

# ENTRE CODE ET CORPS

TABLEAU VIVANT ET PHOTOGRAPHIE MISE EN SCÈNE

Des tout premiers tableaux vivants du XVIII<sup>e</sup> siècle (développant l'art des « poses plastiques » initié par Lady Hamilton) aux photographies mises en scène du XXI<sup>e</sup> siècle (poursuivant elles-mêmes l'exemple du célèbre *Autoportrait en noyé* d'Hippolyte Bayard en 1840), des problématiques communes se font jour : codes de représentation (décors, scène fortement théâtralisée, gestuelle précise, accessoires, éclairage...), emprunts à divers médiums (récits littéraires, peinture, pantomime, etc.), part de l'intentionnalité qui préside à leur construction, rôle accordé aux corps qui peuplent la scène ou l'image scénographiée...

Le tableau vivant comme la photographie mise en scène se jouent dans l'écart nécessaire qu'ils organisent entre un plan de référence (qui permet une reconnaissance initiale du sujet) et une plus ou moins forte émancipation (qui assure leur nouveauté, leur singularité, voire leur subversion), fondant leur dimension artistique. On peut ainsi parler à leur égard de véritables dispositifs de représentation, qui articulent codes culturels et ruptures, décors figés et irruption de corps suggérant l'imminence du mouvement, mais aussi intentionnalité et surgissement pulsionnel (qui peut atteindre l'auteur et le récepteur). Ils ménagent la surprise ou le doute, ils inquiètent, dérangent, ravissent, souvent aux marges des spectacles officiels, des images acceptées.

La dimension théâtrale du tableau vivant lui a pourtant peu donné droit de cité sur les planches ; quant à la photographie mise en scène, même si les occurrences en furent multiples, elle a été longuement ignorée en tant que telle (quand ce n'était pas rejetée) par les théoriciens et les critiques de la photographie, qui voyaient avant tout dans le médium sa propension à témoigner de réalités environnantes. L'ère des flux et hybridations de toutes sortes permet aujourd'hui la pleine reconnaissance de ces pratiques intensément vivantes et polymorphes.

Cet ouvrage alterne réflexions théoriques et études de cas, suivies de trois entretiens avec des auteurs de photographies mises en scène et d'un portfolio.

*Textes de Claude Amey, Jean Arrouye, Christine Buignet, Yannick Butel, Laurent Darbellay, Michelle Debat, Marek Dębowski, Michèle Galéa, Daniel Grojnowski, Frédéric Guerrin, Carole Halimi, Danièle Méaux, Pascal Navarro, Francesco Panese, Lori Pauli, Muriel Plana, Valentine Robert, Arnaud Rykner, Serge Tisseron, Elise Van Haesebroeck, Bernard Vouilloux ; entretiens avec Bachelot Caron, Alain Bernardini, Sandy Skoglund (par Anne-Line Bessou).*

Presses Universitaires de Pau  
et des Pays de l'Adour

Institut Claude Laugénie  
Domaine Universitaire  
Avenue du Doyen Poplawski  
64000 Pau

[www.presses-univ-pau.fr](http://www.presses-univ-pau.fr)



ISBN : 2-35311-031-2  
ISSN : 1265-0692  
Prix : 28 €



9 782353 110315



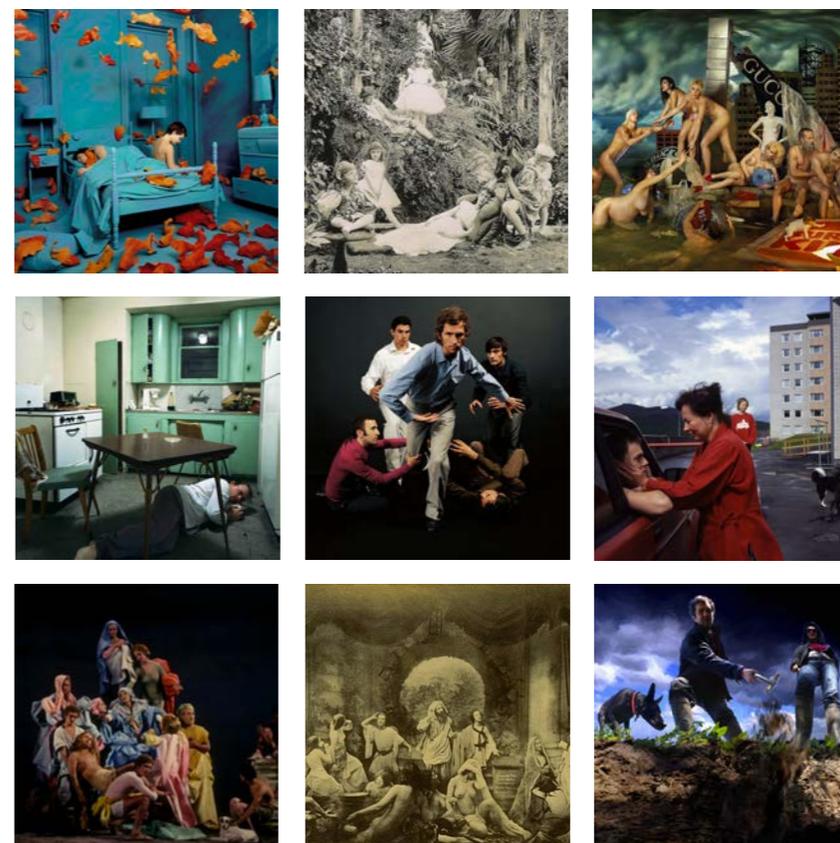
Entre code et corps  
Tableau vivant et photographie mise en scène

2012

Figures de l'art 22

# ENTRE CODE ET CORPS

TABLEAU VIVANT ET PHOTOGRAPHIE MISE EN SCÈNE



Sous la direction de Christine Buignet et Arnaud Rykner

Figures de l'art 22  
Revue d'études esthétiques



Presses Universitaires de Pau et des Pays de l'Adour

# Christine Buignet et Arnaud Rykner

## Introduction

### Tableau vivant et photographie mise en scène, interférences, transactions, transgressions

Inaugurée au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle par l'art des « poses plastiques » de Lady Hamilton autant que par quelques tentatives de « tableaux » dramatiques explicitement copiés sur des œuvres picturales, l'ère moderne du tableau vivant introduit une rupture majeure dans les modes de représentations indicielles du corps. Tout à la fois partie prenante d'une culture logocentrique, qui tend à rabattre toute image sur un texte qui lui préexiste ou la fait tenir et rompant brutalement avec la narration scénique proprement dite qu'elle suspend en une image *arrêtée*, cette forme particulière de spectacle mit au jour nombre d'enjeux majeurs de la représentation moderne et contemporaine. Que l'on ait pu parler de la photographie victorienne (de Henry Peach Robinson ou Oscar Gustave Rejlander à Julia Margaret Cameron, Lady Hawarden, ou Lewis Carroll) en ces mêmes termes de « tableaux vivants<sup>1</sup> » n'est évidemment pas un hasard : une parenté épistémologique évidente existe, au-delà des différences de médium, entre les deux types d'expression artistique ; entre ce mode de composition théâtrale et la photographie proprement *mise en scène*, dont relève autant la photographie à ses débuts (dès l'*Autoportrait en noyé* d'Hippolyte Bayard, en 1840) que des pans entiers de la production la plus récente<sup>2</sup>, c'est à un véritable chassé-croisé que l'on assiste, où se nouent des problématiques communes particulièrement fructueuses.

Vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, les deux pratiques se sont ainsi clairement répondu, sans toujours en être nécessairement conscientes : le divertissement du tableau vivant – pratiqué avec passion dans les salons, dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle (comme en attestent aussi bien *Les Affinités électives* de Goethe que *Corinne* de Mme de Staël ou les *Mémoires* de la Comtesse de Boigne) et tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle (voir *La Curée* de Zola) ou dans des spectacles publics (voir *Nana* du même) – et un usage particulier de la photographie (celle élaborée et construite en studio ou en atelier afin de produire une représentation scénographiée), communièrent en une même pulsion, pour ainsi dire sous deux espèces. Dans les deux cas, la représentation, fortement théâtralisée, tant par la gestuelle des personnages, leurs vêtements, les divers accessoires que par le décor, l'éclairage et bien sûr la composition de l'ensemble, pouvait soit reconstituer une scène historique ou littéraire, soit reproduire un tableau ou une sculpture, soit présenter une scène imaginaire. Le développement de la stéréoscopie à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, puis ceux du cinéma et de la publicité

au début du xx<sup>e</sup> ont tous eu une influence sur la pratique de ces mises en scène plus ou moins figées, parfois stéréotypées. Des mouvements comme le surréalisme ou Dada lui ont aussi apporté une dimension nouvelle, jouant davantage sur la surprise et la provocation. Le cinéma de la deuxième moitié du xx<sup>e</sup> siècle s'est également largement inspiré d'une pratique du tableau vivant qu'il s'est plu à récupérer (de Marguerite Duras à Raoul Ruiz en passant par Pasolini). Ainsi s'est affirmée la fécondité d'un modèle qui a largement transcendé les genres, quitte à passer pour une forme impure et suspecte.

La photographie mise en scène proprement dite a elle-même longtemps été décriée du fait de l'usage considéré comme paradoxal de ce médium dont le statut indicial permettait la saisie de l'instantanéité, et donc d'une soi-disant vérité. Mais aujourd'hui où sa capacité à capter la réalité a été réfutée, les mises en scènes se multiplient – relancées à la fin des années soixante (par les américains Duane Michals et Les Krims), puis plus largement dans les années quatre-vingt. Et l'avènement du numérique a achevé de faire accepter la part d'arrangement de la photographie. Les images mises en scène jouent de l'artificialité la plus extravagante (Sandy Skoglund, Joël-Peter Witkin, Matthew Barney...) ou d'une neutralité apparente dont la portée signifiante a été soigneusement élaborée (Jeff Wall, Adi Nes, Florence Paradeis, Mohamed Bourouissa, Frédéric Nauczyciel...). Mais toutes présentent une interprétation du monde, un état des relations ressenties, rêvées, dénoncées, entre l'être humain et la société. Les domaines thématiques abordés y sont multiples, allant de la fantasmagorie intime ou familiale (Bernard Faucon, Tina Barney, Eileen Cowin, Bert Sissingh...) à l'allégorie sociale (Wang Qingsong, Yinka Shonibare, Danica Dakic...), en passant par le fait divers (Bachelot Caron), le fantastique, le merveilleux (Boyd Webb, Teun Hocks, Gregory Crewdson, Clark et Pognaud...) ou le jeu avec des citations renvoyant à l'histoire de l'art (innombrables sont les exemples photographiques, mais on peut penser aussi aux « tableaux vivants » des vidéos de Bill Viola) ou à la société médiatique (Cindy Sherman, Yasumasa Morimura... mais aussi David Lynch entre autres cinéastes). Le récent film du polonais Lech Majewski, *The Mill and the Cross* (2011), tout en montrant la vitalité du concept, a su tirer parti des pouvoirs du numérique pour à la fois *animer* le tableau de Bruegel l'Ancien (*Le Portement de croix* du Kunsthistorisches Museum, Vienne), immobiliser les acteurs dans des poses magnifiant le frisson des corps (notamment celui des animaux<sup>3</sup>), et incruster des personnages *dans* la peinture elle-même, le tout sur fond de décryptage idéologique de la violence politique et religieuse appliquée à ces mêmes corps *constraints*.

