

## **ANTHROPOGENIES LOCALES – PHYLOGENESE**

### **HISTOIRE PHOTOGRAPHIQUE DE LA PHOTOGRAPHIE**

## **25. WITKIN (U.S.A, 1939), BOLTANSKI (France, 1944)**

### **La transitionnalité et la présence**

Toutes les photos qui précèdent étaient faites pour être feuilletées, même quand elles étaient très denses. Cependant, depuis que la photographie est devenue populaire dans les années 1890, il y eut des photos d'autre sorte, comme celles qui, isolées ou en pêle-mêle, de format réduit ou élargies en poster, ont trôné sur les murs ou sur les meubles, pour garantir une certaine identité des personnes, des familles, des groupes fluides : ce sont les photos monuments. Il y eut aussi celles qui, dans un tiroir retiré, nourrissaient un théâtre personnel, habituellement violent ou érotique : cabinets de curiosités et cabinets secrets en réduction. Si le kitsch des années 1900 excelle dans ces deux genres, si de « grands » photographes jouèrent parfois quelques gammes de ce côté, on en trouve peu qui en firent un sujet photographique.

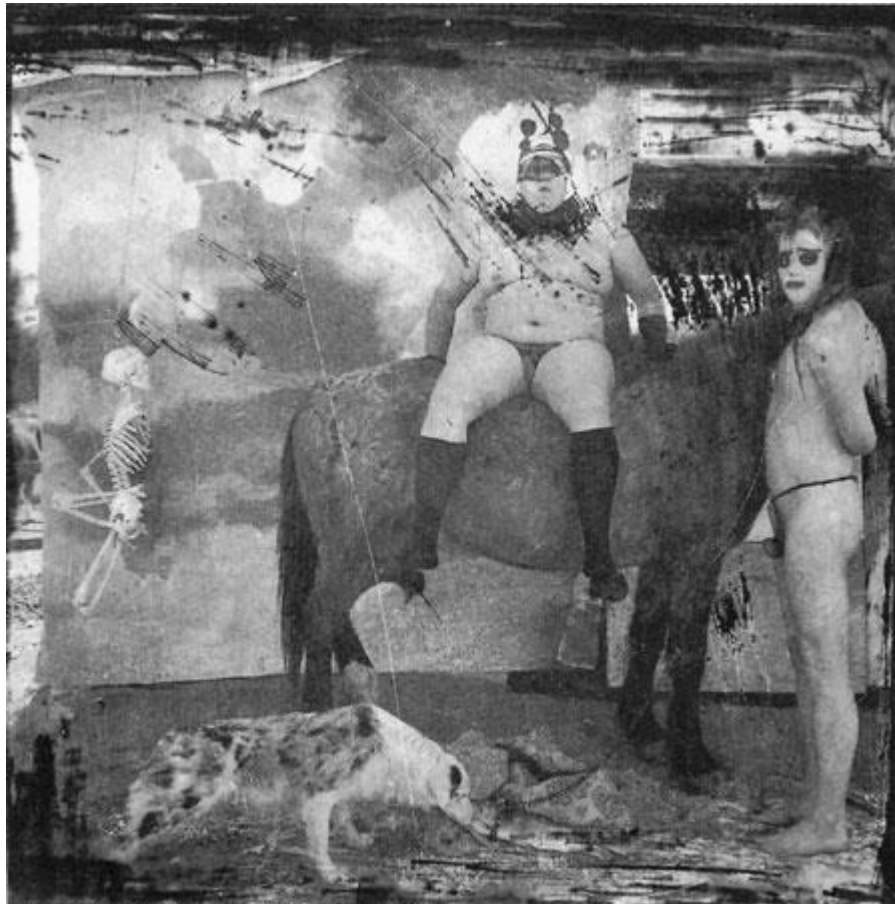
Or, depuis les années 1970, cette latence a pris fin. Ce fut sans doute le résultat de l'attitude théorique, qui invita à thématiser des activités inconscientes et jusque-là jugées triviales. Et aussi de la mentalité post-moderne, valorisant les étrangetés individuelles et l'historicité, jusqu'à réhabiliter la narration.

