
Errances photographiques
Errances photographiques
mobilité et intermédialité
LIBRE ACCÈS
PDF et ePub
gratuits en ligne
Sous la direction de
Suzanne Paquet

Errances photographiques

Sous la direction de Suzanne Paquet

Errances photographiques

MOBILITÉ ET INTERMÉDIALITÉ

Les Presses de l'Université de Montréal

Remerciements

Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH)
Centre de recherches intermédiales sur les arts, les lettres et les techniques (CRIalt)
Christelle Proulx : mise en forme du manuscrit

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec et Bibliothèque et Archives Canada

Vedette principale au titre :
Errances photographiques : mobilité et intermédialité

Comprend des références bibliographiques.

ISBN 978-2-7606-3294-3

1. Photographie. I. Paquet, Suzanne, 1960- .

TR145.E77 2013 770 C2013-941707-9

ISBN 978-2-7606-3294-3 (papier)
ISBN 978-2-7606-3332-2 (pdf)
ISBN 978-2-7606-3333-9 (epub)

Dépôt légal : 1er trimestre 2014
Bibliothèque et Archives nationales du Québec
© Les Presses de l'Université de Montréal, 2014

Les Presses de l'Université de Montréal reconnaissent l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise du Fonds du livre du Canada pour leurs activités d'édition.
Les Presses de l'Université de Montréal remercient de leur soutien financier le Conseil des arts du Canada et la Société de développement des entreprises culturelles du Québec (SODEC).

IMPRIMÉ AU CANADA

INTRODUCTION

Ubiquités

De la photographie au post-photographique

Suzanne Paquet
Université de Montréal

S'il m'appartient d'ouvrir cet ouvrage, je m'y prendrai un peu à rebours. L'usage veut que l'on commence par le commencement, que l'on respecte tant soit peu un ordre chronologique. Je proposerai pourtant une lecture qui part d'un présent (très présent), pour remonter le temps jusqu'au moment de l'apparition de la photographie, puis faire retour autant de fois qu'il le faudra. Cela pour réfléchir sur deux thèmes qui ont été à l'origine de l'atelier qui lui-même fut l'amorce de ce livre[1]. L'association, fondamentale, entre photographie et mobilité constitue notre premier thème, la mobilité s'envisageant ici de diverses façons : spatiale et géographique, temporelle, tout aussi bien que médiale. Voyageant de concert avec les transports rapides mis au point au XIXe siècle, la photographie fut l'un des instruments de connaissance du monde par lequel un ailleurs pouvait être montré ici, et inversement. Avec le dispositif photographique s'inventèrent également de nouvelles temporalités, un autrefois pouvant littéralement s'immiscer dans notre maintenant et même lui survivre[2]. De plus, sa capacité à fixer irrémédiablement les événements du monde, à arrêter

le flux du mouvement ou de l'action en *fractions de seconde,* autorisa ce que Louis Marin a si finement nommé un « écartement du temps », chose jusqu'alors inédite[3]. Un second motif de réflexion, faisant écho à l'alliance photographie et mobilité, est celui des relations entre la photographie et l'art, des liens qui se sont noués suivant de bien curieux chemins, entrecoupés de nombreux détours, de glissements spatio-temporels et de possibles « transmigrations », tout au long de la courte – mais combien dense – histoire du médium. Ces deux grands thèmes sont ceux autour desquels s'organisent les essais de notre volume.

Revenons d'abord à cette amorce à l'envers. Prenant les choses à rebrousse-poil, je proposerai donc quelques réflexions sur la notion de *post-photographie*, au regard précisément de la mobilité, pour montrer que s'il y a glissement, il n'y a certes pas de coupure franche entre un autrefois et un maintenant du médium, et que la photographie, dont nos auteurs démontrent l'importance, la survivance et la persistance à réapparaître partout toujours, reste une catégorie particulière, une *forme de pensée,* disait Philippe Dubois[4], encore effective. En fait, parler de post-photographie correspond à penser encore la photographie, d'où les nombreux allers et retours dans le temps de ce texte qui voudrait, avant de présenter les essais ici réunis, aborder quelques usages sociaux et artistiques liés au couple photographie et mobilité. Par ailleurs, il m'apparaît nécessaire qu'un ouvrage comme le nôtre touche, serait-ce brièvement, la question de l'image numérique : les textes ici réunis, organisés en deux sections respectant une certaine chronologie, nous amènent au seuil de cette question, très actuelle ; à moi donc, de commencer par la fin.

Art sans art, art pour tous

Il semble que la photographie ait cessé d'exister comme médium unique ou spécifique depuis l'avènement de l'image numérique, l'encodage propre à cette dernière ayant remplacé la *prise d'empreinte* physique qui distinguait la photographie argentique, avec son support de sels photosensibles produisant une image dite latente qu'il était nécessaire de révéler, puis de fixer à l'aide de produits chimiques. La photographie, à l'ère *post-photographique*, aurait ainsi « basculé dans le régime général des images[5] » où, dépossédée de ses propriétés physico-chimiques, elle partagerait un même code avec bien d'autres manifestations. Elle y perdrait, du coup,

cette qualité qui a fait sa fortune, celle d'être réplique et témoignage de la réalité : la photographie numérique, parce qu'elle est encodage plutôt qu'empreinte et puisqu'on peut aisément la modifier, ne saurait plus être une pièce à conviction.

L'apparition du code numérique marquerait une rupture dans une logique particulière de l'image, apparemment instaurée avec l'« invention » de la photographie, ou même avant. Ainsi, l'ère post-photographique ouvrirait, selon certains, la possibilité d'un renouveau de la perception, dans lequel le visuel ne serait plus aussi hégémonique et de vieilles conventions comme la perspective légitime, de même que certains usages des images, largement parlant, enfin tomberaient en désuétude[6]. Paradoxalement, le moment de la mort de la photographie correspond à son explosion diffuse dans toute la culture, son triomphe le plus irrévocable et, de la mort de la photographie naîtrait le photographique[7]. Nul ne peut nier en effet que le monde vient à nous par un nombre chaque jour accru d'images fixes qui sont des petits bouts d'espace-temps, des *laps de lieux*[8] prélevés, déplacés et toujours apparentés à *l'idée de photographie*, issue du XIXe siècle mais toujours vivace. Une idée que François Brunet décrit comme « une liaison extraordinairement puissante et contraignante entre un thème logique ou sémiologique – l'image exacte parce que naturelle, ce qu'on appellera un art sans art – et un thème social et politique – l'image et la pratique de l'image comme facultés ou droits universels, qu'on désignera comme un art pour tous[9] ». Il est aussi vrai que tous utilisent encore aujourd'hui ce que l'on définit toujours comme des images photographiques pour rendre compte des événements de leur vie, reproduisant ce que Pierre Bourdieu, en son temps, a appelé « les usages sociaux de la photographie », – toutes choses que l'on voudrait pourtant croire dépassées. « On veut que la photographie trouve sa justification dans l'objet photographié, dans le choix de le photographier ou dans l'usage éventuel de la photographie », disait Bourdieu[10], à cette différence près qu'aujourd'hui les photographies prolifèrent et circulent profusément, grâce au code numérique. Si, autrefois, elles se propageaient parce qu'elles empruntaient les mêmes véhicules que les humains – le train fit beaucoup pour la diffusion de la photographie au XIXe siècle –, aujourd'hui elles semblent se multiplier pratiquement d'elles-mêmes.

C'est donc, selon Brunet, l'apparition d'un art sans art, d'un art pour tous, qu'annonçait François Arago dans son fameux « Rapport à la

Chambre des députés » de juillet 1839, décrivant d'une part la photographie comme indispensable à toutes les disciplines, autant artistiques que scientifiques, parce qu'elle s'avérait capable de tout reproduire au plus exact grâce à l'action des rayons lumineux sur la plaque sensible et, d'autre part, comme une technique à la portée de tous et ne demandant aucune dextérité particulière[11]. Reproductible et multipliable, la photographie a en effet très vite circulé partout sous toutes sortes de formes (les clichés vendus par les studios, les stéréogrammes produits en très grand nombre, éventuellement les cartes postales) ; elle est devenue un bien de consommation tôt apprécié et de plus en plus abordable. « Servante des sciences et des arts, mais la très humble servante[12] », en même temps que pratique à mi-chemin entre le vulgaire et le noble, exercée et appréciée par certains artistes et résolument rejetée par d'autres, art *moyen* ou *commun* par excellence, la photographie a peiné à trouver sa légitimité parmi les arts. Sa reconnaissance, à ce titre tardive, est pourtant arrivée au moment où elle a envahi, de manière plus ou moins subtile ou pernicieuse, tout l'art des avant-gardes. Il ne faudrait toutefois pas perdre de vue que la photographie, « premier mode de reproduction vraiment révolutionnaire », avait, comme certains l'ont souligné, provoqué au XIXe siècle une « crise » de la peinture qui allait se résoudre par « la doctrine de l'art pour l'art » et éventuellement la naissance de la peinture abstraite[13].

La démocratisation du médium s'amorce véritablement avec la mise en marché de l'appareil Kodak à la fin du XIXe siècle. Dès 1900, la pratique photographique est rendue accessible par le Brownie à un dollar et elle s'intensifiera tout au long du XXe siècle. Dans l'entre-deux-guerres déjà, le complexe modernité, culture de masse et photographie est bien en place. À tel point que Siegfried Kracauer, parlant de la presse illustrée et de la diffusion des images, affirme en 1927 que le monde a pris « un visage photographique[14] ». Après la Seconde Guerre mondiale, alors que la presse illustrée connaît son apogée, bientôt suivi d'un déclin causé par la popularisation de la télévision, la pratique amateur explose littéralement. On se souviendra que l'étude dirigée par Bourdieu et publiée sous le titre *Un art moyen* en 1965 est la réponse à une commande de la compagnie Kodak-Pathé à l'occasion du lancement du fameux Instamatic, un appareil photo peu coûteux créé pour les amateurs, dont la pellicule était préembobinée dans une cartouche de plastique (de format « 126 »). Cette caméra, ne comportant aucun réglage, était de maniement particulièrement aisé et

impossible à détraquer. La pratique s'amplifiant, devenue possible pour le plus grand nombre, les activités photographiques prennent, paradoxalement, un caractère privé – et c'est l'une des choses que démontre l'ouvrage de Bourdieu –, donnant lieu à de vastes collections de clichés préservant la *mémoire* des rites familiaux et autres moments intimes. Tous ces gestes, posés par tous, fixant et éternisant à l'infini les mêmes moments et les intégrant, de la même façon, dans un album photographique contenant des clichés des proches et dont la consultation est réservée à ceux-ci, relèvent manifestement d'une pratique *commune* bien qu'elle soit par ailleurs privée.

Cent cinquante ans après son apparition, soit à la fin des années 1980, la photographie, si l'on en croit William J. Mitchell, sera *déplacée* – comme elle-même aurait déplacé la peinture au XIXe siècle – par le déploiement de l'image numérique, une rapide régression causée en partie par le fait que cette nouvelle image, manipulable et transformable à l'envi, ne serait plus une forme de reproduction du réel crédible, ce qui en changerait les usages[15]. Mettant en doute les interprétations de ce type, trop générales, Martha Rosler soutient que la manipulation a toujours été inhérente à la photographie et que les photographies ont de tout temps été utilisées pour dire, ou raconter, la vérité (« *to tell the truth* »), l'un n'empêchant manifestement pas l'autre[16]. Deux évidences qu'il est bon de rappeler puisqu'elles signalent un usage social bien établi plutôt qu'une quelconque valeur de vérité de l'image photographique. Pour bien des auteurs d'ailleurs, la photographie est « le médium technique du réalisme », et ils indiquent que cette conception de la photographie perdure bien après la fermeture de la *parenthèse indicielle*[17]. « L'ontologie de l'image photographique est moins déterminée par sa matérialité que par sa capacité à rendre, pour la première fois, la réalité visible dans l'image et à fixer et disséminer ces images ; ce qui constitue la pertinence sociétale et culturelle de la photographie », affirme à cet effet Bernd Stiegler[18]. Bref, c'est son caractère ou son pouvoir *documentaire* qui reste apparemment essentiel aux yeux de tous.

Que l'émulsion à base d'argent et les produits chimiques aient été remplacés par des nombres et des pixels est de peu d'importance en regard des usages qui sont faits des photographies des événements de leur vie ou de celles des sites et monuments prises lors de leurs déplacements par les praticiens amateurs. De plus, alors que la photographie devient numérique

sans que ses usagers en ressentent le moindre traumatisme, Jorge Ribalta suggère l'idée que ceux-ci sont maintenant post-producteurs : « *you press the button and you also do the rest*[19] ». Au-delà des étapes de révélation et de fixation chimiques du processus, désormais réduites à rien, même au-delà des manipulations et des améliorations apportées à l'image, ce « reste » ne serait-il pas surtout, maintenant, l'indispensable mise en circulation des images, leur dissémination, indissociable selon Stiegler, de la valeur sociale de la photographie ? À l'ère de la communication de masse électronique, s'il y a intensification d'un phénomène engagé dès la naissance de la photographie, cela tient certainement aux possibilités inédites de transmission des images, inhérentes au code numérique, prolongeant et amplifiant le caractère de reproductibilité qui était celui de l'image argentique, sans véritablement en transformer les usages.

Photographies, géographies

Un certain nombre de facteurs ont, très tôt, assuré la fortune de la photographie : sa reproductibilité, mais aussi sa légèreté lui ont permis, parce qu'elle empruntait d'autres véhicules, de devenir rapidement ubiquiste. Dès les années 1840, l'on s'émerveillait de la coïncidence voulant que le train et la photographie aient été développés en même temps, faisant que le monde pouvait venir à nous sans que l'on ait à se déplacer vers les pays lointains[20]. C'est dire qu'au XIXe siècle, avec l'avènement quasi simultané du train et de la photographie, par leur croisement se crée un *hybride*, pour employer l'expression de Marshall McLuhan[21]. Mieux, le milieu du XIXe siècle voit se développer un *réseau de relations inédit* entre images, moyens de transport rapides et déplacements physiques, le tourisme de masse faisant aussi son apparition à la même époque[22]. Tout comme la peinture de paysage avait connu un âge d'or avec le Grand Tour et parce que la photographie est cet *art sans art*, cet *art pour tous* pouvant être pratiqué par le plus grand nombre sans difficulté, aux dires même de ses inventeurs et de ses promoteurs[23] – autre sujet d'émerveillement pour les chroniqueurs de l'époque –, le *paysage* peu à peu se détache de la seule expression artistique et entre dans les pratiques populaires. Mais cela ne veut pas dire que la photographie deviendra un art du paysage ; elle est par trop banale pour prendre la relève d'un genre pictural[24]. Elle se constitue plutôt, généralement, en *gage* d'un déplacement, un « *j'y ai été* »

(un « j'étais là ») remplaçant, en lui ajoutant la dimension de mobilité, le « ça a été » proposé par Roland Barthes comme une essence de la photographie ; Barthes désignant par cette seule expression la valeur d'authenticité – un « ça » – et la valeur de représentation – « a été » – de l'image argentique[25]. Et si, comme le soutient Bourdieu, l'image photographique prend son sens par l'objet photographié, elle devient une preuve, un trophée démontrant la mobilité du sujet photographiant : « j'y ai été » indique la valeur accordée à l'acte, double, du déplacement et de la prise photographique. La photographie de voyage – photographie de lieux, de sites et de monuments – prend donc peu à peu, tout au long du XXe siècle, une importance capitale, parce qu'elle est signe de mobilité géographique mais aussi de mobilité sociale.

L'arrivée de l'image numérique ne semble pas ébranler cette logique d'un hybride assemblant mobilité – moyen de transport ou mode de communication – et image. La plus grande facilité à produire les photographies et à les faire circuler, l'hybride devenant de plus en plus sophistiqué, entraîne plutôt une explosion de la pratique de la photographie de paysage ou de voyage.

Nombre d'auteurs, Françoise Choay et François Hartog entre autres[26], ont affirmé que nous vivons dans une culture de l'instant, ou de l'instantanéité, un état que l'on peut certes rapporter au « tout à l'image » dans lequel nous vivons, et qui suppose des rapports sociaux particuliers. Jadis Guy Debord annonçait : « Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation. » Et, ajoutait-il, « [l]e spectacle n'est pas un ensemble d'images mais bien un rapport social […] médiatisé par des images[27] ». À l'ère du numérique, cela se vérifie complètement. Le tourisme, on le sait, est aujourd'hui l'une des premières industries mondiales et le voyage semble être le produit de consommation le plus convoité, ce qui entraîne une double mobilité, physique et électronique, faisant qu'au déplacement des corps répond la circulation des images – et inversement. Suivant une vieille logique paysagère, une représentation incite son destinataire au déplacement vers le site dépeint qui, lui-même, devient une destination où le photographe amateur, tout comme autrefois le voyageur du Grand Tour avec son *Claude glass*[28], tentera de capter une vue originale, qui sera *la sienne*. À l'ère post-photographique toutefois, de destinataire ou de simple preneur de l'image, le photographe amateur est devenu internaute, un émetteur essentiel, un *destinateur*, dans des

réseaux à la fois géographiques et électroniques, eux-mêmes inscrits dans un système économique particulier dans lequel la notion de *destination* prend une importance notable. Chaque site semble ainsi devoir être une photographie prête à être reproduite et transmise, la circularité entre l'image et la chose se doublant d'une intense circulation dans laquelle l'image est primordiale.

Il y aurait lieu de supposer que par ces pratiques, par cette mobilité réciproque, la temporalité photographique s'installerait dans le géographique (le concret) et que la photographie serait, du coup, spatialisée. Les images de sites, les paysages accessibles dans les cyber-réseaux sont des instantanés rapidement mis en circulation. Ils remplissent l'habituelle fonction mémorielle de l'image photographique, dans un *album* qui serait tout simplement mondialisé. Dans cet album web les lieux « s'entassent les uns sur les autres », pour reprendre l'expression de Marc Augé ; nous voici devant « un inventaire désordonné qui ne commande plus le lent travail du temps [celui consacré à la déambulation ou à la contemplation] mais la tyrannie d'un espace planétaire parcouru et répertorié de part en part ». Toujours selon Augé, la diversité spatiale aurait absorbé la diversité temporelle[29]. Françoise Choay propose, quant à elle, le cyberespace « comme symbole d'une civilisation nouvelle parce qu'il en concentre les transformations concernant l'accélération du temps [et] la déspatialisation[30] ». De même, faudrait-il ajouter, à observer les paysages numériques à l'écran, on reste perpétuellement dans l'instant, les instantanés se repoussant les uns les autres, sans cesse et à toute vitesse. L'instant bascule immédiatement, non plus parce qu'il y a là une essence de la photographie – l'une des particularités de l'image photographique selon Barthes aurait été son *immédiatement différé*[31] – mais parce que les clichés se chassent continûment, le suivant escamotant le précédent.

À cette diversité ou cette multiplicité visuelle qui se joue par entassement et escamotage se lie une autre spatialité, inscrite dans le domaine du concret physique celle-là, bien qu'elle naisse incontestablement de l'intensification de la circulation des images des divers lieux du monde. Cette forme de spatialité pourrait être rapprochée de cet effet médiatique que Jean-Louis Cohen appelle la « condensation » et qu'il définit comme « la réduction à une image simplifiée et aplatie d'une configuration spatiale complexe dont la découverte n'est possible que par une lente déambulation », correspondant à une réduction de l'espace tangible « à

des figures simples et peu nombreuses[32] ». À ceci près que cet effet de condensation serait un aboutissement de l'hyper-circulation des images, comme le souligne Boris Groys : « *Cities are no longer waiting for the arrival of the tourist – they too are starting to join global circulation, to reproduce themselves on a world scale and to expand in all directions*[33].»

Cette condensation-expansion, ce changement d'échelle, ne pourrait avoir lieu toutefois sans l'activité des photographes internautes, qui contribuent pleinement à l'effet d'entassement dont parle Marc Augé et, partant, à cette culture de l'instant qui semble dorénavant le lot d'une humanité en perpétuel mouvement. L'architecture urbaine, ajoute Groys, bouge désormais plus vite que ses visiteurs[34]. En régime numérique, l'image photographique, ou la nécessité de sa circulation, agirait donc littéralement, aurait un effet sensible sur la production de l'espace, ce qui pourrait n'être considéré que comme l'accélération d'un phénomène né avec la photographie. Les lieux, les sites, les déplacements auraient besoin pour exister véritablement de *preuves* d'eux-mêmes, conçues pour circuler. C'est ainsi que la photographie conserverait cette qualité particulière au document d'être un témoignage véridique, voire irréfutable, même après l'avènement de l'image numérique.

Ubiquité

La photographie garde donc, à travers le temps et les changements technologiques, son pouvoir d'authentifier, sa valeur documentaire : « l'essence de la photographie est de ratifier ce qu'elle représente », affirmait déjà Barthes[35]. Elle emporte avec elle son référent, et elle emporte aussi, et ainsi, la *croyance*. Par elle les choses du monde voyagent et deviennent omniprésentes. De même, par ses multiples liens avec les œuvres d'art, la photographie a la faculté de leur conférer des spatialités et des temporalités nouvelles. Je signalais plus haut que la photographie ne fut considérée comme un art à part entière qu'au moment où elle arrivait à s'immiscer dans tout l'art. Certes, elle avait accompagné le travail de bien des peintres et elle avait « travaillé » l'art des avant-gardes dès le XIXe siècle – c'est ce que Benjamin entendait en parlant de « crise » de la peinture –, mais toujours ses détracteurs l'avaient voulue simple servante des autres arts, au mieux art mineur. À cause de son aspect mécanique, de sa grande précision, bien des artistes ont préféré la considérer sous

son aspect documentaire uniquement, dans la mesure où l'on pouvait, avec elle, constituer d'une part une réserve de motifs pour aider au rendu naturaliste (du corps humain en particulier) et fabriquer, d'autre part, des reproductions de tableaux beaucoup plus exactes que celles que l'on obtenait par la gravure. Et lorsque, dans les années 1960, on la retrouve utilisée par de nombreux artistes des mouvements les plus radicaux, c'est d'abord sous forme de *document*. Rosalind Krauss a d'ailleurs parlé d'art à « supplément documentaire » pour qualifier et agréger ces formes d'art, art conceptuel, performance, land art, etc.[36] Ce supplément documentaire permettait à des travaux éphémères de trouver une forme pérenne et à des œuvres lointaines ou inaccessibles de « s'expatrier » vers les galeries et les musées, pour employer la belle expression d'Anne Cauquelin : « le site se transporte ainsi hors de lui-même, et, pour attester de son existence, s'expatrie en usant d'un support qui le transforme en image[37] ». Une même œuvre – comme c'est le cas également pour un lieu, nous l'avons vu – peut donc emprunter un autre média, la photographie en particulier, et ainsi *s'incarner* différemment pour mieux voyager et être vue dans divers endroits, dans d'autres temps.

Encore faut-il que « les choses puissent supporter le voyage sans se corrompre », nous dit Bruno Latour à propos de ces entités qu'il nomme des « mobiles immuables[38] » et auxquelles s'apparentent les images, les œuvres et les sites voyageurs dont il est question dans notre ouvrage. Ces mobiles immuables, décrits par Latour comme des objets devant être à la fois mobiles, lisibles et combinables tout en restant inchangés même s'ils sont déplacés, autorisent à « capitaliser en quelques points tous les autres points du globe[39] ». La cohérence optique de certaines représentations, produite par des dispositifs graphiques ou géométriques dont la perspective linéaire est le meilleur exemple, fait que les choses elles-mêmes peuvent se mouvoir *vers* les regardeurs et non l'inverse. Ainsi, « des avenues à double voie relient le monde et ses images », en une suite d'allers et retours qui permettent « aux choses elles-mêmes » d'être « absentes et présentes à la fois[40] ». Avec un dispositif comme la photographie, il semble donc que la mobilité, qu'il s'agisse de déplacements géographiques, de passages d'un support à l'autre ou de conversions d'une matérialité à une autre, d'un média à un autre, n'altère en rien les choses, les sites et les œuvres qui, à distance – spatiale comme temporelle – pourraient, selon Latour, rester tels qu'en eux-mêmes.

Errances photographiques

La photographie est donc, depuis son avènement, inextricablement associée aux transports et aux moyens de communication, aux déplacements, aux transferts et aux délocalisations en tous genres. Elle est déplacée et elle se déplace tout en déplaçant son référent, qu'elle peut expatrier, rapatrier et ainsi de suite. Si elle lui reste fidèle (ou le reflète fidèlement), elle peut toutefois en transformer le sens lorsqu'elle change de site d'élection ou de monstration, véhiculant des idéologies variables ou modulables selon les lieux où on la fait voir. S'immisçant dans d'autres médias ou les désignant, les reproduisant ou en devenant des « tenants-lieu », elle se substitue au monde, aux territoires, aux œuvres d'art.

Les textes ici rassemblés constituent un répertoire de ces possibles déplacements qui, s'il n'est pas exhaustif, montre avec force un certain nombre de perspectives selon lesquelles l'importance prise par la photographie dans toute notre culture visuelle se fait évidente. Et, à bien des égards, c'est sa mobilité, son hybridation avec d'autres véhicules ou d'autres médias, qui rend cela possible : légère et multiple, mais aussi insidieuse, elle passe partout. Ainsi, les auteurs réunis dans ce livre, bien que d'horizons disciplinaires divers – histoire de l'art, arts visuels, littérature, communications –, partagent un même intérêt pour la photographie et ce qu'elle fait, les effets migratoires qui lui sont consubstantiels. Leurs textes nous engagent à l'observation de déplacements tantôt spatiaux, tantôt temporels, et se font aussi révélateurs de nombreux glissements médiaux.

La première partie du livre, « Mobilités photographiques. Aires et erres de circulation », débute sur les longues marches d'un Huron-Wendat sillonnant le Québec du XIXe siècle. Le texte de Louise Vigneault, à travers ces pérégrinations territoriales de l'artiste Zacharie Vincent, montre tout ce que l'art de celui-ci doit au croisement de la peinture et de la photographie. Alors que l'art se fait *véhicule et parcours*, et la photographie instrument de réflexion (dans tous les sens du terme) et document d'une condition, Vigneault nous installe dans une logique de métissage humain et culturel, de cohabitation du présent et du passé. Dans cet essai, comme dans les autres écrits composant cette première partie, la photographie est, à bien des égards, objet anthropologique. Elle s'envisage comme instrument d'investigation du monde et de ses habitants, mais elle est aussi sujette à des basculements idéologiques, souvent par effet de déplacement,

précisément. Philippe Despoix, analysant les techniques et les médias de reproduction, dont la photographie est sûrement l'un des modèles essentiels, nous montre dans son texte « Médium photographique, silhouettes africaines et techniques du corps. Formation d'un objet historique et anthropologique », que lorsqu'ils deviennent des outils pour l'historien ou l'anthropologue, ils ont la capacité de mettre en crise des savoirs classiques fondés sur l'écriture, d'entraîner des déplacements épistémologiques. Chez Martha Langford, des oblats missionnaires et des publications illustrées parcourent le monde, faisant grand usage de photographies pour faire découvrir des peuples, des territoires et des conversions. À travers son étude de la fonction des images dans la revue *Pôle et Tropiques* où l'on retrouve certaines photographies du Canadien Richard Harrington – en fait, un important sujet de réflexion pour Langford –, elle retrace des itinéraires inédits par lesquels des images photographiques des habitants du Grand Nord canadien glissent d'un contexte idéologique à d'autres. Ce sont les « images-objets » qu'il faut suivre le long de leurs circuits, nous dit Langford, car il y a beaucoup à en apprendre.

De parcours il est également question chez Kirsten McAllister. Dans son texte « Du témoignage oculaire au témoignage comme acte. La photographie, les demandeurs d'asile et l'exposition "Life After Iraq" », des photographies, des photo-reporters et des personnes réfugiées tracent des itinéraires géographiques où ce sont finalement les *regards* qui se croisent. Des images prennent vie, nous *regardent*, nous rendent témoins et nous font suivre des migrations et des allers et retours entre deux continents. Une série de liens se tissent entre divers espaces nationaux, des lieux extérieurs et des intérieurs, nous forçant, à travers tous ces mouvements, à considérer notre position de regardeurs. L'ici et l'ailleurs, l'intérieur et l'extérieur, la mise à distance et l'appropriation occupent également Richard Baillargeon, dont l'œuvre *Ces parts d'ombre. Dans l'ici-ailleurs, ce qui reste des pas et des jours* s'insère et fait transition entre les deux parties de l'ouvrage. Le montage répercute un endroit autre du monde dans un ici, entre un ancrage, une fixation, une proximité, et une traversée, un lointain, un différé. Baillargeon, lui-même photographe, aussi anthropologue à ses heures, nous offre un point de vue de voyageur. Mais photographie et voyage ne sont-ils pas des termes équivalents ?

La seconde partie, « Migrations et médiations. Perspectives intermédiales », nous entraîne dans des territoires quelque peu différents mais

où il est toujours question de mouvements. L'article de Jenny Brasebin traite également des photographies de voyage d'un artiste, le cinéaste Wim Wenders cette fois. Ce sont des images qui circulent d'un support à un autre, de lieu en lieu, qui tout à la fois parlent de route, d'espace, de paysage, et indiquent d'autres images en une trajectoire qui est aussi temporelle que spatiale, puisqu'il y est question de l'inscription de la mémoire de lieux en d'autres lieux. L'image fixe, ou fixée, ainsi désigne l'image en mouvement ou se fait point d'arrêt au sein d'un flux continu. Le voyage et la migration, ou les oscillations d'un média à l'autre, ici s'entremêlent. John O'Brian dessine, de même, des liens entre photographie et cinéma. Nous emmenant sur le plateau de tournage du film *Docteur Folamour* de Stanley Kubrick, son essai, en une série de subtils glissements, démontre que les images cinématographiques ne peuvent exister – ou vivre – sans les images fixes, ces « *movie stills* » que l'on appelle des photogrammes en français. Dans le cas décrit par O'Brian, l'esthétique particulière à certaines photographies est aussi nécessaire à l'image en mouvement que ces temps d'arrêt que représentent les photogrammes. Désignant une hybridité certaine des médias, il examine les relations entre temporalités filmique et photographique sans jamais perdre de vue… la bombe atomique qui est au cœur du film de Kubrick.

De son côté, Anne Bénichou, étudiant elle aussi les relations entre différents médiums, trace toute une chaîne « interdocumentaire », de la performance médiée par son document, à son *reenactment* menant à une nouvelle documentation, filmique ou photographique. Comme chez O'Brian, à partir de l'association de deux artistes usant de médiums différents, Marina Abramović la (re)performeuse et Babette Mangolte la cinéaste, Bénichou déploie et observe les multiples interrelations qui font, encore ici, osciller, voire basculer, le sens des œuvres lorsqu'elles passent d'un territoire médial à un autre.

Au seuil de cet ouvrage, qui nous entraînera du XIXe siècle à une actualité du monde et de l'art, à travers photographies et déplacements attendus et inattendus, il ne reste qu'à souhaiter que nos lecteurs et lectrices tracent leur propre itinéraire dans ces espaces-temps réflexifs ménagés par nos huit auteurs, entre textes et images, entre fixité et fluidité.

Notes

1. L'atelier « Photographie, mobilités, intermédialités » a eu lieu à l'Université de Montréal en avril 2011, avec l'aide d'une subvention du Conseil de recherches en sciences humaines et sociales du Canada (CRSH). Il réunissait des chercheurs de divers horizons disciplinaires et géographiques. En lien avec cet atelier, cinq textes et un porte-folio ont été publiés dans la revue *Intermédialités*, « Reproduire/reproducing », sous la direction de Suzanne Paquet, nº 17, printemps 2011. Les textes présentés ici sont des inédits.
2. Roland Barthes condense de façon particulière ces nouvelles donnes spatiales et temporelles : « Il s'agit donc d'une catégorie nouvelle de l'espace-temps : locale immédiate et temporelle antérieure ; dans la photographie il se produit une conjonction illogique entre l'*ici* et l'*autrefois*. » Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », dans *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, p. 35-36.
3. Louis Marin, « Le présent et la présence », préface à Denis Bernar et André Gunthert, *L'instant rêvé d'Albert Londe*, Nîmes, Jacqueline Chambon – Trois, 1993, p. 15.
4. Philippe Dubois, *L'acte photographique*, Paris, F. Nathan, 1992, p. 94.
5. Quentin Bajac, *Après la photographie ? De l'argentique à la révolution numérique*, Paris, Gallimard, 2010, p. 115.
6. William J. Mitchell, *The Reconfigured Eye*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1994.
7. Jorge Ribalta, « Molecular Documents : Photography in the Post-photographic Era, or How Not to Be Trapped Intro False Dilemmas », dans Robin Kelsey et Blake Stimson (dir.), *The Meaning of Photography*, Williamstown, Mass., Sterling and Francine Clark Art Institute, New Haven, Yale University Press, 2008, p. 179.
8. J'emprunte l'expression à René Payant dans *Vedute : pièces détachées sur l'art, 1976-1987*, Laval, Trois, 1987, p. 323. Georges Perec utilisait, en 1974, l'expression « laps d'espace » : « … le plus souvent nous passons d'un endroit à l'autre sans songer à mesurer, à prendre en charge, à prendre en compte ces laps d'espaces ». Georges Perec, « Prière d'insérer », dans *Espèces d'espaces*, Paris, Éditions Galilée, 2000 (1974), inséré.
9. François Brunet, *La naissance de l'idée de photographie*, Paris, Presses universitaires de France, 2000, p. 21.
10. Pierre Bourdieu, « La définition sociale de la photographie », dans Pierre Bourdieu (dir.), *Un art moyen : essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Éditions de Minuit, 1965, p. 114.
11. François Arago, « Rapport à la Chambre des députés, séance du 9 juillet 1839 », reproduit dans Louis Jacques Mandé Daguerre, *Historique et description des procédés du Daguerréotype et du Diorama*, La Rochelle, Éditions Rumeurs des âges, 1982 (1839), p. 9-29.
12. Charles Baudelaire, « Salon de 1859. Le public moderne et la photographie », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, p. 1035.
13. Walter Benjamin, (1936), *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique,* Paris, Allia, 2003, p. 184-185.

14. Siegfried Kracauer, « La photographie », dans *L'ornement de la masse : essais sur la modernité weimarienne*, Paris, Découverte, 2008 (1927), p. 46.
15. William J. Mitchell, *op. cit.*
16. Martha Rosler, « Image simulations, Computer Manipulations : Some Considerations », *Afterimage,* vol. 17, nº 4, novembre 1989, <http://bit.lu/16YWDyp>.
17. « Avec la numérisation des images de captation, la parenthèse indicielle se referme… » Pierre Barboza, *Du photographique au numérique. La parenthèse indicielle dans l'histoire des images*, Paris, l'Harmattan, 1996, p. 29.
18. Traduction libre de « … *the ontology of the photographic image is determined less through its materiality than through its being capable of making reality visible for the first time in the image and to fix and disseminate these images.* » Bernd Stiegler, « Photography as the Medium of Reflection », dans Robin Kelsey et Blake Stimson (dir.), *op. cit.*, p. 194-195.
19. Jorge Ribalta, *op. cit.,* p. 179. Ribalta fait bien sûr référence à la fameuse phrase publicitaire utilisée par la firme Eastman Kodak dès le début du xxe siècle : « *You press the button, we do the rest* ».
20. Jules Janin, « Le Daguerrotype » (1851) et Louis de Cormenin, « À propos de *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie* de Maxime Du Camp » (1852), reproduits dans André Rouillé, *La photographie en France : textes & controverses, une anthologie, 1816-1871,* Paris, Macula, 1989, p. 46-51 et p. 124-125.
21. Marshall McLuhan, « La photographie. Le bordel imaginaire », dans *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*, Saint-Laurent, Bibliothèque québécoise, 1992, p. 305.
22. John Urry, *The Tourist Gaze : Leisure and Travel in Contemporary Societies*, Londres, Sage Publications, 2002, p. 148.
23. François Arago, *op. cit.* De son côté, le Britannique Henry Fox Talbot, inventeur, vers 1839 également, du procédé négatif-positif permettant non seulement de reproduire la nature mais rendant la photographie elle-même reproductible, veut mettre au point un procédé qui *rendrait le dessin facile*, avouant son manque d'habileté ; voir Henry Fox Talbot, « A Brief Historical Sketch of the Invention of the Art », dans Alan Trachtenberg (dir.), *Classic Essays on Photography*, New Haven, Leete's Island Books, 1980, p. 27-36.
24. Suzanne Paquet, *Le paysage façonné : les territoires postindustriels, l'art et l'usage,* Québec, Presses de l'Université Laval, 2009.
25. Roland Barthes, *La chambre claire : Note sur la photographie, Paris, Gallimard,* Cahiers du cinéma, 1980, p. 124.
26. Françoise Choay, *Pour une anthropologie de l'espace*, Paris, Seuil, 2006 ; François Hartog, *Régimes d'historicité : présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, 2003.
27. Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992, p. 15-16.
28. Le *Claude glass* se présentait comme une sorte de cadre portatif composé d'un miroir convexe serti dans un coffret. Le miroir, grâce à sa convexité agissant un peu comme les objectifs photographiques à grand angulaire d'aujourd'hui, permettait de *cadrer* et de voir les lieux à la manière d'un tableau de Claude le Lorrain.

29. Marc Augé, *Pour une anthropologie de la mobilité*, Paris, Payot, 2009, p. 57 et 58.
30. Françoise Choay, *op. cit.*, p. 227.
31. Roland Barthes, *La chambre claire*, *op. cit.*, p. 121.
32. Jean-Louis Cohen, « L'architecture saisie par les médias », *Cahiers de médiologie*, nº 11, 2001, p. 313.
33. Boris Groys, « The City in the Age of Touristic Reproduction », *Art Power*, Cambridge, MIT Press, 2008, p. 105.
34. *Ibid.*, p. 107.
35. Roland Barthes, *La chambre claire*, *op. cit.*, p. 133.
36. Rosalind Krauss, « Notes sur l'index », *L'originalité de l'avant-garde artistique et autres mythes modernistes,* Paris, Macula, p. 76.
37. Anne Cauquelin, *Le site et le paysage*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 155.
38. Bruno Latour, « Les 'vues de l'esprit'. Une introduction à l'anthropologie des sciences et des techniques », dans Madeleine Akrich, Michel Callon et Bruno Latour (dir.), *Sociologie de la traduction. Textes fondateurs*, Paris, Presses de l'École des mines de Paris, 2006, p. 42 et 43.
39. *Ibid.*, p. 43 et 44.
40. *Idem.*

PREMIÈRE PARTIE

Mobilités photographiques. Aires et erres de circulation

Peinture et photographie chez Zacharie Vincent

L'autoreprésentation stratégique et efficace d'un Huron-Wendat du XIXe siècle[1]

Louise Vigneault
Université de Montréal

« Un art qui n'est pas public, qui n'est pas partagé, reste une anecdote, un secret, une confidence. »

– Guy Sioui Durand[2]

« Seul un regard anthropologique saura donner sa place à l'homme, qui a doublement conscience d'être et d'agir comme médium. »

– Hans Belting[3]

Au cours du XIXe siècle, la peinture et la photographie ont permis aux artistes européens et américains de s'approprier l'image des communautés autochtones et de renforcer les hiérarchies et préconceptions soutenues par les entreprises coloniales. Il n'en fallait pas plus pour qu'un chef huron-wendat, Zacharie Vincent (1815-1886), se donne comme objectif de répondre à cette imagerie, en s'appropriant ces deux dispositifs, afin de réaliser une série d'autoreprésentations. Sa production picturale et graphique, qui comprend aussi bien des autoportraits que des portraits, des paysages et des scènes d'intérieurs, a attiré l'attention, à l'époque,

non seulement des voyageurs et des militaires de passage dans la région de Québec, mais aussi des membres de l'élite politique tels que Lord Elgin, Lord Monk et la princesse Louise[4]. Une série d'autoportraits et de photographies ont également permis à l'artiste de renverser le discours nostalgique que véhiculaient les représentations d'Autochtones, en présentant plutôt les processus d'échanges et de métissage qui ont assuré la régénération de sa communauté et en s'exposant lui-même comme modèle héroïque et sacrificiel de cette mutation. Nous proposons donc ici des pistes de lecture et de réflexion sur la manière dont ces deux médiums se sont articulés simultanément, afin de révéler cette adaptation de la population huronne-wendat aux transformations majeures qui se sont opérées entre les décennies 1830 et 1880, soit au cours du passage de l'ère coloniale à l'ère industrielle. Mais revenons d'abord à l'événement qui aurait sans doute motivé l'entreprise artistique de Vincent.

Discours de disparition : le dernier Huron

En 1838, Antoine Plamondon réalise un portrait de Zacharie Vincent intitulé *Le dernier des Hurons*. Âgé de 24 ans, ce dernier est alors réputé pour être le dernier descendant de « race pure » de la communauté de la Jeune-Lorette (aujourd'hui la réserve de Wendake), dont les ancêtres ont été déportés des Grands Lacs, au XVIIe siècle, à la suite d'une série d'épidémies et de conflits avec les Iroquois qui provoquèrent leur quasi-extinction. Au cours de leur exode, les survivants de la Huronie ont donc migré vers la région de Québec, en occupant divers secteurs avant de s'établir définitivement, en 1697, à la mission de la Jeune-Lorette, en amont de la rivière Saint-Charles, sous la tutelle des missionnaires[5]. Dans un article consacré à Plamondon, François-Marc Gagnon a suggéré que cette œuvre allégorique, réalisée au lendemain de la défaite du mouvement patriote, constituait une allusion indirecte aux enjeux de survivance de la communauté francophone qui se résignait à la domination britannique[6]. Pour les nationalistes canadiens-français, l'Autochtone, en général, et le dernier Huron, en particulier, représentaient ainsi un symbole vivant de résistance et de résilience face aux menaces d'acculturation et d'assimilation. S'inspirant de l'œuvre de Plamondon, le poète et historien François-Xavier Garneau a d'ailleurs synthétisé ce sentiment, en 1840, dans son poème « Le dernier Huron », dont nous livrons un extrait :

Il est là, seul, debout au sommet des montagnes,
Loin des flots du Saint-Laurent ;
Son œil avide plonge au loin dans les campagnes
Où s'élève le toit blanc.

Plus de forêts, plus d'ombres solitaires ;
Le sol est nu, les airs sont sans oiseaux ;
Au lieu de fiers guerriers, des tribus mercenaires
Habitent les coteaux[7].

Au cours du XIXe siècle, la population de la Jeune-Lorette connaît un lent essor démographique, en passant de 160 habitants en 1825 à 282 en 1856-1858, puis à 336 en 1879[8]. Étant donné que les terres sablonneuses de ce secteur éloigné de la vallée du Saint-Laurent ne favorisent pas l'agriculture, une activité qui complétait anciennement celles de la chasse et de la pêche chez ce peuple traditionnellement semi-sédentaire, celui-ci se trouve contraint, dès le XVIIe siècle, de se tourner vers les ressources giboyeuses. Il ne participera plus, toutefois, à la traite qu'en y jouant un rôle secondaire, et se tournera plutôt vers l'artisanat commercial[9]. Au lendemain de la Conquête, les Hurons déclarent leur neutralité dans les conflits franco-britanniques, mais portent allégeance à la Couronne britannique, en échange de la protection de leurs propres intérêts. Le traité de paix et d'alliance émis par le gouverneur Murray leur accorde alors les mêmes garanties qu'aux Canadiens Français[10]. Ne détenant pas le statut de censitaires, les Hurons ne participent pas, par ailleurs, aux conflits impliquant les Britanniques à titre de conscrits, mais d'alliés. Malgré cette entente, la Couronne vise l'assimilation de la communauté à long terme, alors que cette dernière prône plutôt l'adaptation. L'émission, en 1860, de *l'Acte relatif à l'administration des terres et des biens des sauvages,* qui aspire à soumettre le territoire à la colonisation et au développement, la force cependant à consolider ses distinctions culturelles[11]. On imagine, dans ce contexte, l'importance qu'a revêtue Zacharie Vincent en tant que « dernier Huron de race pure » et l'impact qu'a suscité ce modèle exemplaire pour sa communauté, tout comme pour les autres minorités. Au regard de cette conjoncture, précisons que, pour les communautés autochtones, la notion de « pureté » n'est pas considérée, à l'époque, dans une optique essentialiste de restaurer une condition primordiale, pas plus qu'elle ne renvoie à une réalité ethnique empirique, mais réfère plutôt à une construction de l'imaginaire

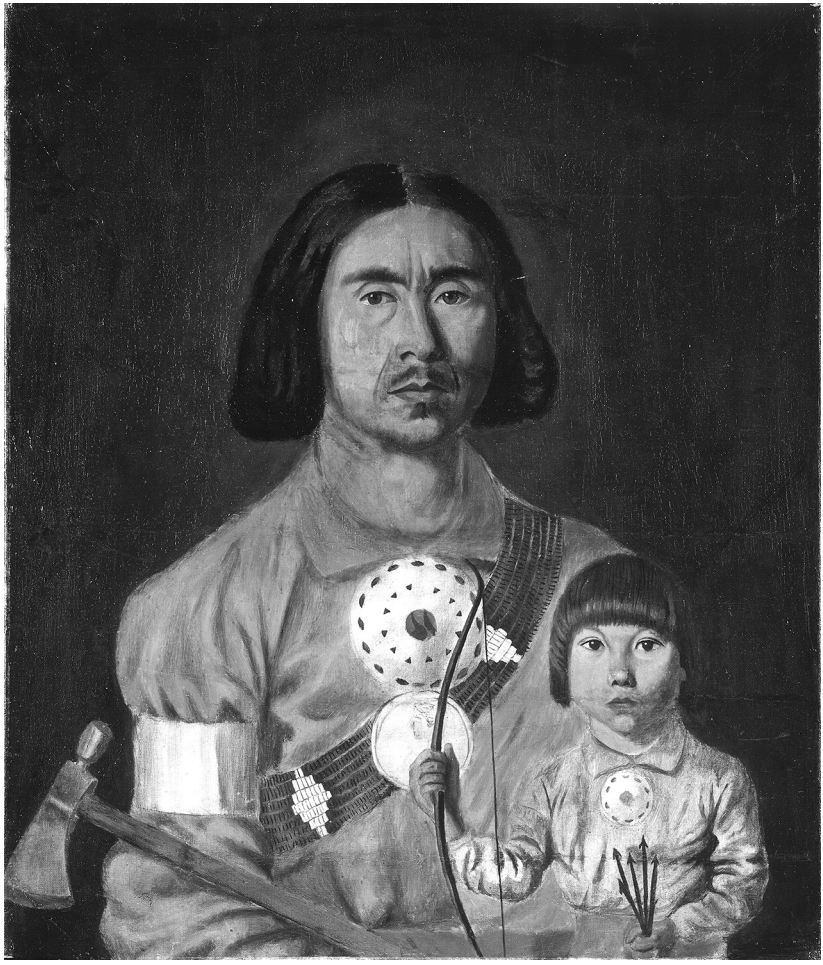


Figure 1. *Zacharie Vincent et son fils Cyprien*, huile sur toile, vers 1852, 48, 4 × 41,4 cm, Musée national des beaux-arts du Québec.

qui permet d'offrir à la communauté des modèles d'orientation et de mobiliser ses membres autour d'un projet commun[12]. La conception puriste européenne contrevient d'ailleurs à celle qu'entretiennent les Autochtones pour qui l'identité est transmissible non pas par un lien de sang, mais par la culture. Ce principe, qui a longtemps témoigné de leur capacité d'adaptation et de leur vision dynamique de l'identité, a toutefois fini par ébranler leurs assises.

L'autoportrait : posture d'affirmation et de renaissance du sujet

La précarité culturelle et démographique de la communauté huronne la motive alors à développer de nouvelles tactiques de survivance, notamment celle de la « régénération[13] » qui se concrétise, sur le plan économique, par un essor de l'industrie artisanale, sur le plan culturel, par un renforcement des liens de filiation transmis par la tradition, et sur le plan social, par l'intégration et l'« adoption » d'intervenants externes. Au XIXe siècle, l'élection des chefs honoraires, choisis parmi les bienfaiteurs de la nation ou les visiteurs de marque, réactualise cette pratique. Puisant sa source dans la tradition des relations politiques par laquelle les défunts et les prisonniers étaient remplacés par des membres des communautés voisines ou étrangères, cet usage permettait notamment d'assurer le renouvellement démographique[14]. Face à ces initiatives d'intégration d'éléments exogènes, Vincent envisage plutôt une revitalisation par la continuité filiale, laquelle s'exprime, dans ses premiers autoportraits[15], par la présence de son fils aîné Cyprien [figure 1]. Cette période coïncide toutefois avec la disparition de son fils cadet, Gabriel, mort le lendemain de sa naissance en 1850, et avec la naissance, en 1852, de son troisième fils prénommé Zacharie, qui décédera également en bas âge, en 1855[16]. En dépit de cette conjoncture douloureuse, la représentation picturale présente, pour l'artiste, un témoignage concret de sa propre continuité et de celle de sa communauté, mais elle semble également répondre à un réflexe réactif de contrer la disparition du sujet, comme l'a rappelé Hans Belting : « L'expérience de la mort a été l'un des moteurs les plus puissants de la production humaine des images. L'image se présente alors comme une réponse ou une réaction à la mort envisagée comme absence d'un membre d'un groupe social ou religieux[17]. » Ainsi, l'icône de Vincent et de son fils restitue symboliquement un précipité vital, celui que l'individu



Figure 2. *Zacharie Vincent Telari-o-lin, chef huron et peintre*, huile et mine de plomb sur papier, vers 1875-1878, 92, 7 × 70, 8 cm, Musée du Château Ramezay (1998.1098).

et son peuple ne peuvent retenir ni contrôler. À la crainte de disparition le peintre répond en fait tout autant par sa présence physique que par la pérennité que lui assure le médium.

Une vingtaine d'années plus tard, Vincent réinvestit la rhétorique de la régénération sous un autre mode. Une nouvelle série d'autoportraits[18] [figure 2], où il se présente en buste, dans la pose « majesté », lui permet alors d'exposer non seulement son statut social de chef, mais aussi la condition de sa communauté, en fonction des transformations qu'elle a subies, de son processus de métissage, de ses alliances, échanges et emprunts. Cette posture identitaire dynamique est d'ailleurs perceptible d'emblée dans le nom huron de l'artiste : *Telari-o-lin*. Longtemps traduite par « sans mélange, non divisé », suivant l'idée d'une entité pure et indivise, l'expression évoque en fait une réalité complexe dont les composantes se trouvent réunies de manière harmonieuse, suivant une résolution de conflits[19]. À la lumière de cette relecture, on soupçonne que Vincent a été reconnu pour son rôle de conciliateur et de négociateur, dans l'exercice de la chefferie, pour sa capacité à réconcilier des positions conflictuelles, comme la nécessité de protéger la communauté et sa culture contre les éléments externes, et le besoin de s'ouvrir, afin d'assurer son renouvellement. Cette posture réconciliatrice permettra à Vincent de répondre au ton pessimiste que véhiculait son portrait réalisé par Plamondon, mais aussi à l'imagerie autochtone passéiste et figée qui était alors largement diffusée. À défaut de pouvoir détruire les images contrôlées par la majorité blanche, l'artiste s'est résolu, en fait, à s'approprier ses modes d'expression, afin d'imposer une nouvelle imagerie et d'assurer son inscription dans le réseau social des échanges.

Le pouvoir de captation de l'essence du sujet, que les communautés autochtones ont attribué aux images picturales et photographiques, permet également d'éclairer, en amont, les rapports que l'artiste aurait possiblement entretenus avec ces dispositifs. À ce titre, l'anthropologue Michael Taussig a noté que le réflexe d'imiter et de reproduire, au moyen de l'image, peut traduire une volonté de s'approprier le pouvoir de l'Autre, au même titre que le chasseur imite sa proie afin de mieux la contrôler et de la semer, ou que le guérisseur reproduit, dans une figurine, l'image du malade, afin d'intervenir sur son état, de lui insuffler symboliquement un nouvel ordre[20]. À travers les échanges et les transferts symboliques qui ont marqué le contexte colonial, l'imitation des pratiques et des langages

de l'Autre ont participé à la mutation des rapports de pouvoir entre les communautés autochtones et allochtones. Dans cette optique, on peut se demander si le rôle que Vincent a pu attribuer aux représentations iconiques et indicielles se serait inscrit en continuité avec certaines pratiques traditionnelles qui répondaient à des principes analogues. Quoi qu'il en soit, son projet autoreprésentationnel rejoint, à n'en pas douter, les procédés fondamentaux du portrait que Michel Foucault a décrits comme une tentative de définir le sujet, de maîtriser son identité et d'exposer une herméneutique de son expérience[21]. L'enjeu politique de cette initiative d'affirmation – exprimer, expliquer, donner un sens –, qui connaît un essor au tournant de la seconde moitié du XIXe siècle, sera évidemment complexifié et exacerbé, dans le contexte colonial interculturel, chez les sujets minoritaires. La manière dont Serge Tisseron a défini, pour sa part, le pouvoir de l'image, comme participante au processus psychologique d'identité, d'appartenance et de différenciation, et comme une initiative de transformation et d'absorbement symbolique du monde, tend à jeter un éclairage complémentaire à cette facette de la représentation[22].

L'autoportrait : lieu de dialogue et de mimétisme

Si les autoportraits ont d'abord permis à Vincent de souligner ses liens filiaux, de négocier la reconnaissance de son statut et d'actualiser sa condition, sa propension à les multiplier nous pousse à examiner plus à fond le rôle qu'il leur aurait accordé. À cet effet, il est utile, en premier lieu, de rappeler que, depuis la Renaissance, ce genre particulier a permis à l'artiste d'afficher son statut social, de révéler ses aspirations, de dévoiler une part de son intimité, mais aussi de témoigner de son talent, de ses aptitudes techniques, en plus de transmettre à la postérité l'icône de son visage associé à son œuvre. En somme, l'autoportrait, comme le portrait, permet d'identifier le sujet et de le mettre en valeur. Il se veut un témoignage objectif, tout autant qu'il exprime le désir de l'artiste de transcender sa condition, grâce à son talent et à sa capacité à assurer la continuité de sa mémoire[23]. Mais l'autoportrait a également pour effet d'opérer un dialogue, un face à face avec le spectateur[24], de lui exprimer son désir d'être reconnu, de considérer son identité et ses aspirations, ce qui est un pari risqué, mais qui peut s'avérer fructueux.

Les autoportraits de Vincent ont par ailleurs comme particularité de fusionner le portrait culturel, qui vise à promouvoir une identité marquée par le métissage, comme le fera plus tard Paul Gauguin, et le portrait psychologique dont le regard et le corps semblent canaliser une condition complexe et une tension, comme l'exploitera, par exemple, Frida Kahlo. Bien qu'anachronique, ce dernier parallèle rejoint l'expérience intime de Vincent dont le problème d'élocution est révélé, en 1879, dans un article d'André-Napoléon Montpetit, journaliste et historiographe de la nation huronne : « Doux, liant, causeur, quoique bègue, il s'accrochait un peu partout, se portant d'intérêt à chacun et s'oubliant lui-même[25]… ». Par cette révélation, nous déduisons illico que l'artiste se serait vraisemblablement tourné vers un moyen d'expression lui permettant de contourner ce handicap. Ce réflexe d'ordres visuel et muet est d'autant plus compréhensible que la fonction de chef exige de l'éloquence, de la prestance et un don pour la communication, comme l'a souligné l'historien Jean-Sébastien Lavallée : « L'autorité des chefs reposait non seulement sur leur capacité de persuasion, mais aussi sur la reconnaissance par les membres de la collectivité de leur statut d'autorité en raison de leurs qualités[26]. » Compte tenu de l'articulation étroite entre les intérêts individuels et collectifs, et du caractère non coercitif de la société wendat, les chefs étaient ainsi tenus d'exploiter l'art de convaincre et de négocier, de persuader, d'assurer une bonne transmission des connaissances et de rendre compte efficacement des affaires internes et externes, aptitudes qui se manifestent non seulement à travers le discours, mais aussi par une posture théâtrale impliquant le regard et le reste du corps.

