



Contre-culture dans la photographie contemporaine

Michel Poivert

Cet ouvrage révèle la vitalité d'un nouveau pan de la création photographique contemporaine. Depuis une génération, quantité de photographes nourrissent en effet des pratiques originales, soucieuses d'éthique et d'écologie. Loin d'incarner des expériences marginales, ces alternatives forment au contraire une puissante lame de fond. Certains artistes valorisent ainsi des procédés anciens, une temporalité lente et des formes de co-création. Beaucoup s'approprient des archives vernaculaires en hybridant la photographie avec les arts manuels comme le collage et la broderie. D'autres encore amplifient la photographie par le biais d'installations.

Activisme et poésie se mêlent pour proposer des mondes où il est question de matérialité, de geste, de réconciliation et de résilience : c'est dans le corps de la photographie que les artistes cherchent à relire le monde et en inventer de nouveaux, par des utopies où l'imaginaire permet de dépasser le culte des images. En se reconnectant au tangible, la photographie entre dans une période de transition.

180 œuvres – 130 photographes

Michel Poivert est professeur d'histoire de l'art à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

textuel



59 € - ISBN : 978-2-84597-

La photographie surcyclée

Tirage pigmentaire d'après fichier numérique d'une photographie trouvée
et retouchée, sur papier Hahnemühle Photo Rag Ultra Smooth 305 g, 40 × 68 cm

Les Encendrées 1, série 1418 : échos, versos et graphies de batailles, 2014

Catherine Poncin



Sur une large cimaise, une multitude de rectangles inégaux de papier jauni dessinent, par l'agencement de leur teinte, l'inscription «MORE». L'œuvre de l'artiste française Isabelle Le Minh intitulée *Re-play (after Christian Marclay)* (2009) est confectionnée à partir de photographies anciennes, dont on ne voit que le revers mais qui nous parlent à la fois de leur présence massive et, par homophonie, de leur «mort». L'hommage au musicien et vidéaste Christian Marclay, pour qui la musique est une réalité tangible, évoque ici l'évidente matérialité photographique. La disparition des images est paradoxalement entraînée par leur multiplication, leur extinction par l'obsolescence technique, mais leur présence est préservée dans cette nouvelle manière de les rejouer. L'œuvre du Colombien Oscar Muñoz intitulée *Editor solitario (Solitary Editor)* (2011), immatérielle parce que conçue comme une projection, montre une main qui manipule et remplace des photographies sur une table, ne cessant de faire et défaire les liens potentiels qui les relient entre elles – comme si l'œuvre d'Isabelle Le Minh avait été retournée et redistribuée. Si tous n'ont pas la force de ces œuvres-manifestes, nombre de travaux actuels se composent de petits tirages aux origines incertaines, auxquels leur emploi procure une nouvelle valeur. C'est l'une des formes les plus singulières de recomposition de la photographie à l'ère numérique. Celle qui consiste à ne plus *prendre* de photographies, au sens d'une «prise de vue», mais à *reprendre* celles réalisées par d'autres. Peut-on qualifier de photographes ceux qui choisissent une «déprise»? Ceux qui posent l'appareil, se libèrent de tout un processus technique, cherchent des clichés dans les archives, moissonnent les sites Internet pour réimprimer des images et les agencer? Ces travaux de remédiation, qui font parler des photos souvent anonymes, évoquent bien le *replay* du musicien qui interprète des partitions oubliées.

Ces photographes «non pratiquants», sont-ils les héritiers des artistes du siècle dernier, issus d'une tradition avant-gardiste qui, de Dada au surréalisme, des artistes pop aux conceptuels, a déconsacré le geste artistique en s'appropriant des images pour réaliser montages, citations et toutes sortes de détournements? Ou bien sont-ils la forme accomplie d'une passion pour la photographie «vernaculaire» – c'est-à-dire commune, anonyme, issue de pratiques amateurs comme professionnelles, mais sans valeur artistique? Avec l'arrivée de la technologie numérique, toute photographie analogique n'est-elle pas soudainement devenue une relique du monde d'avant?

