

le devenir image de la photographie

Charles-Arthur Boyer

■ La photographie vit aujourd'hui l'une des plus grandes mutations de son histoire tant dans sa forme que dans sa substance, tant dans ses modes de production que dans ses modes de diffusion. Soyons humbles, à près de deux siècles de sa création, en France, par Nicéphore Niépce, personne ne peut plus tenir de discours définitif à son sujet. Mais nous pouvons tout de même faire émerger un certain nombre d'interrogations volontairement laissées ouvertes aux débats qui ne manqueront pas de surgir ici et maintenant, ou ailleurs et autrement.

Trois ans après avoir réalisé la première « épreuve photographique », Nicéphore Niépce (1765-1833) s'associe à Louis Daguerre

(1787-1851) pour mettre au point un procédé disponible, utilisable et commercialisable pour tous. Il faudra dix ans et l'appui de François Arago pour que le principe du « daguerréotype », épreuve positive directe sur une plaque de métal, soit officiellement reconnu le 9 janvier 1839 par l'Académie des sciences, puis l'Académie des beaux-arts. L'État français en acquiert le brevet quelques mois plus tard contre une rente viagère, puis en fait « *don au monde* ». Chacun peut alors s'en emparer. Il sera ensuite présenté aux « *artistes des États-Unis* », au début des années 1840, par Samuel Morse, l'inventeur du télégraphe. Le succès sera immédiat. La photographie, dès sa naissance, est ainsi une et multiple.

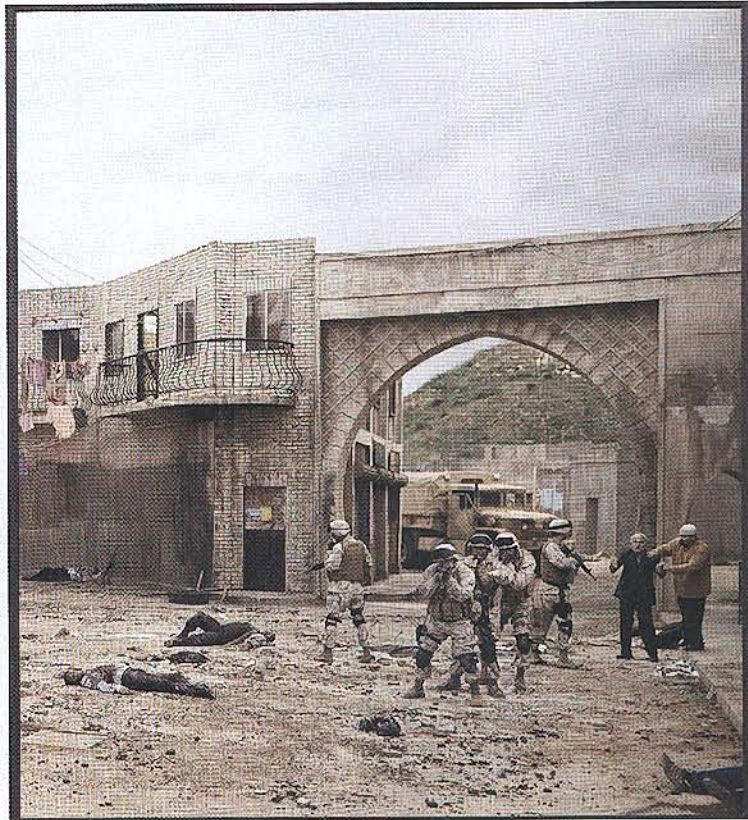
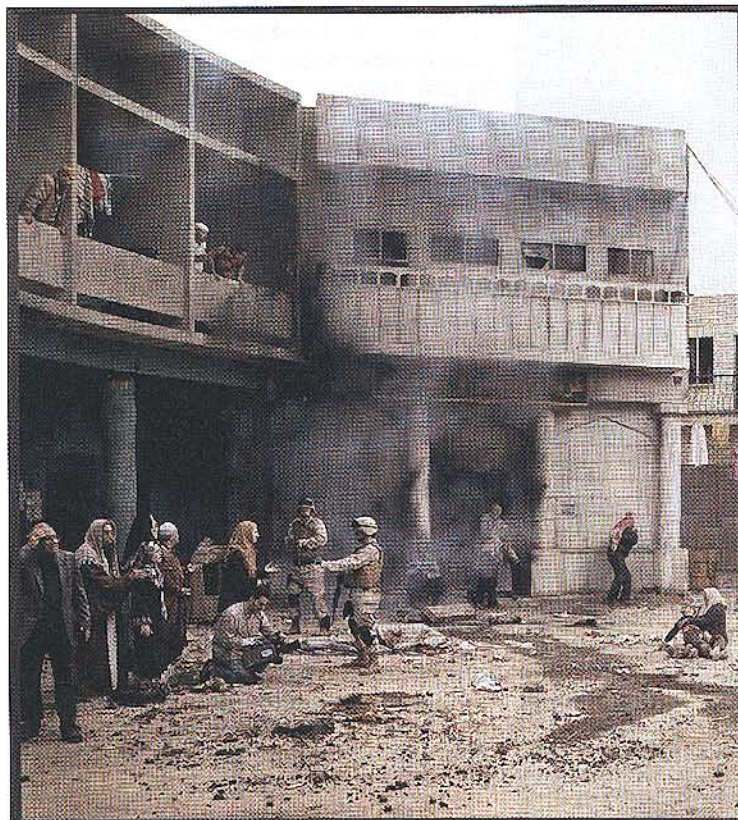
La photographie, un monde à part