Un tel corpus (évidemment non exhaustif) met en évidence les questions récurrentes qui traversent de telles pratiques : de la théâtralité et du mime, du dispositif scénique, de la narrativité (dans le cadre de séquences

d'images mais aussi à partir d'embrayeurs iconiques dans l'image fixe), de l'érotique du corps offert, de la référentialité, des coexistences variables de fiction-réalité, plus généralement du trouble et de l'hésitation. Remarquable est la fréquente ambiguïté de situations indéterminées dans le temps (la main se lève-t-elle ou retombe-t-elle ?) comme dans l'espace (réunissant des personnages presque indifférenciés davantage définis par leur interrelations) – ou encore le schème de l'être ensemble que proposent de nombreuses représentations de groupes, de corps communautaires (des compositions énigmatiques d'Édouard Levé aux attroupements de Vanessa Beecroft ou aux hystéries collectives d'Aernout Mik, par exemple), dans leur dimension tant esthétique que politique.

Car l'état d'incertitude dans lequel sont plongés et ceux qui participent à l'élaboration de telles images et ceux qui les regardent paraît consubstantiel à ces dernières. D'abord parce que, de par leurs origines mêmes, elles sont écartelées entre la référence (parfois la *révérence* revendiquée comme telle) à un au-delà de la représentation immédiate et l'émancipation que suppose, réclame, parfois provoque le réel qui s'y incarne. Quand un arrêt sur image-scène ou une image fixe nous présente une organisation élaborée des corps dans un espace construit, une tension se produit entre un fonctionnement fondé sur des codes culturels ou sociaux et un effet de présence, plus ou moins intense – irruption d'un corps vivant, au sens propre ou figuré, faille ou éclat dans la représentation.

En outre, parce qu'une forte intentionnalité y est souvent doublée et parfois débordée par des pulsions qui déstabilisent les sens, cette muette négociation entre référence et écart oblige à s'intéresser à la fois aux processus créatifs mis en œuvre et aux enjeux stratégiques des réalisations – enjeux tout à la fois historiques, esthétiques, sociaux ou idéologiques. De même, parce que les pratiques de ce type, dans les divers domaines dont elles relèvent (théâtre, photographie, cinéma, mais aussi littérature, performance, vidéo...), s'inscrivent souvent dans des courants considérés d'abord comme marginaux, expérimentaux, voire subversifs (visant le pastiche, la dénonciation, l'ironie, l'horreur, mais aussi la pornographie, le fétichisme, etc., et parfois tout à la fois), elles méritent d'être abordées sous un angle pluridisciplinaire, à même d'articuler au maximum les éléments contradictoires qui les constituent.

#### **D'UN MÉDIA À L'AUTRE : ENTRE GENRE ET DISPOSITIF**

On l'aura compris, l'objet de ce livre, pour être multiforme n'en est pas moins solidement ancré tant dans l'histoire des formes que dans une pratique elle-même toujours *vivante*. C'est d'ailleurs sur sa capacité à transcender un simple genre que les pages qui suivent en commenceront l'exploration, en montrant les principaux enjeux d'un tel glissement *d'un média à l'autre*, qui fait l'objet de notre première partie.

Arnaud Rykner tente d'abord de montrer comment la pratique ici visée tend à brouiller les frontières et *inquiéter* la représentation. Sous ses dehors parfois mondains, à l'abri derrière la référence picturale qui lui sert plus ou moins de prétexte, cadré sinon domestiqué comme son cousin du musée, le tableau vivant s'avère, dès l'origine, une pratique théâtrale ou para-théâtrale profondément ambiguë. L'écran qu'il nous tend – écran de la gaze tendue, écran des maillots qui laissent deviner les courbes des acteurs et actrices, sinon écran de fumée de l'alibi culturel – n'est là que pour être traversé, transpercé, voire défloré sans vergogne. Ce corps, qu'immobilise le geste épique de l'ordonnateur des tableaux, tout nous invite en fait à le tourner, le retourner sous toutes ses faces pour voir ce qui se cache derrière, de l'autre côté – le côté obscur, sinon horrifique de la représentation. Le trouble qu'il provoque tient précisément à ce retournement auquel il nous incite, qui rétablit le flux entre les deux côtés de la scène, mais aussi et surtout entre le code et le corps, la représentation et le réel, parfois entre le mort et le vif. Il fait ainsi le lien avec le travail de brouillage qu'opère quant à elle la photographie mise en scène, entre le réel et la fiction, entre l'indice et l'icône. C'est donc aussi de *dispositif* qu'il faut parler, dans la perspective d'une « critique des dispositifs<sup>4</sup> » qui permet d'échapper au seul codage – sinon à l'assagissement – de/par la structure originelle.

Jean Arrouye de son côté montre comment la photographie, dans la continuité de cet exercice de mémoire collective que fut d'abord le tableau vivant (mémoire historique, idéologique et culturelle), en est naturellement arrivée à faire trace de tableaux d'abord conçus pour eux-mêmes puis s'émancipant au point de ne plus viser que le seul médium photographique. Le rapport à la peinture et au motif traditionnel (rencontrant au passage de véritables « tableaux vivants trouvés » – ou tableaux vivants *ready-made*, alliant instant décisif et composition picturale involontaire) s'assouplit alors, tout en s'enrichissant des détournements ainsi rendus possibles. L'étude de quatre *Annonciations* (de Duane Michals, Bernard Plossu, Olivier Rebufa et David Hockney) permet de préciser l'étendue de la pratique et la variété des postures que l'artiste en vient à adopter, faisant la part belle aux écarts par rapport au modèle originel.

La question du modèle et celle du genre est aussi au cœur de la réflexion de Laurent Darbellay qui, remontant aux origines du tableau vivant (si l'on veut bien en laisser de côté ses apparitions problématiques dans le théâtre médiéval ou les entrées royales à la Renaissance) montre comment les *attitudes* de Lady Hamilton multiplièrent les références et brouillèrent, dès le début, les frontières. Inspirées tour à tour des vases antiques de la collection de Lord Hamilton, de la sculpture classique, de la peinture d'atelier qu'elle connaissait pour avoir servi de modèle à Reynolds ou Romney, de la danse-pantomime qu'elle avait pu pratiquer dans des lieux insolites (tel le Temple de la Santé, à Londres), ses poses plastiques mêlèrent dimension picturale, sculpturale et dramatique en une

pratique de la variation continue. Mais, plus importante sans doute que le caractère citationnel de ses poses était la façon dont l'enchaînement rapide de ces dernières créait une profonde tension entre la stase et le mouvement. Un déplacement s'opérait ainsi au cœur du paradigme du tableau vivant, redoublant à sa façon le trouble inhérent à celui-ci.

C'est ce même trouble que le cinéma des premiers temps s'ingéniera à cultiver, et qu'explore de son côté Valentine Robert. D'une part parce que le jeu en est d'abord structuré à partir d'un certain nombre de postures prégnantes, que la pratique populaire de la lanterne magique et des *Life models* avait auparavant contribué à encourager. D'autre part parce que les principes mêmes du cinéma naissant « se voient thématiques dans cette figure qui expérimente la frontière entre immobilité et mouvement, fixité et animation » : l'incompatibilité théorique entre la *kinesis* de l'un et la pause de l'autre devient source féconde d'une réflexion sur le cinématographe lui-même, sans parler du fait que la référence picturale devient un instrument de légitimation du média forain et populaire au même titre que la pantomime avait pu un temps en être un pour la photographie (la mimésis théâtrale prenant les traits de Deburau fils pour faire la publicité de l'atelier de Nadar frère<sup>5</sup>). Une fois cette légitimité atteinte, la pose « deviendra le lieu d'une confrontation, bien plus que d'une assimilation, entre les codes des arts plastiques et ceux, advenus et revendiqués » du cinéma, ce que montrent notamment un ensemble de quatre films qui seront ici étudiés : *Inspiration* de George Foster Platt (1915), *Purity* de Rae Berger (1916), *The Girl O'Dreams* de Thomas Ricketts (1917) et *Heedless Moths* de Robert Z. Leonard (1921).

Bernard Vouilloux conclut cette première partie, qui emprunte à sa contribution une partie de son titre, en prolongeant la réflexion déjà engagée dans l'ouvrage de référence qu'il consacra au tableau vivant<sup>6</sup>. Au-delà du simple genre, déjà fascinant en lui-même, et par ses productions variées et par sa postérité, c'est bien la façon dont il s'affirme comme un *art du dispositif* qui lui confère toute son importance, c'est-à-dire la façon dont il réfléchit la problématique même du dispositif. Le tableau vivant ainsi que ses différents avatars, jusque dans ses rapports avec la vidéo (comme les *Secret Strikes* d'Alicia Framis), se présente ainsi comme l'instrument d'une véritable compréhension des « flux » mis en jeu par toute représentation. Valorisant le protocole sommaire dans lequel ce type de spectacle inscrit les corps, l'articulation qu'il propose entre mouvement et immobilité, le cadre même dans lequel il est produit, une telle étude permet de comprendre les tensions dont il est le dépositaire et de légitimer le travail de sape dont il est la manifestation au cœur des représentations les plus contemporaines.

#### **CORPS ÉCRITS, CORPS DÉTRUITS : ENTRE TERREUR ET FASCINATION**

La question du corps, des contraintes que ces formes lui imposent, de la manière dont elles en récupèrent *l'aura* particulière, tout en le soumettant à

un traitement parfois douloureux, est au cœur du deuxième mouvement du présent ouvrage. Écriture du corps, s'appuyant souvent sur la destruction des corps, tableau vivant et photographie mise en scène naviguent *entre terreur et fascination* face à cet objet paradoxal exposé à nos regards.

Partant de la photographie d'un tatouage de déporté que Piscator projeta d'utiliser pour sa mise en scène de *L'Instruction* de Peter Weiss, avant de l'exclure au profit d'une traduction musicale de ses effets, Yannick Butel analyse ce que l'image ainsi mise à l'écart nous apprend sur elle-même ou sur nous-même - et plus généralement sur la façon de mettre *en scène* une image. Dans ce « 'duplicata' singulier où la valeur de culte que l'on porte à la référence est troublée par la force de la valeur d'exposition du modèle dérivé » quelque chose se joue qu'il s'agit de déplier, entre l'égard dû au corps supplicié et l'écart (écartement/écartèlement) dont elle est le saisissement brut, et par lequel nous-même, spectateurs, sommes saisis.