Esthétique du réveil

Une esthétique du «réveil» des images est née avec cette sensibilité. Chez la Française Catherine Poncin, la collecte, l'agencement, la re-photographie ou toute autre sorte de processus transforment des clichés abandonnés en proposition poétique. Dès *Polysémie Memoria* (1991), la photographie n'est pas détournée au sens des usages parodiques: elle est réanimée dans un nouveau contexte qui lui donne force et vigueur. Son pouvoir évocateur s'étend au-delà de son histoire pour toucher l'imaginaire collectif. Le Français Mathieu Pernot, dans son travail intitulé *Les Témoins* (2006) comme dans *Le Meilleur des mondes* (2006), utilise des cartes postales des années 1960-1970 où les grands ensembles d'habitat collectif sont représentés comme des cités idéales. Il agrandit les clichés jusqu'à y laisser percevoir des détails qui révèlent la présence de personnes saisies à leur insu par une prise de vue effectuée à longue distance. Prisonniers dans la trame d'impression, ces petits personnages sont comme des fossiles humains qui nous font signe. Le geste

photographique est minimal, mais l'évocation des êtres qui surgissent du passé est troublante. Désormais précieuses, ces épreuves populaires n'ont plus la fonction que leur attribuaient les artistes du xx^e siècle: banale voire triviale, une photographie vernaculaire était alors un symbole antiartistique. Le recyclage des images photographiques a longtemps eu pour fonction esthétique de déconstruire l'autorité de l'art. Pour les avant-gardes, une simple image désœuvrée donnait à l'art le goût amer du commun. Cette petite vertu de la photographie vernaculaire, tout comme son ancrage dans les usages familiaux qui la chargent d'affects, recelait pourtant déjà une puissance évocatrice, comme s'il restait dans ces images quelque chose d'imperceptiblement vivant. À l'heure où ces photographies ne sont plus produites, où elles ont été remplacées par des images numériques, à l'heure de leur extinction – comme on parle de l'extinction d'une espèce –, elles acquièrent une intensité inédite. Les photographies vernaculaires connaissent un renversement complet de valeur dans leur destin esthétique: si les photographes et plus largement les artistes les choisissent, c'est en raison de leur aura d'archive, de leur force de témoignage, de leur capacité à incarner une parcelle de temps arrachée au passé. Mais aussi, et surtout, en offrant leur corps de papier émulsionné que l'œil parcourt dans ses nuances de tons et de textures, leur matérialité est intrinsèquement liée à leur esthétique. Pour les artistes, ces «photographies sans photographes» alimentent les créations; il ne s'agit pas d'un patrimoine qu'il faudrait conserver intact, mais bien d'un dialogue à engager avec le vétuste. «Conserver, c'est transformer», selon la célèbre formule de l'architecte Carlo Scarpa. Les opérations de réveil des images s'organisent autour de deux autres modalités: récupérer et réinitialiser. Avec *Incidental Gestures* (2011-2012), l'artiste française Agnès Geoffray se réapproprie ainsi des photographies

trouvées dont elle augmente la charge traumatique par des interventions qui soustraient des éléments par la retouche, ou au contraire en ajoutent, venant parfois corriger l'histoire (elle rhabille une femme nue conspuée par la foule, fait disparaître la corde d'une pendue) et créer des conjonctions d'images qui intriguent et dramatisent. Les traumas sont ainsi à l'intérieur des photographies comme des énergies latentes susceptibles de venir interférer avec nos peurs et nos souvenirs. Dans *Les Captives* (2020), de petites photographies vernaculaires sont disposées à l'intérieur de capsules de verre soufflé, comme si cette inclusion les immortalisait en les protégeant. Les photographies disent ainsi, par le geste de l'artiste, le pouvoir de réparer en allant au point d'origine où le mal et l'image se fécondent. Dans un autre esprit, la Française Emmanuelle Fructus déploie à travers ses *Tableaux* (depuis 2013) une œuvre ambitieuse avec des images de familles anonymes. Elle découpe dans ces épreuves d'époques diverses les contours des corps, constituant ainsi une sorte de stock de figures de papier. Puis elle crée des agencements qui recomposent des familles de personnages associés selon certaines règles (taille, couleur des papiers, etc.) et qui, par correspondances formelles, fabriquent des sortes d'immenses typologies: familles d'images autant qu'images de familles. L'artiste française Coco Fonsac s'est également passionnée pour des arborescences de photos trouvées afin de former, par des jeux de broderie, des liens imaginaires entre les êtres représentés. Sa série intitulée *Tout ça ne tient qu'à un fil* (en cours depuis 1985) est formée d'importantes structures ramifiées qui pourraient appartenir à une tradition enfouie. La Canadienne Amy Friend revendique, elle aussi, cette idée d'images abandonnées et ressuscitées: elle travaille à faire revenir la lumière dans ces photos perdues dans la nuit des temps. La série *Dare alla Luce* (en cours