Mais, dans l'ombre, quelqu'un s'estime floué. Hippolyte Bayard, en effet, menait en parallèle ses propres recherches pour obtenir des images positives directes sur papier qu'il présente au public dès juin 1839. Quand, deux mois plus tard, il voit le procédé Daguerre être reconnu par l'institution comme « invention » de la photographie, et le sien être ignoré, il décide de se photographier en « noyé » et d'envoyer l'épreuve avec cette mention : « *Le cadavre du Monsieur que vous voyez ci-dessus est celui de M. Bayard, inventeur du procédé dont vous venez de voir ou dont vous allez voir les merveilleux résultats. À ma*



Philippe Perrin, « Haut et Court, Who has the fun? Is it always the guy with the gun? 1986-2010 ».

Rétrospective à la Maison européenne de la photographie, Paris, avril-juin 2010. *Retrospective at the MEP*



Éric Baudelaire. « The Dreadful Details ». 2006. C-print sous diasec, diptyque. 209 x 375 cm. (Commande du Cnap, Coll. Frac Auvergne)

C-type print mounted under diasec



Bruno Serralongue. « Newborn, Pristina, Kosovo, mardi 17 février 2009 ». Série « Kosovo ». 2009. Tirage Ilfochrome. 125 x 156 cm. (Court. Air de Paris)



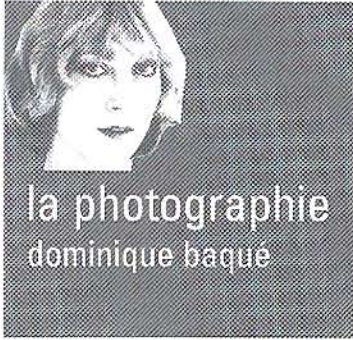
LUMA / Parc des Ateliers, Arles. Projet conçu par Frank O. Gehry & Gehry Partners, LLP. Project by Frank O. Gehry

exist scientifically, intellectually and socially, and had therefore sunk below the horizon of visibility. In a nutshell, he had *lost his image*. From the very outset, then, photography was something that “makes images”—one’s self-image and one’s image in the world.