Face à son problème d'élocution, Vincent aurait ainsi choisi stratégiquement le langage des images, des représentations iconiques et symboliques, qui ouvrent sur des interprétations moins restrictives que les mots et permettent, par conséquent, une traduction plus complexe de son statut, de sa condition, de ses intentions et ambitions. Par la prégnance de son regard et de sa présence physique, l'artiste semble d'ailleurs avoir transposé la disposition de la harangue du chef, afin d'assumer dignement ce statut. À cet égard, le plan rapproché et la réduction de l'échelle des bras et des mains au profit de la tête ont pour effet de captiver l'attention du spectateur sur le regard de l'artiste et la partie supérieure de son corps[27].

En resserrant le cadre, Vincent attire également l'œil sur les parures et les ornements, des motifs qui sont repris invariablement d'un autoportrait à l'autre : couvre-chef à plumes, médaille de traite, brassards et broche d'argent, hache-calumet et wampum. Ces éléments métonymiques témoignent non seulement de son statut social, mais aussi du processus d'adaptation de sa communauté, des transformations qui se sont succédé en fonction des rapports interculturels. Portés, à l'époque, par les dignitaires, lors d'événements significatifs, les ornements d'argent, qui ont remplacé peu à peu les tatouages protecteurs, en sont venus, par exemple, à symboliser la puissance de leurs alliances politiques[28]. Née d'un amalgame de la hache européenne et du calumet autochtone, la pipe-tomahawk a été introduite, pour sa part, au XVIIIe siècle, par les Européens qui l'ont offerte à leurs alliés afin de souligner le bon entretien des relations politiques et commerciales. Son caractère hybride et sa fonction diplomatique lui ont conféré rapidement une symbolique de communication, d'échanges et d'alliance[29]. Vincent arbore également, sur sa poitrine, une médaille à l'effigie de la reine Victoria, ornement qui fait alors partie des « présents du Roi » offerts aux chefs[30]. Dans un essai consacré à la médaille historique, Louis Marin a signalé une dimension essentielle de ce dispositif de communication et de commémoration, dans un contexte de souveraineté politique[31]. En tant que don offert par un monarque à ses sujets, afin de transmettre et de perpétuer les événements marquants de son règne, la médaille vient également synthétiser l'imaginaire historique et mythique de son pouvoir, les valeurs et les idéaux – justice, piété, clémence – qui ont participé à sa puissance. Pour cette raison, elle a la particularité d'articuler les dimensions iconiques et narratives de son contenu, en inscrivant le pouvoir du souverain dans une temporalité élargie, qui relie le passé et le présent. À cet égard, l'autoportrait du Château Ramezay semble jouer un rôle similaire : la manière dont Vincent détaille les traits de son visage, les ornements à la façon des insignes héraldiques, et met en valeur la prégnance de son regard, témoigne de la priorité accordée à sa présence, mais aussi de la nécessité de communiquer et de perpétuer son récit, d'assurer son rayonnement dans l'espace et le temps. Le motif de la couronne, qu'il a confectionné de ses propres mains, vient d'ailleurs corroborer ce parallèle. Bien que les couvre-chefs des dirigeants autochtones soient le plus souvent ornés de plumes (en vertu de la symbolique de transcendance attribuée à certains oiseaux qui établissent un pont avec les sphères supérieures), les

plumes d'autruche qui surmontent la couronne de Vincent, accompagnées d'une croix de Malte, renvoient plutôt à l'emblème des princes de Galles. Ce mimétisme n'est pas surprenant, si on tient compte de la vision que les dignitaires hurons entretiennent à l'égard des instances britanniques qu'ils considèrent comme des alliés et des égaux.

En 1860, le futur héritier de la Couronne, Edward VII, visite d'ailleurs le Canada à l'occasion de l'inauguration du pont Victoria. Au cours de son itinéraire, il a l'occasion de rencontrer, à Québec, les chefs hurons qui lui adressent une harangue dans les locaux du Parlement[32]. L'allégeance que ceux-ci manifestent à l'époque envers la Couronne, qui constitue une présence protectrice et une autorité morale éclairée, pallie alors leur méfiance envers les autorités civiles et les instances canadiennes[33]. La visite du prince précède toutefois de peu le transfert des responsabilités des Affaires indiennes du gouvernement impérial à l'État canadien, ainsi que l'émission de *l'Acte relatif à l'administration des terres et des biens des sauvages*. En dépit de ce contexte, on peut se demander si Vincent a profité de cette occasion pour lui rendre hommage à sa manière, à travers un autoportrait mimétique. Il s'agit, dans l'affirmative, d'une initiative judicieuse, si on considère l'intérêt marqué de l'héritier pour les arts, le fait qu'il avait reçu une éducation artistique encouragée par ses parents, le couple royal Victoria et Albert[34]. Par ses autoportraits, Vincent souligne non seulement leur intérêt commun pour l'activité artistique, mais également, de manière sous-jacente, leurs expériences à titre de dirigeant politique et de représentant d'une « noble race » : au même titre que le « sang bleu » britannique représente alors l'empire le plus puissant de la planète, Vincent incarne le dignitaire et l'héritier d'un peuple qui, jusqu'à l'arrivée des Européens, jouissait d'une puissance et d'une influence politique enviable, grâce aux monopoles culturels et commerciaux qu'il avait érigés[35]. Ces parallèles nous éclairent ainsi davantage sur l'entreprise des autoportraits, laquelle surpasse le récit biographique pour s'inscrire de plain-pied dans le genre du portrait historique, dans la tradition hagiographique des portraits princiers, mais aussi dans celle des portraits héroïques de chefs autochtones considérés comme exemplaires – Joseph Brant, Tecumseh[36], etc. –, dont les versions gravées circulent alors largement dans la littérature épique et les journaux illustrés. Si le critère de qualité d'un portrait demeure, à l'époque, la ressemblance mimétique, cette qualité tend à prendre du

recul, au tournant de 1840, au profit d'un « réalisme idéalisé » propre à rendre les traits de caractère du modèle et les actions symboliques qui permettent de l'identifier[37]. L'œuvre de Vincent s'inscrit directement dans cette expression où le sujet se présente dans une posture significative, à la fois iconique et symbolique[38].

Les traits d'hybridité que présentent les autoreprésentations de Vincent traduisent toutefois, du même coup, l'ambivalence culturelle que dégage la communauté huronne, en raison des contacts étroits qu'elle a entretenus, depuis le XVIIe siècle, avec la population allochtone[39]. Au XIXe siècle, le village de Lorette s'avère un site incontournable pour les visiteurs de Québec, tout autant que pour les militaires de la garnison qui y engagent des guides pour leurs expéditions de chasse ou de prospection[40], un rôle que Vincent a d'ailleurs assumé. Dans ce contexte, les Hurons suscitent l'étonnement, par leur manière d'être à la fois semblables et différents, accessibles par leur intégration des mœurs de la majorité blanche, et exotiques par les signes de fidélité à certaines de leurs traditions ancestrales[41]. En s'appropriant le dispositif de représentation de la peinture et en s'identifiant aux modèles de prestige européens, Vincent présente une hybridité identitaire et un mimétisme qui ont pour effets d'apaiser le sentiment de menace que la majorité blanche ressent à l'égard de la présence indigène, mais aussi d'ébranler les schèmes réducteurs de l'amérindianité, le rapport binaire entre le Soi et l'Autre, et de brouiller le rapport hiérarchique de pouvoir entre Autochtones et Allochtones[42]. En se présentant à la fois comme Huron et artiste occidental, Vincent incarne pourtant, du même coup, un modèle identitaire solidement ancré dans les traditions wendat d'adaptation et de créativité, qui tend en outre à dénouer les tensions d'une communauté divisée entre ses réflexes d'ouverture et de préservation culturelle. Dans cet esprit, son œuvre participe, au même titre que les objets de traite aux XVIIe et XVIIIe siècles, à un système d'échange visant à assurer une cohabitation profitable avec l'Autre. Il s'avère, en conséquence, tout à la fois un objet concret, un véhicule et un parcours.

Le portrait photographique : espace de partage et de tension

Si les autoportraits picturaux ont participé à l'affirmation identitaire de l'artiste, à ses tentatives d'actualiser sa condition individuelle et collective face au regard externe, les photographies nous entraînent, pour leur

part, vers un mode plus réactif, une expression dominée par des réflexes de résistance, de distinction, de marginalisation volontaire. Sur le plan esthétique, la différence entre les deux médiums tient d'abord dans le rapport qu'ils établissent avec le réel : alors que la peinture expose une représentation iconique du sujet, en visant une synthèse ou un équilibre entre son imitation et son idéalisation, et en procédant à sa réinterprétation au moyen d'outils rhétoriques et techniques, la photographie présente l'indice ou le calque physique du modèle, une fidélité soi-disant objective, documentaire, qui l'actualise davantage et fait sentir sa présence hors de tout doute. Derrière l'apparente concordance de son résultat avec le réel, le portrait photographique révèle toutefois, du même coup, l'essence ou l'intériorité du sujet, des signes de sa personnalité ou de sa complexité psychologique, bien que l'interprétation de ces traits ait été plus contestée que pour le médium pictural[43]. La manière dont Vincent fait appel simultanément à la peinture et à la photographie laisse entendre, toutefois, que les deux médiums auraient entretenu un rapport de complémentarité, en participant, chacun à sa façon, à une entreprise d'autopromotion des différentes facettes d'une identité complexe, qui procède à de constants ajustements, en fonction du rapport que l'artiste a cherché à établir avec le public. En s'immergeant dans l'espace du studio et en partageant cette dimension avec le public, l'artiste élargit en fait le potentiel de communication et de rayonnement qu'offrent, par ailleurs, ses autoportraits peints au même moment.

Au cours de la décennie 1870, Vincent fait tirer des photographies au studio de Louis-Prudent Vallée à Québec [figures 3 et 4], dans le format de la carte de visite conçu non pour un cadre intime, mais pour une circulation élargie, et dans celui de la carte de cabinet qui jouit d'un rayonnement enviable, étant collectionnée par les voyageurs. Ces formats participent à une affirmation de l'identité et du statut social des sujets, véhiculés symboliquement à travers les décors et les accessoires des studios[44]. Sur le plan de la diffusion, Mario Béland a rappelé qu'à l'époque, les tirages de Vallée sont notamment distribués à la maison Jean Gaubert de Québec, une institution de la rue Saint-Louis occupée par le commerce Talbot & Co.'s Indian Bazaar, qui se spécialise également dans la vente de « curiosités amérindiennes[45] ». Si, au cours de la seconde moitié du XIXe siècle, les sujets ethnologiques photographiés sont le plus souvent interprétés à partir d'un regard romantique et nostalgique qui les relègue

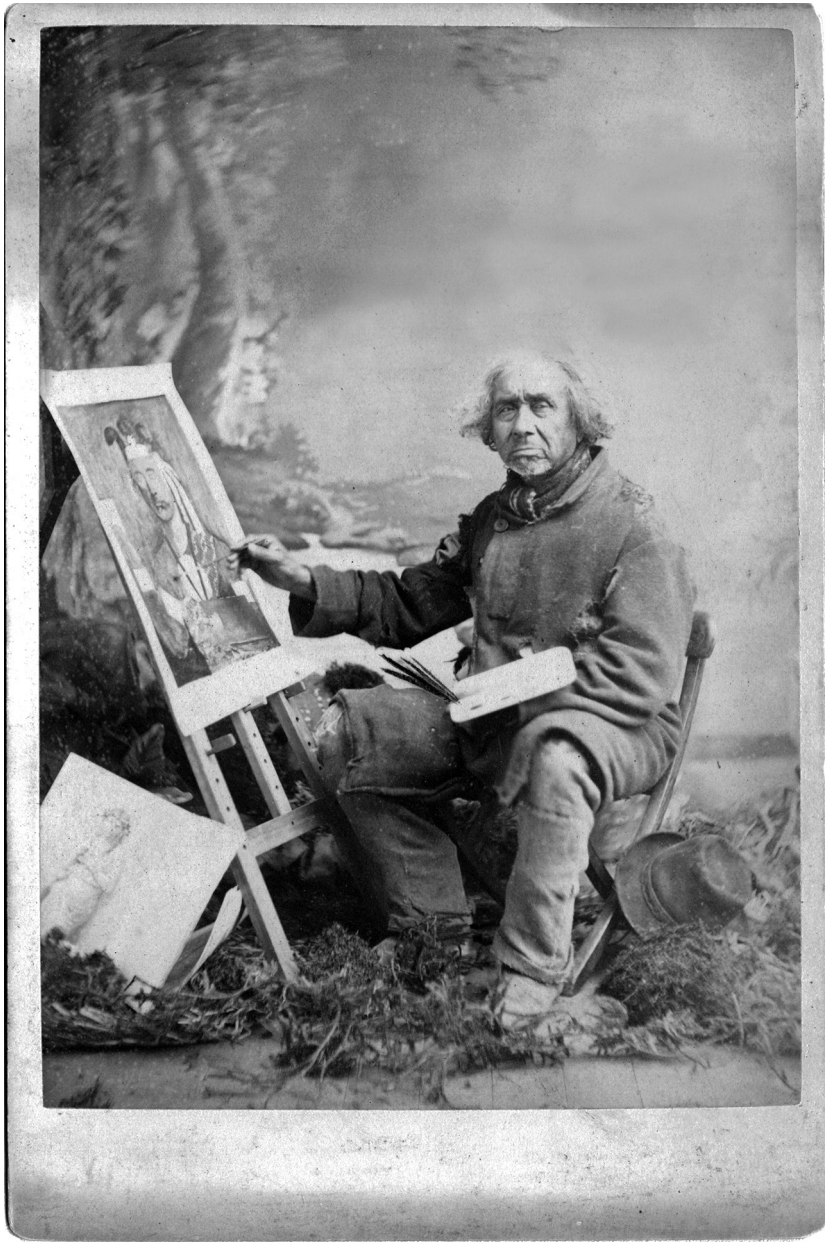


Figure 3. Louis-Prudent Vallée, *Zacharie Vincent (Tehariolin)*, 14,5 x 10,25 cm, carte de cabinet, BAnQ (P1000, S4, D83, PV19-2).

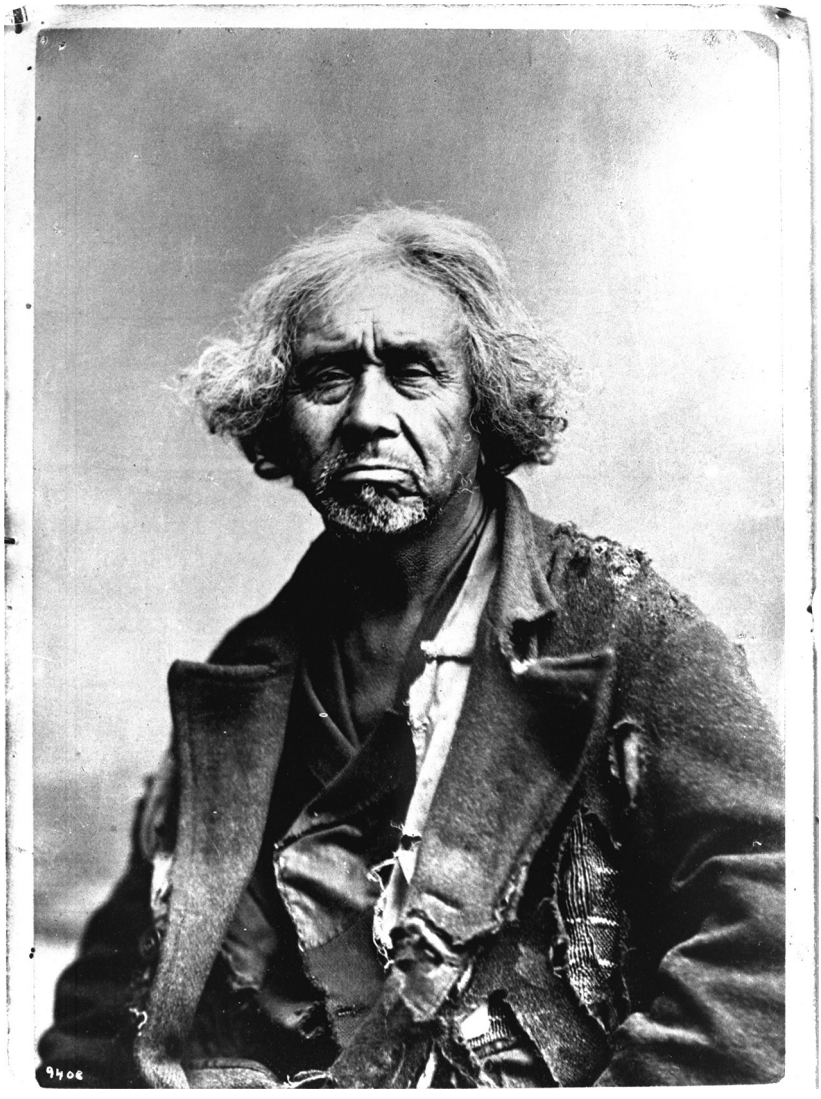


Figure 4. [Louis-Prudent Vallée], *Portrait de Zacharie Vincent*, Musée des civilisations, Fonds Marius Barbeau (J4090).

à une temporalité suspendue, les propriétés objectivantes attribuées au médium photographique servent aussi à consolider les croyances déterministes, entre les caractéristiques corporelles des individus et certains traits de leur personnalité ou prédispositions psychologiques. Dans ce contexte néopositiviste où objectivité visuelle rime avec connaissance, les méthodes scientifiques et judiciaires confinent les sujets à des typologies figées[46]. En dépit de ce courant, les signes d'individualisation, d'expression subjective et rhétorique que présentent les portraits photographiques de Vincent maintiennent son pouvoir de distinction et ses rapports dialogiques avec le spectateur[47].

Sur le plan technique, le support photographique permet également à Vincent de remplacer la référence iconique du miroir, qui nécessite, pour la réalisation des autoportraits peints, une pose de trois quarts et un regard oblique, afin que les yeux du peintre voyagent aisément entre celui-ci et la toile. Grâce à cet outil, l'artiste peut donc adopter une pose frontale réservée aux portraits. Si cette pose dite « en majesté », réservée traditionnellement aux sujets religieux et politiques, reléguait les modèles à une temporalité figée, la pose de trois quarts [figure 3], par les variantes de perspectives et d'éclairages qu'elle introduit, par l'actualisation du sujet dans le temps et l'espace, traduit toutefois davantage sa condition, ses traits de caractère, voire certaines dispositions psychologiques[48]. L'élargissement du cadrage, qui permet à Vincent de se présenter en pied, dans un décor sophistiqué, devant son chevalet, participera en fait à la transmission d'une image inédite de l'Autochtone, au moment où les portraits, curiosités et objets ethnologiques connaissent un engouement sans précédent.

Dans la seconde moitié du XIXe siècle, les portraits d'Autochtones s'inscrivent dans deux catégories : classés documents ethnographiques, ils complètent et appuient les données scientifiques textuelles dans les tentatives de classement des populations humaines, et permettent ainsi, bien souvent, de justifier les hiérarchies ethniques, de renforcer les clivages entre la nature et la culture, les frontières et les dichotomies sémiotiques occidentales[49]. Parallèlement, les photographies officielles des chefs – celles des Hurons François-Xavier Picard, Maurice Bastien et François Gros-Louis, prises notamment aux studios Livernois et Notman[50] – contribuent à officialiser leur rang social et leur organisation politique, à s'assurer une visibilité dans l'espace de l'Autre. Or, les photographies de Vincent se démarquent de cette taxonomie, à

plusieurs égards, notamment par la manière dont les indicateurs de l'amérindianité sont gommés au profit d'une image individualisée et active. Sur le plan esthétique, le cliché présentant Vincent devant son chevalet [figure 3] expose en fait un témoignage objectif et actualisé de son statut d'artiste, tandis que son traitement, qui imite les canons du portrait académique, présente une réflexion sur son travail de création. Inspirée du vaste répertoire des autoportraits d'atelier qui traverse l'histoire de l'art, d'Annibale Carrache (*Autoportrait sur un chevalet dans un atelier*, c. 1605) à Élisabeth Vigée-Lebrun (*Autoportrait*, vers 1791), en passant par les contemporains de Vincent Théophile Hamel (*Autoportrait dans l'atelier*, vers 1849-1850 ; *Autoportrait au paysage*, vers 1841-1843[51]) et Eugène Hamel (*Vue de l'atelier à l'autoportrait*, 1869), cette mise en scène théâtrale dévoile une mise en abîme de la création, un jeu du tableau dans le tableau, une rhétorique qui permet à Vincent de promouvoir son statut de peintre professionnel, renouvelant ainsi définitivement la vision d'une créativité autochtone associée jusque-là aux pratiques artisanales. En s'exposant comme un modèle autochtone non plus isolé et « décalé », mais autonome, capable de se créer lui-même, plutôt que de se laisser représenter passivement, Vincent dévoile une amérindianité contemporaine et active, qui détient le pouvoir de renaître de ses cendres, de se multiplier et de connaître une pérennité. À travers les dispositifs du portrait peint et photographique, l'artiste révèle, en fait, un modèle inédit, qui entretient sa fascination et assure à son œuvre une valeur certaine sur le marché. Un détail vient d'ailleurs corroborer cette intention : au pied du chevalet, une œuvre sur papier présente un modèle antiquisant ou préhistorique, évoquant une humanité des premiers temps, celle de l'Âge d'or ou de l'Ancien Testament à laquelle les Autochtones ont été associés[52]. Mario Béland a émis l'hypothèse selon laquelle il s'agirait d'un dessin d'Eugène Hamel inspiré du Titien, ce qui semble plausible si on considère que Vincent a côtoyé étroitement son collègue de Québec[53]. Quoi qu'il en soit, ce détail prémédité confère une dimension supplémentaire à la rhétorique de création, en présentant une étape initiale de son processus, celle de l'exercice d'apprentissage et du projet (*dessein*), de l'acte spéculatif précédant l'application. On peut se demander, dans cette optique, si le modèle génésiaque de l'œuvre sur papier a pu jouer un rôle de faire-valoir du modèle du Huron moderne présenté comme autonome, réflexif et actif.

La mise en scène du studio Vallée peut toutefois être analysée en regard des transformations qui se sont opérées dans la communauté huronne, à la suite de l'émission de *l'Acte relatif à l'administration des terres et des biens des sauvages,* en 1860, et de la *Loi sur les Indiens,* en 1876, qui entendaient déterminer le statut civique et le degré identitaire des Autochtones, afin de mettre en place des mesures « civilisatrices » et assimilatrices, et d'accaparer les ressources et les territoires autochtones. Dans ce contexte, Vincent passera simultanément, à travers les œuvres picturales et les photographies, de la posture du chef dévoué aux intérêts communautaristes à celle du créateur autonome résolu à contrôler un espace désormais factice et livré au regard de l'Autre. À l'instar du dispositif du tableau dans le tableau, l'artiste multiplie des images de lui-même, mais ce qu'elles gagnent en rayonnement, elles semblent le perdre en profondeur. Confiné aux cadres du studio, le peintre ne présente plus, en fait, que son image multipliée dans un espace cantonné. Le simulacre de paysage que présente l'arrière-plan semble d'ailleurs évoquer efficacement la discordance entre l'image romantique dominante, qui associe le sujet autochtone à la nature, et la condition réelle des communautés qui subissent une récession progressive de leur territoire. Sur les plans structural et sémiotique, le motif de la mise en abîme offre d'ailleurs moins une vision limpide et unifiée du monde que la multiplication de ses reflets, lesquels conservent une distance avec le réel, avec l'objectivité à laquelle prétend le médium photographique. On peut ainsi se demander si, par cette chaîne iconographique, cette représentation gigogne, Vincent a cherché à évoquer ces régressions, tout en soulignant du même coup la progressive perte de profondeur de l'image, dans le contexte touristique. La seconde photographie de Vincent, en buste [figure 4], nous permettra toutefois de nuancer cette hypothèse.

Pour une image autonome de l'artiste

Réalisée vraisemblablement au cours de la même séance que la première, si on considère la similitude des détails du vêtement, de la chevelure et du décor en trompe-l'œil, la photographie de Vincent en buste ne présente aucun signe d'amérindianité ni d'activité créatrice. La sobriété du cadrage resserré sur la partie supérieure du corps, le fond neutre et l'absence de décorum semblent la reléguer au statut de portrait d'identité,

une représentation à visée de régulation sociale, dont les règles et l'usage dictés par les milieux judiciaire et scientifique se sont peu à peu standardisés à partir des années 1880[54]. Il est vraisemblable de croire, toutefois, que le cliché aurait d'abord été utilisé, par Vincent, comme référence pour la reproduction des traits de son visage, comme l'attestent certains détails de l'autoportrait du Château Ramezay tels que l'angle du visage, l'ombre des traits et la masse vaporeuse des cheveux [figure 2]. Pourtant, la dégaine négligée et les signes régressifs qu'arbore l'artiste, dans la photographie, contrastent on ne peut davantage avec les marques de prestige des œuvres peintes. Pour un citoyen du XXe siècle, cette allure de vagabond rappelle celle de l'artiste bohème, marginal, qui s'affiche à la même époque, en Europe, dans la vague postromantique, mais qui ne sera reconnue qu'ultérieurement au Canada. La figure de Vincent semble en fait participer à l'édification d'un nouveau modèle exemplaire, d'une marginalité élargie, moderne, universelle et sans attache, celle même dont se réclame l'avant-garde artistique. Un examen de la perception que les communautés autochtones entretenaient de cette condition révèle cependant que les hommes ayant atteint un âge respectable prenaient l'habitude d'abandonner progressivement leurs costumes protocolaires au profit d'une tenue sobre, voire même négligée, afin d'exprimer leur détachement des valeurs matérielles, de l'ordinaire temporel, de signifier leur détermination à se consacrer désormais aux choses essentielles[55]. À ce propos, on sait que Vincent a réagi de plus en plus vivement contre l'enrichissement et l'embourgeoisement de certains membres de sa communauté, en vivant, dans les faits, en marge de celle-ci, suivant un idéal de « simplicité volontaire », un trait qu'a révélé Montpetit :

> Il vécut sans travailler presque, car il ne reprenait ses pinceaux que lorsque la misère et même la faim les lui rapportaient. Deux jours de travail lui procuraient parfois un mois de flânerie […] vivant au jour le jour, oublieux de la veille, insouciant du lendemain […] Un morceau de pain, quelques gouttes d'eau de vie, le grand air, le soleil, un paillasson pour y dormir et, à son défaut, l'herbe des prés comblait son âme[56].

Cette même position est rapportée quelques années après le décès de Vincent, dans un article anonyme : « *No promise of confort could induce him to settle down permanently in the village of Lorette. He liked the freedom of the bush and communion with nature better than village gossip*[57]. »

Ce choix éthique contraste, en substance, avec le langage et le décorum que choisit d'affirmer Vincent à travers sa pratique picturale du portrait, que la critique marxiste a associé à une affirmation visuelle de l'identité bourgeoise, de la réussite individuelle et professionnelle. Parallèlement, l'essor de la photographie d'identification, sociale ou ethnologique, a contribué, pour sa part, à renforcer la dichotomie entre les représentants de la norme (bourgeoise) et les types marginaux (malades, criminels, étrangers, etc.)[58]. Bien que, par leur format, les photographies de Vincent surpassent le statut du simple portrait d'identité, elles semblent s'inscrire tantôt dans la première catégorie (l'artiste professionnel), tantôt dans la seconde (le sujet marginal), transcendant par là les typologies ethniques et sociales en vigueur et brouillant une fois de plus les cartes. Dans la photographie en buste [figure 4], cette ambivalence est d'ailleurs amplifiée par la neutralité de l'expression de l'artiste qui semble présenter le constat de sa condition sans tomber dans le pathos d'un discours sur la condition humaine[59].

Se libérant peu à peu des intérêts et du sort de sa communauté, afin d'assumer son statut d'artiste « professionnel », Vincent dépend toutefois, désormais, de la reconnaissance du public et d'une clientèle potentielle. Cette nécessité, de pair avec sa marginalité progressive, aurait probablement motivé son déplacement vers la région montréalaise. Un témoignage de Montpetit dévoile, cette fois, l'extrême précarité dans laquelle il a entrepris ce voyage, au début de l'année 1879 : « Pauvre, quasi mendiant, il quittait Québec, en janvier dernier, avec un de ses fils, pour se rendre au Sault-Saint-Louis, à deux cents milles de Lorette, où il comptait fabriquer des raquettes. Le pauvre homme n'avait que quelques piastres dans son gousset, et à 63 ans, souffrant de rhumatismes, il entreprenait en souriant ce long trajet à pied[60]. »

La même année, Vincent abandonne d'ailleurs sa fonction de chef du Conseil. On ignore en réalité s'il a pris lui-même cette initiative ou s'il a été destitué, une décision alors prononcée lorsqu'un individu est jugé inapte à représenter les intérêts de la communauté. Dans ce contexte, il rejoint les Iroquois de la mission du Sault-Saint-Louis (aujourd'hui Kahnawake), capitale de la Fédération des Sept Feux, alliance qui réunit les nations autochtones christianisées du Bas-Canada, afin de former une coalition politique[61]. Rappelons que la parenté linguistique iroquoïenne relie également les Hurons aux tribus iroquoises. Ainsi, le départ de

l'artiste peut s'expliquer, en partie, par cette alliance et le fait que cette région représente les véritables origines de l'Iroquoisie, en comparaison de la Huronie/Wendake de la région de Québec que la communauté n'a occupée qu'après son transfert migratoire, et dont elle n'a jamais été en pouvoir de contrôler l'évolution. On sait peu de choses sur les années que l'artiste a passées dans le secteur du Sault-Saint-Louis, mais il est probable qu'il ait pu y jouer un rôle de délégué politique de la nation huronne.

L'éventail de ces données nous éclaire ainsi en partie sur les transformations qu'a subies l'image de Vincent d'une décennie à l'autre, et sur les motivations qui les sous-tendent. Si, au cours de la création de son portrait réalisé par Plamondon et de ses premiers autoportraits, l'artiste a cherché à affirmer la régénération de la communauté et la continuité de sa lignée, vingt ans plus tard, les autoportraits en chef exposent les signes de son rôle social et politique et de l'ascendant qu'il exerce sur sa communauté. Ces éléments seront toutefois remplacés, dans les photographies, par les signes d'une créativité autonome, lesquels semblent témoigner non pas d'une déchéance ou d'une attitude provocatrice, mais d'une nouvelle forme d'affirmation et de résistance, guidée par une conscience individuelle forte. Calculée ou non, cette image participe à l'édification d'un modèle héroïque qui dépasse la stricte identité huronne pour englober une marginalité élargie. On remarque d'ailleurs, dans les photographies, qu'en dépit des signes de négligence, le visage n'est pas marqué de misérabilisme et conserve toute sa dignité. Cette attitude rappelle d'ailleurs celle de l'artiste moderne qui s'est isolé volontairement des ambitions et des valeurs dominantes de sa communauté, afin d'opérer un renouvellement aussi bien matériel que spirituel de sa condition.

Ainsi, Vincent a mis en image une déchéance qui transcende d'emblée sa condition, tandis que ses traits de marginalité sont exposés à un public contraint de réviser ses schèmes de perception du sujet autochtone. Si les médiums pictural et photographique lui ont permis de livrer un témoignage actif et de révéler ponctuellement les stratégies d'autodétermination de sa communauté, le potentiel de reproductibilité et de communicabilité de la photographie, mais aussi sa capacité à traduire objectivement certaines réalités spatio-temporelles, ont contribué, plus spécifiquement, à inscrire l'artiste dans une dynamique de négociation identitaire et d'interactions significatives. L'initiative de reproduire les cadres spatiaux, d'instaurer une proximité ou une distance avec le spectateur, a en fait

permis à Vincent de redéfinir les frontières avec la présence allochtone et d'imposer de nouveaux codes d'échanges et de valeurs. À ce titre, il fait figure de pionnier, mais également de modèle pour les générations d'artistes autochtones qui s'imposeront au cours des XXe et XXIe siècles. Régénération assurée…

Notes

1. Certaines données et réflexions émises dans cet article ont été développées dans un essai consacré à Zacharie Vincent, soumis aux éditions Hannenorak (Wendake) au moment où était complété ce recueil.
2. Guy Sioui Durand, conférence sur l'art actuel autochtone prononcée au Musée national des beaux-arts, Ottawa, 2012, <http://bit.ly/Ypmay4>.
3. Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, NRF, 2004, p. 22.
4. Un article anonyme, publié après son décès en 1886, soutient que l'artiste « n'a pas fait moins de 600 croûtes de tout genre que lui achetaient en particulier les officiers de la garnison. Il en vendit aussi aux gouverneurs généraux du Canada. Lord Durham, lord Elgin, lord Monk, la princesse Louise, etc. » (« Mort d'un artiste huron », *Le Canadien*, 2 décembre 1886). Parmi les techniques et médiums utilisés par Vincent, notons l'huile, la mine de plomb, le fusain, l'encre et l'aquarelle. Il aurait également réalisé des sculptures sur bois dont l'existence n'a toutefois pas été retracée.
5. Voir notamment Bruce Trigger, *Les enfants d'Aataentsic, l'histoire du peuple huron*, Montréal, Libre Expression, 1991.
6. François-Marc Gagnon, « Antoine Plamondon, Le dernier des Hurons (1838) », *The Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien,* vol. 12, n° 1, 1989, p. 72-73.
7. F. X. G., « Poésie », *Le Canadien,* 12 août 1840, p. 1.
8. Michel Lavoie, « « C'est ma Seigneurie que je réclame ». La lutte des Hurons de Lorette pour la Seigneurie de Sillery, 1760-1888 », thèse de doctorat, Sainte-Foy, Université Laval, département d'histoire, 2006, p. 383 ; Tehatarongnantase Paul Jocelyn, « Le territoire de chasse des Hurons de Lorette », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 30, n° 3, 2000, p. 15-17.
9. Jean Tanguay, « La liberté d'errer et de vaquer. Les Hurons de Lorette et l'occupation du territoire, XVIIe-XIXe siècles », mémoire de maîtrise, Sainte-Foy, Université Laval, département d'histoire, 1998, p. 27-28 ; Denys Delâge, « La tradition de commerce chez les Hurons de Lorette-Wendake », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 30, n° 3, 2000, p. 35-52.
10. Denys Delâge et Jean-Pierre Sawaya, *Les traités des Sept-Feux avec les Britanniques. Droits et pièges d'un héritage colonial au Québec*, Québec, Septentrion, 2001, p. 58-59.
11. Michel Lavoie, *op. cit.*, p. 392-393.

12. Voir à ce sujet Osée Kamga, « De l'hybridité culturelle à la culture de l'hybride », dans *Les Cultural Studies dans les mondes francophones*, sous la direction de Boulou Ebanda de B'béri, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2010, p. 65.
13. Véronique Rozon, « Pour une réflexion sur l'identité huronne au XIXe siècle : une analyse de la thématique du "dernier Huron" sous l'éclairage des théories de l'ethnicité », dans Alain Beaulieu et Maxime Gohier (dir.), *La recherche relative aux Autochtones. Perspectives historiques et contemporaines*, Montréal, UQAM, CREQTA, 2007, p. 246.
14. *Ibid.*, p. 247. L'avocat, journaliste et poète André-Napoléon Montpetit, dit *Ahatsistari,* a reçu le titre honorifique de chef huron, pour sa fonction d'historiographe de la nation huronne. On relate également le cas du comédien britannique Edmund Kean (*Adaniecouinet*, 1825), de l'avocat et politicien Louis Panet (*Oda8io*), de l'honorable P. J. O. Chauveau (*Odilonrohasti*), du premier évêque de Chicoutimi, Mgr Dominique Racine (*Ari8a8ahi*, 1879), et du magistrat Robert Symes (*Hosa8athi*, « il a défendu son pays »), que le peintre Henry Daniel Thielcke a immortalisé, en 1838, dans son portrait de groupe *The Presentation of a newly elected chief of the Huron tribe, Canada* (Collection du Château Ramezay). Voir également l'abbé Lionel Lyndsay, *Notre-Dame de la jeune Lorette en la Nouvelle-France : étude historique,* Montréal, Cie de publication de la Revue canadienne, 1900, p. 241-242 ; A.-N. Montpetit, « Paul Tahourenché Grand-Chef des Hurons », *L'Opinion publique*, 20 mars 1879.
15. Deux autoportraits accompagnés de son fils ont été répertoriés à ce jour : *Zacharie Vincent et son fils Cyprien,* huile sur toile, vers 1852, non signé, 48,4 × 41,4 cm, Musée national des beaux-arts du Québec, et *Portrait de l'artiste par lui-même*, huile sur toile, vers 1852, non signé, 44,4 × 35,5 cm, RiverBrink Art Museum, reproduite dans William Wood, *The Storied Province of Quebec. Past and Present*, Toronto, The Dominion Publishing Company Ltd, 1931, p. 118.
16. Archives nationales du Québec – Centre de Montréal, Fonds Drouin, Registre des décès pour Saint-Ambroise de la Jeune-Lorette.
17. Hans Belting, *op. cit.*, p. 12 et 35.
18. Une douzaine d'autoportraits ont été répertoriés, à ce jour, mais on soupçonne l'existence d'autres spécimens.
19. Information transmise par Michel Savard Teharihulen, responsable des collections du Musée huron-wendat, le 15 juin 2011.
20. Michael Taussig, *Mimesis and Alterity. A Particular History of the Senses,* New York, Routhledge, 1993, p. xiii-xvi, 129. Avant lui, Walter Benjamin avait souligné la continuité entre la faculté de mimésis et le désir d'imiter la forme et le comportement de l'Autre (« On the Mimetic Faculty » (1933), *Selected Writings, 1931-1934,* Harvard University Press).
21. Michel Foucault, *Dits et écrits IV*, no 304, « Subjectivité et vérité », 1981 ; *L'herméneutique du sujet*, Paris, Seuil/Gallimard, 2002. Rapporté par Hélène Samson, « Du portrait photographique à la fin du XXe siècle : retour sur le portrait d'identité », thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques, 2005, p. 3.
22. Serge Tisseron, *Psychanalyse de l'image. Des premiers traits au virtuel*, Paris, Dunod, 1997 ; voir également Hélène Samson, *op. cit.*, p. 54-55.

23. Voir Joseph Leo Koerner, « Self-portraiture direct and oblique », dans Anthony Bond et Joanna Woodall (dir.), *Self portrait : Renaissance to Contemporary*, catalogue d'exposition (Londres, National Portrait Gallery, 20 octobre 2005-29 janvier 2006 ; Sydney, Art Gallery of New South Wales, 17 février-14 mai 2006), Londres, National Portrait Gallery, 2005, p. 67-68.
24. Pascal Bonafoux, *Les peintres et l'autoportrait*, Paris, Skira, 1984, p. 15.
25. A.-N. Montpetit (Ahatsistari), « La Jeune Lorette (pour faire suite à Tahourenché) », *L'Opinion publique*, 29 mai 1879.
26. Jean-Sébastien Lavallée, « Sillery terre huronne ? Étude de la première revendication territoriale des Hurons de Lorette (1791-1845) », mémoire, Montréal, UQAM, département d'histoire, 2003, p. 15.
27. Robert Stacey, *The Hand Holding the Brush. Self Portrait by Canadian Artists*, London Regional Art Gallery, 1983, p. 11.
28. Voir à ce sujet Martha Wilson Hamilton, *Silver in the fur trade, 1680-1820,* Chelmsford, MA, Martha Hamilton publication, 1995 ; M. R. Harrington, « Iroquois Silverwork », *Anthropological Papers of the American Museum of Natural History*, New York, vol. 1, partie 6, 1908, p. 357.
29. Voir Jean-François Dumouchel, « Le calumet de paix, un objet de contact. Étude et analyse d'une pipe amérindienne », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. XXXV, n° 2, 2005, p. 29-37.
30. La pratique des présents du roi sera en vigueur jusqu'en 1858. Denys Delâge et Jean-Pierre Sawaya, *op. cit.*, p. 17.
31. Louis Marin, *Le sens commun. Le portrait du roi*, Paris, Minuit, 1981, p. 148-167.
32. P. J. O. Chauveau, *Relation du voyage de Son Altesse Royale le prince de Galles en Amérique*, Montréal, Sénécal, 1860, p. 5-6.
33. Denys Delâge et Jean-Pierre Sawaya, *op. cit.*, p. 15-17.
34. P. J. O. Chauveau, *op. cit.,* p. 5-6.
35. Jean Tanguay, *op. cit.,* p. 26 ; Georges E. Sioui, *Les Wendats : une civilisation méconnue*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1994.
36. Les deux hommes avaient soutenu l'armée britannique contre les américanistes. Voir notamment les portraits du chef mohawk Joseph Brant, réalisés par George Romney (1776), Gilbert Stuart (1785, 1786), Charles Willson Peale (1797) et William Berczy (1807), ainsi que celui du chef pawnee Tecumseh, réalisé par Pierre LeDru (début xixe siècle), reproduit notamment dans l'ouvrage de Benson John Lossing, *The Pictorial Field-Book of the War of 1812* (1869).
37. Paul Bourassa, « Regards sur la ressemblance : le portrait au Bas-Canada » et Laurier Lacroix, « Entre la norme et le fragment : élément pour une esthétique de la période 1820-1850 au Québec », dans Mario Béland (dir.), *La peinture au Québec 1820-1850. Nouveaux regards, nouvelles perspectives,* Québec, Musée du Québec, 1991, p. 45-46, 68.
38. Janet Catherine Berlo, « The Self-Portrait in Native North American Art before 1945 », dans Zena Pearlstone et Allan J. Ryan (dir.), *About Face : Self-Portraits by Native American, First Nations, and Inuit Artists*, Santa Fe (Nouveau Mexique), Wheelwright Museum of the American Indian, 2006, p. 66.

39. Voir Louise Vigneault et Isabelle Masse, « Les autoreprésentations de l'artiste huron-wendat Zacharie Vincent (1815-1886) : icônes d'une gloire politique et spirituelle », *The Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien,* vol. 32, nº 2, 2011, p. 41-70.
40. Tehatarongnantase Paul Jocelyn, *op. cit.*, p. 9.
41. Véronique Rozon, *op. cit.,* p. 237-238.
42. Louise Vigneault et Isabelle Masse, *loc. cit.*; Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale,* Paris, Payot, 2007, p. 148.
43. Hélène Samson, *op. cit.,* p. 29.
44. Christian Phéline, *L'image accusatrice*. Les Cahiers de la Photographie, nº 17, Laplume, ACCP, 1985. p. 26-27.
45. Mario Béland, *Québec et ses photographes 1850-1908. La Collection Yves Beauregard*, Québec, MNBAQ, 2008, p. 83.
46. C. Dammann et F. W., *Ethnological Photographic Gallery of the Various Races of Man*, Londres, Trubner & Co., 1876 (Berlin, 1873). Voir à ce sujet Roslyn Poignant, « Surveying the Field of View : The Making of the RAI Photographic Collection », dans Elizabeth Edwards, *Anthropology and Photography 1860-1920*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1992, p. 55-63 ; Phéline, *op. cit*.
47. Hélène Samson, *op. cit.,* p. 61.
48. Phéline, *op. cit.,* p. 142.
49. Elizabeth Edwards, *op. cit.*, p. 2-6.
50. Fonds Livernois, Bibliothèque des Archives nationales du Québec ; Fonds Notman, Musée McCord.
51. Mario Béland, *La peinture au Québec, 1829-1850. Nouveaux regards, nouvelles perspectives,* Québec, Musée du Québec, 1991, p. 99.
52. Voir à ce sujet François-Marc Gagnon, *Ces hommes dits sauvages,* Montréal, Libre Expression, 1984 ; *Hommes effarables et bestes sauvaiges*, Montréal, Boréal, 1986.
53. Mario Béland, *Eugène Hamel (1845-1932). Peintre et dessinateur de Québec*, MNBAQ, 2007, p. 14.
54. Hélène Samson, *op. cit.,* p. 59-60.
55. Voir notamment Joseph François Lafitau, *Mœurs des sauvages amériquains comparées aux mœurs des premiers temps*, Paris, Saugrain l'aîné et Hochereau, 1724 : « Dès que cet âge est passé, [l'individu] fait gloire de vivre dans un état de négligence, ne portant plus aucune parure superflue ni quoi que ce soit qui n'est pas usé, pour bien montrer que son esprit s'attache aux choses sérieuses. »
56. A.-N. (Ahatsistari) Montpetit, « La Jeune Lorette (pour faire suite à Tahourenché) », *L'Opinion publique*, 29 mai 1879.
57. « The Folk-Lore Society. Story of the Life and Work of a Huron Artist », *The Gazette*, 15 novembre 1895, p. 2.
58. Hélène Samson, *op. cit.*, p. 78. L'auteure renvoie à Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1975 ; Phéline, *op. cit.*, p. 20-24, 27-28 ; John Tagg, *The Burden of Representation : Essays on Photography and Histories,* Amherst, University of Massachussetts Press, 1988, p. 34-59.

59. Les portraits intimistes qu'Eugène Hamel a réalisés de l'artiste huron présentent d'ailleurs ces mêmes traits : *Telari-o-lin, Zacharie Vincent, le dernier des Hurons de Lorette*, dessin à la mine de plomb, 1879 ; *Zacharie Vincent*, huile sur carton, 1879 ; *Zacharie Vincent*, huile sur toile, vers 1880, MNBAQ.
60. A. N. (Ahatsistari) Montpetit, « La Jeune Lorette (pour faire suite à Tahourenché) », *L'Opinion publique*, 29 mai 1879.
61. Étaient représentés à ce Conseil les Iroquois du Sault-Saint-Louis (Kahnawake), de Saint-Régis (Akwasasne) et de La Présentation (Oswegatchie), les Iroquois et les Algonquins du Lac-des-Deux-Montagnes (Kanesatake), les Algonquins de Pointe-du-Lac, les Abénaquis de Saint-François (Odanak) et de Bécancour (Wôlinak), ainsi que les Hurons de la Jeune-Lorette (Wendake). Denys Delâge et Jean-Pierre Sawaya, *op. cit.*, p. 19-20.

Médium photographique, silhouettes africaines et techniques du corps

Formation d'un objet historique et anthropologique[1]

Philippe Despoix
Université de Montréal

Fin novembre 1934, Marc Bloch écrit à Lucien Febvre depuis Strasbourg : « Je regrette de n'avoir pas connu, pendant mon séjour à Paris, l'exposition de photographies aériennes. J'aurais fait le papier. Il est maintenant trop tard. Mais c'est […] à ne pas laisser échapper. Le mieux ne serait-il pas de l'adresser à Leuilliot, dont je pourrai au besoin revoir les notes ? » La rubrique d'enquêtes consacrée aux « plans parcellaires » des *Annales* de l'année suivante est en effet ouverte par un article de Paul Leuilliot portant le titre « Photographies d'avion et connaissance des réalités humaines » auquel fait suite une note de Bloch[2]. On sait l'importance accordée par l'historien Marc Bloch à la photographie aérienne, technique dont il prit connaissance pendant la Première Guerre mondiale. Ce type de clichés permettait d'apporter de précieux compléments à l'étude des cadastres, si décisive dans la différenciation des « régimes agraires » au centre de ses travaux d'histoire rurale. À son programme sur « les plans parcellaires en France », publié dans la première livraison des *Annales* en 1929, Bloch avait bientôt ajouté un addendum intitulé « L'avion au service de l'histoire

agraire[3]. » Celui-ci posait les conditions dans lesquelles il deviendrait possible d'intégrer cette technique de manière critique à la discipline.

Dans la diversification des sources qui seraient désormais celles de l'historien, les images devenaient un enjeu particulièrement important. En redoublant et en précisant le dessin cadastral, la reproduction photographique aidait à lire les traces des techniques agricoles, comme celle de la charrue à socle lourd, sur l'organisation du sol médiéval. Elle permettait de mieux cerner l'un des éléments qui, avec la topologie naturelle et les rapports de pouvoir, déterminaient la reconstruction blochienne des « régimes agraires » : celui de la technique de labour. On se souvient également du renvoi que Bloch avait fait à la photographie et au cinéma lorsque, dans l'introduction aux *Caractères originaux de l'histoire rurale française* (1931), il s'agissait de caractériser sa « méthode régressive » :

> Cette méthode ne demande pas une photographie qu'il suffirait ensuite de projeter, toujours pareille à elle-même, pour obtenir l'image figée d'âges de plus en plus lointains ; ce qu'elle entreprend de saisir, c'est la dernière pellicule d'un film qu'elle s'efforcera ensuite de dérouler à reculons, résignée à y découvrir plus d'un trou, mais décidée à en respecter la mobilité[4].

En comparant le travail de l'historien à l'utilisation à rebours d'un procédé « chronophotographique », Bloch proposait plus qu'une métaphore : il attribuait implicitement une place aux nouveaux médias de reproduction dans l'arsenal épistémique des disciplines historiques. Le passage cité sera repris presque mot pour mot dans le premier chapitre de l'*Apologie pour l'histoire*[5].

Marc Bloch n'était certainement pas le seul parmi les historiens à découvrir un enjeu scientifique dans les médias photo-cinématographiques : Gadi Algazi a montré comment l'on pouvait également comprendre le travail effectué par Norbert Elias dans *Über den Prozess der Zivilisation* (1939) comme une reconstitution et un accéléré « filmographique » d'un certain nombre de gestes quotidiens élémentaires[6]. Et l'histoire n'était pas la première discipline à être profondément affectée par les nouvelles techniques de reproduction de l'image ou du son : cela était déjà le cas de l'histoire de l'art, mais aussi de la phonologie et de la musicologie comparée[7], de même que de l'ethnographie et l'anthropologie.

C'est sur cette dernière discipline que je me concentrerai ici en partant des travaux contemporains de l'un de ses fondateurs en France, Marcel Mauss. Je propose en effet d'analyser le rôle décisif qu'ont joué la

photographie et le cinéma dans le déplacement épistémologique majeur que constitue sa mise à jour des « techniques du corps ». Il s'agit de reconsidérer ici la manière dont les médias de reproduction modernes participent non seulement d'une mise en crise des savoirs fondés sur l'écriture, mais aussi, par une intégration réflexive de ces techniques, de leur réagencement et de leur recomposition.

L'expérience de la guerre : Mauss et les techniques du corps

Les travaux de Marcel Mauss, anthropologue au savoir encyclopédique mais strictement livresque, se situent à première vue tout à l'opposé d'une ethnographie de terrain. Outre ses séjours d'étude, en Hollande et en Angleterre, et sa mobilisation sur le front de la Première Guerre, il ne fit que deux autres voyages importants : le premier aux États-Unis en 1926, le second au Maroc pour un bref séjour en 1930. Or, bien qu'apparemment marginales dans sa biographie intellectuelle, ces expériences extra-universitaires, auxquelles je propose de rajouter celle du suivi des expéditions ethnographiques menées par son étudiant et collaborateur Marcel Griaule, constitueront des étapes déterminantes dans la « découverte » centrale de son œuvre de maturité : les « techniques du corps ».

C'est, on le sait, en 1934 que ce concept fut pour la première fois développé en public par Mauss, lors d'une communication devant la Société de psychologie[8]. Rappelons-en la thèse centrale : la technique ne commence pas chez l'homme avec l'instrument, mais *avant* ce dernier, avec le corps. D'où la nécessité d'étudier toutes les formes de techniques du corps, que ce dernier soit seul en jeu ou couplé à un outil, voire à une machine. Il est caractéristique que loin d'uniquement exposer sa thèse dans cette conférence, Mauss livre également – d'une manière typique de son enseignement oral –les conditions de sa découverte et les moments de sa formulation. La première expérience vécue où il entrevit la spécificité culturelle des techniques les plus élémentaires, rappelle-t-il, fut celle du front. Mauss participa à la Première Guerre mondiale d'abord comme interprète de la 27e Division britannique, dans une fonction médiatrice entre troupes britanniques et françaises : position particulièrement opératoire pour observer la « traductibilité » non seulement des ordres mais aussi des gestes les plus quotidiens comme, par exemple, creuser des tranchées à la bêche. Chaque fois, remarque l'anthropologue, qu'une

division française relevait une division anglaise ou inversement, il fallait changer de type de bêches – soit 8000 d'un coup – en raison des différentes techniques apprises. La masse rendait tout à coup le phénomène visible.

C'est cependant par une progression en forme de « régression » que Mauss atteint le noyau de sa thèse. Celui-ci se cristallise autour de l'activité humaine la plus élémentaire, caractérisée par une absence quasi complète d'instrument : la marche. La marche serait en effet une technique au sens plein du terme : dans la mesure où son rythme constitue un élément de cohésion et de reconnaissance du groupe, elle renvoie à un phénomène éminemment social. Rappelons le récit volontairement anecdotique de sa découverte :

> Vous savez tous que l'infanterie britannique marche à un pas différent du nôtre : différent de fréquence, d'une autre longueur. […] Or le régiment de Worcester, ayant fait des prouesses considérables pendant la bataille de l'Aisne, à côté de l'infanterie française, demanda l'autorisation royale d'avoir des sonneries et batteries françaises, une clique de clairons et de tambours français. Le résultat fut peu encourageant. Pendant près de six mois, dans les rues de Bailleul, longtemps après la bataille de l'Aisne, je vis souvent le spectacle suivant : le régiment avait conservé sa marche anglaise et il la rythmait à la française. […] Le malheureux régiment de grands Anglais ne pouvait pas défiler. Tout était discordant de sa marche. Quand il essayait de marcher au pas, c'était la musique qui ne marquait pas le pas. Si bien que le régiment de Worcester fut obligé de supprimer ses sonneries françaises[9].

La scène, souvent citée mais rarement commentée, fait songer à un « *slapstic* » : c'est à travers le grotesque de situation, à savoir l'échec répété de toute synchronisation entre le pas britannique et la marche à la française, que Mauss saisit que les techniques les plus élémentaires sont, de fait, apprises de manière collective. Même la marche possède ses formes spécifiques, et l'élément commun entre elles se trouve dans les rythmes du corps – ici soutenus par la musique – qui la structurent.

Plus tard, détaché comme officier interprète à la 5e Division australienne, Mauss put encore constater que la résistance de ses soldats tenait essentiellement à leur habileté corporelle : « [Les Australiens] avaient sur moi une supériorité considérable, écrit-il. Quand nous faisions halte dans les boues ou dans l'eau, ils pouvaient s'asseoir sur leurs talons, se reposer, et la 'flotte', comme on disait, restait au-dessous de leurs talons. J'étais obligé de rester debout dans mes bottes, tout le pied dans l'eau[10]. » La position accroupie constitue donc une technique de repos très efficace

dont Mauss, dans les tranchées, regrette que la civilisation occidentale se soit attachée à l'éradiquer. On le voit : bêcher, marcher, être au repos, ces techniques élémentaires observées dans ce brouillage du quotidien qu'était la guerre, devenaient des objets anthropologiques.

New York ou la réminiscence cinématographique

Si l'expérience du front « entre » les troupes anglaises et françaises guida le regard de Mauss vers les techniques du corps élémentaires, c'est celle de la culture américaine qui, par cinéma interposé, lui révèle tout le potentiel de cette découverte. Invité par la Rockefeller Fondation dont il était un des correspondants français, Mauss séjourne à New York en mai 1926, après une période de travail extrêmement intensif – l'Institut d'ethnologie, entre autres, venait d'être fondé. Il s'agit de la première étape d'une tournée américaine qui doit le mener dans les grandes universités, lui faire rencontrer – de Boas à Park – les figures importantes de sa discipline et tenir divers séminaires. Or Mauss, épuisé, se voit littéralement cloué à un lit d'hôpital, vraisemblablement par une dysenterie. L'anecdote qu'il rapporte à ce sujet dans la conférence de 1934 apparaît tout à fait essentielle :

> Une sorte de révélation me vint à l'hôpital. J'étais malade à New York. Je me demandais où j'avais déjà vu des demoiselles marchant comme mes infirmières. J'avais le temps d'y réfléchir. Je trouvai enfin que c'était au cinéma. Revenu en France, je remarquai, surtout à Paris, la fréquence de cette démarche ; les jeunes filles étaient Françaises et elles marchaient aussi de cette façon. En fait, les modes de marche américaine, grâce au cinéma, commençaient à arriver chez nous. C'était une idée que je pouvais généraliser. La position des bras, celle des mains pendant qu'on marche forment une idiosyncrasie sociale, et non simplement un produit de je ne sais quels agencements et mécanismes purement individuels, presque entièrement psychiques[11].