Traitant ensuite de la « terreur photographique », Claude Amey nous permet de creuser les enjeux du « faire tableau » de certaines œuvres, à travers l'analyse de photographies fictives dans *Extinction* de Thomas Bernhardt, celle d'une photographie historique du groupe des futuristes italiens, ou celles du corps mutilé de David Nebreda. Situées entre vie et mort – on pourrait écrire aussi entre vue et mort, tant le geste photographique y traduit ce trajet du visible à la tombe, cet effacement de tout regard qu'il porte en lui – les photographies ainsi abordées semblent ainsi osciller entre absence de vie et absence de mort, en étant dépourvues tout à la fois du prédicat de l'un et du prédicat de l'autre. Consignant les corps dans des états limites, faisant remonter, et pas seulement chez Nebreda, l'énigme consubstantielle à cette immobilisation du cadavre en puissance, ces représentations manifestent ainsi une forme de schize fondamentale, entre le « je » du psychotique et le « il » de sa représentation.

La contribution de Carole Halimi insiste alors sur cette « turbulence » des corps que souligne paradoxalement l'arrêt sur image dont ils font l'objet dans nos pratiques. À l'intérieur de cadres contraints, tant par la forme que par les codes dont ils héritent, la matière vivante se manifeste avec force. La surface plane – du dessin chez Klossowski, de l'écran chez Bill Viola, qui servent tous deux de supports à la réflexion – se ride des tourbillons provoqués par ce qui d'elle émerge et la crève. À l'expression du suspens privilégié dans les gestes arrêtés chez le premier, le second préfère le travail de la stase à l'intérieur de l'image ralentie ; mais, à chaque fois, ce qui triomphe, c'est la façon dont l'image « retourne le corps dans l'espace du spectateur, incitant au partage. Les codes esthétiques du tableau vivant sont ici actualisés, en vue de questionner et d'enfreindre les limites de l'image, et afin d'agir dans l'imaginaire du spectateur ».

À l'inverse, les mises en scène photographiques du japonais Shoji Ueda, auxquelles s'intéresse Danièle Méaux, mettent l'accent davantage

sur une manière de pacifier l'image des corps – corps familiers de parents ou d'amis, cadrés par quelques objets usuels. Ainsi le vide qui sert tout à la fois de fond et d'écrin au « théâtre des dunes » rend sensible la matérialité de la surface qui, cette fois, se constitue comme support d'un véritable alphabet mental. Les corps offerts à nos regards y apparaissent tantôt comme des caractères écrits, tantôt comme des notes égrenées sur une portée. L'effet obtenu, entre calligraphie et chorégraphie, souligne la relation dialectique des corps à l'espace qu'une autre section permettra d'explorer plus avant.

L'étude que Muriel Plana consacre au film de Raoul Ruiz, *Généalogie d'un crime*, nous permet enfin de revenir sur la dimension intrinsèquement fantasmatique d'une telle surexposition des corps. La Pulsion ne se laisse pas aisément mettre en scène, et se sert, pour démultiplier ses effets, du cadre par lequel on essaie de la contraindre ou de la canaliser. Le « tableau vivant », utilisé par le personnage manipulateur que joue Michel Piccoli, comme partie prenante d'une pseudo-cure se retourne en catalyseur des instincts meurtriers. Devenu métaphore du cinéma lui-même, autant que de la psychanalyse dont se raille le réalisateur, il bloque tout processus de catharsis qui purgerait ou sublimerait les pulsions des acteurs comme celle des spectateurs pour au contraire les pousser à agir dans la continuité même de ces pulsions. Comme chez Klossowski, il tire sa réussite de la satisfaction érotique individuelle qu'il favorise, aux dépens du corps collectif que le théâtre prétend construire.

#### POLITIQUE DU TABLEAU VIVANT : ENTRE CORPS ET TERRITOIRE

Le tableau vivant et la photographie mise en scène n'ont cependant jamais renoncé à cette ambition tout à la fois sociale et politique. Maintes pratiques insistent au contraire sur leur capacité à *construire les corps en véritables territoires*. Et c'est à ces dernières que s'intéresse plus particulièrement notre troisième partie, à travers une série d'études qui toutes mettent en évidence ce que ce mode d'exhibition permet de faire émerger comme construction collective.

Ainsi, Marek Debowski, à partir d'un cas spécifiquement polonais, montre comment l'inspiration picturale des mises en scène de Wojciech Bogusławski, au tournant des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, a servi un projet politique national. En important sur scène de véritables tableaux de la vie paysanne et de la société populaire, le directeur du théâtre national de Varsovie est parvenu à fixer l'image d'une nation en voie d'émancipation et d'unification. A l'illusion plus ou moins factice d'une dramaturgie du verbe, largement issue de la dramaturgie classique française, le nouveau mode d'organisation scénique ainsi exploré a pu substituer un type de représentation plus à même de rendre compte de la constitution d'un véritable corps social. En cela, il fut peut-être le précurseur des révolutions

théâtrales que devaient permettre les innovations des Meiningers à la fin du XIX<sup>e</sup> s. en Allemagne puis en Europe.

Lorsque Francesco Panese s'attaque, lui, aux photographies de corps mis en scène pour les besoins de la médecine, il montre également le rôle de « façonnage visuel » que peut jouer l'image arrêtée. Par la capture mécanique et mimétique qu'elle suppose, la photographie participe ainsi à la construction d'un savoir mais aussi à celle d'une histoire des corps. Les planches anatomiques de la Renaissance présentaient le corps humain en un théâtre où il se déployait, par couches successives (entre vif et mort) et empilement de paradigmes, sur un fond symbolique renvoyant implicitement au motif pictural de la vanité. La photographie médicale, de son côté, de Galton à Marey, inaugure un régime d'objectivation lié à l'idéal naturaliste. De nombreux tableaux vivants photographiques de la seconde partie du XIX<sup>e</sup> siècle témoignent de cet idéal de fidélité à la nature. A travers l'outil technique, ils parviennent à transformer des corps de personnages singuliers en objets de connaissance médicale et en entités épistémiques. C'est ce dont témoignent, chacun à leur manière, les clichés réalisés à l'Hôpital Saint-Louis à Paris, dans les années 1860, ceux de Duchenne de Boulogne, ou *L'Iconographie de la Salpêtrière* (dont l'érection progressive au rang d'œuvre quasi mythique dit assez le rôle séminal dans l'imaginaire iconique contemporain).

20

Si l'objectivation permise par les parades militaires ou civiles de Francis Alÿs, Vanessa Beecroft ou Matthew Barney, n'est pas de la même nature que celle qu'évoque Francesco Panese, elle participe toutefois d'une même élaboration d'un corps collectif. Repartant des analyses de Rousseau, Benjamin ou Alain, Frédéric Guerrin analyse ainsi la manière dont la photographie, se saisissant de groupes composés d'une addition de corps individuels en un certain ordre assemblés, les soumettant à un traitement qui permet de les penser comme communauté, fait émerger une économie du travail des corps que ne permettait pas la seule peinture. Du coup, l'« attestation » permise par le tableau vivant et ses avatars photographiques permet de mettre au jour « l'hypothèse d'un régime spécifiquement collectif de l'esthétique » déjà en germe dans *La Lettre à d'Alembert sur les spectacles*.

Le point de vue d'Élise Van Haesebroeck s'inscrit dans une perspective finalement assez proche : l'utilisation qui peut être faite de tableaux vivants plus ou moins fugitifs au sein de productions théâtrales comme celles de François Tanguy est de nature profondément *politique*. En humanisant l'espace qu'ils réagencent à partir de leurs corps, les comédiens du Théâtre du Radeau inventent de nouveaux rapports d'où émerge une véritable altérité. Le corps ne se contente plus de s'insérer dans un paysage ou de faire image dans une scénographie ; il devient l'instrument d'un dialogisme proprement subversif. En termes deleuziens, c'est par ailleurs un nouveau schème sensori-moteur que les cadres et les écrans de *Coda* ou de *Ricercar* permettent d'installer

sur scène, manifestations d'une mémoire fragmentaire qui s'impose non plus comme image-mouvement mais bien comme image-temps, donnant toute sa force à l'immobilité fugitive du tableau.

Commentant une photographie d'Anna Malagrida, Michèle Galéa nous permet quant à elle de creuser la dialectique que le surgissement d'un personnage dans un espace cadré permet d'établir entre corps et territoire. Jouant sur la confrontation de la tradition picturale de la *veduta* et de motifs non signifiants voire intempestifs, l'image tirée de la série *Paisajes* fait revenir dans le cadre ce qui reste de paysage dans un espace découpé comme du territoire, autant que ce qui reste de corps dans un espace découpé comme de la culture. En détournant et s'appropriant l'espace culturellement codé, en le réordonnant comme le faisaient à leur façon les acteurs du Radeau, la jeune femme bottée de rouge saisie par l'objectif d'Anna Malagrida réfléchit la distance critique propre à toute tentative de territorialisation.

#### L'AUTRE SCÈNE DE LA PHOTOGRAPHIE : ENTRE ARTIFICE ET SUBVERSION

Un tel parcours, qui nous aura déjà permis d'explorer les glissements entre arts ou entre médias, l'oscillation entre terreur et fascination, ou celle entre corps et territoire, serait évidemment incomplet s'il ne s'arrêtait longuement sur les spécificités mêmes de la photographie mise en scène qui pourrait bien apparaître comme *l'autre scène* de la photographie.

Christine Buignet propose d'abord d'en affiner la définition, tant dans ses processus particuliers d'élaboration, qui ont aussi recours à d'autres pratiques artistiques, que dans la structure intentionnelle qui la fonde. Dès lors, se pose la question du passage de la fiction, créée à partir d'un dispositif artificiellement codé, à une possible perception de réalités exacerbées. La notion brechtienne de distanciation permet alors, avec l'exemple d'une photographie de Jeff Wall, d'analyser comment s'opère une disjonction donnant accès à l'expérience sensible suggérée par l'image. La vulnérabilité de corps contraints par des codes sociaux, thème emblématique de nombreuses photographies mises en scène contemporaines, est développée dans l'étude d'un polyptyque d'Anne-Line Bessou. Puis une théorisation des dispositifs de détournement est proposée, au regard d'une triade – interpolation / tropisme(s) / *inimageable* –, confrontée à des images notamment de Frédéric Nauczyciel et Mohamed Bourouissa. Elle permet de montrer comment, dans ces photographies mises en scène, s'articulent des codes (représentationnels, sociaux ...) générant une identification initiale, et la rupture, les réorientations qui s'y opèrent, enjeu et effet du dispositif mis en œuvre.

Lori Pauli poursuit cette séquence en remontant aux premiers temps de la photographie mise en scène. Car, on l'a rappelé pour commencer, c'est bien dès l'origine que des photographes ont joué de la contrainte technique première de la pose pour envisager une scénographie théâtralisée des

corps dans leurs images. Que cette origine ait été pour ainsi dire enfouie, sinon occultée par le fameux « noème » cher à Roland Barthes, dit assez que ce qui se joue dans ces dispositifs est proprement fondateur. L'analyse des liens unissant pose et jeu de rôles, la manière dont ces derniers installent très rapidement un contenu narratif, permettent de rendre compte du travail effectué notamment par Oscar Gustave Rejlander, dont les clichés font ici l'objet d'une étude particulière.

