L'idée d'une alliance graphique entre la lettre et l'image est sensible de façon éphémère dans la publicité d'un seul des organismes considérés : le studio Deberny et Peignot. D'une part, le vocable « Typophoto », employé pour la première fois par László Moholy-Nagy en 1925, est lisible dans quatre annonces différentes entre janvier 1930 et janvier 1931. D'autre part, l'articulation graphique de la lettre et de la photographie trouve diverses expressions. Dans la première annonce pour le studio, parue dans *Vendre* en décembre 1929, l'objectif photographié et détourné de l'appareil, formant un cercle, est accolé à un bois de casse, et semble devenir lui aussi matériel typographique. Maurice Tabard essaye la réciproque dans l'annonce parue en janvier 1931 : le caractère « P » est présent en négatif sur l'image, devenant en quelque sorte transparent et photographique. Si on considère la place accordée à la nouvelle Typographie dans la partie rédactionnelle d'*Arts et Métiers Graphiques* et le lien de subordination qui lie le studio aux Fonderies productrices de caractères, il est surprenant de constater que le studio, même s'il évoque ce thème à plusieurs reprises et de différentes façons dans ses

« méta-publicités », abandonne toute recherche après moins d'un an et demi d'expérimentations.

- 30 L'étude de l'ensemble des « méta-publicités » placées dans *Vendre* et *Arts et Métiers Graphiques* par l'imprimeur Lecram, les Éditions Paul-Martial et les Fonderies Deberny et Peignot de 1927 à 1935 renseigne sur plusieurs phénomènes. Elle démontre l'importance du rôle de diffusion et de circulation des motifs et des argumentaires que jouent les revues spécialisées à cette époque. Elle confirme par ailleurs l'existence d'une période circonscrite et singulière, entre septembre 1928 et août 1931, pendant laquelle l'ensemble des annonceurs utilise davantage l'illustration et la photographie, quand certaines structures relevant de l'interprofession publicitaire communiquent de façon réitérée sur leur pratique photographique. Cependant, même durant cette période riche en inventions graphiques, dont les raisons de la brièveté restent à déterminer, la photographie n'est ni le seul, ni même le principal matériau publicitaire, alors qu'il s'agit de le vendre à de potentiels annonceurs.

NOTES

1. WALDEMAR-GEORGE, « La photographie, vision du monde », *Arts et Métiers graphiques* n° 16, mars 1930, p. 146.
2. *Ibid.*
3. R.-L. DUPUY, « La photographie, matériau publicitaire », *Vendre* n° 67, juin 1929, p. 439-447.
4. Jean URBAIN, *Vendre* n° 18, avril 1925, p. 289-290 ; Paul NICOLAS, « Réflexions à l'usage des lanceurs d'affaires », *Vendre* n° 118, septembre 1933, p. 72 et Marc MARTIN, *Trois Siècles de publicité en France*, Paris, Odile Jacob, 1992, p. 114.
5. Émile GAUTIER, « L'évolution de la publicité », *La Publicité* n° 191, janvier 1924, p. 865-867.
6. Charles Peignot est depuis 1924 le directeur artistique des Fonderies Deberny et Peignot, alors la plus puissante des fonderies françaises, et fonde à 30 ans la revue *Arts et Métiers Graphiques* en septembre 1927. Étienne Damour crée à 32 ans l'agence Damour en 1919, et préside en 1927 la Corporation des Techniciens de Publicité, qui comprend quatre syndicats ou groupements, dont celui des Maîtres Artisans Publicitaires, dirigé par Charles Peignot.
7. *Arts et Métiers Graphiques* n° 16, 15 mars 1931, qui sera suivi de plusieurs autres numéros spéciaux, et *Vendre* n° 98, janvier 1932.
8. Le contrôle des tirages n'est pas encore mis en place et les chiffres sont vagues. *La Publicité* tire environ à 5 000 exemplaires, *Vendre* entre 6 000 et 10 000 pendant la période envisagée, selon les numéros, et *Arts et Métiers Graphiques* autour de 3 000. Un numéro de ce dernier titre est vendu 30 francs, hors numéros spéciaux, tandis qu'un numéro de *Vendre* coûte 5 francs et un numéro de *La Publicité* 4 francs.
9. Annonce pour *Arts et Métiers Graphiques*, *Vendre* n° 51, février 1928, p. 192.
10. La Rédaction, *La Revue des revues*, *Vendre* n° 47, octobre 1927, p. 359.
11. Marc MARTIN, *Trois Siècles de publicité en France*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2012, p. 5.
12. Les listes d'annonceurs présentes dans *Vendre* ne proposent sous le vocable « Publicité » que les « agences et conseils », soit moins d'une organisation sur cinq déclarant faire de la publicité

dans *Vendre* à cette période. Nous avons choisi d'écarter de la présente étude ces structures car elles ne font paraître aucune annonce dans *Arts et Métiers Graphiques*, et l'analyse en cours des annonces publiées par les deux principales agences, Damour et Dorland Paris, qui représentent plus de 80 % des annonces classées « Publicité » dans *Vendre*, révèle que la pratique de la photographie n'est jamais un argument central dans leurs méta-publicités, à l'exception d'un cas sur 200.

13. Cette restriction oblige pour l'instant à ne pas considérer d'une part les annonces des Anciens Établissements Gillot, pour lesquels nous n'avons encore trouvé qu'une seule occurrence dans *Arts et Métiers Graphiques* pendant cette période, d'autre part l'imprimeur Devambez pour lequel un seul encart, absent des exemplaires consultés, est mentionné dans les Listes des Annonceurs de *Vendre* en 1934.

14. Encart pour Lecram Imprimeur, *Vendre* n° 49, septembre 1928.

15. Annonces pour les Établissements Siégel, *Vendre* n° 35, octobre 1926, p. 220 ; *Vendre* n° 36, novembre 1926, p. 266 ; *Vendre* n° 37, décembre 1926, p. 440 ; *Vendre* n° 38, janvier 1927, p. 12 et *Vendre* n° 39, février 1927, p. 202.

16. Une photographie de l'un des mannequins Siégel par Man Ray fait la couverture du quatrième numéro de *La Révolution surréaliste*, paru le 15 juillet 1925. Outre de nombreux articles parus dans *La Publicité*, dont Jean LEVENT, « Les mannequins modernes d'étalage », *La Publicité* n° 229, mars 1927, p. 146-148, voir Louis CHÉRONNET, « Mannequins d'Aujourd'hui », *L'Art Vivant* n° 55, avril 1927, p. 276-277 et l'étonnant article à deux voix d'André BEUCLER et Charles PEIGNOT, « Plastique et Graphisme. Mannequins », *Arts et Métiers Graphiques* n° 10, 1929, p. 595-600.

17. Voir à ce sujet les lettres au sujet du recrutement d'André Vigneau par Lecram évoquées par Françoise DENOYELLE in *La Lumière de Paris*, Paris, L'Harmattan, 1997.

18. La première méta-publicité illustrée, par la photographie, pour le studio paraît dans *Vendre* n° 73, décembre 1929.

19. André BEUCLER et Charles PEIGNOT, « Plastique et Graphisme. Mannequins », *Arts et Métiers Graphiques* n° 10, mars 1929, p. 595-600 et annonce pour le Studio Deberny et Peignot, *Arts et Métiers Graphiques* n° 15, 15 janvier 1930, p. CLXXXIII. On retrouve également le motif des mannequins au sein des exemples de catalogues présents sur l'annonce pour le même studio parue dans *Arts et Métiers Graphiques* n° 17, mars 1930.

20. Annonce pour les Éditions Paul-Martial, *Arts et Métiers Graphiques* n° 11, 15 mai 1929.

21. Annonce pour les Fonderies Deberny et Peignot, *Arts et Métiers Graphiques* n° 14, 15 novembre 1929, p. CLXXVII.

22. Annonce pour les Fonderies Deberny et Peignot, *Vendre* n° 72, novembre 1929, p. 477.

23. CASSANDRE, « Bifur : caractère de publicité dessiné par A.-M. Cassandre », *Arts et Métiers Graphiques* n° 9, 15 janvier 1929, p. 578 et « Bifur : caractère dessiné par A.-M. Cassandre », *Vendre* n° 62, janvier 1929, p. 51.

24. Annonce pour le Studio Deberny et Peignot, *Vendre* n° 75, février 1930, p. 5 et *Arts et Métiers Graphiques* n° 22, mars 1931.

25. Le plafond du studio étant visible en haut du dépoli, et le sol en bas, alors que l'image sur le dépoli est toujours à l'envers, il s'agit d'une mise en scène ; un transparent d'une photographie du studio préalablement réalisée a probablement été appliqué sur le dépoli au moment de la prise de vue.

26. Michel FRIZOT, « Photo/graphismes de magazines : les possibles de la rotogravure, 1926-1935 », in *Actes du colloque « Photo/Graphisme »* tenu au Jeu de Paume le 20 octobre 2007, p. 8-12 : < http://www.jeudepaume.org/pdf/Photographisme_FR.pdf > (consulté le 28 octobre 2018).

27. En janvier 1932, les Éditions Paul-Martial titrent l'annonce parue dans *Arts et Métiers Graphiques* « Retour à la naïveté » et utilisent pour l'illustrer un couple de silhouettes proche de ceux présents dans *Vendre* en septembre 1927.

RÉSUMÉS

L'étude de l'ensemble des publicités sur la publicité – qu'on se propose d'appeler « méta-publicités » – parues dans les revues *Vendre* et *Arts et Métiers Graphiques* entre 1927 et 1935 renseigne sur la façon dont les structures relevant de l'interprofession publicitaire utilisent la photographie pour faire la promotion de leurs pratiques ; elle documente aussi le rôle de diffusion des motifs et des argumentaires que joue la presse spécialisée de l'entre-deux-guerres.

The study of ads about advertising, which I propose to call “Méta-publicité” or “meta-advertising”, through the review of the commercials published in the magazines *Vendre* and *Arts et Métiers Graphiques* between 1927 and 1935, helps us to understand the way many organizations of the inter-branch use photography in their own advertising activities, and the role of diffusion and circulation of patterns played by the dedicated press in the inter-war period.

INDEX

Mots-clés : publicité, presse, France, mise en abyme, méta-publicité, entre-deux-guerres

Keywords : advertising, press, France, meta-advertising, mise en abyme, inter-war period

AUTEUR

MATHILDE KIENER

Après un master 2 en histoire de l'art à l'EHESS, Mathilde Kiener prépare actuellement un doctorat en histoire à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne en co-direction avec l'Université de Lausanne. Ses recherches portent sur la presse de l'entre-deux-guerres, les liens entre photographie et publicité, et entre texte et illustration.

La notion d'altérité dans l'œuvre de Danica Dakić

Marion Hohlfeldt

- 1 Lentement, de très près, l'objectif de la caméra balaye les détails de la granulation d'une photographie en noir et blanc, démesurément agrandie par la projection. Le regard n'est pas inquisiteur, mais possède la proximité d'une caresse qui donne à voir la facture d'une image que l'on n'identifie pas immédiatement. Le spectateur décèle des cadres vides. S'agit-il d'une photographie, d'un vieux film ? Il s'avère que le document ainsi scruté est une image datant de 1942, au sein de laquelle Paul Almásy a enregistré les galeries du Louvre, évacuées à la veille de la guerre. Des peintures qui y étaient domiciliées ne restent que les numéros d'inventaire et les noms des artistes, apposés à même le mur à l'emplacement initial de chaque tableau. Le directeur des musées nationaux, Jaques Jaujard, avait compris que l'assaut contre les valeurs fondamentales de la civilisation équivalait à l'effacement d'une mémoire qu'il fallait sauvegarder à tout prix. Davantage que de pointer la disparition des objets d'art qui ont été mis en lieu sûr, le cliché rappelle, trois ans après leur évacuation, l'incertitude qui pèse alors sur le monde. Le photographe hongrois procède ici à un double déplacement : exposant la vacuité, il confère une présence à l'absence, mais dans le même temps il transforme les murs dépouillés en allégorie de la déportation.
- 2 Danica Dakić a choisi cette image au sein de la collection du MMK Musée d'art contemporain de Francfort-sur-le-Main comme point de départ pour son installation *Safe Frame* (2013). Des recherches au sein des archives et des collections du Musée ont été pour l'artiste le moyen d'explorer la spécificité du lieu. Mais ce qui a retenu son attention tient moins dans ce qui a été trouvé que dans ce qui manque : dans les absences et les vacances, qui constituent, selon elle, une part essentielle de l'héritage artistique. À travers ces « ruines » elle interroge la mémoire collective, brisée par l'histoire, qui contient des images occultées des traumatismes afin d'y installer des images rêvées qui se présentent souvent comme des énigmes. *Safe Frame* oppose à la projection de l'image de Paul Almásy un cadre doré vide, accroché sur le mur d'en face. Comme en écho à la photographie, l'installation donne à voir une absence qui prend sens grâce aux voix qui émanent du cadre : la composition sonore de Bojan Vuletić

entretisse les voix de vingt-trois femmes, dont la majorité sont originaires de pays en guerre – Afghanistan, Érythrée, Somalie – en un ensemble de phrases, de chants et de silences. Ces femmes font part de leurs histoires, de leurs réflexions sur l'art, de leurs considérations sur la vie. Elles parlent de la perte de leur pays, de leur culture et de leur identité : « Ma seule sécurité est en moi », dit l'une d'entre elles, alors qu'une autre demande : « Quel est notre cadre¹ ? »

- 3 Depuis une quinzaine d'années, Danica Dakić se penche sur la question du déplacement et de l'exil ; elle s'intéresse à des personnes souvent devenues invisibles dans la société actuelle. Pour *Deaf Dance* (2003), elle travaille avec seize danseurs d'origine bosniaque vivant en Allemagne. *Role-Taking, Role-Making* (2004-2005) est réalisé avec des Roms du Kosovo et *El Dorado* (2006-2007) avec des adolescents d'un foyer pour mineurs étrangers non-accompagnés. Pour *Safe Frame*, elle a pris contact avec les boursières du programme SABA de la Crespo Foundation pour jeunes migrantes qui finance la scolarité de réfugiées. Davantage que la détresse liée au déplacement, ce sont les représentations de l'altérité qui sont au cœur de ses œuvres. Une photographie liée à l'installation *Safe Frame* condense ce tropisme : on y voit les participantes qui soutiennent, derrière un calque, le cadre doré. Dans la tradition picturale, le cadre signe une « limite esthétique² » qui sépare l'espace de la représentation de l'espace extérieur. Cette distinction détermine l'attitude adoptée envers ce qui est donné à voir et évite la confusion entre représentation et réalité³. Le plaisir de la contemplation nécessite un tel détachement, regarder étant le contraire d'agir⁴, comme le souligne Jacques Rancière dans *Le Spectateur émancipé*.

Danica Dakić, *Safe Frame III*, C-print, 2012



© Danica Dakić.

- 4 Or, *Safe Frame* s'avère à plusieurs égards en inadéquation avec ces conventions de la représentation. Tout d'abord, dans la photographie, les femmes « voilées » par le calque laissent apparaître leurs pieds qui dépassent du cadre, dévoilant par là-même la mise en scène de l'image. Si l'on suit André Bazin⁵, il convient de préciser que ce cadre – en

tant que « cache » – désigne explicitement un hors-champ, bien que ce dernier ne se situe pas dans la continuité d'un espace diégétique. En référence à la peinture, l'encadrement procède plutôt à une césure au sein du réel qui transforme la captation d'une situation en scène posée. La théâtralité souligne la présence des personnes photographiées et oppose la représentation proposée à la photographie de presse. L'image n'apparaît plus sur le mode de la désignation, mais sur celui de la présentation. En même temps, le dépassement du cadre amène à une déconstruction de l'illusion et rappelle, de cette façon, les tableaux vivants que l'artiste a réalisés huit ans auparavant pour *Role-Taking, Role-Making*. Dans cette série, les décors étaient visiblement improvisés grâce à des tissus accrochés avec des pinces à linge sur des fils qui délimitaient une aire artificielle dans le site environnant. Les deux espaces ainsi distingués s'inscrivent dans une dialectique ancrant la scène picturale dans un milieu présent, tout en opposant la fiction à la réalité.

- 5 Il en va de même dans l'installation *Safe Frame* où la vision et l'audition s'entremêlent, puisque ce sont des voix qui trouvent leur place au sein d'un cadre pictural. Le visiteur est invité à imaginer, car, dès lors que le cadre de la monstration donne à entendre, l'identification à laquelle l'on procède normalement par les yeux devient impossible. Elle est permise par le récit, au travers d'une projection⁶. Danica Dakić interroge ainsi la véracité des perceptions – le témoignage, le récit historique, la transmission des informations par les médias – qui mettent en question les identités. Car, comme l'écrit Nancy Huston dans *Nord perdu* : « Le problème, voyez-vous, c'est que les langues ne sont pas seulement des langues ; ce sont aussi des *world views*, c'est-à-dire des façons de voir et de comprendre le monde. Il y a de l'intraduisible là-dedans... Et si vous n'avez plus d'une *world view*... vous n'en avez, d'une certaine façon, aucune⁷. » L'œuvre de Danica Dakić renverse la perspective habituelle du portrait – qui normalement identifie une personne – en rendant l'interprétation incertaine, puisque conditionnée par des signes extérieurs. Elle lie ainsi clairement la perception sociale, mentale et politique à la forme de la représentation.

- 6 Dans *Le Destin des images*, Jacques Rancière note :

Les images d'art sont des opérations qui produisent un écart, une dissemblance. Des mots décrivent ce que l'œil pourrait voir ou expriment ce qu'il ne verra jamais [...]. Cela veut dire deux choses. Premièrement les images de l'art sont, en tant que telles, des dissemblances. Deuxièmement l'image n'est pas une exclusivité du visible. Il y a du visible qui ne fait pas image, il y a des images qui sont toutes en mots. [... Ici] l'image met en scène un rapport du dicible au visible, un rapport qui joue en même temps sur leur analogie et sur leur dissemblance⁸.

- 7 Il y a dans l'image une réalité qui témoigne immédiatement de l'ailleurs d'où elle provient. Cette altérité devient tangible au travers de sa construction, par le biais de la production d'écarts qui la distingue de la reproduction. Il ne s'agit donc plus seulement de capter une réalité, mais de la produire. Cette réalité qui saisit le spectateur n'est ni visible ni dicible, mais se joue dans un montage concerté qui se situe ici entre un *Showing* et un *Telling*, si on admet que les mots produisent des images autant que l'image peut narrer une histoire⁹. Ainsi, Danica Dakić accueille les récits d'autres personnes tout en exprimant sa propre expérience : celle de la mobilité, de la migration, de la vie dans plusieurs langues et plusieurs cultures, mais aussi celle de la perception dans un monde globalisé :

Même si on peut reconnaître des éléments documentaires dans ces œuvres, elles n'ont pas pour autant une forme documentaire. La performativité et la théâtralité

créent des possibilités, d'ouvrir, avec les protagonistes, le plateau de tournage en un espace fictif productif¹⁰.

- 8 La mise en scène confère aux protagonistes de ses œuvres un espace de liberté ; elle leur permet d'expérimenter des rôles, des personnages, tout en produisant des images somptueuses dont les décors favorisent, par la séduction visuelle, l'attention du spectateur. C'est ainsi que la beauté formelle contribue au récit, montrant l'autre avec pudeur et respect :

La question de la « visibilité » est très importante pour moi, même si on ne peut pas parler d'une « visibilité brute », puisque je ne documente pas la vie des gens avec lesquels je travaille, dans une forme de reportage social. Dans la collaboration avec les protagonistes, qui viennent souvent des sphères « invisibles » de la société, il s'agit plutôt d'une tentative de rendre visible quelque chose d'autre : une dimension poétique de l'existence humaine¹¹.

Danica Dakić, *El Dorado*, Giessbergstrasse, C-print 2006-2007



© Danica Dakić.

- 9 L'œuvre *El Dorado*¹², réalisée entre 2006 et 2007 à l'occasion de la Documenta 12 de Cassel, en est un bon exemple. Son point de départ est la collection historique du Musée national de la tapisserie de Cassel qui conserve d'extraordinaires panoramas exotiques – dont la pièce *El Dorado* de 1848 qui montre un tel paysage idéalisé. L'Eldorado est le nom d'un pays mythique qui, telle l'antique Arcadie, est métaphore du paradis. La tapisserie sert littéralement de fond utopique pour un monde imaginaire. Mais, Danica Dakić décide de la confronter à une réalité très éloignée de ce monde stéréotypé, tout en intégrant un certain exotisme ; à cette fin, elle entame un travail avec des adolescents du foyer Hephata pour mineurs étrangers non-accompagnés¹³ à Cassel. Elle suit un processus lent et respectueux : elle tente de briser les défenses de ces adolescents dont les débuts dans la vie ont souvent été dramatiques, en leur demandant ce qu'ils savent faire ou ce qu'ils aiment faire, quels sont leurs rêves ? Progressivement, ils en viennent à partager leur histoire devant le décor de la tapisserie, en opposant à

l'image d'Épinal la réalité de leur vie qui est le plus souvent invisible au sein de la société. Dans *El Dorado*, la projection d'une vidéo fait contrepoint à un caisson lumineux qui montre un portrait de groupe devant la tapisserie suspendue par des pinces à linge dans un terrain vague près d'une autoroute urbaine ; le site est clairement discernable derrière la scène arrangée. Les adolescents sont vêtus de leurs habits quotidiens – jeans déchirés, survêtements de sport, vestes militaires, basquets – et posent, avec leurs portables, devant les faux cocotiers et autres plantes tropicales factices. La figuration d'un ailleurs exotique contribue ici à transformer des naufragés de la vie en explorateurs intrépides de lieux communs.

- 10 L'étagement des deux espaces dans une seule image rappelle les tableaux vivants de l'œuvre *Role-Taking, Role-Making* qui constituaient déjà une forme d'appropriation des rôles imposés par les imaginaires véhiculés au fil des siècles. Nancy Huston écrit : « Dans une langue étrangère, aucun lieu n'est jamais commun : tous sont exotiques¹⁴. » Le mirage de l'exotisme, dans cette œuvre de Danica Dakić, s'avère ainsi être tout aussi bien une ruse qu'un outil. L'exotisme renvoie à une étrangeté qui attire et culbute, qui est, pour le dire avec Victor Segalen, « [...] autre chose que la notion du différent ; la perception du Divers ; la connaissance que quelque chose n'est pas soi-même ; et le pouvoir d'exotisme, qui n'est que le pouvoir de concevoir autre [...] »¹⁵. Chemin faisant, l'expérience appelle à la reconnaissance qu'il faut réussir à se concevoir autre, afin que l'autre ne soit pas manqué¹⁶.

Danica Dakić, *La Grande Galerie 3*, C-print, 2004



© Danica Dakić.

- 11 L'exotisme et l'altérité se présentent comme des motifs forts et omniprésents dans la construction des images de Danica Dakić. C'est ce que montre encore une autre de ses réalisations, intitulée *Isola Bella* et réalisée en 2007-2008. Filmée dans un pensionnat

pour enfants et adolescents handicapés mentaux fondé en 1949, qui se voulait une gloire du socialisme yougoslave, l'œuvre prend à nouveau comme point de départ une tapisserie ancienne, *Isola Bella* : la représentation d'une île de paradis sert de fond de scène, devant lequel se produisent les résidents qui, ayant survécu à la guerre de Bosnie, sont demeurés dans cette maison à Pazaric, près de Sarajevo, où ils ont vieilli. Acteurs et public portent des masques en papier. Rien n'est écrit à l'avance : le groupe improvise pour construire une pièce qui oscille entre rêve et réalité, entre faits biographiques et constructions imaginaires. L'artiste décrit comment, dans son processus de travail, le jeu théâtral ouvre aux participants un espace de possibles. Certains éléments surgissent sans préalable pour prendre ensuite une place centrale :

Un événement particulier se produisit, dès le premier jour de tournage, alors que nous voulions simplement tester la lumière sur scène. Il s'agissait d'un jeune homme trisomique et d'une femme sourde et muette. Ils montaient sur scène et déployaient ensemble une pantomime avec une dramaturgie parfaite. La performance, que personne ne connaissait auparavant, qui se créait devant nos yeux du moment, était comme la représentation de toute une vie¹⁷.

Danica Dakić, *Isola Bella*, vidéo, 2007-2008



© Danica Dakić.

- 12 Pour la réalisation de ses œuvres, Danica Dakić collabore avec d'autres personnes dont Egbert Trogemann (cameraman) et Bojan Vuletić (ingénieur du son) qui font partie de son équipe depuis longtemps. Si son approche n'est pas exclusivement photographique, la photographie y joue un rôle important. En s'articulant à des installations vidéo et à des compositions sonores complexes, elle constitue un point focal de son projet. L'image tend toujours à sublimer les personnes dans leur humanité. Il en va ainsi dans *Deaf Dance* (2003) où un portrait de groupe est présenté sur un caisson lumineux qui

intensifie l'éclat du cliché. Le costume traduit la dialectique de l'individualité de chacun et de l'universalité de l'histoire, du rôle social, de l'exotisme, de l'altérité.