Notons le terme de « révélation » employé ici et le paradoxal procès de connaissance qu'il recouvre. « J'étais couché, je n'avais le droit de rien faire et je m'ennuyais », rapportera-t-il plus tard à Ignace Meyerson[12]. C'est dans un état extra-quotidien, loin de tout travail intellectuel, qu'a lieu la réminiscence cinématographique qui provoque la découverte.

On est étonné qu'à ce point Mauss n'évoque pas les travaux chronophotographiques de Marey sur la locomotion humaine datant des

années 1880 ; ou encore les enregistrements comparés des différents modes de marche entrepris dans son sillage par Félix Regnault. Dès 1895, lors de l'Exposition ethnographique de l'Afrique occidentale au Champ de Mars, ce dernier avait en effet fixé sur la pellicule des Africains marchant et courant. Peu après, Regnault enregistrait le chef d'escadron du 34e Régiment d'artillerie, Albert de Raoul, en marche et course dite « fléchie », s'inspirant des « sauvages » dans le but d'améliorer les performances du soldat français[13] [figure 1]. Une inspiration par le biais de ces expériences chronophotographiques qui touchaient de si près à son sujet aurait pu sembler logique de la part de Mauss : elle reste possible mais il n'y fait aucune allusion dans sa conférence, pas plus que dans ses écrits publiés.

En lieu et place d'une expérimentation scientifique, c'est un souvenir quasi involontaire qu'il convoque : une réminiscence cinématographique et la découverte, par recouvrement de deux images – celle actuelle des infirmières américaines et celle vue auparavant sur un écran parisien –, du caractère *singulier* de cette démarche féminine. La perception d'une différence significative dans cette technique élémentaire qu'est la marche n'a pu être reconnue et énoncée qu'*a posteriori*, par voie de remémoration. Le paradoxe d'une telle découverte « épistémique », détachée de tout travail et révélée à travers une image cinématographique, fait écho au contraste entre la position couchée, inactive, de l'observateur et l'action de marcher des infirmières. Effet de distanciation multiple, pourrait-on dire : repos obligé dû à la maladie, éloignement du milieu parisien qui est le sien, remémoration filmique enfin. C'est bien « l'estrangement » cinématographique qui fonctionne comme instance médiatrice à l'origine de la chaîne réflexive *involontaire* aboutissant au concept de technique du corps[14].

Le souvenir filmique que Mauss mentionne sans grande précision renvoie très certainement à la première moitié des années vingt. Il s'agit de la période de l'apogée du « cinéma muet » dont l'esthétique se concentrait sur la physionomie humaine et la puissance visuelle n'était pas troublée par la parole ; période également lors de laquelle le cinéma américain, à l'instar du jazz, commençait à être largement diffusé en Europe. C'étaient là des conditions propices à un déploiement du potentiel révélateur du nouveau médium : encore fallait-il, pour saisir la distance entre les deux continents, pouvoir rattacher la démarche américaine vue dans un film à Paris à celle, *réelle*, des femmes new-yorkaises.

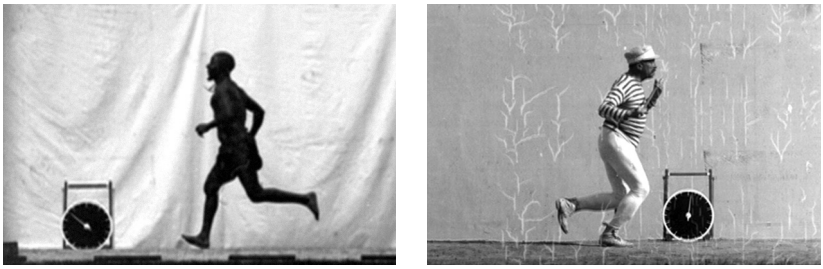


Figure 1. Photogrammes extraits du DVD : *Etienne-Jules Marey, Films chronophotographiques, 1890-1904,* Collection de la Cinémathèque française, 2005. (Gauche) : Homme noir courant, Exposition ethnographique de l'Afrique occidentale au Champs de Mars à Paris, Felix Regnault, Charles Comte, Etienne-Jules Marey, 1895, réf. FM – [HN 46]. (Droite) : Course en flexion (Oscar de Raoul), Felix Regnault, Charles Comte, Etienne-Jules Marey, 1895, réf. FM – H 15.

Les effets de mimétisme social produits par les nouveaux médias de reproduction technique avaient d'ailleurs déjà été relevés dans la conférence sur « Les civilisations » que Mauss avait présentée à la première semaine internationale de synthèse en 1930 aux côtés, entre autres, de Henri Berr et Lucien Febvre. Il y avait insisté sur la nature de plus en plus internationale des faits de civilisation :

> Une nouvelle forme de communication, de tradition, de description, d'enregistrement des choses, même des choses du sentiment et de l'habitude, devient universelle : c'est le cinéma. Une nouvelle forme de perpétuation des sons : le phonographe, et un autre moyen de les répandre : la radio-téléphonie, en moins de dix ans, irradient toutes les musiques, tous les accents, tous les mots, toutes les informations, malgré toutes les barrières. Nous ne sommes qu'au commencement[15].

C'est bien à partir de cette nouvelle situation de médiation technique généralisée qu'est formulée la découverte de la conférence de 1934 : parce que le médium cinématographique commence à s'universaliser et à diffuser largement les attributs quotidiens propres à chaque culture, il permet d'en percevoir l'évolution rapide, de saisir des différences dans l'espace et dans le temps invisibles auparavant. Tout se passe comme si l'enregistrement et la diffusion cinématographique d'un geste routinier autorisait la reconnaissance *a posteriori* d'une technique du corps spécifique.

On sait les conséquences que Mauss tira de sa découverte pour l'enquête ethnographique dès son cours de 1935-1936 consacré à la technologie :

« L'ensemble des habitus du corps est une technique qui s'enseigne […] Les techniques du corps seront étudiées à l'aide de la photographie et si possible au cinéma au ralenti[16]. » Ainsi, le médium qui avait révélé le caractère éminemment social de la marche humaine – le cinéma – devenait-il un instrument d'investigation et d'analyse de l'ensemble des techniques du corps, qu'il fût seul ou couplé à un outillage. Mauss proposera d'employer la photographie sous forme de séries dynamiques et d'utiliser parallèlement le cinéma au ralenti, tendant à lui donner par là une fonction photographique analytique.

Ornement hiératique et acte technique : les silhouettes de l'expédition abyssinienne

Dès la conférence de 1934 cependant, Mauss pousse les conséquences de sa découverte à leur point extrême : celui des relations entre technique du corps, magie et mystique. Il est fort probable que ce soit l'expérience directe des danses de possession chez les pratiquants marocains du culte du Bori, les Ghnaous, qui lui révéla comment une technique du corps – la danse musiquée – pouvait soutenir une expérience religieuse extatique. Il y aurait lieu de reconstruire ici le rapport possible de cette inflexion de la pensée de Mauss au seul véritable terrain ethnographique qui lui fut donné de faire lors de sa mission au Maroc pour l'Institut d'anthropologie[17]. Cette expérience pourrait sans doute éclairer le fait qu'il achève sa conférence sur une ultime « réduction » de la notion de technique du corps, touchant cette fois à la « communication » avec les dieux : après la marche, les techniques de repos et de mouvement – dont la danse –, il évoque finalement la fonction déterminante des techniques du souffle et de respiration :

> Je crois que précisément il y a, même au fond de tous nos états mystiques, des techniques du corps qui […] furent parfaitement étudiées par la Chine et par l'Inde, dès des époques très anciennes. Cette étude socio-psycho-biologique de la mystique doit être faite. […] Quoique enfin la technique des souffles, etc., ne soit le point de vue fondamental que dans l'Inde et la Chine, je la crois beaucoup plus généralement répandue[18].

En définissant la technique comme un « acte traditionnel efficace » porté par le corps et ses rythmes, Mauss s'éloignait foncièrement des conceptions qui dominaient l'anthropologie de l'époque : que ce soit celle

de Frazer ou même celle de son collègue Lévy-Bruhl qui voyaient dans la magie et la religion un stade précurseur, si ce n'est erroné, de la science. À travers les techniques du corps, Mauss affirme au contraire une continuité, un entrelacement fondamental entre magie et technique : « Acte technique, acte physique, acte magico-religieux sont confondus pour l'agent[19]. » Telle est sans doute la formule qui condense le mieux le propos de sa conférence.

Pour éclaircir cette formule, je propose de faire appel à un document de terrain qui a pu confirmer Mauss dans l'idée de faire des techniques du corps un objet central d'investigation : il s'agit des matériaux visuels et des photographies rapportés par son étudiant et collaborateur, Marcel Griaule, de la mission ethnographique qui lui avait été confiée en Abyssinie en 1928. Ces matériaux mettent particulièrement en relief les techniques quotidiennes d'un point de vue indigène. Mauss cosignait en effet en 1933 l'introduction au volume de Griaule, *Silhouettes et graffiti abyssins*[20], publication pour l'essentiel composée de reprographies de dessins autochtones collectés et de photographies prises dans la région du Godjam par le jeune ethnographe. Bien que présentant des documents visuels exclusivement issus des églises abyssiniennes, ce n'est *pas* l'art religieux traditionnel que Griaule et Mauss retiennent en premier lieu mais deux formes apparemment plus marginales d'expression indigènes : les

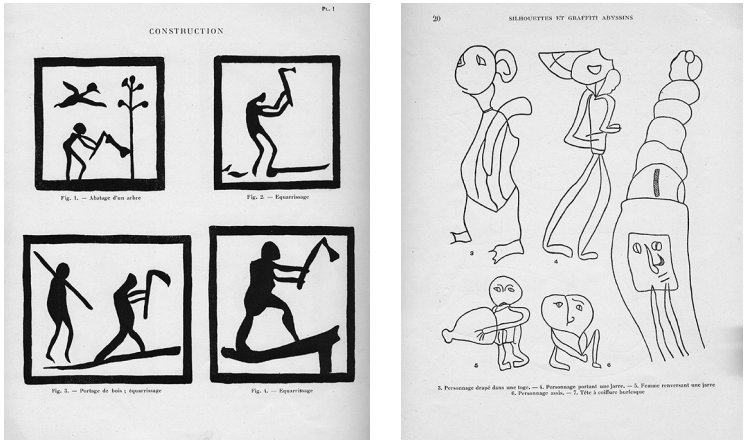


Figure 2. Planches extraites de : *Silhouettes et graffiti abyssins*, Marcel Griaule, Introduction de Marcel Mauss, Paris, 1933. (Gauche) : Silhouettes, Construction, Fig. 1-4, Planche I. (Droite) : Graffiti no 3-7, p. 20.

silhouettes à fonction décorative de la frise entourant les fresques sacrées des églises ; ainsi que les graffiti grotesques des jeunes Abyssins utilisant la moindre place disponible sur les murs de celles-ci pour s'exercer au dessin [figure 2].

La série de clichés photographiques publiée par Griaule procède, quant à elle, par vues de plus en plus rapprochées : vue tout d'abord de la bâtisse de l'église entourée de son bois sacré ; puis de l'intérieur avec ses grandes fresques à caractère religieux ; de clichés du peintre décorateur lui-même ; enfin des détails du damier ornemental dans lequel apparaissent les silhouettes *in situ*. L'utilisation du médium photographique a ici contribué à déhiérarchiser les éléments visuels ; elle a permis un « décentrement » du regard traditionnel qui consistait à voir dans le contenu religieux, ou sa forme iconographique, la principale singularité de cet art abyssin. À travers le recadrage et l'agrandissement photographique, ce qui se situait à la périphérie de l'art hiératique – son cadre ornemental, ou encore les « salissures » faites par les adolescents sur les murs libres – pouvait devenir un sujet d'enquête à part entière [figures 3 et 4].

Si les graffiti ont été décalqués sur place[21], Griaule a pu faire reproduire sur papier, par le peintre local, un grand nombre des silhouettes de la frise encadrant les fresques sacrées. Elles représentent des scènes quotidiennes qui seront reproduites et regroupées de manière thématique dans la publication. Tant sur le plan de l'espace que comme genre graphique, ces silhouettes se situent « entre » un art hiératique strictement fixé par la tradition et le libre jeu qui s'exprime dans les graffiti : « On peut, dans les dessins désignés sous le nom de silhouettes – écrivent Griaule et Mauss –, voir entre l'art noble, cliché, et la licence des jeunes, un type intermédiaire qui marque les limites permises aux apprentis artistes professionnels[22]. »

Entourant les portes et les fenêtres du sanctuaire sur les surfaces desquels s'étalent les fresques représentant des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, les silhouettes de petite taille sont peintes dans une sorte de damier blanc et noir. Elles montrent dans un jeu d'abstraction subtil des techniques de la vie courante. Le peintre Wouddié, qui décorait l'église de Zara-Brouk, dans la région d'Addiet, au moment où la mission ethnographique y séjournait, est à la fois l'auteur des fresques et de la frise photographiées par Griaule ainsi que celui des silhouettes équivalentes peintes, à sa demande, sur papier[23].

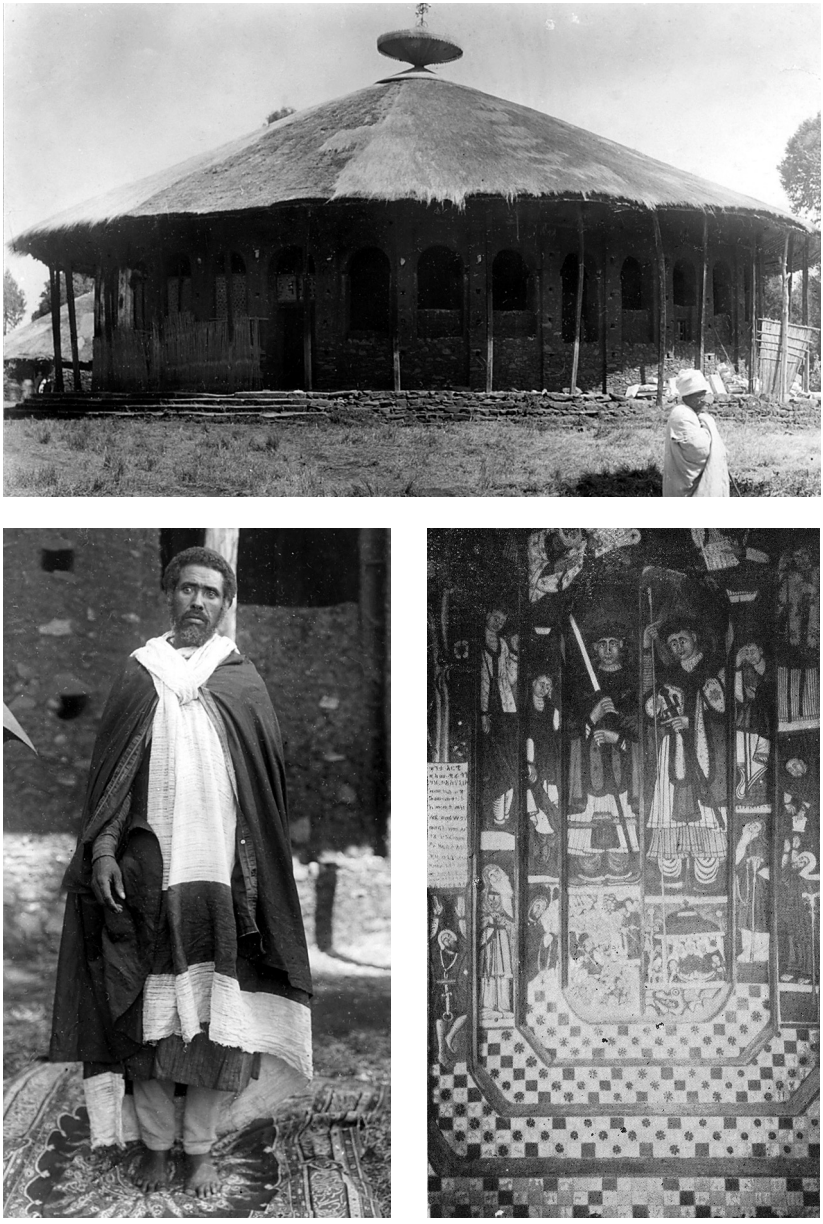


Figure 3. Photographies extraites de : *Silhouettes et graffiti abyssins*. (Haut) : Église de Dabra Marqos, capitale du Godjam, Fig. 3, Hors Texte II. (Gauche) : Wouddié, peintre de l'église Zara-Brouk, Godjam, Fig. 7, HT III. (Droite) : Église de Zara-Brouk, porte ouest du sanctuaire, œuvre de Wouddié, Fig. 10, HT V.

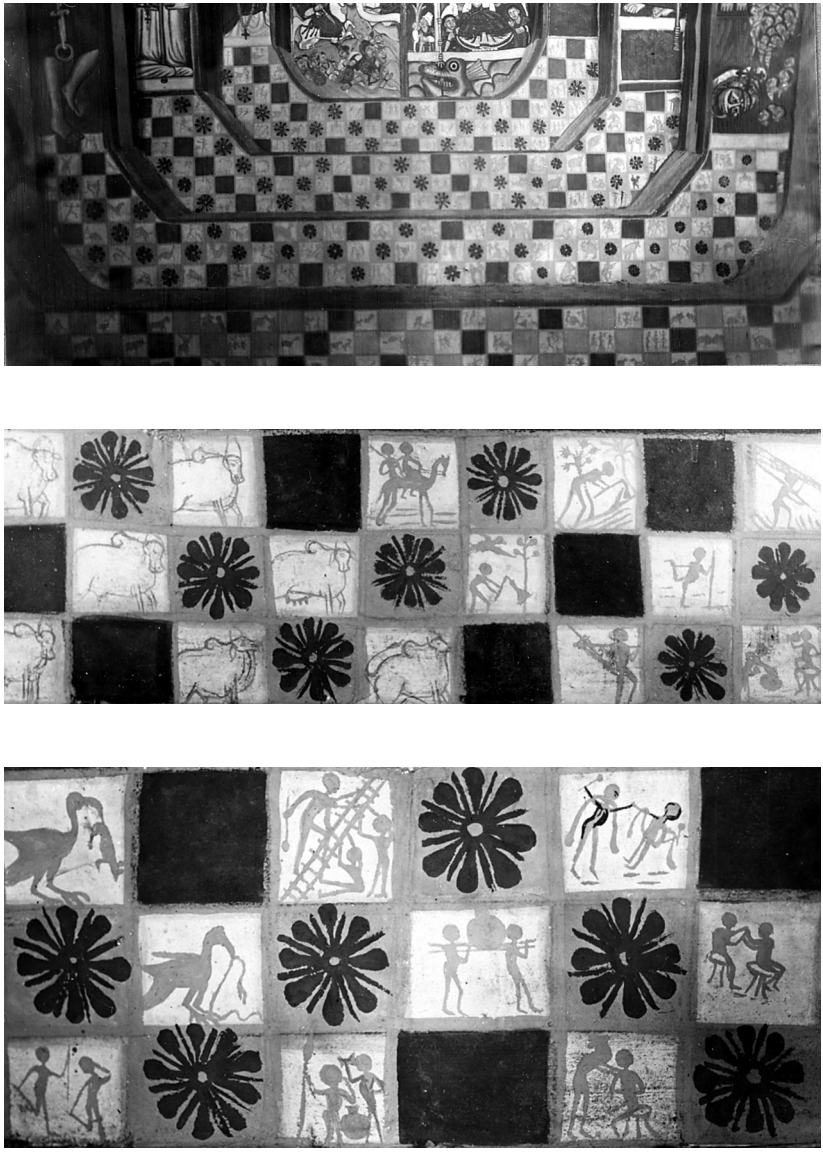
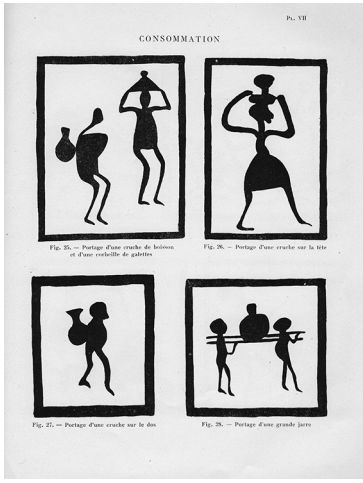
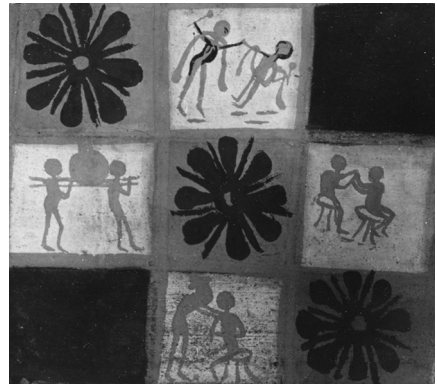
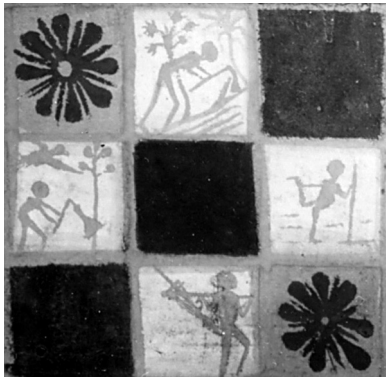


Figure 4. Photographies extraites de : *Silhouettes et graffiti abyssins*. (Haut) : Église de Zara-Brouk, porte ouest (détail), Fig. 12, Hors Texte V. (Centre et bas) : Silhouettes de l'église de Zara-Brouk, porte ouest (œuvre de Wouddié), fig. 14 et 15, HT VI.







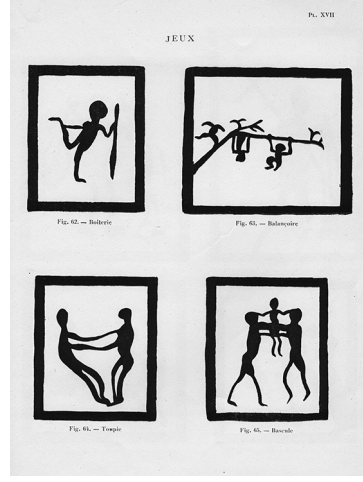


Figure 5. Planches et photographies extraites de : *Silhouettes et graffiti abyssins*. (Haut gauche) : Consommation, Fig. 25-28, Planche VII. (Haut droite) : Agrandissement de silhouettes, porte ouest, Fig. 15, Hors Texte VI. (Bas gauche) : Agrandissement de silhouettes, porte ouest, Fig. 14, HT VI. (Bas droite) : Jeux, Fig. 62-65, Planche XVII.

Bien que provenant de la même main, les deux séries sont néanmoins très différentes : d'un côté des agrandissements photographiques de l'ornementation de l'église ; de l'autre des silhouettes reproduites de manière isolée par le peintre indigène, puis regroupées par l'ethnologue selon une taxinomie distinguant les techniques de construction, les techniques agricoles, puis de consommation, de guerre, de chasse, de commerce, de jeux, etc. Dans les deux cas les silhouettes représentent les mêmes activités quotidiennes, y compris des techniques du corps élémentaires, tels la marche, la nage, la course, le saut, la lutte, etc. Il faut néanmoins insister sur la différence d'agencement des motifs existant entre le damier à fonction ornementale dans l'église et la mise en série des silhouettes individuelles dans la publication de Griaule [figure 5].

Si le « point de vue de l'agent indigène » a directement été intégré dans le matériau présenté par le biais d'une copie de sa propre main, il a aussi été déplacé, réordonné dans un procès de connaissance qui lui est en partie hétérogène. Des silhouettes « côte à côte » (alternant avec des motifs abstraits) sur la frise originale se retrouvent publiées sur des pages différentes composées selon une taxinomie qui lui est extérieure. C'est une fois extraite de sa fonction périphérique de rythme ornemental que cette forme de représentation visuelle devient capitale pour l'ethnologue qui cherche à saisir les techniques élémentaires caractérisant la culture indigène du Godjam. La quasi-fusion entre le corps et ses instruments semble particulièrement bien évoquée par l'abstraction graphique du mouvement des figures. La technique de la silhouette rend en effet l'homme et son outil totalement homogènes – un peu à la manière de la photographie elle-même dont la puissance désanthropomorphisante a été souvent soulignée.

À travers ce mouvement de réfraction et de décontextualisation partielle de la graphie indigène par la reproduction technique occidentale, certaines techniques du corps et de maniement de l'instrument peuvent apparaître comme des éléments singularisant cette culture. Tout se passe ici comme si le couplage entre photographie européenne et silhouette africaine avait autorisé une puissante mise en perspective. L'acte physique quotidien évoqué et la fonction magico-religieuse qui étaient fusionnés dans la frise se voient en effet ici « décomposés » en technique du corps classifiable, d'un côté, et en plaisir esthétique autonome propre de l'autre. On notera d'ailleurs avec intérêt que parmi les centaines de clichés pris par Griaule se trouve, entre autres, une photographie représentant la même

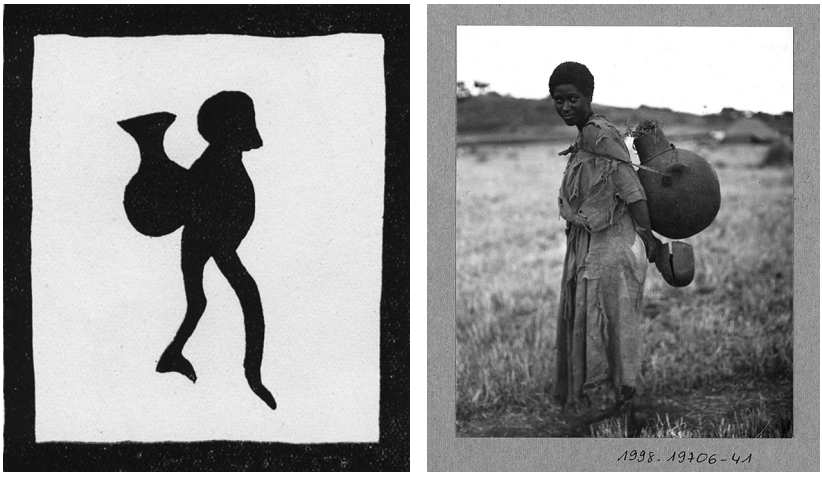


Figure 6. (Gauche) : Portage d'une cruche dans le dos, *Silhouettes et graffitis abyssins*, Fig. 27, Planche XVII (détail). (Droite) : Femme se rendant à la corvée d'eau, Godjam, Addiet, photographie Coll. Griaule 28 N 101 (Musée Branly, No 1998-19706-41).

technique de portage de cruche que l'une de celles mises en silhouette par le peintre Wouddié [figure 6]. L'ethnographe aura-t-il appris à regarder à travers ces silhouettes abyssiniennes ?

Certes, le terme même de technique du corps n'apparaît pas dans le texte d'introduction signé de Mauss et Griaule, mais vraisemblablement rédigé par ce dernier seul. Toujours est-il que Marcel Mauss connaissait ce matériau visuel – que son collaborateur lui envoyait souvent directement du terrain même – et qu'il l'eut à nouveau devant les yeux pour la préparation de la publication au plus tard l'année précédant sa conférence de 1934. Il semble en ce sens également participer de cette « condensation » photographique qui apparaît comme une des conditions de dénomination des « techniques du corps ».

* * *

On peut finalement sans doute mieux saisir les accents offensifs, voire ironiques, d'une communication devant la Société de psychologie dans laquelle toute la démonstration de Mauss porte sur le caractère *non psychique individuel* des activités humaines et sur l'assise technique et corporelle des actions et des représentations sociales. La conséquence d'une telle affirmation sera tirée dans son cours d'ethnographie : c'est bien

la clarification du rôle tenu par les techniques du corps qui aura contribué à définir l'homme non comme *homo faber* ou encore comme un être de langage mais en premier lieu comme un « animal rythmé[24]. » Par ce biais, Mauss rejoint les travaux sur le rythme de Karl Bücher sur lesquels Marc Bloch s'était aussi appuyé, mais leur donne une portée paradigmatique beaucoup plus ample[25].

Dans la mesure où l'activité non consciente, même si apprise, du corps passe au centre de l'attention maussienne, c'est bien « l'esprit » qui avec la formulation des techniques du corps perd sa fonction conceptuelle autonome[26]. L'*a priori* d'un tel déplacement, de l'esprit vers le corps, procède clairement d'une médiation photo-cinématographique : « l'enregistrement sur films […] nous permet de constater l'entrée du monde moral dans le monde matériel pur », rappellera encore Mauss dans son cours de 1936-1937[27]. Avec Marcel Griaule, puis Jean Rouch, la génération d'ethnologues qu'il aura contribué à former en tirera les leçons, faisant de l'enregistrement photo-mécanique non seulement un outil anthropologique mais un véritable médium d'interaction.

Marc Bloch, de son côté, écrira dans « Technique et évolution sociale » (1938), peu après la conférence de Mauss :

> Longtemps le génie de la main fut beaucoup plus indépendant de la pure connaissance. Le Haut Moyen Âge occidental, s'il a moins inventé qu'on ne l'a parfois cru […], ne fut pourtant pas dans ce domaine sans fertilité. Or c'était l'artisan qui trouvait alors, non l'homme de pensée […] L'évolution des techniques […] enseigne que l'historiographie, si elle veut vraiment comprendre l'homme, doit se faire comme lui artisane ; qu'autant ou davantage que bien des objets plus familiers à une tradition à la fois oratoire et faussement aristocratique, l'instrument le plus humble, l'esprit inventif du plus discret compagnon méritent d'arrêter nos regards[28].

Chez l'historien également, toute opposition entre « esprit » et « technique » semble avoir disparu, et la complémentarité postulée entre les deux termes relève d'un apprentissage de la vue, d'un « arrêt du regard » qui trouve son origine dans la photographie et qui a su faire siens les médias de reproduction qui en sont issus pour découvrir le corps et ses techniques comme objet historique.

Notes

1. *Ce travail s'inscrit dans un projet de publication en cours sur les rapports entre photographie et anthropologie entre 1890 et 1950.*
2. M. Bloch à L. Febvre, 23 novembre 1934, dans M. Bloch / L. Febvre, *Correspondance II* (éd. Bertrand Müller), Paris, 2003, p. 177 ; voir l'article de P. Leuilliot dans *Annales HES*, 7, 1935, p. 155 et suiv., suivi de la note de M. Bloch,« Une nouvelle image du terroir. La mise à jour du cadastre », *ibid*., p. 156 et suiv.
3. Voir M. Bloch, « Qui de nous ne se souvient du temps où la photographie par avions était employée à déceler et à reporter sur la carte tranchées et boyaux ? », dans « Les plans parcellaires : l'avion au service de l'histoire agraire », *Annales HES*, 2, 1930, p. 557 et suiv. Il semble que celui-ci approfondit sa connaissance de la photographie aérienne lors d'un stage d'officiers de réserve en 1927 (je remercie François-Olivier Touati pour cette information).
4. M. Bloch, *Les caractères originaux de l'histoire rurale française*, Paris, (1931) 1988, p. 51.
5. Voir M. Bloch, *Apologie pour l'Histoire ou Métier d'historien*, Paris, (1949) 1997, p. 65 ; voir à ce sujet les analyses de S. Kracauer, *History. The last Things before the Last* (éd. Paul Oskar Kristeller), Princeton, (1969) 1995, p. 51, ainsi que U. Raulff, *Marc Bloch. Un historien au xxe siècle* (1995), Paris, 2005, p. 65 et suiv. Du point de vue de la réorganisation du savoir au sein des sciences historiques, la comparaison apparaît plus paradigmatique même que le fait que Bloch ait conçu l'importance du cinéma comme un objet d'enquête. Voir lettre à Febvre du 20 décembre 1935, *Correspondance II*, *op. cit*., p. 359.
6. Voir G. Algazi, « Norbert Elias's Motion Pictures : History, cinema and gestures in the process of civilization », *Studies in History and Philosophy of Science*, vol. 39, 2008, qui fait également référence à M. Mauss, en particulier p. 451 et suiv.
7. Sur cette discipline, voir mon article, « Le médium technique : objet et *a priori* : archive phonographique et musicologie comparée », *Revue de Synthèse*, vol. 129, n° 3, 2008, p. 343 et suiv.
8. Marcel Mauss, « Les techniques du corps » (1934), paru dans le *Journal de Psychologie*, XXXII, n° 3-4, 1936, reproduit dans *Sociologie et anthropologie*, Paris, (1950) 1985, p. 363-386.
9. *Ibid*., p. 367.
10. *Ibid*., p. 374.
11. *Ibid*., p. 368.
12. Cité dans M. Fournier, *Marcel Mauss*, Paris, Fayard, 1994, p. 529 ; voir également les analyses proposées par J.M. Leveratto dans « Lire Mauss » et « Les techniques du corps et le cinéma », *Le Portique*, n° 17, 2006.
13. Voir F. Regnault, « Exposition ethnographique de l'Afrique occidentale au Champs de Mars à Paris », *La Nature*, août 1895, p. 183 et suiv. ; *Comment on marche : des divers modes de progression, de la supériorité du mode de flexion*, Paris, 1898 ; *La locomotion chez l'homme (Travail de l'Institut Marey)*, Paris, 1913 ; ainsi que Marta Braun, « Marey, Muybridge, le sport et la race », dans Dominique de Font-Réaulx, Thierry Lefebvre et Laurent Mannoni (dir.), *E.J. Marey, Actes du colloque du centenaire*, Paris, 2006, p. 75 et suiv.

14. À ce propos, voir C. Ginzburg, « L'estrangement », *A distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire* (1998), Paris, 2001, p. 15 et suiv. On assiste ici à une variation sur les révélations de la mémoire involontaire qui préoccupent à la même époque également Maurice Halbwachs. Voir M. Halbwachs, *La mémoire collective* (éd. Gérard Namer), Paris, (1950) 1997, p. 77 et suiv.
15. M. Mauss, « Les civilisations : éléments et formes » (1930), *Sociologie et anthropologie*, *op. cit.*, p. 250 et suiv. ; voir la contextualisation qu'en propose E. Schüttpelz dans « Der Fetischismus der Nationen und die Durchlässigkeit der Zivilisation. Globalisierung durch technische Medien bei Marcel Mauss (1929) », Stefan Andriopoulos, Bernhardt Dotzler (Hg.), *Beiträge zur Archäologie der Medien*, Frankfurt/M., 2002, p. 158 et suiv.
16. M. Mauss, *Manuel d'ethnographie*, Paris, (1947) 1967, p. 30.
17. Voir le rapport présenté à l'Institut français d'anthropologie (1930), cité sous le titre « [Sémites et africains au Maroc] » dans M. Mauss, *Œuvres 2, Représentations collectives et diversité des civilisations* (éd. Victor Karady), Paris, 1974, p. 562 et suiv.
18. M. Mauss, « Les techniques du corps », *loc. cit.*, p. 386.
19. *Ibid.*, p. 371.
20. M. Griaule, *Silhouettes et graffiti abyssins*, Introduction de M. Mauss, Paris, 1933.
21. Voir M. Griaule, *Les flambeurs d'hommes*, Paris, (1934) 1991, p. 132.
22. « Introduction », *Silhouettes et graffiti abyssins*, *op. cit.*, p. 6.
23. Voir M. Griaule : « Ces œuvres relèvent d'une technique très différente de celle qui est employée pour les autres peintures, où l'artiste, prisonnier de règles étroites, travaille sans regarder la nature. Là au contraire, il prend ses modèles autour de lui et reproduit avec exactitude des gestes, des expressions, des détails typiques de la vie courante », dans *Silhouettes et graffiti abyssins*, *op. cit.*, p. 9.
24. Voir, entre autres, *Manuel d'ethnographie*, *op. cit.*, p. 85.
25. Voir Karl Bücher, *Arbeit und Rhythmus*, Leipzig, 1896 ; ainsi que P. Schöttler, « Marc Bloch und Deutschland », *Marc Bloch, Historiker und Widerstandskämpfer*, Frankfurt/M.-New York, 1999, p. 40 et suiv. La portée anthropologique de la question du rythme chez Mauss sera développée par son ancien étudiant André Leroi-Gourhan dans *Le geste et la parole II* : *la mémoire et les rythmes*, Paris, 1965.
26. En voici la seule occurrence dans la conférence : « toutes ces techniques se rang[eai] ent très facilement dans un système qui nous est commun : la notion fondamentale des psychologues, surtout Rivers et Head, de la vie symbolique de l'esprit ; cette notion que nous avons de l'activité de la conscience comme étant avant tout un système de montages symboliques ». M. Mauss, « Les techniques du corps », *loc. cit.*, p. 372.
27. M. Mauss, *Manuel d'ethnographie*, *op. cit.*, p. 19 ; on trouve, à la même époque, une caractérisation presque semblable du cinéma chez E. Panofsky dans « Style and Medium in the Moving Pictures », *Transition*, vol. 26, 1937, p. 132.
28. M. Bloch, « Technique et évolution sociale », *Mélanges historiques II*, Paris, 1963, p. 836 et 838.

Circuits de foi

Les représentations du Nord canadien dans la revue oblate Pôle et Tropiques

Martha Langford
Université Concordia

Notre époque est éminemment visuelle et il faut que les réalités passent par les yeux et les oreilles pour entrer dans le cœur et l'intelligence[1].

Le pouvoir actif de la photographie comme instrument de colonisation, d'exploitation, de conversion et de coercition est depuis longtemps connu. Bien des analyses ont été consacrées aux effets de la reproduction mécanique et de la circulation de masse sur la formation des nations et d'autres constructions idéologiques, par exemple les stéréotypes de l'Ouest et de l'Est issus de la guerre froide. Rien d'étonnant, donc, dans l'épigraphe de cet article, sauf peut-être sa source : la revue illustrée *Pôle et Tropiques : revue apostolique des Missionnaires de Marie Immaculée* [figure 1]. Peu d'historiennes de la culture et d'historiennes de la photographie auront entendu parler de cette revue, malgré sa longue existence et sa diffusion internationale. De 1947 à 2002 – 55 ans, ce qui est remarquable – *Pôle et Tropiques* a été publiée depuis ses bureaux de rédaction en France, d'abord à Lyon et plus tard à Strasbourg, pour être distribuée aux missionnaires oblats, aux curés et aux autres abonnés catholiques romains à travers le monde. En janvier 1948, la revue tirait à 20 000 exemplaires. Cette revue

d'expression française visait à rejoindre les missions oblates, c'est-à-dire partout où le paganisme persistait dans le monde.

Les oblats étaient des communicateurs chevronnés, mais comme le rédacteur en chef l'expliquait dans le premier numéro, de janvier 1947, la revue correspondait à une nouvelle ère, à plusieurs égards. *Pôle et Tropiques* allait s'établir grâce à l'imposante liste d'abonnés de la *Revue apostolique*, qui avait cessé sa publication – plusieurs milliers de nouveaux abonnés dans la seule région d'Alsace-Lorraine ! Son nouveau titre soulignait la fondation de deux nouvelles missions, une au Labrador, et l'autre couvrant le territoire du Tchad et du nord du

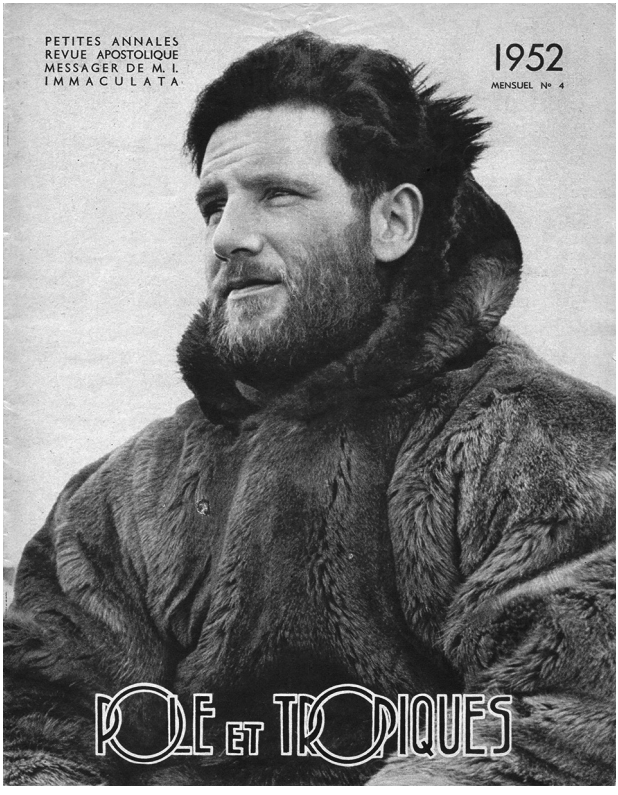


Figure 1. Richard Harrington. « Le Père Franz Van de Velde, un fils de la Flandre belge. Son nom esquimau : Vitipik ». *Pôle et Tropiques*, avril 1952, couverture.

Cameroun [Tchad-Cameroun], auxquelles est consacré le numéro entier. On explique le jumelage de ces deux vastes territoires (« Deux missionnaires pour 135.000 païens ») comme un résultat différé du Traité de Versailles, puisque l'Allemagne avait perdu sa colonie africaine en faveur de la France. L'article de tête est une véritable leçon de géographie, avec une carte, comme il se doit, et des illustrations dans le style de la revue *National Geographic*, montrant la flore, la faune et les habitants exotiques – des images attribuées à l'Agence des Colonies, reprises à une époque de décolonisation. Le deuxième article de fond est un récit à la première personne, écrit par Yves Plumey OMI (Oblats de Marie Immaculée), et illustré d'instantanés décrivant le périple ardu des missionnaires « Vers le cœur de l'Afrique ». Des premières impressions photographiques, le choc de la nature (« de gigantesques rochers émergent de la Savane ») atténué par des comparaisons avec la culture (« on dirait un alignement de flèches de cathédrales »), ainsi que le cri photographique du voyageur – Je suis ici ! –, construisent un récit de voyage à la couleur locale et aux aspirations universelles, notamment en ce qui a trait à la survie[2]. Ce compte rendu sous forme de journal personnel, similaire en apparence aux récits de voyage contemporains du *National Geographic*, aussi vivant et ostensiblement adressé à des *membres*, s'inscrit également dans une tradition oblate plus ancienne. *Pôle et Tropiques* est un nouveau véhicule amélioré pour la diffusion interne des relations et des lettres, un programme institué par l'Ordre en 1862.

En 1947, la famille oblate avait augmenté de manière exponentielle, tout comme l'appétit de ses membres et de ses publics cibles pour la culture visuelle, et pour le photoreportage en particulier. *Pôle et Tropiques* allait utiliser largement l'illustration, principalement sous forme de photographies. Éventuellement, six numéros allaient être imprimés annuellement en héliogravure. Les images étaient parfois fournies par les auteurs. Le plus souvent, toutefois, les illustrations photographiques de *Pôle et Tropiques* semblent avoir été choisies par les rédacteurs en chef, qui avaient leur propre collection, et qui entretenaient de solides relations avec des photographes individuels et d'autres banques d'images du pays, comme l'Agence des Colonies, ou au Canada, des fournisseurs gouvernementaux, comme le ministère des Mines et l'Office national du film, ainsi que la revue de commerce et de tourisme de la Compagnie de la Baie d'Hudson (CBH), *The Beaver*[3].

La technologie photographique au service des missions s'étale généreusement sur les pages de *Pôle et Tropiques*, captée en mots comme en images, et mon seul article ne peut qu'amorcer l'important travail d'archive à faire, celui d'exhumer ses sources. Il est cependant possible de démontrer la représentation, dans cette revue, des liens entre différents intérêts pour l'Arctique canadien, et comment la diffusion des images a pu servir ces intérêts. Les travaux d'un photographe canadien, Richard Harrington (Munich 1911 – Toronto 2005), ont attiré mon attention sur *Pôle et Tropiques*, et je me référerai au déploiement de ses images dans le magazine oblat, qui fut d'abord approvisionné par *The Beaver* et ensuite directement par le photographe. Un bref plaidoyer conclura mon étude.

Un *Pôle* singulier

> De lourdes masses de glace en dérive dans un océan démonté, la steppe sauvage, les cris graves ou aigus des conducteurs de traînes à chiens, la voix du missionnaire oblat qui, hésitant, cherche dans son vocabulaire indien ou esquimau des mots expressifs pour mieux traduire l'immense amour de Dieu à l'égard des hommes […] Il y a tout cela caché sous ce mot évocateur de « Pôle »[4].

Au commencement était le Verbe, et le verbe était « progresser ». La justification de la mission catholique romaine en termes de progrès représente une caractéristique frappante de *Pôle et Tropiques*. Les comptes rendus mettent invariablement l'accent sur les détails primitifs du quotidien, tandis que les missionnaires risquent leur vie et celle de leurs ouailles afin d'aller *de l'avant* : les femmes autochtones converties sont affranchies du travail d'exploitation primitif ; les autochtones ont progressivement accès à la Bible et à leur propre histoire grâce à l'alphabétisation[5] ; le baptême est la porte du ciel pour celles et ceux qui meurent de maladies importées. Ces idées progressistes circulent dans le Nord canadien, animées par un puissant courant mondial.

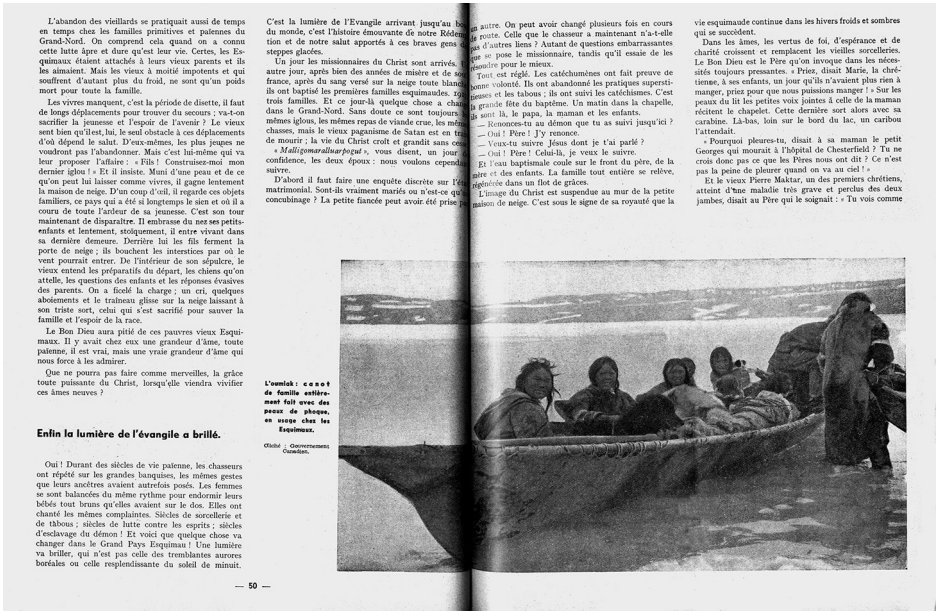
Dans « Esclave ou libre ? » (mars 1947), le père Jean Donze de la mission de New Hazelton, en Colombie-Britannique, compare les « Barbaries d'autrefois » à la condition actuelle, « l'état d'abjection » des femmes indiennes du Nord-Ouest canadien[6]. Tout en admettant qu'il ait essayé, sans réussir, de modifier ces conditions, Donze conclut en disant que la vie de ces femmes s'améliore légèrement lorsque l'Évangile atteint leur

communauté. Le portrait ethnographique d'une femme d'âge mûr, intitulé « Une Indienne de la Colombie-Britannique », en constitue la preuve ténue : elle savoure sa pipe, sa longue scie métallique appuyée contre le mur derrière elle, sa hache posée sur le sol. L'instantané du père Donze en compagnie des femmes de la mission est encore plus affirmatif : ces femmes et ces filles christianisées, qui portent des chemisiers et des jupes à motifs, savent aussi comment se tenir droites et sourire devant l'appareil photo. La plus jeune, qui résiste par jeu, est contenue par une jeune fille plus grande et plus docile. Sur la gauche, une figure féminine à demi visible dans le cadre de l'image a peut-être été coupée par un photographe inexpérimenté, ou recadrée parce qu'elle ne souriait pas ; car le but de cette illustration est de représenter le bonheur, ou l'absence de tristesse, dans le troupeau du pasteur : « On n'est pas triste dans le Grand-Nord. » Ces instantanés d'amateurs (sans auteur et sans date) portent la mention « Cliché R.A. », abréviation probable de « Revue Apostolique », qui suppose une culture interne établie d'accumulation de stock photographique – des clichés scientifiques autant que des instantanés – pour usage ultérieur.

Ce bref article annonce clairement la direction prise par *Pôle et Tropiques* et révèle ses faiblesses. Son attribution de « progrès » humain à la propagation de l'Évangile n'est aucunement fondée ; qualifier le tout de « preuves indirectes » serait même très indulgent. La ville de New Hazelton, constituée en municipalité en 1914, s'est développée conformément à des intérêts miniers. Si l'avant-poste oblat a eu un effet civilisateur à New Hazelton, cela faisait partie d'un consortium d'intérêts. Le père Donze ne mentionne rien de l'emploi non traditionnel dans la région, bien qu'il inclue un récit à propos des « Indiens d'Hagwilget » qui avaient construit un pont suspendu sur la rivière Bulkley, quelque « soixante ans » auparavant, et qui avaient prouvé sa solidité en forçant « les femmes de la Réserve à avancer toutes ensemble sur leur chef-d'œuvre[7] ». Ce petit lapsus – la mention des capacités d'ingénierie du peuple gitksan-wet'suwet'en et de la « Réserve » – trouble le récit, par ailleurs intemporel, de la chasse, la pêche, la coupe du bois et la préparation de la nourriture, au moyen de jalons historiques et d'instruments d'interaction entre les autochtones, les colons et les populations d'ouvriers de passage. Il s'agit d'un développement local, mais l'émancipation des ouvriers – l'amélioration des conditions de travail – représente également une stratégie de l'Église catholique romaine, tout particulièrement en Europe où, à la fin des années 1940,

on envisageait « d'importantes réformes sociales » comme l'outil le plus efficace pour contrecarrer l'intérêt représenté par le communisme[8].

Le numéro d'avril 1947 de *Pôle et Tropiques* fait état de la longue durée de la mission oblate dans l'Arctique, depuis les commencements au tout début du dix-neuvième siècle jusqu'à son présent triomphaliste, avec, comme moment suprême imaginé, le chant du *Credo* sur les bords de l'océan Arctique[9]. Monseigneur Armand Clabaut décrit les pratiques païennes ayant pu faire l'objet de substitutions chrétiennes, de même que les pratiques immorales comme l'infanticide, le suicide assisté et les rapports sexuels hors mariage, qui ont pu être jadis des stratégies de survie, mais qui seront désormais éradiquées, au prix d'efforts surhumains d'instruction, de conversion, et grâce au baptême. Les photographies illustrant « Du Paganisme au Christianisme » confirment les positions de monseigneur Clabaut de manière subtile et complémentaire. La première image est un portrait de famille avec un homme, une femme et un enfant ; aucune épouse additionnelle, aucun enfant adopté ne figurent dans cet arrangement béni. Et quelle en est la raison ? C'est parce que leur campement comporte une tente-chapelle – la légende attire l'attention des lecteurs sur une tente surmontée d'une croix. Mais il n'y a pas de trêve pour le missionnaire, car l'image de la page opposée renferme des signes de paganisme résiduel : le mal qui persiste dans la perpétuation des cérémonies inuites telles que la danse du tambour. La description par Clabaut de cette barbarie évoque son mystère séduisant – bien que menaçant, comme il le fait remarquer – ; la séance est visitée par les démons et se conclut par un échange de femmes. Ces photographies portent également la mention « Cliché R.A. » et, comme le texte de Clabaut, elles flottent au-dessus de l'histoire. La seconde double page de son article est toutefois dominée par une photographie portant la mention « Gouvernement du Canada » et représentant une famille inuite quittant le rivage dans une embarcation traditionnelle appelée « oumiak », un canot en peau de phoque[10] [figure 2]. Cette image s'accorde avec le texte de Clabaut, qui dépeint la conversion d'une famille inuite : « Et l'eau baptismale coule sur le front du père, de la mère et des enfants. La famille tout entière se relève, régénérée dans un flot de grâces[11]. » Dans l'iconographie catholique romaine, le bateau est le symbole de l'Église en tant que porteuse d'âmes. Est-ce prendre les choses au pied de la lettre que de se plaindre de la suggestion, par proximité, que cette famille inuite est chrétienne ? Devrais-je plutôt accepter le fait que



L'abandon des vieillards se pratiquait aussi de temps en temps chez les familles primitives et palennes du Grand-Nord. On comprend cela quand on a connu cette lutte âpre et dure qu'est leur vie. Certes, les Esquimaux étaient attachés à leurs vieux parents et ils les aimaient. Mais les vieux à moitié impotents et qui souffrent d'autant plus du froid, ne sont qu'un poids mort pour toute la famille.

Les vivres manquent, c'est la période de disette, il faut de longs déplacements pour trouver du secours ; va-t-on sacrifier la jeunesse et l'espoir de l'avenir ? Le vieux sent bien qu'il est, lui, le seul obstacle à ces déplacements d'où dépend le salut. D'eux-mêmes, les plus jeunes ne voudront pas l'abandonner. Mais c'est lui-même qui va leur proposer l'affaire : « Fils ! Construisez-moi mon dernier iglou ! » Et il insiste. Muni d'une peau et de ce qu'on peut lui laisser comme vivres, il gagne lentement la maison de neige. D'un coup d'œil, il regarde ces objets familiers, ce pays qui a été si longtemps le sien et où il a couru de toute l'ardeur de sa jeunesse. C'est son tour maintenant de disparaître. Il embrasse du nez ses petits-enfants et lentement, stoïquement, il entre vivant dans sa dernière demeure. Derrière lui les fils ferment la porte de neige ; ils bouchent les interstices par où le vent pourrait entrer. De l'intérieur de son sépulcre, le vieux entend les préparatifs du départ, les chiens qu'on attelle, les questions des enfants et les réponses évasives des parents. On a fixé la charge ; un cri, quelques aboiements et le traîneau glisse sur la neige laissant à son triste sort, celui qui s'est sacrifié pour sauver la famille et l'espoir de la race.

Le Bon Dieu aura pitié de ces pauvres vieux Esquimaux. Il y avait chez eux une grandeur d'âme, toute palenne, il est vrai, mais une vraie grandeur d'âme qui nous force à les admirer.

Que ne pourra pas faire comme merveilles, la grâce toute puissante du Christ, lorsqu'elle viendra vivifier ces âmes neuves ?

Enfin la lumière de l'évangile a brillé.

Oui ! Durant des siècles de vie palenne, les chasseurs ont répété sur les grandes banquises, les mêmes gestes que leurs ancêtres avaient autrefois posés. Les femmes se sont balancées du même rythme pour endormir leurs bébés tout bruns qu'elles avaient sur le dos. Elles ont chanté les mêmes complaintes. Siècles de sorcellerie et de tabous ; siècles de lutte contre les esprits ; siècles d'esclavage du démon ! Et voici que quelque chose va changer dans le Grand Pays Esquimau ! Une lumière va briller, qui n'est pas celle des tremblantes aurores boréales ou celle resplendissante du soleil de minuit.