Another decisive moment came twenty years later, at the Salon of 1859. This was the very first time photographs were exhibited. But these were no ordinary photographs: they were *Marines* by the painter and photographer Gustave Le Gray, the

official portraitist to the Imperial Family (who created the genre), a founder member of the Société Héliographique (which later became the Société Française de Photographie), and one of the five members of the Mission Héliographique charged with drawing up a photographic inventory of noteworthy French sites and monuments. The remarkable thing about his *Marines* is that in them sky and sea are part of the same harmony; they both have the same intensity (“definition” is the word we would use today), something which had

not seemed possible before. In fact, Le Gray had achieved this by means of a special effect of his own devising: meticulously editing together two successive negatives, one of the sky and its clouds, another of the sea and the frozen movement of its waves. This was such a success that he made hundreds of these prints. Some denounced this as sacrilegious: “art” photography, they claimed, must be “pure,” not “manipulated.” And so we see that trickery—and its denunciation—are also consubstantial with photography. But once



la photographie
dominique baque

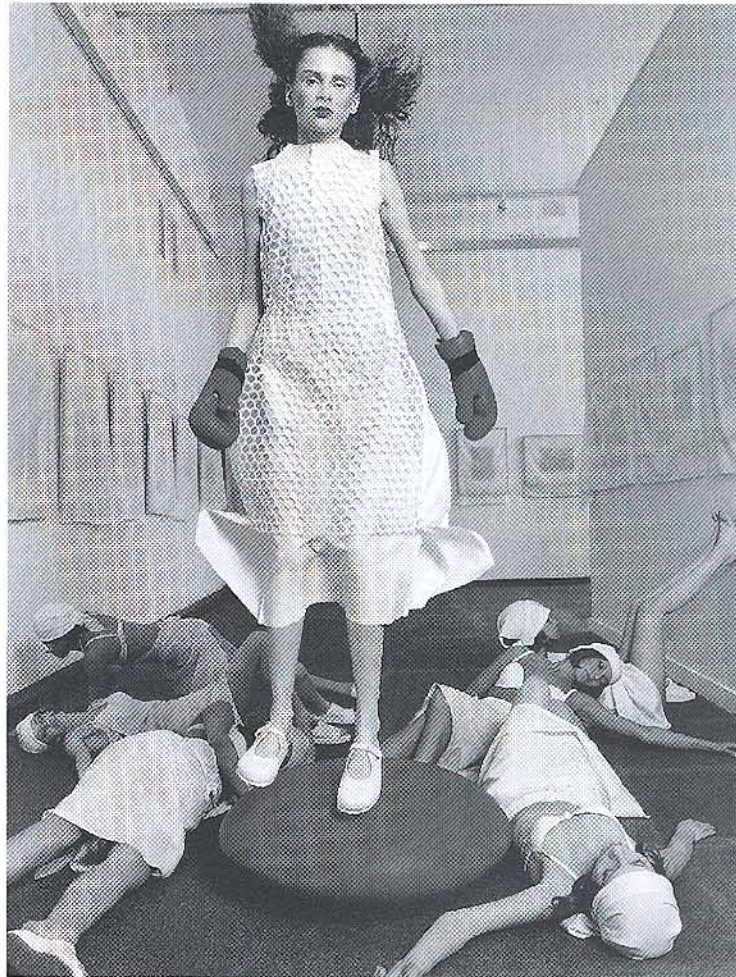
postures critiques

De la photographie russe, l'on connaît les prodigieux travaux avant-gardistes menés par Alexander Rodtchenko, El Lissitzky, Gustav Kloutsis et la revue *Lef*, sous la forme de photomontages à la gloire du bolchévisme et de photographies relevant de la Nouvelle Vision, plongées, contre-plongées, plans rapprochés, obliques, fragmentations, etc. Mais aussi, hélas, les produits formatés du réalisme socialiste, lorsque Staline prit le pouvoir et liquida toutes les avant-gardes au profit d'un art et d'une photographie dont la seule fonction était de louer le régime et le Petit Père des peuples.

Lyrisme désuet

Pendant des décennies, ce fut le silence, l'oppression, la chape de plomb, même si l'on peut imaginer que certains eurent le courage, au risque de leur vie, de résister. Ce n'est qu'avec la Perestroïka, à la fin des années 1980, qu'apparut enfin au grand jour un art non officiel, émanant de la culture underground. L'individu l'emporta peu à peu sur le collectif, tandis que tout était à réinventer : nouvelles formes, nouvelles thématiques, nouveaux modes d'exposition, dans les journaux, les galeries, les Biennales, à l'étranger enfin. Il devenait urgent de se défaire des vieux oripeaux idéologiques, d'affronter le vrai visage de la Russie, loin des mirages du communisme dur, loin des discours officiels formatés, et d'en rendre compte par l'image.