- 13 En 2012, Danica Dakić répond à une commande de Marseille-Provence 2013 – Capitale Européenne de la Culture. Elle choisit de travailler avec des enfants de l'école maternelle Le Corbusier, sur le toit de la Cité radieuse. La construction, réalisée entre 1947 et 1952 sous la forme d'une barre sur pilotis, tentait de concrétiser une nouvelle forme d'habitation verticale, dans laquelle les différents aspects de la vie sociale seraient pris en compte. Elle comprenait ainsi, outre les logements, au niveau de sa rue centrale, des bureaux et des services – une pâtisserie, un restaurant, une librairie, mais aussi une crèche. Le toit-terrasse était libre d'accès et occupé par des équipements publics : la cour de récréation de l'école maternelle, un gymnase, une piscine pour enfants et un auditorium en plein air.
- 14 Le travail de Danica Dakić commence comme toujours par la rencontre, puis se développe au gré d'échanges, ici avec les très jeunes acteurs de son film qui sont pris dans leurs mouvements, vêtus de longues tuniques jaunes, vertes et bleues. Le décor, les vêtements confèrent à la scène une étrangeté qui se confirme avec la narration d'un cauchemar effectuée par une petite fille. Or, l'architecture moderniste et, à certains égards utopique, de Le Corbusier invite à se poser la question de l'avenir. De quoi rêvent les enfants ? Quel futur leur préparons-nous ? Le rêve, dit-on, chez l'enfant de trois à cinq ans se compose la plupart du temps d'images fixes et la caméra semble suivre cette logique enfantine, car, lorsque la petite fille raconte son rêve, l'image se fige, s'efface, puis reprend. « Le toit semble à nouveau peuplé de petits anges, prêts pour un futur inconnu¹⁸ », écrit Sabine Maria Schmidt, citant, en exergue de son texte, Élias Canetti : « Tout ce que l'on a oublié, crie à l'aide dans nos rêves. »
- 15 Dans une des photographies qui fait partie de l'œuvre, apparaît cependant un petit garçon assis en position de méditation, les yeux fermés, sans doute tourné vers une autre réalité, introspective, prospective. Le langage du corps participe de l'expression au même titre que la voix. L'espace architectural se trouve ainsi réactivé en une nouvelle langue. La figure du petit Gabriel condense cette idée de l'espoir d'un futur, exprimé par le bâtiment aussi bien que par le rêve. Ici, l'altérité tient, plus qu'au sein d'autres images, dans la méditation sur notre propre condition ; elle condense l'altérité temporelle de l'enfant que nous avons été, l'altérité spatiale des lieux qui nous ont constitués. La sérénité de ce très jeune garçon surprend, renvoyant à d'autres images, d'autres lectures. On comprend alors que l'ailleurs est une dimension essentielle du récit, qui non seulement renvoie à un imaginaire autre, mais aussi à une liberté intérieure.

Danica Dakić, *Gabriel*, C-print, 2012



© Danica Dakić.

- 16 Le travail de Danica Dakić est complexe ; l'artiste s'intéresse à la vie sociale dans ce qu'elle a de plus beau et de plus fragile. Dans ses œuvres somptueuses et poétiques, l'altérité n'est ni exclusion, ni différence, mais l'humanité. Par le biais des récits et des vécus qu'elles suggèrent, ces œuvres nous interpellent puisque, tant qu'il y a des hommes, nous sommes ces autres autant qu'ils sont nous. C'est ce qui rend la rencontre possible, désirable même. Cependant l'altérité dans l'œuvre de Danica Dakić se constitue également à travers la photographie, « cet autre de l'art », selon l'expression de Walker Evans. Celle-ci permet, au sein des œuvres, de présenter l'altérité en tant que construction de la dissemblance. La photographie s'est constituée en art, en faisant de ses images les témoignages lisibles d'une histoire écrite sur les visages ou sur les objets. Ainsi, elle renvoie toujours à un autre, car sans ce dernier, sans altérité et sans extériorité, elle ne serait pas. Plus exactement, pour le dire avec Rancière : « ces images ne renvoient à "rien d'autre"¹⁹ ». L'altérité entre dans la composition même des images photographiques, mais ne se tient plus comme catégorie d'exclusion. Elle séduit et rend désirable cet autre qui est exposé.

NOTES

1. Peter GORSCHLÜTER, « Safe Frame », in *Danica Dakić*, Nuremberg, Verlag für moderne Kunst, 2018, p. 40.

2. Ce terme, introduit par Ernst Michalski en 1932, définit la séparation entre l'espace autonome esthétique et l'espace hétérogène réel. « Le lieu du conflit s'appelle limite esthétique » : Gottfried

BOEHM, « Plastik und plastischer Raum », in *Skulptur*, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, 1977, volume 1, p. 43.

3. Arthur C. Danto démontre la double signification liée au terme de « représentation » qui correspond précisément à la notion d'apparition, désignant d'une part « la chose en soi » au sens d'une épiphanie, et de l'autre, l'apparence, c'est-à-dire la différence entre l'apparition et la réalité. La représentation artistique condense cette double signification au sein du seul objet de l'œuvre, la métamorphose ne s'accomplissant plus au niveau du visible, mais dans la relation personnelle avec la représentation. Voir Arthur C. DANTO, *La Transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, Paris, Seuil, 1989, p. 55-56.

4. Jacques RANCIÈRE, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 8.

5. André BAZIN, « Peinture et cinéma » [1945], in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Cerf, 1999.

6. Reinhard SPIELER, « Danica Dakic. Erspreche dich selbst », in *Ich ist etwas anderes*, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 2000, p. 293.

7. Nancy HUSTON, *Nord perdu*, Arles, Actes Sud, 1999, p. 51.

8. Jacques RANCIÈRE, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 15.

9. Barbara J. Scheuermann, dans sa contribution au catalogue *Talking Pictures* de 2007, différencie, dans la même lignée, l'écriture théâtrale de la narration en faisant référence aux sciences littéraires, notamment anglo-saxonnes, qui opposent *Telling* (la simple narration) au *Showing* (la représentation scénique). C'est ce potentiel de la représentation théâtrale « de pouvoir mettre en scène une histoire en image de façon scénique » qui trouve un écho dans la création artistique récente. Barbara J. SCHEUERMANN, « Show and Tell – Einige Überlegungen zum Erzählerischen in zeitbasierten Kunstwerken », in Doris KRYSTOF et Barbara J. SCHEUERMANN dir., *Talking Pictures. Theatralität in zeitgenössischen Film- und Videoarbeiten*, Cologne, DuMont, 2007, p. 159-161.

10. Danica DAKIĆ, Entretien avec Ulrike Groos et Tihomir Milovac, in *Danica Dakić*, Cologne, Buchhandlung Walter König, 2009, p. 50.

11. *Ibid.*, p. 52.

12. L'œuvre se compose de plusieurs éléments dont un portrait de groupe photographique, une projection vidéo avec les voix et actions des jeunes, une installation sonore au Deutsches Tapetenmuseum Kassel, une performance *Guided Tour* (2007) ainsi que des portraits photographiques individuels qui montrent les adolescents devant la tapisserie de leur choix.

13. Hephata Wohngruppen für unbegleitete minderjährige Flüchtlinge, Kassel.

14. Nancy HUSTON, *Nord perdu*, *op. cit.*, p. 46.

15. Victor SEGALÉN, *Essai sur l'exotisme*, Paris, Fata Morgana, 1978, p. 41.

16. Marion HOHLFELDT, « D'ailleurs – I Won't Play Other to Your Same. Portraits topiques et (auto-) représentations », in Dominique BERTHET dir., *La Relation au lieu*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 115-136.

17. Danica DAKIĆ, Entretien avec Ulrike Groos et Tihomir Milovac, *art. cit.*, p. 51.

18. Sabine Maria SCHMIDT, « Not guilty of this Crime », in *Danica Dakić*, *op. cit.*, p. 70.

19. Jacques RANCIÈRE, *Le Destin des images*, *op. cit.*, p. 11.

RÉSUMÉS

La photographie est une composante importante des projets complexes de Danica Dakić – dont elle constitue le point focal. Souvent développées en collaboration avec des personnes dont

l'altérité suscite des lieux communs, ses œuvres travaillent précisément à les déconstruire, en introduisant une altérité au sein de l'image elle-même. Au travers d'une dialectique entre identification et dissemblance, l'œuvre engendre un écart et fait surgir une réalité qui saisit le spectateur, tout en manifestant la dimension poétique de l'existence humaine.

Photography is an important part of the complex work of Danica Dakić that can be seen as a focus point. Her projects are often developed in collaboration with people whose otherness provokes commonplaces that are here deconstructed by introducing this otherness into the image. Therefore the work produces a hiatus throughout a dialectical form between identification and dissemblance, which shows a new reality. Grasping the beholder, it makes eventually the poetic dimension of human existence visible.

INDEX

Mots-clés : altérité, performativité, cadre, fiction, récit poétique, lieux communs, exotisme, beauté

Keywords : otherness, performativity, frame, fiction, poetic narration, commonplaces, exoticism, beauty

AUTEUR

MARION HOHLFELDT

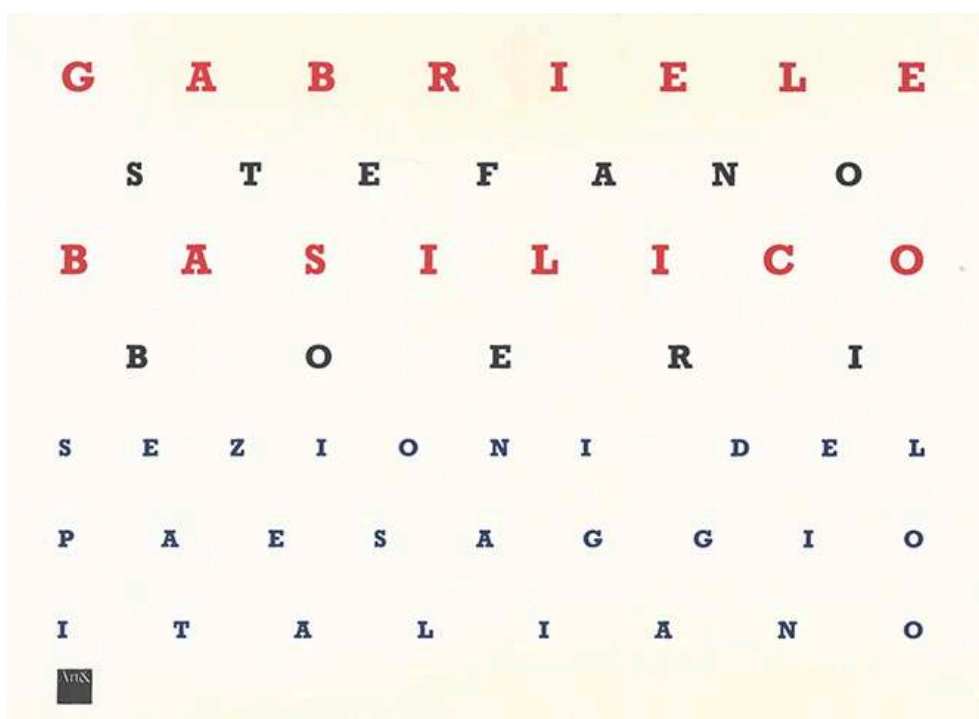
Maître de conférences en Histoire de l'art au département Arts plastiques de l'Université Rennes 2, Marion Hohlfeldt est membre de l'EA 7472 PTAC « Pratiques et Théories de l'Art Contemporain », où elle codirige l'axe « Art et politique ». Elle travaille sur l'art et l'espace public dans une perspective transversale, dont témoigne sa dernière publication *Faire la Cité. Création et gouvernance des imaginaires urbains*, Bruxelles, La Lettre volée, 2016.

Détailler *Sezioni del paesaggio italiano*

Jordi Ballesta

- ¹ En 1996, Gabriele Basilico, architecte devenu photographe, et Stefano Boeri, architecte et théoricien de l'urbanisme, présentent à la VI^e biennale d'architecture de Venise l'exposition *Sezioni del paesaggio italiano*¹. Une année plus tard, ils traduisent cette exposition en un livre issu des mêmes recherches et partageant le même titre. En 1998, la version anglophone paraît ; elle est intitulée *Italy. Cross Sections of a Country*². À part la traduction de l'italien vers l'anglais et les couvertures qui ont été différenciées, ces deux versions sont quasiment identiques.

Jaquette de *Sezioni del paesaggio italiano*





- 2 Les première et quatrième de couverture de la version originale sont blanches, mais elles sont recouvertes d'une jaquette renseignant, à l'avant, le nom des auteurs et le titre de l'ouvrage et, à l'arrière, son prix de vente et son numéro ISBN. Le texte de présentation a été placé au niveau de la deuxième de couverture, sur la jaquette. Dans la version anglophone, la première de couverture comporte le titre et le nom des auteurs, en surimpression sur une photographie partiellement effacée de panneaux et de bâtiments. Sur la quatrième de couverture est imprimée la traduction du texte de présentation, au sein duquel est présenté le projet développé à l'intérieur de l'ouvrage : « la recherche³ visible dans ce livre, effectuée en 1996 par Gabriele Basilico (photographies) et Stefano Boeri (texte), analyse les évolutions importantes et désordonnées qui touchent le paysage italien depuis les vingt dernières années ». Le rôle des deux auteurs est aussi précisé : « Stefano Boeri a délimité six sections du territoire italien [...] Gabriele Basilico a exploré ces sections [...] »⁴.
- 3 Contrairement aux couvertures, les pages intérieures de *Sezioni del paesaggio italiano* et d'*Italy. Cross Sections of a Country* partagent le même contenu textuel et visuel, format, mise en page, typographie et qualité d'impression ; seules diffèrent certaines informations présentes dans les quatre dernières pages. Elles concernent la maison Art&, pour la version italienne, et Scalo, éditeur de la version anglophone. Pour le reste, la direction éditoriale de l'ouvrage, dans ses deux déclinaisons, a été réalisée par Roberta Valtorta, historienne et critique de la photographie, l'agencement des séries photographiques par Giovanna Calvenzi, éditrice en photographie, le graphisme par Maurizio Zanuso et les tirages par Gianni Nigro, assistant et tireur du photographe. La conception de *Sezioni*⁵ est indissociable d'une collaboration pluridisciplinaire, mais elle semble surtout relever de la photographie, de ses savoirs et de ses techniques. Les 108 photographies de Basilico, qui sont imprimées en pleine-page et occupent plus des

deux-tiers du livre, viennent le confirmer. Les collaborateurs de Boeri, présents lors de la phase de recherche, n'ont pas participé à la conception éditoriale.

- 4 Afin de comprendre la fabrication de *Sezioni* et la recherche qui l'a précédée, son contenu, ses sous-textes et plusieurs de ses non-dits ont été explorés. Parallèlement, il a semblé indispensable de lire cet ouvrage en ayant accès aux archives sur lesquelles il s'est fondé. La parole de ses auteurs a aussi été mobilisée⁶. Pour mesurer la portée documentaire de cette recherche et la solidité des thèses qui y sont avancées, il s'agissait de ne pas considérer *Sezioni* comme un album de paysages, mais comme le résultat d'une investigation à la fois théorique et de terrain, ayant pour thème les formes tangibles de la ville diffuse italienne : « la multitude des bâtiments solitaires et agglomérés, tels les maisons individuelles, entrepôts, centres commerciaux, bâtiments de bureau, hangars et ateliers⁷ » qui composent les aires urbaines du nord au sud du pays.
- 5 Au-delà de la compréhension de *Sezioni*, l'objectif était d'éprouver comment un tel projet, relevant de la photographie et des études urbaines peut être intimement décrit. Il s'agissait de prendre au sérieux le dessein documentaire de l'ouvrage, jusqu'à coller au projet scientifique dont il pourrait être le vecteur, en le lisant littéralement, en le renvoyant précisément au terrain et aux phénomènes qu'il entend analyser et en isolant ses différentes couches d'écriture, de composition et de recomposition. À cette fin, l'énumération d'informations qui pourraient paraître mineures a été privilégiée, car elles permettent de donner toute leur place aux menus détails du projet et à leur masse déterminante.

Une recherche préalable

- 6 *Sezioni*, en tant que recherche avant de devenir une exposition, puis un livre, provient d'une invitation adressée à Basilico par l'architecte Marino Folin. Elle a été précédée par les investigations que ce dernier a effectuées sans prévoir de les prolonger par des travaux postérieurs. En octobre 1994, Folin est nommé commissaire du Pavillon italien de la VI^e biennale d'architecture de Venise et décide de travailler sur « les œuvres les plus récentes conçues et réalisées par des architectes de la jeune génération, lesquelles étaient pour la plupart peu connues et disséminées dans les aires urbaines composites de l'Italie⁸ ». Après avoir consulté « magazines, catalogues et diverses autres publications », il entreprend à partir du mois d'août 1995 un parcours de huit mois, scindé en plusieurs étapes, à travers « quasiment toutes les régions d'Italie⁹ ». Dans la postface de *Sezioni*, Folin cite certaines des villes qu'il a visitées : Polistena, Saponara Marittima, Cefalù, Aquaviva, Avezanno, Azzano... autant de communes siciliennes, calabraises, des Abruzzes, du Frioul... qui, pour leur quasi-totalité, ne sont pas localisées à l'intérieur des sections qu'étudieront Basilico et Boeri. Selon Folin, un paysage urbain « devenu homogène » s'est imposé dans toutes ces communes depuis quatre décennies et se caractérise par « un appauvrissement et une banalisation des techniques de construction, une internationalisation des matériaux utilisés dans le bâtiment, une absence de plan qui soit simple et sensible, et la disparition de toute forme de design urbain, d'ordre et de loi¹⁰. » C'est ce paysage et les bâtiments d'architectes qui s'y trouvent que Folin a demandé à Basilico de photographier. Pour les présenter dans leur environnement, il a considéré qu'il avait besoin d'un « regard clair, libéré de la rhétorique et des préjugés¹¹ ».

- 7 Au printemps 1996, Basilico refuse partiellement cette proposition. Il reconnaît l'intérêt d'une collaboration qui viserait à produire des savoirs architecturaux et urbanistiques sur la base de campagnes photographiques, mais il estime également que la reprise du voyage de Folin conduirait à illustrer une enquête quasiment achevée. En 2008, il revenait sur l'amorce de *Sezioni* en ces termes : « pourquoi perdre son temps à photographier des lieux banals dont le choix a été uniquement déterminé par l'emplacement des œuvres architecturales [que Folin souhaitait exposer]¹² ? » Dans sa postface, Folin confirme : « Depuis le début, il a semblé clair qu'il ne serait pas possible, et que cela n'aurait pas de sens, de revenir dans mon sillage aveuglement et que, de ce fait, il n'était pas tant question de restituer l'arrière-plan des œuvres [architecturales identifiées] que de reconstruire une image de l'ensemble [du paysage urbain italien]¹³. » *Sezioni* découle donc de la reconsidération de cette recherche initiale. Pour Basilico, les photographies ne devaient pas seulement faire images, mais engendrer des hypothèses que son commanditaire et prédécesseur n'avait pas envisagées.
- 8 Sur cette base, Basilico n'a pas repris une enquête antérieure, même si au regard de *Sezioni* et de son archive, il est manifeste que les observations et analyses de Folin, Basilico et Boeri se succèdent et se croisent. Mais Basilico a voulu que les projets d'investigation urbaine, de production documentaire et d'écriture photographique soient simultanément mis en œuvre. Il s'est associé à Boeri à cette fin. Tous deux ont décidé que leur recherche porterait sur « les nouveaux territoires urbains » et plus spécifiquement sur les « typologies strictement contemporaines¹⁴ ». Ils ont choisi d'articuler les travaux photographiques à un ensemble de « parcours représentatifs du paysage italien », qu'ils ont appelés « sections, parce qu'ils sont comme des coupes dans un territoire ». Chacune de ces sections, au nombre de six, a été positionnée autour d'un axe central, joignant « la banlieue d'une grande ville à une ville moyenne », sur une distance ne dépassant pas les cinquante kilomètres et ayant environ douze kilomètres de côté. L'objectif était « de faire ressortir les différences culturelles, territoriales, économiques régionales », sans atténuer l'homogénéité des complexes urbains étudiés. Ces sections ont été délimitées à l'aide d'une « équipe de recherche » composée de trois architectes et urbanistes, collaborateurs de Boeri¹⁵. Enfin, ce dernier n'a participé ni à l'expérience de terrain entreprise par Basilico, ni à la sélection des points de vue et des photographies composant la série. L'architecte-urbaniste et le photographe ont souhaité reconduire le partage des rôles que la Mission photographique de la DATAR avait institué. Basilico a eu « la liberté de parcourir les sections en voiture, de [s]'arrêter, de choisir, de sortir de la route principale, d'explorer le territoire » et de faire l'*editing* des cent huit photographies qui composent *Sezioni*. Boeri, pour sa part, est l'auteur de l'analyse écrite qui introduit l'ouvrage.

Un ouvrage sans légende

- 9 *Sezioni* n'est pas uniquement un ouvrage de photographies ; son contenu est par ailleurs indissociable de l'exposition qui l'a précédée. Composé de 152 pages, il contient, outre les photographies de Basilico, une vue pleine page de l'exposition présentée à la Biennale, quinze pages de représentations aériennes et vingt-deux pages ne contenant que du texte. Hormis les pages de titre, l'achevé d'imprimé et une page qui introduit les séries photographiques par l'indication « Basilico photographies¹⁶ », la partie écrite est composée d'un sommaire, de l'essai de quatorze pages de Boeri, « The Italian Landscape:

Towards an “Eclectic Atlas” », de la postface non titrée de Folini et d'une courte biographie de Basilico et Boeri. Les représentations aériennes jalonnent le livre : une vue satellitaire de l'Italie traversée localement par le nom des six sections précède le sommaire ; deux pages compilant six vues satellitaires des sections, gravées sur des plaques de magnésium pour l'exposition, sont positionnées entre la première et la deuxième page du texte de Boeri ; chaque section est introduite par une vue satellitaire ou une carte en noir et blanc sur laquelle est mentionné le nom de deux pôles urbains que Basilico a joint. À l'exception de la première section, menant de Milan à Côme, qui est composée de vingt photographies, et de la deuxième section conduisant de Mestre à Trévise, qui en comprend seize, les quatre autres sections incluent dix-huit photographies. Elles s'étendent de Rimini à Montefeltro, de Florence à Pistoia, de Naples à Caserte et de Gioia Tauro à Siderno.

Pages 10 et 11 des deux versions



Pages 10 et 11 des deux versions



- 10 Articulant photographies, textes, vues satellitaires, cartographie et reproductions de gravures, *Sezioni* est un ouvrage polygraphique¹⁷. Il pourrait aussi apparaître comme un ouvrage dont la valeur topographique serait fondée sur la représentativité spatiale, la précision visuelle et la neutralité factuelle des documents publiés. Cependant, si les textes et les images renforcent la qualité documentaire de l'ouvrage, ils ne compensent pas l'absence d'un des ingrédients primordiaux de la photographie topographique : la légende comme moyen de localiser les entités représentées.
- 11 Parmi les six vues aériennes introduisant les sections, trois cartes joignant Milan à Côme, Rimini à Montefeltro et Gioia Tauro à Siderno comportent des toponymes plus ou moins lisibles. Trois vues satellitaires n'incluent pas d'indications écrites. Aucune de ces six vues ne permet de localiser une à une les photographies de Basilico. Les agglomérations qu'il a photographiées ne peuvent pas être identifiées. Point de Florence, Osmannoro, Campi Bisenzio, Prato, Pistoia... parmi les nombreuses communes qui appartiennent aux sections et qui sont représentées dans des photographies du livre. Aucune information ne confirme que les communes dont le nom est indiqué sur les cartes introductives, telles Lissone ou Seveso, correspondent à des photographies. De la même façon, les itinéraires empruntés n'ont pas été tracés et le lecteur ne peut savoir quels furent les points de départ et d'arrivée de Basilico et quelles routes il a suivies. Ce défaut d'informations n'est pas compensé dans d'autres parties du livre.
- 12 En cela, *Sezioni* s'écarte des exigences de la photographie topographique. Quatre pages sur les quarante-huit du catalogue de l'exposition *New Topographics*¹⁸ sont consacrées à la localisation rigoureuse des images présentées : seules les photographies que Joe Deal a effectuées à Albuquerque ne sont pas localisées une à une. Dans *Park City*¹⁹, Lewis Baltz renseigne le nom de la parcelle, de l'îlot, du lotissement et l'orientation géographique de chaque photographie. Dans *On this site*²⁰, Joel Sternfeld reprend les codes de la

photographie topographique ; non seulement il indique l'emplacement exact et la date de ses photographies, mais il narre aussi l'événement, à portée historique ou sociétal, qui a eu lieu en cet endroit, quelques mois ou années auparavant... Dans sa première série topographique, *Ritratti di fabbriche*, Basilico a également tenu à préciser là où il avait réalisé ses prises de vue : chaque image renvoie à un nom de rue. Dans deux de ses monographies, *Cityscapes*²¹ et *Carnet de travail*²², toutes les images paysagères sont renseignées par le nom d'une rue ou celui d'une commune, à l'exception de celles qui composent *Sezioni*. Pourquoi Basilico n'a-t-il pas localisé ces images, alors qu'il le fait dans *Ritratti di fabbriche*, *Porti di Mare*, *Dentro la città*, et d'autres séries ? À la lecture du livre, trois hypothèses peuvent être émises.