— 50 —

C'est la lumière de l'Evangile arrivant jusqu'au bo... du monde, c'est l'histoire émouvante de notre Rédem... tion et de notre salut apportés à ces braves gens d... steppes glacées.

Un jour les missionnaires du Christ sont arrivés, l... autre jour, après bien des années de misère et de so... france, après du sang versé sur la neige toute blanc... ils ont baptisé les premières familles esquimaudes. Tro... trois familles. Et ce jour-là quelque chose a cha... dans le Grand-Nord. Sans doute ce sont toujours... mêmes iglous, les mêmes repas de viande crue, les mêm... chasses, mais le vieux paganisme de Satan est en tra... de mourir ; la vie du Christ croît et grandit sans ces...

» *Maligomaraliuarpagut* », vous disent, un jour ... confidence, les deux époux : nous voulons cependa... suivre.

D'abord il faut faire une enquête discrète sur l'é... matrimonial. Sont-ils vraiment mariés ou n'est-ce qu'... concubinage ? La petite fiancée peut avoir été prise p...

L'oumiak : canot de famille entièrement fait avec des peaux de phoque, en usage chez les Esquimaux.

Cliché : Gouvernement Canadien.

...e autre. On peut avoir changé plusieurs fois en cours ...e route. Celle que le chasseur a maintenant n'a-t-elle ...as d'autres liens ? Autant de questions embarrassantes ...ui se pose le missionnaire, tandis qu'il essaie de les ...ésoudre pour le mieux.

Tout est réglé. Les catéchumènes ont fait preuve de ...onne volonté. Ils ont abandonné les pratiques superstitieuses et les tabous ; ils ont suivi les catéchismes. C'est la grande fête du baptême. Un matin dans la chapelle, ils sont là, le papa, la maman et les enfants.

— Renonces-tu au démon que tu as suivi jusqu'ici ?

— Oui ! Père ! J'y renonce.

— Veux-tu suivre Jésus dont je t'ai parlé ?

— Oui ! Père ! Celui-là, je veux le suivre.

Et l'eau baptismale coule sur le front du père, de la mère et des enfants. La famille tout entière se relève, régénérée dans un flot de grâces.

L'image du Christ est suspendue au mur de la petite maison de neige. C'est sous le signe de sa royauté que la vie esquimaude continue dans les hivers froids et sombres qui se succèdent.

Dans les âmes, les vertus de foi, d'espérance et de charité croissent et remplacent les vieilles sorcelleries. Le Bon Dieu est le Père qu'on invoque dans les nécessités toujours pressantes. » Priez, disait Marie, la chrétienne, à ses enfants, un jour qu'ils n'avaient plus rien à manger, priez pour que nous puissions manger ! » Sur les peaux du lit les petites voix jointes à celle de la maman récitent le chapelet. Cette dernière sort alors avec sa carabine. Là-bas, loin sur le bord du lac, un caribou l'attendait.

» Pourquoi pleures-tu, disait à sa maman le petit Georges qui mourait à l'hôpital de Chesterfield ? Tu ne crois donc pas ce que les Pères nous ont dit ? Ce n'est pas la peine de pleurer quand on va au ciel ! »

Et le vieux Pierre Maktar, un des premiers chrétiens, atteint d'une maladie très grave et perclus des deux jambes, disait au Père qui le soignait : « Tu vois comme

Figure 2. Gouvernement canadien. « L'oumiak : canot de famille entièrement fait avec des peaux de phoque, en usage chez les Esquimaux ». Photographie illustrant l'article d'Armand Clabaut OMI, « Du Paganisme au Christianisme », *Pôle et Tropiques*, avril 1947, p. 50-51.

les rédacteurs sont des poètes manqués, rêvant de correspondances entre les mémoires de l'évêque et ces documents photographiques gouvernementaux ? Ma résistance peut paraître exagérée, mais sur la même double page, toujours en vue du portrait de famille, je suis plongée dans le récit par Clabaut du joyeux envoi d'une mère pieuse à son enfant mourant, une scène qui se déroule dans un hôpital de Chesterfield Inlet, où des enfants des Premières Nations et des enfants inuits frappés par des maladies importées sont décédés en grand nombre. Et comme si cela ne suffisait pas, le père Philippe joint un article sur la construction et l'occupation de l'hôpital de trois étages par les sœurs grises, incluant un récit en raccourci du baptême, rapidement suivi par l'extrême-onction, avant que le protagoniste ne meure d'une sainte mort[12].

Les conditions de vie de la population ciblée par le programme de missionnariat constituent un thème important de *Pôle et Tropiques*, mais les défis de la vie missionnaire sont tout aussi importants, et peut-

être plus captivants pour les lecteurs européens. Bien entendu, tout le monde parle du climat, qui est vraiment extrême en certains endroits, mais ces défis sont généralement contrebalancés par des chroniques de l'expérience quotidienne – comment vivent les missionnaires dans des contrées lointaines. De tels récits établissent des rapports paradoxaux : ils sont inscrits dans le local, dont les détails rehaussent le sentiment d'exotisme, et modelés par le global, car la lutte est la même, de par le monde. Cet argument est explicité, textuellement et visuellement, dans un article de juillet 1947, dont le titre – « Partir ! » – donne le ton à cet exercice d'identification et d'empathie[13]. La tristesse de la mère du missionnaire est associée à l'ultime sacrifice de la Vierge Marie ; on mentionne également la souffrance silencieuse du père et l'étincelle de vocation dans le cœur des petites sœurs qui restent à la maison. L'article est illustré par la photographie d'un rivage de France, vue générique d'un plan d'eau, à jamais gravée dans la mémoire. Suivent deux récits de missionnaires sur le terrain : l'un à la baie d'Hudson, l'autre dans ce qui correspond aujourd'hui au nord de la Namibie ; l'un des récits se déroule parmi les chasseurs, l'autre est campé chez des agriculteurs[14]. Ces expériences sont remplies de contrastes avec la vie européenne. Les jours et les nuits polaires sont étranges ; ces dernières sont carrément déprimantes, mais explicables interculturellement, par comparaison avec les tribulations de l'Ancien Testament. Elles sont également mesurables et explicables pour les Européens, en termes techniques d'exposition photographique (longue) et, par figure de rhétorique, comme richement symboliques de l'âme païenne (obscure). Ce curieux amalgame de spiritualité, de sens pratique et d'universalité paraît s'étendre du pôle aux tropiques, avec des similitudes frappantes. Un compte rendu provenant d'Ovamboland (Namibie) en Afrique du Sud-Ouest relate la situation de femmes réduites en esclavage par leurs maris et fait état de polygamie, de vestiges de sorcellerie et de ténébreuse superstition païenne : Ovamboland et New Hazelton ne font plus qu'un.

Bien que notre centre d'intérêt soit l'Arctique, il faut analyser des comptes rendus d'ailleurs pour dresser le portrait complet d'un territoire construit par *Pôle et Tropiques*, avec ses articles, ses nouvelles et ses publicités. Il importe d'imaginer et de revivre l'expérience qu'ont faite les abonnés de rencontres privilégiées, fidèlement répétées, bien qu'uniques, sur tout le territoire supranational de l'Église, afin de saisir les nuances

des articles individuels. Il est également utile de se référer à l'histoire de l'Europe d'après-guerre, et tout spécialement au combat idéologique entre le Vatican et Moscou, puisque les rédacteurs et la plupart des abonnés laïques résidaient en Europe où, comme je l'ai mentionné, l'application locale de la justice sociale faisait office d'antidote au communisme. Sur le front mondial, les rédacteurs avaient constamment à l'esprit « L'Obstacle du Communisme[15]. » Ils rappelaient avec force à leurs lecteurs que les missions oblates d'Afrique et d'Asie, récemment libérées du joug colonialiste, étaient le point de mire de campagnes communistes hostiles. Dans l'Arctique canadien, la coexistence des militaires américains et des missionnaires chrétiens faisait partie du quotidien : les premiers disciplinaient les Soviétiques, les seconds disciplinaient les populations autochtones – tout cela servait très bien la cause canadienne. Bref, ce n'est qu'en se plongeant dans les nuances de la formation et du système des rédacteurs de *Pôle et Tropiques* que l'on peut commencer à les saisir et, et c'est ce qui nous intéresse ici, à mieux comprendre la diffusion par la revue des images photographiques du Nord canadien et de ses habitants.

Qui sont les auteurs de ces images ? Dans les premières années, il est impossible de répondre à cette question si l'on recherche une signature individuelle. Certains textes contiennent des bribes d'information sur les intérêts et les talents photographiques des auteurs, mais les photographies fournies par les oblats sont absorbées dans le fonds commun par la mention « Cliché : O.M.I.[16] ». Mais peu à peu, les noms des photographes commencent à apparaître, alors même que les rédacteurs recherchent des collaborateurs au-delà des missions religieuses. Dans le volume de 1948, des photographies de la ville et des habitants de Reï-Bouba, au Cameroun, sont attribuées à un certain P. Flizot, qui semble avoir été inspecteur des chasses dans la région[17]. L'article principal a été rédigé par le naturaliste et explorateur Albert Monard, qui passe habilement de l'admiration pour l'Autre au racisme. Dans le même numéro, on trouve un texte du père Claude Zeltner, ethnographe, linguiste et missionnaire oblat du Cameroun, dont la brève histoire du peuple Foulbé est offerte en guise de préparation mentale pour la prochaine étape de leur histoire en tant que membres de l'Église. Tout cela pour dire que la revue, bien que superficiellement similaire aux magazines d'exploration, d'aventure et de voyage de l'époque, ne s'écarte jamais de sa mission, même alors que sa portée géographique continue de s'étendre.

Le numéro de mars 1948 apporte la nouvelle que les oblats ont atteint le Japon occupé. Leur nouveau territoire, qui leur a été cédé par les dominicains pour des raisons qui ne sont pas précisées, sera l'île de Shikoku ou « Shikok », indiquée sur la carte en face d'Hiroshima dans la mer Intérieure. Dans le texte, on décrit les Japonais comme déçus par leurs dieux et mûrs pour la conversion. Une possibilité de mission est ouverte par une défaite militaire catastrophique : selon l'auteur, la christianisation du Japon est le but délibéré du général Douglas MacArthur (« Marc Arthur » dans le texte), commandant en chef des forces alliées[18]. En amont de l'arrivée des oblats, des portraits de gracieuses Japonaises en costume traditionnel et des vues d'un temple bouddhiste sont proposés par le père A. Flachère, missionnaire en Chine et auteur orientaliste des ouvrages *En route vers les idoles* (1938) et *Croisières jaunes avec les cols bleus* (1941). La présence de ces photographies confirme la source fiable d'images que représente le « tourisme d'accès spécial[19] », un ensemble de privilèges dont bénéficient les voyageurs professionnels comme les administrateurs coloniaux, les hommes d'affaires et les missionnaires, qui peuvent recueillir des objets et des images (certains qualifieraient ceci de « pillage ») dans leurs temps libres. À ses débuts, le *National Geographic* s'approvisionnait de ce même stock et exploitait également des fournisseurs locaux. Dans le même ordre d'idées, des images de Yellowknife furent publiées dans *Pôle et Tropiques* par Henry Busse [dit « Henri » Busse], qui semble avoir été incité à ouvrir un studio de photographie et une chambre noire par un prêtre catholique romain[20].

Toutefois, les correspondances ne sont pas toujours directes, et il est fascinant de voir comment les images publiées dans *Pôle et Tropiques* ont attiré l'attention des rédacteurs. Dans plusieurs cas, il y a prémédiation, ou utilisation préalable dans des contextes sans aucun rapport avec l'objectif de la revue catholique, soit le missionnariat. L'œuvre de Harrington constitue un exemple notable. Son portrait d'une mère et d'un enfant des Premières Nations, avec la légende « *Madonna of the Peace* » (Madone de la paix), est paru pour la première fois dans *The Beaver* en juin 1950, dans le cadre d'un reportage photographique sur les plaisirs de la pêche et du camping aux abords de la rivière de la Paix, en Colombie-Britannique[21]. Cinq ans plus tard, la « Madone de la paix » est passée en couverture de *Pôle et Tropiques*[22]. Dans cette seconde version, l'image est inversée ; on ignore si c'est par hasard ou à dessein. Fait plus significatif pour la présente

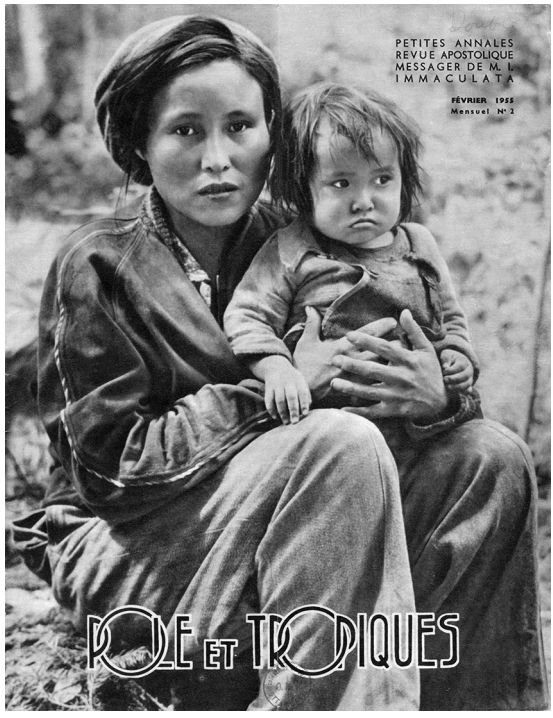


Figure 3. Richard Harrington, aimablement communiqué par Le Beaver, H.B.C., Winnipeg. Sans titre. *Pôle et Tropiques*, février 1955, couverture.

étude, l'image n'est pas recadrée – ou, pour être vraiment exact, elle est moins recadrée, puisque la prise de vue originale correspondant au négatif est davantage visible. Ceci démontre que les oblats ne dérobaient pas des images, mais les obtenaient de manière légitime, probablement sous forme d'épreuves, en provenance de quelque part; dans ce cas-ci, il s'agissait de la revue *The Beaver*, dont la collaboration est mentionnée avec gratitude[23] [figure 3].

Les crédits des images, dans *Pôle et Tropiques*, trahissent la présence dans le Nord d'agents transformateurs qui affaiblissent subtilement les conditions a-historiques soulignées par les auteurs du magazine. Le missionnaire oblat Julien Cochard, qui a passé douze ans sur le terrain, explique les difficultés qui surviennent lorsqu'on tente de faire connaissance avec ce peuple impénétrable, « les *Innuit* [sic] – les hommes

par excellence ». Cochard admet que « [c]ertains Blancs, ethnologues, traiteurs de fourrures, officiers de la Gendarmerie royale, et missionnaires, ont apporté de belles pierres à cet édifice », en contraste avec d'autres qui ne maîtrisent pas la langue, qui ne vivent pas parmi les autochtones et font des généralisations hâtives fondées sur quelques faits[24]. Il est difficile de savoir ce que le père Cochard penserait des illustrateurs de son article, des photographes anonymes à l'emploi du ministère canadien des Mines. Leurs images, à caractère ethnographique, décrivent des technologies inuites de transport et d'habitation traditionnelles. Elles complètent efficacement le mélange que fait Cochard d'observations de première main et de légendes de la toundra, en représentant de robustes travailleurs et travailleuses. Cependant, son article ne comporte aucune référence aux emplois non traditionnels, comme l'exploitation minière Port Radium sur le Grand Lac de l'Ours, qui a mis en danger les travailleurs des Premières Nations et les travailleurs inuits, tout en contaminant l'environnement. Les seuls risques mentionnés dans le récit de Cochard sont liés à l'imprévisibilité du gibier et du climat – c'est l'abondance ou la famine –, et le « *struggle for life* » (étrangement, l'expression est en anglais dans le texte) passe avant « la vie contemplative[25] ». C'est ainsi que les images parlent, en évoquant silencieusement le *vrai* combat, celui pour les âmes. Voilà le sort du missionnaire, ici comme partout ailleurs ; la revue insiste sur ce point, en s'armant d'une rhétorique autant textuelle que visuelle.

À compter de 1949, *Pôle et Tropiques* opte pour une utilisation plus audacieuse des images, de la typographie et du montage, établissant des liens visuels entre des missions éloignées. Le numéro de décembre, consacré au Cameroun, se termine par un rapport sur de nouvelles constructions à Meiganga. Les images des huttes camerounaises prises par l'auteur sont juxtaposées à la photographie d'un iglou nordique, attribuée à Rousselière[26]. Les différences sont nombreuses, mais il y a suffisamment de similitudes formelles dans la disposition et l'échelle des éléments pour permettre cette légende : « En faisant le tour de son humble paillote, le missionnaire Oblat du Cameroun se dit que son confrère des Glaces Polaires n'est pas mieux loti que lui [27]. »

Le magnétisme de ce pôle imaginaire pour les missionnaires et les utopistes européens est concentré dans un même numéro thématique de *Pôle et Tropiques*, publié en février 1950. Pour la mission canadienne, il a dû s'agir d'un moment de fierté, car 1950 était une Année sainte dont le

thème central était la « justice sociale ». En Europe, l'Église était divisée entre la « propriété privée » et la « répartition plus équitable des richesses humaines[28] ». L'adaptation de ce thème à l'Arctique exigeait un peu de finesse. Le numéro de la revue, imprimé entièrement en bleu et blanc, s'ouvre fièrement sur un montage en double page : une carte des terres bordées par l'océan Arctique, sur laquelle sont inscrites six missions oblates ; des chaînes brisées sont superposées à la carte[29]. Cette allusion est expliquée par de courts textes intitulés « Esclavage » et « Libération » : le sous-humain, esclave de la survie primaire (le sujet inuit), a été libéré par la religion. L'arrivée du missionnaire en traîneau à chiens, ou une scène du genre, est résumée par une photographie documentaire placée au-dessus du mot « Libération ». Dans le coin supérieur droit, on retrouve un leitmotiv du numéro : une gargouille (un monstre enchaîné à sa cathédrale européenne) regarde en bas depuis les hauteurs. Les sous-entendus portés par ce motif sont innombrables ; au minimum, ils nous rappellent le point de vue catholique et européen que nous adoptons par l'entremise de cette revue. Le numéro contient plusieurs extraits de livres récents, dont *Inuit* de Roger Bulliard OMI, mémoires de sa vie parmi les Inuits du cuivre ; *Le Chef à l'œil ivoire*, un roman d'Aimé Roche OMI ; *Cinquante ans au pays des neiges*, des mémoires en trois tomes par Mgr Gabriel Breynat ; et *Kablouna*, un récit de voyage par Gontran De Poncins, aventurier français de haute naissance. Les photographies contenues dans ce numéro sont signées Rousselière, De Poncins, et Gouvernement du Canada. Il est assez étonnant de constater que les mémoires de Bulliard sont illustrés par l'image de la famille dans un canot, dont il a été question plus tôt. Cette image flotte maintenant au-dessus d'un journal personnel relatant la fondation de la Mission du Christ-Roi sur l'île de Victoria[30].

Dans les pages de *Pôle et Tropiques*, des images s'arrêtent brièvement au cours de leur périple qui pourrait être infini. Peu importe l'intention, même si elle est clairement descriptive, une photographie placée entre les mains des rédacteurs de *Pôle et Tropiques* ne représente qu'un *tenant-lieu* du monde extérieur. Si les images ne sont pas transparentes, les intentions des rédacteurs le sont certainement : susciter de l'intérêt pour les missions en communiquant, souvent par l'image, les épreuves et les victoires des missionnaires oblats sur le terrain. Les photographies sont porteuses de motifs stéréotypés – pourquoi ne pas tirer parti de ces possibilités ? Cette stratégie paraît presque naturelle dans le contexte d'une culture visuelle

qui recycle librement ses figures les plus sacrées sous des formes culturelles et raciales stylisées. « Notre-Dame des Neiges », la madone inuite créée par les artistes de *Pôle et Tropiques*, appartient à une grande famille d'icônes syncrétiques qui reflètent les attributs physiques de leurs cultures hôtes ou de leurs cultures cibles[31].

Les images photographiques semblent également convertibles au sein de l'économie visuelle de *Pôle et Tropiques*, avec toutefois une importante nuance paradoxalement doublée d'une valeur ajoutée : les photographies sont des agents actifs de la culture de masse, dans laquelle les exigences de vérité font partie de la mise en marché. Ainsi, un même article nous transmet une image fantaisiste de la madone inuite et des portraits de style ethnographique d'Inuits, pour se conclure avec un instantané de deux garçons souriant devant l'appareil photo : « Deux petits amis : Marc et Henri, jeunes chrétiens de la mission d'Iglulik, dans la Baie d'Hudson[32] ». Doit-on aussi interpréter cette image de façon fantaisiste ? Sûrement pas : il s'agit d'une preuve photographique. Les deux garçons portant fièrement leurs noms français, transportés par leur conversion, sont présentés comme les porte-étendards d'une mission florissante. Les lecteurs de *Pôle et Tropiques* sont constamment mis en présence de la preuve photographique de *quelque chose* – ce *quelque chose* inscrit dans le texte, magnifié par le montage, et conditionné jusqu'à la saturation par les objectifs de la publication ; après tout, il y est question des missions oblates qui poursuivent le travail de saint Pierre à travers le monde. Il s'agit d'un immense filet, dans lequel on peut attraper des photographies de l'Office national du film, de la revue *The Beaver* et – d'abord par l'intermédiaire de la Compagnie de la Baie d'Hudson, puis d'une manière plus directe – les photographies documentaires de Richard Harrington.

Le credo d'un photographe documentaire

> Je voulais trouver des Esquimaux qui menaient encore la même vie que leurs ancêtres, celle qui convenait le mieux à une telle latitude ainsi que l'avaient démontré des siècles de pratique. J'étais persuadé qu'il en existait encore quelque part[33].

Richard Harrington se rendait dans le Nord en mission photographique. Son objectif était de photographier l'Esquimau autonome, païen et non civilisé. En même temps, il savait que ses espoirs de trouver ce qui

subsistait de la vie inuite avant l'arrivée des Blancs dépendaient des agents de sa destruction, les missionnaires, les représentants du gouvernement et les marchands : « En fait, l'hospitalité du poste de la CBH est très précieuse. Je fais grand cas de leur aide continuelle, le seul fait de leur présence, leur accueil généreux du voyageur de passage. Sans eux, je n'aurais pu faire mes voyages[34]. »

L'œuvre d'Harrington nous remémore les désirs et dilemmes intériorisés par les photographes itinérants du milieu du vingtième siècle qui documentaient l'Autre, et particulièrement leur désir paradoxal d'un langage universel de représentation. Comme Kevin Salemme l'exprime si justement, l'universalisme du modernisme photographique signifiait « le maintien simultané des aspects indiciels et transformateurs du médium[35] ». Dans le cas d'Harrington, ce phénomène est résumé par une seule phrase, « *Canada's Madonna and Child* » (La Madone à l'enfant canadienne), apposée par ses admirateurs à la photographie d'une femme padleimiute et de son bambin, un sujet « primitif » ou « païen », comme il les désigne volontiers[36]. Cette photographie, prise pendant l'hiver 1949-1950 dans un camp de chasse padleimiut, a eu une circulation internationale, alors qu'elle faisait partie de la fameuse exposition *The Family of Man* (1955), organisée par Edward Steichen pour le Musée d'art moderne de New York. Elle ornait également la couverture de *The Inuit : Life As It Was*. Comme image iconique, la Madone à l'enfant d'Harrington se trouve au croisement de deux registres temporels : la nature cyclique – que certains qualifieraient d'« intemporelle » – du mode de vie des chasseurs, et une crise qui survenait à ce moment-là : la famine. L'approche universaliste, telle que pratiquée par Harrington et peaufinée par les rédacteurs photographiques et les commissaires d'expositions à travers le monde, dont Steichen fut le plus célèbre, pose qu'une image photographique devrait être un instrument flexible, c'est-à-dire capable de transmettre plusieurs messages à la fois.

L'écriture de l'histoire de la photographie fait en sorte que les photographies nomades trouvent une demeure dans les monographies et les catalogues d'expositions. La présente analyse les remet en route, tout comme elles ont circulé à l'époque de leur production. Le livre d'Harrington, *Le visage de l'Arctique*, fait partie de cette littérature, tout comme ses journaux personnels. Pour compléter ces récits, mon projet de cartographie des images d'Harrington inclut leurs apparitions publiques

dans des journaux et des revues ; j'accorde une attention toute particulière à la relation spéciale entre *The Beaver*, le premier patron d'Harrington dans le Nord[37], et *Pôle et Tropiques*, un partenaire subséquent. Les spécialistes canadiens de la culture connaissent bien *The Beaver*, ses archives sont bien structurées, et les Canadiens, tout comme les touristes, sont au fait de la CBH, qui l'a produite. *Pôle et Tropiques* m'était inconnue jusqu'à tout récemment ; il est possible que son existence et son utilisation active des images d'Harrington soient des vérités gênantes.

The Beaver reflétait les intérêts de la Compagnie en se concentrant sur les voyages, l'exploration et la traite des fourrures dans le Nord canadien ; Harrington a répondu à tous ces thèmes. Le numéro de mars 1947 arborait en couverture son portrait en gros plan d'un lynx du Canada [féroce], et contenait un reportage avec des images de petits lynx à la ferme d'élevage de la CBH et de mannequins anglais admirant un costume autochtone au musée de la CBH, à Winnipeg. Les missions subséquentes d'Harrington furent consacrées à la documentation des pratiques de chasse et de trappe des Chipewyans, un groupe décrit par *The Beaver* comme « les Indiens les plus primitifs qui existent à ce jour ». Un examen attentif des images dément ceci par la présence d'outils manufacturés, de pièges en métal et de tissus imprimés qui représentent une adaptation considérable aux manières de l'entreprise commerciale[38].

Si l'on doit tenir compte du *Beaver* comme source importante de savoir historique au sujet du Nord – les récits de découverte, les premiers contacts, l'établissement des comptoirs, des stations et missions sont soigneusement datés –, la revue plonge aussi de façon inconsciente dans l'intemporalité romantique. Les images des trappeurs chipewyans par Harrington sont accompagnées du récit de la mission par un article « historique en partie » sur l'organisation sociale, la technologie et la mythologie des Chipewyans, dans lequel l'auteur explique que les conditions actuelles sont regrettables, mais qu'il s'agit d'adaptations nécessaires ; par ailleurs, les croyances de ce peuple sont décrites comme si elles étaient préservées dans de l'ambre[39]. Quelque chose de similaire se produit pour les images d'Harrington. Toutes les photographies arrêtent le temps, mais celles que l'on retrouve dans les pages du *Beaver* ont une longue durée de conservation, comme on dit aujourd'hui, ce qui les rend disponibles pour être recyclées pour une illustration isolée ou une histoire à dimension humaine. Ceci s'est produit à plusieurs reprises pour le

travail d'Harrington ; par exemple, dans le numéro de décembre 1952, son portrait d'une femme chipewyane est utilisé pour illustrer le récit de la légende de l'esclave indienne par un colonisateur du dix-huitième siècle. La légende de la photographie indique qu'elle « pourrait être la contrepartie moderne » d'une femme décédée en 1717[40]. Si cela semble inoffensif, et même ridicule, le recyclage, dans le numéro de mars 1950 du *Beaver*, des portraits des Inuits de Port Harrison produits par Harrington en 1948 fait davantage réfléchir. Ses visages souriants réconfortent et réjouissent en regard de la vie inuite, au moment où Harrington complétait son reportage sur la famine de Padlei.

Le visage de l'Arctique par Harrington relate trois périples de plus en plus difficiles vers des comptoirs commerciaux, campements de chasse, villages et missions du Nord. Bien entendu, Harrington était très préoccupé par la diffusion de ces images durement gagnées, motivation première d'un photojournaliste actif ; dans ce but, il s'efforce de plaire à ses clients qui sont visiblement amusés par ses efforts[41]. Ceci ne veut pas dire que le Nord était étranger à la culture des revues. Les mémoires d'Harrington confirment à plusieurs reprises leur diffusion, parfois par des voies mystérieuses. Au printemps de 1951, à la mission catholique éloignée de Pelly Bay, aujourd'hui Kugaaruk, le célèbre père oblat Vandevelde fait tout à coup le lien entre son hôte et le photographe dont la série sur Coppermine était parue dans un hebdomadaire qu'on lui envoyait depuis son pays d'origine, la Belgique. Tandis qu'Harrington se prépare à partir, il est étonné par la dernière demande du prêtre – il ne demande pas de nourriture ou de matériaux de construction, mais des exemplaires du *Beaver*[42]. Non seulement les oblats et les autres missionnaires lisaient le *Beaver*, mais ils y publiaient des articles sur des sujets aussi variés que l'histoire de l'Église et leurs rapports affectueux avec leurs chiens de traîneaux[43].

Le travail d'Harrington pour *The Beaver* l'a introduit dans le vaste réseau de la compagnie, incluant des représentants de l'Église et de l'État, avec qui il voyageait fréquemment. En 1949, un télégramme envoyé de la capitale canadienne lui permettait de voyager avec un agent de la GRC dans le cadre de sa patrouille annuelle des comptoirs commerciaux. Cette relation a donné lieu à des images des Inuits, ainsi qu'à un photoreportage sur l'agent Dick Connick qui est représenté en train d'émettre des allocations familiales utilisables seulement au comptoir commercial de la

CBH, de porter des sacs de courrier et de serrer la main d'« Esquimaux ». Harrington suivait Connick lors de ses rondes et prenait des photos tout en notant dans son journal que l'aide sociale détruisait la culture inuite en rendant les chasseurs dépendants et en décourageant la tradition inuite de l'adoption libre.

Il se produit pourtant un curieux dépeuplement du Nord à travers les déclarations et les ouvrages publiés par Harrington. En 1952, la vie arctique est un amalgame coloré de personnages inuits et non inuits à parts égales. Ses mémoires relatent ses voyages avec le père Lemer, OMI (qui allait devenir un collaborateur de *Pôle et Tropiques*). En 1981, il admet la coopération de la CBH et de la GRC dans l'organisation de tous ses voyages, et mentionne tout particulièrement la patrouille avec des attelages de chiens de la GRC – son voyage avec Connick – quoique, « le plus souvent », poursuit-il, « [il] [s]'arrangeai[t] pour voyager seul avec un guide inuit, et vivre parmi des familles inuites[44] ». D'après ses mémoires, nous savons que la plupart de ces guides étaient très expérimentés ; plusieurs avaient des emplois fixes dans les comptoirs ou les missions. Mais la mystification se poursuit. *Padlei Diary* (2000), publié sous la direction de l'anthropologue Edmund Carpenter, ne mentionne presque pas la présence non inuite dans le Nord. Au fur et à mesure qu'Harrington prenait de l'âge, le photojournaliste à la recherche d'occasions de reportages est disparu derrière le photographe documentaire aux motifs plus élevés. Son expérience des peuples du Nord s'est affranchie des attentes des Canadiens du Sud. L'iconisation de sa Madone renforce cette fausse impression ; le fait de retracer certaines apparitions contemporaines moins prestigieuses l'infirme.

La première photographie signée Harrington dans *Pôle et Tropiques* est une reprise de ses débuts au *Beaver* : son superbe « Lynx du Nord Canadien », reproduit en pleine page à l'héliogravure violette et blanche dans le numéro de décembre 1950. L'image semble être un choix logique pour illustrer l'article « Trappeurs de renards », un extrait du livre de Jean Michéa intitulé *Terre stérile, six mois chez les esquimaux caribous* (Paris, 1949), qui décrit de manière ambivalente la transformation du chasseur de caribou inuit en trappeur de renards – un employé dévoué de la CBH[45]. Mais le graphisme de ces pages est plutôt curieux. Le texte de Michéa est bordé de chaque côté par des images de nature et des bribes de sagesse concernant le rôle de l'Église. De la même façon, le portrait du lynx par

Harrington voisine un dessin à l'encre plein d'imagination, représentant un lynx dans la nature, et une citation de l'encyclique *Summi Pontificatus* (1939) par le pape Pie XII : « L'Église du Christ ne peut penser ni ne pense à attaquer ou mésestimer les caractéristiques particulières que chaque peuple, avec une piété jalouse et une compréhensible fierté, conserve et considère comme un précieux patrimoine. Son but est l'unité surnaturelle dans l'amour universel[46]. »

Dans le même numéro de *Pôle et Tropiques*, le dernier de l'Année sainte, on trouve des montages proclamant l'Église comme mère de tous les peuples et symbolisant son esprit universaliste. Ce message est proclamé clair et net dans l'éventail des contenus : des articles sur le Japon, le Basutoland, l'Afrique du Sud et « l'Afrique noire ». Ce dernier texte est d'une lecture fascinante. L'article résume les difficultés liées à la propagation de l'Évangile parmi les peuples sensibles aux mystères, qui ne sont malheureusement pas les bons, une déformation raciale qui sera corrigée par les efforts patients et substantiels des missionnaires. Les lumières du paternalisme et de la droiture qui émanent de ce seul numéro ne déclinent jamais, et les adeptes du travail d'Harrington en tant que projet laïque ne peuvent que s'étonner de sa présence qui croît lentement dans les pages de la revue.

Lentement, parce que le Français De Poncins demeure un favori de la maison pour les images de l'Arctique ; son travail des années 30 continue d'être diffusé dans la revue. Un signe certain de la faillibilité des rédacteurs : le portrait, par De Poncins, d'un Inuit souriant, vu pour la première fois en bleu et blanc sur la couverture du numéro de février 1950, réapparaît, en noir et blanc cette fois-ci, sur la couverture du numéro de décembre 1961. Entre-temps (en février et avril 1952), le récit en deux parties de la fondation des missions de Pelly Bay et de Thom Bay, par cet infatigable communicateur qu'est le père Armand Clabaut, requiert de nombreuses illustrations, et les rédacteurs composent leur album à partir d'images par De Poncins, le père Philippe, l'Office national du film et Harrington. Ce dernier était alors bien connu des oblats, ayant fait plusieurs voyages sur leur avion de ravitaillement Arctic Wings et par leur trajet de transport en traîneau à chiens lorsque, pour des raisons inexpliquées, on lui avait refusé l'accès aux transports gouvernementaux[47]. Dans *Le visage de l'Arctique*, il s'acquitte de sa dette en consacrant un chapitre entier, intitulé « La mission la plus isolée du monde », à l'histoire

de Vandevelde, son adaptation au Nord et sa généreuse hospitalité. Les rédacteurs se sont enthousiasmés peu à peu pour le travail d'Harrington ; il a délogé De Poncins de la couverture du numéro d'avril avec un portrait héroïque de Vandevelde, présenté comme un missionnaire de belle apparence[48] [figure 1]. Dans le magazine, les portraits posés et candides des prêtres, les pères Vandevelde et Papion, par Harrington, s'entremêlent avec des images attribuées à ses compétiteurs, et même à un amateur dont Harrington avait découragé les efforts dans son journal : Vandevelde lui-même[49]. Parmi ces strates, on découvre le portrait de l'Inuit aux mains jointes, par Harrington, qui était déjà paru dans le numéro de mars du *Beaver*, couplé avec un dessin par l'artiste-entrepreneur James Houston, tiré de la même image, qui représente l'homme en train de réchauffer ses mains devant un réchaud de camping[50]. À elle seule, cette image est un cas d'étude des migrations photographiques et des remises en cause que cela suppose. Elle paraîtra plus tard dans *The Face of the Arctic*, où l'homme est identifié comme « *One of Father Papion's followers*[51] » (Un des fidèles du père Papion), ses mains jointes suggérant ici la prière. Elle est reproduite de nouveau dans la monographie d'Harrington, *The Inuit : Life As It Was*, sans mention des missions.

Dans *Le visage de l'Arctique,* la présentation des missionnaires par Harrington tend vers l'approche impartiale du journaliste à principes. Ce sont des Blancs, attirés comme lui par l'Arctique, et parfois pour les mêmes raisons, alors il hésite, selon la situation, confiant ses incertitudes à son journal. En mai 1951, à la mission de Pelly Bay, lui qui admet n'avoir aucune affiliation religieuse, est profondément impressionné par l'atmosphère harmonieuse : « Le père Vandevelde dit qu'ils [les Inuits] sont catholiques romains par conviction. Je m'en serais moqué auparavant, mais j'aimerais maintenant me rétracter, et croire qu'ils étaient vraiment chrétiens (c'est un mot terrible, comme liberté ou démocratie) pendant tout le temps[52]. »

Mais l'effet se dissipe. Lorsqu'il rapporte des discussions ou ses pensées intimes, lorsqu'il fréquente des gens dans les villages et les comptoirs commerciaux, il se moque en effet de la religion. En juin 1951, au comptoir commercial de la CBH à Spence Bay, après deux mois de voyage dans les missions, grâce à l'aide et à l'hospitalité des missionnaires oblats, Harrington discute de la « race blanche » avec L.A. Learmonth, chercheur de l'Arctic Institute, d'origine écossaise : « Nous sommes tout à fait

d'accord que la présence des missionnaires est superflue[53]. » Harrington flatte son hôte, comme tout invité ; mais avec Learmonth, cela ne paie pas en images. Harrington trouve que son hôte est sans cesse préoccupé, et pas très obligeant. À tel point, finalement, qu'Harrington clarifie le genre d'aide dont il a besoin :

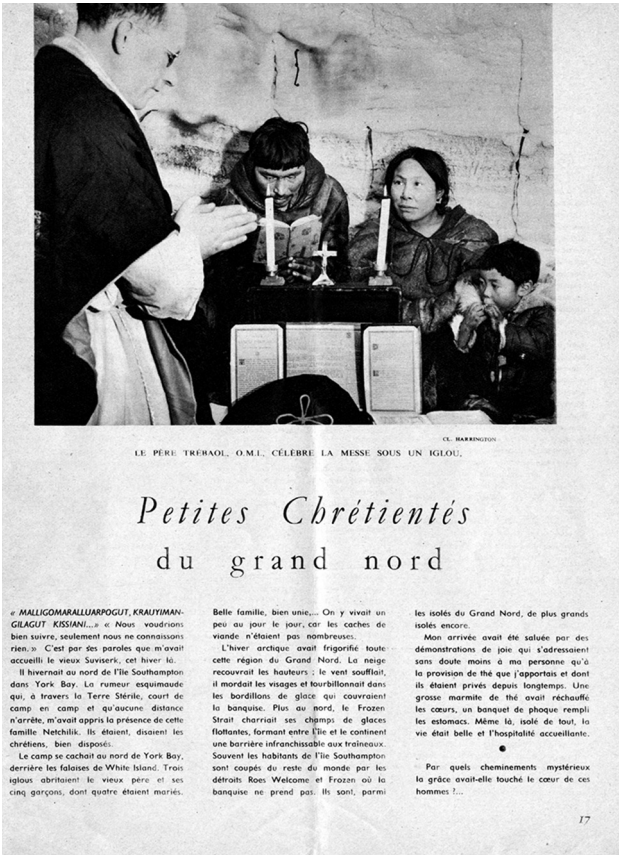
> Tout est bouleversé ; je me sens continuellement frustré. Soudainement, j'ai une bonne idée qui demande à être expliquée à un autochtone. Eh bien, le soleil ne brille pas aujourd'hui, peut-être plus tard. Alors L.A. trouve que cela ne lui convient pas de se libérer plus tard, et mes prises de vues sont retardées. Et peut-être que l'homme partira camper. J'ai manqué mon coup. « Oh, vous aurez plusieurs autres occasions. »[54]

Certainement, mais pas avec l'appui de Learmonth : ce dernier voit manifestement peu d'intérêt pour son propre travail scientifique ou commercial dans l'entreprise photographique d'Harrington ; s'il agit en bon hôte, il ne fait rien pour faciliter des occasions de photos documentaires. Les oblats ont une autre attitude, et la présence du travail d'Harrington dans *Pôle et Tropiques* montre qu'il participe à la communication des activités des missionnaires au monde catholique romain plus vaste. Et cette participation s'accroît. Elle commence avec une image qui migre d'un magazine à l'autre ; elle se développe à travers une série d'images des missionnaires en interaction avec leurs ouailles, ou – ce qui est remarquable – célébrant la messe et administrant les sacrements. À ce moment, la coopération devient collaboration.

Après avoir publié *Le visage de l'Arctique*, Harrington a fait un dernier voyage dans l'Arctique, relaté dans un journal inédit, « Igloolik Trip. December 1952 – March 1953 », conservé par BAC. Le but du voyage était Igloolik, un village comportant cinq édifices, dont un comptoir commercial de la CBH et une mission catholique romaine tenue par deux oblats, le père Jean-Marie Tréabol, de Brest, en Bretagne, et le père Robert Paradis, de Dolbeau, au Québec. Harrington visait Tréabol, qu'il décrit comme « naïvement et favorablement impressionné par [sa] présence ici ». Le prêtre traite Harrington avec beaucoup d'égards. Il lui donne le meilleur siège, et un verre de vin maison. Le photographe note que « [s]es petits yeux brillent de la finesse du paysan. En même temps, il [lui] fait un peu pitié, avec son aveuglement, sa petitesse, son intolérance »[55]. Contrairement au récalcitrant Learmonth, Tréabol lui rend service – il est un interprète enthousiaste des idées photogéniques. Le 29 janvier 1953,

Harrington dresse la liste suivante : « Images de baptême, de messe et d'extrême onction avec Tréabol et l'Esquimau Ekuma (Flamme) et sa femme Erkalukjoak (Gros Poisson). Enfants baptisés : Richard Cotier. Mère, "Clara" Ahpa[56]. »

Certaines de ces images sont parues l'année suivante dans le numéro d'avril 1954 de *Pôle et Tropiques*, utilisées par les rédacteurs de deux façons différentes, qui nous paraissent maintenant typiques de la revue : pour symboliser et pour décrire. L'article de tête célèbre la fête



CL. HARRINGTON

LE PÈRE TRÉBAOL, O.M.I., CÉLÈBRE LA MESSE SOUS UN IGLOU.

Petites Chrétientés du grand nord

« MALLIGOMARALLUARPOGUT, KRAUYIMAN-GILAGUT KISSIANI... » « Nous voudrions bien suivre, seulement nous ne connaissons rien. » C'est par ses paroles que m'avait accueilli le vieux Suviserk, cet hiver là.

Il hivernait au nord de l'Ile Southampton dans York Bay. La rumeur esquimaude qui, à travers la Terre Stérile, court de camp en camp et qu'aucune distance n'arrête, m'avait appris la présence de cette famille Netchilik. Ils étaient, disaient les chrétiens, bien disposés.

Le camp se cachait au nord de York Bay, derrière les falaises de White Island. Trois iglous abritaient le vieux père et ses cinq garçons, dont quatre étaient mariés. Belle famille, bien unie,... On y vivait un peu au jour le jour, car les caches de viande n'étaient pas nombreuses.

L'hiver arctique avait frigorifié toute cette région du Grand Nord. La neige recouvrait les hauteurs ; le vent soufflait, il mordait les visages et tourbillonnait dans les bordillons de glace qui couvraient la banquise. Plus au nord, le Frozen Strait charriait ses champs de glaces flottantes, formant entre l'île et le continent une barrière infranchissable aux traineaux. Souvent les habitants de l'Ile Southampton sont coupés du reste du monde par les détroits Roes Welcome et Frozen où la banquise ne prend pas. Ils sont, parmi les isolés du Grand Nord, de plus grands isolés encore.

Mon arrivée avait été saluée par des démonstrations de joie qui s'adressaient sans doute moins à ma personne qu'à la provision de thé que j'apportais et dont ils étaient privés depuis longtemps. Une grosse marmite de thé avait réchauffé les cœurs, un banquet de phoque rempli les estomacs. Même là, isolé de tout, la vie était belle et l'hospitalité accueillante.

●

Par quels cheminements mystérieux la grâce avait-elle touché le cœur de ces hommes ?...

17

Figure 4. Richard Harrington. « Le père Tréabol, O.M.I., célèbre la messe sous un iglou ». Photographie illustrant l'article d'Armand Clabaut, « Petites Chrétientés du grand nord », *Pôle et Tropiques*, avril 1954, p. 17.

de Pâques en rappelant au lecteur que l'Église grandit par le baptême[57]. L'image d'Harrington est la première de trois vignettes alignées pour représenter ce triomphe mondial. La mise en pages symbolise la chaîne de la rédemption – le paganisme s'écroule comme un jeu de dominos, du pôle aux tropiques. On peut toutefois localiser avec précision le lieu photographié par Harrington, car sa photographie de la messe — avec les mêmes personnes, dans le même cadre – figure dans un article sur la mission d'Igloolik : « Le père Tréabol, O.M.I., célèbre la messe sous un iglou[58] » [figure 4]. Dans cette deuxième image, on comprend que le point de vue d'Harrington se situe au niveau du tabernacle ; il photographie *par-dessus* l'autel, depuis le point le plus sacré de la chapelle, celui de l'eucharistie. Il faut se souvenir qu'avant Vatican II, l'orientation du célébrant (le prêtre) était vers l'eucharistie ; pendant la majeure partie de la messe, il tournait le dos aux fidèles. Dans l'espace restreint de l'iglou-chapelle, le prêtre bloquait la vue des trois fidèles inuits. L'image serait meilleure si elle incluait le célébrant et les fidèles ; le père Tréabol contribue à réaliser cette idée en posant de profil, sur le côté. Cela n'a rien de spontané. Dans son journal d'Igloolik, Harrington révélera une partie de la planification de cette image, tandis qu'il observe les folles acrobaties d'une danse, présentée à Kabrivi, sur l'île Jens Munck (loin des missionnaires désapprobateurs) : « Ekuma, qui est venu avec nous, et que le père Tréabol avait choisi comme étant apte aux images de la "messe dans l'iglou", était le plus fou ; il poussait des cris, se contorsionnait, racontait des histoires drôles (je présume), puisqu'il faisait rire tout le monde aux larmes[59]. » L'iglou-chapelle requérait d'autres genres de comportements. On voit Ekuma, absorbé dans la lecture de son missel, tandis que son épouse Erkalukjoak lève respectueusement les yeux vers le prêtre. On a apaisé l'enfant baptisé à l'aide d'une collation. En page deux de l'article, on rappelle au lecteur le fait que la chapelle a été construite sur un désert de neige, et les liens qui unissent le prêtre et le paroissien, tandis que le père Tréabol et un homme inuit dont le nom n'a pas été divulgué se toisent avec respect, tout en tenant les harnais de deux énormes huskys. La photographie témoigne d'un progrès pour l'Église, dans un contexte de tradition autochtone.

Le travail d'Harrington à Igloolik avec le père Tréabol fut très productif pour *Pôle et Tropiques*. Il a été utilisé en avril 1955, pour accompagner le récit d'un missionnaire ayant frôlé la mort, et en avril 1957, pour illustrer la



AFFAMÉS, GUETTANT LE CARIBOU...

L'hiver battait son plein. Le froid du Grand Nord avait figé le pays esquimau en une immobilité glaciale sur laquelle la tempête du Nord-Ouest lançait ses tourbillons de neige... Pas un ours blanc, pas un renard n'aurait osé errer en cette poudreuse d'enfer, et les deux hommes qui halaient le traîneau semblaient plutôt que des voyageurs être des forçats condamnés à quelque épouvantable supplice.

Où allaient-ils ? Le savaient-ils seulement ?

Ils allaient parce que depuis trois jours ils n'avaient pas mangé, parce que jusqu'au bout ils voulaient lutter et que s'arrêter eût été mourir, ils allaient, et le vent lançait sur eux ses rafales de neige froide et aveuglante.

L'été dernier un avion avait déposé le Père Buland sur les bords du lac Jerry chez les Esquimaux de l'intérieur dont il était désormais chargé. Le pilote devait revenir et apporter le minimum indispensable de ravitaillement et de chauffage, mais l'avion endommagé par la tempête, n'avait pu reprendre son vol. Lorsque lacs et rivières furent gelés pour de bon, le Père avait compris qu'il était laissé à lui-même et que pour lui l'hiver serait dur.

Pour les familles esquimaudes l'hiver s'annonçait très dur aussi. Les troupeaux de caribous qui descendent vers le Sud lors des grandes migrations d'automne, n'avaient pas pris les pistes ordinaires. Les chasseurs aux aguets avaient inutilement attendu ; aucune cache de viande sur les terrains de chasse ! Oui, pour tous, l'hiver s'annonçait rude. ; un hiver de famine, un hiver de froid.

Comme ses paroissiens nomades de l'Arctique, le Père était parti. Il avait visité les camps disséminés dans la Terre-Stérile. Partout les lampes étaient éteintes et les caches vides.

— Karpagut : nous avons faim !

Il avait parcouru les plaines, cherchant en vain quelques traces de caribou, brisant chaque soir la glace d'un lac pour y pêcher quelques poissons. Avec son pauvre bagage de misère, il traînait la lourde anxiété qui lui pesait sur le cœur. Cette aventure chaque jour plus tragique, comment finirait-elle ?

Les chiens s'étaient arrêtés. Quels chiens grand Dieu ! six pauvres bêtes effilanquées qui jeûnaient depuis trois semaines. On pouvait compter leurs côtes sur leur corps amaigri. Ils tiraient encore par habitude, comme tous les chiens esquimaux. Le moindre obstacle les arrêtait et leur regard de bêtes épuisées faisait anxieusement le conducteur.

Les deux hommes, eux, s'étaient arrêtés, épuisés de faim et de froid ; ils ne disaient rien, mais les mêmes tragiques pensées roulaient dans leurs esprits.

Fatalisto, l'esquimau courbait l'échine. D'autres plus adroits que lui avaient été vaincus par le froid et la faim. Peut-être était-ce son tour ?

— Agonanisa ! Il n'y avait rien à faire !

Le Père, lui, sentait monter du fond de son cœur comme un dernier et tragique appel au secours. N'était-il pas l'Oblat de la Vierge, son envoyé dans ce pays du bout du monde ?

— Marie, sauvez-nous, avant qu'il ne soit trop tard.

Soudain, dans l'infernale poudreuie, une accalmie de quelques secondes. Le vent se tait, la visibilité augmente. Les éléments déchaînés vont reprendre leur tourbillon de mort, mais là, tout près, deux caribous grattent la neige et paissent tranquillement la mousse résineuse...

Les deux hommes se regardent. Silencieusement, l'esquimau prend son fusil, épaule et tire. Sauvés !

Ils ont pris leur grand couteau. Ils ont ouvert le cou des bêtes agonisantes ; le sang a jailli, rouge, sur la neige blanche. De leurs lèvres desséchées par le froid ils ont bu le sang tout chaud qui jaillissait et se transmuait dans leur corps épuisé. Ils se sont sentis revivre.

Ce soir, hommes et bêtes vont manger à leur faim.

— Seigneur, merci.

† A. CLABAUT, o. m. i.

Figure 5. Richard Harrington. Sans titre. Photographie illustrant l'article d'Armand Clabaut, « Affamés, guettant le caribou… », *Pôle et Tropiques*, avril 1955, p. 18-19.

camaraderie entre le missionnaire et le converti dans un article sur le pensionnat de Chesterfield Inlet[60]. Il est possible que ces images proviennent d'une excursion d'Harrington avec le père Tréabol et un homme appelé Kalout, en direction d'une île voisine : « une petite mission est établie parmi les collines rocheuses, au-dessus de l'eau, avec une vue sur un univers inspirant par son dépouillement[61]. » En photographiant le prêtre et son guide en plongée, sur une saillie, il les place sur une scène arctique [figure 5]. Mais l'image beaucoup plus dramatique de l'extrême-onction par Harrington n'apparaît pas dans *Pôle et Tropiques* [figure 6]. Elle est conservée par BAC, nouvellement légendée par les aînés de Nunavut[62] : « De gauche à droite : un prêtre catholique administre les derniers sacrements à Clira Apak. Iqalugjuaq est aussi présent (coin supérieur gauche de l'image). Clira Apak était l'épouse de Immaroitoq et la belle-sœur de Melanie Ipkarnak[63]. » On a peine à croire que la femme est mourante, tant elle fixe l'objectif d'Harrington. On lui a peut-être dit que la photographie, tout comme le sacrement, était un gage de vie éternelle. La légende est révélatrice sur un autre plan, car on a oublié le nom du prêtre, Tréabol – le seul nom donné dans *Pôle et Tropiques* –, à moins qu'il ait simplement été omis par l'informateur inuit.

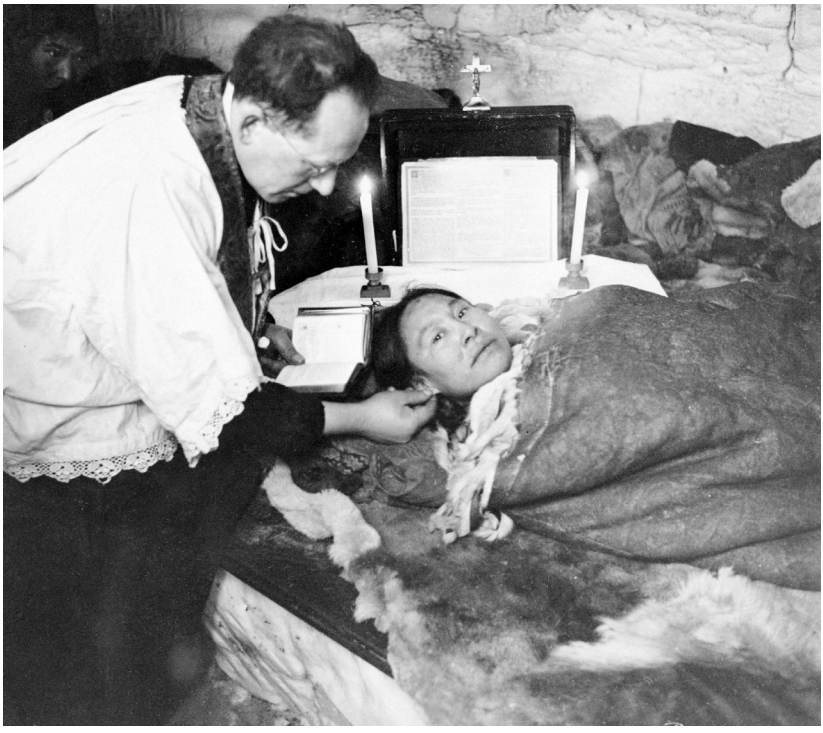


Figure 6. Richard Harrington. Igloolik, T.N.-O. [Igloolik (Iglulik), Nunavut]. « De gauche à droite : un prêtre catholique administre les derniers sacrements à Clira Apak. Iqalugjuaq est aussi présent (coin supérieur gauche de l'image). Clira Apak était l'épouse de Immaroitoq et la belle-soeur de Melanie Ipkarnak. » Fonds Richard Harrington, Bibliothèque et Archives Canada.

Durant ses expéditions photographiques dans le Nord, Harrington était sans cesse conscient des forces contraires qui tuaient, littéralement parfois, le peuple autochtone dont il tentait de préserver photographiquement le passage sur cette terre et les coutumes. À notre époque, l'honneur des missions catholiques du Nord a été souillé sans retour par des révélations d'abus sexuels – Harrington mentionne ces rumeurs dans son journal de voyage à Igloolik[64] –, mais avant que les allégations se répandent dans le Sud et soient prouvées, Harrington a dénigré l'union de Dieu et de Mammon dans le Nord, tout en sacrifiant ses images aux deux.

Parce qu'elles ont satisfait sa propre curiosité et qu'elles ont servi les besoins photographiques de plusieurs partis intéressés, les images

d'Harrington ont parcouru le monde avec des objectifs sans cesse renouvelés, ravivées par de nouveaux contextes, de nouvelles attentes de la part des consommateurs, et de nouvelles significations. Je m'intéresse tout particulièrement aux liens entre ces circuits, d'autant plus que *Pôle et Tropiques* offre une surprenante alternative aux habituels suspects de la théorie de la culture lorsqu'il s'agit de corruption capitaliste et de fausse conscience politique ; ou plutôt, la revue peut être perçue comme une manifestation de l'alliance impie entre le complexe militaro-industriel et les enseignements de l'Église catholique romaine. Paradoxalement, c'est en voyant la jonction de ces fonctions images multipliées, puisqu'il n'avait jamais été prévu qu'elles soient vues, qu'il est possible de mieux saisir les conditions locales de la production et les dimensions mondiales du produit.