Pour autant, la photographie russe y est-elle parvenue ? Le documentaire – parce qu'il se veut pour une part au moins une lecture fidèle de la réalité – fut incontestablement l'une des formes visuelles privilégiées, ainsi que la *Street Photography*, qui rendait compte, dans une sorte de vivante immédiateté, du flux énergétique des villes russes. Mais, chez Igor Moukhine, « le » grand documentariste russe, force est de constater que le documentaire demeure indexé sur des formes déjà caduques – choix du noir et



Vlad Loktev. « 1:0 ». 1999. Projet pour le magazine « L'Officiel ». (© Vlad Loktev) Exposition « Photographie de la nouvelle Russie, 1990-2010 », à la MEP, Paris

blanc, croyance en l'« instant décisif », etc. –, de même que chez Valery Tschekoldine dans son approche extrêmement classique de la guerre de Tchétchénie, ou encore chez Vladimir Vyatkine, Mikhaïl Evstapiev, etc. La photographie « intimiste » de Nikolay Bakhev – couples, familles, amis saisis au cœur de la nature – frappe par son lyrisme désuet, et, photographiant de façon âpre, frontale, froide, des groupes sociaux, Vladimir Mishoukov demeure tributaire du modèle sanderien.

La photographie plasticienne ne convainc pas toujours, notamment avec cette série « poétique » et vaguement surréalisante consacrée à la lune de Leonid Tishov et Boris Bendikov, et c'est sans doute la photographie de mode, avec Vlad Lotkev et Olga Tchernysheva, qui innove le plus. Restent, sans aucun doute, quelques puissantes individualités : Oleg Kulik, l'« homme-chien » qui pratique des performances nu, aboyant, mordant les passants, et fait éclater la dichotomie humaniste

de l'homme et de la bête, pointant avec une agressivité déclarée la sauvagerie naturelle que dissimule notre vernis culturel.

Vladimir Fridkes, qui propose ici, outre des photomontages, une série glaçante, *Garçon riche*, sorte de journal de bord d'un enfant-homme, caricature du pouvoir et de l'argent, qui erre de sa Rolls aux boutiques d'escarpins et de diamants... Enfin, le groupe AES+F, dont on connaissait déjà les photographies et vidéos interrogeant violemment les représentations naïves de l'enfance, et qui présente là des mises en scène froides, décalées – gestes robotisés, postures invraisemblables, rapports de domination. Bref, la photographie russe semble se chercher encore.

Contre-pouvoirs

C'est toujours avec une certaine jubilation que l'on retrouve le travail des Blume, iconoclaste, anti-bourgeois, caustique et critique. Cette fois, aux tirages monumentaux en noir et blanc mettant en scène Anna et Bernhard dans un intérieur petit-bourgeois ou au cœur de la forêt germanique, ont succédé, plus modestement mais toujours aussi drôlement, deux cents soixante-dix Polaroids articulés autour de quatre séries : *Polaroids SX-70* (1975-1976), *Naturellement* (1982-1985), *En regard* (1986-1988) et *le Principe de cruauté* (1989-2000).

Dans de petites saynètes minutieusement élaborées, les Blume s'en prennent successivement au mouvement écologique des années 1980 en Allemagne – posture pour le moins *politically incorrect* – et au chamanisme naturel de Joseph Beuys ; à la catégorie du portrait, qui se voit soumise à une implacable déconstruction ; au réel lui-même, renvoyé à l'« idiotie » de Clément Rosset.