depuis 2012) montre ainsi des clichés réalisés à partir d'épreuves vernaculaires, percés de trous d'aiguille et rétroéclairés. Ils s'animent ainsi, par le revers, d'un éclairage qui fait retour dans le corps de l'image comme le souvenir du flux lumineux qui les a fait naître. L'image photographique est devenue un médium en soi, une terre que l'on modèle, une palette que l'on mélange, un stock que l'on explore, un minerai que l'on fond. Ces photographies ont quelque chose d'une énergie fossile. Leur stock paraît inépuisable; raffinées, elles deviennent un carburant esthétique. Mais, à l'inverse d'une énergie polluante, leur dépense est l'occasion de ne plus faire de nouvelles images, mais de les surcycler. Car elles ne sont pas remises en circulation comme on le ferait d'un produit usagé, afin de reprendre du service ou d'être transformées en d'autres objets. Elles sont revalorisées pour leur esthétique. Si ces photographies font retour, elles nous reviennent augmentées de pouvoirs expressifs. La photographie écrit toujours un épisode de son histoire, lorsqu'un changement de sa valeur intervient.

Réparation et réapparition

Mais comment parler du monde présent sans prendre de photographies de ce qui se passe aujourd'hui? La question, aussi naïve soit-elle, est légitime. Comment des photos d'archives peuvent-elles « revenir » pour parler de notre monde interconnecté? Quelle langue ancienne pourrait énoncer les discours d'un monde nouveau? Ce sont des photographes « ventriloques » qui font parler ces photographies au présent, prouvant, s'il en était besoin, qu'il n'est pas nécessaire de montrer le présent pour le représenter. L'évocation de l'actuel passe parfois par le geste d'actualiser. C'est toute l'entreprise d'artistes qui se transforment en généticiens, en archéologues, en conteurs autant

qu'en iconographes: depuis ces photographies d'un autre temps, ils parviennent à nous dire qui nous sommes, d'où nous venons, et vers où nous pourrions aller. Certains artistes œuvrent à un « réapparaître » des images qui se teintent d'une dimension tragique en se mettant en relation directe avec l'histoire contemporaine. Il en va ainsi des travaux sur les disparus. Sinistre politique d'éradication des contestations, les pratiques de disparition ne laissent aux familles, pour se souvenir des absents, que quelques photographies. Encore faut-il pouvoir les voir. Le photographe algérien Omar Daoud a eu le courage de retrouver et de reproduire des centaines de visages d'Algériens disparus lors de la guerre civile opposant l'État à l'Armée islamique du salut, dans les années 1990. Ce sont parfois de simples photographies d'identité, qu'il a réunies en un ouvrage intitulé *Devoir de mémoire / A Biography of Disappearance: Algeria 1992* (Autograph ABP, 2007) et qu'il a su exposer en manière d'hommage. Geste de réapparition aussi que celui de Catherine Poncin en Colombie, avec l'œuvre photo et vidéo *Archives d'un présent* (2015), produite lors d'une résidence à l'Alliance française de Bogota. Se rapprochant des associations de victimes qui, depuis les années 1970, dans le contexte du conflit opposant l'État aux Forces armées révolutionnaires de Colombie (FARC), ont subi déplacements forcés, sévices et disparitions, écoutant le témoignage de femmes, elle en exhume les portraits: reproduire pour donner à voir, dans un geste qui est avant tout celui d'une éthique. La dimension critique et analytique des travaux de remploi de photographies permet de relire l'histoire et de s'y relier. Santu Mofokeng a ainsi entrepris de repasser par les images pour donner à comprendre la construction des stéréotypes raciaux en Afrique du Sud, son pays natal. L'œuvre qui aboutira au livre intitulé *The Black Photo Album / Look at Me, 1890-1950* (Steidl, 2013)