Confession d'une historienne

Pour beaucoup cette vision de l'Église en marche fut une révélation et une découverte[65].

En tant qu'historienne de la photographie canadienne, et élevée dans la foi catholique par surcroît, l'inscription de la technologie photographique dans le travail missionnaire de l'Église catholique romaine, comme elle se manifeste dans les pages de *Pôle et Tropiques*, a été pour moi « une révélation et une découverte », notamment parce que cela se dissimule dans l'œuvre d'Harrington, un corpus qui fait partie du canon canadien[66]. Aucune notice biographique sur Richard Harrington ne manque de mentionner le choix de son travail pour l'exposition *The Family of Man*, ou son utilisation par les grands magazines illustrés, tels que *LIFE*, *Look*, *National Geographic*, *Paris Match*, *Der Stern* et *Parade*[67]. Ses propres mémoires, *Le visage de l'Arctique*, renferment plusieurs mentions de revues et de journaux canadiens, dont *The Beaver*. Mais *Pôle et Tropiques*, qui a présenté deux fois des œuvres d'Harrington en couverture, et publié plusieurs articles illustrés de ses images, a été passée sous silence. Sa découverte a été purement accidentelle.

En 2009, le politologue John Langford et moi travaillions à la préparation d'un ouvrage sur les diapositives prises par notre père, Warren Langford, pendant sa formation au Collège de défense nationale du Canada[68]. Au cours de ce programme d'une année, notre père a beaucoup

voyagé parmi les installations militaires et les points névralgiques de la diplomatie en Amérique du Nord, en Afrique et en Europe. John Langford a retrouvé une carte postale que notre père lui avait envoyée de Port Churchill, Manitoba, en janvier 1963. L'image de deux personnes, un adulte et un enfant, portant la légende « Missionnaire en voyage sur sa traîne à chiens », était attribuée à « Harrigton » et publiée par « Pôle et Tropiques, Lyon ». Ces bribes d'information m'ont conduite au magazine, dont la diffusion régulière d'images et de textes illustrés sur le Nord canadien m'a d'abord paru disproportionnée, puis s'est vue réduite à un petit fragment d'une réalité beaucoup plus vaste, formée par l'Église catholique romaine et les autres institutions missionnaires à travers le monde. Les Églises étaient fières de leurs utilisations de la technologie. Le numéro de janvier 1963 de *Pôle et Tropiques* renferme un article intitulé « La Presse d'information au Canada », une vue d'ensemble des activités d'édition des oblats au Canada, incluant un quotidien, *Le Devoir*, deux journaux hebdomadaires francophones et deux journaux hebdomadaires anglophones, de même que les presses oblates qui font paraître des magazines spécialisés, des collections d'ouvrages et des publications commémoratives. Dans le même numéro, une enquête sur l'utilisation par l'Église de la radio et du cinéma répond aux instructions de Pie XI en date de 1938 : « Que la propagande missionnaire se fasse par la radio et le film[69]. »

En tant qu'historienne de la culture, je suis peut-être davantage touchée par cette citation de Walter Benjamin : « Car c'est une image irrécupérable du passé qui risque de s'évanouir avec chaque présent qui ne s'est pas reconnu visé par elle[70]. » Et je m'accuse d'être arrivée si tard au bal. La consolidation du canon a trop longtemps été une préoccupation de notre domaine, au détriment des photographies nomades et de leur production d'une *expérience* photographique. Il n'y a rien, dans la vie d'Harrington en tant que photographe professionnel et artiste, qui l'aurait préparé à la fascination actuelle exercée par l'expérience photographique au quotidien, telle que représentée alors par les cartes postales et les revues missionnaires, mais ces dernières sont précisément les matériaux qu'il nous faut considérer pour comprendre le véritable impact de sa production arctique, qui servait plusieurs maîtres en leur fournissant des symboles et des preuves. Le pouvoir de ces images résidait dans leur diffusion au sein de circuits aux dimensions incalculables. Il n'était pas nécessaire de les voir pour y croire ; renforcée par la technologie et mobilisée par la

foi, la preuve photographique pouvait être propagée par le Verbe. C'est à travers ce portail que nous pouvons commencer à élaborer une critique de l'utilisation de ces images photographiques qui visaient la construction d'une vision universaliste et d'un programme supranational : des images dont la diffusion mondiale a entraîné, localement, la ruine de plusieurs contrées et de leurs habitants.

Traduit de l'anglais par Denis Lessard

Notes

1. Le fonds Richard Harrington, détenu par Bibliothèque et Archives Canada (BAC), comprend cinq journaux rédigés par Richard Harrington lors de ses expéditions photographiques dans l'Arctique canadien : « Port Harrison Trip or Eastern Arctic Trip. Winter 1948 » ; « Journal of Coppermine Trip. 1949 » ; « Padlei Trip. January-April 1950 » ; « Spence Bay Trip. April-August 1951 » et « Igloolik Trip. December 1952-March 1953 ». La citation provient de « Rennes 1960 », *Pôle et Tropiques*, décembre 1960, p. 196.
2. Albert Juillé et Yves Plumey, « Vers le cœur de l'Afrique », *Pôle et Tropiques*, janvier 1947, p. 12-17.
3. Peter Geller, « The "True North" in Pictures ? Photographic Representation in the Hudson's Bay Company's *The Beaver* Magazine, 1920-45 », *Archivaria*, n° 36, automne 1993, p. 166-188.
4. « Pôle et Tropiques », *Pôle et Tropiques*, janvier 1947, p. 2.
5. Jean Philippe OMI, « INNOUKTOUT OKARPIT (Parlez-vous Esquimau ?) », *Pôle et Tropiques*, mars 1947, p. 31-32 ; « Nouvelles : Les Esquimaux de la Baie d'Hudson liront l'Évangile en langue esquimaude », *Pôle et Tropiques*, mars 1947, p. 38.
6. R.P. Jean Donze OMI, « Esclave ou libre ? », *Pôle et Tropiques*, mars 1947, p. 28-30.
7. *Ibid.*, p. 30. En réalité, le projet a été complété à la fin des années 1860, après l'abandon du projet du Collins Overland Telegraph, qui a fourni les câbles de fer mentionnés par le père Donze sans aucune explication. Voir < http://bit.ly/p4qFva>
8. Peter C. Kent, *The Lonely Cold War of Pope Pius XII : The Roman Catholic Church and the Division of Europe, 1943-1950*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2002, p. 204.
9. Armand Clabaut OMI, « Du Paganisme au Christianisme », *Pôle et Tropiques*, avril 1947, p. 48-52.
10. Cette image, fortement recadrée, avait été publiée un mois plus tôt dans *The Beaver*, pour illustrer les recherches menées en 1849-1850 pour retrouver les membres manquants de l'expédition Franklin : « L'oumiak était le bateau des femmes esquimaudes, utilisé pour le transport plutôt que pour la chasse. » Voir W.J.S. Pullen, « Pullen in Search of Franklin », *The Beaver*, mars 1947, p. 40-43.
11. Armand Clabaut, « Du Paganisme au Christianisme », *loc. cit.*, p. 51.

12. R.P. Jean Philippe OMI, « Ces Femmes au grand cœur », *Pôle et Tropiques*, 15 octobre 1947, p. 125-128.
13. Aimé Roche OMI, « Partir ! », *Pôle et Tropiques*, juillet 1947, p. 83-85.
14. Étienne Danielo OMI, « Dans le grand silence noir et blanc », *Pôle et Tropiques*, juillet 1947, p. 86-89 ; Hermann Bücking OMI, « Avec les Aakuambi de l'Ovamboland », *Pôle et Tropiques*, juillet 1947, p. 90-94.
15. « Du Pôle aux Tropiques : L'Obstacle du Communisme », *Pôle et Tropiques*, décembre 1960, p. 198.
16. La coutume d'attribuer une image à l'agence plutôt qu'à l'individu est expliquée par Michel Frizot et Cédric de Veigy dans *Vu, le magazine photographique 1928-1940*, Paris, La Martinière, 2009, p.14-15.
17. Les images de Flizot paraissent dans le numéro de janvier/février 1948 (p. 13-16). P. Flizot, « Les éléphants des régions du Nord Cameroun et de la Bénoué », *Mammalia,* nº 4, 1948, p. 148-151.
18. A.R. (Aimé Roche ?), « Les Oblats au Japon », *Pôle et Tropiques*, mars 1948, p. 30-31.
19. Alice E. Horner, « Tourist Arts in Africa before Tourism », *Annals of Tourism Research*, nº 20, 1993, p. 52-63.
20. Les images de Busse lui sont attribuées dans les numéros de février 1955 (p. 7) et février 1959 (p. 8-9). Jessica Klinkenberg, « Archivists rediscover renowned Yellowknife Photographer », *Northern News Service*, 31 octobre 2007. < http://bit.ly/11i83ei>
21. Richard Harrington et Lyn Harrington, « Madonna of the Peace », *The Beaver*, juin 1950, p. 25.
22. Couverture, *Pôle et Tropiques*, février 1955.
23. L'attribution à la CBH revient très souvent dans *Pôle et Tropiques*, accompagnée du nom du photographe. Des photographies de Max Sauer Jr., identifié par Peter Geller comme étant le premier photographe professionnel à qui *The Beaver* aurait commandé des images (une pratique ayant débuté dans les années 1930), sont publiées dans le numéro de juin 1950 de *Pôle et Tropiques* (p.12-13). Voir Peter Geller, *op. cit.*, p. 174.
24. Julien Cochard OMI, « Les Esquimaux », *Pôle et Tropiques*, mars 1948, p. 32-36 ; la citation est en p. 32.
25. *Ibid.,* p. 35.
26. Guy Mary-Rousselière, missionnaire oblat d'origine française et anthropologue formé au Canada, était également un cinéaste ethnographique, le rédacteur de la revue *Eskimo* et un collaborateur du *National Geographic*. Voir Bryan C. Gordon, « Father Guy Mary-Rousselière (1913-1994) », *Arctic*, vol. 47, nº 3, septembre 1994, p. 318.
27. M. Le Berre, « Pauvres du Christ », *Pôle et Tropiques*, décembre 1949, p. 174-175.
28. Peter C. Kent, *op.cit.*, p. 5-6, 239.
29. *Pôle et Tropiques*, février 1950, p. 2-3.
30. *Pôle et Tropiques*, février 1950, p. 28.

31. Clabaut, « Notre-Dame des Neiges. Reine de l'Arctique », *Pôle et Tropiques*, juillet 1949, p. 75-78. Conception de la madone dessinée par M. Moutillet.
32. *Pôle et Tropiques*, juillet 1949, p. 78.
33. Richard, Harrington, *Le visage de l'Arctique*, trad. Dominique Guillet, Paris, Albin Michel, 1957, p. 142-143.
34. Richard Harrington, « Spence Bay Trip. April-August 1951 », BAC, p. 29.
35. Kevin Salemme, « Chasing Shadows : Steichen's Dream of the Universal », *History of Photography*, vol. 29, nº 4, hiver 2005, p. 373.
36. John Goddard cite Lorraine Monk, réalisatrice de *Richard Harrington. The Incredible Journeys : Photographs from the Canadian Far North : 1949-1952*, Toronto, Ontario, 1987, dans « A Picture and a Thousand Words », *Toronto Star*, 27 février 2005, D2. Harrington désigne les autochtones comme des « païens » dans « Caribou Change Route, 300 Eskimos Face Starvation », *Toronto Daily Star*, 11 avril 1950, p. 36.
37. Richard Harrington, *Richard Harrington : Canadian Photographer*, Edmonds, Alaska Northwest Publishing, 1998, p. xvi.
38. Richard Harrington, « Trapline to Trading Post : A Fur Trader Picture Story », *The Beaver*, décembre 1948, p. 16-29.
39. Richard Harrington (photos) et Douglas Leechman (reportage), « Caribou for Chipewyans » et Leechman, « The Pointed Skins », *The Beaver*, mars 1948, p. 12-13,14-18.
40. Alice M. Johnson, « Ambassadress of Peace », *The Beaver*, décembre 1952, p. 42-45 ; illustration, p. 43.
41. Voir Richard Harrington, « Reader Interest at Igloolik », *The Beaver*, juin 1953, table des matières. Il s'agit d'une photographie de deux hommes inuits qui regardent, captivés, la double page d'une revue.
42. Richard Harrington, *Le visage de l'Arctique*, *op. cit.*, p. 262-263. Voir également Richard Harrington, « Spence Bay Trip. April-August 1951 », *op. cit.*, p. 18.
43. J.E. Beaudet OMI, « I am in Love with Dogs », *The Beaver*, mars 1949, p. 36-37. Les photographies sont de Richard Harrington.
44. Richard Harrington, *The Inuit*, *op. cit.*, p. 11.
45. Attribuée par erreur à Jean « Michal », *Pôle et Tropiques*, décembre 1950, n. p.
46. *Pôle et Tropiques*, décembre 1950, n. p.
47. Le journal d'Harrington est rempli d'amertume à propos de ce rejet : « Spence Bay Trip. April-August 1951 », BAC, p. 4.
48. De Poncins finit par s'imposer comme photographe officiel de la mission de Pelly Bay. Voir « Débuts d'une chrétienté au pôle nord », *Pôle et Tropiques*, juin 1963, p. 141-144. Le père Guy Mary-Rousselière et l'Office national du film continuent également d'être des fournisseurs réguliers.
49. Harrington laisse entendre que le père Vandevelde vient d'une famille privilégiée ou, à tout le moins, possédante. Ses observations sont agacées : « Comme plusieurs de sa classe, il s'amuse à développer et à imprimer des photos, dans des conditions primitives, et les résultats s'en ressentent. Mais les autochtones et lui

sont heureux. » Voir Richard Harrington, « Spence Bay Trip. April-August 1951 », *op. cit.*, p. 16.

50. Richard Harrington (portraits extérieurs) et James Houston (dessins), « The Cheerful Eskimo », *The Beaver*, mars 1952, p. 7-15 ; le portrait de l'homme aux mains jointes porte la légende « Nechilik old-timer » (Ancien de Nechilik), p. 11.
51. Richard Harrington, *The Face of the Arctic*, *op. cit.*, p. 338 (La photographie est à la suite de la page 152 dans l'édition londonienne).
52. Richard Harrington, « Spence Bay Trip. April-August 1951 », *op. cit.*, p. 13.
53. *Ibid.*, p. 35.
54. *Ibid.* On peut lire une version atténuée de cette plainte dans *Le visage de l'Arctique*, p. 294.
55. Richard Harrington, « Igloolik Trip. December 1952-March 1953 », 2 février, BAC, p. 24.
56. Richard Harrington, « Igloolik Trip. December 1952-March 1953 », 29 janvier, BAC, p. 23.
57. « C'est par le Baptême que l'Église grandit », *Pôle et Tropiques*, avril 1954, p. 2.
58. Clabaut, « Petites Chrétientés du grand nord », *Pôle et Tropiques*, avril 1954, p. 17-19.
59. Richard Harrington, « Igloolik Trip. December 1952-March 1953 », Samedi 28 février ?, BAC, p. 42.
60. L'attribution à Harrington accompagne également la photographie de deux hommes inuits qui plissent les yeux à cause du soleil, publiée dans le numéro d'août-septembre 1954 de *Pôle et Tropiques*, August/September 1954, et dont la légende indique qu'ils accueillent un nouveau missionnaire. Les journaux d'Harrington ne relatent pas ce fait, mais ceci n'est pas concluant.
61. Richard Harrington, « Igloolik Trip. December 1952-March 1953 », 15 février, BAC, p. 37. À noter qu'entre les séances avec le prêtre, Harrington a photographié le chasseur Kalout à l'œuvre et rédigé un reportage à son sujet.
62. L'établissement (ou le rétablissement) des noms des personnes représentées dans les photographies d'Harrington est le fruit d'un projet collaboratif, toujours en cours, entre les jeunes Inuits et leurs aînés, *Un visage, un nom*. Voir < http://bit.ly/17CceUW>
63. Fonds Richard Harrington, BAC. < http://bit.ly/10XbdCw>
64. Richard Harrington, « Igloolik Trip. December 1952-March 1953 », p. 46.
65. « Rennes 1960 », *Pôle et Tropiques*, décembre 1960, p. 196.
66. Martha Langford, « A Short History of Photography in Canada, 1900–2000 », dans Anne Whitelaw, Brian Foss et Sandra Paikowsky (dir.), *The Visual Arts in Canada : The Twentieth Century*, Don Mills, Oxford University Press, 2010, p. 279-311.
67. Cette liste de magazines est tirée de « Exhibitions, Awards, and Honors », dans *Richard Harrington : Canadian Photographer*, Edmonds, Alaska Northwest Publishing Company, 1998, p. xiv.
68. Martha Langford et John Langford, *A Cold War Tourist and His Camera*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2011.

69. Le numéro de janvier-février 1963 de *Pôle et Tropiques* est consacré à la présence et à la propagande missionnaire des oblats à travers le monde, incluant le Canada. Le pape Pie XI est cité en page 30.
70. Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », trad. Maurice de Gandillac revue par Pierre Rusch, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 430.

Du témoignage oculaire au témoignage comme acte

La photographie, les demandeurs d'asile et l'exposition « Life After Iraq »[1]

Kirsten Emiko McAllister
Université Simon Fraser

Dans l'exposition de photographies « *Life After Iraq* » (« La vie après [la guerre en] Iraq »), le spectateur pénètre dans le monde souterrain des demandeurs d'asile vivant dans les marges de deux villes séparées par des milliers de kilomètres et par d'innombrables passages frontaliers. Que ce soit dans les logements sombres de Damas, en Syrie, qui rappellent les catacombes, ou dans les tours d'habitation austères de Glasgow, en Écosse, l'exposition permet de situer des femmes, des hommes et des enfants dans une même géographie de la peur et de la fuite qui mène d'un Iraq déchiré par la guerre à l'Écosse, en passant par le Moyen-Orient et par l'Europe. Il s'agit d'une géographie dont la forme a été tracée par les deux millions de personnes qui ont fui l'Iraq à la suite de l'invasion sanglante menée par les forces américaines en 2003.

En 2008, le *Scottish Refugee Council* (Conseil écossais des réfugiés) a commandé à la photojournaliste Angela Catlin et au journaliste Billy Briggs la réalisation d'une exposition sur le sort des demandeurs d'asile iraquiens. Depuis plusieurs années, les deux journalistes écossais

travaillent ensemble régulièrement sur le dossier des droits de la personne[2]. Dans le cadre de ce projet d'exposition, ils ont interviewé plusieurs demandeurs d'asile iraquiens à Damas en avril 2008. Le mois suivant, ils ont poursuivi ces rencontres sur le terrain à Glasgow. L'exposition devait avoir lieu pendant la *Refugee Week* (Semaine des réfugiés) de Glasgow de 2008, événement annuel tenu dans plusieurs villes du Royaume-Uni au mois de juin et dont la programmation inclut des performances, des expositions, des conférences, des ateliers et d'autres événements communautaires[3]. Étant donné qu'il y a environ 10 000 demandeurs d'asile et réfugiés[4] à Glasgow, ville dont la population dépasse à peine les 600 000 habitants[5], la *Refugee Week* se veut un événement d'envergure mobilisant les théâtres, bibliothèques, centres communautaires, églises, parcs, amphithéâtres universitaires, galeries d'art, associations de cinéma et centrales syndicales de la métropole.

Comme le signale Aideen McLaughlin, ancienne chargée des communications et des relations avec les médias au *Refugee Council*[6], en demandant à Catlin et à Briggs de réaliser l'exposition « *Life After Iraq* », le *Refugee Council* souhaitait surtout que les médias s'intéressent davantage à la situation des demandeurs d'asile iraquiens[7]. Il s'agit là d'une des priorités du *Refugee Council*, étant donné le nombre très élevé de demandes d'asile qui sont refusées en Grande-Bretagne. En effet, à compter de 2006 (date du début de l'exode massif des ressortissants iraquiens), le nombre de demandeurs d'asile qui ont obtenu l'autorisation d'entrer sur le territoire est particulièrement faible, et les taux d'acceptation des demandes le sont encore plus. À titre d'exemple, en 2006, 1 305 Iraquiens ont pu franchir la frontière et déposer une demande d'asile, mais 88 % des demandes ont été refusées[8].

Certains critiques en matière d'immigration reprochent à la presse populaire et aux médias grand public d'avoir créé un climat de peur et d'intolérance envers les demandeurs d'asile. À en croire Heaven Crawley[9], toute prise de position publique a des incidences non seulement sur le traitement réservé aux demandeurs d'asile, mais aussi sur les politiques en matière d'asile[10]. D'où l'importance du travail de sensibilisation que mènent auprès des médias des organismes bénévoles comme le *Refugee Council*.

En 2000, lors de l'arrivée des premiers demandeurs d'asile en Écosse, les médias ont été tenus responsables d'avoir alimenté des sentiments de

peur et d'intolérance[11]. Face à la montée des tensions et des conflits, des groupes communautaires et des organismes bénévoles ont organisé des manifestations pour dénoncer le traitement des demandeurs d'asile. Ils ont également formé des coalitions afin d'exiger un soutien accru de la part des autorités locales et des prestataires de services[12]. La ville de Glasgow et le gouvernement écossais[13] ont réagi en améliorant les services et le soutien aux bénéficiaires[14]. Selon les travaux de Miranda Lewis (2004)[15], bien que la couverture médiatique ne soit pas uniformément positive[16], « les médias écossais ont [également commencé] à brosser un tableau des demandeurs d'asile plus positif par rapport à la plupart des autres médias du Royaume-Uni, qui continuent à faire preuve d'hostilité[17]. » Ainsi, bien que les demandeurs d'asile se soient heurtés à plusieurs formes de privation, de racisme et d'intolérance en arrivant à Glasgow, les initiatives des collectivités locales et des organismes bénévoles comme le *Refugee Council* ont eu un impact important sur l'opinion publique, la représentation médiatique et les programmes gouvernementaux, de sorte que Glasgow est devenue une ville beaucoup plus accueillante[18].

Selon McLaughlin, une autre raison aurait motivé le *Refugee Council* à tenir l'exposition, soit le besoin de créer « un lien, un lien visuel […] entre […] les gens se trouvant ici [en Écosse] et ceux […] qui sont là-bas [en Syrie][19] » et qui tentent d'échapper à la violence et aux bouleversements politiques en Iraq. Créer des liens – surtout sur le plan personnel et affectif – entre les demandeurs d'asile et les résidants de Glasgow s'est avéré une stratégie incontournable pour établir des réseaux de soutien à l'échelle locale pour les demandeurs d'asile de Glasgow dont il est question ici (et pour ceux des autres villes du Royaume-Uni)[20].

Dans cet article, nous nous proposons d'interroger la nature de ce « lien visuel ». Il s'agira d'approfondir les pratiques et les techniques mises en œuvre dans la photographie documentaire à caractère social et plus précisément la pratique dite de « témoignage oculaire » (*eyewitnessing*). Celle-ci a pour but de faire faire au spectateur l'expérience de l'événement « comme s'il y était[21] », c'est-à-dire comme si des femmes, des hommes et des enfants iraquiens venaient à sa rencontre dans les ruelles de Damas ou dans les logements sociaux étroits et mal éclairés de Glasgow, et lui faisaient part des scènes d'enlèvement et de meurtre qui les ont contraints à s'exiler[22]. Ici, la photographie humanitaire emploie des techniques pour convaincre le spectateur qu'il est le témoin oculaire de scènes de violence

et de souffrance ; parfois, il peut même avoir l'impression d'entendre les récits directement des survivants. Ces techniques photographiques relèvent du champ discursif du témoignage. Elles suscitent des émotions comme la compassion, l'indignation ou la tristesse – émotions, tel est le pari, qui pousseront le spectateur à agir[23]. À l'aide de ces techniques, des expositions comme « *Life After Iraq* » proposent des expériences très puissantes sur le plan affectif. Ainsi, un triple enjeu sous-tend l'exposition « *Life After Iraq* » : faire valoir la justice sociale, élargir l'esprit des spectateurs et établir un lien affectif[24]. Dans cette optique, il s'agira d'analyser ici la nature de ces affects, étant donné que la principale stratégie des grands médias qui proposent des images positives des réfugiés, c'est de les dépeindre comme des victimes passives méritant la pitié[25], afin de susciter l'empathie des spectateurs[26].

Dans le champ des études visuelles, on assiste actuellement à un regain d'intérêt pour l'acte de témoigner[27]. De plus en plus de films documentaires, expositions en arts visuels et longs-métrages de fiction à caractère dramatique, proposent des scènes de souffrance ou de violation des droits de la personne. Qu'il s'agisse de représentations de génocides survenus récemment, de trafic humain, de torture, de réfugiés ou d'événements historiques comme l'Holocauste juif, la Nakba palestinienne, les atrocités commises pendant la guerre du Viêt Nam ou la colonisation des territoires des Premières Nations, les chercheurs s'intéressent de plus en plus à la façon dont ces images s'adressent au spectateur[28]. En s'appuyant sur des recherches antérieures menées dans le champ des études sur les traumatismes ou dans celui des études sur l'Holocauste, les textes en question cherchent à déterminer dans quelle mesure les représentations de la souffrance transforment le spectateur en témoin. Les auteurs se penchent également sur la dimension morale de la relation entre le spectateur et les personnes représentées dans les images. Dans ces recherches, les auteurs ne se bornent pas à proposer des analyses d'ordre textuel. En effet, ils se réfèrent à plusieurs domaines, dont les études sur les traumatismes, l'histoire de l'art et l'esthétique, afin de mieux comprendre les dimensions matérielle, sociale et technologique d'un médium donné et d'analyser comment un médium peut façonner les perceptions sensorielles du spectateur alors que les images circulent dans divers réseaux[29].

Dans cet article, nous nous pencherons sur la dynamique qui sous-tend l'acte de témoigner. Plus précisément, nous approfondirons les

relations scopiques entre le spectateur et les sujets photographiés. Pour ce faire, nous nous appuierons sur les travaux d'Ariella Azoulay sur le photojournalisme[30], dans lesquels l'auteure propose une « méthode pour regarder » ou, plus exactement, une méthode pour « observer » (au sens anglais de *watch*) les photographies montrant des scènes de souffrance et d'injustice[31]. Ici, observer, c'est mettre en œuvre une compétence qu'Azoulay qualifie de « civique » et qui consiste à « poser un regard sur la photographie [par le truchement duquel le spectateur est en mesure de] reconstruire la situation photographique et saisir par là la blessure infligée à autrui[32] ». Une telle posture oblige le spectateur à reconnaître que c'est bien un sujet qui s'adresse à lui par le biais de la photographie. Par conséquent, il doit se poser la question : « Comment dois-je agir en fonction du regard d'autrui[33] ? » Ou encore : « Qu'en est-il de [ma propre citoyenneté] dans ce face à face avec la catastrophe [qui bouleverse la vie] d'autrui, étant donné que l'autre est plus vulnérable que moi aux catastrophes qui surviennent[34] ? » Ici, c'est la citoyenneté (et non pas « un statut [particulier] ou un bien ») qui tient lieu « d'outil de combat », et qui « [nous] oblige à lutter contre les supplices infligés à autrui, peu importe si autrui est citoyen ou pas[35] ».

Notre propos ne sera donc pas d'analyser « la manière de regarder » les photographies dans « *Life After Iraq* ». Plutôt, il s'agira de comprendre comment ces photographies *situent* le spectateur afin que celui-ci puisse *regarder* et *être regardé* par les demandeurs d'asile figurant dans les images. Autrement dit, il conviendra de saisir les relations scopiques instituées par les photographies. Dans quelle mesure ces photographies placent-elles le spectateur dans des relations scopiques[36] qui ne relèvent ni de la posture du voyeur colonialiste[37] ni du regard de pitié réduisant les demandeurs d'asile à des victimes passives[38] ? Dans quelle mesure suscitent-elles un regard qui vient à la rencontre des hommes, des femmes et des enfants que l'on voit dans les images, un regard qui prend acte de leurs subjectivités et qui reconnaît que ces étrangers habitent dans la même ville ou évoluent dans les mêmes réseaux géopolitiques (où les conflits violents, la vie familiale et les politiques gouvernementales sont les éléments qu'ils ont en commun) ? Dans cette perspective, la finalité de cet article est de comprendre comment ces photographies placent le spectateur *in situ*, dans la vie quotidienne des demandeurs d'asile, où le spectateur devient le témoin des souffrances et du deuil d'autrui. Dans

la mesure où la photographie documentaire à caractère social a pour but de susciter des émotions — notamment la compassion et l'empathie –, nous nous pencherons également sur la façon dont ces images situent le spectateur afin qu'il éprouve des émotions pendant qu'il incarne la posture de témoin.

Des journalistes sur le terrain

En 2008, Briggs et Catlin se sont rendus à Damas afin de documenter la situation des demandeurs d'asile. C'est bien avant que le président syrien Bahar el-Assad ne réprime le soulèvement populaire contre son régime de façon sanglante, en 2011. Néanmoins, la situation, fort complexe sur le plan politique, était tendue. En 1991, le Haut-Commissariat des Nations Unies pour les réfugiés (HCR) a conclu un accord avec la Syrie lui permettant de venir en aide à la vaste population de demandeurs d'asile se trouvant sur le territoire syrien. Cependant, puisque la Syrie n'est pas un des pays signataires de la Convention relative au statut des refugiés (1951) ou de son Protocole (1967), le HCR s'est chargé de déterminer le statut de réfugié et de fournir une assistance humanitaire aux ressortissants iraquiens et aux autres demandeurs d'asile se trouvant en Syrie. Le HCR s'est acquitté de ces tâches en travaillant avec ses principaux partenaires[39], à savoir le Croissant-Rouge syrien, l'Association des femmes syriennes et le Bureau du gouverneur de la province de Hasake[40]. Le HCR a procédé de la même façon en Jordanie et au Liban. D'ailleurs, en 2008, ces trois pays hébergeaient plus de deux millions d'Iraquiens et plus de 2,6 millions de Palestiniens, en plus des réfugiés de diverses autres provenances[41]. Jusqu'en octobre 2007, la Syrie n'obligeait pas les ressortissants des pays arabes à obtenir un visa pour entrer sur son territoire. Cette situation permettait aux Iraquiens d'entrer en Syrie en tant que visiteurs et ils pouvaient y séjourner pendant des périodes allant jusqu'à six mois[42]. Selon Barnes, parmi les trois autres pays ici en cause, la Syrie était celui qui imposait le moins de restrictions[43]. Cependant, en 2007, le gouvernement syrien a été contraint d'imposer de nouvelles restrictions et de nouvelles exigences pour l'obtention d'un visa, même pour l'obtention des titres de séjour valables pour une durée inférieure à un mois[44]. Ces changements ont été motivés par les pressions énormes exercées sur les infrastructures alors en place (selon les estimations syriennes, le dossier des demandeurs

d'asile iraquiens engendrait à lui seul des coûts de plus d'un milliard de dollars [US] par année)[45]. Mais aussi, la complexité des enjeux politiques eu égard à la situation des réfugiés au Moyen-Orient avait joué un rôle dans cette nouvelle orientation politique. C'est précisément au moment où ces changements ont été implantés que Catlin et Briggs sont entrés sur le territoire syrien.

Comme l'explique Briggs, lorsque Catlin et lui travaillent au sein d'organismes sans but lucratif, c'est à titre de journalistes d'enquête indépendants. Mais en dépit de ce statut, ils sont parfois tenus de se plier à certaines conditions contextuelles. Dans le cas de la Syrie, puisque le *Refugee Council* est affilié au bureau du HCR à Damas, ils ont dû suivre les voies officielles pour obtenir l'autorisation d'entrer sur le territoire syrien et pour y travailler en tant que journalistes. Un agent du gouvernement leur a été assigné en tant que traducteur. Celui-ci coordonnait leur agenda et les accompagnait dans tous leurs déplacements. Mais d'autres restrictions ont été imposées[46]. Par exemple, ils avaient prévu dix jours de travail sur le terrain pour interviewer des ressortissants iraquiens, mais seulement deux jours leur ont été accordés. Bien qu'ils aient réussi à prolonger leur séjour, ils ont compris assez rapidement que leur accompagnateur n'avait pas l'intention de leur présenter des demandeurs d'asile et ils se sont donc demandé s'ils arriveraient à réaliser leur projet. Des policiers en civil et des agents de sécurité étaient omniprésents, si bien qu'ils ne pouvaient pas se déplacer librement à l'extérieur de la zone touristique en raison de leur statut de journalistes étrangers[47]. À l'époque, des organismes comme *Human Rights Watch* avaient publié des rapports sur le bilan de la Syrie en matière des droits de la personne. Les journalistes ne pouvaient donc pas s'approcher des demandeurs d'asile ou les photographier sans mettre la sécurité de ces derniers en péril. Au final, Catlin et Briggs ont travaillé de façon clandestine avec un intervenant qui a réussi à organiser des interviews avec des demandeurs d'asile. Pour la plupart, ces entretiens ont été tenus en privé et dans des lieux sûrs, c'est-à-dire dans le domicile des demandeurs d'asile. Au demeurant, c'est la raison pour laquelle la plupart des photographies des Iraquiens de Damas dans « *Life After Iraq* » ont été prises à l'intérieur, alors que celles de Glasgow ont été prises en plein air[48]. De plus, le HCR avait demandé à Catlin et à Briggs d'être très discrets quant aux informations qu'ils publieraient, puisque plusieurs demandeurs d'asile iraquiens avaient été traqués et assassinés à la suite

de la publication d'un rapport contenant des informations permettant de les identifier.

Catlin et Briggs ont également été contraints de protéger l'identité de leurs sujets dans d'autres situations. Selon Briggs, « on doit être conscient […] du caractère délicat de la situation d'autrui […]. [C]ertaines personnes sont très contentes d'être nommées et d'être prises en photo, alors que d'autres ne vous parleront qu'à condition de ne pas être nommées ou photographiées. Nous acceptons toujours les conditions [imposées], à tout prix. Nous devons procéder avec beaucoup de prudence, puisqu'aucun reportage ne vaut d'être réalisé s'il met la vie d'autrui en péril[49]. » Catlin et Briggs se sont servi des formulaires de consentement exigés par le *Scottish Refugee Council*. Ainsi, ils ont obtenu la permission de publier les photographies des demandeurs d'asile concernés. Par contre, ils ont dû « faire très attention quant à l'identité des personnes, puisque leurs vies pouvaient être en danger, ainsi que celles des membres de leur famille et de leurs amis en Iraq[50] ». Encore une fois, les conditions de travail à Glasgow étaient très différentes. Cette différence tient, du moins en partie, au fait que la Grande-Bretagne est un des signataires de la Convention des Nations Unies sur les réfugiés. Les demandeurs d'asile peuvent donc se prévaloir de certaines mesures juridiques pour s'assurer du respect de leurs droits, même si l'application de ces lois et le système du droit d'asile demeurent problématiques[51].

Pendant leur séjour dans la communauté des exilés de Glasgow, le *Scottish Refugee Council* a mis ses contacts et ses traducteurs à la disposition de Briggs et de Catlin. Malgré ces ressources, Briggs affirme qu'il « était très difficile de faire parler les gens, parce que leurs récits [étaient] si horribles. […] Certains [demandeurs d'asile] ont encore de la famille ou des amis en Iraq, ils étaient donc très prudents et ne voulaient rien [dire à propos de l'Iraq] qui puisse mettre la vie de leurs proches [en péril]. Par ailleurs, plusieurs d'entre eux venaient de déposer une demande d'asile auprès du gouvernement britannique. Dans cette perspective, ils hésitaient à s'impliquer davantage. » Par mesure de précaution, Briggs a modifié toute information qui puisse permettre à une tierce partie de faire le lien entre les individus impliqués dans le projet d'exposition et leurs familles et amis en Iraq[52].

« Être là » : le témoin oculaire et « la situation photographique »[53]

Quelles sont les techniques employées par Catlin et Briggs pour que le spectateur ait l'impression qu'il se trouve *in situ*, à Damas ou à Glasgow, dans la posture du témoin oculaire ? Il convient d'amorcer notre analyse en approfondissant la composition des photographies de Catlin et en nous penchant sur ce que Marianne Hirsch appelle « l'échange de regards » ou les « réseaux » scopiques[54] constitués par le photographe, les demandeurs d'asile et le spectateur. Les travaux de Hirsch portent sur les photographies de famille et sur les différentes modalités du regard impliquant le photographe, les sujets représentés et le spectateur. Selon Hirsch, cet échange de regards institue le sujet au sein du « groupe relationnel de la famille[55] ». Dès lors, les regards échangés « structurent une forme d'autoportrait dans lequel le sujet apparaît comme une entité qui est forcément relationnelle, familiale et fragmentée[56] ». À la lumière de cette grille d'analyse, il est loisible de saisir « l'échange de regards » entre les demandeurs d'asile, le photographe et le spectateur, et d'analyser comment la fonction de spectateur est elle-même constituée par les demandeurs d'asile – alors que le spectateur incarne la posture et, par conséquent, le point de vue du photographe. Il s'agit donc d'interroger le passage du « témoin oculaire » (qui observe à partir d'une certaine distance[57]) à une autre posture, celle de l'interlocuteur qui est interpellé[58] par les demandeurs d'asile. Ainsi, dans ce qui va suivre, nous nous appuierons sur des notions phénoménologiques et sémiologiques[59] afin de déterminer dans quelle mesure ces photographies permettent au spectateur de faire l'expérience de la scène représentée « comme s'il y était », alors qu'il est placé dans la posture du photographe, que ce soit en tant qu'invité dans le domicile des demandeurs d'asile ou en tant que visiteur déambulant dans les rues de Damas, les nerfs tendus et le regard vigilant. En approfondissant ces relations, l'enjeu sera de déterminer dans quelle mesure le spectateur peut reconnaître que les demandeurs d'asile s'adressent à lui[60], au lieu d'être tout simplement des objets du regard.

La capacité de reconnaître que les femmes, les hommes et les enfants figurant dans les photographies s'adressent au spectateur dépend de la capacité de les envisager comme des sujets dotés d'une finalité propre et déterminés par certaines conditions d'existence[61]. Comme le rappelle Azoulay, ce n'est qu'en procédant de la sorte que nous arrivons

à nous poser certaines questions devant les images que nous voyons, par exemple : « pourquoi ces hommes, ces femmes et ces enfants […] me regardent-ils ? Pourquoi ces personnes ont-elles accepté d'être photographiées en me regardant[62] » ? Selon Azoulay, poser un tel regard sur ces photographies, c'est mettre à contribution une compétence civique qui nous oblige à reconstruire la « situation photographique » des sujets – geste qui permet par la suite d'interpréter « la blessure qui [leur] a été infligée[63] ». Dans le champ de la photographie documentaire à caractère social, cette situation nous oblige, comme le veut Azoulay, à nous poser certaines questions très précises : « que dois-je faire à partir du regard d'autrui ? Quel est le fondement du regard que je pourrais, à mon tour, poser sur autrui[64] ? »

La série de photographies exposée dans « *Life After Iraq* » permet de suivre le voyage de Catlin et de Briggs de Damas à Glasgow[65]. Or, puisque les organisateurs ont dû limiter la publication et la diffusion des photographies en vue de protéger l'identité des modèles, nous ne reproduisons ici qu'une seule photo. Nous amorçons donc notre analyse en proposant une description détaillée de quelques photos et des légendes qui les accompagnent, en commençant par les images de Damas.

Damas : le 18 mars 2008

Six garçons entre douze et seize ans forment un cercle. Ils se lancent un ballon. La photographie donne à voir l'un d'entre eux suspendu dans les airs, alors qu'il projette ses bras derrière lui en formant un « v » de façon dynamique. Il propulse le ballon vers deux de ses camarades. Les deux garçons en question se tiennent prêts à recevoir le ballon, les jambes levées et les bras les aidant à maintenir l'équilibre. Les garçons ne semblent pas prêter attention au photographe qui les prend en photo, au demeurant, de façon discrète et à une certaine distance. Le tableau est morne. Au premier plan, un amas de déchets fait office de point d'ancrage pour le regard – il s'agit d'un sac en plastique et de quelques cailloux épars. À partir de cet élément visuel, la ligne de visée de l'image se déploie en diagonale en traversant les garçons et le ballon. Elle se prolonge en arrière-plan et attire l'œil sur la grande surface de terre aride sur laquelle jouent les enfants.

Sur la ligne d'horizon, derrière les garçons, on peut voir plusieurs maisons en rangée de trois ou quatre étages s'éloignant par effet de perspective.

Les immeubles à gauche sont en travaux, ce qui donne l'impression que les garçons jouent à la frontière d'un secteur très dense et dont la population est en train de coloniser, au hasard, la plaine désertique. La scène est assez lumineuse, mais les ombres très longues projetées à gauche des garçons permettent de déduire que la photographie a été prise en fin de journée. Bien que les enfants se tiennent tout près d'une zone très peuplée avec des immeubles en construction, très peu de gens sont visibles. Il y a un autocar à côté des immeubles à gauche, ce qui sous-entend qu'il y a un réseau routier à proximité. Ce n'est qu'en regardant la photographie de près que le spectateur pourra apercevoir un homme trapu à une cinquantaine de mètres des enfants. Celui-ci traverse le terrain vague pour les rejoindre. Plus loin encore, à l'arrière-plan, près des immeubles, on peut voir cinq silhouettes. Il s'agit peut-être d'un autre groupe d'enfants.

Au premier coup d'œil, le tableau paraît somme toute assez familier. Il s'agit d'un groupe de garçons jouant au ballon, scène plus ou moins universelle. En tant que spectateurs, nous sommes donc dans la posture de l'observateur innocent. Nous nous tenons assez loin pour ne pas empiéter sur le jeu et pourtant, nous nous tenons assez près pour nous rendre compte de l'agilité des garçons à s'échanger le ballon à l'aide de gestes très contrôlés. Mais l'appareil photo n'attire pas l'attention uniquement sur les garçons. En effet, le cadre est assez large pour que l'espace environnant soit visible. Nous pouvons donc nous pencher sur d'autres éléments, notamment l'absence d'autres personnes dans l'image.

À la différence des autres images figurant dans l'exposition, celles que Catlin a prises à Damas – surtout les clichés faits en plein air – trahissent un certain souci de vigilance. C'est comme si Catlin se sentait obligée de prêter attention à tout ce qui l'entourait pendant qu'elle prenait ses clichés. Par exemple, dans l'image ici en cause, Catlin capte l'homme trapu qui s'avance vers eux/nous. Il est encore trop loin pour pouvoir intégrer pleinement la composition, mais sa présence dans le champ de vision du photographe laisse poindre une certaine inquiétude : qui est-il ? que veut-il ? Puisque les garçons se trouvent dans un espace ouvert dans lequel rien d'autre ne se passe, Catlin a sans doute dû traverser le terrain vague pour prendre ce cliché et pour rejoindre Briggs, qui est à ses côtés. Catlin, Briggs et les enfants sont donc repérables de loin. Dans la mesure où le spectateur occupe la place, voire la perspective, du photographe, alors qu'il regarde et qu'il s'oriente dans l'image se déployant devant lui, il est également placé

dans la plaine désertique. Il est donc lui aussi exposé et vulnérable. Voici la légende accompagnant la photographie : « Des garçons iraquiens jouent au football à [Damas]. Ahmed, jeune homme de seize ans, se tient tout près, mais il a peur d'être pris en photo. Six mois auparavant, [nous] raconte-t-il, sa famille a dû partir […] pour la Syrie. "Les milices tuaient les gens et laissaient les cadavres dans la rue. Si quelqu'un osait déplacer un mort, il était tué à son tour[66]." »

À l'instar des autres photographies dans l'exposition, le spectateur ne peut pas « voir » la violence qui menace la vie des demandeurs d'asile. Ce n'est qu'à partir du récit de Ahmed (qui s'est déplacé hors champ, vers Briggs et Catlin, afin de discuter avec eux) que le spectateur est en mesure de saisir la situation, celle que la photographie ne montre pas. C'est Ahmed qui relate les événements meurtriers qui l'ont obligé à fuir son pays avec sa famille, c'est lui qui communique de façon assez émouvante la peur qui les a poussés à l'exil. Et c'est le même sentiment de peur qui a poussé Ahmed à sortir du cadre de l'image photographique. Il a « peur d'être pris en photo », peut-on lire. Ainsi, il se tient près de Briggs et de Catlin, c'est-à-dire près de nous, les spectateurs, pendant que nous observons – d'un regard quelque peu inquiet – ses collègues, qui continuent de jouer et qui ne semblent pas prêter attention au fait qu'ils sont observés.

Briggs décrit cette scène avec une économie de moyens. Son récit ne relaie que de l'information factuelle : le témoignage de Ahmed et la juxtaposition de deux éléments, à savoir le jeu des garçons et les événements meurtriers survenus ailleurs. Ni le langage employé ni l'analyse proposée n'ont recours à des moyens affectifs pour donner un sens à ce que les spectateurs ont sous les yeux. Le texte de Briggs confirme tout simplement ce que nous voyons, mais il nous permet également d'accéder à ce qui est hors champ : Ahmed. Ainsi, le texte fait valoir la perspective d'un demandeur d'asile iraquien. Mais la légende, tout comme l'image d'ailleurs, ne prétend pas pour autant que le spectateur peut assumer la posture du demandeur d'asile. Plutôt, Ahmed explique à Briggs (et donc à nous) pourquoi il a décidé de s'extraire du cadre de l'image photographique. Briggs, quant à lui, ne fait que citer les propos tenus par Ahmed. Le spectateur a donc l'impression que Ahmed se confie (à Briggs, à lui) et que Ahmed lui fait confiance en relatant les faits d'une violence toujours d'actualité qui menace encore sa famille, même après avoir quitté l'Iraq

pour Damas. Pendant que Ahmed nous explique pourquoi il ne veut pas participer à la séance de prise de vue, nous devenons conscients de notre propre regard – du regard que nous posons sur ses amis vulnérables alors qu'ils poursuivent leur jeu devant l'appareil photo. Un malaise survient. À partir de notre position, nous devenons conscients que nous sommes partiellement responsables aussi bien de la sécurité de Ahmed et de ses camarades, que du danger les menaçant.

Dans sa démarche de photojournaliste, Catlin s'appuie sur des techniques photographiques ainsi que sur ses expériences dans des zones de conflit ou de désastre tout aussi instables qu'imprévisibles, afin de produire des images qui transmettent de façon saisissante ce qu'elle observe sur le terrain. Elle emploie des techniques de composition et d'éclairage ainsi que d'autres stratégies esthétiques afin de transformer la perspective du spectateur, d'orienter ses perceptions et de façonner la façon dont il appréhendera l'image photographique. Selon l'analyse phénoménologique de la vision que propose Vivien Sobchack, regarder n'est pas seulement un acte cognitif ; il s'agit également d'un acte incarné mobilisant l'ensemble du corps et des sens[67]. Les réflexions de Catlin sur sa propre démarche photographique se rapprochent de celles de Sobchack à cet égard. En effet, Catlin est tout à fait consciente que « le corps [produit] des significations » et qu'il « façonne et englobe, bien qu'il excède aussi largement les capacités spécifiques de la vision à créer du sens et à produire des images[68] ». Lorsqu'on lui demande d'expliquer sa démarche, Catlin répond en parlant de sa capacité à capter la dimension expérientielle qui sous-tend ce qu'elle voit. Par exemple, elle décrit comment elle s'y prend pour capter la lumière très particulière qui ne surgit qu'au moment précis où la tempête va éclater. La description démontre que Catlin porte une attention « viscérale » à l'environnement et aux changements qui surviennent lorsque la tempête s'approche – le changement de température, la chute de pression atmosphérique. Catlin se met ainsi dans un état d'anticipation. Pour capter une telle lumière ainsi que la suite des événements à venir, elle doit manipuler l'appareil photographique comme s'il s'agissait d'une prothèse optique et sensorielle. Elle doit également anticiper la suite des événements afin de pouvoir cadrer et donc capter tel ou tel moment particulier, celui qui traduira le mieux ses perceptions en termes photographiques. Ces remarques s'appliquent également lorsqu'il s'agit de photographier des êtres humains. Elle doit prêter attention à ce qu'elle voit tout en s'ouvrant

à ses propres sentiments – elle doit donc « ouvrir » la perception – afin de capter l'expérience d'autrui sur le plan affectif et somatique – et ce, pendant que l'autre est « em-placé »[69] ou se « dé-place » dans l'environnement immédiat[70]. En adoptant une telle posture, il est possible de voir, entre autres, le désastre s'exprimant sur le visage des survivants[71]. Mais ce n'est pas tout : Catlin parle également du « dilemme humain » auquel elle est confrontée lorsqu'elle photographie des personnes dans des zones de conflit ou de désastre. Bien qu'elle se soit engagée à réaliser des reportages sur les droits de la personne et à ne jamais trahir la dignité des sujets qui y figurent, photographier des survivants est une tâche éprouvante, nous apprend-elle, où l'on demande souvent aux victimes de « donner encore davantage », alors qu'ils ont presque tout perdu[72].

En décrivant les enjeux de la photographie de conflit et de désastre sur le plan de l'expérience, c'est comme si Catlin décrivait une situation dans laquelle elle « absorbe » et est « absorbée » par les circonstances et par une dynamique sociale donnée. Au fil des rencontres et des échanges, alors que Catlin prête attention à l'environnement et à la situation spécifique dans laquelle elle se trouve, elle expérimente ce que Laura Marks nomme le « sensorium », c'est-à-dire « l'organisation corporelle de l'expérience sensible[73] ». Mais ici, le sensorium est reconfiguré et ce, chaque fois que Catlin se trouve dans les situations que l'on voit dans ses photographies. La démarche n'est pas sans risques, surtout si la situation est aussi catastrophique que le tsunami indonésien de 2004. Reconfigurer « l'organisation corporelle de l'expérience sensible » afin d'adapter le sensorium à un tel degré de destruction et de perte, peut s'avérer une démarche traumatisante[74], comme l'a appris Catlin, au demeurant, dès son retour d'Indonésie : elle avait tous les symptômes du trouble de stress post-traumatique[75]. Quoi qu'il en soit, son talent à prêter attention à l'environnement lui a permis de créer des images « incarnées » des deux événements dont il est question ici, pendant qu'ils se déroulaient. Il lui a également permis de capter la dynamique sociale entre le photographe et ses sujets sur le vif, c'est-à-dire pendant que ses sujets s'inscrivaient dans, étaient affectés par, et s'adaptaient aux conditions particulières de l'événement. Par ailleurs, la démarche de Catlin ne consiste pas uniquement à enregistrer ses perceptions sur une pellicule photographique. Catlin s'appuie également sur des conventions visuelles, c'est-à-dire les genres photographiques, qui lui permettent de traduire visuellement les éléments de la vie communautaire et familiale. À

l'aide des principales conventions régissant ces genres, elle réussit à capter les liens affectifs et la dynamique interpersonnelle entre le photographe et ses sujets, qui se traduisent par des postures, des gestes et des regards.

Les photographies prises à Damas, tout comme celles de Glasgow, situent les demandeurs d'asile dans des logements urbains temporaires. Quant aux images des demandeurs d'asile prises dans la rue, dans les marchés ou dans d'autres lieux publics à Damas, elles frappent le spectateur par leur côté plus frénétique et plus improvisé, du moins si on les compare aux images de Glasgow. Elles rendent palpable l'atmosphère de tension et de vigilance qui plane sur les quartiers où vivent les demandeurs d'asile. En les regardant, le spectateur a l'impression que Catlin, submergée dans le flux du quotidien, prend d'innombrables photos ici et là, très discrètement, tout en prêtant attention aux policiers en civil qui surveillent les lieux. Pleinement consciente des événements se déroulant dans son environnement immédiat, Catlin sait ce qui se passe derrière elle, à gauche, à droite, elle a un œil sur tout ce qui survient à l'extérieur du cadre de l'image. C'est comme si elle était capable d'élargir son champ perceptif au lieu de se concentrer intensément sur les détails de la scène qu'elle a sous les yeux. Il en résulte que les photographies possèdent une sorte de conscience perceptive très tendue.

À la différence des photographies prises en plein air, celles montrant des familles dans leurs logements à Damas sont plus intimes, elles prennent en compte la subjectivité des personnes représentées, comme nous le démontrerons plus loin. Somme toute, la capacité de Catlin à prêter attention à la situation dans laquelle elle est plongée est parfaitement visible dans ses compositions et dans la façon dont elle capte la dynamique sociale et affective du lieu. Ces images sont caractéristiques du style de Catlin en matière de portrait[76], et elles attestent de son aisance à interagir avec ses sujets. À la lumière de ce qui précède, nous nous pencherons maintenant sur une photographie prise par Catlin dans un parc de Glasgow.

Tollcross Park, Glasgow : le 11 avril 2008

Nous voyons une famille dans un des parcs populaires de Glasgow. Au centre de la photographie, on peut voir trois membres de la famille dans un terrain de jeux situé au pied d'une colline verdoyante. Derrière eux, la

colline remonte vers le ciel, qui est bordé par la cime de quelques grands arbres à feuilles caduques. Ces derniers forment des silhouettes et se détachent nettement sur le ciel printanier d'un gris pâle. Entre le terrain de jeux et la colline verdoyante, il y a une clôture métallique basse qui a été peinte en bleu très vif. Les ondulations fantaisistes de la clôture, qui évoquent le style « faux victorien », font écho à la courbe du ciel. À l'intérieur de la clôture, la mère et sa fille se sont installées sur des balançoires rouges dont la peinture s'est écaillée. Le père se tient derrière elles. Bien qu'il soit abîmé et usé, la surface du terrain de jeux de couleur bleu mer constitue un décor éclatant qui occupe le tiers inférieur de la photographie.

Au lieu de photographier les membres de la famille d'aplomb, pour les situer sur le même plan horizontal, Catlin les a photographiés de biais, de sorte que la mère soit la figure la plus proche de nous, remplissant l'extrémité inférieure droite de la photo. Ses cheveux sont attachés, mais les longues mèches de son toupet retombent sur les côtés de son visage, recouvrant ainsi ses sourcils. Les manches de son veston en jeans ont été repliées, détail qui laisse deviner un esprit désinvolte. Elle dirige son regard vers le photographe/vers nous de façon quelque peu timide. Elle s'incline vers l'arrière tout en balançant son corps vers le spectateur. Ce mouvement projette ses jambes à l'extérieur du cadre de l'image, c'est-à-dire derrière nous, alors que sa tête s'incline légèrement vers sa famille. La petite fille d'environ deux ans est à sa droite. Elle est entièrement vêtue de rose, porte des chaussures rouges et ses cheveux ont été façonnés en deux belles tresses. La petite fille est au centre de la photographie mais aussi au centre de la famille, puisque sa mère se trouve d'un côté et son père de l'autre. Mais l'angle de la prise de vue a pour effet de l'éloigner du spectateur. Elle a été installée sur une balançoire pour enfants. Elle s'incline vers l'arrière pour se propulser vers l'avant, ses gestes faisant écho à ceux de sa mère. Ses petites mains tiennent les chaînes épaisses sur lesquelles la balançoire est suspendue. Elle regarde son père en souriant. Ce dernier se tient immédiatement derrière elle. Il porte un blouson marron clair plutôt massif dont les manches sont un peu trop longues. Il tourne la tête vers sa femme et lui sourit tendrement. Un de ses pieds est partiellement levé. Il y a quelque chose de maladroit ou d'indécis dans ce geste qu'il pose en franchissant du regard la distance qui le sépare de sa femme.