Comme toujours chez les Blume, l'image floue, tremblée, semble bouger sur elle-même, tandis qu'objets et légumes voltigent, ou occupent des positions pour le moins inappro-



Bruno Serralongue. « Célébration du premier anniversaire de l'indépendance du Kosovo, Pristina, Kosovo, mardi 17 février 2009 ». Série « Kosovo », 2009.
Tirage Ilfochrome contrecollé sur aluminium. 40 x 51 cm. (Exposition au Jeu de paurne, Paris ; Court. Air de Paris, Paris)

priées. Des poivrons oblitérent successivement la bouche de Bernhard jusqu'à la suffocation, l'étouffement, puis encornent son crâne ou tiennent lieu et place de pénis, tandis que des pommes vertes font office de seins pour Anna et qu'ailleurs la croix chrétienne, pour l'occasion colorée en vert « écologique », chavire dans l'espace. Les images fonctionnent comme des contre-pouvoirs au regard de tous les fondamentalismes, et le visage lui-même se voit

soumis à de véritables tortures physiques et psychologiques, celui d'Anna étant littéralement passé à la moulinette par l'effet d'un cruel décadage, mettant ainsi à mal l'identité même du sujet.

« La recherche de sens persistante est une disposition regrettable de l'esprit. » C'est par cette déclaration ironique et cruelle que les Blume ouvrent leur dernière série, dont des aphorismes cyniques ponctuent les Polaroids sanglants. Car cette fois-ci,

c'est le rouge qui l'emporte et domine : le rouge du sang versé, le rouge du steak cru, le rouge des doigts coupés et de la main crucifiée du Christ. Sans doute la série la plus violente, la plus radicale de cette partie de l'œuvre des Blume qui dénonce toutes les idéologies dominantes avec cette liberté d'esprit qui, toujours, les caractérise.

« Pour moi, la photographie n'est pas première. Elle est médiatisée. Elle ar-

rive dans un second temps, après une réflexion, après la mise en place d'un cadre opératoire de règles. »

Loin de toute mythologie caduque du photojournalisme et d'une idéologie de l'événement auquel il dit s'intéresser peu, Bruno Serralongue questionne avec obstination, depuis des années maintenant, non pas tant ce qui advient que ce qui l'entoure, à savoir, en amont et en aval, les procédures de production, de diffusion et de circulation des images, se



Valérie Jouve. « Sans titre (Les Personnages avec Mahmoud) ». 2008-2010
C-Print. 100 x 130 cm. (Exposition « En attente », Centre Pompidou, Paris ; © Valérie Jouve
Court. Galerie Xippas, Paris)

comparant volontiers à une agence de presse de type AFP. S'il est un grand voyageur, Serralongue ne l'est que dans la stricte mesure où, à partir, non pas d'une information brute, mais d'une information triée (presse papier, Internet, journaux TV, radios, etc.), il se fait lui-même son propre commanditaire et se rend sur les lieux de l'événement. Pour autant, c'est moins l'événement en soi qui l'intéresse que ses pourtours, ses marges, ses aléas : il en résulte une vision « refroidie », à rebours des reportages supposés « à chaud » des photojournalistes, neutre, distanciée. Aucun lyrisme, aucune emphase chez Serralongue : plutôt la restitution honnête et minutieuse des interstices de l'information – ce qui n'interdit pas, au demeurant, la beauté des images parfaitement maîtrisées, souvent de grand format et ici articulées en séries.

On s'autorisera ainsi de préférer aux premières séries – celles consacrées aux faits divers, aux festivités, aux concerts et rassemblements – les plus récentes, parfaitement abouties, comme *Free Tibet* (1998), *World Social Forum, Mumbai* (2004), *Tibet in exile (Dharamsala)*, 2008 et

Kosovo (2009-). Car ce qui peu à peu se dessine dans l'œuvre de Serralongue, comme un fil conducteur qui deviendrait de plus en plus lisible, est la belle notion de « communauté ». Celle des altermondialistes, celle des opposants à l'oppression du Tibet, celle des sans-papiers ou celle, hélas de plus en plus présente, des exclus de leur propre travail. En ce sens, si l'on ne peut affirmer, *stricto sensu*, que le travail de Serralongue est d'ordre politique, on peut en revanche y voir la construction d'un regard éthique.