### **25A. Cabinet secret et transitionnalité : Witkin**

Le cabinet secret s'éclaire de la notion d'objets transitionnels selon Winnicott. Ce qui importe dans ceux-ci ce n'est pas qu'ils soient tels ou tels, mais bien que, tout en étant tels, ils s'ouvrent et se relient à d'autres, beaucoup d'autres, qui partagent plus ou moins leur statut. Ce qui vaut donc en ce cas c'est moins l'objet à partir duquel un être humain (déjà aussi un animal) organise affectivement et cognitivement son environnement que la transitionnalité plus ou moins large, plus ou moins réussie, activée à son occasion. S'ils sont transitionnels en ce sens, on peut dire aussi que les cabinets secrets sont moins faits d'images que de fantasmes, en

entendant ces derniers (car il y en a cent définitions) comme des images si disponibles qu'elles ne sont plus isolées et déterminables, mais activent le lien d'un individu avec son environnement. Lien topologique, cybernétique, logico-sémiotique, il va de soi.

Qu'on parle de transitionnalité ou de fantasmatisation, la photographie semble alors très douée. Elle se prête au pêle-mêle et au bric-à-brac, où des photos peuvent se chevaucher sans trop se gêner, vu que leurs effets de champ perceptivo-moteurs et logico-sémiotiques sont moins cohérents que ceux des peintures, qui s'entredétruisent dans le pêle-mêle. Surtout, les trafics de développement, d'impression, de griffure, de morsure, de froissage, d'usure du négatif ou de stades ultérieurs, favorisent des accentuations et des gommages qui permettent aux «objets transitionnels » de se subordonner à leur « transitionnalité ».



Witkin, *The Prince Imperial*, in *Zien automne 82*.