- 13 Premièrement, *Sezioni* n'est pas une œuvre topographique. Dès lors qu'ils sont lus précisément, ni son titre, ni son texte introductif, ni ses vues aériennes, ni ses photographies n'incitent à le considérer ainsi. Basilico et Boeri entendaient analyser le paysage urbain italien dans sa totalité, et finalement peu importait que ces photographies montrent tel ou tel lieu. Les sites donnés à voir sont potentiellement interchangeables, au moins à l'échelle de chaque section. Deuxièmement, ce livre ne vise pas à produire des connaissances qui puissent être aisément capitalisées dans le champ des études urbaines. Il diffère en ce sens de précédentes publications de Boeri, tels les articles « Gli orizzonti della città diffusa » et « Nuovi spazi senza nome²³ ». Ceux-ci ont aussi pour objet les formes urbaines contemporaines italiennes, mais ils sont avant tout basés sur des études de cas pris dans l'agglomération milanaise. La photographie paysagère y est absente et les nombreuses représentations aériennes y sont systématiquement légendées. L'iconographie sert les analyses écrites et il apparaît ouvertement que les images publiées ont été produites pour étayer les propos développés. Dans cette hypothèse, il serait nécessaire d'interroger les modalités de « recherche » qui ont effectivement présidé à la réalisation de l'« atlas éclectique » que serait *Sezioni*. À quelle forme d'investigation, cette recherche a-t-elle donné lieu et à quel terrain a-t-elle permis d'accéder ? Troisièmement, les six sections sont structurées par un axe de circulation. Il est possible que ce soit le paysage vu de la route qui ait intéressé Basilico. Ainsi, *Sezioni* pourrait être assimilé à une œuvre hodologique – l'hodologie se définissant comme la science des voies et de leurs périphéries, de leur conception, de leur construction et de leur expérience. Mais alors pourquoi ne pas articuler chaque photographie au nom de la route ou de l'infrastructure à partir de laquelle elle a été effectuée ?

Un paysage routier

- 14 Les phénomènes hodologiques ne sont pas au cœur de l'essai de Boeri, « The Italian Landscape: Towards an Eclectic Atlas ». Ce texte interroge avant tout la combinatoire urbaine italienne, telle qu'elle engendre, à l'écart des rationalités urbanistiques, des morphologies paysagères et territoriales qui restent largement à analyser et demandent à être photographiquement documentées. L'étalement des aires d'habitation, la distance comme facteur majeur des relations urbaines, le nuage de poussière comme forme urbaine métaphorique ou encore la multitude des actes de construction individuels sont parmi les principales thématiques de ce texte. Pour autant, Boeri ne néglige pas le rôle des voies de circulation dans la dispersion du bâti, dans l'exportation du « code génétique de la ville dans les zones suburbaines²⁴ » et dans

l'expérience géographique ordinaire de la ville contemporaine. Les six sections étudiées sont « traversées par au moins un grand axe de circulation²⁵ ». « Les routes d'accès et de sorties [...] conduisent vers un continuum de bâtiments qui se propage à travers le paysage sous la forme de grappes, de bandes et de lignes²⁶. » De même, Boeri invite à développer d'autres types de cartes : « des cartes capables de transcrire les rythmes quotidiens qui animent ces lieux, des cartes de mouvements, de flux, de perception séquentielle²⁷ ».

- 15 De tels essais cartographiques sont visibles dans « Gli orizzonti della città diffusa ». En revanche, *Sezioni* ne propose pas de nouveaux types de représentations aériennes. Ses auteurs ont choisi de documenter le paysage vu du sol, au plus près de l'expérience des habitants – qui est pour une large part liée à la route, comme lieu de vie quotidien du citoyen automobiliste. Ainsi, la voie, dans toutes ses variantes, occupe une place marginale dans moins de 10 % des photographies. Basilico aurait pu rendre compte du bâti en tournant le dos à la route, ou en y accordant une attention mesurée ; il ne l'a quasiment pas fait. Au moins quatre photographies par section sont occupées, au premier plan, par un carrefour routier ou, plus rarement, ferroviaire. C'est neuf fois le cas entre Florence et Pistoia et onze fois entre Gioia Tauro et Siderno. De la même façon, des voies rapides et des ouvrages d'art, et en particulier des ponts et viaducs, ponctuent régulièrement les sections. Un viaduc franchissant plus d'une dizaine de voies de chemin de fer traverse la première photographie de la section Mestre-Trévise. Deux viaducs parallèles enjambent un cours d'eau dans la dernière photographie de cette section. Une autre image a été effectuée sous un pont autoroutier. La section de Rimini à Montefeltro se termine par une vue de téléphérique. Celle de Naples à Caserte donne à voir un viaduc inachevé. De Milan à Côme, cinq photographies sont traversées par une voie rapide... Les routes secondaires, rues, allées, contre-allées et parkings ponctuent les autres photographies. Ce n'est pas tant une ville de l'habitation diffuse qui est photographiée – les immeubles de plus de deux étages sont d'ailleurs plus nombreux que les constructions basses – qu'un complexe urbain façonné pour les véhicules motorisés, leurs circulations intensives et leurs besoins de stationnement.

Tirage de lecture de la deuxième photographie, parmi les dix-huit que comporte la section « Naples-Caserte » dans *Sezioni*



Archives Studio Basilico.

- 16 S'éloigner de l'ouvrage et de l'exposition pour s'intéresser aux prises de vues qui ont été archivées, ne conduit pas à relativiser l'orientation hodologique de ce projet. Outre les négatifs originaux, les archives de *Sezioni* comportent 173 planches-contacts qui rassemblent 1545 photographies, mais dont la quasi-totalité correspond à des couples de prises de vue à exposition différente, et plus rarement à des trios. Sont identifiables 750 points de vue environ. Dans les archives, et en comparaison du livre, la part des routes apparaît légèrement réduite, mais celles des voies, dans toute leur diversité se révèle tout aussi importante. Hormis les axes goudronnés, les archives montrent des voies ferrées, un canal, des chemins, des sentiers, des lignes à haute tension... Leur présence est sensiblement supérieure à celle de la nébuleuse bâtie à laquelle Boeri consacre la majeure partie de son essai.

Planche-contact 96B-72



Archives Studio Basilico.

- 17 Parmi les planches-contacts provenant de la section « Florence-Pistoia », les voies de circulation sont au premier plan de presque toutes les photographies effectuées à partir du sol. C'est sur la chaussée que Basilico a positionné son appareil. Les marquages peints sur le bitume sont mis en avant à de multiples reprises. Douze mots « stop » annoncent des lignes d'arrêt. Rares sont les voies qui n'atteignent pas le bas des images : deux photographies donnent d'abord à voir un terrain vague dénudé, quatre autres, des pylônes électriques implantées dans des champs. Lorsque Basilico se positionne sur un ouvrage d'art, les voies sont fréquemment précédées d'un talus. Un canal est présent dans seize photographies et une portion d'autoroute dans onze autres. Quoi qu'il en soit, les immeubles et la ville en tant que lieu d'habitation sédentaire sont repoussés à plusieurs mètres, voire dizaines de mètres de distance. Les planches codifiées 96-B6-60 et 96-B6-61 illustrent cette propension à photographier les lieux et les équipements de la mobilité. Cinq photographies sont centrées sur un parc de caravanes. Neuf autres représentent la section terminale d'un viaduc inachevé et deux d'entre elles ménagent une large place à un assemblage de panneaux publicitaires et directionnels.

Planches-contacts 96-B6-60 et 96-B6-61



Archives Studio Basilico.

- 18 Examiner d'autres sections aboutirait à des répartitions entre axes et bâtis, établissements et circulations, qui ne seraient pas foncièrement différentes, malgré des variations morphologiques parfois importantes. La section « Gioia Tauro-Siderno » se distingue par la variété des voies photographiées – sentier, chemin, piste, lit de cours d'eau carrossable, rues goudronnées, non goudronnées, en cours de viabilisation, quai, trottoirs plus ou moins aménagés, routes, viaducs, terminal portuaire – et par le nombre d'images où l'immobilier est absent. Sur deux cent quarante-cinq photographies, quarante-trois ne comportent pas de bâtiments et quatre-vingt-trois les incluent uniquement en arrière-plan. Dans le même temps, moins d'un cinquième ne donne pas à voir de voies, tandis que les quatre autres cinquièmes les placent le plus souvent au premier plan.

Tirage de lecture provenant de la section « Gioia Tauro-Siderno »



Archives Studio Basilico.

- 19 L'exploration détaillée des archives, comme celle du livre, corrobore le fait que le texte de Boeri et les photographies de Basilico ne sont pas focalisés sur les mêmes versants de la ville diffuse italienne. Basilico a travaillé sur une urbanité de la circulation, tandis que Boeri a écrit sur le nuage de bâtiments solitaires. Pour autant, *Sezioni* n'intègre aucune information qui puisse éclairer ce décalage et apprendre au lecteur s'il résulte d'une division volontaire des objets à étudier. Il est un non-dit qui caractérise cette recherche et qui ne relève pas de l'implicite : le lecteur ne peut savoir que Basilico n'a eu que quelques jours à consacrer à chaque section et n'a achevé ses campagnes photographiques que peu de temps avant l'installation de l'exposition à la Biennale de Venise.

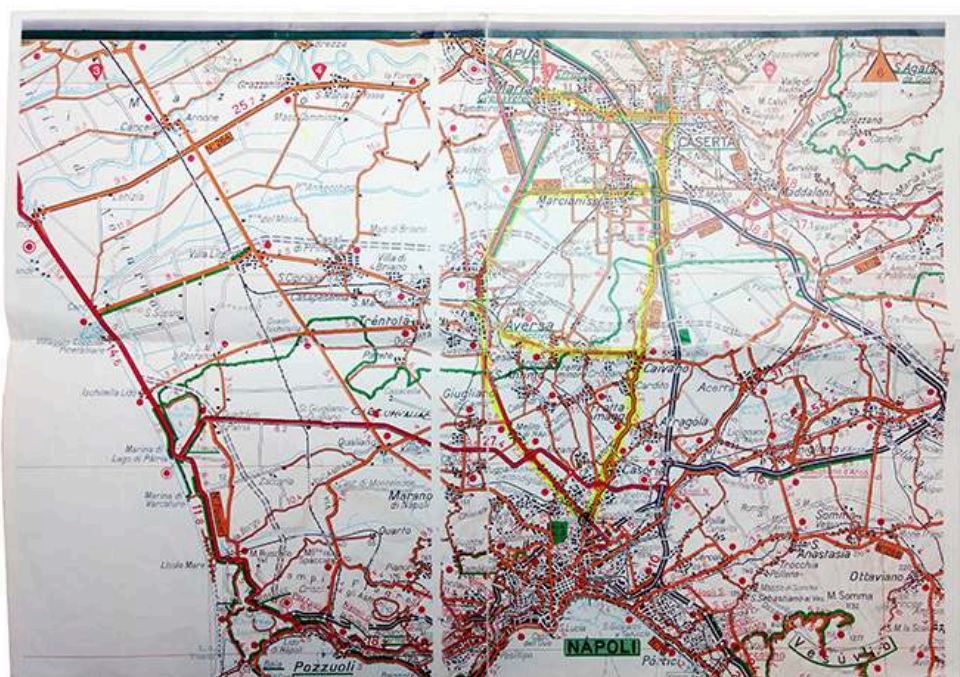
Une recherche précipitée

- 20 Selon les notes qu'il a écrites dans un de ses cahiers, où il précise la teneur de ses activités journalières en indiquant le nom de la ville et épisodiquement celui de son employeur, Basilico a été présent à la Biennale les 12, 14 et 15 septembre 1996, probablement pour l'installation et l'inauguration de l'exposition. Moins de deux mois auparavant, le 16 juillet, il commence à photographier pour *Sezioni*. Pendant trois jours, il photographie la section de Rimini à Montefeltro, puis du 26 au 29 juillet, de Florence à Pistoia, du 1^{er} au 5 août, de Naples à Caserte, du 6 au 10, de Gioia Tauro à Siderno, et du 30 août au 2 septembre, de Mestre à Trévise. Il n'a pas séjourné plus de cinq jours à l'intérieur d'une section. Il finit de photographier en Vénétie dix jours avant de se rendre à la Biennale et contrairement aux cinq sections précédentes, il n'a pas assez de temps pour faire développer des tirages de lecture en complément des planches-

contacts déjà réalisées. Issu de deux projets de recherche, dont celui de Folin, *Sezioni* ne constitue pas une enquête patiente sur le paysage italien contemporain. En cela, ce livre et cette exposition s'écartent une nouvelle fois d'un des canons de la photographie topographique ; avec un calendrier si contraint, Basilico n'a pas eu le temps de décrire les lieux étudiés avec une relative exhaustivité.

- 21 En 2008, Basilico déclarait que « rester sur la route aurait relevé d'une approche conceptuelle, alors que nous nous interrogeons sur les contextes urbanistiques²⁸ ». À l'état de projet, *Sezioni* visait à travailler sur l'épaisseur des sections. Dans les faits, ses campagnes photographiques ont été fondées sur des pratiques de terrain succinctes, ne lui laissant pas la latitude d'examiner les « implantations » éloignées des grands axes routiers et les « flux » accompagnant la dispersion de l'urbain, ou même de s'enquérir de leur possibilité. C'est ce que tendent à confirmer deux cartes routières annotées par Basilico et archivées entre des tirages de lecture²⁹. Dans l'une, couvrant la section de Naples à Caserte, comme dans l'autre, allant de Gioia Tauro à Siderno, Basilico a surligné les routes sur lesquelles il avait décidé de circuler. Sur la première carte, son parcours est tracé le long des deux routes menant du quartier napolitain de Capodichino jusqu'à Caserte, par la nationale 87, et jusqu'à la localité voisine de Santa Maria Capua Vetere, par la Nationale 7 bis. Il complète cet itinéraire par trois parcours transversaux, mais semble vouloir délaissier la plupart des routes provinciales et la totalité des rues intra-communales. Sur la seconde carte, son parcours s'étend le long de la Nationale 682 de Siderno à Rosarno, ville située à onze kilomètres au nord de Gioia Tauro, et le long des vingt-cinq kilomètres joignant cette Nationale à Gioia Tauro, via les Départementales 1 et 4. De la même façon, Basilico ne semble pas souhaiter explorer en profondeur la section, en parcourant un grand nombre de routes et d'agglomérations.

Carte archivée avec les tirages de lecture de la section « Naples-Caserte »



Archives Studio Basilico.

- 22 En sus de ces deux cartes, deux modes d'analyse permettent de revenir sur la réalisation de ses campagnes photographiques, jusqu'à retrouver une partie des lieux qui jalonnent l'exposition et l'ouvrage. Tout d'abord, la lecture de *Sezioni* montre que Basilico a choisi d'y intégrer plusieurs fois des lieux identiques, quand bien même les six sections devaient représenter la totalité de l'Italie et que chacune d'entre elles couvre une surface d'environ six cents kilomètres carrés. Ensuite, la consultation de services de navigation virtuelle³⁰ permet de localiser un nombre substantiel d'images. Parce que Basilico a privilégié les vues hodologiques, des panneaux, des enseignes et des affiches de bord de route sont régulièrement lisibles et sont autant d'indications utilisables pour apprendre là où il a photographié.
- 23 De Milan à Côme, deux bâtiments sont à la fois visibles dans la première et la deuxième photographies³¹. Les deux vues diffèrent en raison d'un déplacement de quelques pas et d'une réorientation. La neuvième et la dixième photographies donnent à voir un espace continu. De l'une à l'autre, Basilico a décalé son appareil, en ne se déplaçant pas ou à peine. De même, un des bâtiments visibles dans la douzième photographie est présent dans la quatorzième, à une distance bien moindre. De Mestre à Trévise, la première et la deuxième photographies convergent partiellement. Les voies ferrées, la couleur claire du ballast et surtout un immeuble de bureaux en arrière-plan sont manifestement identiques. De Rimini à Montefeltro, un même immeuble est visible dans la première et la troisième photographies. De l'une à l'autre, Basilico s'est avancé de quelques dizaines de mètres. La huitième et la douzième photographies sont orientées vers le même centre commercial. La huitième fut effectuée au croisement d'une route principale et d'une voie adjacente, tandis que la douzième a été faite en retrait, à plusieurs dizaines de mètres de distance. De Florence à Pistoia, la deuxième et la douzième photographies montrent un même complexe de bureaux, la onzième et la douzième, un même carrefour.
- 24 Au total, vingt-neuf photographies, soit un quart des images de *Sezioni*, représentent un bâtiment ou un segment d'équipement routier qui est montré au moins deux fois. Basilico crée des prolongements d'une photographie à une autre, sans que cela soit toujours explicite. Il établit aussi des assonances, des temps d'arrêt et des contre-temps visuels qui tendent à rythmer, en filigrane, l'ensemble des sections. À plusieurs reprises, il éloigne dans le livre des photographies effectuées à proximité. Entre elles, il intercale d'autres vues, comme s'il n'avait pas souhaité reprendre la progression géographique des sections. Et si des lieux se répètent, ils ne sont pas pour autant emblématiques des analyses que Basilico et Boeri ont développées. Ce sont des immeubles tertiaires et des infrastructures de transport ordinaires auxquels d'autres bâtiments de bureaux et d'autres équipements, similaires, auraient pu être substitués.
- 25 L'observation des archives démontre d'ailleurs que Basilico a procédé à des pré-sélections au sein desquelles d'autres voies et d'autres complexes étaient représentés. Il les a mis de côté, sans que la qualité des images et le type d'objet, trop fréquent ou trop anecdotique, semblent en être la cause. Sa sélection photographique apparaît avoir été guidée par quatre principes : écarter les vues dont la dimension hodologique est faible ou nulle, privilégier les lieux de forte urbanité, différencier morphologiquement les sections, laisser place épisodiquement à des bâtiments singuliers. Les sentiers, chemins et pistes non goudronnées ont quasiment tous disparus, de même que les plages, les vallons peu construits et les parcelles agricoles. En définitive, les informations pouvant être collectées sur les panneaux et les enseignes, de même que la présence

d'architectures identifiables, permettent de cerner à quel point les contraintes de calendrier ont abouti à une succession de prises de vue, sans critère apparent de représentativité.

- 26 De Milan à Côme, douze photographies peuvent être localisées sur les vingt sélectionnées dans *Sezioni*. La quatrième photographie est repérable grâce à une pancarte indiquant qu'un magasin *Bricocenter* est situé un kilomètre plus loin sur la Viale Brianza, dans la commune de Cinisello Balsamo, et à un panneau vertical informant que la tour de bureau, au centre de l'image, appartient à la société *Danieli*. Basilico a effectué cette photographie sur la passerelle visible dans la troisième photographie. De l'une à l'autre, il a simplement photographié en direction inverse. La septième photographie est repérable grâce à l'enseigne *Amilcare Pizzi*, nom de l'imprimeur avec laquelle les éditions Silvana Editoriale travaillent (ces éditions ont publié plusieurs livres de Basilico). Cette photographie est également située à Cinisello Balsamo, dans la continuité de la Viale Brianza, tout comme la neuvième et la dixième qui donnent à voir une partie du bâtiment *Abet Liminati*. Huit autres photographies de la section Milan-Côme sont localisables, parmi lesquelles la douzième photographie effectuée sur la bretelle d'autoroute visible dans la onzième, tandis que la quatorzième représente plusieurs des bâtiments présents dans la douzième. Après localisation du magasin *Perego* visible dans la treizième photographie, puis de ceux présents dans la dix-septième, il s'avère que la treizième a été effectuée à environ un kilomètre des onzième, douzième et quatorzième photographies et à deux cents mètres de la dix-septième.

Troisième et quatrième photographies de la section « Milan-Côme », imprimées dans *Sezioni*



Localisation à partir de Google Street View. Capture d'écran, juin 2017.



- 27 L'ensemble de ces localisations démontrent que onze des douze photographies repérées entre Milan et Côme sont situées dans le premier quart de la section et sur le même axe routier : la viale Fulvio Testi qui devient ensuite la SS36. Cette route, du reste, ne mène pas à la ville de Côme, mais vers la branche orientale du lac. La ville de Côme, à travers ses périphéries sud, n'a toutefois pas été écartée du livre, de l'exposition et des archives, avec notamment plusieurs photographies réalisées dans les communes de Grandante et de Licino. Onze de ces photographies sont par ailleurs situées en dehors de la section, telle qu'elle est cartographiée dans l'ouvrage : celle-ci ne comprend pas la SS36, n'intègre que le début de la Viale Fulvio Testi et s'étend jusqu'à Cantù, ville située à quinze kilomètres au sud de Côme.
- 28 Cet examen photo-géographique de *Sezioni* peut être reconduit dans les cinq autres sections. De Mestre à Trévise, on peut localiser sept des seize photographies, dont quatre à Mestre, au niveau de la gare de triage ferroviaire et une autre, placée en septième position, à l'entrée d'un centre commercial appelé *Porte di Mestre*. Il est également notable que deux photographies ne sont pas situées entre Mestre et Trévise, mais plus au nord, face au parc industriel de la société Benetton, visible dans la quinzième image, puis au niveau du pont sur le fleuve Piave, dans l'image suivante. Ce pont est situé à dix-huit kilomètres au nord de Trévise. Il est relié à cette ville par la route SS13, qui rejoint Venise à Udine, et de laquelle Basilico ne semble pas s'être éloigné : au moins vingt-trois photographies présentes dans les archives sont localisables à la fois le long de cette route et en dehors de la section.
- 29 Pour finir, l'exemple de la section « Florence-Pistoia » est révélateur des raccourcis et recompositions que Basilico a opérés, mais aussi des centres d'intérêt qu'il a développés, quand bien même ils étaient décalés par rapport aux axes de recherche définis avec Boeri. Dans cette section, quinze des dix-huit photographies ont pu être localisées et sur les trente kilomètres menant de Florence à Pistoia, la grande majorité d'entre elles est située entre Florence et Prato, à moins de quinze kilomètres de la capitale toscane. Les troisième et quatrième photographies, qui sont contiguës, ont été effectuées quasiment au même endroit que la cinquième, au pied du Viadotto del Ponte All'Indiano, à l'ouest de la capitale toscane. Deux kilomètres plus loin, six photographies³² sont localisées dans la même zone d'activités tertiaire et pour les

effectuer Basilico a parcouru moins d'un kilomètre de distance. Cet ensemble urbanistique planifié, fonctionnellement homogène et régulier dans son découpage parcellaire est-il représentatif d'une *città diffusa* où l'urbanisme est faible et les fonctions fréquemment entremêlées ? Le texte de Boeri incite à répondre que non. La ville dispersée italienne est, selon lui, le lieu d'une « juxtaposition d'une multitude de bâtiments solitaires de petites et moyennes taille³³ », de « groupes dispersés de bâtiments hétérogènes³⁴ », de « milliers d'interventions indépendantes modifiant le paysage³⁵ ». Parallèlement à cet écart vis-à-vis des problématiques initiales du projet, Basilico ne s'est pas abstenu d'intégrer des bâtiments dont l'architecture est signée. La première photographie de la section inclut la Chiesa dell'Autostrada, église achevée en 1964 et conçue par l'architecte Giovanni Michellucci. La quatorzième, dix-septième et dix-huitième donnent à voir le Musée d'art contemporain Luigi Pecci, à Prato, conçu par Italo Gamberini, et l'immeuble *Il Triangolo* de Leonardo Savioli, à Pistoia. Ici comme ailleurs, et à Naples par exemple où il photographia l'ensemble d'habitation *Vele di Scampia* conçu par l'architecte Francesco di Salva, Basilico s'est détourné du « vocabulaire constructif réduit » et des « milliers de petites voix qui à leur manière montrent une résistance à homogénéisation³⁶ », deux phénomènes que Boeri constate dans la ville italienne contemporaine. En revanche, nombre de bâtiments, présents dans chaque section, se distinguent par leur forme complexe, leur traitement singulier des façades et, plus largement, par un style architectural qui ne participe pas de gestes modestes. C'est le cas dans les deux premières photographies puis dans la seizième et dix-huitième de la section « Milan-Côme », des huitième, neuvième et quinzième de la section « Mestre-Trévise ». Basilico s'est-il alors rapproché du projet initial de Folini ou a-t-il laissé parler son intérêt profond pour la création architecturale ?

Planche-contact 96B6-156



Archives Studio Basilico.

- 30 En 2008, Basilico affirmait : « L'exigence de l'exhaustivité est un mirage que je n'arrive plus à poursuivre. C'est un rêve auquel je ne peux accéder. J'oriente mes efforts pour réaliser des projets beaucoup plus compacts, réalisables, qui puissent symboliser la totalité d'un territoire. » Il ajoutait : « Métaboliser la ville ou un paysage revient à les connaître en les mangeant, en les digérant, en les comprenant par un geste physique pour, à la fin, les restituer sous forme symbolique. Mais ce projet de métabolisation est utopique et face à cette utopie, je cherche à concrétiser un projet en le rendant plus compact³⁷ » Pourrait-il en être ainsi de la description d'une recherche polygraphique, fondamentalement photographique, telle *Sezioni* ? Décrire jusqu'au moindre détail mène pareillement à se confronter à des limites matérielles, temporelles, éditoriales... et, davantage que d'en restituer les parties les plus fines, il s'agirait de comprendre comment tantôt une accumulation et tantôt un défaut d'éléments a conduit à étendre ou à restreindre le projet initial.
- 31 Selon la tradition de la photographie topographique, il est souhaitable d'évaluer la véracité des hypothèses formulées et pourquoi pas de les reprendre, de les compléter ou encore de les réviser. Pour cela, il faut certainement ne pas se satisfaire entièrement de *Sezioni* et de toute autre recherche dont les principaux objectifs sont documentaires. Il est indispensable d'interroger leur rapport au terrain, aux textes et aux représentations discursives qui les accompagnent, aux archives et notamment aux pièces préparatoires qui sont à même de les contextualiser. Ces éléments et ces facteurs connexes permettent de confirmer que *Sezioni* a rendu compte de son objet : la ville diffuse italienne. Ils dévoilent parallèlement son économie contrainte, et en particulier son calendrier trop court pour réellement aboutir à la production d'un « atlas éclectique ». *Sezioni* est une œuvre d'hypothèses ouvertes, et pour ne pas la mésinterpréter, il convient d'écouter son invitation à en savoir davantage.