Si la contribution de Daniel Grojnowski nous fait, elle, faire un bond dans le temps, en se consacrant au seul *Déluge* de David LaChapelle, elle permet de mettre l'accent sur ce qui, d'un bout à l'autre de l'histoire de la photographie empêche cette dernière de se réduire à la *présentation* qu'on voulut longtemps voir en elle et à laquelle on réduisit corollairement ses pouvoirs. La notion même d'*aura* semble perdre de sa pertinence dans l'élaboration d'une telle imagerie au confluent de la peinture, de la photographie et de l'objet publicitaire. Un autre paradigme se fait jour qui consiste, pourrait-on dire, à *irréaliser* ou *déréaliser* la photographie, tout en abusant de la netteté et de la précision permises par elle aux dépens de la référence picturale qui lui sert de substrat. Ce faisant, de telles pratiques font revenir dans le *ça a été* de la photographie les pouvoirs de la Fable.

Avec le travail d'Edouard Levé, qu'aborde ensuite Pascal Navarro, c'est un autre retour de/vers l'origine que nous constatons. Cherchant à laver notre regard du flot constant des images médiatiques, les clichés des séries *Reconstitutions*, *Fictions*, *Pornographie* ou *Rugby*, parviennent à une simplicité archétypale qui trouble d'autant plus qu'elle s'inscrit sur un fond de référence manifeste à l'histoire de la peinture comme à celle du tableau vivant. Par leur ascétisme formel, par la façon dont, en les (r) habillant, elles dépouillent paradoxalement les corps de l'écran que pouvait constituer la nudité traditionnelle, par l'évacuation totale des décors, elles effacent les singularités ; le processus paraît poussé jusqu'à l'élimination de tout *punctum* potentiel, dans une sorte d'abstraction énigmatique – comme si le *ça a été* cédait définitivement la place à un *ça n'est pas et n'a jamais été* définitif, sinon définitionnel de toute origine, nécessairement fantasmée. Le commentaire semble ainsi convoqué par la neutralisation de l'image, comme dans la série des *Fictions*, associées chacune à quelques lignes de texte, et qui paraissent illustrer un mystérieux récit.

C'est d'ailleurs tout autant à la question du récit qu'à celle du discours, de leur retour dans le champ de la photographie via le recours au tableau vivant ou à la mise en scène, que s'intéresse Michelle Debat. En prenant la mise en scène comme *motif* (au sens étymologique de ce qui provoque le mouvement, et devient but, fin) des photographies de Serge Lhermitte, Mohamed Bourouissa, Aude Valade ou Alain Bernardini, il s'agit de montrer en quoi « il y a induction d'un récit, d'une narration, aussi littéraire, fictive ou documentaire soit-elle mais toujours teintée d'une dimension politique ou critique sous-jacente ». L'exacerbation des signes visibles de la mise en scène

dans certains courants de la photographie contemporaine se présente en effet comme manière d'allégorie de notre rapport au réel et façon d'exacerber – et donc de dénoncer – « la vacuité d'une société du trop d'images ».

Ce retour de la photographie sur elle-même, dont on aura compris que les tableaux vivants photographiques devenaient aisément les catalyseurs, Serge Tisseron en fait lui aussi l'un des effets majeurs de la photographie mise en scène. Mais parmi ceux-ci, il retient tout particulièrement la façon dont, cultivant l'articulation entre vie et mort, réalité et illusion (ou fiction), dont on a déjà vu l'importance pour notre objet, la photographie se définit en fait comme une « réalité métissée ». Née au cœur d'une culture entièrement centrée sur le livre et structurée par son refus de la dualité et le principe de non-contradiction, la photographie a certes longtemps dû s'accommoder de ces derniers. Voyant valorisé excessivement ce qui la rattachait au passé aux dépens de ce qu'elle devait à la durée voire de ce qu'elle contenait d'avenir, et face à l'insistance sur ses caractéristiques de témoignage beaucoup plus que sur sa capacité à raconter des histoires, elle s'est du coup trouvée libérée par l'explosion du numérique. Celui-ci a permis de mieux comprendre ce qui faisait d'elle, intrinsèquement, mais surtout dès l'origine, une *réalité mixte*, « construite dans un va-et-vient permanent entre la réalité objective et cette autre forme de réalité que sont les images intérieures du photographe ».

#### QUELQUES PHOTOGRAPHES METTEURS EN SCÈNE : DES MOTS AUX IMAGES (ET RÉCIPROQUEMENT)

23

Il était important de donner aussi la parole aux artistes. Trois entretiens avec des auteurs de photographies mises en scène – Sandy Skoglund, Bachelot Caron, Alain Bernardini – viennent ainsi compléter ce parcours, apportant d'autres perspectives de réflexion, mais confirmant la diversité des pratiques, de leurs champs référentiels et de leurs enjeux.

Si tous s'inspirent de faits du monde réel – des expériences banales comme celle de l'alimentation pour Sandy Skoglund, des faits-divers pour Bachelot Caron, ou des situations de travail pour Alain Bernardini –, chacun d'entre eux les détourne en y introduisant une part plus ou moins importante de fiction. Sandy Skoglund construit d'étranges paysages artificiels peuplés de scènes souvent fantastiques, Bachelot Caron recrée une tension dramatique tout en faisant visiblement référence à la peinture, Alain Bernardini s'engage dans une démarche relationnelle par un échange avec les travailleurs qu'il photographie dans des situations incongrues. Leurs images provoquent la surprise, tout en instillant doute et interrogations par un subtil décalage des codes de représentation.

Enfin, un portfolio en couleurs regroupe en fin d'ouvrage des photographies mises en scène des artistes interviewés, mais aussi d'autres photographes contemporains<sup>7</sup> (Yinka Shonibare, Jeff Wall, Dominique

Roux, Anne-Line Bessou, Mohamed Bourouissa, Frédéric Nauczyciel, Nazif Topçuoglu, David LaChapelle).

Le lecteur aura ainsi un aperçu de quelques-unes des infinies possibilités d'utilisations et de détournements de codes, comme des tensions qu'un groupe ou un unique personnage, un geste, un regard peuvent initier au cœur de la plus rigide des scénographies – vibrations qui pourront peut-être, subrepticement, le mener dans un *corps à corps* avec l'image...

## NOTES

1 - *Tableaux vivants. Fantaisies photographiques victoriennes (1840-1880)* est le titre d'une exposition qui fit date, du 1<sup>er</sup> mars au 6 juin 1999, au musée d'Orsay. Un petit catalogue édité par son commissaire, Quentin Bajac, en rendit compte au même moment, publié par la Réunion des Musées Nationaux.

2 - Une autre exposition majeure a été entièrement consacrée au sujet, au musée des Beaux-Arts du Canada à Ottawa, du 16 juin au 1<sup>er</sup> octobre 2006, sous la direction de Lori Pauli. Son titre anglais insiste particulièrement sur le rôle central du théâtre dans la constitution du paradigme ; *Acting the part. Photography as theatre / La Photographie mise en scène. Créer l'illusion du réel*, catalogue édité en anglais et en français, London, Merrel, 2006.

3 - Tout comme dans *Passion* de Jean-Luc Godard (1982), les chevaux y incarnent pour ainsi dire la résistance même du vivant dans l'image / face à l'image.

4 - Voir tout particulièrement *Image, discours, dispositif*, sous la direction de Philippe Ortel, Paris, L'Harmattan, « Champs visuels », 2008, et Stéphane Lojkine, *Image et subversion*, Paris/Arles, Jacqueline Chambon, 2005.

5 - On pense bien sûr à la série des « Études d'expression de Charles Deburau en Pierrot » d'Adrien Tournachon pour l'Exposition universelle de 1855 (musée d'Orsay).

6 - Bernard Vouilloux, *Le Tableau vivant. Phryné, l'orateur et le peintre*, Paris, Flammarion, 2002.

7 - Certaines de ces photographies étaient présentées dans l'une des trois expositions consacrées à la photographie mise en scène qui ont été organisées en mars 2010 à Toulouse : « Entre code et corps. Tableau vivant et Photographie mise en scène », à La Fabrique (Galerie d'art contemporain et Grande Galerie Le Tube), Université Toulouse-Le Mirail (pour Edouard Levé, Frédéric Nauczyciel, Anne-Line Bessou) ; « Simulacres et parodies. Mises en scène et petits arrangements photographiques », à la Galerie du Château d'Eau (pour Bachelot Caron et Nazif Topçuoglu) ; « Portraits de familles », à la Fondation Espace Écureuil.

Les auteurs de cet ouvrage remercient chaleureusement tous les artistes et les galeristes qui ont accepté de leur céder gracieusement les droits de reproduction des images présentées, tant dans le portfolio qu'en accompagnement des différents textes.

# *Christine Buignet*

## Irréels réalisés, réalités exacerbées ?

### La photographie mise en scène comme dispositif de détournement

*On demande trop peu à l'image quand on la réduit à une seule apparence.  
On lui demande trop quand on y cherche le réel lui-même.  
Ce qu'il faut, c'est découvrir en elle une capacité à nous faire repenser tout ça.*  
Georges Didi-Huberman<sup>1</sup>

Quelle que soit la manière dont on l'aborde, la photographie est un médium ambigu, dont les productions relèvent tant des déterminations techniques de l'appareil que des choix de l'opérateur, de son imaginaire, de son inconscient, et enfin du contexte de réalisation des images (au sens restreint : commande, création, photo-souvenir, etc., comme au sens large : contexte historique, culturel, social ...). Jacques Rancière évoque cette ambiguïté du médium d'une autre manière (dans « L'image pensive », chapitre de son ouvrage *Le Spectateur émancipé*) : « une pratique qui est exemplairement ambivalente, entre l'art et le non-art, l'activité et la passivité, soit la photographie<sup>2</sup> ». Les photographies sont ainsi des objets insaisissables, hétérogènes, images dialectiques tiraillées entre indice et icône (indice du fait des impacts lumineux captés lors de la prise de vue, icône par la construction de l'image, le sujet choisi et cadré à tel moment, de telle manière), voire parfois symbole (quand l'image est ostensiblement porteuse, totalement ou partiellement, de codes, de conventions socio-culturelles par exemple). Face à une photographie, on voit, et souvent on reconnaît les apparences qui nous y sont exposées, mais sans savoir ni la nature des réalités qu'elles présentent, ni comment, pourquoi, voire par qui, elles se sont trouvées ainsi disposées en l'instant de la prise de vue. Toute photographie est, en partie au moins, une énigme, que la photographie mise en scène semble parfois porter à son comble. Comme l'écrivait Edouard Levé dans son interview par lui-même, à propos de sa série « Rêves reconstitués » : « on est confrontés à une énigme dont on suppose qu'elle peut être résolue, mais dont on ne connaîtra jamais avec certitude la solution<sup>3</sup> ». Comme le rêve, l'image photographique mise en scène présente un contenu manifeste, sorte d'équation dont la plupart des éléments semblent renvoyer à des inconnues. On pourrait dire cela de toutes les photographies qui vont être ici évoquées, images qui étonnent, questionnent, laissant toute interprétation en suspens.