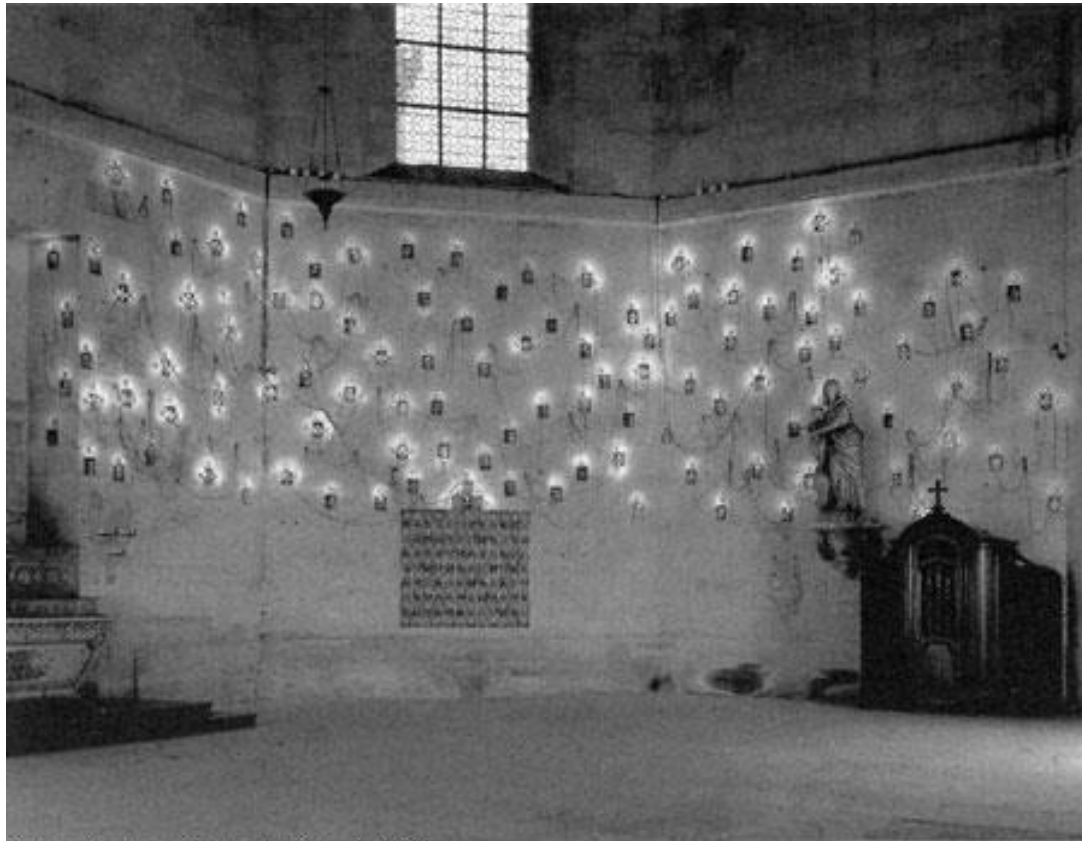
Ces aptitudes de la photographie au cabinet secret sont devenues le sujet photographique de Witkin. Ses thèmes furent imposés du même coup : «objets» du sexe, du meurtre, de la décomposition, de la mort, tous fonctionnant comme stimuli-signaux chez Ranimai, et comme stimuli-signes chez l'homme. Seulement, Parfaire était de leur conférer, par les procédés photographiques qu'on vient d'énumérer, assez de béance à l'intérieur d'eux-mêmes et assez de transitionnalité entre eux pour que leur vue entretienne justement la disponibilité du fantasme au sens entendu et ne les coagule pas en images, comme c'est souvent le cas dans la «stage photography» à la façon de Les Krims (PHPH,98). Le titre du recueil *The frontiers of meaning* suggère bien, par le sens vaguant de «meaning» et le pluriel de «frontiers», qu'il s'agit de relations d'objets plus que d'objets.

Malgré son mythe fondateur de la petite fille écrasée dont il aurait vu la tête rouler sur le pavé, Witkin est sans doute au moins aussi théorique que compulsif. Nous l'illustrons par *The Prince Impérial* (\*Zien, automne 82, numéro sur la stage photography), qui signale combien ce genre de démarche devait s'accorder au goût post-moderne pour les réactivations de mythologies lointaines, à cent lieues du modernisme.

## **25B. Le monument et la présence : Boltanski**

Le monument n'est pas le pêle-mêle, qui croise mille choses. Au contraire, il dégage fortement une chose. Mais il rejoint le pêle-mêle en ce que cette chose est floue. Comme la flamme du soldat inconnu. Comme un arc de triomphe, dont on oublie vite, malgré ses bas et hauts-reliefs, de quel triomphe il s'agit. Comme une tombe, au contenu impensable. Pour finir, le monument est surtout une présence, bientôt une présence pure, assurant d'autant mieux la cohésion de la collectivité que les «restes» dont il témoigne sont plus évanescents.

Boltanski, dont la pratique déborde de beaucoup la photographie, et qui n'aime pas être classé comme photographe, tourne autour du monument. Il a fait des présentoirs de vêtements, lesquels, étant des indices, sont très présents. «Nous en avons tous fait l'expérience avec la mort d'un parent. On voit ses chaussures et on voit la forme de ses pieds comme une image creuse de sa personne en négatif.» Les (ré) surrections ainsi entendues sont vraies ou fausses, ou plus exactement fictionnelles, et on ne dissociera jamais dans leur auteur l'artiste et le clown, ou l'hassidien. On a attribué ces pratiques à l'enfance de Boltanski, abandonné par sa mère et éduqué par son père, et se donnant en imagination l'enfance qu'il n'avait pas eue en réalité. Mais il faut dépasser la psychologie vers la métaphysique, celle de sa double tradition chrétienne et juive, de désordre vincible et de tohu-bohu invincible, de résurrection de corps glorieux et de résurrection de corps physiques, de rationalité et de hassidisme, que la photographie et ses indices ont pu porter à divers titres, comme l'exemplifie assez *Les Enfants de Dijon* de 1985 (\*\*AP,454a), ensemble de photos d'enfants monumentalement regroupées dans l'abside d'une église bourguignonne.