Je tiens à remercier Giovanna Calvenzi, de même que toute l'équipe du Studio Basilico, pour leur hospitalité, leur disponibilité et pour les droits de reproduction qu'ils m'ont accordés.

NOTES

1. Gabriele BASILICO, Stefano BOERI, *Sezioni del paesaggio italiano*, Udine, Art&, 1997.
2. Gabriele BASILICO, Stefano BOERI, *Italy. Cross Sections of a Country*, Zurich, Scalp, 1998.
3. Ces deux mots sont imprimés en caractère gras, avec une taille de police plus grande sur la quatrième de couverture.
4. Toutes les citations issues de *Sezioni del paesaggio italiano/Italy. Cross Sections of a Country* proviennent de la version anglaise. Traduction de l'auteur.
5. Pour des raisons de concision, *Sezioni del paesaggio italiano/Italy. Cross Sections of a Country* seront nommés *Sezioni*.
6. Jordi Ballesta, « Métaboliser la ville : entretien avec Gabriele Basilico », *Focales*, n° 2, *Le Recours à l'archive* : <http://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2199> >. Cet article se base également sur la consultation, en septembre 2018, des archives de *Sezioni*.

7. Quatrième de couverture de *Italy. Cross Section of a Country*.
8. Marino FOLIN, « Afterword », in *Italy. Cross Section of a Country*, op. cit., p. 146.
9. *Ibid.*
10. *Ibid.*
11. *Ibid.*, p. 147.
12. Entretien avec Gabriele Basilico, 2008.
13. Marino FOLIN, « Afterword », in *Italy. Cross Section of a Country*, op. cit., p. 147.
14. Sauf mention contraire, les citations de ce paragraphe sont issues de l'entretien avec Gabriele Basilico.
15. Marino FOLIN, « Afterword », in *Italy. Cross Section of a Country*, op. cit., p. 150.
16. *Ibid.*, p. 25.
17. La notion de polygraphie permet de qualifier des œuvres, documents et supports fondés sur une pluralité d'écritures, visuelles, textuelles et matérielles.
18. William JENKINS dir., *New Topographics. Photographs of a Man-altered Landscape*, Rochester/NY, International Museum of Photography, 1975.
19. Lewis BALTZ, *Park City*, Albuquerque/New York, Artspace press/Castelli Graphics, 1980.
20. Joel STERNFELD, *On this site* [1996], Göttingen, Steidl, 2012.
21. Gabriele BASILICO, *Cityscapes*, Londres, Thames & Hudson, 2000.
22. Gabriele BASILICO, *Carnet de travail 1969-2006*, Arles, Actes Sud, 2006.
23. Stefano BOERI, Arturo LANZANI, « Gli orizzonti della città diffusa », *Casabella* n° 588, 1992, p. 44-59 ; Stefano BOERI, Arturo LANZANI, Edoardo MARINI, « Nuovi spazi senza nome », *Casabella* n° 597-598, 1993, p. 74-76.
24. Gabriele BASILICO, Stefano BOERI, *Italy. Cross Sections of a Country*, op. cit., p. 9.
25. *Ibid.*, p. 9.
26. *Ibid.*, p. 12.
27. *Ibid.*
28. Entretien avec Gabriele Basilico, 2008.
29. Ces cartes sont archivées avec les boîtes de tirages de lecture correspondantes.
30. Google Maps et Street View ont été utilisés pour procéder aux repérages.
31. Les photographies n'étant pas titrées et légendées, il est fait référence à leur position dans le livre.
32. Il s'agit des deuxième, septième, neuvième, onzième et douzième photographies de la section.
33. Gabriele BASILICO, Stefano BOERI, *Italy. Cross Sections of a Country*, op. cit., p. 14.
34. *Ibid.*, p. 15.
35. *Ibid.*
36. *Ibid.*, p. 16 et 17.
37. Entretien avec Gabriele Basilico, 2008.

RÉSUMÉS

En 1996, Gabriele Basilico, architecte devenu photographe, et Stefano Boeri, architecte et théoricien de l'urbanisme, présentent à la VI^e biennale d'architecture de Venise l'exposition *Sezioni del paesaggio italiano*. Un an plus tard, ils traduisent cette exposition en un livre homonyme. Il s'agit ici de décrire en détail ce projet et de montrer dans quelle mesure il s'éloigne

de la photographie topographique pour relever d'une représentation avant tout routière, et hodologique, du paysage urbain italien.

In 1996, Gabriele Basilico, architect who is become photographer, and Stefano Boeri, architect and urban theorist, show at the 6th Venice Biennale of Architecture the exhibition *Sezioni del paesaggio italiano*. One year later, they translate it in a homonym book. The purpose of this paper is to accurately describe how this book doesn't participate in the field of topographic photography and firstly depicts the Italian urban landscape from the roads, and from a hodologic vantage point.

INDEX

Mots-clés : topographie, hodologie, enquête, paysage urbain

Keywords : topography, hodology, investigation, urban landscape

AUTEUR

JORDI BALLESTA

Jordi Ballesta (CIEREC – Université Jean Monnet) est co-auteur de *Notes sur l'asphalte – Une Amérique mobile et précaire 1950-1990* (Hazan) et a édité *Habiter l'Ouest* de John Brinckerhoff Jackson et Peter Brown (Wildproject). Il a récemment publié les articles « Voyage photographique et investigation paysagère chez David Lowenthal » dans la *Revue des Sciences Humaines* n° 334 et « Notes de terrain et photographies factuelles chez John Brinckerhoff Jackson » dans *Transbordeur* n° 3.

Still alive (2005) de Laurent Pernot : « Stayin' alive, stayin' alive »

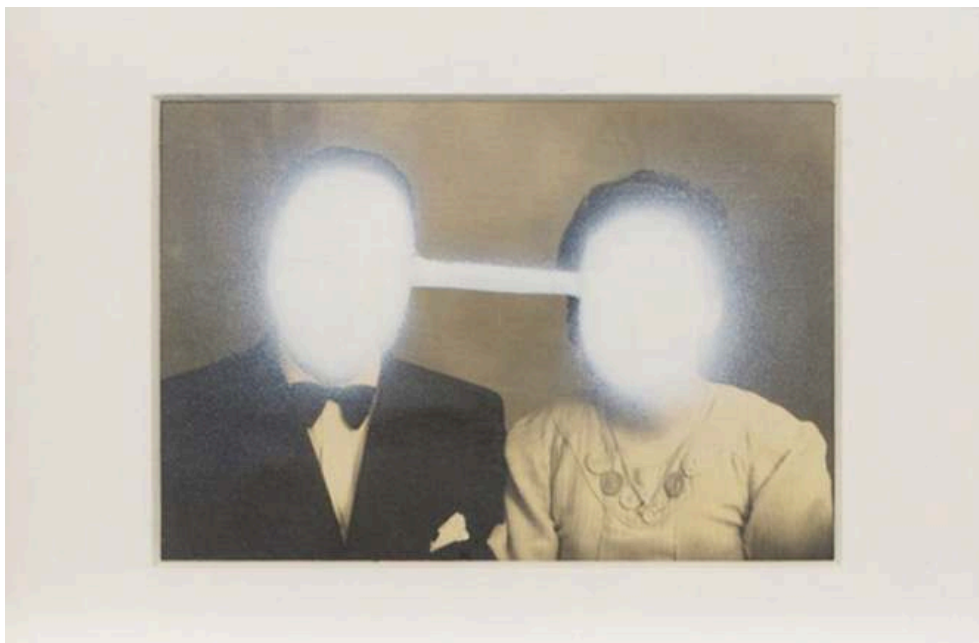
Jérôme Dutel

- 1 Bien souvent, la photographie de personne(s) fait mouvement dans son immobilité, donnant à voir dans le théâtre mental du spectateur un avant ou un après au geste figé. Les portraits photographiques anciens accentuent et enrichissent cette perception. Il n'est plus là question d'un geste précédé ou suivi d'un autre mais, tant la posture hiératique est alors la norme, d'une interrogation sur l'instant, pris entre la vie d'avant et la vie d'après du sujet. La fascination pour les portraits anonymes naît certainement de cette particularité ; à l'image pétrifiant le sujet dans un instant éternel et réfléchissant l'intimité et l'individualité (qui y a-t-il dans ces yeux, derrière ce visage ? qui est-il ?), s'adjoint, pour le spectateur, l'interrogation d'une antériorité et d'une postérité (quelle a été cette existence ?). Les photographies anciennes sont, en ce sens, plus troublantes car, avec leur exotisme temporel manifeste, elles font de l'instant photographique un moment historique tout comme, en franchissant le temps, elles remettent la question de l'altérité humaine au cœur de la vision. Le fait que ces vies soient, inéluctablement terminées ne remet pas en cause l'interrogation de l'antériorité et de la postérité ; ceci confère peut-être même plus de force à une autre question, hantée par la mort : comment ont-ils vécu ? que sont-ils aujourd'hui ? De la poussière, certes... mais la question est plus profonde qu'elle n'y paraît : elle renvoie à l'idée de la conservation et de la mémoire. Cette personne que je vois, prise sur le vif, que reste-t-il d'elle hors cette photographie ? C'est cet inconnu, ce rien ultime de la mort et de l'écoulement du temps, qui fascine dans ces portraits anciens dont regorgent tous les espaces consacrés aux dépôts du temps¹.
- 2 L'artiste contemporain Laurent Pernot est, sans le moindre doute, fasciné par ces portraits photographiques anciens et les interrogations qu'ils soulèvent, au point de les collecter, de les collectionner² et, pour finir, de les utiliser dans ses propres travaux, entrant ainsi de plein droit dans la catégorie des « Relecteurs d'images » dont Natacha Détré a fait le cœur d'un article dans un précédent numéro de *Focales*.

Le geste des Relecteurs d'images consiste [...] à déplacer les images de leur contexte d'origine et à reproduire un dispositif qui autorise la mise en valeur des signes

contenus en elles, prolongeant ainsi leur vie. La transposition d'un support ou d'un médium à un autre est primordiale pour faire ressortir les possibilités latentes des images. Les Relecteurs font ainsi apparaître des interprétations nouvelles correspondant à des enjeux poétiques ou politiques³.

Laurent Pernot, photographie de la série *Constellations*, 2008



© Laurent Pernot – Adagp, Paris, 2019.

- 3 Dans la série *Constellations* (2008), Pernot se conforme à une telle pratique. En peignant les visages d'anciennes photographies, puis en reliant ces faces désormais occultées, il pose la question de l'oubli, de la disparition rendant désormais impossible toute relation entre les personnes photographiées et le spectateur – comme si l'occultation des visages marquait celle des individus. Il s'agit là d'un procédé de détournement-recouvrement que l'on retrouve, sous des avatars multiples et distincts, dans les travaux symboliques de Vincent Chevillon⁴, ceux, ironiques, de Migo Welsh⁵, ceux, réflexifs, d'Anna Barriball⁶ ou encore ceux, plus inquiétants, de Seb Patane⁷ pour ne citer que des œuvres contemporaines de celles de Pernot.

Laurent Pernot, *Ubiquité*, 2010



© Laurent Pernot – Adagp, Paris, 2019.

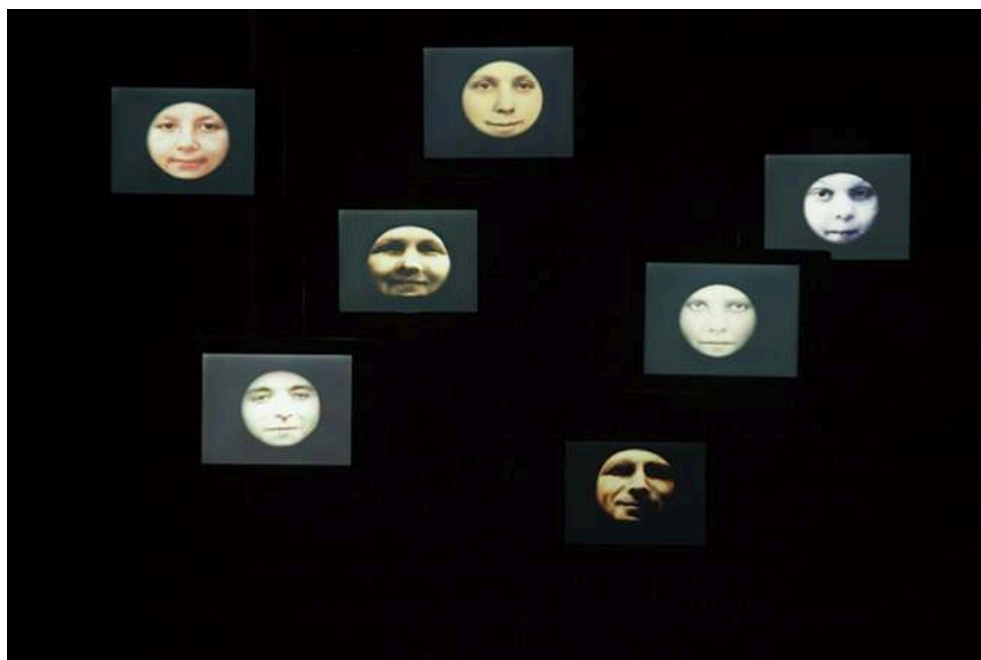
- 4 Dans *Ubiquité* (2010), Pernot met aussi en place une autre forme de brouillage, beaucoup plus ambigu, en superposant et unissant, de manière fine et diaphane, trois portraits correspondant à trois générations de femmes d'une même famille. Si l'on peut penser ici à la machine à vieillir de Nancy Burson, mise en place dès 1970, il est aussi possible de se rappeler de la série *Photogenetic Drafts* (1991) de Joachim Schmid⁸ ou du travail vertigineux d'identité et de temporalité que constitue *L'État des lieux* (1993-2003) de Bruno Rosier⁹. Damien Sausset, dans un texte accompagnant la première monographie de l'artiste, revient ainsi sur l'œuvre de Pernot :

En superposant ces trois instants anciens, l'artiste convoque la mémoire, exagérant le jeu des ressemblances et des dissemblances, renvoyant chacun à sa propre image familiale et à la question essentielle de la transmission [...]. Mais, au final, l'œuvre dénonce évidemment l'objectivité supposée de la photographie. On retrouve le même traitement dans *Ghostly memories* (2009), série de 15 photographies anciennes sur lesquelles l'artiste a découpé numériquement les visages pour les suspendre au sein de l'image. Rien n'est dit, asséné. Seul subsiste l'effet insolite du montage. Ici, ce dernier écarte les choses, les fractures, leur donne une épaisseur nouvelle. Dégagé de toute forme de nostalgie, l'ensemble fonctionne comme une ouverture et une manière de signifier que l'hétérogénéité du monde trouve son expression allégorique justement dans le montage. Chaque image ne présente pas seulement une chose (une classe, un portrait de famille) mais nous la montre transformée et rendue présente par la force du lointain, c'est-à-dire autrement¹⁰.

- 5 Dans *For ever (les visages)*, en 2004, Pernot ne conserve des images photographiques que le cercle détourné du visage, les projetant sur sept moniteurs LCD suspendus au plafond et formant, par le biais de leur étagement, une nouvelle constellation face au spectateur. Le rapport au passé et à l'humain se trouve ainsi brouillé par le support de

transmission technologique. Les nouvelles images produites par Pernot, véritables « relectures », descendent et remontent le temps sans se fixer, entraînant un aller-retour permanent entre présent et passé, vie et mort, affirmation et disparition. Les changements de médium (de la peinture à l'ordinateur), de support (de la photographie initiale au nouveau tirage, puis aux écrans numériques) et les choix de l'installation ou du montage, pour reprendre le terme polysémique choisi par Sausset, marquent une réflexion de l'artiste sans cesse en mouvement.

Laurent Pernot, *For ever (les visages)*, 2004



© Laurent Pernot – Adagp, Paris, 2019.

- 6 C'est d'ailleurs cette question du montage qui se trouve mise en tension dans l'œuvre vidéo *Still alive* (2005), sur laquelle nous nous concentrerons désormais. Construite à partir de la collection de portraits photographiques de l'artiste, cette œuvre est animée, mise en mouvement, montée au sens cinématographique plutôt qu'au simple sens muséographique du terme. De fait, à la différence de la plupart des artistes de sa génération, Pernot n'a pas tout à fait suivi un cursus classique, délaissant les Beaux-arts pour l'Université puis le Fresnoy, Studio national des arts contemporains de Tourcoing, qui, sous l'impulsion de son directeur, Alain Fleischer, lui-même réalisateur reconnu, fait la part belle à la dimension multimédiale d'un art contemporain nourri de cinéma, de photographie et de technologie¹¹.
- 7 *Still alive*, qui tient autant du cinéma d'animation et du cinéma expérimental que de l'art vidéo, de la récupération photographique que de la manipulation numérique¹², dure 2 minutes 36 secondes et se décompose en 5 séquences distinctes. Après un cartel portant le titre de l'œuvre et la mention des crédits, la première séquence s'ouvre à 0'08 sur la présentation de 8 photographies anciennes (portrait pour la première, photographie de groupe pour les suivantes), légèrement animées numériquement par des effets de luminosité, de flou, de zoom numérique et délicatement fondues les unes dans les autres. La deuxième (0'25) consiste en plusieurs séries de morphings utilisant des visages tirés de vieilles photographies : tout d'abord l'image se focalise sur la

bouche et la narine, puis sur l'œil droit, l'œil gauche, enfin sur le visage en entier. La troisième séquence (1'16) revient à 7 des photographies de la première séquence en détachant les visages qui semblent alors s'élever dans les airs de manière irréaliste. La quatrième séquence (1'40) suit l'ascension des visages de la dernière photographie pour les amener dans un ciel nocturne où ils se multiplient et rapetissent, formant une sorte de firmament étoilé animé par un mouvement de fuite centripète. La cinquième séquence (1'55) fait apparaître sur ce fond nocturne des images fantomatiques de portraits en pied qui entament un complexe mouvement spiralé, en se multipliant, puis se résorbent, dans un mouvement les amenant de nouveau vers le centre de l'image. La sixième séquence (2'15) fait de ce point central le milieu d'un œil qui cligne avant qu'un générique vienne clore l'œuvre.

Laurent Pernot, photogramme de *Still alive*, 2005



© Laurent Pernot – Adagp, Paris, 2019.

- 8 La première séquence semble fonctionner de manière très « classique » comme une relecture d'images. Enchaînant par le biais de fondus des portraits hétérogènes, les clichés ne proviennent manifestement pas d'une même source, ne relèvent pas forcément d'une même époque – tout au plus peut-on les estimer anciens sans pouvoir les dater avec précision. Ils donnent à voir aussi bien une seule personne – une fillette pour la première photographie – que plusieurs – une trentaine pour la suivante, de 3 à 10 pour celles qui viennent ensuite. La séquence semble jouer uniquement sur les motifs évoqués en ouverture : l'attrait et la reconnaissance d'un passé où ont vécu nos semblables. L'interrogation sur leurs histoires, leur destinée renvoie à la nôtre ou, plus largement, à celle de tout être ; elle touche au rapport au temps, à son écoulement, à sa permanence, à la mémoire et à l'oubli, soulève une réflexion sur la vie et la mort. Il semble en effet que le hiératisme des portraits photographiques, sensible dans les

poses, estompe en partie l'appel narratif habituellement suscité par les photographies figuratives, référentielles par essence. Il n'y a pas ici de situation ou d'action prises sur le vif appelant à la reconstruction imaginaire d'une histoire ni, malgré l'ancienneté des clichés, de volonté de reconstruire l'Histoire. Il s'agit plutôt de convoquer le sentiment de proximité ou d'identité que suscite l'altérité, dans un travail de mémoire, une identification capable de contrecarrer l'oubli, de faire que la pensée efface la disparition, la fuite du temps et la perte qui fait, de manière tragique, des morts de véritables disparus. Une autre œuvre de Pernot fait écho à cette séquence ; sa traduction littérale¹³ – *Vous ne mourrez jamais* (2010) – reprend cette injonction de mémoire, jouant de notre impossibilité à concevoir notre propre disparition et donc à envisager celle des autres. Ironique, cette œuvre force, par sa dimension spectrale et son insertion dans un espace d'exposition, à une prise de conscience dont le portrait photographique cherche à nous écarter, à savoir que « ni l'image ni les médias ne peuvent nous sauver¹⁴ », pour reprendre la formule de Sausset. Les effets numériques qui accompagnent les portraits démultiplient les perceptions ambivalentes à travers des jeux de lumière et de légers mouvements de zoom ou de glissement et apportent aux visages un semblant de vie à l'encontre de la fixité de la photographie. Par-delà les sélections et juxtapositions opérées par le relecteur d'images, l'ajout d'effets cinématographiques et la fluidité des fondus enchaînés viennent appuyer des sensations, mais aussi préparer aux mouvements qui animeront les séquences suivantes.

- 9 Dans la deuxième séquence, le spectateur est confronté à une mise en mouvement plus complexe : des effets de morphing font passer d'un visage à un autre, reliant les individus et les individualités. Le procédé informatique – popularisé en son temps par le clip réalisé par John Landis pour la chanson *Black or White* (1991) de Mickael Jackson – conduit à envisager la dualité entre soi et les autres, les ressemblances et les différences, la mémoire et l'oubli, la vie et la mort. Dans un mouvement fluide et comme illimité, le morphing et les glissements d'un visage à un autre peuvent se lire comme un prolongement accéléré des réflexions provoquées par la séquence inaugurale.

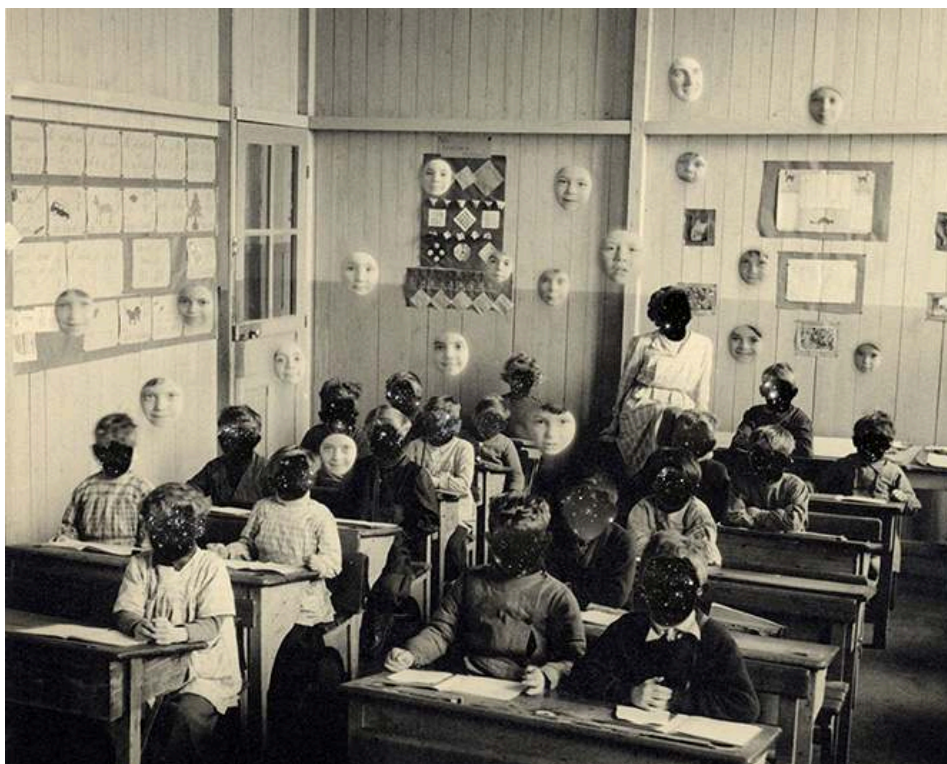
Laurent Pernot, photogramme de *Still alive*, 2005



© Laurent Pernot – Adagp, Paris, 2019.

- 10 La troisième séquence marque une rupture puisqu'elle dissocie le corps, celui qui pose pour le portrait, et le visage d'une manière totalement irréaliste – la manipulation numérique ne cherchant plus à se camoufler dans une fluidité continue, mais marquant une coupure dans l'image¹⁵. Détourés, les visages s'envolent, comme de ballons gonflés à l'hélium ou des bulles de savon – deux éléments inévitablement liés à l'enfance, au jeu et à la joie, ainsi qu'à une forme de mélancolie face au temps qui passe –, laissant la place à un espace vierge. Le portrait cesse d'être représentation individuelle, reconnaissable, pour devenir une enveloppe vide. L'oubli et la mort paraissent remporter la partie : les visages des disparus s'envolent et disparaissent, comme si la conscience de la mort et la perte de la mémoire défaisaient ce que l'image photographique avait tenté de fixer, de maintenir. La séquence en appelle évidemment à l'onirisme, rendant la rêverie indissociable de la réflexion et la redoublant en la décalant légèrement, suffisamment pour basculer aussi dans un autre monde. La force évocatrice de cette séquence est si forte que l'artiste n'hésitera pas à la reprendre dans un autre format : la série *Ghostly memories*, déjà évoquée, n'en est qu'une reprise figée – re-photographiée en quelque sorte. Il faut néanmoins relever une différence : alors que dans le film les espaces laissés vacants par l'envol des visages demeurent d'une blancheur spectrale, dans les photographies Pernot introduit des visions d'espace nocturne parsemé d'étoiles.