Mais c'est précisément en cette irrésolution que s'aiguise à la fois notre intérêt pour ces images et la conscience de la prégnance particulièrement

forte de ce qu'elles mettent en jeu pour nous. Les corps visibles renvoient à une superposition d'identités, réelles (celles des personnes qui ont posé) et imaginaires (celles des personnages plus ou moins définis qu'elles incarnaient pour le photographe, et celles que le spectateur y projette), et ils se trouvent pris dans des réseaux et détournements de codes divers (codes de représentation, mais aussi codes sociaux, culturels, historiques...). Ainsi ces images opèrent-elles, souvent à notre insu, une succession d'effets de réception qui nous confrontent à des aspects inattendus de notre propre rapport au monde.

Le questionnement sous-jacent parcourant l'ensemble de ces réflexions porte sur le paradoxe d'une photographie qui, alors qu'elle nous donne à voir une scène totalement fabriquée, parvient à y exacerber une perception qui semble nous frayer un accès au réel – ou, pour le dire autrement, une photographie qui, en mettant en scène un dispositif de codes y fait advenir l'intensité vibrante du corps.



Edouard Levé, sans titre, série « Fictions », 2006,  
éd. à 5 exemplaires, 50 x 50 cm, Courtesy galerie Loevenbruck, Paris.

« Je ne le quitte pas, je suis brève. On m'écoute, et je crains le cancer téléphonique »<sup>4</sup>.

Il sera utile de commencer par préciser ce que recouvre exactement l'expression « photographie mise en scène », parfois utilisée de manière inappropriée (nous limiterons ici notre corpus aux images de la fin du xx<sup>e</sup> et début du xxi<sup>e</sup> siècles – mais ces éléments définitoires sont valables tout autant pour la photographie du xix<sup>e</sup> siècle). Puis seront abordées successivement la question brechtienne de la distanciation, et l'étude du dispositif de fonctionnement et de réception de ces images à l'aide d'une triade : Interpolation / Tropismes / *Inimageable*, la relation entre codes et corps nous servant aussi d'articulation entre ces deux approches.

#### LA PHOTOGRAPHIE MISE EN SCÈNE, UNE PRATIQUE MÂTINÉE D'AUTRES ARTS

La photographie mise en scène sera entendue ici comme pratique artistique consistant à concevoir le projet d'une image, puis à trouver, agencer, organiser, voire construire les éléments que nécessite matériellement sa réalisation. Les caractéristiques qui permettent de la définir se situent donc d'abord du côté de la poïétique de l'œuvre, c'est-à-dire des modalités de son effectuation : il s'agit d'un agencement d'objets (au sens large : personnages, accessoires) dans un lieu, naturel ou construit, déterminé (de manière plus ou moins implicite selon les cas) comme espace scénique. Mais cette condition nécessaire n'est pas suffisante ; un autre paramètre entre en compte : un dessein, plus ou moins précisément déterminé.

235

En effet, si l'on se réfère à la définition que donne André Veinstein dans le domaine du théâtre, « la mise en scène est la fonction qui consiste à préparer le personnel et le matériel de la scène *en vue de* réaliser la représentation d'une œuvre dramatique<sup>5</sup> ». Cette organisation vise donc – et c'est aussi le cas en photographie – à transmettre une intention, à réaliser un projet qui lui préexiste. Pour le photographe, l'objectif peut être de l'ordre du message (comme ce fut le cas pour les trois versions de la première mise en scène d'Hippolyte Bayard, *Autoportrait en noyé*, de 1840, qui entendait ainsi attirer l'attention sur le sort injuste qui lui avait été réservé en ce tout début d'histoire de la photographie), un message plus ou moins personnel ou social, voire politique, mais aussi de l'ordre de la fiction, de l'expression d'un imaginaire, d'une conception du monde, etc. La photographie mise en scène procède donc d'un dispositif complexe qui articule un cadre repérable (espace scénique et éléments visibles) et une dynamique créée par la tension de l'image vers « du sens », des sens – nous y reviendrons.

Chez de nombreux photographes contemporains, la réalisation de telles images constitue un travail de grande envergure, s'étalant sur des mois, voire parfois des années (par exemple, la photographie de Jeff Wall intitulée *Une vue depuis un appartement*, finalisée en 2005, a nécessité deux ans de recherches et de préparation), et elle requiert souvent des

collaborations à des niveaux divers : prospections ou enquêtes préalables, repérages, fabrication de décors, d'accessoires, casting d'acteurs, élaboration d'éclairages, de maquillages, prises de vue multiples ... À l'hybridation première de toute photographie, s'ajoute ainsi dans la photographie mise en scène l'ouverture à d'autres pratiques et arts qu'elle va absorber en vue de l'image finale : scénographie, éclairage, direction d'acteurs, voire chorégraphie, empruntés au théâtre, au cinéma, parfois à la danse, mais aussi, selon les cas, passage par un travail de bricolage, de peinture, de modelage ou sculpture, d'installation, d'architecture, etc. Le lieu d'un apparent réalisme photographié par Jeff Wall dans *Insomnia* (1994) s'avère, par exemple, être un décor construit, à l'éclairage soigneusement étudié (une petite note posée à l'envers du décor précise même de ne pas oublier pour la prise de vue finale de sortir le beurre, d'humidifier les plats, etc !)



236

Prise de vue de *Insomnia* par Jeff Wall, 1994, courtesy of Jeff Wall  
(voir la photographie *Insomnia* dans le portfolio)

Ainsi également Sandy Skoglund a-t-elle fabriqué et peint les innombrables poissons qui envahissent l'espace de *Revenge of the Goldfish – Revanche du poisson rouge* – de 1981, et construit le décor de la chambre / aquarium (dont l'illustration en page suivante montre une reconstitution). Plus récemment, Wang Qingsong a mis à contribution toute une équipe d'assistants pour réaliser *The History of Monuments*, en 2010,

immense frise photographique se présentant comme un bas-relief, de 1,25 x 42 mètres. Elle réunit, dans un décor qui fut chaque jour reconstruit durant les prises de vue, deux cents figurants imbriqués dans ce volume et mimant, enduits de boue, des scènes de toutes époques, cultures et religions. Une vidéo du *making-off* de cette photographie l'accompagnait lors de son exposition aux Rencontres d'Arles durant l'été 2011, montrant bien toute l'ampleur du travail préparatoire aboutissant à l'image fixe finale. Le principe même du *making-off* – utilisé également lors des prises de vue réalisées par David La Chapelle pour construire sa photographie intitulée *Le Déluge* (voir *infra*, l'analyse qu'en fait Daniel Grojnowski, et la reproduction dans le portfolio) renvoie bien sûr d'emblée à la poïétique cinématographique.



Reconstitution de l'installation réalisée par Sandy Skoglund  
pour *Revenge of the Goldfish*. D.R.  
(voir la photographie originale dans le portfolio)

La structure intentionnelle de telles images est donc déterminante, mais leurs auteurs choisissent parfois de la dissimuler, sous l'apparence de photographies qui pourraient être des instantanés pris en des circonstances indépendantes du photographe<sup>6</sup>. En effet, si l'univers onirique de Sandy Skoglund ou le titanique tableau vivant de Wang Qingsong affirment d'emblée leur artifice (comme aussi les images de Les Krims, Joël-Peter Witkin, Clark et Pougnaud, et bien d'autres), la

photographie de Jeff Wall pourrait sembler, elle, être un document capté « sur le vif », d'ordre familial ou journalistique. C'est d'ailleurs le cas de la plupart de ses images, mais aussi de celles de certains photographes contemporains pratiquant la mise en scène comme Philip Lorca diCorcia, Valérie Jouve, Mohamed Bourouissa, Hannah Starkey... ou encore Frédéric Nauczyciel, d'une manière peut-être plus ambiguë encore : pour réaliser sa série « Demeure intime » (2005-2008), il est en effet allé passer deux jours et nuits chez une vingtaine de familles, et à partir de l'observation de leurs vies, il leur a demandé de rejouer sur place des scènes qui lui avaient semblé marquantes. La mise en scène semble donc viser ici non pas à créer une fiction, mais bien à documenter de la manière la plus emblématique possible, la rencontre d'une famille – et, au-delà du cas particulier, les modes de vie et de relations interpersonnelles au sein de foyers contemporains.



238

Frédéric Nauczyciel, *Lumière obscurcie (Inner light)*, Stockholm, 2005, série « Demeure intime », 2005-2008, courtesy of Frédéric Nauczyciel

Une grande part de l'ambiguïté de la photographie mise en scène tient très souvent à l'indécision qu'elle procure au spectateur, entre réalisme et exhibition d'un artefact. En effet, contrairement au spectacle théâtral et au tableau vivant, où le pacte d'artifice est d'emblée connu et admis (et permet, comme le montre Arnaud Rykner dans son texte – « Nature pas morte, vie pas tranquille : du tableau vivant à la photographie mise

en scène », voir *supra* –, un double jeu sur la référence culturelle et la présence charnelle des corps), le premier mouvement face à une photographie, s'il n'est pas fortement contrarié par l'in vraisemblance de la scène présentée, est d'y voir l'enregistrement plus ou moins instantané, plus ou moins posé, d'une situation pré-existante. Le spectateur a tendance à y projeter ce qu'il connaît, assimilant d'abord ce qui lui est donné à voir à la réalité d'une scène de rue, de reportage, d'intimité familiale, etc. Et bien souvent, la photographie mise en scène joue précisément sur les codes de ces catégories, permettant une accroche du spectateur, mais aussi sur leur détournement, créant ainsi un écart, une ouverture possible à l'interrogation, à la critique, à la dérision, etc. – formes diverses, peut-être, d'un souffle de vie infiltrant la construction élaborée.

Comment donc, à travers l'artifice déployé, a priori aux antipodes de la captation documentaire – sur le plan poétique tout du moins –, ces images nous permettent-elles d'atteindre, et peut-être de manière exacerbée, une certaine connaissance ou expérience du réel ? par une prise de conscience d'états de faits ? par la mise en rapport d'éléments signifiants ? Ou encore en nous faisant éprouver une émotion intense – sachant pourtant que, contrairement au théâtre ou au tableau vivant, l'image mise en scène ne peut pas compter sur le trouble de la présence réelle des corps face au spectateur ?