La composition de l'image est typique de la démarche de Catlin. En effet, son approche permet au spectateur de s'imprégner de

l'environnement, en l'occurrence : Tollcross Park dans le East End de Glasgow. La colline verdoyante dirige le regard du spectateur vers le ciel bordé par les arbres magnifiques et lui laisse deviner l'étendue du parc et la grandeur de son passé victorien. Par effet de contraste, le terrain de jeux vétuste à l'avant-plan porte tous les signes de l'abandon et évoque la misère sociale du East End. Au Royaume-Uni, la plupart des spectateurs reconnaîtront un tel paysage culturel. Dans cette photographie, Catlin réussit à capter un état d'âme très répandu – la nostalgie de l'époque victorienne –, nostalgie provoquée par une mémoire très sélective qui ne s'attarde qu'à la grandeur de l'Empire britannique. Mais Catlin le fait en confrontant cette même nostalgie avec la triste réalité du présent. Ici, cette réalité est concrétisée par le East End, quartier le plus défavorisé d'Écosse dans lequel des comportements asociaux, l'alcool, les drogues, les gangs de rue et les agressions sont monnaie courante[77].

Dans ce paysage agité, Catlin dirige l'attention du spectateur sur les liens affectifs subtils de la famille en question. Initialement, le spectateur croit voir une famille épanouie profitant d'un après-midi dans le parc. La mère se balance vers nous et sa fille pose le même geste, au diapason. La fillette jette un regard derrière elle, sur son père, elle lui sourit avec joie et l'inclut ainsi dans son élan d'enthousiasme. Nous voyons aussi la façon dont le père se tient derrière sa fille. C'est comme si sa pose évoquait son rôle parental, mais ses bras ne servent pas à guider les mouvements de sa fille. Au contraire, ils pendent à ses côtés, mollement. Alors même que le père sourit tendrement en regardant sa femme, il demeure en retrait. Pendant ce temps, la mère et la fille se propulsent vers l'avant. Il s'agit ici d'un bel exemple de la stratégie de Catlin, qui consiste à ne pas laisser le thème de la « sortie en famille » – qui séduit habituellement en évoquant le mythe de l'enfance vécue de façon sécuritaire et épanouie – surdéterminer la « situation photographique[78] » : à savoir le East End de Glasgow et la vie des demandeurs d'asile qui y habitent. Dans cette photographie, même la petite fille parée de rose vif ne peut se soustraire aux éléments qui proviennent de l'extérieur du cadre de l'image : elle s'agrippe aux chaînes massives sur lesquelles la balançoire est suspendue, geste évoquant la brutalité qui entoure la famille et qui constitue la « cage » dans laquelle elle est enfermée.

Par ailleurs, la photographie donne également à voir les liens affectifs internes de la famille. Ainsi, la position du père à l'arrière-plan a pour effet de réduire sa taille par rapport aux autres personnes. Cet effet est accentué

par son blouson, qui semble trop grand pour lui. Ce portrait de famille ne s'inscrit donc pas dans le récit normatif de la famille, selon lequel le père doit se trouver au centre dans une posture autoritaire, flanqué par sa femme et entouré de ses enfants obéissants[79]. Si nous passons du père à la mère, nous constatons que cette dernière se balance vers l'avant, se déplaçant littéralement hors du cadre de la photographie de famille. Elle s'élance ainsi vers le spectateur, c'est-à-dire vers nous. Ce faisant, elle s'éloigne de son mari, bien qu'elle incline la tête vers l'arrière, geste qui nous permet de deviner leur relation. De plus, le mari est immobile et se trouve à l'arrière-plan de la composition – immobile du moins par rapport à sa femme. Il s'agit d'une façon d'évoquer le caractère paralysant du drame vécu par les demandeurs d'asile (mais ce n'est pas nécessairement le cas de la famille dont il est question ici). En effet, dans la plupart des cas, les traumatismes affectent l'ensemble de la famille et modifient les relations familiales. Souvent, un parent ou, dans certains cas, un enfant, doit assumer un rôle inédit : il devient alors l'interprète ou le médiateur de la famille dans son nouvel environnement, qui est parfois hostile. Comme le suggère le déplacement de la mère vers l'espace extra-pictural, ce genre de rôle oblige les demandeurs d'asile à intégrer et à construire des nouveaux réseaux et, parfois, à délaisser leurs conjoints.

La légende accompagnant l'image permet au spectateur « de [reconstruire] la situation photographique[80] » ou, plus précisément, elle montre comment Catlin et Briggs construisent le sens de la situation photographique ici en cause. La voici :

> Rashed vit à Glasgow avec sa femme Alia et leur fille Sheza. Lors des événements violents survenus récemment en Iraq, deux des frères de Rashed ont été assassinés. Les trois frères d'Alia ainsi que son père ont été tués à coups de fusil à Bagdad le lendemain de la naissance de Sheza. En 2007, Rashed a été victime d'une agression au couteau à Glasgow. Les agresseurs lui ont lacéré le visage. Cette blessure a nécessité dix-huit points de suture.

Tout comme la légende accompagnant la photo précédente, celle-ci place le spectateur vis-à-vis de la situation représentée dans l'image. La légende commence par réitérer ce que le spectateur a sous les yeux : une famille dans le Tollcross Park à Glasgow. Cet élément textuel fonctionne comme un point d'ancrage, surtout pour les spectateurs qui résident à Glasgow. D'un point de vue général, et à l'instar des autres photographies dans l'exposition, cette image s'appuie sur les conventions

de la représentation de la vie communautaire ou, plus exactement, de la vie familiale, afin de transmettre le récit des demandeurs d'asile. La légende, quant à elle, laisse entendre clairement qu'il s'agit d'un portrait de famille, mais qui est incomplet. En la lisant, nous comprenons que les personnes photographiées sont les survivants d'une famille, réfugiés au Royaume-Uni. Les autres membres de la famille ont été tués. Mais plutôt que de documenter les meurtres, la photographie met en scène les survivants. En identifiant les survivants comme des filles, des sœurs, des frères, des époux ou des épouses, l'image permet au spectateur de partager la douleur et la souffrance des demandeurs d'asile. Elle propose ainsi un autre regard qui n'est pas celui des statistiques, des rapports sur les droits de la personne ou des rapports sur les dommages collatéraux des opérations militaires. À la différence de la plupart des représentations des demandeurs d'asile circulant dans les médias au Royaume-Uni, celles de l'exposition « *Life After Iraq* » sont frappantes en ceci qu'elles ne déshumanisent pas les familles qui ont pris part au projet. De même, elles ne proposent pas non plus un point de vue sentimental sur les demandeurs d'asile, point de vue qui les réduirait, au final, à des figures de pathos – c'est-à-dire à des victimes passives méritant la pitié selon le schéma binaire « nous/eux[81] ». Dans cette optique, l'exposition ne transforme pas les sujets photographiés en des modèles de réussite en matière d'intégration sociale au Royaume-Uni en passant sous silence les barrières sociales et économiques insurmontables avec lesquelles les demandeurs d'asile doivent désormais composer.

Selon le *Refugee Council*, le but du projet d'exposition était de faire le point sur la situation des demandeurs d'asile de Glasgow et de tisser des liens très concrets entre la ville écossaise et les sites au Moyen-Orient qu'ils ont dû fuir. Dans cette optique, l'exposition devait répondre à la question : « qu'est-ce que l'Iraq et la Syrie ont à voir avec nous[82] ? » Les légendes permettent de saisir, en des termes aussi factuels que directs, des faits qui ne sont pas évidents de prime abord : l'assassinat des frères de Rashed, le meurtre du père et des frères d'Alia en Iraq. Pour les spectateurs qui ne sont pas au fait des conditions de vie en Iraq après l'invasion, ces textes proposent une image inquiétante du contexte qui a poussé la famille à l'exil. Or, le spectateur s'attend à ce que leur nouvelle vie à Glasgow soit radicalement différente. Dans les journaux populaires, les demandeurs d'asile sont souvent qualifiés de *spongers* – des « éponges » qui parasitent

le système en « absorbant » toutes les ressources. On prétend ainsi qu'ils souhaitent s'installer au Royaume-Uni afin d'améliorer leur qualité de vie, d'abuser des services et de profiter des logements sociaux[83]. Mais la légende livre un autre message : après avoir réussi à entrer sur le territoire en toute sécurité, la famille doit maintenant composer avec la violence du East End de Glasgow, quartier où elle sera désormais logée. La description de la cicatrice sur le visage de Rashed, qui a nécessité « dix-huit points de suture », propose une image très forte de cette violence.

Mais paradoxalement, l'agression au couteau permet de tisser des liens entre Rashed et sa famille et les habitants de Glasgow. Glasgow est réputée être une des villes les plus violentes d'Europe occidentale : il s'agit de la « capitale du meurtre » où, depuis longtemps, des gangs de rue pratiquent « une culture du couteau [qui fait en sorte que Glasgow] est l'une des villes les plus sanglantes d'Europe[84] ». Ainsi, pour un Glaswegien, l'image de l'agression au couteau est tout à fait familière, et n'importe quel résidant comprendrait aisément l'atmosphère de peur et d'anxiété qui plane sur la nouvelle vie de Rashed et de sa famille. Mais d'un autre côté, la violence permet aussi de tisser des liens entre Glasgow et l'Iraq. Tout comme en Iraq, il y a des quartiers à Glasgow où les meurtres et les actes de mutilation se multiplient. Cependant, il y a tout de même une différence capitale. En effet, l'Iraq a fait l'objet d'une invasion et, comme le rappelle Briggs dans son texte d'introduction, des troupes britanniques ont participé à l'offensive, si bien que le gouvernement britannique est partiellement responsable de la situation des demandeurs d'asile iraquiens. Le spectateur pourrait donc se demander pourquoi le ministère de l'Intérieur n'a pas pris en charge la sécurité et le bien-être de plus de familles comme celles de Rashed, d'Alia et de Sheza. Les habitants de Glasgow pourraient également se demander si leur ville (à la différence des villes anglaises telles que les habitants de Glasgow les dépeignent[85]) est aussi égalitaire et accueillante qu'elle le semble dans l'imaginaire populaire[86]. Quelle sera la réaction des adeptes d'une telle vision lorsqu'ils verront comment Rashed a été traité dans leur propre ville – Rashed, homme dont la persécution l'a forcé à l'exil, et qui se fait lacérer le visage par des concitoyens glaswegiens ? Dans le langage populaire, on désigne le sévice qu'il a subi à Glasgow par le terme *chibbed*[87], expression qui le marque, paradoxalement, comme un homme local. Dans cette perspective, il convient de noter que la famille s'adresse au spectateur dans la photographie en question non tant pour

réclamer quelque chose ou pour lui faire la morale. Plutôt, la photo permet de mieux comprendre les efforts que la famille a faits pour transformer ses conditions de vie, pour qu'on lui donne une nouvelle chance, et ce, quelles que soient les conditions de subsistance qui lui ont été accordées.

Entre « être là » et témoigner

Du point de vue des spectateurs glaswegiens, l'exposition *« Life After Iraq »* propose des documents sur la vie des demandeurs d'asile dans les logements sociaux de la ville. Les unités d'habitation qu'ils occupent sont « parmi les unités les plus mal entretenues d'Écosse[88] ». Plusieurs résidants craignent d'emprunter les ascenseurs, puisqu'il s'agit d'un lieu propice à l'intimidation, au harcèlement, au vol, au vandalisme, et où l'on risque de croiser des toxicomanes, des alcooliques ou des délinquants qui incendient des voitures[89]. Dans les unités elles-mêmes, on retrouve souvent des moisissures, un système de chauffage de piètre qualité, une cuisinière défectueuse, un chauffe-eau qui fuit et de la musique très forte provenant de voisins qui n'hésitent pas à proférer des menaces. Tout comme les autres habitants de tels lieux, les demandeurs d'asile sont souvent la proie de comportements antisociaux[90].

Ces logements sociaux font partie de la « situation photographique » des demandeurs d'asile iraquiens – situation que les Glaswegiens connaissent bien. Mais ce qu'ils ne connaissent pas encore, ce sont les astuces que les demandeurs d'asile ont trouvées pour aménager des espaces habitables dans ces secteurs que les gouvernements, les industries et les commerces ont abandonnés, en abandonnant du même coup les habitants eux-mêmes. Aussi ces derniers sont-ils traités comme des « déchets » inaptes au travail, ou comme des êtres dangereux et difficiles à gérer. Catlin et Briggs introduisent le spectateur dans ces espaces et révèlent comment les demandeurs d'asile ont réussi à y insuffler la vie – la vie qui les rattache aux réalités de Glasgow. Par exemple, Catlin nous conduit dans les ruelles de Govanhill, lieu dépeint par les médias comme une enclave d'immigrants – peuplée de Roms – où le crime et les décharges sauvages prolifèrent à proximité des tours à logements surpeuplés[91]. Mais au lieu de nous montrer des criminels ou des lieux insalubres, les images nous proposent autre chose. Dans une rue très large bordée d'immeubles modernes en briques à trois étages, nous voyons un enfant de

douze ans, Yashar, et deux amis maniant habilement un ballon de football. Ils se déplacent vers nous selon une trajectoire horizontale pendant que Yashar prend possession du ballon. Comme l'explique Catlin au cours d'une interview[92], pendant son enfance on voyait souvent des enfants jouant au football dans les rues de Glasgow, mais la scène est devenue une chose plutôt rare de nos jours. Ainsi, dans la photo dont il est question ici, les aspirations que le spectateur impute aux garçons se superposent à une scène d'enfance touchant la mémoire collective écossaise.

La légende accompagnant la photographie révèle à quel point la passion de Yashar pour le football est complexe, surtout dans le contexte de Glasgow. À l'instar des autres légendes, celle-ci nous explique pourquoi la famille de Yashar a dû s'exiler – son père a reçu une balle dans le pied à deux reprises et le bureau de ce dernier a été ciblé lors d'un attentat à la bombe. Ensuite, la légende situe Yashar dans le paysage culturel de Glasgow : « Son plus grand rêve est de jouer au foot dans le club des Celtics. » Sans doute le spectateur ressent-il des émotions très fortes en associant Yashar à son club de foot local (Yashar est donc « un des nôtres »), c'est-à-dire en l'associant à l'euphorie des supporteurs de football eu égard à leurs héros et champions ; mais il le fait tout en étant conscient que la violence confessionnelle est également un des enjeux de la photo. En effet, les Celtics et les Rangers sont les deux équipes rivales de Glasgow. Historiquement, les partisans de chaque club appartiennent à deux groupes religieux qui s'opposent, à savoir les catholiques et les protestants. D'ailleurs, depuis plus de cent ans, leur opposition a donné lieu à des conflits sociaux impliquant parfois des gangs de rue[93].

Ici encore, nous pouvons établir un parallèle avec la violence en Iraq. La légende en cause ne mentionne pas le conflit entre les extrémistes chiites et les sunnites, bien que d'autres légendes dans l'exposition fassent mention de la résurgence de la violence confessionnelle, celle qui a poussé de nombreuses familles iraquiennes à l'exil. Plutôt, c'est le foot, et plus précisément la passion de Yashar pour les Celtics, qui anime la vie du garçon. Par conséquent, la légende rattache l'enfant de façon explicite aux passions des supporteurs de football. Le texte suggère que le football est une activité privilégiée où le statut d'étranger de Yashar peut être mis hors jeu, de même que le préjugé selon lequel l'enfant serait musulman et non pas chrétien – et ce, même si le football glaswegien est encore déchiré par des divisions confessionnelles. Il convient de rappeler qu'il y a une

nouvelle tendance dans le football britannique qui consiste à utiliser le sport pour intégrer les hommes marginalisés dans la vie communautaire, notamment les demandeurs d'asile. Ces derniers auraient ainsi le potentiel de surmonter les divisions sociales les plus profondes, comme celles de Glasgow.

Catlin et Briggs nous permettent aussi de pénétrer dans les maisons des demandeurs d'asile. Mais plutôt que d'exposer de façon voyeuriste les détails intimes de la vie quotidienne, nous sommes placés dans la posture du visiteur. Par exemple, dans la photographie montrant le logement social très sombre où Hanaa habite avec sa famille, en raison de l'angle de prise de vue, c'est comme si nous étions assis dans le salon où l'on accueille habituellement les visiteurs. Hanaa et ses enfants sont soit assis soit debouts, mais ils nous regardent tous, de sorte que nous devenons le centre de l'attention. Omar, le fils de Hanaa, se tient vis-à-vis de nous et fixe l'appareil photo en esquissant un sourire malicieux. Sa mère et ses sœurs, quant à elles, sont à l'écart, à peine hors du champ de netteté de l'image. Hanaa se tient à droite, juste derrière Omar ; ses bras sont croisés de façon nonchalante. Son sourire trahit sa tendresse maternelle, et son hijab noir encadre son visage et ses épaules. La légende nous explique que Hanaa est chiite, alors que son époux est sunnite. Elle nous raconte qu'avant l'invasion, il n'y avait pas de conflit entre sunnites et chiites. Par contre, après l'invasion la famille a reçu des menaces de mort de la part de milices confessionnelles et le frère de Hanaa a été kidnappé. En raison du nom de famille sunnite d'Omar, nous explique-t-on, la vie de son mari était également en danger.

En raison de l'éclairage faible et de la profondeur de champ restreinte de la photographie, il est difficile de voir en détail tout ce qui se trouve derrière Omar. Le spectateur ne peut saisir que l'aspect utilitaire de la pièce. La plupart des résidants du Royaume-Uni reconnaîtront ce lieu : il s'agit d'un logement social réservé aux personnes qui sont incapables de payer un loyer au prix du marché. En tant que visiteurs, nous ne pouvons pas nous promener dans l'appartement et photographier les lieux à notre guise. Au contraire, ce que nous pouvons apprendre au sujet de cette famille dépend de ce que Hanaa choisit de nous montrer pendant la visite. La façon dont l'image nous place en tant que spectateurs – elle nous transforme en visiteurs dans l'appartement familial – est tout à fait cohérente avec les autres images de Glasgow dans l'exposition. Par

exemple, dans une autre image on voit une jeune fille en train de dessiner. Nous nous situons sur le même plan qu'elle, comme si nous étions assis à l'autre bout de la table devant des crayons et du papier, en train de faire nos propres dessins. Dans une autre photo, nous sommes assis sur un tapis persan rouge vis-à-vis de deux femmes qui – semble-t-il – se taquinent en se racontant des histoires. Une adolescente élancée est assise entre elles. Elle rit. À leur droite, près de nous, un adolescent est assis les jambes croisées, il semble soucieux en berçant un nouveau-né habillé en rose. Dans chacune de ces photos de famille, notre regard est orienté par des relations sociales qui nous relient à nos hôtes en tant que visiteurs. L'appareil photo fait en sorte que les spectateurs sont présents – c'est comme si nous faisions partie du jeu de regards et des interactions sociales captées dans les photographies. Par le truchement de ces « visites », nous voyons comment ces familles ont contribué à enrichir la vie sociale dans les marges de Glasgow, c'est-à-dire dans les zones urbaines les plus asociales et les plus ravagées par la criminalité.

Mais toutes les photographies ne brossent pas un tableau si optimiste du sort des demandeurs d'asile vivant dans les secteurs marginaux de la ville. L'image de Hashim nous montre un homme solitaire dans la quarantaine, son visage est glabre et il porte une veste de travailleur par-dessus une chemise bleue bien repassée qu'il a rentrée dans ses jeans. Il se tient devant nous sur le palier d'un escalier, sur le seuil d'un immeuble de logements sociaux. Son bras repose sur la rampe en bois foncé couverte de rayures. Sa main épouse la forme sinueuse et polie de la rampe, elle est posée très précisément à l'endroit où la rampe plonge vers le rez-de-chaussée, où l'on aperçoit dans la pénombre des graffiti peints sur des murs blanchis, au-dessus des tuiles de céramique reluisantes que l'on retrouve dans la plupart des logements sociaux victoriens de Glasgow. Hashim regarde dans le lointain, son regard ne semble rien viser de particulier, mais il se dirige vers le bas, à droite. La légende nous explique que « son frère a été kidnappé par des extrémistes islamiques […]. [Il] s'est caché dans les locaux de la station de télévision où il travaillait en tant qu'électricien jusqu'à ce qu'il puisse s'enfuir pour l'Europe. » Et la légende se termine par un aveu de la part de Hashim : « J'ai été agressé et violenté par des adolescents locaux mais généralement, les gens de Glasgow me semblent gentils. » Dans la cage d'escalier délabrée où seule la lumière grise du mois d'avril pénètre, Hashim se tient devant nous en

tant qu'exilé iraquien qui a été en mesure d'atteindre Glasgow. Puisqu'il ne nous regarde pas, nous sommes quelque peu embarrassés de nous mesurer à cet ancien électricien entre deux âges qui doit maintenant traverser l'épreuve évoquée précédemment : être « agressé et violenté par des adolescents locaux ». À la différence des autres images, la vie de Hashim nous semble solitaire et sans perspective d'avenir. La légende insiste plutôt sur les difficultés auxquelles les demandeurs d'asile font face à Glasgow. Et pourtant, en s'adressant à nous, c'est comme si Hashim voulait nous rassurer en nous disant que les Glaswegiens lui semblent « gentils ». D'ailleurs, l'intervention de Hashim peut s'interpréter comme une alternative aux discours populaires selon lesquels les demandeurs d'asile ne sont que des « parasites » et des « profiteurs[94] ». C'est dans cette optique que Hashim exprime sa gratitude pour le refuge qui lui a été offert à Glasgow. Mais on pourrait également interpréter son calme comme une façon de conserver sa dignité et de contourner les discours humanitaires, qui dépeignent habituellement les demandeurs d'asile comme des objets méritant la pitié.

D'autres photographies dans « *Life After Iraq* » font également le point sur les souffrances et le deuil des demandeurs d'asile. Mais ces photographies ne font pas de nous de simples témoins oculaires qui sont en mesure de vérifier que les choses se sont bien déroulées ainsi. Au contraire, les images nous demandent de témoigner à notre tour. Dans ses travaux sur l'Holocauste, Dori Laub postule que témoigner, c'est écouter les victimes raconter « la douleur intense [et] les dommages psychiques massifs [qu'ils ont subis][95] ». Laub distingue le traumatisme de « l'événement constitutif du traumatisme ». L'événement n'est pas obligatoirement raconté, bien que d'innombrables preuves de son existence puissent exister. Pour Laub, c'est l'acte d'écouter qui est primordial. À ses yeux, celui ou celle qui écoute « participe au geste de création d'un savoir[96] ». Autrement dit, l'acte d'écouter le témoignage est fondamental pour comprendre la souffrance d'autrui. « L'acte de témoigner d'un traumatisme inclut ainsi celui ou celle qui écoute[.] En écoutant […] on parvient à faire l'expérience du traumatisme, du moins en partie[97] ». Mais à en croire Laub, celui ou celle qui écoute ne devient pas pour autant la victime. Il ou elle demeure « un être humain à part entière [qui] aura à se confronter à ses propres luttes et combats[98] ».

Au lieu de prêter l'oreille à autrui afin qu'il témoigne en personne des événements qu'il a vécus, Catlin et Briggs nous proposent des photos et

des légendes par le truchement desquelles les demandeurs d'asile peuvent « s'adresser à nous[99] ». Ainsi relaient-ils les attaques qu'ils ont subies, la destruction de leurs maisons, et ils nous font part de leur peur et de leurs blessures et dépeignent des scènes de bombardement, d'emprisonnement, de kidnapping. Les photographies et leurs légendes sont la mise en forme de leur traumatisme qui nous est ainsi communiqué. Afin d'approfondir davantage cette analyse de « *Life After Iraq* » et de la structure du témoignage, nous nous proposons d'interroger une autre des images prises à Damas. À l'instar des photos de Glasgow, plusieurs images prises à Damas sont des portraits de familles. Il s'agit de scènes domestiques captées sur le vif dans les logements des demandeurs d'asile, de photos de garçons jouant au ballon dans la rue et d'enfants engagés dans des activités banales. Mais il convient de signaler quelques différences notables. Comme nous l'avons mentionné précédemment, les scènes de rue à Damas sont composées de façon plus hâtive. Catlin a sans doute travaillé très rapidement, comme si elle s'inquiétait de savoir ce qui se passait hors champ, à ses côtés ou derrière elle. À la différence des images de Glasgow, plusieurs adultes dans les photos prises à Damas semblent insensibles, comme s'ils étaient épuisés. Pour la plupart, ils sont silencieux, leurs gestes sont sans lien avec la vie de tous les jours ; ils ne sourient pas et ne rient pas. La plupart se détournent du regard du photographe.

Nous avons choisi une photographie de Zeinab dans laquelle la femme d'environ trente ans est installée sur un canapé. Elle couvre son visage avec les mains. Il s'agit d'une des trois ou quatre photographies que le *Refugee Council* a choisies pour faire la promotion de l'exposition. C'est dire que l'image a été largement diffusée et a donc façonné les attentes des spectateurs de « *Life After Iraq* ». Le *Refugee Council* a arrêté son choix sur cette image non seulement en raison de son caractère envoûtant, mais aussi afin de protéger l'identité du modèle, dont on ne peut voir le visage[100]. Il s'agit de la deuxième image dans la série de photos de Zeinab et de sa famille réalisée dans le logement temporaire qu'ils ont occupé à Damas. Dans l'autre photographie, on peut voir Zeinab, son mari, leurs deux enfants et une femme dont on ne connaît pas le nom. Voici la légende : « Damas, le 18 mars 2008 : Houssein […] tient fermement deux de ses enfants en bas âge. Sa fille Zahraa a péri dans une explosion et sa femme Zeinab a perdu une partie de sa jambe lors d'un autre attentat à la bombe. La famille avait trop peur de révéler leurs vrais noms ou de montrer leurs

visages, puisqu'ils craignaient les représailles visant des membres de leur famille vivant encore à Bagdad. »

Dans l'image en question, Zeinab nous fait face mais elle couvre son visage avec ses mains. Son geste rappelle aussi bien la pose de quelqu'un qui fond en larmes, que celle d'une personne qui est incapable de supporter ce qu'elle voit. Mais il importe de constater que Zeinab ne pleure pas, comme le signale Catlin d'ailleurs lors d'une interview[101]*. En effet, tout au long de l'entretien, Zeinab répète le geste que l'image nous montre – elle frotte son visage, épuisée. Catlin a demandé à Zeinab si elle pouvait la prendre en photo pendant qu'elle couvrait son visage, puisque le geste la rendait anonyme. Près de Zeinab, on peut voir une jambe artificielle accotée contre le dossier du canapé vert-turquoise délavé. La prothèse se veut un objet intime qui tient lieu de la jambe amputée, mais elle occupe une place de choix dans la composition, comme un fait marquant qui s'impose d'autant plus à la vue. La prothèse ressemble à une jambe de poupée monstrueuse revêtue d'une chaussette noire et d'une chaussure de course énorme sans lacets. La surface dure de la prothèse au fini brillant et sa mécanique primitive ne se substituent pas aisément à la chair du membre disparu. Comme pour rappeler la chair meurtrie, la lueur rouge-orange d'une unité de chauffage semble caresser la chair rose des mains de Zeinab, seule partie de son corps qui nous est exposée.*

Voici la légende qui accompagne cette image : « Accompagnée de sa famille, Zeinab […] a quitté l'Iran pour Damas après que sa fille a péri dans une explosion à N., en 2005. Zeinab a été grièvement brûlée dans l'explosion. Sa jambe a dû être amputée à partir du genou par la suite. Pendant sa convalescence à l'hôpital, son père et son frère lui ont rendu visite. Les deux hommes ont été abattus par balles en quittant l'immeuble. »

Tout comme pour les autres photographies de l'exposition, ce qui est choquant, c'est la juxtaposition de tueries, de scènes de mutilation et du portrait de la famille ayant survécu à ces atrocités. « *Life After Iraq* » ne nous montre pas l'explosion dans laquelle la fille de Zeinab a péri et qui est à l'origine de l'amputation de la jambe de Zeinab. Nous ne voyons pas non plus l'assassinat de son père et de son frère. En revanche, nous devenons les témoins du traumatisme survenant après la violence[102]. Le récit de la perte de la jambe de Zeinab nous propose un tableau très réaliste du pays chaotique et ravagé par la guerre qu'ils ont dû fuir. Bien que la famille ait pu gagner la Syrie, elle continue à craindre les représailles visant

ses proches parents à Bagdad. Maintenant, étant donné la montée de la violence en Syrie, il ne nous est plus possible de savoir s'ils sont toujours vivants ou s'ils sont rentrés en Iraq avec leurs 23 000 compatriotes[103] (bien qu'un million d'Iraquiens sont toujours en Syrie[104], sans doute effrayés de rentrer dans leur pays en dépit des combats).

Comme le dirait Azoulay, en acceptant d'être photographiés et d'être interviewés, *l'intention* de Zeinab et de Houssein est de nous présenter leur mode de vie, intention que le spectateur est obligé de reconnaître. Les photographies s'adressent à nous et elles témoignent des ravages qu'ils ont subis au plan corporel, de leur vie bouleversée, de leur traumatisme affectif. En tant que spectateurs, nous n'avons pas d'autre choix que de réagir en prenant acte de leur regard et en prêtant l'oreille au récit qu'ils nous racontent dans les images. Ce faisant, nous devenons des témoins de leurs souffrances. Mais il s'agit d'une souffrance dont on ne peut prédire la fin. D'une part, puisque la Syrie n'octroie pas le statut de réfugié, la famille est sans avenir à Damas. D'autre part, le passé auquel ils tentent d'échapper les poursuit, alors qu'ils pleurent encore la perte de leur fille, alors que l'amputation de la jambe de Zeinab lui rappelle sans cesse le décès de son père et de son frère.

Ce qui est particulièrement frappant dans la photographie de Zeinab, c'est le geste qu'elle pose afin de couvrir son visage. Celui-ci a pour effet de rendre le mode d'adresse équivoque : Zeinab semble tout aussi bien vouloir et ne pas vouloir être vue. En couvrant son visage, elle se tient devant nous sans visage et sans nom. Mais il s'agit là d'un choix. En effet, exposer les traits permettant de l'identifier, c'est exposer sa famille à des risques. Ainsi, Zeinab et les membres de sa famille ont choisi de s'exposer, mais sans s'identifier. C'est comme s'ils n'osaient pas exister – même s'ils se livrent à nous et relatent les raisons ayant motivé leur exil. Et voici que nous nous trouvons, par le truchement de la photographie, dans le domicile de Zeinab, où nous écoutons les membres de la famille nous raconter le récit de l'exil. D'où l'impression d'intimité : ils nous font assez confiance pour nous confier ce qu'ils ont vécu. Mais dans notre posture de témoins, nous sommes confrontés à un dilemme. Le geste de Zeinab suffit pour comprendre que voir et écouter, c'est aussi les mettre en danger. Et comme le révèle la « situation photographique », Catlin et Briggs ont dû rencontrer les demandeurs d'asile de façon clandestine, dans l'intimité de leur demeure, afin d'échapper aux forces de sécurité qui rôdaient dans la rue.

Qu'arriverait-il si les forces de sécurité voyaient Catlin et Briggs pénétrer dans le logement de Zeinab ? « Être là », c'est aussi mettre cette famille en péril. Par ailleurs, donner à voir la famille de Zeinab dans le cadre de l'exposition, c'est aggraver les risques en l'exposant à une masse de spectateurs inconnus. On ne saurait faire confiance à chacun d'entre eux.

La famille est consciente de ce danger. À l'instar de Zeinab, chaque membre de la famille couvre son visage afin de dissimuler son identité. Le geste est polysémique. En ce qui concerne Zeinab, c'est comme si son geste de dissimulation évoquait un acte politique : sa conscience des risques qu'elle court en participant au projet. Cet acte nous oblige à recevoir son témoignage à titre de « citoyens ». Dans une telle posture, nous sommes donc « obligés […] de combattre les blessures infligées à […] autrui, que l'autre soit citoyen ou pas[105] ». Mais son geste évoque également la pose d'une personne qui a fondu en larmes et qui est incapable de supporter la souffrance qui l'entoure. Dès lors, Zeinab incarne une figure de deuil et de souffrance et représente ainsi des milliers d'Iraquiens. Mais aussi, la façon dont Zeinab et ses compatriotes se couvrent le visage ou se détournent de nous sous-entend qu'ils sont incapables de retourner le regard : ils auraient trop honte d'être vus dans cet état lamentable.

Quelles sont les émotions qui surgissent lorsque les spectateurs posent les yeux sur la famille de Zeinab ? Est-ce que nous regardons de haut avec pitié ? Est-ce que nous nous identifions à eux, en posant un regard empathique ? Sommes-nous plongés dans l'embarras, sommes-nous mal à l'aise ? Afin de mieux saisir la dynamique du regard et de la souffrance dans ces photos, nous renvoyons aux travaux de Matthias Christen portant sur les photographies de Boris Mikhailov, et plus précisément sur les images des sans-abri issues de la série « *Case History* » (« Historique de cas ») de 1997-1998[106]. Mikhailov demande à ses sujets (qui sont parfois payés) de subir des traitements humiliants. Par exemple, il leur demande parfois de baisser leurs pantalons ou de soulever leurs chemises afin d'exposer des parties intimes de leur corps. En regardant, nous ressentons de la honte : il est évident que les sans-abri ont été humiliés dans le but d'être photographiés pour nous, si bien que nous prenons part au processus d'humiliation[107]. De façon générale, Mikhailov expose la posture de voyeur que nous incarnons tous lorsque nous regardons des photographies de sujets affligés, posture qui a pour effet d'humilier les sujets en question et d'impliquer le spectateur dans l'acte d'humiliation.

Bien que Catlin ne souhaite aucunement porter atteinte à la dignité des demandeurs d'asile ni les humilier encore plus, l'acte consistant à exposer le deuil et l'état de privation d'autrui entraîne obligatoirement un certain degré d'humiliation. Mais ce qui importe, c'est qu'il nous est possible de ressentir de la honte en regardant. La honte dont il est question ici dépend de notre degré d'empathie envers les sujets que nous voyons : nous devons nous imaginer que nous « sommes regardés » pendant que nous sommes en deuil ou en situation de privation. Cependant, bien que nous fassions preuve d'empathie envers les sujets dans les photographies, les images ne nous permettent pas pour autant de ressentir ce qu'ils ressentent, de projeter nos propres sentiments sur eux comme s'il n'y avait aucune différence entre nous[108]. Si tel était le cas, il n'y aurait pas d'enjeux de pouvoir entre regardant et regardé, et la situation décrite précédemment, celle de demandeurs d'asile qui se couvrent le visage en se détournant de notre regard, n'aurait pas lieu d'être.

Au contraire, ces photos suscitent des sentiments équivoques. Nous sommes obligés de regarder Zeinab puisqu'elle s'adresse à nous. Mais nous sommes également obligés de détourner notre regard, car nous ne voulons pas qu'elle se sente encore plus humiliée pendant qu'elle se couvre le visage de ses mains de jeune fille, devant la jambe artificielle qui lui rappelle sans cesse le meurtre de son père et de son frère. Ceux qui sont mal à l'aise ou qui ont honte devant l'image démontrent que regarder est un acte plus complexe que celui consistant à remplir nos « obligations envers les autres », pour reprendre l'expression d'Azoulay[109]. Ainsi, avant même de sentir que nous avons des « obligations » envers autrui, nous entrons en relation avec autrui sur le plan affectif, et ce, dès le premier regard[110]. Est-ce que nous regardons les autres de haut avec pitié ? Ou est-ce que nous nous identifions à eux à titre de sujets sociaux, grâce aux regards que nous échangeons, et qui nous placent dans des relations très complexes – relations qui nous obligent à reconnaître l'hospitalité d'autrui, à respecter la confiance dont il fait preuve et à reconnaître sa dignité, en dépit des différences de pouvoir qui nous séparent ?

Conclusion

Au final, l'exposition « *Life After Iraq* » provoque une série de rencontres, d'une part entre les demandeurs d'asile à Glasgow et à Damas, et d'autre

part entre les spectateurs qui ont visité l'exposition à Glasgow. Pour les spectateurs glaswegiens, l'exposition révèle la présence des demandeurs d'asile dans les marges sociales de leur ville. Plusieurs des photographies prises à Glasgow nous placent dans la posture du visiteur dans les maisons des demandeurs d'asile. En délaissant les préjugés selon lesquels les demandeurs d'asile seraient des « profiteurs » (des *spongers*), les spectateurs sont à même de comprendre à quel point les demandeurs d'asile se sont battus pour avoir droit à une vie sociale dans les marges de la ville, où les agressions au couteau et les scènes d'abus font partie de la vie quotidienne, comme la plupart des Glaswegiens le savent. Ensuite, l'exposition fait le lien entre plusieurs lieux : d'une part le paysage urbain, les parcs, les espaces domestiques et les logements sociaux (des lieux abandonnés et considérés comme des zones de privation) ; et d'autre part le paysage de la peur et de la persécution que l'on retrouve à Glasgow comme à Damas, villes qui ont pour point commun un événement : l'invasion de l'Iraq et la violence qui en résulte.

Dans la photographie documentaire à caractère social, l'image place le spectateur *in situ*, c'est-à-dire à portée de main des sujets et des événements qu'elle lui donne à voir. Ainsi, selon notre hypothèse, l'image ne place pas le spectateur dans la posture d'un observateur lointain[111] ; plutôt, elle l'inscrit dans un réseau de regards[112], que ce soit à titre de visiteur dans la maison d'un demandeur d'asile ou dans la rue à Damas, par exemple, où le spectateur devient pleinement conscient du danger qui est hors champ. Les légendes, quant à elles, rendent tangible l'économie de la peur qui sous-tend les photographies : elles donnent la parole aux demandeurs d'asile qui peuvent alors expliquer pourquoi ils ont peur d'être identifiés. Qu'ils sortent du cadre de la photographie ou qu'ils se cachent le visage, ils cherchent tous à raconter leurs récits à Briggs et à Catlin. À l'aide de ces photographies, nous devenons conscients du poids de notre regard, qui risque de mettre les demandeurs d'asile en péril et de les exposer à des regards inconnus. En regardant, nous prenons part à leur situation et constatons que nous sommes impliqués dans leur sécurité. Qu'ils soient chez eux ou dans la rue, nous nous trouvons en vis-à-vis de ces demandeurs d'asile qui s'adressent à nous, et nous témoignons de ce qu'ils nous révèlent. Nous participons, par là, au processus de dissémination d'informations sur leur traumatisme[113] – les pertes et les souffrances qu'ils ont subies.

Par le fait même, nous devons nous mesurer à ce qui semble être la honte des sujets. En tant que spectateurs, nous nous « attachons visuellement », sur le plan affectif, aux sujets dans les photographies. Nous devenons donc sensibles à la façon dont notre regard affecte les demandeurs d'asile dans notre échange de regards. Un sentiment de gêne surgit alors que les hommes et les femmes se détournent de nous et se couvrent le visage. Mais c'est très précisément cette gêne et cette honte qui nous révèle à quel point nous interagissons avec eux en tant que sujets sociaux dans le cadre d'un véritable échange de regards – au lieu de les envisager comme des objets lointains qui méritent notre pitié. Voilà pourquoi nous pouvons devenir des témoins pendant qu'ils continuent à s'adresser à nous.

Traduit de l'anglais par Eduardo Ralickas



Figure 1. « Zeinab » de l'exposition, « LiFe After Iraq » (2008), avec l'aimable autorisation d'Angela Catlin.

Notes

1. Cet article est le résultat d'un extraordinaire atelier de travail sur la photographie organisé, avec l'aide d'une subvention du CRSH, par Suzanne Paquet. Le crédit lui revient de même qu'à Martha Langford pour leurs commentaires éclairés qui ont été très importants pour l'élaboration de cet article. La recherche effectuée pour celui-ci a été rendue possible grâce à une subvention ordinaire de recherche du CRSH et des postes de chercheur honorifique au Centre for Research on Families and Relationships de l'université d'Édimbourg et au département de Theatre, Film and Television Studies de l'université de Glasgow. La traduction a été réalisée en partie grâce à des fonds provenant du Simon Fraser University's Rapid Response University Publication Fund.
2. Briggs a quitté son poste après que le journal *The Herald* a été vendu à l'entreprise Newsquest. Par la suite, il est devenu un travailleur autonome afin de se consacrer aux droits de la personne. Quant à elle, Catlin a entamé la même démarche quelques années plus tard. Pendant quatorze ans, Catlin a été photojournaliste pour *The Herald,* alors que Briggs y a travaillé à titre de journaliste entre 2002 et 2006. (Kirsten McAllister, entretien téléphonique avec Billy Briggs, Glasgow, Écosse, le 20 novembre 2009 ; et Kirsten McAllister, entretien téléphonique avec Angela Catlin, Glasgow, Écosse, le 23 novembre 2009.) Leurs reportages sur les droits de la personne leur ont valu plusieurs prix. Voir < http://bit.ly/bgUtmb> ; < http://bit.ly/WDYxRf> ; et < http://bit.ly/14NFhyZ>.
3. Belinda McElhinney, « Refugee Week Scotland, 14-20 June 2010 », *West Coast Line*, numéro spécial, « Transnational Publics : Asylum and the Arts in Glasgow », vol. 68, nº 44, 2011, p. 102-107 ; Kirsten McAllister, entretien avec Abbey Hoffman, Glasgow, Écosse, le 21 mai 2008.
4. Dans cet article, le terme *réfugié* désigne une personne ayant obtenu le statut de réfugié au Royaume-Uni : « le statut de réfugié est octroyé à une personne que [le Service de contrôle des frontières du Royaume-Uni] reconnaît en tant que réfugié selon la Convention sur les réfugiés [des Nations Unies de 1951]. » Voir < http://bit.ly/YeJlrk>
5. Belinda McElhinney, *op. cit.*, p. 103 ; Christie Gary, « The Coming Decade : The Scottish Refugee Council and the New Era of Asylum », *West Coast Line*, nº 68, 2011, p. 157.
6. L'exposition a été organisée par McLaughlin et Abbey Hoffman.
7. Afin d'attirer l'attention sur l'exposition, Briggs a publié cinq textes dans des journaux régionaux et nationaux, dont le *Sunday Herald*, *The Big Issue*, *Seven* et la *BBC* (voir Kirsten McAllister, entretien avec Billy Briggs, 2009). Le Refugee Council a également invité l'Office du Haut Commissaire des Nations Unies pour les réfugiés (HCR) au vernissage, si bien que l'exposition est devenue un événement très médiatisé au Royaume-Uni.
8. Mark Sperl, « Fortress Europe and the Iraqi "Intruders" : Iraqi Asylum-Seekers and the EU, 2003–2007 », *New Issues in Refugee Research*, Research Paper, nº 144, Genève, Service du développement et de l'évaluation des politiques du HCR, octobre 2007, p. 7 ; Billy Briggs et Angela Catlin, « Life After Iraq, » *West Coast Line*, nº 68, 2011, p. 59.

9. Heaven Crawley, « A Review of Existing Evidence from Public Information and Communication Campaigns », Londres, The Diana, Princess of Wales Memorial Fund, 2009, p. 1-30.
10. *Ibid.*, p. 2 ; voir aussi Ceri Mollard, « The Truth Behind the Headlines, Asylum Seekers Press Report », Glasgow, Oxfam, 2001, p. 1-19 ; Aileen Barclay *et al.*, « Asylum Seekers in Scotland », Scottish Executive, Social Research, 2003, p. 1-129 ; Oxfam, « Fair Play : Refugees and Asylum Seekers in Scotland : A Guide for Journalists », Glasgow, Oxfam, 2007, p. 1-54 ; A. Irwin, « Asylum and the Media in Scotland : A Report on the Portrayal of Asylum in the Scottish Media », Oxfam Asylum Positive Images Network et Glasgow Caledonian University, 2009, p. 1-83.
11. L'intolérance dont les résidants ont fait preuve au début du projet est attribuable en partie à la mairie de Glasgow et à l'office du logement. Les autorités n'ont tout simplement pas averti les résidants que plusieurs milliers de réfugiés fuyant la persécution allaient bientôt être logés dans les grands ensembles résidentiels de la ville. Voir Jennifer Ferguson, « Weaving a New Tartan in Scotland : The Role of Arts and Culture in Refugee Integration », *West Coast Line*, n° 68, 2011, p. 27 ; voir aussi Alison Bowes, Iain Ferguson et Duncan Sim, « Asylum Policy and Asylum Experiences : Interactions in a Scottish Context », *Ethnic and Racial Studies,* vol. 32 n° 1, 2009, p. 34-36.
12. Alison Bowes, Iain Ferguson et Duncan Sim, *op. cit.*, p. 29 ; voir aussi Karen Wren, « Supporting Asylum Seekers and Refugees in Glasgow : The Role of Multi-agency Networks », *Journal of Refugee Studies,* vol. 20 n° 3, 2007, p. 391-413 ; Rebecca Rotter, « "Hanging In-Between" : Experiences of Waiting Among Asylum Seekers Living in Glasgow », thèse de doctorat, Université d'Édimbourg, 2010.
13. Ce geste reflète la politique du gouvernement écossais en matière d'intégration, selon laquelle l'intégration commence aussitôt que le demandeur d'asile arrive sur le territoire. Le *British Home Office*, en revanche, ne propose des programmes d'intégration qu'après que les demandeurs d'asile ont reçu la permission de demeurer sur place. Voir Miranda Lewis, « A Warm Welcome ? Understanding Public Attitudes to Asylum Seekers in Scotland », Londres, Institute for Public Policy Research, 2006, p. 22.
14. Mary Hickman, Helen Crowley et Nick Mai, « Immigration and Social Cohesion in the UK : The Rhythms and Realities of Everyday Life », Layerthorpe, York, Joseph Rowntree Foundation, York Publishing Services Ltd, 2008, p. 1-200.
15. Miranda Lewis, *op. cit.*
16. Miranda Lewis, *op. cit.*, p. 26 ; voir aussi A. Irwin, *op. cit*.
17. Miranda Lewis, *op. cit.*, p. 7.
18. Miranda Lewis, *op. cit.* ; Alison Bowes, Iain Ferguson et Duncan Sim, *op. cit.* ; Emma Stewart, « The Integration and Onward Migration of Refugees in Scotland : A Review of the Evidence », *New Issues in Refugee Research*, Research Paper, n° 174, Genève, Service du développement et de l'évaluation des politiques du HCR, 2009, p. 1-22.
19. Kirsten McAllister, entretien avec McLaughlin, Glasgow, Écosse, le 21 mai 2009.
20. Miranda Lewis, *op. cit.,* p. 13 ; Rachel Jury, « Arts and Integration : 2000–2009 », *West Coast Line*, n° 68, 2011, p. 42 ; Rebecca Rotter, *op. cit.*, p. 91-92.

21. Gretchen Garner, *Disppearing Witness*: *Change in Twentieth-century America Photography*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2e éd., Smithsonian Books Washington, D.C., 2010; Julianne H. Newton, *The Burden of Visual Truth*: *The Role of Photojournalism in Mediating Reality*, New Jersey et Londres, Lawrence Erlbaum Associates, Publishers, Mahwah, 2001.
22. Pendant les années 1980, on a souvent reproché aux photojournalistes de pratiquer un réalisme naïf et de travailler de façon peu éthique. Ceux dont la pratique consiste à dénoncer la corruption tout en « victimisant encore plus la victime » sont particulièrement visés. Voir Light, *op. cit.*, p. 7; voir aussi Gretchen Garner, *op. cit.*, et Julianne H. Newton, *op. cit*. Dans cette perspective, on considère aujourd'hui que certaines de ces pratiques constituent de sérieux manquements au code déontologique de la profession: par exemple le fait de transformer, mettre en scène ou détourner volontairement une situation afin d'obtenir des résultats plus intéressants.
23. Gretchen Garner, *op. cit.,* p. 94.
24. Kerry Tremain, « Introduction: Seeing and Believing », dans Light, *op. cit.*, p. 94.
25. Jo Ellen Fair et Lisa Parks, « Africa On Camera: Television News Coverage and Aerial Imaging of Rwandan Refugees », *Africa Today,* vol. 48 nº 2, 2001, p. 35-57.
26. En revanche, certains photographes contemporains comme Fazal Sheikh travaillent avec les demandeurs d'asile tout en « tenant compte de la dignité et de la subjectivité de [leurs] modèles ». Sheikh affirme toujours avoir « été troublé par l'idée qu'une personne peut devenir un sujet photographique tout simplement parce qu'elle a été violée ». Voir Fazal Sheikh, « Portrait of a Refugee » dans Light, *op. cit.*, p. 158.
27. Jill Bennett, *Empathetic Vision*: *Affect, Trauma, and Contemporary Art*, Stanford, Stanford University Press, 2005; Frances Guerin et Roger Hallas (dir.), *The Image and the Witness*: *Trauma, Memory and Visual Culture*, Londres et New York, Wallflower Press, 2007; E. Ann Kaplan, *Trauma Culture*: *The Politics of Terror and Loss in Media and Culture*, New Brunswick, New Jersey et Londres, Rutgers University Press, 2005; Alison Landsberg, *Prosthetic Memory*: *The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York, Columbia University Press, 2004; Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, New York, Picador, 2003.
28. Jill Bennett, *op. cit.*; Frances Guerin et Roger Hallas, *op. cit.*; Sherry Farrell Racette, « Returning Fire, Pointing the Canon: Aboriginal Photography as Resistance », dans Carol Payne et Andrea Payne (dir.), *The Cultural Work of Photography*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2011, p. 70-90.
29. W.T. J. Mitchell, *What Do Pictures Want*: *The Lives and Loves of Images*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 2005.
30. Ariella Azoulay, *The Civil Contract of Photography*, New York, Zone Books, 2008.
31. Je tiens à remercier Martha Langford, qui m'a signalé les travaux d'Azoulay. Par ailleurs, c'est elle qui m'a convaincue que l'histoire du photojournalisme et ses pratiques méritent un examen plus poussé.
32. Ariella Azoulay, *ibid.,* p. 14.

33. *Ibid.*, p. 14.
34. *Ibid.*, p. 18.
35. *Ibid.*, p. 14.
36. Marianne Hirsch, *"Masking" Family Frames* : *Photography, Narrative and Postmemory*, Londres, Harvard University Press, 1997, p. 79-112.
37. Sander L. Gilman, « Black Bodies, White Bodies : Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth Century Art, Medicine and Literature », dans Henry Louis Gates Jr., *"Race," Writing, and Difference*, University of Chicago Press, 1985, p. 223-26 ; David L. Eng, *Racial Castration* : *Managing Masculinity in Asian America*, Durham, Duke University Press, 2001.
38. Jo Helen Fair et Lisa Parks, *loc. cit.* ; Kirsten McAllister, « Representations of Genocide in Hotel Rwanda and Sometimes in April : Narratives of Reconciliation or Closure ? », dans Michael Keren et Holger H. Herwig (dir.), *The Popularization of War Memory*, Jefferson, North Carolina, McFarland, 2009, p.185-200 ; voir aussi Paulette Regan, *Unsettling the Settler Within* : *Indian Residential Schools, Truth-telling, and Reconciliation in Canada*, Vancouver, University of British Columbia Press, 2010.
39. Anne Evans Barnes, « Realizing Protection Space for Iraqi Refugees : UNHCR in Syria, Jordan and Lebanon », *New Issues In Refugee Research*, Research Paper n° 167, Service du développement et de l'évaluation des politiques du HCR, Genève, janvier 2009, p. 1-36.
40. Damas, HCR, « Country Operations Plan 2000–2002 », 2000, p.1-6 ; HCR, « Operations Plan : 2008–2009, Syrian Arab Republic », 2008, p. 1-17.
41. Anne Evans Barnes, *loc. cit.*, p. 16.
42. *Ibid.*, p. 18.
43. Les ressortissants iraquiens ont eu accès à l'éducation, à des services sociaux et à des soins de santé, bien que le nombre d'enfants fréquentant l'école était faible en raison du coût des uniformes et des frais de transport, entre autres. La capacité des services sociaux et de santé à répondre aux besoins spécifiques des 2 000 ressortissants iraquiens qui arrivaient quotidiennement était particulièrement limitée (voir Anne Evans Barnes, *loc. cit.*, p. 25). En raison de leur statut de visiteurs, les ressortissants n'avaient pas le droit de travailler et ils devaient compter sur leurs économies et sur l'aide versée par leurs proches pour vivre. Dans certains cas, ils n'avaient pas d'autre choix que de travailler illégalement, parfois en se prostituant (*ibid.*, p. 16).
44. Cependant, les ressortissants pouvaient renouveler leurs visas de plusieurs manières, par exemple, en quittant temporairement la Syrie et en rentrant sur le territoire par la suite (*ibid.*, p. 20).
45. *Ibid.*, p. 15.
46. Kirsten McAllister, entretien avec Billy Briggs, 2009 ; Kirsten McAllister, entretien avec Angela Catlin, 2009.
47. Kirsten McAllister, entretien avec Angela Catlin, 2009.
48. *Idem.*
49. Kirsten McAllister, entretien avec Billy Briggs, 2009.

50. *Idem.*
51. Anthony Good, *Anthropology and Expertise in the Asylum Courts*, Londres, Routledge-Cavendish, 2007.
52. Kirsten McAllister, entretien avec Billy Briggs, 2009.
53. Nous nous référons ici à une version réduite de l'exposition, tenue à la Mitchell Library de Glasgow pendant la *Refugee Week* de 2010. En 2009, Briggs et Catlin ont réalisé une autre version de « *Life After Iraq* » pour le *Refugee Council* du Pays de Galles. Celle-ci proposait des contenus liés à la vie des demandeurs d'asile de la région. Les années suivantes, l'exposition a également été montrée à Liverpool et dans d'autres lieux en Écosse pendant la *Refugee Week*.
54. Marianne Hirsch, *op. cit.*, p. 53-54 et 80-83.
55. *Ibid.*, p. 83.
56. *Idem.*
57. Laura Marks, *The Skin of the Film* : *Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham et Londres, Duke University Press, 2000, p. 170.
58. Ariella Azoulay, *op. cit.*
59. Vivien Sobchack, *Carnal Thoughts* : *Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 2004.
60. Ariella Azoulay, *op. cit.,* p. 14.
61. *Idem.*
62. *Ibid.*, p. 18.
63. *Ibid.*, p. 14.
64. *Ibid.*, p. 18.
65. L'exposition tenue au musée de St. Mungo proposait une introduction et une projection de diapositives accompagnée d'une narration en voix off. Ainsi, on pouvait y entendre Briggs relayant les récits des demandeurs d'asile. Le journaliste les mettait en lien avec d'autres éléments narratifs, comme l'invasion de l'Iraq menée par les États-Unis et les conditions de vie des exilés en Syrie et au Royaume-Uni. Voir Kirsten McAllister, entretien avec Angela Catlin, 2009 ; et Billy Briggs et Angela Catlin, « Life After Iraq », 2008, DVD.
66. Briggs a changé le nom des demandeurs d'asile dans les légendes.
67. Vivien Sobchack, *op. cit.,* p. 179-204.
68. *Ibid.*, p. 187.
69. Edward Casey, « How to Get from Space to Place in a Fairly Short Stretch of Time », dans Steven Feld et Keith H. Basso (dir.), *Senses of Place*, Santa Fe, Nouveau-Mexique, School of America Research Press, 1996, p. 13-53.
70. Kirsten McAllister, entretien avec Angela Catlin, 2009.
71. *Ibid.*
72. *Ibid.*
73. Laura Marks, *op. cit.*, p. 2.
74. Judith Lewis Herman, *Trauma and Recovery* : *The Aftermath of Violence* : *From Domestic Abuse to Political Terror*, New York, Basic Books, 1992, p. 33.