Laurent Pernot, photographie de la série *Ghostly memories*, 2009



© Laurent Pernot – Adagp, Paris, 2019.

- 11 Ce détail préfigure la séquence suivante de *Still alive* puisque celle-ci montre l'envol des visages hors du cadre de leur photographie d'origine. Dépassant les limites des images, les visages sortent du champ pour plonger dans l'obscurité de ce qu'on identifie comme un vide sidéral. Deux mouvements marquent cette séquence : d'une part la diminution en taille des visages et leur multiplication (comme si la caméra prenait de plus en plus de distance, passant d'un plan rapproché à un plan d'ensemble), d'autre part la trajectoire des visages (à leur envol vertical plus ou moins erratique succède un mouvement centripète affectant la forme d'une spirale). Cette multiplication et cette aspiration préparent à un nouveau changement d'échelle et à un glissement thématique : les visages deviennent métaphoriquement des astres avant de laisser la place à une réapparition fantomatique des corps complets. La dépersonnalisation de la séquence précédente prépare à une forme de dématérialisation dans la séquence suivante. Cette cinquième séquence, outre les liens qu'elle établit entre des croyances profondément ancrées dans les sociétés humaines – les morts ne sont-ils pas censés aller au ciel ? les constellations ne sont-elles pas un moyen de garder en mémoire les disparus ? –, remet le corps et l'être vivant au centre de la vision avant de les faire définitivement disparaître.

Laurent Pernot, photogramme de *Still alive*, 2005



© Laurent Pernot – Adagp, Paris, 2019.

- 12 Dans une sixième séquence, l'absorption des silhouettes spectrales dans le vortex du ciel étoilé se conclut en un point central ressemblant à une lune, un soleil ou encore à un œil qui cligne avant de se fermer, mettant ainsi un point final au film. Cette dernière séquence est manifestement la seule qui ne résulte pas d'une mise en mouvement numérique des photographies argentiques anciennes. Sa texture révèle qu'il s'agit d'une séquence réellement filmée¹⁶, et donc du seul élément contemporain parmi tous ceux qui hantent *Still alive*. Ce clin d'œil conclusif réactive l'ensemble des mouvements émotionnels et intellectuels déclenchés par le visionnage du film¹⁷. Le battement des portraits anciens, entre vie et mort, entre passé et présent, entre fixité de la photographie et mouvement de l'animation, entre présentation d'images argentiques datées et manipulations d'effets numériques, impose de se confronter à des questionnements intemporels et insolubles, intimes et universels par essence. Commentant des œuvres de l'artiste Wyn Geleynse, où s'imbriquent également photographie et film, Régis Durand a livré une analyse qui s'adapte parfaitement à l'œuvre de Pernot.

Dans chaque cas, tout se passe comme si le mouvement dont est « animée » l'image filmique se détachait à grand peine d'un « gel » temporel et mémoriel. Et comme si prenaient alors vie, sous une forme énigmatique, saccadée, répétitive, une présence, une action, un signe, apparus en quelque sorte dans les interstices, le *no man's land* temporel du dispositif, là où tout hésite et tout vacille¹⁸.

Photographie et cinéma semblent ici au plus près l'un de l'autre, mais la distance infinitésimale qui les sépare ne fait que rendre plus irréductible tout ce qui les sépare. Ce n'est pas tant, on s'en doute, la question du mouvement que celle du jeu entre différentes zones ou « nappes » de temps. Un temps non-chronologique qui consiste dans la simultanéité complexe de ces différents états – « la coexistence », comme l'écrit Gilles Deleuze, « de cercles plus ou moins dilatés, plus ou moins

contractés, dont chacun contient tout en même temps, et dont le présent est la limite extrême (le plus petit circuit qui contient tout le passé) ». [Ces œuvres] sont des formes sensibles d'une telle pensée du temps, elles sont des pensées visuelles qui nous traversent et font de nous, l'espace de quelques instants, leurs sujets¹⁹.

- 13 De fait, *Still alive* joue d'une simultanée complexe en chacun de ses mouvements. Dans la courte fiche pédagogique accompagnant le film au sein du DVD *17 facettes d'Art vidéo*, sont mentionnés des propos de Roman Opalka (1965-2011) : « Pour appréhender le temps, il faut prendre la mort comme réelle dimension de la vie. L'existence de l'être n'est pas plénitude, mais un état où il manque quelque chose : l'être est défini par la mort qui lui manque²⁰. » Le film de Pernot traite du temps, des temps, de ce qu'est l'être, de ce que c'est qu'être ; il nous parle d'eux, de nous, de leur vie, de leur mort, de notre vie et de notre propre mort ; il interroge en outre sur nos croyances, nos rapports aux portraits, au passé, à nos proches, au travail de la mémoire, mais aussi à nos positions face à l'image : qui regarde-t-on et, enfin, qui nous regarde ?

- 14 L'artiste donne lui-même une interprétation de son film qui reprend ces questions :

Je souhaitais m'interroger sur des questions d'identité, et en particulier sur la façon dont nos ancêtres agissent en nous et nous influencent peut-être, de façon à la fois mémorielle mais aussi souterraine, inconsciente. Chaque enfant qui naît hérite d'un patrimoine génétique et culturel qui pourrait correspondre à une sorte de résultat d'une équation mathématique complexe, constituée de la conjugaison de caractères qui proviennent d'un horizon lointain d'ancêtres. Cet horizon lointain d'ancêtres correspond dans certaines croyances à un ciel composé d'étoiles, une constellation : c'est une parabole qui me plaît, car le ciel est aussi associé à la notion d'infini. Ces photographies anciennes me plaisent aussi car malgré la diversité de leur provenance, on observe de nombreuses ressemblances entre elles, dans les postures, les situations, les corps, les visages. Et cela vaut pour toutes les photographies du monde. Les hommes et les femmes confondus se ressemblent tant à travers l'espace et le temps, c'est sidérant. Pourtant, chaque être à sa singularité. Enfin, ces images, comme toutes les photographies, agissent comme des témoins. Elles témoignent de la présence au monde de tous ces êtres en un temps et un lieu donnés. Elles s'adressent toujours aux générations futures. Mais souvent, elles s'usent, sont abandonnées, enfin oubliées. La plupart des photos qui composent ce film ont été trouvées ; ce dernier agit ainsi, malgré lui, comme un mémorial contre l'oubli²¹.

- 15 Les questions du regard, du temps, de la vie et de la mort sont des données primordiales pour le cinéma d'animation – catégorie à laquelle il convient, d'un point de vue technique, de rapprocher la vidéo de Pernot. Hervé Joubert-Laurencin avance l'idée que

cette opposition n'est rien d'autre que celle qui sépare le film naturel du film d'animation. On n'"anime" vraiment qu'à partir du mort, et non à partir du vivant ; en théorie, cependant, la mort n'est pas une fin, mais au contraire une relance, le signe des réversions²².

- 16 Ces réflexions s'appliquent parfaitement à l'œuvre de Pernot. Si celle-ci a connu une diffusion remarquée lors de festivals consacrés à l'expérimentation et à l'art vidéo (notamment lors du festival « Vidéoformes » dans la ville de Clermont-Ferrand qui a ensuite accueilli l'artiste en résidence, en 2012), on peut aujourd'hui la visionner chez soi (grâce au DVD *17 facettes d'Art vidéo*). Il faut cependant rappeler que, dans un contexte d'exposition, sa projection se fait en boucle, selon une répétition perpétuelle. Lors d'une des premières expositions monographiques de l'artiste (« La mémoire intermittente », au musée Mandet de Riom, du 25 février 2012 au 22 avril 2012), *Still alive* occupait d'ailleurs une place singulière, servant de prélude ou d'introduction aux

autres œuvres rassemblées : c'est sur un petit écran placé à droite de la porte permettant d'accéder aux salles de l'exposition temporaire que le film était diffusé en boucle. Se jouaient alors, dans un cycle sans fin, les allers-retours entre vie et mort, passé et présent, en une perpétuelle actualité.

- 17 Tout est affaire de réversions sans fin. S'« il y a bien, dans toute image animée qui se fige, une révélation de la mort²³ », il y a aussi, dans toute image figée qui s'anime, une révélation de la vie. L'œuvre de Pernot renvoie à une réflexion profonde sur le temps et l'existence humaine qui convoque certaines de nos obsessions les plus fortes. Si la mise en mouvement, l'animation, la mise en situation, l'installation contemporaine redoublent, multiplient même, les interrogations que portent les anciens portraits photographiques, tissant autour d'eux un réseau scintillant de pensées, ces interrogations ne sont pas nouvelles. En relisant l'essai de Susan Sontag, *Sur la photographie*, on ne peut que constater que la plupart des réflexions inspirées par *Still alive* y étaient déjà énoncées²⁴.
- 18 L'œuvre de Pernot apparaît cependant comme un petit chef-d'œuvre visuel. Lors de l'exposition, davantage que les images mouvantes sur le petit écran, ce qui attire tout d'abord l'attention du spectateur est la musique, simple et triste, certainement rendue plus intrigante par sa répétition. L'accompagnement musical (créé par Pernot lui-même avec un clavier et plusieurs logiciels des sociétés Avid et Sony), joue un rôle important dans ce que les images sont susceptibles d'éveiller. Il contribue, par ses rythmes, ses montées en puissance, à l'étrange harmonie d'un traitement graphique faisant fusionner images argentiques et effets numériques, à l'effet hypnotique des mouvements qui relient les séquences entre elles et à l'onirisme mélancolique qui provient de l'ensemble. Indéniable réussite technique et esthétique, *Still alive* parvient, en quelques instants, en quelques clignotements, à conjuguer émotions et sensations, rêveries et réflexions, redonnant une vigueur renouvelée à une réflexion intemporelle.

NOTES

1. Pour une étude d'un de ces espaces de conservation des images anonymes, *La Conserverie* de Metz, nous renvoyons à l'article d'Élisabeth MAGNE, « Images trouvées, images sauvées », *Focales* n° 2 : *Le recours à l'archive*, mis à jour le 13 juin 2018 : < <https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2090> >.
2. Lors d'une série d'échanges avec l'artiste en janvier 2019, celui-ci nous a expliqué qu'il possédait actuellement environ cinq mille photographies, collectées d'abord dans son entourage, puis acquises sur des marchés aux puces en France, en Allemagne et en Russie.
3. Natacha DÉTRÉ, « Les Relecteurs d'images », *Focales* n° 2 : *Le recours à l'archive*, mis à jour le 13 juin 2018 : < <https://focales.univ-st-etienne.fr/index.php?id=2030> >.
4. Vincent Chevillon, dans la série *Les Bacchantes* (2016), utilise sa collection de cartes postales anciennes, notamment des portraits de femmes en pied datant du début du xx^e siècle, pour piquer des insectes, issus de collections entomologiques, sur les visages, les occultant ainsi. Cf. Livret d'accompagnement de l'exposition *Inversion/Aversion*, Centre d'Art Contemporain La Synagogue de Delme, 10 novembre 2018-17 février 2019.

5. Migo Welsh remplace les visages de photographies anciennes par une forme blanche renvoyant immédiatement à la tête de Mickey. Cf. Peter THALER et Lars DENICKE dir., *Pictoplasma – Character Portraits*, Berlin, Pictoplasma Publishing, 2014, p. 232-233.
6. Anna Barriball reprend la technique de Roland Flexner en faisant éclater des bulles faites d'un mélange de savon et d'encre sur des photographies trouvées au marché aux puces. Les tâches brouillent ainsi la réception des portraits. Cf. Anna BARRIDALL, *Vitamine D – Nouvelles perspectives en dessin*, Paris, Phaidon, 2007, p. 28-29.
7. Seb Patane reprend des portraits photographiques d'acteurs et d'actrices des époques victoriennes ou edwardiennes et recouvre, au stylo noir, les visages d'un halo irradiant des sortes de fils ou de fumerolles. Cf. Trent MORSE, *Ballpoint Art*, Londres, Laurence King Publishing, 2016, p. 166-168.
8. Dans cette série de 32 photographies, Joachim Schmid récupère des négatifs de portraits, auprès de studios de photographie d'une petite ville bavaroise. Ceux-ci ont été coupés en deux pour éviter un usage ultérieur. L'artiste joint deux moitiés de portraits distincts (souvent de personnes d'âges très différents), créant ainsi un nouveau portrait, hybride et troublant.
9. En 1992, Bruno Rosier découvre 25 photographies, datées de 1937 à 1953, représentant une même personne inconnue devant des sites célèbres du monde entier. L'artiste se fait dès lors photographe, avec des habits similaires et dans une posture identique, devant les mêmes sites, en reprenant le cadrage d'origine. L'ancien tirage et la nouvelle photographie sont ensuite juxtaposés, engendrant un vertigineux effet de ressemblance et de dissemblance, lié à l'évolution des décors sur plus d'un demi-siècle. Cf. Bruno ROSIER, *Un état des lieux ou la mémoire des parallèles*, Lyon, Lieux Dits, 2004.
10. Damien SAUSSET, « The Passenger » in Laurent Pernot, Blou, Monografik Éditions, 2010, p. 118.
11. Voir *Artpress* 2 n° 45 : *L'Effet Fresnoy*, mai-juillet 2017. Des analogies peuvent être discernées entre le travail de Pernot et celui de Fleischer, notamment dans la série *La Nuit des visages* (1995-1998).
12. L'artiste a utilisé un logiciel aujourd'hui disparu qui s'appelait Combustion (conçu par la firme Discreet) et qu'il compare au bien connu After Effects.
13. Une traduction immédiate de *Still alive* donnerait la formule « Toujours ou encore vivant ». De manière moins directe, on pourrait penser à un double sens du titre, jouant sur les différentes significations du terme *still*. Celui-ci, pris comme adverbe, s'entend en effet comme « encore, toujours » mais, en tant qu'adjectif, il caractérise ce qui est « calme, tranquille, immobile, silencieux » ; associé avec *shot* (*still shot*), il désigne « une photographie, un cliché », autrement dit la matière première du film, ici comme rendue à la vie.
14. Damien SAUSSET, « The Passenger », art. cit., p. 117.
15. Il est possible de penser ici à un trucage ludique qui était souvent pratiqué par les photographes de la fin du XIX^e siècle, consistant à décapiter la personne portraiturée et à placer sa tête entre ses mains ou sur ses genoux.
16. Pour les besoins de cette séquence, l'artiste a filmé l'œil d'une jeune vidéaste qui se trouvait avec lui lors de sa résidence à Fabrica, centre de recherches pour la communication de l'entreprise Benetton à Trévise en Italie. Pernot voulait ainsi souligner le passage d'un regard disparu, celui du modèle du premier portrait, à un regard bien vivant.
17. L'artiste déclare : « Plusieurs interprétations sont bien sûr possibles. Selon moi, cette image finale peut laisser penser que toutes les présences et les visages qui sont apparus au long du film étaient peut-être contenus dans ce seul regard final ; comme si le film n'était qu'un déroulement de la mémoire qui appartient à ce dernier visage, ou bien comme si tous les visages qui défilent étaient ceux de ses ancêtres. Cet œil animé qui regarde le spectateur suggère aussi un éveil, la sortie d'un rêve ou d'un sommeil. La dimension onirique de ce film importe beaucoup, car le rêve est le seul endroit où passé et futur n'existent plus, ils ne font qu'un. » (janvier 2019)

18. Régis DURAND, « Un peu de temps à l'état pur... » in *Wyn Geleynse – Projections*, Hérrouville, Centre d'Art Contemporain de Basse-Normandie, 1997, p. 12.
 19. *Ibid.*, p. 12-13. La citation de Gilles DELEUZE est tirée de *L'Image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 130.
 20. Roman OPALKA, cité dans la fiche pédagogique d'accompagnement du film fourni au sein du DVD *17 facettes d'Art vidéo*, Clermont-Ferrand, SCEREN/CRDP d'Auvergne, 2010.
 21. Propos recueillis en janvier 2019.
 22. Hervé JOUBERT-LAURENCIN, *La Lettre volante (quatre essais sur le cinéma d'animation)*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1997, p. 308.
 23. Dick TOMASOVIC, *Le Corps en abîme (sur la figurine et le cinéma d'animation)*, Aix-en-Provence, Rouge profond, 2006, p. 33.
 24. Susan SONTAG, *Sur la photographie* [1973], Paris, Christian Bourgeois, 2000, p. 19-20, 29-30, 37-38, 92-93, 108, 135-136 et 168.
-

RÉSUMÉS

Cet article se penche sur le travail de l'artiste contemporain Laurent Pernot dont une large part est marquée par la relecture de portraits photographiques anciens, et plus particulièrement *Still alives* (2005), qui se tient à la croisée de l'art vidéo, du cinéma d'animation et du cinéma expérimental. Par-delà l'étude des thèmes de la mélancolie, de la mémoire, de la disparition (classiques pour la photographie) et du temps, du mouvement (plus cinématographiques) que cette œuvre met en résonance, il s'agira de dégager son intérêt artistique.

This article studies the work of the French contemporary artist Laurent Pernot, a large part of which is marked by the reinterpretation of old photographic portraits, and more particularly *Still alives* (2005), which exists at the crossroads of video art, animation and experimental cinema. Beyond the study of the classical photographic themes of melancholy, memory, disappearance and time and movement (more cinematographic themes), it will be necessary to identify its artistic interest.

INDEX

Mots-clés : portrait, cinéma d'animation, vidéo, installation, relecteurs d'images, mort, mélancolie, temps

Keywords : portrait, animation, video, installation art, re-readers, death, melancholia, time

AUTEUR

JÉRÔME DUTEL

Jérôme Dutel est maître de conférences en Littérature Générale et Comparée, membre du CELEC – EA 3069. Il a notamment co-dirigé avec Stefano Lazzarin, *Dante Pop* (Veccharelli, 2018), avec Éric Dacheux et Sandrine Le Pontois, *La BD, un miroir du lien social* (L'Harmattan, 2011) et *La Bande*

Dessinée : art reconnu, média méconnu, Hermès n° 54 (CNRS Éditions, 2009). Il travaille actuellement à l'édition d'un ouvrage consacré à l'adaptation littéraire dans le court-métrage d'animation.

Notes de lecture

Arnaud CLAASS, *Essai sur Robert Frank*

Trézélan, Filigranes, 2018, 160 pages

Sophie Guin-Muntaner

RÉFÉRENCE

Arnaud CLAASS, *Essai sur Robert Frank*, Trézélan, Filigranes, 2018, 160 pages

- 1 Après un premier ouvrage où il s'exprimait, tout à la fois, en tant que théoricien et en tant que praticien (*Le Réel de la Photographie*, Filigranes, 2012), Arnaud Claass se penche dans son dernier livre sur l'œuvre et la figure de Robert Frank auquel il voue une très grande admiration. Bien que le titre comprenne le terme d'« essai », nous sommes ici loin d'un développement de type didactique. Il s'agit davantage, pour reprendre les termes de l'auteur, d'une « méditation autour d'une œuvre », d'une tentative de mieux comprendre le cheminement de Robert Frank et le processus d'élaboration de l'ensemble de son travail.
- 2 Arnaud Claass propose une approche non dogmatique, bien que très documentée de ce parcours. Au travers de cinq chapitres intitulés de manière sobre et énigmatique « Impressions », « D'un moment à l'autre », « Endurance et mystère », « Semi-nomade », « Destins, distances, objets », il explore les caractéristiques de l'œuvre de Robert Frank, tout en mettant à mal un certain nombre de lieux communs véhiculés à son sujet. Il vient, par exemple, bousculer l'idée qui consisterait à dire que le photographe américain transcrit ses impressions, ou celle qui tendrait à réduire ses images à un travail documentaire.
- 3 Si le livre *Les Américains* demeure un objet central dans le cheminement d'Arnaud Claass, les autres productions de Robert Frank, aussi bien photographiques que filmiques, se trouvent prises en compte dans un parcours critique, qui joue de va-et-vient sur plus d'un demi-siècle sans s'embarrasser d'une inféodation chronologique. Se voient ainsi mis en lumière des traits essentiels de l'œuvre du photographe américain, tels que la déambulation, une modalité particulière de cadrage, la pratique du

ressassement, le recyclage, les allers-retours dans le temps, la tristesse du regard, le rapport au silence, etc...

- 4 Arnaud Claass ne se contente pas de mettre la production de Robert Frank en perspective avec celle de grands maîtres de la photographie tels que Walker Evans ou William Klein (et leurs chefs-d'œuvre respectifs que sont *American photographs*, 1938 ou *New-York*, 1956). L'originalité de cet essai repose sur le fait que son auteur convoque de nombreux philosophes, écrivains, cinéastes, peintres à l'aune desquels Robert Frank est appréhendé. Ces mises en relation apportent un éclairage nouveau et non consensuel sur le parcours du photographe. Arnaud Claass propose d'ailleurs des parallèles parfois osés, tout au moins non conformistes, tissant des liens entre différentes disciplines artistiques, ouvrant des perspectives parfois inattendues, en écho à la méthode de travail peu académique de Robert Frank. L'approche sensible d'Arnaud Claass met également l'accent sur les va-et-vient permanents de l'artiste américain entre pratique photographique et filmique, en soulignant son attitude d'expérimentateur et son influence évidente sur de nombreux cinéastes contemporains.
- 5 Cet essai est également intéressant par sa forme. Il manifeste l'aptitude de son auteur à adopter, de manière consciente ou non, des pratiques qui furent celles de Robert Frank – telles que le collage, l'assemblage, la redistribution chronologique, le ressassement, le tressage, la mise en abyme, afin d'appuyer un propos dont l'objectif est d'éclairer le processus créatif à l'œuvre. Cet ouvrage fait écho, à quelques semaines près, à la réédition par Robert Delpire du livre mythique qu'est devenu *Les Américains*, à l'occasion du soixantenaire de la première édition, revue et corrigée par Robert Frank lui-même.

Delphine GLEIZES et Denis REYNAUD éd., *Machines à voir. Pour une histoire du regard instrumenté (XVII^e- XIX^e siècles)*

Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2017, 404 pages

Julie Noirot

RÉFÉRENCE

Delphine GLEIZES et Denis REYNAUD éd., *Machines à voir. Pour une histoire du regard instrumenté (XVII^e-XIX^e siècles)*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2017, 404 pages

- 1 Établie, présentée et richement annotée par Delphine Gleizes et Denis Reynaud, cette remarquable et ambitieuse anthologie, parue aux Presses universitaires de Lyon, permet de retracer, à travers une sélection de plus de 200 textes connus ou moins connus (à la fois littéraires, scientifiques, techniques, philosophiques, médiatiques ou pédagogiques), trois siècles d'inventions optiques, réelles ou imaginaires.
- 2 Les auteurs du présent ouvrage empruntent leur titre « machines à voir », et l'approche qui en découle, à une formule de l'écrivain et critique Jean Paulhan, à propos des papiers collés cubistes, qui à la manière de l'appareil perspectiviste de Brunelleschi, de la fenêtre de Dürer ou de la *camera obscura*, produisent non seulement des images mais tout un imaginaire coïncidant avec une certaine vision du monde. Delphine Gleizes et Denis Reynaud s'intéressent moins en effet à l'histoire des dispositifs techniques en tant que tels qu'à la manière dont ces derniers, envisagés comme métaphores, ont pu modifier le regard du sujet sur le monde et sur lui-même.
- 3 Suivant une progression thématique et transdisciplinaire, particulièrement didactique, l'ouvrage se compose de 6 chapitres clairement structurés et abondamment commentés. Le premier retrace l'histoire des techniques d'un point de vue scientifique

et physiologique, depuis l'invention du télescope jusqu'aux premières images pré-cinématographiques (zootrope, praxinoscope et chronophotographie), en passant par les fameux panoramas et autres dioramas. Le deuxième chapitre s'intéresse, quant à lui, à la portée pédagogique et politique de ces spectacles optiques, cette fois-ci abordés du point de vue de la sociologie des spectacles, tandis que le troisième aborde la question des croyances liées au pouvoir illusionniste et trompeur de certaines de ces machines à « dérégler les sens », en revenant notamment sur la pratique de la « photographie spirite ». Les trois chapitres suivants sont respectivement consacrés aux appareils de communication (réels, imaginaires ou oubliés) tels que le télélectroscope, le téléphote ou le mémorable téléchromophotophonotétroscope (« chapitre IV – Visions augmentées ») ; au rapport de ces machines à voir avec la question de l'historiographie (« chapitre VI – Le spectacle de l'histoire ») ; et pour finir aux liens qui se tissent entre optique et psychologie (« métamorphoses de la chambre noire », « métaphores de la mémoire : du tableau à la photographie » ou encore « rêves et hallucinations : visions fantasmagoriques »).