#### DE LA DISTANCIATION À LA DISJONCTION

239

La notion brechtienne de distanciation peut ici nous aider à développer la réflexion. Dans son *Petit Organon pour le théâtre*, Bertolt Brecht écrivait : « Une reproduction qui distancie est une reproduction qui, certes, fait reconnaître l'objet, mais qui le fait en même temps paraître étranger<sup>7</sup> ». Il faudrait ainsi, selon ses termes, faire apparaître les « choses données » comme des « choses douteuses » et pour cela, développer chez le spectateur un regard particulier, un « regard étranger » : « C'est ce regard aussi difficile que productif, que le théâtre doit provoquer par ses reproductions de la vie en commun des hommes. Il doit amener son public à s'étonner, et cela se fait à l'aide d'une technique de distanciation du familier<sup>8</sup> ». Comment ne pas penser aux photographies de Jeff Wall, ou à certaines séries d'Edouard Levé (comme « Actualités », « Transferts », « Rugby », « Pornographie », par exemple), qui miment des scènes tout à fait reconnaissables mais en y introduisant – ou soustrayant – des éléments qui entraînent l'étonnement ou la perplexité de celui qui les regarde ?

Il faut, pour Brecht, que coexistent chez le spectateur la vision de la scène jouée et la conscience toujours présente que, précisément, elle est jouée – faire apparaître donc « le *gestus* général de l'acte de montrer, qui accompagne toujours le *gestus* particulier montré<sup>9</sup> ». Cette distance, pour nous entre la chose photographiée et l'image qui la montre, disparaît

souvent dans l'esprit de qui regarde une photographie ; c'est ce qui fait souvent considérer le médium comme « transparent », comme l'exprimait déjà Roland Barthes (« Quoi qu'elle donne à voir, et quelle que soit sa manière, une photo est toujours invisible : ce n'est pas elle qu'on voit<sup>10</sup> ».). Mais dans la photographie mise en scène, le dédoublement peut s'opérer plus facilement, et sera d'autant plus efficace qu'il se développera bien souvent dans la durée – celle d'un regard interrogeant ce qu'il voit, en plusieurs étapes (« regard aussi difficile que productif<sup>11</sup> » pour reprendre les termes de Brecht...).

Examinons pour exemple une image du photographe canadien Jeff Wall : *Trân Đức Ván*, 1988-2004.



Jeff Wall, *Trân Đức Ván*, 1988-2004 (transparency in lightbox, 290 x 229 cm), courtesy of Jeff Wall

Au premier abord, il pourrait sembler s'agir d'une scène de rue un jour de soleil (héritage, mais en couleurs, de la « street photography », photographie de rue des années 50-60). Mais à y mieux regarder, le personnage nommé par le titre, homme plutôt jeune, immigré (il a les traits d'un indien d'Amérique), aux vêtements paraissant défraîchis (Jean François Chevrier l'évoque comme un « immigrant sans abri<sup>12</sup> » dans l'ouvrage qu'il consacre à Jeff Wall), semble dans une attitude curieuse. Sa

posture est peu banale : il est appuyé un peu de biais à un arbre derrière lui, qu'il pourrait également soutenir (la pensée fugitive d'une allusion à Atlas – un Atlas en partie délivré, mais désaccordé, inutile – peut traverser le spectateur). Littéralement « dans l'ombre », il a tête et yeux levés, on ne sait vers quel horizon d'attente. Précisons qu'il s'agit d'une photographie de grand format (290 x 229 cm), et comme presque toujours chez Jeff Wall, montée dans un caisson lumineux, ce qui donne à ses images une présence et une intensité tout à fait particulières. Face à cette image, le regard du spectateur ne peut s'évader dans la profondeur de l'espace représenté, arrêté par la quasi-frontalité du mur. Il circule donc dans cet espace restreint, redescendant vers l'autre personnage, de dos celui-là, mais la peau claire et en pleine lumière, une femme d'âge assez avancé semble-t-il vu la silhouette (ou un travesti, suggère Jean-François Chevrier<sup>13</sup>). Son mouvement semble figé, comme si elle était prête à se retourner, hésitant à le faire (comme hésitant à sortir de l'image !), paraissant presque fondue au mur, aussi, par la clarté du vêtement et du crâne. Une certaine assimilation des êtres et des choses semble se produire, l'homme de l'ombre, et de l'arbre, lié aussi, par les zones grises, aux objets à l'abandon, gobelets et cartons au rebut, herbes sauvages résistant à l'urbanisation... Et peu à peu, se développe la vision d'un état de société vacillant, où certains êtres sont en instance de basculer, bloqués dans une situation où ils sont acculés tout en s'y raccrochant – comme peut-être Trân Đức Ván à son arbre. Dans un entretien avec Els Barents, Jeff Wall évoque le caractère contraignant de la société, les effets du capitalisme, le refoulement imposé à l'émotion humaine, et la tension qui en découle :

241

[...] dans toutes mes photos, je pense qu'il y a une trace, un moment, où on trouve une sorte de conscience lucide de l'absence de liberté. Ce moment n'est pas forcément repérable dans toutes les personnes de la photo, peut-être dans quelques-unes ou dans une seule. Dans la scène, le poids énorme de l'absence de liberté est sur le point de devenir visible, de devenir un objet de réflexion rationnelle. Cela implique qu'on décrive une crise comme on le fait habituellement, un moment où les personnalités vivent une expérience qui remet leur vie en cause. J'essaie de montrer cette situation, cette situation « liminale » ou situation de seuil dans laquelle une personne est à la fois elle-même et pas elle-même au même instant. Cette non-identité avec soi-même est le germe de toute transformation et de tout développement<sup>14</sup>.

Cet effet de distanciation, difficile à obtenir par la photographie qui enregistre l'apparence superficielle des choses, est rendu possible ici par le recours à la mise en scène, et à des personnages qui, comme au théâtre, jouent un rôle, ainsi que le précise Jeff Wall :

Elles [toutes les personnes dans mes photos] jouent des rôles, donc elles sont « autres ». Je pense qu'il est possible, grâce aux effets complexes de

techniques empruntées à la peinture, au cinéma et au théâtre, d'insuffler au médium photographique cette dialectique de l'identité et de la non-identité. Et si je veux le faire, c'est pour représenter à la fois la surface d'une vie gâchée et son contraire, la possibilité d'une autre vie, d'une vie qui émergera de la première comme sa négation<sup>15</sup>.

L'intention est ici clairement affirmée, et exprimée dans l'image par une sorte de schématisation, à travers les figures d'un étrange étranger, et d'une non moins étrange passante, qui bousculent des codes implicites. Mais la connaissance de l'histoire de cette photographie va encore amplifier la concordance qui nous apparaît entre le travail de Wall et les recommandations que formule ainsi Brecht : « Il est toutefois nécessaire que la stylisation n'abolisse pas mais au contraire intensifie le naturel. En tous cas, un théâtre qui tire tout du *gestus* ne peut se passer de la chorégraphie. Rien que l'élégance d'un mouvement et la grâce d'un arrangement distanciant, et l'invention pantomimique aide beaucoup la fable<sup>16</sup> ». Dans l'exemple qui nous occupe, Jeff Wall, seize ans après avoir fait la photographie initiale, l'a en effet modifiée. L'image présentée précédemment était la version de 2004, qui a remplacé celle de 1988 (le changement a été effectué par prise de vue du second personnage, puis montage numérique).

242



Jeff Wall, *Trân Đức Vân*, 1988, courtesy of Jeff Wall

La chorégraphie des deux personnages se fondant en un seul, dans la photographie de 1988, était justement trop marquante, trop anecdotique, détournant l'attention du personnage principal, comme le note aussi Jean-François Chevrier<sup>17</sup>. Leurs directions inversées ne rendaient pas cette impression de suspens irrésolu mais au contraire de mouvement saisi, de rythme réglé, à la fois trop explicitement artificiel et induisant une détermination s'opposant trop fortement à la stase de Tràn Dúc Ván. Dans la photographie finale, c'est la légère étrangeté des postures des corps qui nous permet d'enclencher un questionnement, puis de rebondir d'éléments en éléments, nous laissant peu à peu percevoir une sorte de violence invisible, insidieuse, emblématique de l'emprise de la société sur l'individu – notamment comme ici, sur ses membres les plus vulnérables. « La souffrance et la dépossession restent au centre de l'expérience sociale <sup>18</sup> » écrit Jeff Wall ; un grand nombre de ses photographies visent à nous le faire ressentir. Le procédé de distanciation mis en œuvre au niveau poétique dans son travail rejoint donc ici une thématique de la disjonction entre être humain et société – nous renvoyant d'ailleurs à une des lectures possibles – mais assez sombre – du sujet même de cet ouvrage.

#### **DES CORPS ALIÉNÉS PAR DES CODES**

L'irruption de la vulnérabilité d'un corps contraint par des codes sociaux, et dont la seule image suffit à rendre évidente la prégnance de ces codes, est peut-être une caractéristique assez largement partagée dans la photographie mise en scène contemporaine. On peut penser par exemple à la plupart des images de Gregory Crewdson, dans lesquelles le corps, parfois nu, apparaît comme une anomalie dans le décor, l'expression même d'un malaise, dérangeant la stricte organisation des lieux représentés. Dans une toute autre démarche, Désirée Palmén et Liu Bolin pratiquent l'art du camouflage, le corps se fondant dans les espaces où il prend place et dont il emprunte les motifs (par un travail de peinture en trompe l'œil effectué sur les vêtements avant la prise de vue). Pour la première, il est souvent question de dénoncer les systèmes de surveillance et autres formes d'autorité dont l'individu est devenu la proie ; pour le second, l'enjeu premier fut de mimer l'effacement que le régime chinois lui imposait (en ayant notamment détruit son atelier). Dans les deux cas, le corps réifié entraîne dans sa disparition les traces de l'individualité du sujet, et c'est l'image dans son ensemble qui se trouve chargée de relayer la muette protestation.

Certains travaux d'Alain Bernardini (voir *infra* l'entretien mené avec lui, et ses images dans le portfolio) mettent également en exergue l'écart entre volonté individuelle et codes sociaux imposés par le monde du travail, mais par des images qui en montrent la subversion – et ceci à double titre. En effet, si elle s'exprime par les postures inattendues des travailleurs qui, le temps de la photographie, enfreignent les règles de comportement

dans l'entreprise, par ailleurs comme le note très justement Michelle Debat<sup>19</sup>, la subversion est davantage encore dans l'opportunité de pause temporelle qui leur est offerte que dans la pose adoptée. Les personnes photographiées sont de fait actives dans la décision de prise de vue, l'artiste leur permettant, par une démarche relevant d'un art relationnel, de (re)devenir sujets, dans, de et par l'image. L'aliénation se dit alors en quelque sorte en négatif, par des corps en force, comme triomphant des codes ramenés à un statut secondaire, et donc maîtrisés.