75. Kirsten McAllister, entretien avec Angela Catlin, 2009.
76. Voir < http://bit.ly/YTDUhx> ; et Angela Catlin, *Natural Light* : *Portraits of Scottish Writers*, Édimbourg, Paul Harris Publishing/Waterfront, 1985.
77. Voir la carte émise par le gouvernement écossais contenant l'indice de privation multiple pour la ville de Glasgow, < http://bit.ly/cosLoN>.
78. Ariella Azoulay, *op. cit.*, p. 14.
79. Marianne Hirsch, *op. cit.* ; Annette Kuhn, *Family Secrets* : *Acts of Memory and Imagination*, Oxford, Berg., 1995.
80. Ariella Azoulay, *op. cit.*, p. 14.
81. Jo Helen Fair et Lisa Parks, *loc. cit.* ; Kirsten McAllister, *op. cit.*, p. 185-200 .
82. Kirsten McAllister, entretien avec McLaughlin, 2009.
83. Ceri Mollard, *loc. cit.* ; Miranda Lewis, *op. cit.*
84. Voir « The War on Violence », *Herald Scotland*, 24 novembre 2007, < http://bit.ly/903b5y> ; Mark Macaskill et Julia Belgutay, « Scotland's murder rate soars : The increase in killings is the steepest in Western Europe and the sixth worst in the world », 15 février 2009, <http://bit.ly/ZDRd4F>.
85. Carol Craig, *The Tears that Made the Clyde* : *Well-being in Glasgow*, Argyll, Écosse, Argyll Publishing, 2010, p. 193 et 228.
86. L'imaginaire de la ville de Glasgow est marqué par un certain idéal d'égalitarisme et ce, indépendamment de l'application effective de cet idéal ou de sa capacité à tisser des liens concrets au sein d'une communauté imaginaire. Voir Benedict Anderson, *Imagined Communities* : *Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, New York, Verso, 1983 ; et Carol Craig, *op. cit.*
87. Kirsten McAllister, entretien avec Iseult Timmermans, Glasgow, Écosse, le 25 juin 2010.
88. Glasgow City Council *et al.*, « Working Together to Build Stronger, Safer Communities : Glasgow's Antisocial Behaviour Strategy », Glasgow City Council, 2008, p. 7.
89. *Idem.*
90. Kirsten McAllister, entretien avec N.B. (demandeur d'asile à Glasgow), le 22 novembre 2009.
91. Voir Marc Jennings, « Tipping Point », *Evening Times*, le 6 août 2010, < http://bit.ly/YWcJiZ> ; Gerry Mooney, « Urban Nightmares and Dystopias or Places of Hope ? », *Variant,* 33, 2008, p. 12-16.
92. Kirsten McAllister, entretien avec Angela Catlin, 2009.
93. Carol Craig, *op. cit.,* p. 102-103 et 199-200.
94. A. Irwin, *op. cit.*, p. 21.
95. Dori Laub, « Bearing Witness or the Vicissitudes of Listening » et « An Event Without a Witness : Truth, Testimony and Survival », dans Shoshana Felman et Dori Laub (dir.), *Testimony* : *Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History,* Londres, Routledge, 1992, p. 57.
96. *Idem.*
97. *Idem.*
98. *Ibid.*, p. 58.

99. Ariella Azoulay, *op. cit.*, p. 14.

100. Afin de protéger l'identité des individus, les journalistes emploient souvent des pseudonymes et cachent des caractéristiques identitaires comme le visage ou la voix. À la différence des pratiques publicitaires, qui visent la plus grande diffusion possible, le *Refugee Council* a mis en place des mesures supplémentaires pour que les images de l'exposition cessent de circuler sur Internet. La plupart des images ont été publiées dans des journaux. Celles, peu nombreuses, qui ont été approuvées pour diffusion sur Internet ne dévoilent pas l'identité du modèle, surtout dans le cas des adultes. Voir Kirsten McAllister, entretien avec McLaughlin, 2009.

101. Kirsten McAllister, entretien avec Angela Catlin, 2009.

102. Dori Laub, *op. cit.*, p. 57.

103. < http://bit.ly/W1NYX5>

104. < http://bit.ly/YN8wOlhttp://bit.ly/YN8wOl>

105. Ariella Azoulay, *op. cit.*, p. 14.

106. Matthias Christen, « Symbolic Bodies, Real Pain : Post-Soviet History, Boris Mikhailov and the Impasse of Documentary Photography », dans Frances Guerin et Roger Hallas (dir.), *op. cit.*, p. 51-68.

107. *Idem.*

108. Jill Bennett, *op. cit.*, p. 8.

109. Ariella Azoulay, *op. cit.*, p. 14.

110. L'analyse que propose Patricia Clough de la relation entre affect, conscience et émotion est à signaler à cet égard. Voir l'introduction de l'ouvrage *The Affective Turn : Theorizing the Social*, Durham et Londres, Duke University Press, 2007, p. 2.

111. Laura Marks, *op. cit.*, p. 170.

112. Marianne Hirsch, *op. cit.*, p. 53-54 et 80-83.

113. Dori Laub, *op. cit.*, p. 57.

Richard Baillargeon

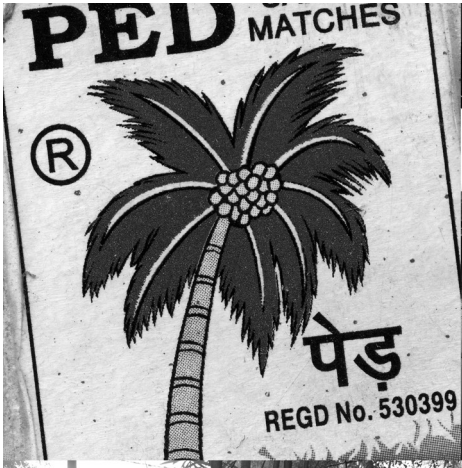
Ces parts d'ombre



Dans l'ici-ailleurs ce qui reste
des pas et des jours

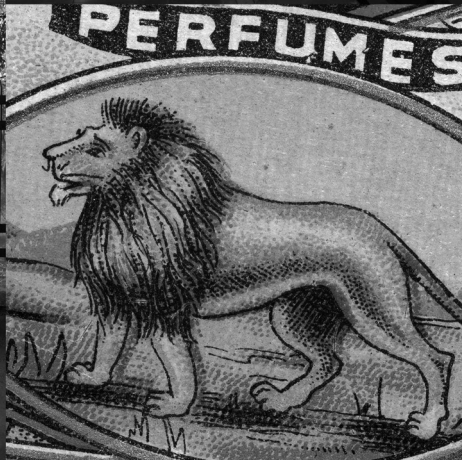
Dans le dédale des rues, on a peine à s'y retrouver. Baldev, le chauffeur, s'impatiente, il ne comprend pas bien là où je veux aller. Il se retourne et lance par-dessus son épaule et avec un fort accent : « *Street name, I need street name* ». L'impression tenace qu'on ne va nulle part et que depuis un bon moment déjà nous tournons en rond. Dans ce pays, les indications sont rares et les plaques donnant le nom des rues le sont encore davantage. L'adresse griffonnée sur un bout de papier ne suffit vraisemblablement pas. Le chauffeur s'arrête pour demander le chemin, de la main et sans un mot, on lui montre une direction, nous repartons. À plusieurs reprises Baldev s'arrêtera ainsi. Il fait maintenant très chaud dans la voiture et à l'extérieur, le trafic est lourd. La voiture avance avec peine. À chaque carrefour, des vendeurs itinérants ou des mendiants s'agglutinent aux fenêtres de la voiture. Faire non de la tête ou de la main, feindre l'indifférence, peut-être vaudrait-il mieux continuer à pied.




PED
MATCHES
®
पेड़
REGD No. 530399





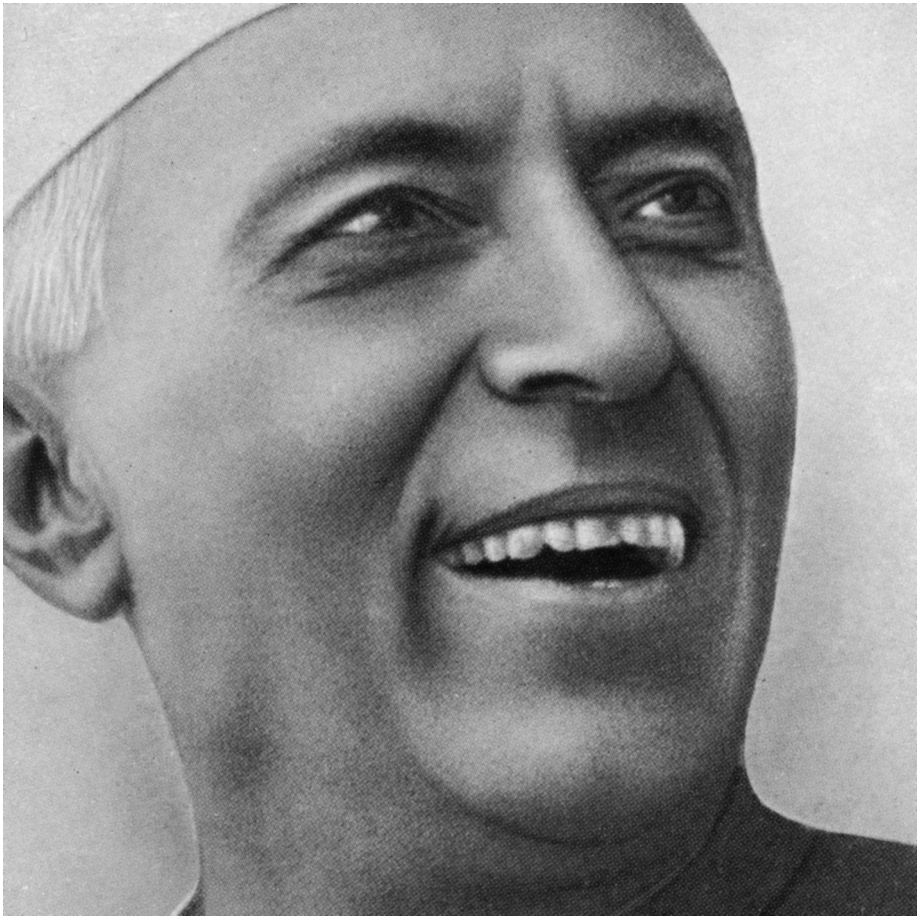

PERFUMES



Telle une gigantesque sentinelle, la statue d'une hauteur démesurée du dieu à face de singe se dresse au milieu de la grande esplanade du temple. Au pied de la statue, un prêtre est assis à même le sol sur un tapis délavé et sali. Des pèlerins tournent lentement autour de la grande statue. À l'invite du prêtre, je m'arrête et m'assieds devant lui. Il prend ma main et y verse un peu d'eau provenant d'un récipient de cuivre. On doit boire cette eau sacrée ou à tout le moins s'en mettre sur le visage. Sur un mode répétitif, il psalmodie des invocations aux dieux et me remet une fleur, un chrysanthème, puis il prend un peu de pigment rouge et trace sur mon front le tika. Sans cesser son chant, il me sourit et du regard m'indique la petite assiette devant lui. Quelques billets de banque, des pièces de monnaie, j'y dépose aussi quelques roupies. Aux pieds de la grande statue, dans une boîte vitrée, brûle une petite lampe. Il flotte dans l'air une odeur d'huile rance.

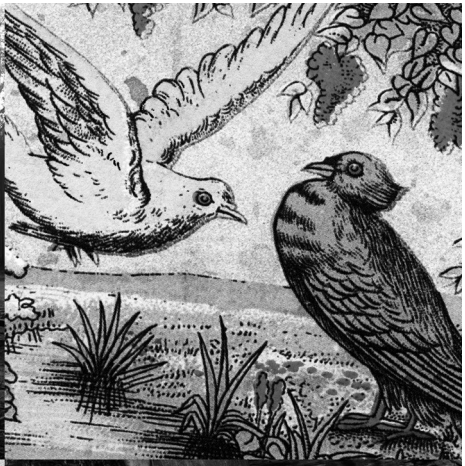


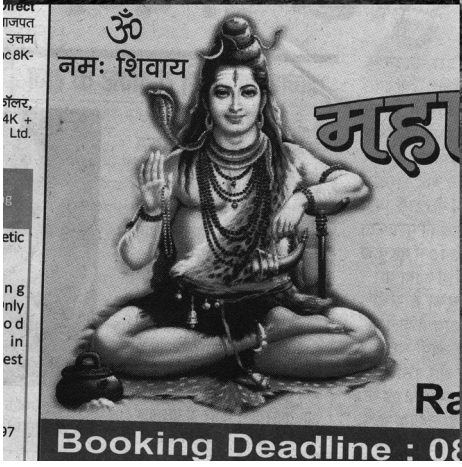





भारतीय रिज़र्व बैंक



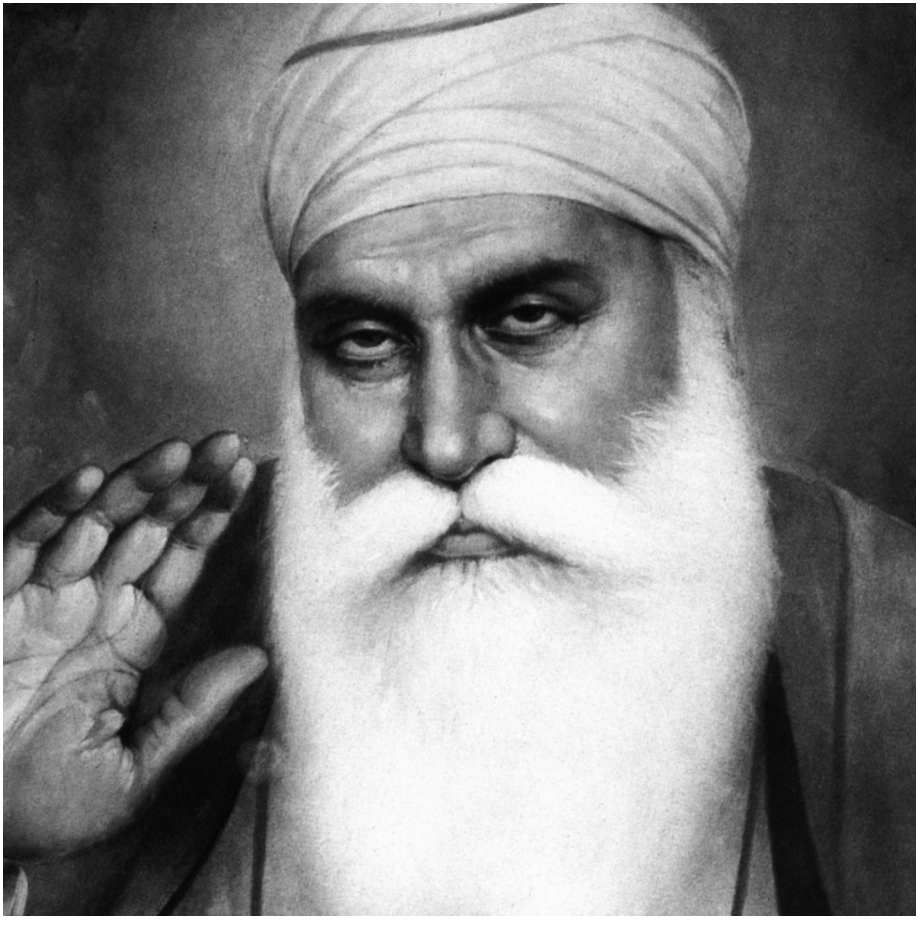



ॐ
नमः शिवाय
Booking Deadline : 0

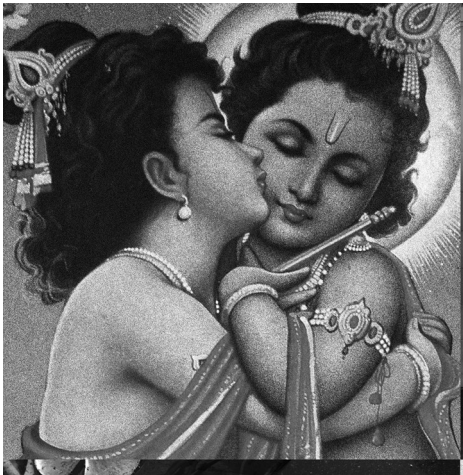




Dans un grand cadre et protégés par une vitre, des lambeaux de soie aux teintes incertaines où l'on devine, plus qu'on ne voit, une haute figure humaine. Dans la salle mal éclairée, sur un tout petit cartel, il est écrit qu'il s'agit du portrait en pied d'un roi d'une province d'Asie centrale au temps de la Route de la soie et de Marco Polo. Pas de gardien dans la salle, que ces objets anciens mal éclairés et des figures étranges qui s'accrochent à des tissus mal conservés. Voyage dans le temps, sur des steppes enneigées, un convoi de chameaux, cris des bêtes et des hommes, mais on entre dans la salle, un couple d'étrangers qui chuchote et va rapidement et sans s'arrêter d'une vitrine à l'autre. Plus loin, à l'extérieur de la salle, dans le grand déambulatoire circulaire du musée, une bruyante colonne d'écoliers et d'écolières passe sans s'arrêter. Ils s'interpellent les uns les autres et rigolent, certains écoliers ont un appareil photo et s'amusent à photographier les étrangers qu'ils croisent.

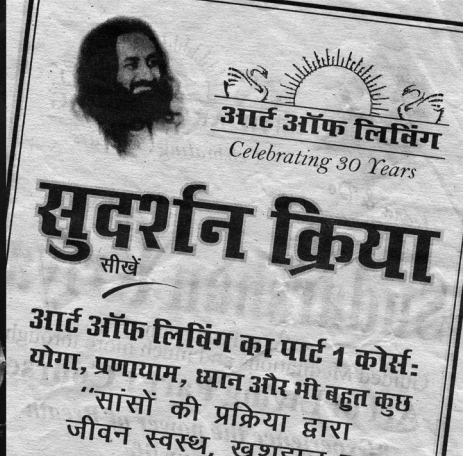


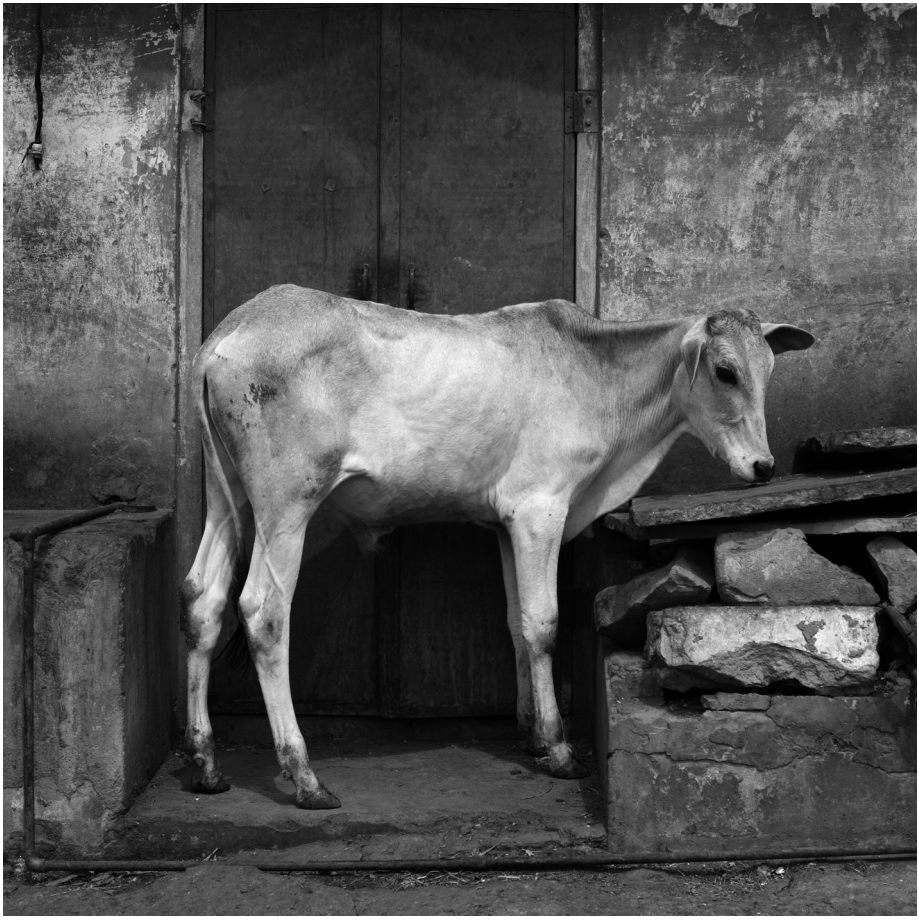









आर्ट ऑफ लिविंग
Celebrating 30 Years
सुदर्शन क्रिया
सीखें
आर्ट ऑफ लिविंग का पार्ट 1 कोर्स:
योगा, प्रणायाम, ध्यान और भी बहुत कुछ
"सांसों की प्रक्रिया द्वारा
जीवन स्वस्थ,



Il a plu toute la nuit. Parfois, il y avait de grands coups de tonnerre et de violents éclairs. Le vent projetait avec force la pluie contre les fenêtres. Au matin, autour du grand banyan, il y avait une large mare. On aurait dit que l'arbre formait à lui seul comme une sorte d'île prenant l'aspect d'un vaste château fort entouré d'une douve infranchissable. Avec ses branches qui deviennent en ployant vers le sol des racines, le banyan, telle une forteresse imprenable, s'élance dans les airs en une architecture compliquée. La pluie a maintenant cessé et de nombreuses feuilles tombées de l'arbre lors de la tempête flottent à la surface de la mare. Plus tard, quand l'eau se sera retirée, des jardiniers viendront avec de grands balais ramasser les feuilles et on entendra alors la chanson monotone du chuintement des balais sur le sol. Même sans grand vent, le matin, il y a toujours des feuilles mortes à ramasser.


WOODMAN
Happy Living

DEUXIÈME PARTIE

Migrations et médiations. Perspectives intermédiales

Photographie, errance et cinéma dans l'œuvre de Wim Wenders

Jenny Brasebin
Université de Montréal /
Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3

À l'occasion d'une rétrospective de l'œuvre de Robert Frank organisée par la Galerie du Jeu de Paume à Paris au début de l'année 2009, certains journalistes, tels que Valérie Duponchelle, ont parlé de « road movie photographique » afin d'évoquer le parcours de l'artiste[1]. Cette expression d'apparence absurde – puisqu'elle tend à poser, de façon inappropriée, une relation d'égalité entre deux médias – a toutefois le mérite de révéler l'existence d'une forme artistique qui serait en photographie le pendant d'un certain cinéma inauguré en 1969 par la sortie sur les écrans d'*Easy Rider*. Ce « genre » encore peu étudié, que Danièle Méaux nomme le « Voyage de photographe » – et que nous appellerons pour notre part « photographie de la route » afin de rendre plus évident encore le lien l'unissant au road movie –, voit ainsi le jour dès la fin des années 1950 et combine la pratique de l'errance à celle de la prise de vue :

> Des photographes, conjuguant étroitement itinérance et prise de vue, choisissent d'exploiter le dispositif matériel du livre afin de rendre compte de leur vécu. […] Le vécu du voyage constitue presque déjà en lui-même un moment du processus de création ; il est en tout cas indissociable du produit fini qui est proposé au lecteur. De telles démarches sont suffisamment récurrentes pour qu'on puisse discerner alors l'émergence d'une forme particulière, d'un « genre » : celui du Voyage de photographe[2].

Robert Frank, dont le nom demeure intimement lié à l'histoire de la *Beat Generation*[3], fait quelque peu figure de précurseur dans la constitution de ce genre ainsi défini, et Danièle Méaux rappelle d'ailleurs ce que la photographie de la route doit à l'artiste suisse : « Quels que soient les antécédents éventuellement discernables, *The Americans* de Robert Frank joue véritablement un rôle inaugural, dans la mesure où il lie le livre à l'expérience vécue, où il conjugue l'itinérance et la prise de vue en une seule et même démarche[4]. » De nombreux créateurs s'inscrivent dans la continuité du travail de Frank – mentionnons simplement Bernard Plossu, dont le *Voyage mexicain* est publié en 1979[5], ou encore Raymond Depardon à qui l'on doit *Errance* en 2000[6] –, mais ce sont les clichés de Wim Wenders qui suscitent ici notre intérêt. En effet, si Wenders s'est particulièrement illustré dans la réalisation de road movies (*Alice in den Städten*, 1974 ; *Im Lauf der Zeit*, 1976 ; *Paris, Texas*, 1984 ou encore *Bis ans Ende der Welt*, 1992), il mène en parallèle une activité de photographe qui a donné lieu à de multiples expositions et à la publication de recueils, parmi lesquels *Written in the West* (1987), et surtout *Bilder von der Oberfläche der Erde* (*Images de la surface de la Terre*) paru en 2006[7]. Ce dernier ouvrage retient notre attention en raison du rapport privilégié qu'il instaure entre photographie, errance et cinéma, et c'est cette relation que nous nous proposons d'examiner dans les lignes qui suivent.

Ainsi, il conviendra dans un premier temps d'analyser les clichés de Wenders en regard de la définition de ce « Voyage de photographe » mis au jour par Danièle Méaux. Nous observons que les images qui constituent *Bilder von der Oberfläche der Erde* sont marquées par un refus de l'illusion du mouvement, quand les photographies de la route s'efforcent le plus souvent de restituer par différents procédés la mobilité du sujet ou de l'objet représenté. En comparaison, nous ferons référence à certains clichés de Raymond Depardon (extraits de son recueil *Errance*) et de Dennis Hopper (puisés dans une récente monographie rassemblant des images réalisées entre 1961 et 1967[8]), qui nous semblent pertinents dans la mesure où les trois hommes partagent une pratique à la fois cinématographique et photographique de la route[9]. Nous établirons ensuite que les photos de Wenders s'inscrivent dans le champ plus vaste de ses productions filmiques, et qu'elles constituent un parcours à la fois rétrospectif et contrapunctique de son œuvre. Il s'agira alors de préciser le rôle de cet ensemble d'images fixes dans le flux d'images

cinématographiques du réalisateur. Enfin, nous verrons que la pratique de la photographie de la route n'est pas seulement concomitante, chez Wenders, de la réalisation de ses productions cinématographiques, mais que la photographie devient parfois la matière même de ses films, notamment dans *Alice in den Städten* qui se présente comme une œuvre double, à la fois road movie et « Voyage de photographe » à part entière.

Bilder von der Oberfläche der Erde rassemble 55 clichés en couleurs réalisés entre 1983 et 2001 au Japon, aux États-Unis, en Australie, mais aussi en Allemagne, à Cuba et en Israël. Les formats adoptés sont variés, cependant on observe une nette prédominance du panoramique horizontal ou vertical (33 photos sur les 55 que compte le recueil). Les sujets photographiés sont en grande majorité des paysages, à l'exception de quelques objets (une statue, une roche, un insecte dans la partie japonaise du recueil), et l'on constate l'absence de portraits en tant que tels, même si, au détour d'un lieu public (Alexanderplatz à Berlin, une rue de La Havane ou le front de mer à Tel-Aviv), émergent quelques silhouettes. Ces photos ont, dès 2001, fait l'objet d'expositions dans de grandes galeries à travers le monde (au Hamburger Bahnhof Museum de Berlin ou encore au musée Guggenheim de Bilbao) et ont valu à leur auteur une certaine reconnaissance académique (Wenders s'est vu notamment remettre le prix culturel de la Société allemande de photographie en 2003), avant d'être réunies et éditées dans un ouvrage papier en 2006[10]. Les clichés sont cependant accessibles en ligne depuis 2002 sur le site officiel du réalisateur, et y sont tous accompagnés d'un bref commentaire explicitant les intentions de l'artiste ou les conditions de la prise de vue[11]. L'aspect intermédial est donc mis de l'avant dès les origines du projet, qui mobilise d'emblée différents supports de diffusion (galerie, livre, site Web).

Bilder von der Oberfläche der Erde n'est pas présenté par son auteur comme un « Voyage de photographe » en tant que tel. Néanmoins, l'intitulé (« Images de la surface de la Terre ») renvoie immanquablement à un parcours de l'espace, et nous reconnaissons dans cet ouvrage l'imaginaire de la route, à travers la présence de sentiers de pierre ou d'asphalte qui se déclinent dans 18 clichés, mais également par l'intermédiaire du motif du véhicule (12 photos) et par l'abondance de paysages désertiques (7 occurrences). À ce titre, mais aussi en raison de l'importance de Wenders dans l'histoire du road movie, il nous semble intéressant d'interroger la contribution du réalisateur à la photographie de la route.

Les clichés rassemblés dans *Bilder von der Oberfläche der Erde* étonnent le lecteur par la grande impression d'immuabilité qu'ils dégagent, ce qui semble entrer en contradiction avec le principe même de la photographie de la route. Le choix des sujets représentés n'est pas étranger à la création de cet effet. Dans son ouvrage consacré au voyage de photographe, Danièle Méaux précise que : « [ce] sont souvent des lieux spécifiquement dévolus aux voyageurs que fixent les photographes itinérants : motels, stations-services, bars, cafétérias[12]. » Pour reprendre la terminologie de Marc Augé[13], il s'agit de non-lieux, soit des points de passage, que l'on traverse plutôt que l'on habite, et qui appellent toujours vers un au-delà. Par exemple, nous retrouvons dans les dernières pages d'*Errance,* de Depardon, la photo d'un snack au milieu de nulle part, et, plus loin, ce qui apparaît à première vue comme le hall d'un hôtel, avec deux fauteuils placés symétriquement de part et d'autre d'un miroir. Ailleurs, un cliché semble avoir été réalisé depuis la vitre d'un café[14]. Or, contre toute attente, les paysages reproduits par Wenders s'imposent ici par leur pesanteur et semblent nier toute idée de mobilité. Certes, nous repérons à deux reprises le salon d'un motel, avec ses sièges disposés en arc de cercle et sa fontaine à Coca Cola (dont la présence achève d'en faire un lieu public). Mais nous sommes avant tout frappé par la prédominance des immensités minérales du désert australien ou encore par le nombre de bâtisses imposantes[15], dont la façade en cadrage frontal – qui n'est pas sans rappeler certains clichés de Walker Evans – obstrue le champ de vision[16].

Si, conformément aux poncifs du genre, *Bilder von der Oberfläche der Erde* inclut des photographies de véhicules, leur mouvement apparaît la plupart du temps irrémédiablement entravé, comme ces autobus scolaires immobilisés sur un terrain vague, ou, plus manifestement encore, ces carcasses qui finissent de rouiller dans un cimetière de voitures. Plus loin, la photographie d'une tombe indigène portant, non sans ironie, l'épitaphe « Travelling Wolf », de même que la vue de sépultures en plongée, aux portes de Jérusalem[17], semblent contredire à jamais l'idée de mobilité. Le voyage est ainsi parvenu à son terme, et cette impression est portée à son comble dans la dernière section du recueil, consacrée à des images de destruction, capturées à New York au lendemain du 11 septembre 2001. Les seuls éléments mobiles représentés ici sont des véhicules de chantier équipés de pelles mécaniques, qui se frayent un

chemin parmi les décombres d'un monde révolu. Ces images, qui se présentent comme la négation même du voyage, entrent en contraste avec les photos de Dennis Hopper, par exemple, dans lesquelles le mouvement est suggéré, notamment, par la reproduction de véhicules en marche sur une autoroute[18]. Même si la vitesse n'est pas directement perceptible dans l'image, la « mise en scène » (une enfilade de voitures, raisonnablement espacées et réparties sur huit voies différentes ; des conducteurs accrochés à leur volant) ne laisse aucun doute sur la mobilité des sujets représentés. Ainsi, loin d'inviter à la déambulation, les photos de Wenders semblent ancrées dans la pierre et confèrent à l'ensemble du recueil une vive impression de pesanteur. Elles représentent, en quelque sorte, le bout de la route, la fin du mouvement.

Il faut également chercher cet effet de fixité dans la manière dont les sujets sont représentés chez Wenders. Le bougé ou le tremblé, résultant de la combinaison de trois pratiques médiatiques – l'appareil photo, la route et le véhicule – constitue un procédé typique du voyage de photographe. « C'est la route et l'automobile, rappelle Dominique Païni, qui ont permis le tremblé comme une catégorie autonome de la perception, en ne renvoyant plus à un ratage, un "défaut" ou une "faute" de la représentation[19]. » La photographie de la route se définit donc d'emblée comme un exercice intermédial, où le tremblé ne fait plus figure d'erreur technique, mais devient au contraire l'une des possibles marques distinctives du genre – comme en témoigne ce cliché de Dennis Hopper dans lequel nous observons, à travers un cadre bien défini (vraisemblablement composé par la vitre latérale d'un véhicule en mouvement), une barrière blanche aux contours légèrement floutés, et dont le manque de netteté peut être compris comme l'inscription de la vitesse dans l'image[20]. Cependant, à aucun moment Wenders ne met en avant ce procédé. S'il est vrai que nous discernons, dans trois clichés réalisés à La Havane, le frémissement subtil d'une voiture en marche, le tremblé est encore trop peu perceptible, et l'objet trop marginal dans la composition (qui s'attache avant tout à reproduire des façades d'immeubles) pour y voir la marque d'une figure de style.

La précision des photos de Wenders, mais aussi l'extrême rigueur de leur cadrage, tend ainsi à aller à l'encontre du principe de rapidité, de furtivité même, propre au voyage de photographe. Dennis Hopper aime à décrire ses photos prises « en route » comme le résultat d'une pulsion :

« *Because I was always in my car in Los Angeles, there are a series of images that I basically snapped on the go, impulsively*[21]. » En revanche, chez Wenders, tout semble calculé, mesuré, ce qui tend à gommer l'impression de spontanéité qui se dégage habituellement d'une photo de la route. Par exemple, le huitième cliché du recueil, « Street Front in Butte », apparaît comme une réplique très fidèle, à quelque 70 années de distance, du tableau d'Edward Hopper intitulé *Early Sunday Morning* (1930)[22]. Dans un article consacré à l'influence d'Edward Hopper sur la création de l'esthétique du road movie, Anne Hurault-Paupe rappelle ce que Wenders doit au célèbre peintre américain : « Wenders s'est beaucoup inspiré de l'esthétique des tableaux de Hopper pour l'image de certains de ses films […]. » Au sujet de *The American Friend*, Wenders témoigne : « Mon opérateur Robby Müller et moi, nous étions tellement enthousiastes de Hopper […] que nous avions ses images avec nous et qu'elles nous ont servi de modèle pour beaucoup de plans[23] ». Cette ascendance de Hopper (le peintre !), déjà perceptible dans le cinéma de Wenders, trouve également une résonance dans cette photo datée de 2000[24]. Le sujet (la façade d'un bâtiment en briques rouges), le cadrage – qui met la route au premier plan et laisse entrevoir une mince bande de ciel bleu en haut à gauche – mais aussi l'alignement de fenêtres étroites au premier étage, ainsi que la présence d'une poubelle (en lieu et place d'une borne-fontaine) et d'un poteau reprennent presque trait pour trait la disposition du tableau original. Il s'agit là d'une référence délibérée, de la part de Wenders, à l'œuvre de Hopper, comme en témoigne ce commentaire apparaissant sur le site officiel de l'artiste : « *Early morning,/not a soul on the streets of Butte, Montana./It was as if I had walked into my favorite painting/of Edward Hopper :/"Early Sunday Morning", painted in 1930./It was Sunday, indeed*[25]. » Tout se passe en quelque sorte comme si Wenders recherchait, dans les paysages traversés, non pas l'inédit mais plutôt le souvenir d'images familières composées par d'autres que lui.

Ainsi, la photographie de Wenders ne tente visiblement pas de capturer l'instant d'une rencontre ou de restituer l'ivresse du voyage, mais s'efforce plus manifestement de citer une œuvre picturale, ce qui lui enlève toute forme d'immédiateté – et peut-être aussi de vérité, dans la mesure où ce qu'elle tente de reproduire est moins la réalité qu'une image de la réalité. C'est ce que nous constatons également dans les deux clichés respectivement intitulés « Lounge Painting # 2 » et « Lounge Painting # 1 »

et réalisés dans le même hall de motel[26], qui mettent chacun au premier plan un tableau représentant une route. Dans le premier cas, il s'agit d'une bande d'asphalte qui longe un paysage côtier ; dans le second cas, on distingue les sinuosités de deux pistes qui s'entrecroisent et semblent mener à une chaîne de montagnes dans le lointain. La route est encore une fois représentée par l'intermédiaire d'une peinture, qui constitue de fait une sorte de filtre s'interposant entre le réel et le photographe et confère à l'ensemble une grande impression d'immuabilité.

Il existe une autre figure de style emblématique de ce genre photographique qui renvoie à la matérialité même du voyage : il s'agit de l'inclusion du cadre dans le cadre, lorsque le cliché est réalisé à bord d'un véhicule dont la vitre vient délimiter le contour du paysage. « Les indices matériels qui renseignent sur le mode de déplacement utilisé, écrit Danièle Méaux, paraissent découler des contraintes concrètes de la prise de vue. […] Elles constituent un topos du Voyage de photographe : elles signalent que le paysage a été vu à travers une découpe, elle-même mobile, et renvoient au vécu du trajet[27]. » Si l'on retrouve fréquemment ce système de surcadrage dans les road movies de Wenders (*Alice in den Städten* comporte de nombreux plans dans lesquels le paysage se détache à travers les vitres du véhicule), ses photographies de la route sont, quant à elles, totalement dépourvues de références aux conditions de la prise de vue. Elles se donnent comme une vision pure et directe des paysages traversés, sans véritablement documenter le voyage en tant que tel. À l'inverse, de nombreuses photos de Hopper présentent cet effet de « cadre dans le cadre ». Nous pensons particulièrement à un cliché pris à travers le pare-brise d'une voiture, dans lequel le tableau de bord ainsi que la ligne produite par les essuie-glaces constituent une première délimitation[28]. Le rétroviseur intérieur vient, par ailleurs, inscrire dans l'image un nouveau motif : le visage d'une jeune femme (vraisemblablement la conductrice) et, à l'arrière-plan, une autre automobile et ses passagers, dont les silhouettes se découpent elles-mêmes à travers le cadre des fenêtres. Ce système d'imbrication confère à la photographie de Hopper une profondeur, qui entre en contraste avec le caractère peut-être parfois unidimensionnel (d'ailleurs annoncé par le terme *Oberfläche*, qui signifie « surface », dans le titre de l'ouvrage) de certains clichés de Wenders : ses sages paysages australiens notamment, au cadrage léché, nous font plutôt l'effet de photos de tourisme et ne valent finalement que par la beauté du sujet représenté[29].

Danièle Méaux précise enfin que, dans le voyage de photographe, « les voies de circulation se présentent comme des vecteurs dynamiques qui conditionnent l'expérience perceptive[30] ». Par exemple, les photos du recueil *Errance* de Raymond Depardon sont traversées d'axes multidirectionnels qui confèrent à l'image une grande impression de mobilité[31]. La route et les fils électriques s'entrecroisent, transpercent l'espace et sont autant d'itinéraires possibles qui s'offrent au voyageur. Chez Wenders, en revanche, la route ne semble jamais mener vers un point de fuite. Elle apparaît la plupart du temps de façon transversale et se fait ligne de démarcation entre le photographe et le sujet représenté[32]. À trois reprises, toutefois, Wenders laisse entrevoir la route dans sa longueur, mais c'est pour mieux nier, semble-t-il, toute idée de déplacement. En effet, dans le premier cliché, nous distinguons un chemin de poussière qui tend à se confondre avec le reste du paysage désertique australien : c'est littéralement la disparition de la route qui est ici représentée. La deuxième image intitulée « The Road to Emmaus » donne à voir un court segment d'un chemin de pierre qui se dessine dans le crépuscule d'Israël. Il s'agit ici d'un vestige qui ne mène nulle part, car la voie se perd rapidement dans un paysage de montagnes. Dans le dernier cas, la photo représente une route barrée par un poste frontière, ce qui semble là encore mettre un terme à la déambulation[33]. Plus qu'un axe de circulation invitant au voyage, la route, dans les photos de Wenders, apparaît donc comme une ligne infranchissable séparant le photographe du reste du monde, et le ramenant définitivement à sa propre étrangeté – « car la Photographie, rappelle Roland Barthes, c'est l'avènement de moi-même comme autre[34] ».

Ainsi, les photographies de la route de Wenders, qui semblent s'inscrire dans ce genre que Danièle Méaux appelle le voyage de photographe, sont paradoxalement marquées par un refus de l'illusion du mouvement. D'une facture extrêmement précise et travaillée, chargées de références à d'autres œuvres photographiques et picturales (voire cinématographiques, dans la mesure où le recours au format panoramique et l'importance accordée aux paysages désertiques renvoient immanquablement au souvenir du western et du road movie), elles ne présentent pas l'effet de spontanéité attendu et l'on ne perçoit finalement en elles que ce que Barthes appelle le studium :

> Reconnaître le studium, c'est fatalement rencontrer les intentions du photographe, entrer en harmonie avec elles, les approuver, les désapprouver, mais

> toujours les comprendre, les discuter en moi-même, car la culture (dont relève le studium) est un contrat passé entre les créateurs et les consommateurs. Le studium est une sorte d'éducation […]. C'est un peu comme si j'avais à lire dans la Photographie les mythes du Photographe, fraternisant avec eux, sans y croire tout à fait[35].

Au confluent d'une multitude de références médiatiques, les photos de Wenders perpétuent ainsi – sans le renouveler – un imaginaire de la route, alimenté, entre autres, par les peintures d'Edward Hopper et les photographies de Walker Evans. En cela, ses clichés ne semblent pas tenir leurs promesses, et c'est davantage à une rétrospective de ses sources d'inspiration que nous convie l'artiste, qu'à un véritable parcours de la surface de la Terre, tel qu'annoncé dans le titre de l'ouvrage. Or, nous allons voir que l'intérêt des photographies de Wenders réside justement dans leur relation à d'autres images, mobiles cette fois, auxquelles elles ne cherchent pas à se substituer, mais dont elles constituent plutôt le contrepoint.

Les photographies de la route, d'une manière générale, ne se présentent pas individuellement mais sont comprises dans un ensemble qui les transcende. Comme le précise Danièle Méaux, « le livre paraît à même d'articuler en un tout sémantiquement cohérent des images, qui sont fragmentaires puisqu'elles proposent une coupe dans l'espace et dans le temps. […] Dès lors, la photographie n'est plus "essentialisée", mais pensée en fonction de son insertion dans un tout[36] ». Or, si le recueil *Bilder von der Oberfläche der Erde* constitue une entité cohérente et bien définie, on peut constater que les photos de Wenders s'inscrivent également dans un ensemble beaucoup plus vaste formé par les films du réalisateur. Ces photos dessinent en effet un parcours non pas chronologique (puisque l'insertion de clichés produits à plusieurs années d'intervalle vient briser la continuité temporelle[37]), mais géographique et biographique, retraçant en filigrane la carrière du réalisateur : une première section japonaise, constituée de 7 images, peut ainsi évoquer *Tokyo-Ga*, un documentaire de 1985 consacré à Ozu et à la capitale nippone ; les clichés suivants, au nombre de 16, représentent des paysages américains et rappellent tour à tour *Hammett* (1978-1982) et *Paris, Texas*, qui sort en 1984. C'est *Bis ans Ende der Welt* (1992) que nous reconnaissons à travers une série de 8 photos produites en Australie, et l'insertion d'une nouvelle image du Japon représentant un magasin de vêtements renvoie au souvenir de *Notebook on Cities and Clothes*, un autre documentaire de 1989, qui s'intéresse cette fois au travail du grand couturier Yamamoto. Deux

photographies d'Allemagne – un mur en gros plan et un attroupement de soldats de l'armée russe – nous ramènent possiblement à *Der Himmel über Berlin* (1987) qui se déroule entièrement dans la capitale alors encore divisée par le rideau de fer, et la troisième, prise à Dortmund, évoque sans doute le vidéoclip de la chanson des Toten Hosen « Warum werde ich nicht satt » que Wenders tourne en 2000[38]. Quant à la section cubaine (7 photos), elle est à mettre en parallèle avec *Buena Vista Social Club*, un documentaire musical sorti en 1999. Enfin, les 5 images composées au lendemain du 11 septembre servant à clore le recueil annoncent probablement *Land of Plenty* (2004), une fiction qui se présente comme une méditation sur les suites des attentats d'Al Qaïda de New York. Plus métaphoriquement, elles nous invitent peut-être à nous remémorer *Lightening over Water* (aussi connu sous le titre de *Nick's Movie*), un documentaire de 1980 dans lequel Wenders filme une autre « fin du monde » : les derniers jours du réalisateur Nicholas Ray, atteint d'un cancer, dans son appartement new-yorkais[39]. Ainsi, l'agencement de ces photos par pays permet de tracer une rétrospective plus ou moins fidèle à la chronologie des productions cinématographiques de Wenders, et sur les 55 clichés que comporte le recueil, seules les 8 photos prises en Israël ne semblent pas directement liées à la filmographie de l'artiste[40].

Si quelques-unes de ces images ont vraisemblablement été produites lors de repérages en vue de la préparation des films (certaines photos du sud des États-Unis datant de 1983 sont contemporaines du tournage de *Paris, Texas*, les clichés d'Australie précèdent de peu la sortie de *Bis ans Ende der Welt* et la section cubaine nous ramène à l'année de réalisation de *Buena Vista Social Club*), d'autres ont été composées *a posteriori* et intégrées à l'ensemble. Ainsi, Wenders est revenu à Butte au Montana en 2000, 18 ans après la sortie de *Hammett*[41], et en a rapporté 4 photos qui évoquent l'univers du romancier américain. Par ailleurs, le cliché représentant un cow-boy de dos, à Paris au Texas, date de 2001. Il s'est donc écoulé 18 ans depuis le tournage du film qui a valu à Wenders la Palme d'Or au Festival de Cannes en 1984. La silhouette représentée devient alors une sorte d'émanation de Travis, ce personnage errant qui traverse le récit. Et effectivement, sur le site officiel du réalisateur, la photo est accompagnée de la légende suivante :

I never saw his face.
The man unlocked the door
to the local AA center in Paris, Texas.

I had lost sight of Travis eighteen years ago,
but for a split second,
I thought it was him[42].

Ainsi, sans s'y substituer complètement, certains clichés de *Bilder von der Oberfläche der Erde* redoublent parfois les photogrammes des films auxquels ils renvoient : l'image de ce cow-boy anonyme ne peut se comprendre sans le souvenir des séquences de *Paris, Texas* où Travis apparaît coiffé d'un stetson, et les deux clichés d'un cimetière de voitures à Coober Pedy sont une citation presque littérale de plans tirés de *Bis ans Ende der Welt*.

À travers *Bilder von der Oberfläche der Erde*, Wenders fait donc acte de mémoire, revenant à l'occasion sur ses propres traces[43]. Son parcours se fait réitération et ses photos, empreintes de nostalgie pour un passé révolu, apparaissent alors comme les *loci* dont parle Barbara Le Maître en évoquant l'art de la mnémonique de Quintilien :

> Il n'est pas difficile de saisir les principes généraux de la mnémonique. Le premier pas consistait à imprimer dans la mémoire une série de *loci*, de lieux. […] Pour former une série de lieux dans la mémoire il faut […] se rappeler un bâtiment, aussi spacieux et varié que possible, avec l'atrium, la salle de séjour, les chambres à coucher, les salons, sans omettre les statues et les autres ornements qui décorent les pièces. Les images qui doivent rappeler le discours […] sont alors placées en imagination dans les lieux qui ont été mémorisés dans le bâtiment. Cela fait, dès qu'il s'agit de raviver la mémoire des faits, on parcourt tous ces lieux tour à tour et on demande à leur gardien ce qu'on y a déposé. […] Ce dont j'ai parlé pour une maison, on peut le faire aussi dans un bâtiment public, un long voyage[44].

L'activation de la mémoire passe ainsi par la détermination de points fixes au sein d'un flux continu. La réminiscence prend alors la forme d'un parcours en plusieurs étapes, dont la structure n'est pas sans rappeler celle du road movie, qui repose sur l'alternance de trajets et de haltes dans des lieux de transit. *Bilder von der Oberfläche der Erde*, mis en regard de la production cinématographique de Wenders, apparaît alors comme une collection de *loci*, renvoyant aussi bien aux souvenirs personnels du réalisateur qu'à une mémoire collective instituée par ses œuvres.

La pratique photographique de la route semble donc, chez Wenders, indissociable du cinéma, et la combinaison de ces deux médias confère aux images fixes une épaisseur nouvelle, dans la mesure où chacun des

clichés renvoie le lecteur à son expérience de spectateur de films et à un voyage qu'il a lui-même effectué par procuration. En cela, *Bilder von der Oberfläche der Erde* devient très révélateur de la démarche de Wenders, au sujet duquel Maria Racheva écrit : « *He is the typical representative of filmmakers who find their inspiration not in reality, but ultimately in the cinema itself*[45]. » Ainsi, ce qui apparaît d'abord comme un défaut (des photographies trop sages ou « unaires », pour reprendre l'expression de Barthes[46]) devient ultimement la marque de la réflexion du cinéaste sur l'image, selon lui toujours précédée et modelée par un système de références culturelles et cinématographiques, qui déterminent l'accession au réel. Or, c'est précisément cet aspect qui est problématisé dans l'un de ses premiers road movies, *Alice in den Städten*, dans lequel le personnage principal, photographe amateur, vient confronter son rêve américain à l'expérience du Nouveau Monde. On retrouve déjà, dans cette œuvre de jeunesse, le constat d'une forme de discordance entre les photos et la réalité qu'elles cherchent à représenter, et celui de la nécessité d'une « remédiation » par le cinéma.

Si les photographies de Wenders sont à mettre en relation avec son œuvre filmique, elles deviennent souvent chez l'artiste la matière même du récit cinématographique et constituent à plusieurs reprises le point de départ et le moteur de l'errance des personnages dans ses road movies les plus marquants. Ainsi, dès les premières images d'*Im Lauf der Zeit*, le personnage de Robert déchire le cliché d'une maison alors qu'il se trouve au volant de sa coccinelle, comme s'il renonçait par ce geste à un possible retour à la sédentarité. Dans *Paris, Texas*, Travis est obsédé par une photo réalisée sur le lieu de sa conception, et c'est pour retrouver cet endroit mythique qu'il erre pendant des jours dans le désert. Plus tard, une série de photomatons le représentant avec son fils et son ancienne conjointe l'amène à entreprendre un nouveau périple afin de réunir la mère et l'enfant. Mais c'est dans *Alice in den Städten* que les questionnements de Wenders sur la photographie nous semblent les plus prégnants. Dans ce film, un écrivain allemand dénommé Philip Winter effectue un voyage aux États-Unis dans le but d'écrire un article sur les paysages. Mais peu inspiré, Winter se contente de mitrailler compulsivement les territoires qu'il traverse à l'aide de son polaroïd, sans parvenir à toucher la profondeur à laquelle il aspire : son rêve américain. Son chemin croise alors celui d'Alice, une fillette abandonnée par sa mère, qu'il va

raccompagner chez elle en Allemagne. De leur rencontre naît un rapport transformé à l'image.

Dans la mesure où il rassemble en un tout cohérent une série de clichés réalisés en route par le personnage principal, *Alice in den Städten* constitue en soi un voyage de photographe tel que défini par Danièle Méaux. Contrairement à la plupart des compositions représentatives du genre, l'unité de l'œuvre n'est pas ici assurée par la matérialité du livre et par les textes qu'il comporte, mais par le récit cinématographique lui-même, qui permet de relier entre elles les images accumulées tout en documentant les conditions de prise de vue : le moment où le photographe appuie sur le déclencheur est ainsi fréquemment montré à l'écran, et les polaroïds se développent parfois même sous les yeux des spectateurs.

Comme dans *Errance* de Depardon, dont les clichés sont placés vis-à-vis d'un texte exposant les réflexions du créateur sur son art, le parcours photographique se double ici d'une méditation sur l'image : le film donne à voir les doutes et les hésitations qui habitent le personnage et exprime, par son intermédiaire, une certaine défiance à l'égard de la photo. En effet, Philip Winter, sorte d'alter ego cinématographique de Wenders[47], se montre perpétuellement insatisfait de ses productions photographiques, ce qui l'amène à observer : « On n'y retrouve jamais ce qu'on a vu. » Sans doute faut-il comprendre ce constat amer comme la prise de conscience d'un irrémédiable décalage entre le rêve américain – alimenté entre autres par les films hollywoodiens largement diffusés en Allemagne – que Winter ne parvient pas à fixer sur pellicule, et la réalité du Nouveau Monde, toujours trompeuse et décevante[48]. Ceci se traduit par un écart insurmontable entre l'image produite par le photographe et l'objet représenté. Ainsi, dans la séquence inaugurale, Winter, assis sous une jetée et face à la mer, réalise une série de clichés du même paysage sans jamais parvenir à retrouver sur le polaroïd la vérité du sujet photographié. Plus tard, le personnage fait escale devant une station-service et s'apprête à prendre une photo. Un adolescent à bicyclette surgit et pénètre dans le champ de vision de Winter, qui appuie sur le déclencheur de son appareil. Mais, curieusement, alors que l'image se recompose sous nos yeux, nous n'apercevons aucune trace du jeune garçon. De façon flagrante, l'incapacité de la photographie à restituer le réel est exprimée ici à travers l'escamotage.

Or, l'insertion des clichés de Winter au sein du film permet justement de dépasser cette insuffisance : en présentant tout d'abord les conditions de réalisation de l'image (le moment de repos sur la plage, l'arrêt de l'automobile devant la station-service, etc.) et en proposant ensuite une multiplicité d'angles de vue qui permettent d'abolir les limites du cadre photographique (par l'intermédiaire du champ/contrechamp, qui donne à voir l'objectif de l'appareil photo et ce qu'il y a derrière, ou tout simplement en élargissant le cadre de l'image), le cinéma intervient en complément de la photographie, dont il fait voler les frontières en éclat et compense les défaillances. Au-delà de cet effet de contextualisation, le film permet la réunion de l'image photographique et de son référent, qui peuvent être présentés de façon successive, ou même parfois simultanément : par exemple, après avoir montré la plage dans la scène initiale, Wenders donne à voir sa reproduction sur polaroïd dans le plan suivant. Ce procédé, qui consiste à faire apparaître en alternance le sujet et son double photographique, intervient à plusieurs reprises dans le récit (devant la station-service, près de la maison de la grand-mère d'Alice, etc.). Plus manifestement encore, et dans deux séquences distinctes (la première dans un hôtel d'Amsterdam, et la seconde dans l'échoppe d'un coiffeur), le spectateur embrasse d'un même coup d'œil le buste de Winter ainsi que son reflet dans un miroir, disposés en vis-à-vis. De manière métaphorique – puisque le miroir tient ici lieu de photographie (de même que la photographie tient lieu de miroir, dans une courte série de photogrammes où le reflet du visage d'Alice vient se superposer au portrait de Winter sur polaroïd) –, le cinéma réalise ainsi l'impossible jonction entre l'image et son référent, intervenant en complémentarité du médium photographique.

Au fil de l'errance du personnage, photographie et cinéma tendent progressivement à se concurrencer : d'abord avec ce photomaton d'Alice et de Winter, dont la constitution sérielle n'est pas sans rappeler la pellicule – la photo ne se pense donc plus isolément mais est prise dans un ensemble homogène ; mais surtout, dans l'avant-dernière séquence, où image photographique et image filmique entrent en parfaite symbiose. Sur le traversier qui les ramène, Alice et lui, auprès de sa famille, Winter cadre une femme et son fils à travers le viseur de son appareil, mais ne déclenche pas l'obturateur. Pour la première fois, nous observons

le processus de création de l'image en tant que tel. Il y a alors ici une véritable concordance entre ce que perçoit Winter et la représentation qu'il cherche à en produire, puisqu'il ne donne plus de la réalité une image fixe et déjà révolue au moment où elle émerge de l'appareil. Il y a également concordance entre image filmique et image photographique, dans la mesure où le viseur du polaroïd se confond, l'espace de quelques secondes, avec celui de la caméra. C'est enfin la coïncidence entre road movie et voyage de photographe qui est concrétisée par ce plan, puisqu'une même image non retouchée s'inscrit simultanément dans les deux œuvres : celle, photographique, de Winter et celle, cinématographique, de Wenders, ce qui nous permet de voir en *Alice in den Städten* un « road movie photographique » à part entière, pour reprendre, en la détournant quelque peu, l'expression popularisée par Valérie Duponchelle.