- 4 Bien qu'il ne concerne qu'indirectement, ou plutôt non exclusivement, la « machine à voir » photographique, ici replacée dans une véritable archéologie du regard instrumenté, l'ouvrage élégamment illustré, assorti d'une précieuse bibliographie critique et de deux index offrant des entrées par noms et par dispositifs, pourra toutefois intéresser et même captiver le chercheur en études photographiques, et constituer un véritable livre-ressource pour tous ceux qui s'intéressent à la culture visuelle. On ne saurait donc qu'en recommander vivement la lecture.

Éléonore CHALLINE, *Une Histoire contrariée. Le musée de la photographie en France (1839-1945)*

Paris, Macula, 2017, 526 pages

Lydia Echeverria

RÉFÉRENCE

Éléonore CHALLINE, *Une Histoire contrariée. Le musée de la photographie en France (1839-1945)*, Paris, Macula, 2017, 526 pages

- 1 *Une Histoire contrariée. Le musée de la photographie en France (1839-1945)* d'Éléonore Challine est le résultat d'une thèse en histoire de la photographie, intitulée *Une étrange défaite. Les projets de musées photographiques en France (1850-1945)*, soutenue en 2014. Cette recherche retrace l'histoire des tentatives répétées, pendant un siècle, de création d'un musée national dédié à la photographie. Ce travail est plus précisément consacré au parcours des nombreux acteurs de l'époque (photographes, artistes, scientifiques, critiques d'art, journalistes, collectionneurs, historiens, institutionnels...) qui prônent la création d'une institution pour la reconnaissance et la légitimation du médium.
- 2 La démarche rigoureuse et l'ambition de ce travail de recherche s'appuient sur un recoupement d'archives (articles et bulletins photographiques du XIX^e et XX^e siècles défendant la création de lieux consacrés à la photographie), signalé par un important appareil de notes et par la retranscription de textes en annexe. Il s'agissait en effet, pour l'auteur, d'un « pari », car « des années 1840 aux années 1940, tous les projets portés par les milieux photographiques, la sphère artistique ou les pouvoirs publics ont échoué, laissant peu de traces ». Ce travail minutieux constitue ainsi une enquête inédite et permet de revenir sur une idée jusque-là réductrice de l'histoire des premières créations institutionnelles pour la photographie en France : si elles ne se

concrétisent que dans les années 1960, nombreuses ont cependant été les propositions « pour un musée photographique » depuis la divulgation du médium en 1839.

- 3 Ce travail naît d'un « étonnement » face à une situation paradoxale : la « confrontation entre les demandes fréquemment renouvelées et l'absence toujours constatée d'un musée national de la photographie ». Ce vide façonne la problématique : « Le musée de la photographie devait-il être un musée pour la photographie (son histoire, sa technique, son caractère artistique) ou un musée des photographies, c'est-à-dire un musée d'images, dans lequel la photographie ou plutôt les photographies joueraient le rôle de documents ? ». Autrement dit, le musée doit-il prendre en compte la photographie en tant que médium à part entière, et être un lieu dédié à sa genèse, aux dispositifs techniques, aux outils de production, ainsi qu'aux questionnements esthétiques qui le traversent, ou faut-il mettre uniquement en avant les résultats de ce procédé technique et les représentations qui en découlent. C'est dans cette deuxième voie que l'on tend à s'engouffrer : le « document iconographique », reflet d'une supposée valeur « indicielle », est privilégié. Ce critère paraît déterminant pour l'élaboration de collections susceptibles d'intégrer la sphère muséale.
- 4 En ce sens, Éléonore Challine constate la « prégnance du modèle documentaire, incarné dans les promesses du musée des copies photographiques, des musées de photographies documentaires, des archives photographiques et autres photothèques ». Son propos n'est pas de revenir sur une analyse esthétique (celle du « style documentaire ») ou de raviver les discours théoriques sur l'ontologie du médium entre « art » et « document » des années 1980-1990, mais de montrer comment ce critère agit dans le processus de patrimonialisation de la photographie. L'hypothèse de l'auteur est que cette caractéristique « documentaire » ou « historique » – ce rapport indéfectible au réel, ce consensus à propos de l'image « trace » ou image « preuve » (présent dès les premiers discours sur la photographie chez Arago) – maintient le médium dans son « caractère mineur ». Dans un même temps, la photographie est défendue par la sphère artistique pour ses capacités d'expression. Dès lors, le médium échappe aux définitions et se présente comme un objet « polymorphe et irréductible ». Il semble précisément que ce soit cette indétermination du statut de la photographie qui rejaillisse directement sur les décisions (ou les non décisions) concernant son institutionnalisation.
- 5 Empruntant les codes de la dramaturgie, l'ouvrage se déploie en cinq actes : les quatre premiers retracent une « histoire contrariée », et le cinquième propose une « histoire contournée » dans le but d'accueillir les espoirs de légitimation du médium. Si les tentatives de mise en œuvre d'un musée de la photographie se brisent inlassablement, leur intérêt réside dans la réflexion qu'elles traduisent sur la notion de musée, en ravivant les discours qui la définissent. Ainsi émerge une « histoire des idées c'est-à-dire des conceptions qui ont présidé à l'imagination de ce musée de photographies ». Dans cette perspective, l'historienne mène une enquête sur les initiatives privées et institutionnelles mises en place au cours des différents régimes politiques pendant près d'un siècle, pour mettre à jour une histoire des usages pressentis de la photographie au musée.
- 6 Les trois premiers actes, qui suivent une logique chronologique, permettent d'observer deux temps dans les conceptions du musée de la photographie.
- 7 Du milieu du XIX^e siècle aux années 1910, les voix s'élèvent davantage pour un « musée historique de la photographie et non un musée d'histoire de la photographie ».

L'intérêt se porte alors sur la valeur de la photographie en tant que « document historique ». Cette pensée est attestée par la proposition en 1854 du photographe Ernest Léopold Mayer qui envisage de créer un musée pour accueillir une collection photographique qui permettra « d'écrire l'Histoire, elle en sera l'image même, établira la vérité historique ». La redécouverte de l'éphémère « Musée des photographies documentaires de Paris », défendu et porté par Léon Vidal à partir de 1894, reflète également le parti pris du « document », mais aussi « les mécanismes de l'échec institutionnel ». Cet exemple est symptomatique d'une conception préalable du musée reposant sur le choix d'une collection photographique dont les potentialités documentaires sont privilégiées. Mais certaines propositions contournent cette valeur indicielle pour concevoir un espace d'exposition consacré à une histoire de l'art photographique : vers 1900, Alfred Liégard imagine le « Louvre de la photographie » qui exposerait les « petits chefs-d'œuvre » des « maîtres de l'art photographique ».

- 8 Des années 1850 aux années 1914, Éléonore Challine met à jour les récits de la projection de la photographie dans l'institution, et montre comment ces collections imaginées (Mayer, Liégard) ou créées (Vidal) auraient pu s'insérer dans la sphère muséale déjà existante. Mais c'est dans l'entre-deux-guerres que la « bataille » pour le « musée autonome » s'opère, c'est-à-dire qu'il s'agit dorénavant de défendre ce que « le musée peut pour photographie » et non l'inverse. Cette bascule s'explique par un « goût nouveau pour l'image photographique ». Dès lors, un désir collectif s'exprime et se forment des « rangs photographiques » composés de personnages-clefs comme Raymond Lécuyer et Louis Chéronnet (critiques), Paul Montel et Charles Peignot (rédacteurs qui ouvrent les voies de la légitimation du médium dans leur revue respective *Photo-Illustration* et *Arts et Métiers Graphiques*), Georges Potonniée (historien), ou encore Gabriel Cromer (collectionneur). Cependant, les propositions manquent d'unité et, une fois encore, c'est la conception « historique » de la photographie qui prime. On imagine un musée dans lequel seraient conservés à la fois les outils de la photographie – les appareils et, de ce fait, son histoire technique – et des photographies pour leur valeur documentaire. Seul Louis Chéronnet porte un regard différent sur le médium et émet le souhait d'un « musée s'attachant à la photographie pour elle-même [...] refusant de faire de la photographie une suite implacable de découvertes, il préfère penser au gré de rapprochements fortuits et féconds entre les images ». C'est la puissance esthétique qui est défendue dans cette vision, et le musée se pense alors « en termes d'images », et plus seulement à travers une « histoire technique de la photographie ».
- 9 Or, quelles que soient les conceptions qui préfigurent l'idée de musée, elles ne peuvent prendre corps sans l'action des pouvoirs publics. Malheureusement, les échanges sont marqués par des rendez-vous manqués, comme le souligne l'épisode de la perte de la collection Cromer. L'affaire de ce fonds, négligé par l'État, résume l'enjeu de la patrimonialisation de la photographie en France – et donc le statut que lui réserve l'institution en vue de sa légitimation : « Si la collection incarne un rêve français du musée, elle est aussi emblématique du malentendu irrésolu qui s'est établi entre l'État et la photographie depuis le milieu du XIX^e siècle ».
- 10 Néanmoins, c'est autour de 1930 qu'un « nouvel intérêt institutionnel pour la photographie » apparaît sous l'impulsion de Georges Huisman. Arrivé en 1934 à la direction des Beaux-Arts, il représente un « changement total » du rôle joué par l'État, car il décide d'incorporer le musée des Arts mécaniques – rassemblant cinéma,

photographie et phonographie – au projet de Cinémathèque nationale, future création portée par la photographe et institutionnelle Laure Albin-Guillot, dès 1932. Mais malgré un « effet d'annonce soigneusement entretenu entre 1935 et 1937 », ce projet de musée s'évanouit, nourrissant une déception « à la mesure de ce qu'on avait promis à la photographie, au cinéma et au disque : une place centrale et un éclat particulier ». Pour pallier cette désillusion, un espace temporaire est proposé lors de l'Exposition de 1937 : le Pavillon Photo-Ciné-Phono, symbole des échecs portés par le gouvernement.

- 11 Pour déjouer ces insuccès à répétition, Éléonore Challine propose en guise de dénouement un glissement de l'idée du musée. Selon l'auteure, par métonymie, les expositions temporaires et rétrospectives « formulent autant de scénarios possibles pour le musée » et le livre photographique en tant qu'espace de liberté se mue en un « vaste musée de papier ». Même si ce dernier acte repose sur un ressort poétique, et qu'un vide historiographique persiste en ce qui concerne le sort du musée de la photographie en France entre la Seconde Guerre Mondiale et l'apparition, en 1964, du Musée français de la photographie à Bièvres, l'ouvrage parvient à retisser un maillage d'acteurs et de conditions historiques qui fait préexister la notion de musée de la photographie. Sa force repose sur la mise en évidence de l'argumentaire qui a préfiguré le « musée », et de l'impasse où l'a mené la voie « essentiellement historique et documentaire ». Ce statut subalterne scelle le sort de la photographie : elle ne sera acceptée par l'institution qu'à partir des années 1970, lorsque sa puissance autéoriale sera défendue.

Joan FONTCUBERTA, *Le Boîtier de Pandore. La fotogr@phie après la photographie*

Paris, Textuel, 2017, 223 pages

Julie Noiro

RÉFÉRENCE

Joan FONTCUBERTA, *Le Boîtier de Pandore. La fotogr@phie après la photographie*, Paris, Textuel, 2017, 223 pages

- 1 *Le Boîtier de Pandore* fait somme toute suite à la publication déjà ancienne du *Baiser de Judas* (Actes sud, 1996) ; cet ouvrage de l'artiste catalan Joan Fontcuberta (lauréat du Prix national d'essai espagnol), initialement paru en 2011, se trouve traduit pour la première fois en français aux éditions Textuel. Il poursuit, à travers une série de 14 essais brefs et souvent incisifs, une réflexion menée depuis plusieurs années, tant au plan théorique que plastique, sur l'évolution de la photographie à l'âge du numérique et du « soupçon généralisé » (Fred Ritchin), et plus précisément sur les rapports de plus en plus complexes que ce médium longtemps réputé transparent tisse avec la notion de vérité. Ces considérations possèdent aujourd'hui un caractère d'actualité et trouvent une résonance particulière à l'ère des *fake news* et de ce que d'aucuns nomment la « post-vérité » (lire à ce sujet l'ouvrage de Myriam Revault d'Allones, *La Faiblesse du vrai. Ce que la post-vérité fait à notre monde commun*, Paris, Seuil, 2018).
- 2 Dans un style en apparence léger et non dénué d'humour, Fontcuberta – que l'on sait adepte des métaphores bibliques et mythologiques – emprunte son titre à une légende fameuse, celle de la boîte de Pandore (censée renfermer, au gré des différentes versions du mythe, tantôt tous les maux, tantôt tous les bienfaits pouvant se répandre sur la terre) pour interroger de façon critique la nouvelle image photographique numérique : « Telle l'amphore de Pandore, la technologie numérique est une calamité pour les uns

et une libération pour les autres. On lui impute le discrédit irrécupérable de la véracité, mais il est bien certain que simultanément elle instaure un nouveau degré de vérité [...]. » (p. 13.)

- 3 L'un des mérites du livre est alors d'éviter un double écueil : aussi bien celui de la nostalgie liée à la soi-disant perte des valeurs de la photographie argentique, que celui de l'euphorie exagérée face aux multiples avancées technologiques. Sans doute, le recul et la distance historique ont-ils contribué à dédramatiser la question et permis à l'auteur d'adopter cette posture nuancée et littéralement critique (au sens étymologique du mot *krinein* qui signifie « passer au tamis »), posture qu'il revendique lui-même dans le texte liminaire de l'ouvrage : « La perspective qu'offrent les années écoulées nous a aidés à clarifier la situation [...]. En définitive, dans ce livre, j'essaie en partie de séparer pertes et profits, mais en partant de la constatation qu'un retour en arrière est impossible. » (p. 13.)
- 4 L'essai introductif du recueil, qui revient précisément sur les circonstances de l'écriture du livre, s'ouvre sur une citation fort bienvenue du philosophe Michel Foucault, extraite du « Dialogue sur le pouvoir » (1978), selon laquelle « [c]haque société a son régime de vérité [...] c'est-à-dire les types de discours qu'elle accueille et fait fonctionner comme vrais », citation qui permet de saisir d'emblée les enjeux non seulement esthétiques, mais également philosophiques et politiques de la question. En effet, comme le rappelle Fontcuberta, si « toute société a besoin d'une image qui lui ressemble », cette dernière ne peut se réduire à sa seule visibilité, « les processus qui la produisent et les pensées qui l'étaient y participent » (p. 11).
- 5 En ce sens, on admettra volontiers, avec l'auteur, que le passage de l'argentique au numérique peut tout à la fois se comprendre en termes de continuité et de rupture. Ainsi, comme l'a par ailleurs bien montré André Gunthert dans nombre de ses travaux (*L'Image partagée. La photographie numérique*, Paris, Textuel, 2015), du point de vue de la sociologie des médias et de la communication, cette transition technologique semble révéler une forme d'adaptation, que Fontcuberta compare à un « darwinisme technologique » et de transfert des valeurs (« d'enregistrement, de véracité, de mémoire, d'archive, d'identité, de fragmentation, etc., qui avaient étayé idéologiquement la photographie au XIX^e siècle ») de l'argentique au numérique. En revanche, du point de vue de l'économie politique et de son « régime de vérité », marquée entre autres par le passage d'un capitalisme de production et de consommation à ce que Vicente Verdu a appelé un « capitalisme de fiction » (voir à cet égard *Le Style du monde : la vie dans le capitalisme de fiction*, Stock, 2005), on peut observer un changement de nature de l'image numérique, voire un changement de paradigme, proche de celui que Philippe Dubois identifie avec justesse dans un article récent et dont il esquisse la théorie dans le champ de la photographie numérique contemporaine (parfois qualifiée de « post-photographique »), qui passe pour le dire vite de l'« image-trace » à l'« image-fiction ».
- 6 Ainsi, bien qu'il ne se présente pas comme un ouvrage théorique et académique au sens strict, ce recueil d'essais kaléidoscopique (qu'il serait vain et fastidieux de résumer ici par le menu) apporte une intéressante contribution au renouvellement des théories de la photographie contemporaine et peut intéresser aussi bien les spécialistes que les amateurs.

Marc LENOT, *Jouer contre les appareils. De la photographie expérimentale*

Paris, Photosynthèses, 2017, 223 pages

Julie Noirot

RÉFÉRENCE

Marc LENOT, *Jouer contre les appareils. De la photographie expérimentale*, Paris, Photosynthèses, 2017, 223 pages

- 1 On ne peut que saluer l'initiative de Marc Lenot qui, avec cet ouvrage – issu d'une thèse de doctorat soutenue en 2016 à l'université Paris I Panthéon-Sorbonne – consacré à la photographie expérimentale contemporaine, entend combler une importante lacune et mettre en lumière tout un pan de la production photographique qui, souvent négligé et marginalisé, prend le médium à contre-courant d'une conception purement représentationnelle : « Nulle part, constate l'auteur, la notion de photographie expérimentale n'est définie, elle est absente des dictionnaires et des index des livres d'histoire de la photographie, et les recherches dans les bases de données spécialisées ne donnent quasiment rien » (p. 16). Ce constat peut paraître étonnant quand on le compare au foisonnement des études critiques et esthétiques touchant à d'autres domaines artistiques expérimentaux comme le cinéma, la littérature ou les arts plastiques (voir à ce sujet Élie During, Laurent Jean-Pierre, Christophe Khim et Dork Zabunyan dir., *In actu. De l'expérimental dans l'art*, Dijon, Les Presses du réel, 2009).
- 2 Formulée de manière efficace au sein de l'introduction, l'ambition du livre de Marc Lenot, inscrit dans une triple perspective théorique, historique et analytique, est claire ; il s'agit de « proposer une définition de la photographie expérimentale contemporaine et d'illustrer ce courant, en le situant historiquement et en analysant les travaux depuis 1970 d'une centaine de photographes, principalement européens et nord-américains [...] » (p. 17). Mais force est de constater, au terme de la lecture, que l'objectif annoncé n'est que partiellement atteint ; sans doute pouvons-nous regretter

(mais l'auteur ne l'admet-il pas lui-même en conclusion ?) l'absence ou disons le manque de mises en perspectives historiques qui permettraient de situer plus finement cette production, en l'inscrivant dans une histoire au long cours, et dans la continuité des expérimentations avant-gardistes des années 1920-1930 souvent simplement évoquées.

- 3 Quoi qu'il en soit, l'ouvrage, particulièrement concis et didactique de Marc Lenot, composé de 7 chapitres essentiellement thématiques, permet d'offrir à travers l'analyse précise et détaillée d'un très grand nombre d'œuvres, un large et riche panorama des pratiques photographiques expérimentales contemporaines. Ainsi, après s'être attaché à remonter le fil de cette histoire jusqu'aux premières expérimentations conceptuelles (d'Ugo Mulas, Michaël Snow et avant lui William Anastasi) et avoir rappelé brièvement le contexte théorique dans lequel elles s'inscrivent, l'auteur poursuit dans les chapitres suivants l'exploration de ce courant, à la fois diffus et homogène, en déclinant les unes après les autres, autour des différents paramètres photographiques mis en œuvres (jeux avec la lumière, jeux avec le temps, jeux avec la chimie, jeux avec le tirage), les multiples modalités selon lesquelles ces photographes jouent avec, contre (et parfois même sans) les appareils, c'est-à-dire utilisent, exploitent et finalement détournent le médium photographique de sa fonction traditionnelle, pour mettre au jour une véritable « esthétique du mésusage » qu'évoque Michel Poivert dans sa préface.
- 4 Empruntant judicieusement son titre au philosophe Vilém Flusser (dont la pensée aussi complexe que mésestimée se voit ici largement mobilisée), Marc Lenot démontre ici la richesse et le potentiel à la fois critique et poétique de ces expérimentations photographiques.

Marta CARAION, Natalia GRANERO et Jean-Pierre MONTIER dir., *Photolittérature*

Montricher (Suisse), Fondation Jan-Michalski, 2016, 178 pages

Hélène Rival

RÉFÉRENCE

Marta CARAION, Natalia GRANERO et Jean-Pierre MONTIER dir., *Photolittérature*, Montricher (Suisse), Fondation Jan-Michalski, 2016, 178 pages

- 1 « Photolittérature » est un néologisme créé par Charles Grivel en 1988 pour désigner les rapports féconds qu'entretiennent la littérature et la photographie (depuis la naissance de cette dernière). Reprenant les sections de l'exposition présentée en 2016 à la Fondation Jan-Michalski à Montricher, Marta Caraion et Jean-Pierre Montier semblent peu à peu pointer, dans ce catalogue, les jalons d'une dématérialisation de la photographie jusqu'à sa dissolution dans la matière de l'écriture. Les textes des différents auteurs s'organisent selon une progression en filigrane de laquelle se dessine l'absorption de l'image photographique dans le texte, depuis l'hétérogénéité du collage artisanal jusqu'à la fusion du photographique et du littéraire, la photographie devenant une image des procédés descriptifs et mémoriels. Image *versus* texte, réel *versus* fiction, le cliché photographique d'avant sa reproductibilité par l'imprimerie commence en effet par être ce corps étranger dont la présence sur papier albuminé doit être « bricolée » pour s'assembler au vélin de la page de texte. Plus tard, la photographie s'absorbe dans l'encre d'impression jusqu'à ce que sa trame se confonde avec les caractères typographiques au point de devenir cette image absente, miroir des procédés d'écriture, voire métaphore des modalités d'apparition d'une modernité photographique.

- 2 La première partie du catalogue, « L'apparition de la photographie, entre rejet et fascination » relate cette improbable rencontre entre le « réel brut » de l'image photographique et la littérature, au moment précisément où l'écrivain naturaliste se voit accusé de n'être que photographique. Paul Edwards retrace minutieusement les jalons techniques de cette greffe délicate, révélant en creux la naissance de la reproductibilité : importation artisanale de tirages photographiques ou photoglyptiques découpés et collés, insertion de planches hors-texte empreintes des nuances des techniques de la gravure en creux ou à plat – photogravure, héliogravure, lithographie... –, intégration de clichés tramés en similligravure dont le relief permet la mise au niveau des caractères typographiques. Les modalités de l'intégration matérielle de l'image photographique au texte imprimé racontent autant une histoire technique qu'une histoire sociale des marchés de l'édition. De l'incunable *Élixir du R. P. Gaucher* (1896), dans lequel les précieuses photogravures sont collées sur papier Japon au *Bruges-la-Morte* édité en 1892 en similligravure, il s'agit moins d'une histoire technique que d'un panorama des différentes maisons d'édition.
- 3 La deuxième partie, « Voyages et portraits de pays », s'attache à l'objet spécifique qu'est l'album de voyage pour approfondir cette question de l'hétérogénéité paradoxale de l'image photographique dans le texte. Marta Caraion, dressant la carte des premières publications, dans lesquelles le réel « brut » du cliché photographique le dispute encore à « l'impalpable et à l'imaginaire », constate que l'album de voyage est ce lieu où la photographie peut plus facilement trouver sa place car elle conforte le « je » voyageur et narrateur sans empiéter sur son territoire. David Martens suit quant à lui l'itinéraire éditorial de collections du ^{xx}e siècle (« Escales du monde », « Que j'aime... », « L'Atlas des voyages » ou encore « Petite Planète ») à la croisée de la littérature et de l'industrie du tourisme, pour repérer un retournement lié aux effets de la reproductibilité même : il s'agit désormais de s'affranchir, non plus du réel photographique, mais des stéréotypes de la carte postale.
- 4 Dans une trop courte troisième partie, « Chassés-croisés à l'ère des avant-gardes », Andrea Oberhuber évoque les pratiques plastiques des jeux intertextuels surréalistes et insiste sur la dimension collaborative de livres pensés à quatre voire six mains. On peut ici regretter l'absence de mise en perspective avec les milieux éditoriaux de la presse populaire illustrée.
- 5 C'est en analysant le roman-photo en tant que genre que la quatrième partie aborde la question des conditions de diffusion et de réception. Marta Caraion constate que la légèreté autorisée par le genre permet la libération des articulations entre texte et image. C'est parce qu'elles sont toutes deux dessinées par la même encre sur le même papier bon marché et qu'elles s'échappent des maisons d'édition respectables, que littérature et photographie peuvent s'affranchir des conventions statiques de l'album pour inventer de nouvelles combinatoires entre le texte et l'image. Jan Baetens mène ensuite une analyse incisive des différents types de récits qui définissent le genre. Associé à la périodicité du feuilleton, le mélodrame construit le genre au point de se confondre avec lui. La spécificité et la calcification du genre se trouvent donc paradoxalement moins du côté de l'articulation entre texte et image que du côté du récit lui-même. Ainsi, dans *La Jetée* de Chris Marker, la narration s'articule à l'image photographique et relève bien du mélodrame, mais elle comporte une dimension réflexive, et, surtout, elle est publiée sous forme de livre ; en quittant les réseaux de diffusion du genre, l'objet se trouve de fait propulsé sur la scène artistique.