Dans ses polyptyques photographiques, Anne-Line Bessou adopte une démarche inverse, puisque c'est en se mettant elle-même en scène – à travers plusieurs personnages-types – qu'elle devient, d'une certaine manière, le porte-parole de ceux qui, victimes d'un monde du travail de plus en plus oppressant, ne trouvent plus la force d'exprimer leur mal-être. Et c'est par le détournement de codes, à plusieurs niveaux, que s'effectuent à la fois d'autres formes de distanciation des réalités évoquées, et la construction d'un propos singulier et communicatif – passant, notons-le, par la création de codes formels spécifiques. Ces polyptyques se composent en effet de quatre images, alternant deux à deux selon un principe de base visuellement évident : deux sont des gros plans d'un visage crispé par le malaise, voire par l'angoisse ; les deux autres représentent une scène de travail, avec et sans personnage. Le parti pris de cette grille démonstrative (dont les rythmes formels se construisent sur répétitions et variations de lignes, masses, couleurs, etc.) rejoue le caractère implacable des processus sociaux et en exacerbe la lisibilité – tel un graphique synthétisant des données.

244



Anne-Line Bessou, *La pyramide*,  
série «Fragments actuels», 2009-2010, 40 x 130 cm

Concernant le duo de visages, le plus souvent identiques, ils échappent tant aux codes traditionnels du portrait qu'à ceux de la photo d'identité, aussi bien par les expressions représentées que par le cadrage, la focale déformant légèrement les proportions, ou encore les couleurs (à forte dominante bleutée, et souvent avec un contraste accentué à l'extrême).

Dans les deux scènes de travail, par-delà la disparition emblématique du personnage de l'une à l'autre, divers détails révèlent à un regard attentif des indices embrayeurs d'un elliptique récit : dans le polyptyque de l'illustration, la « pyramide des besoins » de Maslow censée modéliser la motivation humaine par une série de besoins hiérarchisés, schéma utilisé dans le management, a subi quelques modifications qui en détournent le sens tout en affichant une signification bien plus réaliste dans le contexte professionnel (par exemple, le « besoin de réalisation » est devenu « besoin de résultats »). Et les bijoux, aux formes géométriques répétées, portés par le personnage semblent eux-mêmes renvoyer à cette vision d'ensembles hiérarchisés, objets assurant une possible transition entre code présent sur l'affiche et corps figé d'une jeune femme, prise entre casque d'écoute et écran d'ordinateur, identifiée ici à sa seule fonction. La mise en scène des images est renforcée par la scénographie de leur exposition qui enserme ces corps qui semblent pourtant échapper au spectateur autant qu'à eux-mêmes.

Ainsi dans certaines images une *mise aux codes* des corps les fait apparaître comme vidés d'identité, exténués d'apparence ou de fonctionnalité. Toutefois, leur présence même, et la tension que créent ces corps avec leur contexte ne constituent-elles pas, précisément, ce qui *anime* l'image, et atteint le spectateur ?

#### DES DISPOSITIFS DE DÉTOURNEMENT

245

Il est possible maintenant de tenter de préciser davantage le processus de détournement qu'opère la photographie mise en scène, en montrant quelle relation peut s'établir entre ce duo *code et corps* et une triade que j'ai proposée<sup>20</sup> pour analyser le fonctionnement des œuvres photographiques contemporaines (mais qui s'applique aussi à bien d'autres formes d'œuvres plastiques actuelles). L'idée de cette triade prend appui – et élan – sur le postulat d'Arthur Danto (dans *La Transfiguration du banal*) selon lequel une œuvre artistique diffère de tout autre objet ou situation en ce qu'elle est toujours « à propos de quelque chose<sup>21</sup> ». Mon élaboration de cette triade visait une approche des œuvres contemporaines à la fois structurée et souple, permettant de rendre compte de leur dynamique interne singulière, des hybridations qui les constituent, des flux qui les parcourent – et par conséquent d'envisager les étapes de leur réception.

Les trois points d'analyse – interpolation, tropisme(s), *inimageable* – semblent, dans le sujet qui nous occupe ici, renvoyer à trois niveaux de codes (que ce soit par leur exposition ou par leur déconstruction) que l'on peut alors plus précisément définir. Nous prendrons pour exemples certaines des images ci-dessus, ainsi qu'une photographie de Mohamed Bourouissa, *La République*, 2006, de la série « Périphérique » (voir illustration *infra*).

### — L'interpolation

C'est une notion que j'ai empruntée aux mathématiques, où elle désigne une opération menée par le chercheur quand il étudie un phénomène (pour nous, il s'agira du spectateur face à l'œuvre) : il construit, à partir de seulement quelques points ou valeurs qu'il y repère, une figure, un modèle lui permettant de rendre compte du fait ou de l'objet analysé. Pour le spectateur, il s'agit donc d'une sorte de schéma de représentation, dont l'image mentale se forme à partir de quelques éléments de la photographie visibles au premier regard. Ces schémas, qui répondent souvent à des critères archétypaux – nous voyons ici le lien direct avec la question des codes – lui permettent aussi de combler dans un premier temps les éventuels manques ou étrangetés de la photographie considérée : *c'est une photo de famille, c'est une scène de rue, c'est un portrait, c'est une illustration documentaire...* (pour reprendre quelques-uns des exemples visuels ci-dessus), ou encore *c'est une photo de reportage* pour l'image de Bourouissa. Dans chaque cas, ce sont certains éléments ou aspects de l'image, renvoyant grossièrement à des codes de représentation (parfois aussi à des codes sociaux ou culturels largement partagés) qui servent de base à l'interpolateur. Notons que cette première lecture, toujours globalisante, peut dans la photographie mise en scène renvoyer aussi à une autre image artistique ; c'est le cas des tableaux vivants photographiés dont parle Jean Arrouye dans le présent ouvrage (voir *supra*), à propos des reprises d'*Annonciation* par exemple. Mais l'interpolation peut – et il en est presque toujours ainsi pour la photographie mise en scène –, se révéler non pertinente par la suite, ou tout du moins largement insuffisante pour rendre compte des enjeux de l'image : la photographie de Nauczyciel n'est pas vraiment ce qu'on appelle une « photo de famille », et la motivation de la prise de vue en est radicalement différente ; on peut en dire autant de ce qui n'est pas non plus exactement une « scène de rue » pour celle de Jeff Wall, etc.

246

Pour la photographie de Bourouissa, un certain nombre de marques semblent induire la construction interpolée : groupe de jeunes hommes + banlieue + nuit + drapeau = fait divers capté par un photojournaliste... (l'image a d'ailleurs été réalisée peu de temps après le mouvement de révolte des banlieues en France en 2005, largement relayé par les médias). Divers tropismes vont amener le spectateur à percevoir que ce n'est pas le cas.



Mohamed Bourouissa, *La République*,  
de la série « Périphérique », 2006

### — Le(s) tropisme(s),

Le tropisme (notion issue au départ de la biologie, mais choisie aussi en clin d'œil à Nathalie Sarraute<sup>22</sup>), par l'étymologie même du terme (issu du grec *τρόπος*, *tropos*, tour ; *τρέπειν*, *trepein*, tourner), définit un mouvement, un déplacement orienté. La notion concerne dans la triade celui ou ceux produit(s) par des éléments de l'œuvre, et entraînant la réception (sensible comme intellectuelle) dans une direction non désignée d'emblée par la visibilité de l'image. Ces tropismes peuvent être engendrés par un ou plusieurs éléments déclencheurs, aussi bien des détails que des caractères généraux de l'image, ou encore son titre ou les modalités de sa monstration, entre autres. Les tropismes déstabilisent l'interpolation, ils amènent à dépasser la réception première de l'image, ils créent une rupture dans le régime d'interprétation engagé – pour le dire autrement, ils enfrennent ou détournent les codes préalablement perçus.

Dans la photographie de Frédéric Nauczyciel évoquée antérieurement, le cadrage et surtout l'éclairage, qui crée un fort clair-obscur, privilégie le démesurément des objets – grille-pain, bol, luminaire allumé... – au détriment des personnages ; par ailleurs, ceux-ci – une adolescente et un ou une autre presque invisible dans l'ombre de l'arrière plan, lourdement posés – ont tous deux les yeux clos. Tout ceci ne confirme guère l'hypothèse

d'une photo de famille. En outre, la composition place les éléments du sujet aux bords de l'image, autour d'un centre qui semble à peu près vide, mais où la ligne verticale d'un meuble coupe quasiment la photographie en deux, séparant ainsi les espaces occupés par les personnages. Le titre, *Lumière obscurcie*, renvoie également à une thématique de la dualité, mais aussi de l'oxymore, qui entraîne le spectateur vers une interprétation plus symbolique. Enfin, à l'angle le plus chargé de la composition, une boîte d'allumettes en équilibre sur son plus petit côté nous fait face, presque une mise en abyme, en négatif, de l'image : le motif du couvercle (illustration réalisée en 1936 par Einar Nerman) représente un enfant (en défonce blanche) marchant, les mains ouvertes, sous un lumineux soleil coloré (occupant lui aussi le haut gauche de l'image, comme dans la tradition picturale !).



248

Frédéric Nauczyciel, *Lumière obscurcie*, 2005 ;  
et motif de la boîte d'allumettes dessiné par Einar Nerman

La relation avec l'attitude et les caractéristiques opposées des jeunes photographiés est assez étonnante, à tous points de vue (précisons que la marque inscrite sur la boîte de ces allumettes suédoises très courantes, *Solstickan*, est en fait le nom d'une fondation caritative dont le but est de venir en aide aux enfants dans le besoin ; la vente des boîtes d'allumettes était destinée à alimenter financièrement la fondation). Ces différents éléments amènent peu à peu le spectateur à s'interroger sur la nature et les enjeux de l'image qu'il regarde.

Les tropismes opèrent selon un processus assez similaire dans la photographie *La République* de Mohamed Bourouissa, dont le titre déjà n'évoque pas un événement particulier – comme le ferait la légende d'une photographie de reportage –, mais une notion, voire une idée. Le motif du drapeau français tenu par un personnage en haut de l'image rappelle la célèbre toile de Delacroix, *La Liberté guidant le peuple*, de 1830 (évoquant la révolution des Trois Glorieuses en juillet de la même année), tableau dont

s'est en effet inspiré le photographe. On y retrouve par exemple, outre l'effet de groupe humain en extérieur nuit, la gamme chromatique d'ensemble qui privilégie les trois couleurs du drapeau. Mais si, dans l'œuvre de Delacroix, à partir des corps morts du premier plan, une dynamique ascendante semblait accompagner les personnages dans la détermination et l'espoir du changement (construction pyramidale, visages levés, leur claire du ciel entourant la femme symbole de la Liberté – qui deviendra d'ailleurs aussi celui de la République ! – d'une sorte d'aura, etc.), la composition créée par Bourouissa est construite de manière plus ambiguë, plutôt sur le mode de la confusion, voire de la disjonction... parfaitement organisée. La construction pyramidale semble inversée, l'image est creusée dans sa partie supérieure par la vaste zone presque triangulaire, occupée par un ciel d'un noir intense. Et si les corps de deux personnages du premier plan forment un « V », accentué par une ombre au sol, l'un est retenu dans son geste et l'autre part en sens inverse, tête baissée. Les positions, gestes et directions des personnages divergent, tous paraissent affairés, mais à des activités différentes. Quant à celui qui porte le drapeau (et que les autres ne regardent pas vraiment), on ne sait pas ce qu'il s'apprête à en faire – d'autant plus que l'élément vertical dont il est proche n'est pas un mât, mais ... la gouttière d'un petit bâtiment vétuste, abri ou cabane en dur. Et le seul personnage, de dos, qui semble le regarder, porte un brassard, mais curieusement de couleur rose vif ; ni *black*, ni vêtu tout à fait comme les autres, serait-il opposé à eux, tentant d'interrompre une action en cours ? Quoi qu'il en soit, les *trop* nombreuses et *trop* fortes sources de lumière, la gestuelle et la disposition *trop* chorégraphiques des corps, certains détails vestimentaires (dont ceux du personnage presque accroupi sur la gauche de l'image, qui renvoient directement aussi à la toile de Delacroix) suffisent à questionner le spectateur sur la véracité de l'instantanéité de la scène. Les tropismes, qui déconstruisent sa vision stéréotypée initiale, le détournent vers d'autres hypothèses.