Boltanski, *Les enfants de Dijon*, AP, 454a

Tout converge là vers la présence, presque la présence pure. Les photos des enfants, rephotographiées ou non, ont été encadrées, car, pour la vivacité de la présence, le cadre est souvent plus important que ce qu'il encadre. En tout cas, elles sont humbles : la présence n'a pas les folles prétentions de la conscience. L'ensemble veut moins représenter qu'évoquer, c'est-à-dire appeler de la voix, à voix basse. Enfin, la présence veille dans les lampes qui nimbent les images. C'est tellement la lumière évocatrice qui importe, plus que les traits du visage, que les fils électriques qui apportent le courant passent devant les photos, les effaçant comme informations, et les intensifiant comme énergie, comme courant. Alors, dans ce «paradis peint où sont harpes et luths», les enfants, sont-ils vivants ou morts? L'œuvre a été créée, paraît-il, à l'occasion de la Toussaint. Oui, ils sont un peu des vivants et un peu des morts. Un peu dans la réalité et un peu, ou beaucoup, dans la fiction.

Mort-vie, vie-mort, c'est bien l'idée qu'on se fait ici des images, quelles qu'elles soient. En dessous des portraits, voici un curieux retable de 10 x 8 photos, non de visages mais de papiers froissés, circonvolutions chaotiques, abstractions entre visages et cerveaux, aussi sombres dans leur contraste rouge et noir que les autres photos sont jaune chaud sous leurs lumières artificielles. Or, ne trouvez-vous pas que ces froissements font aussi des images? Présents comme des images? Pour mieux répondre, on ira jusqu'au bout de la liturgie selon laquelle nos ex-voto photographiques jouxtent un autel à gauche, un confessionnal à droite, de «vrais» ex-voto épigraphiques, la Vierge debout entre ciel et terre.

Ainsi, ce mur chrétien est en même temps un Yabbok juif, et il est frère de *Monument, La Fête de Pourim* de 1988 (FS,341). Sur le Yabbok juif, on passe facilement d'une rive à l'autre dans les deux sens, ce qui n'est pas le cas de l'Achéron grec. Dans le pêle-mêle photographique, qui est présence-absence indicielle plus qu'information, et qu'il soit monument public ou monument privé, on passe aussi facilement d'une rive à l'autre.

La photographie comme Yabbok. Ou encore comme illustration de la catégorisation fondamentale fonctionnements/présence, qui est peut-être en train de remplacer la catégorisation monde/conscience, qui avait dominé l'Occident.

**Henri Van Lier**

### **Histoire Photographique de la Photographie**

in *Les Cahiers de la Photographie*, 1992

#### **Renvois aux documents adéquats:**

PN : *Photography Until Now*, Museum of Modern Art.

NV : *The New Vision*, Metropolitan Museum of Art, Abrams.

AP : *The Art of Photography*, Yale University Press.

FS : *On the Art of Fixing a Shadow*, Art Institute of Chicago.

BN : Beaumont Newhall, *Photography : Essays and Images*, Museum of Modern Art.

LP : Szarkowski, *Looking at Photographs*, Museum of Modern Art.

PF : Kozloff, *Photography and Fascination*, Addison.

CI : Camera International, Paris.

PP : Photo Poche, Centre National de la Photographie, Paris.

CP : Le Numéro spécial des «Cahiers de la Photographie» consacré au photographe envisagé.

PHPH : *Philosophie de la Photographie*.