- 6 La cinquième partie, « Poétique et récits photolittéraires », embrasse plus globalement les problématiques poétiques de l'imprégnation de la littérature dans le bain photographique, s'attachant à des récits qui font de la révélation de l'image leur puissance narrative. Jean-Pierre Montier délaisse un certain essentialisme associé au modernisme du « photographique » pour analyser la photographie comme un ensemble de « phénomènes » : les « pratiques » sociales qu'elle implique et les « ambitions scientifiques » qu'elle se donne. Il cherche à classer ces phénomènes selon la « double polarité entre illusion et savoir, spectacle et connaissance vraie », associée à la photographie depuis sa naissance. Cependant, reprenant la formule de Denis Roche, l'auteur place d'emblée la photographie du côté d'un réel « inadmissible » pour la fiction littéraire. La rhétorique de l'enquête devient alors la forme narrative possible pour une production qui voit dans l'acte de photographier une technique d'introspection, relevant du champ de la connaissance. Jean-Pierre Montier voit alors dans la poésie, du fait de son arrachement aux procédés de la fiction, le seul genre littéraire à pouvoir accepter que la photographie soit autre chose qu'un document.
- 7 Dans cette même partie, Véronique Monteront souligne, à travers l'aporie de l'exercice mémoriel réalisé par l'amnésique du *Voile noir* d'Annie Duperey, combien l'album de famille devient facilement une « boîte à histoires » qui suscite la fiction. Philippe Ortel relève ensuite la présence « spectrale » de la photographie dans certains textes littéraires. C'est en tant que pratique sociale quotidienne, souvent moquée, qu'elle est décrite, révélant paradoxalement l'importance croissante d'une attention au « corps visible des choses », à leur « photogénie ». Enfin, Antonin Wiser recense les différentes modalités de « hantise iconique » du texte littéraire et s'attarde sur celle de la « photographie absolue » de Marguerite Duras, que Jean-Philippe Toussaint rejoue dans *L'Appareil photo* lorsque le narrateur trouve dans une photographie ratée l'autoportrait parfaitement indéterminé qu'il recherche. Le « ratage » serait alors un équivalent de ces amas de cristaux argentiques noircis que découvrirait le personnage principal de *Blow-up* lors de ses agrandissements successifs. La texture photographique dans laquelle l'image se révèle illisible serait désormais un modèle pour une « photogénie » littéraire indescriptible.
- 8 La dernière partie « L'espace métalittéraire », consacrée à la transition numérique, donne une forme de conclusion à ce récit de l'absorption paradoxale de l'image photographique dans le texte imprimé. En désignant comme « moments photolittéraires » ces périodes de transition durant lesquelles le foisonnement des « récits des prouesses comme des dangers supposés du médium » participe autant à son invention que ses techniciens, Servanne Monjour trace un parallèle entre les débuts de la photographie argentique et le développement des technologies numériques, et en particulier les nouvelles modalités d'édition spécifiques au web 2.0.
- 9 Mais c'est sans doute dans la forme même du catalogue que se joue cette impossible digestion du photographique dans le littéraire. Les livres choisis pour l'exposition sont reproduits ouverts, leur reliure coïncidant avec la reliure réelle du catalogue tenu en mains. L'objet photographié oscille ainsi en permanence entre son statut d'extrait textuel et d'image. Qu'on se prenne à lire les caractères reproduits, et on se trouve surpris, lorsqu'on tourne la page, de découvrir un autre texte qui redevient, le temps que dure son identification, une image « inadmissible ». L'insertion bienvenue, en fin de première partie et cette fois-ci sous forme textuelle, de quelques « moments

photolittéraires », complète ce jeu reprographique et fait que le catalogue devient lui-même un objet photolittéraire à plusieurs entrées.

Vincent LAVOIE éd., *La Preuve par l'image*

Québec, Canada, Presses de l'Université du Québec, 2017, 298 pages

Clément Paradis

RÉFÉRENCE

Vincent LAVOIE éd., *La Preuve par l'image*, Québec, Canada, Presses de l'Université du Québec, 2017, 298 pages

NOTE DE L'ÉDITEUR

Clément Paradis reçoit le soutien de l'Arc5 et de la région Auvergne-Rhône-Alpes.

- 1 En 2017, l'historien de la photographie Vincent Lavoie publiait *L'Affaire Capa*, investigation roborative sur les méthodes d'authentification de la photographie, qui se répartissent pour l'auteur en trois catégories : la parole des témoins, les documents d'archives et l'expertise criminalistique. Ces trois éléments ont un rôle éminemment paradoxal : à travers eux, on cherche à « restaurer la foi en l'authenticité des images tout en refusant la croyance dans le visible ». *L'Affaire Capa*, notamment grâce à un solide appareil de note, dessinait les contours d'une recherche de fond, celle qui permettrait d'expliquer et de comprendre comment, dans l'histoire occidentale, s'est transformé le statut juridique de l'image photographique et la confiance accordée à ce type de représentation dans sa relation du réel.
- 2 Le nouveau volume proposé par Vincent Lavoie, intitulé *La Preuve par l'image*, ancre son propos dans certaines préoccupations théoriques déjà présentes dans l'ouvrage sur Capa. *La Preuve par l'image* parvient en effet à montrer à quel point furent divers les usages auxquels l'image, et notamment l'image photographique, fut soumise : preuve démonstrative, attestation testimoniale, représentation « vraie » du divin, relevé d'indices et de traces, objet de culte, etc. Pour mener à bien sa démonstration, Vincent

Lavoie a pris le parti de l'anthologie : les quinze textes réunis (de quatorze auteurs différents) ne présentent pas d'effet de nouveauté, mais ont au contraire été sélectionnés dans des publications existantes (parfois difficiles d'accès) pour appuyer l'enquête sur ces preuves que représentent parfois les images. L'initiative mérite d'emblée d'être saluée : alors que les éditions universitaires anglo-saxonnes font la part belle aux *readers* et autres recueils d'essais, il reste hélas difficile pour le lecteur francophone de se procurer des ouvrages lui permettant de ressaisir les pans cruciaux de l'histoire de la photographie (aussi célèbres soient-ils), à travers les mots de ceux qui les ont vécus, époque après époque.

- 3 L'histoire retracée par le recueil de Vincent Lavoie n'est cependant pas la plus connue des étudiants et historiens des images. Après une riche introduction, le volume s'articule autour de six thématiques correspondant à six approches de la question de la preuve. La première partie de l'ouvrage fait ainsi office d'entrée en matière historique sur le sujet, à travers, d'une part, une étude sur l'antiquité et les liens qui se tissent entre preuve et pratiques religieuses et, d'autre part, une étude sur la preuve scientifique et la mutation de cette notion à partir du XIX^e siècle. Ces deux articles contemporains sont accompagnés d'un extrait du *Traité des preuves judiciaires* de Jeremy Bentham, qui apporte une réflexion sur les définitions de la preuve et, avec elle, un apport logique salutaire dans le débat. Vient ensuite la question de la croyance : à travers deux textes signés Hans Belting et Daniel Arasse, les images du Christ et les objets de dévotion voient leur histoire mise en perspective afin que soient questionnés les enjeux de leur réception. En quoi l'homme a-t-il cru ? En la possible médiatisation d'une narration par les images ? En la preuve que constituaient ces images de l'existence d'un corps du Christ ? Ou en l'authenticité de ces représentations elles-mêmes, fussent-elles désignées comme « archeiropoïètes » c'est-à-dire non faites de main d'homme ? Dans l'histoire de l'occident, il n'y a parfois qu'une mince frontière entre la Cène et la scène du crime, aussi la troisième partie de l'ouvrage est-elle consacrée aux images judiciaires, d'abord celles du criminologue Adolphe Reiss, accompagnées d'un extrait de son *Manuel de police scientifique* paru en 1911, mais aussi celles du procès de Nuremberg, dont Christian Delage explique l'histoire et la logique. Pour ouvrir ce chapitre, Vincent Lavoie propose à ses lecteurs un texte synthétique de Jennifer Mnookin précédemment publié dans le catalogue de l'exposition *Images à charge* (paru en 2015), qui traitait déjà de « la construction de la preuve par l'image ». L'évocation des écrits d'Oliver Wendell Holmes et du procès en 1869 d'Edward H. Mumler, accusé de fraude pour avoir produit des photographies d'« esprits », est ici l'occasion de développements étayés sur l'illusion que représente la transparence du médium photographique, sur sa dimension de construction humaine et sur le « plaisir » qui résulte de la combinaison perpétuelle de *mimesis* et d'illusion au sein de l'image photographique. Le quatrième chapitre est donc consacré à ces preuves fantasmées, ces moments où l'authenticité de la photographie en a fait « le plus dangereux des parjures ». À travers trois textes traitant tour à tour des photographies de rétines de sujets assassinés (censées révéler l'identité du tueur), de la photographie du Saint Suaire de Turin, et revenant sur la question des photographies d'esprits, ce chapitre présente le fantasme d'une photographie extralucide, capable de faire apparaître aux yeux du public les réalités les plus cachées, les phénomènes les moins palpables.
- 4 L'avant dernier chapitre, constitué de deux textes de Georges Didi-Huberman, renverse cette question. Ces deux extraits de *Images malgré tout* reviennent sur les « quatre bouts de pellicule arrachés à l'enfer », cette série de clichés pris en août 1944 par des

membres du *Sonderkommando* à Auschwitz. Pour l'auteur, ces photographies donnent une forme aux atrocités inimaginables, aux « faits incroyables », comme les nommait le procureur américain Robert H. Jackson à Nuremberg. Didi-Huberman, attaqué pour le fétichisme dont il ferait preuve à l'égard de ces images, répond à ses critiques dans un deuxième texte. Vincent Lavoie, convaincu que nous devons nous questionner sur l'*authenticité* des images, c'est-à-dire « l'autorité avec laquelle celles-ci nous persuadent de leur véracité », clôt son volume sur deux dernières suspensions. La première est due à André Gunthert, qui rappelle une nouvelle fois la fragilité du caractère indicial de l'image photographique, à l'aune du trajet sinueux que doivent parcourir les photons avant qu'une image puisse se former, de la traversée de la matière de l'objectif à celle du silicium des capteurs des appareils numériques. La seconde suspicion est formulée par Aurélie Ledoux à l'égard des théories « conspirationnistes » sur les attentats du 11 septembre 2001, théories qui circulent sous forme de vidéos sur internet. L'auteur y montre cette fois à quel point la rhétorique de ces discours s'organise autour d'une confiance sans limite dans la nature indiciale de l'image filmée.

- 5 Le propos est donc ici particulièrement dense : en moins de trois cents pages, Vincent Lavoie, grâce à une sélection de textes de haute tenue, parvient à développer une analyse très serrée de la manière dont l'image, et notamment l'image photographique, fut et est encore utilisée comme preuve en occident, tout en mettant à distance chaque expérience par le questionnement de ce que les images prouvent *vraiment*, indépendamment de la volonté de ceux qui les instrumentent. L'anthologie de Vincent Lavoie fait ainsi sans conteste figure de lecture incontournable sur le sujet. L'on se retrouve néanmoins parfois un peu perdu dans la succession des arguments, d'une part face aux longues citations en latin, non traduites dans le texte de Daniel Arasse, qui nécessitent un effort de lecture particulier, d'autre part du fait de l'absence de textes introductifs, une fois passé le propos d'ouverture de Vincent Lavoie. Engagé dans la lecture, le lecteur se prend donc occasionnellement à souhaiter, au détour d'un changement de chapitre, l'apparition d'un texte qui aurait permis de ressaisir les enjeux traités, de les resituer dans leur contexte, pour mieux les lier aux articles à suivre. La chose n'aurait pas manqué d'intérêt, au regard de la large plage chronologique dans laquelle les écrits furent choisis mais aussi parce que certains commentaires contemporains à la tonalité plus polémique (on pense par exemple à la réponse de Georges Didi-Huberman) auraient gagné à voir leurs oppositions dépassées et ressaisies dans le cadre épistémologique posé par les premiers textes de l'anthologie, celui du droit et d'une approche anthropologique des images mettant à distance les objets, les discours, et les relations que l'on cherche à leur faire entretenir. C'est ainsi lourd de questionnements que le lecteur se trouve à lire, une fois son esprit affûté par les raisonnements de Bentham, Belting ou Arasse, et sans nouveau commentaire, les arguments d'un Didi-Huberman présentant sa lecture des images « arrachées à l'enfer ». La dissymétrie à l'œuvre dans le texte n'apparaît que plus clairement dans le cadre de l'anthologie : alors même que le propos de Didi-Huberman peut sans ambiguïté se comprendre en l'absence des images, les précieuses photographies, reproduites dans l'anthologie, ne peuvent vraisemblablement exister isolées dans une sémiose invariable.
- 6 Ce qui se dessine donc dans les approches actuelles de la question de la preuve sélectionnées par Vincent Lavoie, c'est la nécessité renouvelée de traiter de la très grande « variation sémiotique » qui semble ontologiquement liée à l'image photographique. Au terme de ces discours contemporains, les grilles de lecture des

images photographiques n'existent *in fine* que comme des modèles, qui varient dans leur actualisation, parfois de manière spectaculaire, selon des paramètres idéologiques, historiques ou géographiques. L'image photographique, ballotée entre « preuve », « faire croire » ou même « mentir vrai », se révèle au terme de cette anthologie dans toute sa richesse narrative et dans sa relation complexe avec le discours et l'intention qui l'enserrent. La force de l'ouvrage de Vincent Lavoie est d'apporter à cette problématique une mise en perspective historique et épistémologique apte à révéler scientifiquement, pour qui en douterait, que l'occident n'en a pas fini avec ce que Céline appelait au lendemain de la Grande Guerre ce « délire de mentir et de croire » qui « s'attrape comme la gale ».

Frédéric POUSIN dir., *PhotoPaysage. Débattre du projet de paysage par la photographie*

Paris, Les Productions du EFFA, 2018, 256 pages

Oscar Barnay

RÉFÉRENCE

Frédéric POUSIN dir., *PhotoPaysage. Débattre du projet de paysage par la photographie*, Paris, Les Productions du EFFA, 2018, 256 pages

- 1 *PhotoPaysage* s'inscrit dans la continuité d'un projet soutenu par l'ANR et animé par des chercheurs en aménagement de l'espace, urbanisme, architecture, paysage, histoire de l'art et photographie. Ce projet visait à interroger le rôle joué par l'image photographique dans les pratiques de transformation et de conception du paysage. Se concrétisant par un certain nombre d'entretiens, deux journées d'études et un colloque international à Albuquerque aux États-Unis en 2015, mais également par des interventions pédagogiques en Écoles d'architecture ou de paysage, le projet PhotoPaysage débouche aujourd'hui sur un bel ouvrage – remarquable façon de diffuser une production scientifique, mais également de poser un regard neuf sur des questions qui ne sont somme toute pas nouvelles. Si l'histoire des relations entre photographie et paysage est vieille de « plus d'un siècle et demi », la particularité du projet tient au croisement des regards de chercheurs relevant de disciplines différentes.
- 2 Cet ouvrage collectif propose au lecteur neuf essais, la retranscription d'une table ronde et un ensemble de cinq portfolios photographiques. Les contributions théoriques s'organisent implicitement selon quatre axes :
- 3 Le premier axe s'intéresse aux situations de commande. Tim Davis apporte de nouvelles perspectives sur la photographie des parcs nationaux américains ; il analyse les

complexités et les subtilités de la commande photographique et met en lumière la façon dont le développement de ces pratiques est lié aux conditions économiques et techniques, mais également historiques dans lesquelles elles émergent. Quelques décennies plus tard, en France, la Mission photographique de la DATAR pose un nouveau jalon dans l'histoire des missions photographiques de paysage, revendiquant l'héritage de la Mission Héliographique (France, 1851) et de la commande de la FSA (États-Unis, années trente). Raphaële Bertho propose, quant à elle, d'ausculter les photographies de commande des années 1990 en France. Elle montre que « l'affirmation d'une pensée du paysage » caractérise cette période et analyse l'évolution des enjeux de la commande photographique qui tend alors à s'orienter vers une finalité de valorisation des territoires.

- 4 Le second axe du livre concerne les travaux du géographe américain John Brinckerhoff Jackson, dont les théories sur le paysage nord-américain (notamment ses écrits sur le paysage vernaculaire) ont fait date, comme son emploi de l'outil photographique pour comprendre et documenter l'aménagement du territoire. Les contributions de Chris Wilson et de Bruno Notteboom sont consacrées au géographe et au magazine *Landscape* qu'il fonda, et dont il fut l'éditeur de 1951 à 1968. Elles permettent de mieux saisir les apports théoriques de Jackson et son usage des images dans le domaine de la transmission pédagogique et éditoriale. L'attachement particulier de Jackson à la France et aux États-Unis, les relations qu'il a pu tisser entre les deux pays et son usage singulier de l'outil photographique en font une figure majeure sur la question. Laurie Olin envisage le rôle de la photographie dans la pratique de l'architecture paysagère aux États-Unis dans la seconde moitié du xx^e siècle : de l'agence Olmsted à Lawrence Halprin, en passant par le New Bauhaus et les projets des Case Study House, c'est l'histoire conjointe, pendant une période fondatrice, de l'architecture, de la photographie et de leurs relations aux États-Unis qui se trouve ainsi proposée.
- 5 La contribution de Frédéric Pousin amorce un troisième axe : les relations entre photographie et paysage ne sont plus abordées du point de vue des photographes professionnels ou des théoriciens du paysage, mais de celui des acteurs pour qui le paysage est une matière à projet, des architectes-paysagistes. Ce regard différent, qui se tourne non plus vers un constat, mais vise une opérativité, semble être un des points forts de l'ouvrage. Intitulée « Les discours photographiques de Gilles Clément », la contribution de Frédéric Pousin propose une exploration de l'usage de la photographie par l'architecte-paysagiste, révélant la façon dont cet outil peut à la fois nourrir une documentation intime du paysage et fonctionner selon un principe discursif que ne permettrait pas l'emploi d'un autre médium. Se trouvent notamment pris en compte les cours que Gilles Clément donna au Collège de France. Marie-Madeleine Ozdoba et Sonia Keravel développent, quant à elles, l'idée d'une opérationnalité de la photographie pour les professionnels du paysage. Marie-Madeleine Ozdoba emmène à la découverte des paysages imaginés par le bureau belge Bas Smets, qui développe un usage singulier de l'image, notamment afin de communiquer sur des projets à venir. Les pratiques novatrices de l'agence trouvent d'ailleurs des références et des inspirations dans la peinture classique de paysage ; elles interrogent en creux la place de la photographie dans la communication des projets de paysage ou d'architecture aujourd'hui. La contribution de Sonia Keravel porte sur la longue collaboration qui a existé entre le photographe Gérard Dufresne et l'architecte paysagiste Alain Marguerit : se trouvent mis en lumière les apports d'une telle collaboration prolongée.

- 6 Enfin, selon une quatrième approche, un essai signé par Frank Michel ramène de l'autre côté de l'Atlantique, en Gaspésie. L'anatomie du projet photographique de Bertrand Carrière intitulé « Après Strand » y est dévoilée. Entre voyage initiatique sur les pas d'un maître, enquête exploratoire et exercice de rephotographie, ce travail amène Bertrand Carrière à parcourir la Gaspésie sur les traces des clichés qu'y a pris Paul Strand en 1929 et 1936. Prenant en considération les regards des deux photographes et confrontant leurs approches, mais autorisant également un apprentissage « par l'exemple du maître », cette contribution aborde l'évolution d'un paysage singulier, de façon « ethno-photographique ».
- 7 *PhotoPaysage* se termine avec la transcription d'une table ronde associant des photographes et des paysagistes – permettant une ouverture vers quelques exemples de pratiques qui mêlent photographie et travail du paysage. Ce dispositif traduit bien l'esprit de l'ouvrage, qui n'est pas une collection d'articles mais bien le produit d'un projet de recherche, pensé dans sa globalité et mené par une équipe. L'ouvrage se clôt par un portfolio regroupant les travaux des cinq photographes : Alexandre Petzold, Édith Roux, Geoffroy Mathieu, Bertrand Stofleth et Debora Hunter. L'ensemble donne à voir la richesse et la diversité des approches photographiques contemporaines du paysage.
- 8 Cet ouvrage amène incontestablement un éclairage neuf sur la façon de penser les relations entre photographie et paysage, en se penchant notamment sur les différentes collaborations qui existent entre praticiens, ou sur les travaux menés par des « paysagistes-photographes » mêlant les deux pratiques. Il apporte une réflexion précieuse pour qui s'intéresse aux relations entre photographie, géographie et pensée du paysage.

Entretien(s)

« À propos d'*Altérations* »

Entretien avec Pétrel I Roumagnac (duo)

Julie Noirot et Duo Pétrel I Roumagnac

- 1 Au sein des travaux de Pétrel I Roumagnac (duo), la photographie dialogue avec la mise en scène. Depuis 2012, Aurélie Pétrel (arts visuels/photographie) et Vincent Roumagnac (théâtre) conçoivent ensemble des « installations à protocole de réactivations » et des « pièces photo-scéniques » qui interagissent avec leur environnement d'exposition, tout en questionnant les conventions de visibilité publique, tant spatiales que temporelles, des œuvres. Chacune des pièces présentées par le duo ne cesse de se déplacer dans son site de monstration, évoluant entre temps de latence et redistribution dans l'espace, selon les réarrangements successifs des objets photographiques et autres matériaux qui les constituent. En résultent des installations hybrides, mélanges d'images fixes et de sculpture performative en perpétuel mouvement. En 2014, le duo fut lauréat des résidences croisées France-Québec, et séjourna pendant trois mois à la Fonderie Darling à Montréal. Là, ils créèrent leur pièce *Altérations*. L'entretien revient sur la conception et sur les réactivations successives de cette installation. Pétrel I Roumagnac (duo) travaille en collaboration avec la galerie Valeria Cetraro (Paris).

JULIE NOIROT : À l'occasion de votre résidence à la Fonderie Darling de Montréal pendant l'été 2014, vous aviez décidé de travailler à partir du « tableau vivant » de Jeff Wall, *A Ventriloquist at a Birthday Party in October 1947* (1990). Pourriez-vous préciser quelles ont été les raisons de ce choix ?

Pétrel I Roumagnac (duo) : Il y a plusieurs raisons à cela, au moins trois. Tout d'abord nous proposons de nous inscrire dans le contexte canadien de la résidence et de revenir sur le legs des artistes de l'École de Vancouver – tels Jeff Wall ou Ian Wallace – quant à la réflexion théorique et formelle sur le croisement entre la photographie et la mise en scène, hybridation qui est au centre de notre recherche intermédiaire en duo. Nous nous sommes arrêtés plus précisément sur l'œuvre de Wall, car nous avons découvert au cours de nos discussions que celui-ci avait été non seulement important, pour l'un et pour l'autre d'entre nous, au début des années 2000 au moment où nous amorçons nos parcours artistiques respectifs, mais aussi

que nous nous en étions, plus ou moins consciemment, tous les deux, éloignés au fil du temps.

De « fil du temps », il est d'ailleurs question dans cette œuvre spécifique, et il s'agit là de la deuxième raison de notre choix. Lors d'une conférence au sujet de cette œuvre à l'occasion de l'exposition « La voix dissociée » pour le Nouveau Festival de Beaubourg (2012), Jean-Pierre Criqui, montrait que *A Ventriloquist...* se situait « sur une faille », au croisement de diverses temporalités (il y a deux horloges dans le décor marquant des heures différentes, deux dates contradictoires sont mentionnées : celle du titre, inscrite sur le caisson lumineux, et la date de la création de l'œuvre). Quatre temps donc, auxquels il faut ajouter le temps même de l'exposition de l'œuvre, diffracté en une multitude de temps et de durées correspondant aux regards successifs des visiteurs. Cette idée de « faille temporelle » nous a intéressés, parce qu'elle renvoyait directement, d'une part, à notre façon d'appréhender la « donnée-temps » dans nos pratiques individuelles (photographique et théâtrale) et, d'autre part, à nos essais collaboratifs pour expérimenter – en dédoublement-redoublement de nos positions en solo – des temporalités « autres » de visibilité des œuvres.

Enfin, le choix de cette image est également venu de ce qu'elle montre, à savoir une situation de ventriloquie. Travaillant à partir de notions telles que la latence, l'interaction, le double, la dissociation, il nous a semblé pertinent de nous intéresser à cette pratique et à ce qu'elle dégage comme potentiel métaphorique en rapport avec notre processus artistique. À cet égard, la rencontre et le dialogue à Montréal avec François Cooren, à propos de son ouvrage *Manières de faire parler. Interaction et ventriloquie*, ont été particulièrement inspirants.

JN : Pourquoi ce titre, *Altérations* ?

PR (duo) : Nous avons intitulé la pièce *Altérations* pour diverses raisons. D'abord pour ce que ce terme signifie littéralement, c'est-à-dire : changement, déplacement, variation... ce qui marque d'emblée un principe de transformation du travail qui nous est cher. C'est également un mot relevant du langage musical, qui indique une modification tonale sur la partition – les notions de « variation », de « transformation », et de « partition » habitant nos recherches en solo et notre travail en duo. Il y a aussi le suffixe « alter » qui permet peut-être d'avancer quelque chose au sujet de notre interaction, de la façon dont nous allons « chacun chez l'autre », dont nous altérons pour ainsi dire nos propres recherches et la singularité de notre « auteurité », au creuset du dialogue. L'expression est de Jacques Rancière, dans *Le Destin des images* : « chacun chez l'autre » sous-entend que chaque pratique artistique (et par extension chaque individualité) s'enrichit à fuir l'écueil de l'autonomie anémiant le médium et de l'identité propre (ou pure).