Rompant donc la cohérence illusoire de l'interpolation, les tropismes bousculent l'interprétation codifiée qui s'annonçait, sans pour autant apporter au spectateur des clefs explicites. C'est le mouvement qui prédomine, entraînant tout autant de gain que de trouble, voire de perte, mais ouvrant au regard et à la pensée des voies nouvelles, non balisées cette fois. Et, en détournant ainsi irréversiblement la perception, les tropismes nous désignent qu'il y a autre chose, autre chose à percevoir à travers ce visible, autre chose qui nécessite, aussi, notre propre animation. C'est ce qui fait l'objet de la troisième notion.

### — L'*inimageable*

Ce néologisme (qui me permet d'éviter les connotations techniques de l'« inphotographiable », le renvoi à la dimension mimétique de l'image de l'« irréprésentable », la dimension morale de l'« inmontrable », etc.) nomme

une notion plus difficile à expliciter. Elle désigne en effet une zone latente, une étendue sans limites définies, celle d'un percept flou, vers quoi tend la dynamique de l'image, et où se rejoignent des projections de l'auteur et celles de chaque spectateur. Cette zone du manque – manque à voir, mais qui crée cependant une sorte d'aimantation – fait toute l'intensité de notre rapport à ces photographies. Et c'est peut-être là, dans cet *inimageable* qui reste hors l'image, qui ne peut l'atteindre – ou alors il y disparaît – que « du corps » circule ... du corps absent, absenté, mais qui justement se fait ainsi relais de désir. Il permet au spectateur d'accéder à un état de porosité qui ouvre une brèche dans ses propres codes personnels, l'amenant à une sorte d'étrange empathie distanciée. C'est peut-être grâce au partage de l'*inimageable* vers lequel nous portent ces photographies pourtant mises en scène qu'il est possible d'accéder à une perception exacerbée de réalités qui nous étaient plus ou moins étrangères – et que des codes figés en stéréotypes risquaient de nous cacher.

Ainsi, éprouvons-nous face à l'image de Nauczyciel de ce petit déjeuner d'adolescents, dans *Lumière obscurcie*, à quel point la « demeure intime » (intitulé de la série dont elle est extraite) peut générer de pénombre ; la violente lumière n'entraîne pas ici les visages à se tourner vers elle – ils sont fermés sur la nuit intérieure, reste de sommeil ou poids d'une mésentente ? L'ombre de l'institution familiale peut cacher tous les drames, la prégnance de l'espace et celle des objets figent le silence sous des apparences qui donnent en général le change. Mais quels sont les réels besoins des enfants, entre les codes d'une société européenne dite civilisée, les réalités qu'elle produit, ou encore l'idéal naturel représenté par le dessin de *Solstickan* ? De multiples interprétations de cette photographie sont possibles, mais la gamme s'est étendue, la portée de l'image atteint le champ social tout aussi bien que notre propre intimité et les souvenirs qu'elle renferme.

Devant *La République* de Bourouissa, une fois dépassé le stéréotype des *événements des banlieues*, et repérée la mise en scène de l'image, les interrogations se multiplient. Déjà, comment avons-nous pu nous laisser prendre au piège, en dépit de toute réalité tangible outre une tension savamment orchestrée par les formes et les couleurs ? À quel point avons-nous donc intégré déjà les représentations médiatiques et leur falsificateur « parler vrai » ? Nous sommes renvoyés aux insuffisances de notre regard tout autant qu'aux manipulations devenues monnaie courante – tout particulièrement sur ce thème hautement politique. Et quelle est ici la *res publica*, la *chose publique* que partagent les personnages ? ce *petit pan de mur* blanc, d'un dérisoire bâtiment de la collectivité, seul point de ralliement peut-être, sur lequel aller hisser un drapeau ? ou cet espace de la cité, délimité par les immeubles d'arrière-plan ? ou le pays dont le drapeau est le symbole ? Mais quelle part de souveraineté appartient aux peuples des banlieues montrés ici, dont on sait bien que les perspectives ne sont pas à égalité avec celles d'autres populations ? De quelles formes

de liberté et de choix de vies disposent-ils dans une république qui se targue de démocratie ? Là encore les questions sont ouvertes, et les propositions varient au fil de l'observation de l'image – un jeu de regard entre deux personnages donne une piste, le geste d'un troisième en ouvre une autre, la diversité apparaît dans toute sa richesse et sa mobilité, élargissant la thématique à celle des relations entre les êtres, entre les êtres et les territoires, etc.

L'*inimageable* de cette photographie de Bourouissa rejoint peut-être, partiellement, celui de *Trân Dúc Ván* de Jeff Wall voire, en d'autres strates, celui des polyptyques d'Anne-Line Bessou... et de bien d'autres photographies encore. Est-ce à dire que l'étendue de l'*inimageable* serait telle qu'il atteindrait toute image dans une zone de réception où elles communiqueraient dans une certaine indifférenciation ? Évidemment non ; mais ces photographes, outre leurs préoccupations pour le social voire le politique, partagent un contexte temporel commun, ainsi qu'une diffusion médiatique de l'actualité et des questions de société probablement assez voisine en raison du développement d'internet – ce qui peut expliquer en partie ces convergences.

Pour résumer l'usage ici de notre triade, nous pourrions dire que le spectateur produit presque automatiquement de l'interpolation, puis qu'il est capté-entraîné-retourné par les tropismes de l'image, qui l'amènent à circuler dans l'indétermination de l'*inimageable*. Il subit donc dans un premier temps l'emprise de codes de représentation figés, appartenant à la culture collective ; puis par les tropismes, des sortes de décollement s'opèrent ponctuellement entre les apparences tout d'abord perçues et leur sens qui se délite : des anomalies, des manques, des détails désavouent son impression première et initient des significations nouvelles, échappant aux codes trop bien connus ; il est alors livré à la singularité résistante d'un ensemble où tout est mouvant, corps-image vivant de sa réactivation par chaque spectateur. Ces photographies mises en scène, donc d'irrélés réalisés par un artiste désireux de les faire advenir, sont porteuses d'une *autre scène*, autre versant de réalités exacerbées qui tendent à apparaître dans l'image.

Comme l'écrivait Jean-François Lyotard, « Le "sujet" ou le "motif" ou le "thème" de l'œuvre nous appâtent. Mais l'œuvre n'accomplit pas le désir, elle l'inaccomplit<sup>23</sup> ». Elle l'inaccomplit, mais, précisément en le créant, en lui ouvrant des voies de circulation. Et pour cela, la photographie mise en scène contemporaine, en articulant des éléments hétérogènes, en menant d'une intentionnalité de l'auteur à l'indétermination de l'image, crée une dynamique où peut s'inscrire, aussi, la liberté du spectateur. Ainsi la photographie mise en scène peut-elle être vue comme lieu d'une hétérogenèse, suggérant des configurations nouvelles, amenant le récepteur à éprouver paradoxalement à la fois sa singularité et l'oubli momentané de l'individuation – irruption d'un corps partageable dans une faille des codes.

## NOTES

- 1 - Georges Didi-Huberman, entretien avec Robert Maggiori, « Des gammes anachroniques », *Libération*, 23/11/2000 ; <http://www.liberation.fr/livres/0101354639-des-gammes-anachroniques>.
- 2 - Jacques Rancière, « L'image pensive », in *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique éd., 2008, p.115-116.
- 3 - Édouard Levé, « Interview d'Édouard Levé par lui-même », in *Angoisse / Reconstitutions*, éd. Nicolas Chaudun, 2008, p. 84.
- 4 - Édouard Levé, *Fictions*, éd. POL, 2006 (phrase en relation avec la photographie présentée).
- 5 - André Venstein, *La Mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, éd. Librairie théâtrale, 3ème éd. 1992, p. 10 (c'est nous qui soulignons par l'italique).
- 6 - Sur ces deux types de photographies mises en scène, celles s'affichant ostensiblement comme telles, et celles qui dissimulent dans un premier temps leur nature construite d'artefact, voir Christine Buignet, « De la narration à l'ellipse : nouveaux dispositifs dans la photographie contemporaine » in *Discours, Image, Dispositif*, sous la dir. de Philippe Ortel, coll. « Champs visuels », éd. L'Harmattan, 2008 (p. 201-217).
- 7 - Bertolt Brecht, *Petit Organon pour le théâtre* (1948), Paris, éd. L'Arche, 1978, p. 40.
- 8 - *Ibid.*, p. 42-43.
- 9 - *Ibid.*, p. 66.
- 10 - Roland Barthes, *La Chambre claire – Note sur la photographie*, éd. de l'Étoile / Gallimard / Le Seuil, Paris, 1980, p. 18.
- 11 - Bertolt Brecht, *Petit Organon pour le théâtre*, op.cit., p. 42.
- 12 - Jean-François Chevrier, *Jeff Wall*, Paris, éd. Hazan, 2003, p. 162.
- 13 - *Ibid.*, p. 362.
- 14 - Jeff Wall, *Essais et entretiens 1984-2001*, Paris, éd. Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2001, ré-éd. 2004, p. 71-72.
- 15 - *Ibid.*
- 16 - Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, op. cit., p. 69.
- 17 - Jean-François Chevrier, *Jeff Wall*, op. cit., p. 310.
- 18 - Jeff Wall, *Essais et entretiens 1984 – 2001*, op. cit., p. 75.
- 19 - Voir *infra* Michelle Debat, « La mise en scène comme motif dans les représentations photographiques et chorégraphiques ».
- 20 - Après l'ébauche de certains aspects dans divers articles, l'élaboration de cette triade a été finalisée dans *Paradoxes de la photographie et inimageable* (texte d'HDR, Université de Provence, 2009) dont une version remaniée est à paraître.
- 21 - Arthur Danto, *La Transfiguration du banal*, Paris, éd. du Seuil, 1989.
- 22 - Cf. Nathalie Sarraute, *Tropismes*, Paris, éd. Denoël, 1939.
- 23 - Jean-François Lyotard, *Discours, figure*, éd. Klincksieck, 1971, ré-éd. 2002, p. 385.