Ni démonstration, ni polémique

Pas plus que Serralongue, Valérie Jouve, dans *En attente*, son dernier travail, ne choisit de parler du politique, même si elle reconnaît que ses images – nouvellement prises en Palestine, et non plus, comme les précédentes, en Europe – permettent de poser la question du politique. Mais à condition que le terme puisse rester en mouvement, sans jamais se figer en position dogmatique. De fait, ouvrant un travail *in progress* sur les villes et territoires du monde arabe, Jouve ne dit rien des territoires autonomes palestiniens, ni du conflit israélo-arabe. Tout au plus, entre image documentaire et scénographie, donne-t-elle à voir des lieux, et ce qu'elle appelle des « personnages ». Après avoir exploré les marges de l'Europe, Jouve réoriente son regard, se tournant vers une culture arabe dont elle dit s'être toujours sentie proche. Ni démonstration, ni polémique : plutôt une monstration, au demeurant extrêmement belle plastiquement, de lieux et de sujets.

Les lieux, ceux que, peut-être, l'on attendait : des grilles, des murs, des hangars clos, mais aussi des vues surplombantes de villes animées par des voitures, le graphisme coloré des affiches publicitaires, la calligraphie arabe, les toits en escalade et les paraboles – et soudain l'on songe à Walker Evans. Mais aussi, plus intimement, un simple branchage austère, un chemin de pierres ardu sous le soleil.

Et, comme toujours chez Jouve, ces corps, ces visages qui sont de véritables pôles d'énergie, des densités d'existence : ce jeune homme au balcon, dominant la ville blanche, perdu dans sa rêverie, faisant écho à la jeune fille au balcon bleu – bleu

des pays orientaux – qui soudain détourne la tête, yeux clos, se refusant à la prédation du regard et de l'interprétation. Ce jeune garçon adossé à une grille – emblème de toutes les grilles du Proche-Orient –, yeux bleus aussi, contemplatifs, dont le mouvement vers le haut trouve son aboutissement lyrique dans le visage d'une femme à la lourde chevelure sensuelle, tête renversée, yeux clos sur le bleu du ciel.

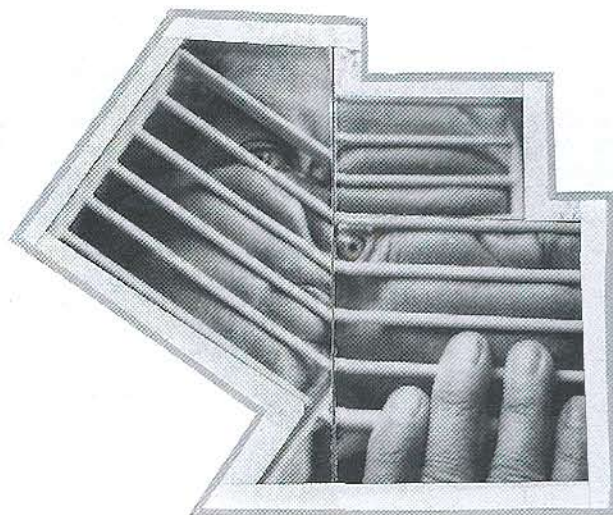
Des femmes de dos, la tête couverte d'un foulard, dont la photographie ne dit rien de ce qu'il faudrait penser, ni de ce que Jouve en pense. Et, subrepticement, un homme penché sur sa cithare. Comme si se déployait ainsi, entre ces deux pôles, toute l'ambivalence de la culture arabe. ■

Photographie de la nouvelle Russie, 1990-2010, Maison européenne de la photographie (23 juin - 29 août 2010).

Anna & Bernhard Blume, SX-70/Polaroids 1975-2000, MEP (23 juin - 29 août 2010).

Bruno Serralongue, Feux de camp, Galerie nationale du Jeu de paume (29 juin - 5 septembre 2010).

Valérie Jouve, En attente, Centre Pompidou (23 juin - 13 septembre 2010).



Anna & Bernhard Blume. « Sans titre (Le Principe de cruauté) ». 1989-2000. Polaroid-collage. 8 x 9 cm
Exposition à la Maison européenne de la photographie, Paris