Et puis enfin, par rapport au travail de Wall, ce terme permet de marquer notre espacement, notre distance – et cela, en employant par jeu le vocabulaire d'un autre artiste tout aussi fondateur – et grand ami de Wall – Dan Graham. En effet, ce titre s'inspire aussi directement de celui de l'œuvre de Graham *Alteration of a Suburban House* (1978), à propos de laquelle Wall a d'ailleurs écrit son célèbre article « Dan Graham's Kammerspiel ». Le choix de ce titre permettait ainsi de passer la photographie de Wall au filtre sémantique – et esthétique – de Graham. Non seulement nous doublions l'hommage, mais aussi peut-être pouvions-nous rendre compte – par la réactivation simultanée de ces deux références – d'une possible

généalogie de l'apparition de nos images et de nos objets. Avec *Altérations*, nous avons posé simultanément – nous avons fait « travailler » en quelque sorte – Graham comme l'autre de Wall. Et cette libre « grahamisation » de l'œuvre de Wall, nous a permis de l'ouvrir, de la réfléchir, de la fractaliser, la différer, la critiquer...

JN : Peut-on parler d'appropriation dans cette œuvre ?

PR (duo) : La notion d'« appropriation » est, si ce n'est suspecte, tout du moins ambiguë, car elle présuppose que quelque chose à un moment donné a été « propre » et « propriété ». Jacques Rancière invite à plus de méfiance vis-à-vis de la réduction homogénéisante de « l'à soi ». Le néologisme derridien d'« exappropriation » pourrait sans doute convenir davantage, en signant la persistance de l'altérité dans la tentative de ramener toute chose à soi... Wall a marqué nos parcours individuels, comme nous le disions auparavant : en cela, nous pouvons dire qu'il a « ventriloqué » notre travail, et cette ventriloquie a généré une trace qui a été mise, en quelque sorte, en réserve. Il s'agit pour nous de reconnaître cette trace en son stockage, de l'échanger et de l'actualiser. Et l'actualiser signifie pour nous procéder par écart et voir ce qui reste en cet espacement, ce qui disparaît et ce qui peut émerger, faire événement, ce qui produit de l'autre, ce qui survient... « altéré » donc.

Dès lors, il ne s'agit pas pour nous d'« appropriation », pas même de citation ou de *reenactment*, mais peut-être d'altération. Le premier geste d'altération de la pièce de Wall a été de reconstituer, à l'échelle 1/1, la scène – cette scène d'anniversaire donc, avec les enfants et la ventriloque, les ballons à l'hélium suspendus et collés au plafond d'un living-room de pavillon résidentiel de banlieue canadienne... Mais, tout de suite, il nous est apparu important de ne pas jouer la copie exacte, la reproduction à la lettre, mais de réaliser une réplique pauvre, à partir d'objets et matériaux trouvés dans l'atelier, les réserves et caves de notre lieu de résidence montréalais – une imitation (et limitation) avec « les moyens du bord », maintenant tout de même la charge narrative, et donc la possibilité de reconnaissance de l'original. Les seuls éléments provenant de l'extérieur étaient les ballons gonflables, achetés dans un *one-dollar-shop* à proximité du centre d'art – les ballons étant, selon nous, décisifs pour l'identification de la référence. Ce remake *a minima*, sans personnages, décor évidé du drame et première figure d'altération de l'œuvre, fut ainsi le degré zéro d'une série de perturbations à venir de l'image.

JN : Pourriez-vous préciser en quoi consiste ce processus de perturbation ?

PR (duo) : Notre travail s'est articulé autour de la question suivante : comment faire muter une trace chronologiquement circonscrite, ce « tableau vivant » relayant un « moment décisif » pour son auteur – paradoxalement authentifié à travers sa remise en scène – en mettant en jeu une forme mouvante et indécidable, qui cherche à déjouer la double marque, et de l'authentique et du décisif, en s'inscrivant dans une évolution à travers une succession de métamorphoses ? Nous souhaitons déjouer la production d'une nouvelle image fixe, définitivement exposée, par la production de l'expérience intempestive d'une image en mouvement, ou plutôt d'une image dépliable et repliable, polymorphe, comptant en chacune de ses stabilisations provisoires (sept figures en tout) un nombre infini de reconfigurations potentielles.

Nous avons tenté de mettre cela en jeu, dans l'espace tridimensionnel de l'atelier, en « gérant » un certain nombre de perturbations successives de la représentation de l'image, de sa reprise à l'échelle 1/1 à d'autres dérangements, telles que des

distorsions, des distensions, des réductions, des compressions, des fragmentations, des soustractions... À ces perturbations par retrait, déploiement et redéploiement, sont venues s'ajouter logiquement des figures d'attente, de latence, des scènes de repli, que nous valorisons autant que les formes déployées dans l'espace du jeu. L'image est ainsi reproduite, toujours diffère/ante, selon un principe d'expansion autopoïétique *ad infinitum*. En d'autres termes, l'œuvre se perpétue par auto-génération et altération continues, ne se stabilisant que provisoirement pour former des figures – ou stations – fuyantes, elles-mêmes toujours en voie de mutation et de mise en abîme. Cependant l'œuvre ne « va » nulle part, elle tourne sur elle-même, en se transformant depuis son même, s'augmentant des traces de ses reconfigurations : « Zéro, zéro, zéro... », écho lointain de Clov, dans *Fin de partie* de Beckett.

JN : En quoi la notion de « partition photographique » qu'Aurélie travaille en solo est-elle également interrogée dans vos créations, et dans celle-ci en particulier ?

PR (duo) : La notion de « partition photographique » qu'Aurélie travaille en solo est déclinée dans les créations du duo *via* la mise en mouvement des objets photographiques et autres éléments scénographiques. Pour Aurélie Pétreil, prendre le document photographique comme partition (comme en musique ou au théâtre) correspond à l'idée de re-jouer la scène ; mais c'est aussi – et c'est là que cela devient plus spécifique – une re-distribution qui est en jeu ; on parle, de fait, de partition d'un territoire. Il y a ici une volonté de coupe, de coupure, dans la logique unitaire du document (d'ailleurs les deux tirages d'*Altérations* représentant notre atelier montréalais proviennent de la coupure d'une même prise de vue en deux). Aurélie Pétreil questionne la mutation de l'image, son potentiel de fractalisation, non seulement en soi, mais aussi dans le trouble qu'elle peut provoquer, en son expérience de pluri-perception. Pour elle, une prise de vue génère une multitude de prises de point de vue. Les temps et les espaces se superposent en se disjoignant. L'image mue et, en ses métamorphoses successives, vient déjouer son absorption consensuelle, sa consommation définitive.

Le déplacement des objets photographiques, expérimenté par notre duo, entend non seulement redoubler cet effet d'espacement et d'irréductibilité du document et de l'œuvre à l'un, mais également le prolonger en offrant la possibilité de multiplier les variations d'une pièce en relation avec un même contexte, un même espace et un même public. La charge de mutabilité/mutation des objets photographiques, exposés comme partition, est mise en geste, mais sans jamais s'épuiser ; bien au contraire cette mise en jeu, *via* les réactivations successives, augmente cette charge par la preuve actée de l'infini des possibles reconfigurations. Le potentiel initial maintient sa ligne de fuite, même dans son apparente « réalisation », *via* sa mise en mouvement et en corps, à l'instar des « installations à protocole de réactivations » précédemment réalisées par le duo.

Plus concrètement, *Altérations* est constituée du corpus d'éléments servant à la reconstitution de la scène wallienne et d'un corpus d'images/objets photographiques venant retracer les réactivations successives de l'installation. Après la troisième réactivation de la pièce à la Comédie de Caen, *Altérations* compte huit objets photographiques. Ce corpus se verra augmenté lors des prochaines réactivations de la pièce.

JN : Comment la pièce a-t-elle été présentée au public ? Quelles relations au théâtre et au spectateur y sont engagées ?

PR (duo) : À sa création à Montréal en 2014, ou lors de sa première présentation (entre maquette et pièce) à l'issue de notre résidence à la Fonderie Darling, l'œuvre était visible depuis l'extérieur du centre, par les grandes fenêtres de notre atelier situé au rez-de-chaussée de l'établissement. Pendant cinq jours, les stores des fenêtres étaient maintenus relevés pendant les heures d'ouverture du centre d'art, permettant une visibilité permanente depuis l'extérieur. Chaque jour, la configuration d'*Altérations #00* était modifiée. Ce geste était acté, comme pour chacune des « installations à protocole de réactivations » que nous avons réalisées, sans qu'aucune précision horaire ne soit donnée. Ce principe a été, depuis lors, logiquement maintenu à l'occasion de chacune des réactivations de la pièce.

Il n'y a pas de « rendez-vous » avec le public, si ce n'est la « plage » horaire sur toute sa longueur. Il n'y a aucune volonté d'intensification par la mise en spectacle du geste, de la « performance » ; au contraire, une certaine « désintensification » performative est engagée. Dès lors, l'acte peut être perçu de façon incidente ou même être « manqué ». Le visiteur perçoit donc, soit une spatialisation correspondant à une perturbation de l'image référente, soit une installation en latence, un état « réservé » de l'œuvre, en appui contre les murs de l'atelier ou de l'espace d'exposition, soit une activation en direct. Nous voulons que toutes ces possibilités de visibilité soient équivalentes.

Au creuset du duo, sont retrouvées les explorations de Vincent Roumagnac sur l'activation du « fond de scène », des éléments de décor, du *backstage*, de la coulisse... En ce sens, nos pièces cherchent à lever le conflit entre défenseurs de l'autonomie gracieuse de l'objet d'art (Fried) et partisans d'une esthétique relationnelle (minimalisme). Il est possible que nous proposons une alternative à ces régimes de présence, dans la mesure où nos matériaux en retrait et en réserve, nos images cachées, enroulées, fuyantes spéculent sur une nouvelle orientation ontologique entre objets (latents), artistes (décentrés) et spectateurs (contingents).

Pour toutes nos pièces, nous incitons le visiteur à revenir. Cette idée de « spectateur revenant » est constitutive du dispositif relationnel du « théâtre hétéro/anachronique » de Vincent Roumagnac, mais il s'articule, dans le cadre du duo, sur la logique de redistribution contextuelle de l'image et l'invitation qui est faite de reposer le regard sur ses traces photographiques. Nous aimons cette idée d'un regardant-revenant, qui entretient une relation temporelle avec la pièce, elle-même constituée par un feuilletage de plusieurs temporalités, engagée sur une durée et non plus circonscrite au temps socialement construit, limité, intensifiant, de la « représentation théâtrale » conventionnelle.

JN : Le dispositif de présentation de la pièce a-t-il varié, évolué en fonction des différents lieux et contextes d'exposition ?

PR (duo) : À Montréal, le centre d'art ouvrait un jour par semaine en nocturne ; nous avons pris en compte cette donnée pour inviter les visiteurs à voir *Altérations* de nuit. Nous avons repris cette condition de visibilité, en exposant la pièce dans les vitrines de la galerie Michel Journiac à Paris ainsi qu'à la Comédie de Caen, également derrière des baies vitrées, à l'arrière du théâtre (son *backstage*). En effet, un des éléments constitutifs de la pièce est un vieux caisson lumineux publicitaire trouvé dans les caves de la Fonderie Darling. Cet élément est en lien direct avec le travail de

Wall. Pour nous, il figure parmi les autres éléments de la pièce, en qualité de *ready-made*. L'image ne dépend pas (ou plus) de lui, n'est plus conditionnée (et contenue) par lui. Il est contingent. En revanche, la nuit, il est possible de le brancher et de l'utiliser pour éclairer « l'en cours » de la pièce. L'espace de métamorphose d'*Altérations* devient alors, depuis l'extérieur, un volume lumineux, un cube fluorescent, qui renvoie à la situation de dedans/dehors proposé par Wall, à la seule différence que nous en sommes, nous autres, les instigateurs, pris à l'intérieur du caisson élargi au cube. L'altération a lieu *in vivo-vitro*... alors que, de jour, le dispositif évoque davantage un système « à la Graham » par un jeu de visibilité au travers de surfaces à la fois transparentes et réfléchissantes (vitres de fenêtres d'atelier, vitrine de galerie, baies vitrées de foyer de théâtre).

Dans les deux cas, de jour comme de nuit, le dispositif induit la possibilité, par le positionnement du spectateur à l'extérieur d'un mur vitré, de médiatiser une situation théâtralement ambiguë, entre le « tableau vivant » mis en scène et la scène documentaire *live* de la vie quotidienne (d'artistes en résidence, de techniciens déplaçant des œuvres dans la vitrine d'une galerie ou des éléments de décor d'une pièce achevée ou à venir dans le foyer d'un théâtre).

En clin d'œil à l'œuvre *At work* de Ian Wallace (1983), *Altérations* vient interroger les tensions différentielles entre mise-en-scène, performance, action ou situation, chacune correspondant à une relation spécifique et complexe avec les notions de théâtralité, de représentation et de spectacle. Ainsi à travers les configurations successives d'*Altérations*, sur un même lieu, ou d'un site à l'autre, le scénique et le photographique sont mis (et démis) en scène, selon un régime hésitant. *A contrario* de la stratégie wallienne qui consiste à reproduire et à cristalliser un moment décisif, il s'agit ici d'instaurer des conditions de flottement. La pièce évolue, sans évoluer, au gré de variations d'intensité, égalisant faiblesses et forces, présences et absences, selon une double logique, théâtrale et photographique, qui n'est plus indexée sur quelque chose d'unique qui arrive (*happening*), mais sur quelque chose qui est toujours en train d'arriver, mais sans arriver « vraiment », à l'instar de vagues derridiennes ou beckettiennes, qui parviennent toujours vives sur la grève, mais seulement en échouant.

Portfolio(s)

Altérations

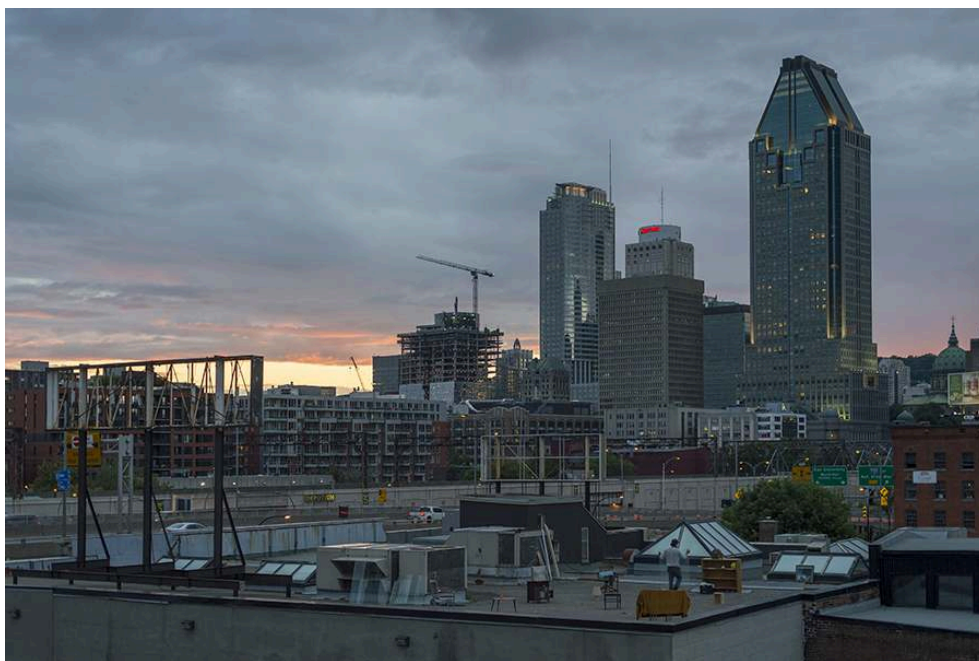
Duo Pétrel | Roumagnac

1 – *Vue réactivation & installation Altérations #00* – Darling, Montréal



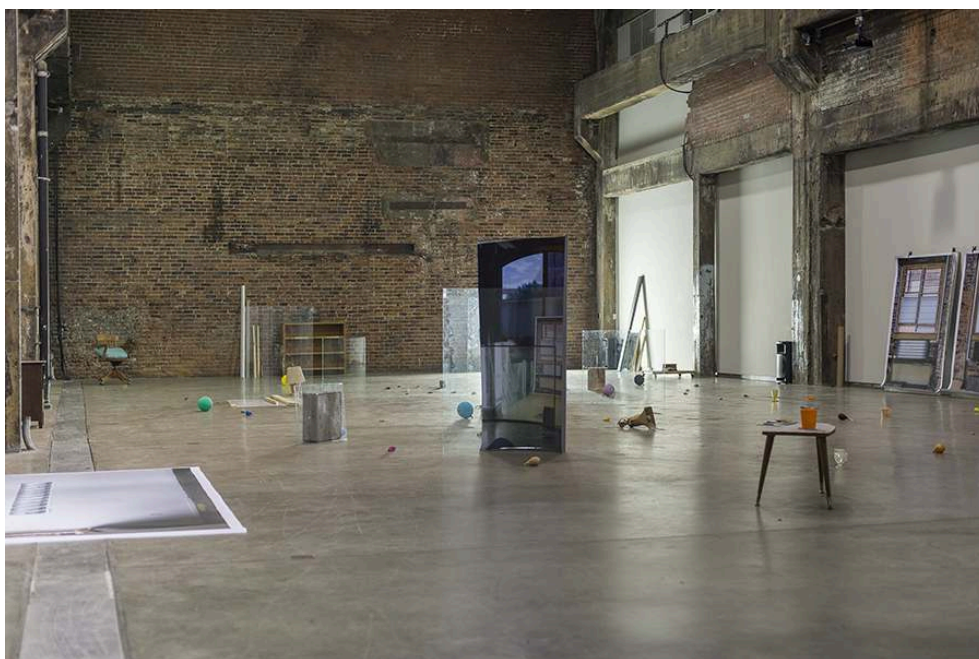
© Pétrel | Roumagnac (duo), 2014.

2 – Vue réactivation & installation *Altérations #00* – Darling, Montréal



© Pétrel I Roumagnac (duo), 2014.

3 – Vue réactivation & installation *Altérations #00* – Darling, Montréal



© Pétrel I Roumagnac (duo), 2014.

4 – Vue réactivation & installation *Altérations #00* – Darling, Montréal



© Pétrel I Roumagnac (duo), 2014.

5 – Vue réactivation & installation *Altérations #00* – Darling, Montréal



© Pétrel I Roumagnac (duo), 2014.

6 – *Vue réactivation & installation Altérations #1* – Galerie Michel Journiac (Paris)



© Pétrel I Roumagnac (duo), 2015.

7 – *Vue réactivation & installation Altérations #1* – Galerie Michel Journiac (Paris)



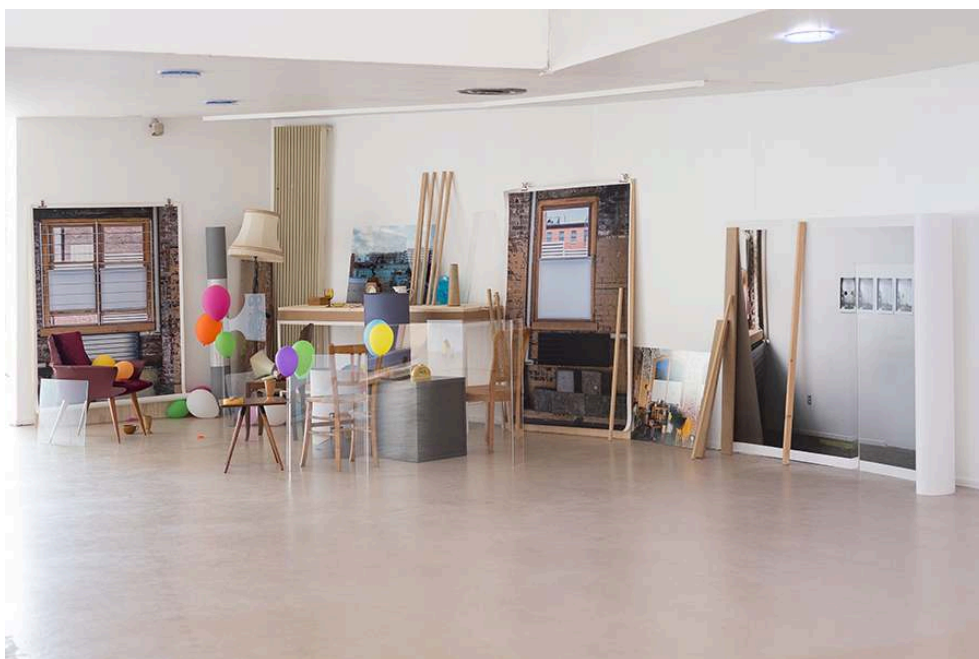
© Pétrel I Roumagnac (duo), 2015.

8 – Vue réactivation & installation *Altérations #1* – Galerie Michel Journiac (Paris)



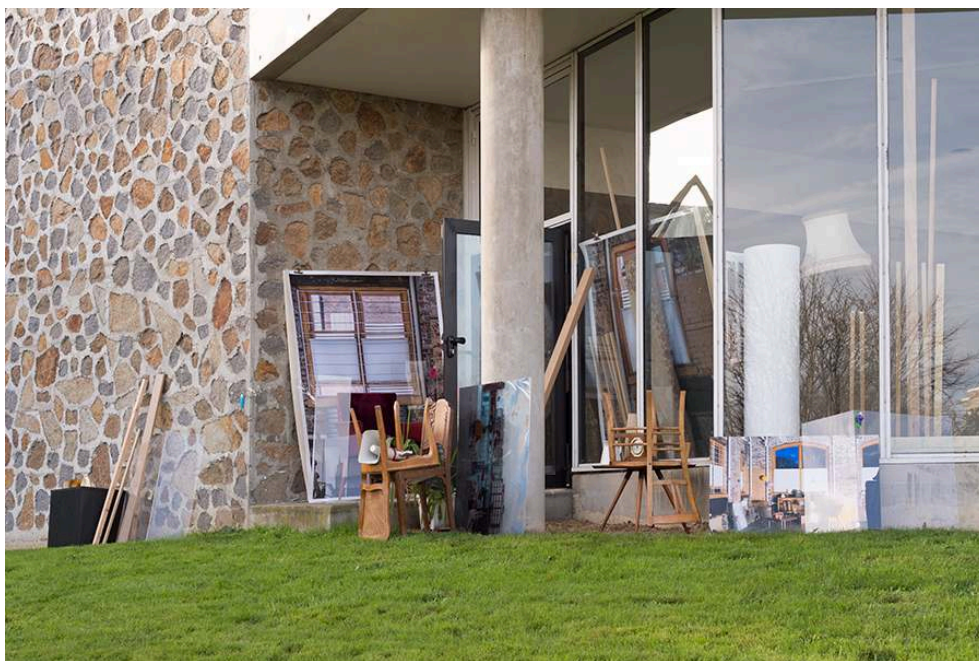
© Pétrel I Roumagnac (duo), 2015.

9 – Vue réactivation & installation *Altérations #2* – Comédie de Caen



© Pétrel I Roumagnac (duo), 2015.

10 – *Vue réactivation & installation Altérations #2 – Comédie de Caen*



© Pétreil I Roumagnac (duo), 2015.

11 – *Vue réactivation & installation Altérations #2 – Comédie de Caen*



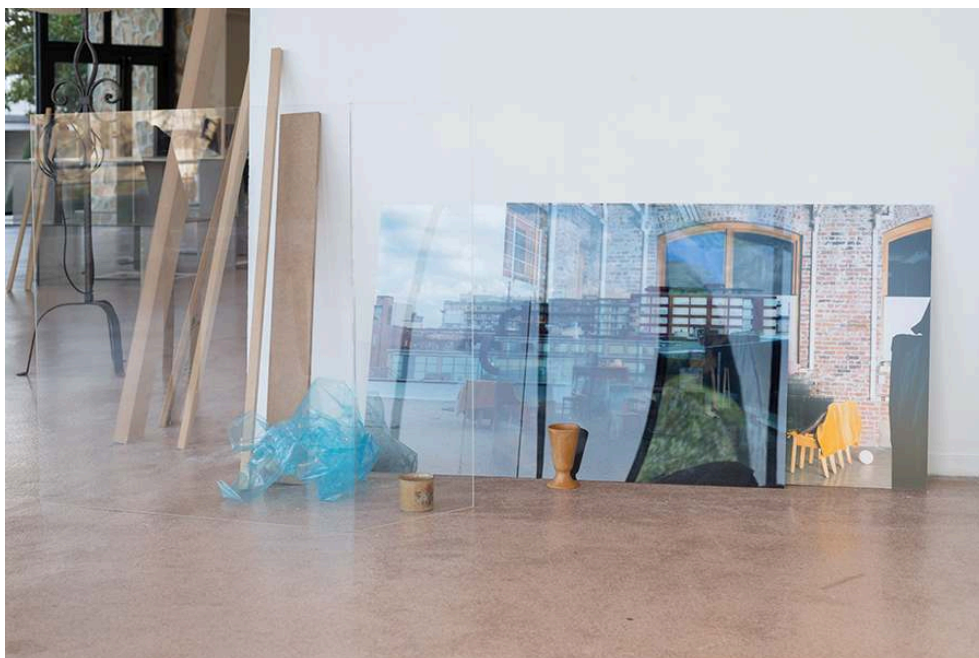
© Pétreil I Roumagnac (duo), 2015.

12 – *Vue réactivation & installation Altérations #2* – Comédie de Caen



© Pétrel I Roumagnac (duo), 2015.

13 – *Vue réactivation & installation Altérations #2* – Comédie de Caen



© Pétrel I Roumagnac (duo), 2015.