Ainsi, ce genre que Danièle Méaux nomme le voyage de photographe apparaît dans son principe même comme une forme intermédiale, combinant l'exercice de la prise de vue à la pratique de l'errance. Avec ses clichés de véhicules, d'asphalte et de paysages glanés « en route », *Bilder von der Oberfläche der Erde* s'inscrit manifestement dans cette tradition photographique qui remonte à la fin des années 1950, tout en présentant une originalité qui lui est propre, dans la mesure où le voyage auquel nous convie Wenders ne se définit pas tant comme une exploration de la surface de la Terre que comme une vision rétrospective de son parcours cinématographique. La traversée de l'espace se double donc ici d'un itinéraire mémoriel à la fois individuel et collectif, dans la mesure où les images rassemblées dans cet ouvrage convoquent indifféremment le souvenir d'expériences de tournage pour le réalisateur ou de projections de films pour les spectateurs. Bien plus, *Bilder von der Oberfläche der Erde* semble traduire – quelque 32 ans après la sortie sur les écrans d'*Alice in den Städten* – l'incapacité du photographe à embrasser son environnement sans l'intermédiaire d'un imaginaire cinématographique, toujours déjà là, qui modèle le regard et qui constitue, en fin de compte, la seule réalité possible. La Terre, parcourue par l'artiste, devient alors, pour paraphraser Wenders, « comme la grande toile blanche/sur laquelle le monde projette ses rêves[49] ».

Le « voyage de photographe » de Philip Winter dans *Alice in den Städten*



Figure 1. L'acte photographique – le « voyage de photographe » de Philip Winter.





Figure 2. L'impossible concordance entre image photographique et image filmique.



Figure 3. Alice parlant de la photographie : « *Es ist ein schönes Foto. Es ist so lehr.* » (« C'est une belle photo. Elle est si vide. »)



Figure 4. La photographie comme miroir – superposition des visages d'Alice et de Philip Winter.

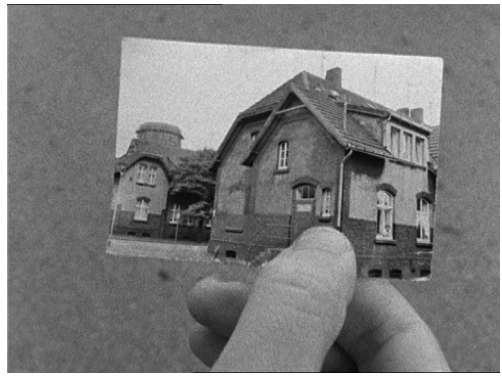


Figure 5. La photographie comme fil conducteur du récit : la maison de la grand-mère.



Figure 6. Composition sérielle – quand la photographie vient concurrencer le cinéma.

Notes

1. Valérie Duponchelle, « "*Les Américains*", le "road-movie photographique" de Robert Frank », *Le Figaro*, 5 janvier 2009, <http://bit.ly/ZHpkIF>. L'exposition en question, « Robert Frank. Un regard étranger Paris/*Les Américains* », s'est tenue du 20 janvier au 22 mars 2009, au Jeu de Paume-Concorde.
2. Danièle Méaux, *Voyages de photographes*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2009, p. 11-12.
3. Ainsi, par exemple, la préface de *The Americans* est rédigée par Jack Kerouac, qui, avec son roman *On the Road*, contribue à l'émergence du road movie.
4. Danièle Méaux, *op. cit.*, p. 13.
5. Bernard Plossu, *Le voyage mexicain, 1965-1966*, Paris, Contrejour, « Cahier de voyage », 1979.
6. Raymond Depardon, *Errance*, Paris, Seuil, 2000.
7. Wim Wenders, *Bilder von der Oberfläche der Erde*, Münich, Schirmer/Mosel, 2006.
8. Dennis Hopper, *Photographs. 1961-1967*, Tony Shafrazi (ed.), Cologne, Taschen, 2011.
9. Raymond Depardon, photographe et voyageur, a réalisé des films où l'errance tient souvent le premier plan (*Afriques, comment ça va avec la douleur*?, 1996). Quant à Dennis Hopper, on lui doit *Easy Rider*, et il est également l'auteur de photographies qui sont aujourd'hui rassemblées dans un ouvrage-somme dédié à l'artiste. Par ailleurs, Hopper a été l'interprète de Wenders dans *The American Friend* (1978) et *The Palermo Shooting* (2008).
10. Les photos rassemblées dans cet ouvrage appartiennent parfois à d'autres séries : certains clichés de la section américaine ont été publiés dans *Written in the West*, et Wenders a édité un recueil entier de photographies relatives à son séjour à Cuba : voir Wim et Donata Wenders, *Buena Vista Social Club* : *le livre du film*, Paris, Nathan, 2000.
11. Voir le site officiel du réalisateur : < www.wim-wenders.com> à la page < http://bit.ly/15mSIB>. Notons que le commentaire est absent de la version papier.
12. Danièle Méaux, *op. cit.*, p. 82.
13. Marc Augé, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXe siècle », 1992.
14. Raymond Depardon, *op. cit.*, respectivement p. 147, 163 et 165.
15. Photo 13 : « Lounge Painting # 2 », Gila Bend, Arizona, 1983, p. 41, et photo 15 : « Lounge Painting # 1 », Gila Bend, Arizona, 1983, p. 45 ; photos 26 : « The Valley of the Winds », Northern Territory, 1988, p. 66-67 ; 27 : « The Bungles Bungles », West Australia, 1988, p. 68-69 ; et 28 : « Lizard Rock », South Australia, 1988, p. 70-71 ; photos 11 : « Entire Family », Las Vegas, New Mexico, 1983, p. 37 ; et 16 : « Used Books Store », Butte, Montana, 2000, p. 47.
16. Wenders met de l'avant cette influence de Walker Evans sur l'esthétique de son film *Im Lauf der Zeit* : « Au départ de ce film, il y avait ce reportage que Walker Evans a fait dans le sud des États-Unis, pendant la Dépression […]. Les photos

de Evans guidaient souvent notre regard, il arrivait qu'on s'arrête sur la route pour tourner des scènes, justement parce qu'un bout de paysage ou un élément d'architecture nous sautait aux yeux et s'inscrivait dans l'esprit de ces photos. » Et il conclut : « Au fond, pour chaque film, on se rend compte qu'on est guidé par ce que l'on a regardé avant. » Wim Wenders, *Le souffle de l'ange*, Paris, Les Cahiers du cinéma, 1988, p. 20-21.

17. Photo 22 : « Joshua and John (behind) », Odessa, Texas, p. 59 ; photos 25 : « Junk Yard », Coober Pedy, South Australia, 1988, p. 64-65 ; et 29 : « Beetle Cemetery », Coober Pedy, South Australia, 1988, p. 72-73 ; photo 18 : « Indian Cemetery in Montana », 2000, p. 50-51 ; photo 36 : « Jerusalem seen from Mount Zion », 2000, p. 87.
18. Dennis Hopper, *op. cit.*, « Freeway », Los Angeles, 1964, p. 116-117.
19. Intervention de Dominique Païni dans le cadre du colloque *Regards sur la route. Photographie, cinéma, architecture. Quelle esthétique pour la route* ?, p. 76, http://mediologie.org/evenements/colloque_route/regards.pdf
20. Dennis Hopper, *op. cit.*, « Durango », Mexico, 1965, p. 167. La barrière ici représentée, avec sa forme qui rappelle celle d'une croix de Malte, devient d'ailleurs elle-même un symbole du cinéma. C'est ce que désigne Wenders, dans *Im Lauf der Zeit*, lorsqu'il fait dire à Bruno, son personnage projectionniste ambulant : « Sans cette petite chose-là, il n'y aurait pas d'industrie cinématographique ! Vingt-quatre fois par seconde, elle fait avancer le film d'un cran. »
21. Dennis Hopper, *op. cit.*, p. 403.
22. Voir par exemple une reproduction du tableau sur le site < http://bit.ly/VxaXu9>.
23. Anne Hurault-Paupe, « Edward Hopper et le Road Movie », dans Dominique Sipière et Alain J.-J. Cohen, *Les autres arts dans l'art du cinéma*, Les Presses universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2007, p. 85.
24. Photo 8 : « Street Front in Butte », Montana, 2000, p. 30-31.
25. Texte disponible sur le site officiel de Wenders.
26. « Lounge Painting # 2 » donne à voir à l'arrière-plan le tableau et la fontaine à Coca Cola qui constituent le sujet de « Lounge Painting # 1 », deux pages plus loin.
27. Danièle Méaux, *op. cit.*, p. 139.
28. Dennis Hopper, *op. cit.*, « Los Angeles », 1962, p. 118.
29. Le choix de la couleur plutôt que du noir et blanc joue certainement un rôle dans l'effet « carte postale » de certains des clichés de Wenders. D'ailleurs, paradoxalement, Wenders évoque sa méfiance à l'égard de la couleur dans une entrevue au sujet d'*Alice in den Städten* : « Jamais il n'a été question de tourner en couleurs. Cela vient aussi de la photographie qui pour moi, lorsqu'elle est en noir et blanc, est beaucoup plus réaliste et significative, un peu comme dans les documentaires ou les reportages. […] Par exemple, il était important pour moi dans *Alice dans les villes*, de présenter l'Amérique sous son vrai jour et d'éviter le piège du film sur fond de carte postale. » Entretien réalisé par Anna Gural, « Wim Wenders d'un continent à l'autre », *24 images*, nº 10, septembre 1981, p. 31-36, ici p. 33.
30. Danièle Méaux, *op. cit.*, p. 60.

31. Raymond Depardon, *op. cit.*, aux p. 79, 81, 87 et 131, qui sont les exemples les plus représentatifs.
32. Voir les photos 10 : « Safeway », Corpus Christi, Texas, 1983, p. 35 ; 11 : « Entire Family », Las Vegas, New Mexico, 1983, p. 37 ; et 12 : « Square with Cut-Out Figures in Butte », Montana, 2000, p. 38-39.
33. Photo 24 : « Dust Road », West Australia, 1988, p. 62-63 ; photo 39 : « The Road to Emmaus », near Jerusalem, 2000, p. 92-93 ; photo 43 : « On the Golan Heights », 2000, p. 100-101.
34. Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma, Gallimard, 1980, p. 28.
35. *Ibid.*, p. 50-51.
36. Danièle Méaux, *op. cit.*, p. 20-21.
37. La photo 22 : « Joshua and John (behind) », Odessa, Texas, a été prise en 1983 ; la photo suivante : « Wall in Paris, Texas », date de 2001 et l'on retrouve immédiatement après une série de photos de 1988.
38. Photo 34 : « Scheunenviertel », Berlin, 1992, p. 83 ; photo 35 : « On Alexanderplatz », Berlin, 1992, p. 85 ; photo 33 : « After a "Tote [sic] Hosen Concert at the Westfalen Stadiun », Dortmund, 2001, p. 81.
39. *Nick's Movie* constitue lui-même une sorte de contrepoint à *The American Friend* dont il évoque l'expérience de tournage et cite littéralement certains plans. Voir Michel Boujut, *Wim Wenders*, Paris, Flammarion, coll. « Champs *Contre-Champs* », 1989, p. 113.
40. À moins que la représentation de lieux hautement chargés de signification religieuse ne soit également à mettre en relation avec *Der Himmel über Berlin* (1987), dans lequel un ange abandonne sa vie céleste pour rejoindre le monde des hommes.
41. Wenders raconte sa fascination pour la ville de Butte et rappelle l'importance de ce lieu dans l'œuvre de Hammett : « Cela m'aurait permis de tourner dans la ville de Butte, dans le Montana. Dans le roman, la ville s'appelle Poisonville, mais Hammett a dit dans des interviews que le modèle de Poisonville, c'était Butte. Je suis allé à Butte. J'ai été très impressionné. » Wim Wenders, *Le souffle de l'ange*, *op. cit.*, p. 30.
42. Commentaire accompagnant la photo 14 : < http://bit.ly/a2fYxP>.
43. Certains films de Wenders constituent eux-mêmes des actes de mémoire : *Nick's Movie* permet ainsi d'évoquer, en filigrane, le souvenir de *The American Friend*.
44. Barbara Le Maître, *Entre film et photographie. Essai sur l'empreinte*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2004, p. 129.
45. Maria Racheva, entrée « Wim Wenders », dans Christopher Lyon (dir.), *The International Dictionary of Films and Filmmakers, vol. 2 : Directors/Filmmakers*, Chicago et Londres, St. James Press, 1985, p. 586.
46. Roland Barthes, *op. cit.*, p. 69.
47. Le nom « Winter », qui sonne en effet quelque peu comme « Wenders », apparaît de façon récurrente dans la filmographie du réalisateur (*Im Lauf der Zeit*, *Lisbon Story*, *Bis ans Ende der Welt*), et le personnage est invariablement incarné par le même comédien, Rüdiger Vogler. Par ailleurs, Wenders prétend dans *Emotion*

Pictures qu'il s'est fortement inspiré de sa propre expérience de l'Amérique pour écrire le scénario d'*Alice in den Städten*.

48. C'est cette désillusion qu'exprime Wenders lorsqu'il écrit au sujet de son expérience américaine : « J'avais supposé quelque chose "derrière", je l'avais cherché et ne l'avais pas trouvé. » Wim Wenders, « Le rêve américain », dans *Emotion Pictures*, Paris, L'Arche, 1987, p. 176.
49. Wim Wenders, *Emotion Pictures*, *op. cit.*, p. 166.

Sur le plateau de *Docteur Folamour*[1]

John O'Brian
Université de Colombie-Britannique

Peter Sellers : Dis donc, j'aimerais te poser une autre question. Quel est le but de ta visite aux studios de Shepperton, pendant le tournage de *Docteur Folamour* ? J'ai remarqué que tu prenais des photos sur le plateau.

Weegee : C'est très intéressant. Kubrick, je l'ai connu il y a environ vingt ans. C'était un enfant. Un garçon photographe. Très bien. D'accord. Alors […], j'ai reçu un appel de Columbia. J'ai pris l'avion et je me suis précipité ici. Et Stanley me dit : « Écoute, aujourd'hui les photographes, ils utilisent tous la lumière ambiante, etc. » Ce n'est pas trop son truc. Il me dit, « Weegee, quand tu as pris les photos de *Naked City*, elles étaient très crues. Tu avais le flash directement sur ton appareil. Si tu prends des photos comme ça aujourd'hui, tu vas faire rire de toi. Mais moi, c'est ce que je veux ». Alors tu remarqueras que je suis le seul qui prend des photos au flash. Je n'ai pas besoin de le faire, en fait. Je le fais pour faire plaisir à Stanley.

Peter Sellers : Il m'a l'air assez content de ton travail.

Weegee : Tant qu'il paie les ampoules.

Conversation entre Peter Sellers et Weegee
Studios Shepperton, 1963[2]

Cette conversation entre Peter Sellers et Weegee (aussi connu sous le nom de Arthur Fellig) enregistrée en 1963 pourrait avoir plus de profondeur qu'elle ne le laisse paraître. Comme il l'explique à Sellers, Weegee a rencontré Stanley Kubrick à New York il y a longtemps, et le réalisateur veut maintenant qu'il prenne des photos au flash sur le plateau de *Docteur Folamour ou : comment j'ai appris à ne plus m'en faire et à aimer la bombe*. C'est pourquoi il l'invite aux studios de Shepperton – parce qu'il a la réputation de travailler au flash. Toutefois, en racontant son histoire à Sellers, Weegee laisse entendre qu'une autre raison aurait poussé Kubrick à l'embaucher, que le photographe ne paraît pas avoir entièrement saisie.



Figure 1. Weegee, *Self-Portrait with Speed Graphic Camera and Flash*. Photo tirée de *Naked City*, 1945, p. 10.

« Weegee, quand tu as pris les photos de *Naked City*, elles étaient très crues, aurait dit Kubrick. […] Mais moi, c'est ce que je veux ». Que veut Kubrick, exactement ? Se reporte-t-il seulement aux photographies ou pense-t-il aussi au film qu'il est en train de réaliser ? De toute évidence, il veut que les photos prises par Weegee rappellent le style tabloïd de *Naked City*, le célèbre ouvrage de Weegee publié en 1945[3] [figure 1]. Ce qui est moins évident, c'est que Kubrick veuille ou pas que l'immédiateté que le flash confère aux images du livre, le côté « cru » caractéristique des photos de Weegee, se reflète dans *Docteur Folamour*. Je suis d'avis que de solides arguments soutiennent cette hypothèse. Si je ne fais pas erreur, et si Kubrick veut bel et bien que *Naked City* teinte son film, c'est non seulement le travail au flash de Weegee qui justifie l'invitation de ce dernier, mais aussi les images elles-mêmes de la vie nocturne et des scènes de crime qui composent le livre signé par le photographe. Avoir Weegee à Shepperton n'est peut-être pas essentiel à la réalisation du film – le livre aurait suffi –, mais sa présence sur le plateau rappelle à Kubrick ce qu'il aime dans *Naked City* et ce qu'il vise comme esthétique pour *Docteur Folamour*.

Le photographe et le réalisateur savent qu'il n'est plus nécessaire d'employer le flash pour obtenir le type de résultats que Kubrick recherche. L'amélioration des objectifs, les éclairages artificiels et la sensibilité accrue des films rendent désormais le flash anachronique. « Si tu prends des photos comme ça aujourd'hui [au flash], tu vas faire rire de toi », dit Kubrick. « Je le fais pour faire plaisir à Stanley », explique Weegee à Sellers (bien qu'on puisse affirmer sans trop risquer de se tromper que ça lui fait plaisir, à lui aussi). Pour la plupart, les commentateurs n'ont pas relevé les principales implications de la conversation de 1963 entre Sellers et Weegee et se sont plutôt concentrés sur un matériel sonore relativement insignifiant. Ils ont plutôt cherché à savoir – encore et encore – si Sellers avait emprunté à Weegee, qui avait son fort accent hongrois de New York, l'inflexion parodique qu'il utilise dans le rôle-titre du film pendant cet échange[4]. Sellers ne prétend pas le contraire. Dans une entrevue au *Steve Allen Show*, peu après le lancement du film en 1964, il confirme que Weegee a été son modèle[5]. Voilà qui ne met pourtant pas fin aux spéculations. Wernher von Braun, Edward Teller, John von Neumann et Henry Kissinger font partie de ceux qui sont aussi cités comme modèles.

Une photo de Kubrick sur le plateau de *Docteur Folamour* montre le réalisateur, un œil grand fermé, en train d'évaluer un angle de caméra

depuis un point de vue en contre-plongée [figure 2]. La photo n'est pas de Weegee, et n'a pas été prise au flash. Elle est de Dimitri Kasterine, un des deux photographes de plateau officiellement embauchés par Columbia pour fournir les images promotionnelles du film[6] (l'autre photographe de plateau se nomme Bob Penn ; Nicolas Tikhomiroff a aussi pris des photos, surtout de la scène d'entartage général dans la salle de crise, coupée par Kubrick au montage[7]). Mais la photo *aurait pu* être prise par Weegee. La manière dont le photographe s'est approché de son sujet avec l'appareil photo pour obtenir une image spontanée et déséquilibrée sur le plan de la composition porte la signature de Weegee. Dans les années suivant la Seconde Guerre mondiale, l'esthétique de la prise à bout portant devient un courant dominant du photojournalisme américain, tout comme le style tabloïd en général (j'en dirai davantage à ce sujet plus loin). Comme d'autres photographes de l'époque, Kasterine fait sienne cette tendance – et Kubrick avait fait de même, quand il travaillait comme « garçon photographe » dans les années 1940 à la revue *Look*, à New York (encore une fois, j'en dirai davantage à ce sujet ultérieurement).

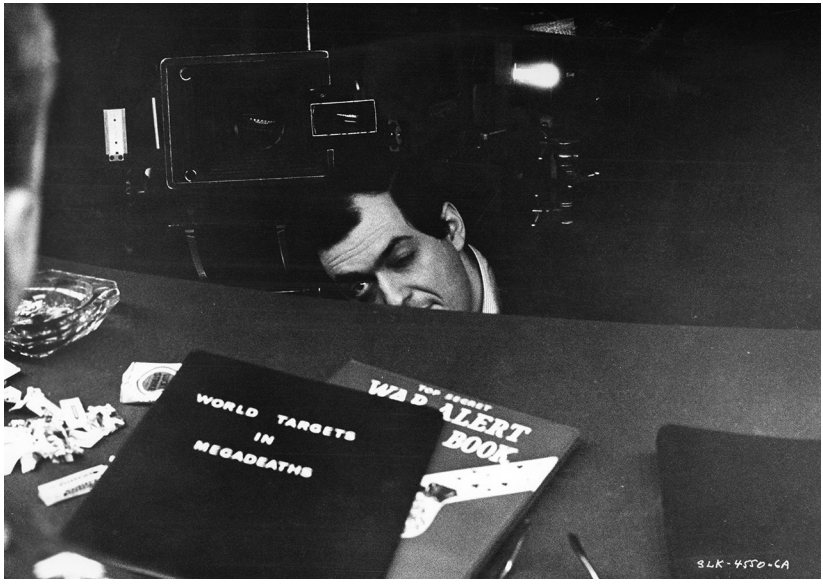


Figure 2. Dimitri Kasterine, *Stanley Kubrick Lining Up a Shot on the Set of Dr Strangelove* (1963). Collection de l'auteur.

De nombreuses caractéristiques du travail de Weegee sont manifestes dans la photo de Kubrick prise par Kasterine. La tête inclinée, le réalisateur regarde au-dessus d'une table dans la salle de crise du plateau. Son œil reflète la lumière qui illumine la table et les objets qui s'y trouvent, et est cerclé de noir, comme s'il avait reçu un coup. L'image se caractérise par de forts contrastes entre lumière et obscurité, comme dans de nombreuses photos de *Naked City* prises de nuit comme de jour (par exemple, *Sudden Death*, à la page 91, et *The Curious One*, à la page 49)[8], et par des lignes nettes et des angles rompus. Le rebord de la table coupe la composition en deux à l'horizontale. Exception faite de la tête inclinée de Kubrick et de quelques objets faiblement éclairés, la portion supérieure est plongée dans l'obscurité. La portion inférieure est dominée par la page couverture noire d'un cartable posé sur la table dont on peut lire le titre : *World Targets in Megadeaths* (Cibles mondiales en millions de morts). Le cartable, dont le noir s'agence avec les teintes sombres du haut de l'image, est placé sur une diagonale allant de l'œil du réalisateur à la tête de George C. Scott, qui joue le général Buck Turgidson dans le film. Le côté droit de la tête et l'épaule de Scott sont flous et n'apparaissent qu'à la gauche sur la photo, ce qui indique que le photographe se tenait au-dessus de l'acteur pour la prendre. Des emballages de gomme à mâcher, un paquet écrasé de Lucky Strikes, un cendrier sale et deux autres cartables, dont un portant le titre *Top Secret War Alert [Actions] Book* (Livre ultraconfidentiel des mesures à prendre en cas d'alerte à la guerre), jonchent également la table[9].

L'attention est d'abord captée par la tête inclinée et l'œil brillant de Kubrick, puis par le cartable intitulé *World Targets in Megadeaths* par-dessus lequel il regarde. Ces deux éléments, l'œil cyclopéen du réalisateur et le cartable noir sur le massacre nucléaire, occupent l'espace entre la caméra utilisée pour filmer le long métrage, que l'on voit au-dessus de Kubrick, à gauche de sa tête, et l'appareil photo avec lequel la photo est prise. Autrement dit, ils occupent l'espace entre l'image animée et l'image inanimée. Ils occupent également l'espace entre l'obscur fantasme de *Docteur Folamour* et la réalité d'une guerre nucléaire, où le terme d'Herman Kahn, *megadeath*, stratège nucléaire américain, désigne un million de morts. L'espace est chargé. « "L'âge nucléaire" détermine un certain type de colloques, observe Jacques Derrida, sa technologie de l'information, de la diffusion et de l'archivation, son rythme de parole, ses procédures de démonstration – et donc ses arguments et ses armements, ses modes de persuasion ou d'intimidation[10]. »

Bien que la photo de Kasterine n'ait pas été retenue par Columbia comme photo promotionnelle, des douzaines d'autres clichés du photographe l'ont été[11]. C'est le désir des spectateurs de s'accrocher à l'expérience éphémère du cinéma qui, au départ, est à l'origine de la demande de photos de plateau. Comme genre, Laura Mulvey fait observer que la photographie de plateau enrichit le contact du public avec le film en lui permettant de retourner à l'expérience du visionnement – ou, pour le public qui n'a pas encore vu un film particulier, de se préparer à ce qu'il verra. « Ces images secondaires, précise Mulvey dans son ouvrage *Death 24x a Second*, sont conçues pour donner l'illusion […] de la possession, pour créer un lien entre le spectacle irrécupérable [du film] et l'imagination du spectateur[12] ». À l'ère du numérique, la capacité des spectateurs à suspendre le temps cinématographique en appuyant sur le bouton « pause » d'un appareil a réduit la demande de photos de plateau. Il n'en demeure pas moins que le désir d'images immobiles et d'immobilité en général reste fort dans l'ère postanalogique. Je serais bien incapable de rédiger cet essai sans voir des photos de plateau, sans la possibilité d'examiner des impressions individuelles, chose que les images animées ne permettent pas[13]. L'image interrompue par un appareil numérique n'est certes pas un objet matériel, mais elle en devient un, car elle représente le moment rendu absent par le mouvement du film. À l'instar de la photographie de plateau, le bouton « pause » est un des mécanismes permettant au public (y compris les voyeurs et les fétichistes) de maîtriser l'image. Ou d'essayer de la maîtriser, car la photo est toujours assujettie au temps, qui défigure et décale.

Weegee, qui se nomme lui-même « the Famous » (le Célèbre), figure au registre du personnel de *Docteur Folamour* non pas comme photographe, mais bien comme consultant en effets spéciaux. Son cachet s'élève alors à 750 £, un montant important pour l'époque[14]. Comme nous l'avons vu, Kubrick veut qu'il prenne des photos au flash dans l'esprit de *Naked City*. Au moyen d'un appareil photo Speed Graphic 4 x 5 po, placé à une distance focale de six ou dix pieds, Weegee prend donc *on the fly* (sur le vif) – ou, comme l'a fait remarquer John Coplans, « *on the sly*[15] » (à la dérobée) –, à bout portant, des photos de scènes non répétées. Dans les années 1930 et 1940, il s'était spécialisé dans les scènes d'accidents et de crime nocturnes dans les quartiers peuplés d'immigrants de New York.

C'est là qu'il a grandi. À la pige pour des tabloïds comme le *New York Daily Mirror* et le *PM Daily*, « il passait ses nuits à rôder comme photographe de presse, faisant de la vie des "locataires de la ville" son sujet[16] ». Si l'on en croit les images qu'il croque, il rôde sur le plateau de *Docteur Folamour* de la même manière, photographiant de près et à l'improviste les acteurs et l'équipe de tournage. Bien qu'il soit mieux connu pour ses photos de cadavres recroquevillés, d'incendies, de petits délinquants et d'accidents de voiture, Weegee aime aussi photographier les gens au travail, particulièrement s'il y a quelque chose d'inusité dans ce qu'ils font. C'est cet intérêt qu'il démontre sur le plateau du film. Près d'une douzaine de photographies montrent Kubrick en train de regarder dans le viseur d'une caméra depuis un angle difficile. Weegee photographie le réalisateur juché sur un escabeau, examinant en plongée Mlle Affaires étrangères affalée sur un lit ; couché à plat ventre sur un chariot à la base aérienne de Burpleson ; et penché inconfortablement pour travailler en rafale des scènes de la salle de crise. Abstraction faite de la tenue de Kubrick et de son équipe, la plupart des photos pourraient très bien figurer dans les pages de *Naked City*.

Naked City fut un succès instantané lors de sa publication en juin 1945, deux mois avant le bombardement d'Hiroshima et de Nagasaki. Avant la fin de l'année, le livre avait déjà été réimprimé six fois. Il est longtemps resté très populaire – il l'est toujours aujourd'hui d'ailleurs –, ce qui en fait le livre de photographie le plus rentable de l'histoire aux États-Unis, plus que les ouvrages de Lewis Hine, de Margaret Bourke-White, de Walker Evans et d'autres illustres photographes[17]. Cette réussite n'est pas aussi surprenante qu'elle pourrait le paraître de nos jours. En 1945, Weegee avait déjà fait couler beaucoup d'encre dans les périodiques américains. La revue *Popular Photography* avait publié deux articles à son sujet en 1937, le premier intitulé « Free-Lance Cameraman » (Caméraman pigiste) et le second, « How "Pop" Photo Crashes an Opening » (comment la photo « populaire » s'invite à une première), la revue *Life* lui avait consacré des articles en 1939 et en 1940, et, en 1943, le *Saturday Evening Post* avait publié un article intitulé « Weegee », tout simplement[18].

Tablant sur la célébrité que *Naked City* a apportée à son auteur, *Life* avait publié en 1946 un photoreportage titré « Weegee Shows How to Photograph a Corpse[19] » (Comment photographier un cadavre selon Weegee) – ce numéro de la revue comportait aussi deux articles sur la question nucléaire, préfigurant avec presque vingt ans d'avance l'association de Weegee à *Docteur Folamour* et la menace atomique[20]. À l'époque,

Weegee donne un cours de photographie d'actualité à l'Art Institute of Design de Chicago ; c'est d'ailleurs à Chicago que le photoreportage a été réalisé. On peut lire dans l'article de *Life* que la renommée croissante de Weegee « l'a conduit à s'acheter un smoking […] et à faire de la pige pour des publications comme *Vogue* ». Toutefois, nous dit-on, le photographe reste surtout « connu pour ses photos [style tabloïd] de pagaille et de meurtre[21] ». Le photoreportage de trois pages montre Weegee tirant d'une boîte un mannequin en smoking tenant le rôle du cadavre, plaçant celui-ci sur le trottoir près d'une arme à feu et d'un chapeau, puis tournant autour de la mise en scène avec son Speed Graphic pour obtenir une prise digne de sa réputation de maître des homicides de rue. « Des gens se font liquider […] sur les trottoirs de New York, écrivait Weegee dans *Naked City*. La seule chose insolite à propos de ces meurtres, c'est qu'ils ne sont jamais élucidés. Les types sont toujours bien habillés […], avec leur chapeau gris perle près d'eux[22]. » La mise en scène de Chicago s'inspirait d'une photo prise à New York, qui, elle, n'avait pas été mise en scène[23].

Avant d'être réalisateur, Kubrick a été photographe. Il est donc très sensible au glissement qui se produit entre l'immobilité et le mouvement dans les deux médias, au fait que le film et la photo ne sont pas des catégories dissociées. Une séquence d'images distinctes, enchaînées au rythme de 24 images par seconde, avec ou sans décès, donne une illusion de mouvement et de continuité. « Aujourd'hui, même la microphysique serait paralysée sans la photographie[24] », observe Marshall McLuhan en 1964, année de la sortie de *Docteur Folamour*. L'interconnexion entre la fission nucléaire, la photo et le film ne résulte pas d'une réaction en chaîne, mais bien de l'hybridité et du métissage des médias.

J'ai dit plus tôt que Kubrick s'était approprié le style tabloïd de Weegee quand il travaillait sur des romans-photos pour la revue *Look*, à la fin des années 1940[25]. Les histoires empruntaient l'apparence et la structure du film noir et du cinéma narratif d'une façon comparable à la manière dont le film noir s'est approprié la photo tabloïd. Daniel Kothenschulte a soutenu que les photos de Weegee n'avaient pas joué un rôle important dans les romans-photos de Kubrick, opposant le besoin de contrôle de Kubrick à la recherche de spontanéité de Weegee[26]. Voilà qui révèle une incompréhension de la pratique de Weegee et du degré de maîtrise que ce dernier exerçait lorsqu'il produisait ses images « spontanées ». Bien qu'il prenne à temps compté des photos pour des publications à diffu-

sion massive, Weegee est extrêmement soucieux de l'apparence de ses images. Et parce que ces images sont imprimées sur du papier journal bon marché qui absorbe l'encre et oblitère la nuance des tons, il se fait un devoir d'accentuer la netteté des contrastes entre le clair et l'obscur. Pour vendre ses photos aux rédacteurs en chef, Weegee doit réaliser des images faciles à décoder, accessibles d'un coup d'œil aux publics friands d'excitation visuelle. Kubrick comprend les exigences des tabloïds, tout comme il comprend la façon de Weegee d'y satisfaire.

Le 18 janvier 1949, « Prizefighter », un reportage photo de Kubrick, est publié dans *Look*. Il suit la routine d'un boxeur se préparant à un combat. David Campany, dans son livre *Photography and Cinema*, commente le photoreportage de Kubrick, observant que « l'éclairage rappelle le film noir, et les images du combat ont le caractère dramatique des photos de tournage[27] ». Dans le photoreportage, la photo principale du combat a pour légende « Walker Carries Attack » (Walter conduit l'attaque). L'accent



Figure 3. Weegee, *Sellers Survives Custard Pie Battle: (One)* (photo de presse diffusée par Planet News Ltd, 1963, Londres). Collection de l'auteur.

est mis sur la tension des muscles des deux boxeurs après un échange de coups. Les silhouettes des deux hommes se découpent nettement contre un arrière-plan obscurci d'une manière qui rappelle une photo de Weegee où l'on voit Sellers se faire nettoyer après le tournage de la scène d'entartage général dans la salle de crise[28] [figure 3]. Sur le cliché, Sellers ressemble davantage à un clown vaincu qu'à un physicien nucléaire nouveau genre. La scène d'entartage est notoirement absente du film. De fait, elle a été coupée à la dernière minute par Kubrick, qui y voyait plus de farce que de satire, un ton plus loufoque que sombre[29].

La sensibilité photographique de Kubrick ne peut pas être détachée de sa sensibilité cinématographique. Son premier film, un court-métrage documentaire intitulé *The Day of the Fight* (*Le jour du combat*, 1951), reprend « Prizefighter ». D'ailleurs, Kubrick a recours aux services du même boxeur, et il se sert d'un appareil photo quand il réalise ses films. Sur le plateau de *Docteur Folamour*, Kubrick a en tout temps un appareil photo de poche sur lui[30]. « Il avait toujours son petit PenD d'Olympus, se souvient Ken Adam, décorateur de plateau, même qu'à un moment donné, il m'a remis un de ces petits appareils. Nous étions comme des enfants qui photographient tout. C'est dans ce contexte qu'il m'a appris énormément de choses sur la photo, la lumière, l'angle des prises de vue[31]. » Contrairement aux photos prises sur le plateau par Kasterine, Penn, Tikhormiroff et Weegee, celles de Kubrick et d'Adam ont une utilité dans l'immédiat[32].

Si Kubrick choisit les studios de Shepperton pour le tournage de *Docteur Folamour*, c'est que Sellers, qui joue plusieurs rôles dans le film, est alors retenu en Angleterre par des procédures de divorce[33]. Tourné en noir et blanc, *Docteur Folamour* est réalisé presque entièrement dans des décors construits en studio. Le plus célèbre est celui de la salle de crise du Pentagone, conçue par Ken Adam, où Kasterine [figure 2] prend sa photo[34]. Plusieurs séquences tournées dans la salle de crise rapetissent les acteurs et donnent à l'espace l'apparence d'un abri antiaérien. Une table de conférences circulaire se trouve au centre de la salle, sous un cercle de lumière. Le mur qui la flanque est une carte électronique rétroéclairée représentant l'Union soviétique, les États-Unis et le Pôle Nord. Les autres décors sont le bureau du général Jack D. Ripper à la base aérienne de Burpleson, foyer de la 843e escadre de B-52 ; la cabine et l'aire de chargement du B-52 piloté par le major T. J. « King » Kong ; la chambre du général Turgidson et de

Mlle « Affaires étrangères » Scott, sa secrétaire et maîtresse (vêtue d'un bikini qui porte le nom d'un atoll du sud du Pacifique où les États-Unis ont fait des essais nucléaires)[35].

Weegee, ainsi que Kasterine et Penn, travaille dans tous ces décors. Il livre environ cent photos à Kubrick à la fin de son séjour de sept semaines à Shepperton. La plupart ont le style vulgaire de *Naked City* que Kubrick admire. Il s'agit de photos de 14 x 11 po, conservées à la Stanley Kubrick Archive, à Londres[36] (certains clichés donnent lieu à deux ou trois tirages, mais dans de tels cas, Weegee ne manque pas d'indiquer son premier choix). Le photographe produit aussi pour son compte une quantité à peu près équivalente d'impressions en format 8 x 10 po. Celles-ci font maintenant partie de la collection permanente de l'International Center of Photography, à New York[37].

Docteur Folamour s'inspire de *Red Alert* (*Alerte rouge*), un roman à suspense sur la guerre froide publié par Peter George en 1958 sous le pseudonyme de Peter Bryant. « Chaque minute de chaque heure de chaque jour, peut-on lire au dos de l'édition originale, des bombardiers américains parcourent le ciel, chargés de bombes H, prêts à passer à l'action dès la moindre commande radio. Ce sont les hommes et les avions du Strategic Air Command[38]. » Dans le livre comme dans le film, le président des États-Unis tente de rappeler une escadre de B-52 lancée à l'attaque de l'Union soviétique et de prévenir le déclenchement d'une guerre nucléaire totale. Cependant, pour les besoins du film, Kubrick et Terry Southern transforment le suspense de Peter George en comédie cauchemardesque[39]. Le docteur Folamour [figure 4], ex-physicien nazi qui conseille le président Merkin Muffley en matière de « sécurité » nucléaire, n'est pas un personnage de *Red Alert*. Peter George ne donne pas non plus à ses personnages des noms grossiers, comme « colonel Bat Guano », « premier ministre Dimitri Kisov » (dans la version anglaise seulement) et « ambassadeur Alexei de Sadeski »[40]. Ces noms sont inventés par Kubrick et Southern pour le film. Autre distinction vis-à-vis du livre, *Docteur Folamour* est une satire impitoyable. Le film est virtuellement exempt de pathos jusqu'à ce que Vera Lynn chante, à la toute fin, « We'll Meet Again », tandis que défile un montage d'explosions. Et même alors, le pathos est dégoulinant d'ironie.

Le tournage de *Docteur Folamour* débute à Shepperton quatre mois après la crise des missiles de Cuba. En octobre 1962, le président John F.

Kennedy annonce dans un message télévisé que des missiles nucléaires soviétiques ont été introduits clandestinement à Cuba et que les forces militaires des États-Unis ont donné l'alerte nucléaire. Dans le vocabulaire de la guerre, les forces armées passent alors au niveau d'alerte DEFCON 3. Durant les semaines de confrontation, le monde frôle comme jamais auparavant la destruction mutuelle assurée. Avant et pendant le tournage, Kubrick s'est maintes fois entretenu avec Herman Kahn, devenu célèbre après la parution de son livre *On Thermonuclear War* (*De la guerre thermonucléaire*, 1960). Célébrité improbable si l'on considère le domaine de recherche de l'auteur : l'étude de la logique et de l'absurdité de la destruction mutuelle assurée[41]. Les deux hommes sympathisent. D'après Sharon Ghamari-Tabrizi, Kahn possède l'instinct d'un humoriste et a un don pour l'humour grotesque, qu'il exerce dans ses exposés publics sur le risque nucléaire[42]. « On peut vouloir enlever au sujet sa gravité, explique Kahn en 1962. Les gens en état d'affolement ne sont ni de bons analystes ni des observateurs détachés ou objectifs[43]. » Kubrick partage le point de vue de Kahn. « Pourquoi, s'interroge-t-il, approcherait-on la bombe avec révérence ? La révérence peut être un état d'esprit paralysant[44]. »

La réponse cinématographique de Kubrick à sa propre question est annoncée dans le titre du film : *Docteur Folamour ou : comment j'ai appris à ne plus m'en faire et à aimer la bombe*. À la fin de cette comédie cauchemardesque vient une scène célèbre, où Sellers, dans le rôle du docteur Folamour, parodie l'arrogance scientifique à l'ère de la bombe mégatonnique en s'adressant au président – qu'il incarne également. La main droite du docteur Folamour, gantée et dotée de sa propre volonté, agrippe furieusement la règle rotative dont le physicien se sert pour calculer le temps que les survivants devront passer sous terre pour échapper aux radiations en cas de guerre nucléaire totale. Avec la voix de Weegee, le docteur Folamour s'adresse à la salle et devient de plus en plus agité dans son fauteuil roulant, jusqu'à ce que son bras droit lui échappe tout à fait et fasse le salut nazi. Le président ne paraît pas remarquer le geste, ni le « Mein Fuhrer » que lui adresse le physicien[45].

Durant la scène, la caméra se concentre sur les expressions de Sellers, assis dans son fauteuil chromé, et sur les mouvements de son corps. D'après leur apparence, certaines portions pourraient avoir été éclairées au flash, comme les images de *Naked City* ou les photos de plateau destinées à la promotion du film. Sur l'une de ces photos, l'éclairage est tellement

fort qu'on peut voir les pores du nez de Sellers à travers son maquillage[46] [figure 4]. Voilà le type de détails, moins apparent sur film que sur photo, auquel s'intéresse Roland Barthes[47]. Ces infimes détails sont autant de plis ou d'accents non intentionnels qui existent au-delà de toute signification dénotative et symbolique. En dépassant le sens voulu, les pores du nez de Sellers indiquent l'artifice du processus cinématographique. Ils mettent aussi en lumière la relation entre la photographie et le cinéma, que Kubrick comprend intimement. Quand Kubrick explique à Weegee que ses photos de plateau devraient emprunter au style tabloïd des images de *Naked City*,



Figure 4. Dimitri Kasterine ou Bob Penn, *Peter Sellers in the Role of Dr Strangelove* (photo de plateau promotionnelle publiée par Columbia Pictures, 1963). Collection de l'auteur.

il tisse un lien entre l'esthétique de Weegee et la sienne. Dans *Docteur Folamour*, il cherche à reproduire cette même immédiateté du flash qu'il admire chez Weegee.

Traduit de l'anglais par Jean-Sébastien Leroux

Notes

1. Je tiens à remercier Britt Gallpen pour son aide à la recherche, Anika Sterba, Martha Langford et Andrew Gruft pour leur apport et Jeremy Borsos pour sa collaboration. J'aimerais aussi remercier ceux qui ont participé à l'atelier pour leurs commentaires et leurs questions.
2. *Transcription d'une conversation entre Peter Sellers et Weegee, enregistrée par la BBC sur le plateau de Docteur Folamour*, aux studios Shepperton, en Angleterre, en 1963 (14 min.). Propriété de l'International Center of Photography, New York. [Trad. libre]
3. Anthony W. Lee et Richard Meyer, *Weegee and "Naked City"*, Berkeley, University of California Press, 2008. Les auteurs estiment que *Naked City* a complètement transformé les pratiques journalistiques dès sa parution, ou presque.
4. William Poundstone, *Weegee = Docteur Folamour/Los Angeles County Museum on Fire*, <blogs.artinfo.com>.
5. P. Brownsword, « Comments », dans William Poundstone, *op. cit.*
6. Le coin inférieur droit de la photo porte le code d'identification suivant : SLK-4550-CA. « SL » renvoie à Strangelove et « K », à Kasterine.
7. Une boîte de photos de l'entartage se trouve à la Stanley Kubrick Archive (University Archives and Special Collections Centre, University of the Arts, Londres, SK/11/10/1/5, boîte nº 9).
8. Weegee, *Naked City*, New York, Da Capo Press, 1973. Cette édition est une version intégrale de l'originale, publiée en 1945.
9. Le mot « Actions », dans le titre du livre, est caché par le cartable qui se trouve par-dessus. Le titre complet est visible dans une des scènes tournées dans la salle de crise.
10. Jacques Derrida, *Psyché : inventions de l'autre*, Paris, Galilée, 1998, p. 363.
11. Kasterine fut le plus prolifique des photographes de plateau. Ses photos destinées à la promotion de *Docteur Folamour* se trouvent à la Stanley Kubrick Archive (SK/11/10/5/2, boîte nº 21). Kasterine a aussi été embauché pour prendre des photos en vue de la promotion d'*Orange mécanique* et de *2001 : l'odyssée de l'espace*.
12. Laura Mulvey, *Death 24x a Second : Stillness and the Moving Image*, Londres, Reaktion Books, 2006, p. 161. [Trad. libre]
13. Mulvey analyse la mobilité et l'immobilité dans *Death 24x a Second*, et avance que l'ère numérique l'a forcée à revoir certaines anciennes idées sur le voyeurisme et le fétichisme formulées dans son ouvrage *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975). Dans un compte rendu critique de *Death 24x a Second*, Maria Walsh soutient que le désaccord de Mulvey est excessif (voir « Against Fetishism : The

Moving Quiescence of Life 24 Frames a Second », *Film Philosophy*, vol. 10, nº 2, 2006, p. 1-10).

14. Daniel Kothenschulte, « Cake or Distorted : What Was Photographer Weegee Doing on the Set of Docteur Folamour ? », *Kinematograph*, nº 20, 2004, p. 98.
15. John Coplans, « Weegee – the Famous », dans *Weegee* : *Naked New York*, Mosel et Munich, Schirmer, 1997, p. 6.
16. *Ibid*., p. 5. [Trad. libre]
17. Anthony W. Lee et Richard Meyer, *op. cit*., p. 1.
18. Voir la bibliographie dans Cynthia Young (dir.), *Unknown Weegee*, New York et Göttingen, ICP et Steidl, 2006.
19. « Speaking of Pictures… Weegee Shows How to Photograph a Corpse », *Life*, 12 août 1946, p. 8-10.
20. Ces deux articles s'intitulent : « "Baker Day" at Bikini » (p. 30-31) et « Atomic Power : Scientists Act for "March of Time" » (p. 70-72).
21. Trad. libre.
22. Weegee, *op. cit*., p. 78. [Trad. libre]
23. *Weegee's New York* : *335 Photographs 1935-1960*, Munich, Schirmer, 1982, p. 67. (Photo non datée.)
24. Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias* : *les prolongements technologiques de l'homme*, traduit de l'anglais par Jean Paré, Saint-Laurent, Bibliothèque québécoise, 2001, p. 300.
25. Les biographes de Kubrick s'entendent tous pour dire que celui-ci admirait Weegee, mais pas sur l'importance de cette admiration dans la pratique professionnelle. Voir John Baxter, *Stanley Kubrick* : *biographie*, traduit de l'anglais par Brigitte Lescut et Françoise Monier, Paris, Seuil, 1999, et Vincent LoBrutto, *Stanley Kubrick* : *A Biography,* New York, D.A. Fine Books, 1997.
26. Daniel Kothenschulte, *loc. cit*., p. 97.
27. David Campany, *Photography and Cinema*, Londres, Reaktion, 2008, p. 83. [Trad. libre]
28. Weegee a vendu deux photos de Sellers après l'entartage à une agence de photographie de Londres avant que la scène soit coupée au montage. Elles s'intitulent *Sellers Survives Custard Pie Battle (One)* et *Sellers Survives Custard Pie Battle (Two)* (Sellers survit à l'entartage – Un et deux). Au dos, elles portent l'étampe de Copyright Planet News Ltd. La légende, datée du 23 mars 1963, explique la séquence du film et indique que Weegee est l'auteur de la photo. Collection de l'auteur.
29. Vincent LoBrutto, *op. cit*., p. 247.
30. Une photo de Weegee montrant Kubrick avec son appareil PenD d'Olympus sur le plateau de *Docteur Folamour* est reproduite dans *Kinematograph*, nº 20, 2004, p. 88.
31. Ken Adam, « Interview with Ken Adam : "For Him Everything Was Possible" », *Kinematograph*, nº 20, 2004, p. 88. [Trad. libre]
32. Les photos ne sont pas à la Stanley Kubrick Archive, selon les registres.

33. Joseph Gelnis, « An Interview with Stanley Kubrick », dans *The Film Director as Superstar*, Garden City, New York, Doubleday, 1970.
34. Ken Adam, *loc. cit.*, p. 88-95.
35. Louis Réard, un fabricant d'automobiles français, est l'inventeur du bikini (voir Danny Sinopoli, « July 5, 1946 : The Bikini Debuts in Paris », *Globe and Mail*, 5 juillet 2011).
36. Stanley Kubrick Archive, SK/11/10/1/6, boîtes nº 13, 14.
37. Weegee Archive, don de Wilma Wilcox, 1993, International Center of Photography, New York.
38. Peter Bryant, *Red Alert*, New York, Ace Books, 1958. [Trad. libre]
39. Une des raisons pour lesquelles le suspense a été transformé en comédie dans le film, bien que ce ne soit assurément pas la seule, réside dans la difficulté de rendre plausible, à l'ère des missiles balistiques Polaris et Minutemen, la description du début accidentel d'une guerre nucléaire dans laquelle un général véreux est capable de lancer une escadre de B-52 contre des cibles soviétiques, telle que présentée dans *Red Alert*. Entrevue de Thomas Schelling réalisée par Sharon Ghamari-Tabrizi en 2000, dans *The Worlds of Herman Khan : The Intuitive Science of Thermonuclear War*, Cambridge, Harvard University Press, 2005, p. 227.
40. Margot A. Henriksen, *Docteur Folamour's America : Society and Culture in the Atomic Age*, Berkeley, University of California Press, 1997, p. 319-320. L'ouvrage étudie les noms dans le détail.
41. Sharon Ghamari-Tabrizi, *op. cit.*, p. 275.
42. *Idem*.
43. Herman Kahn, *Thinking About the Unthinkable*, New York, Horizon Press, 1962, p. 27. [Trad. libre]
44. Loudon Wainwright, « The Strange Case of Strangelove », *Life*, 13 mars 1964, p. 15. [Trad. libre]
45. Les impressions de Kahn à propos de cette scène ne sont pas documentées. L'humoriste en lui a peut-être été amusé, mais sans doute pas l'évaluateur de millions de morts.
46. Kasterine ou Penn est l'auteur de cette photo promotionnelle. Elle n'a pas été prise par Weegee.
47. Roland Barthes, « Le troisième sens. Notes de recherches sur quelques photogrammes de S.M. Eisenstein », dans *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, p. 43-61.

Le document vivant : ouvrir les images iconiques de la performance

Les Seven Easy Pieces de Marina Abramović et de Babette Mangolte

Anne Bénichou
Université du Québec à Montréal

Les *Seven Easy Pieces* que Marina Abramović a présentées au Solomon R. Guggenheim Museum à New York en 2005[1] ont suscité tant de commentaires que l'on peut se demander s'il est pertinent d'y revenir sept ans plus tard et s'il est possible d'apporter de nouveaux points de vue aux débats houleux que l'événement a provoqués. Qui plus est, la rétrospective *Marina Abramović : The Artist Is Present* qui s'est tenue au Museum of Modern Art à New York en 2010[2] a relancé la polémique et a suscité une recension critique tout aussi volumineuse. Le nœud du débat : le parti pris de l'artiste de reconstituer *live* des performances du passé, celles de ses pairs ou les siennes.

Dans son introduction au catalogue *Seven Easy Pieces* et dans le fascicule qui était distribué au musée lors de l'événement, Abramović explique que ses *reenactments* de performances s'inscrivent dans une entreprise de documentation : « *The only real way to document a performance art*

piece is to re-perform the piece itself[3]. » Une assertion que la plupart des commentateurs ont vigoureusement réfutée. Ces derniers y ont plutôt vu une œuvre spectaculaire procédant de l'appropriation très libre de performances phares des années 60 et 70, à la fois un hommage aux artistes chers à Abramović, une revendication d'une place privilégiée dans la grande Histoire de la performance, une mythification de l'artiste désormais entérinée par les institutions muséales hégémoniques. À ma connaissance, seule Jessica Santone, à l'occasion d'un article paru en 2008 dans la revue *Leonardo*, a analysé les *Seven Easy Pieces* dans la perspective documentaire que l'artiste revendiquait[4]. Or, ce point de vue, bien qu'étonnant au premier abord, me semble des plus pertinents. Il permet de dépasser les apories dans lesquelles les débats tendent à s'enliser : l'assimilation du *reenactment* à l'institutionnalisation et à la spectacularisation de la performance ; le clivage documentation/*reenactment* qui n'est qu'une reformulation de l'opposition que beaucoup établissent encore entre le direct et le médiatisé, même si une grande partie des œuvres performatives transgressent cette opposition depuis les années 50.

À la suite de Santone, je proposerai d'aborder les *Seven Easy Pieces* en tant que documentation de performances historiques. Je montrerai comment ces documents vivants s'articulent aux formes plus traditionnelles de documentation, tels la photographie, le film, la vidéo, les récits, qui prennent dès lors valeur de scripts, selon un phénomène complexe de production interdocumentaire. J'analyserai la part importante de réinvention des œuvres dans cette entreprise de reconstitution, non pas comme perte inéluctable de l'original comme le propose Santone selon une conception derridienne de l'archive, mais en tant que « volonté d'archive » au sens où l'entend André Lepecki[5]. À ses yeux, les *reenactments* actualisent certaines virtualités qui sont contenues dans les œuvres reprises, mais qui n'ont pas encore été explorées.

Si l'on accepte l'idée que le *reenactment* est un document vivant qui actualise l'œuvre « originale », qu'en est-il de la documentation des *reenactments* ? Ramène-t-elle les œuvres et leur représentation vers un régime plus traditionnel de documentation ? Procède-t-elle d'un paradoxe, comme beaucoup le prétendent ? À partir du film que Babette Mangolte a réalisé à la demande d'Abramović, *Marina Abramović : Seven Easy Pieces* (2007), je montrerai que le document de *reenactment* relève de la même « volonté d'archive », qu'il est à la fois une remédiation des images

iconiques des performances historiques et une « machine à actualiser » le présent du document vivant, à le reperformer.

L'objectif est de dégager des *Seven Easy Pieces*, au-delà des polémiques qu'elles ont suscitées, de nouvelles formes de transmission de la performance qui dépassent les dichotomies caduques entre les notions d'œuvre et de documentation, de direct et de médiatisé, de document vivant et d'archive domiciliée.

Des documents sources aux *reenactments*

Les *Seven Easy Pieces* qu'Abramović a présentées durant une semaine du 9 au 15 novembre 2005 sont constituées de cinq *reenactments* de performances de la deuxième moitié des années 60 et du début de la décennie suivante d'artistes emblématiques de l'histoire de la performance (*Body Pressure*, 1974, de Bruce Nauman ; *Seedbed*, 1972, de Vito Acconci ; *Action Pants : Genital Panic*, 1969, de VALIE EXPORT ; la première partie de *Action Autoportrait(s)*, 1973, de Gina Pane ; *How to Explain Pictures to a Dead Hare ?*, 1965, de Joseph Beuys), de la reprise d'une performance d'Abramović issue de la même période (*Lips of Thomas*, 1975) et d'une nouvelle performance qu'elle avait créée pour l'occasion (*Entering the Other Side*). Tous les soirs, Abramović performait au rez-de-chaussée de la rotonde du Guggenheim, au centre de laquelle une scène ronde et surélevée avait été érigée. Chaque pièce durait sept heures, de cinq heures à minuit, sans interruption, l'artiste étirant considérablement la durée de certaines œuvres « originales » et forçant le public régulier du musée à passer à proximité de la scène pour se diriger vers la sortie, à la fermeture des salles d'exposition.

Dans ce texte, je ne m'attacherai qu'aux cinq premières pièces parce qu'elles relèvent du *reenactment* de performances d'autres artistes et posent des défis comparables sur le plan de la documentation. Abramović n'avait assisté à aucune d'entre elles, et ne les connaissait qu'à travers la documentation, souvent pauvre, qui avait été diffusée parcimonieusement dans les livres, les magazines et quelques expositions. L'artiste dut, en premier lieu, entreprendre une recherche documentaire : rencontre des artistes ou de leurs ayants droit, quête d'images photographiques, filmiques ou vidéographiques complémentaires dans les fonds d'archives privés et publics.

Chacun des *reenactments* présentait des difficultés singulières. La reprise de *Body Pressure* de Nauman ne posait *a priori* pas de problèmes, puisque la pièce, dans l'esprit des performances conceptuelles, consiste en des instructions invitant les personnes à presser les différentes parties de leur corps contre un mur [figure 1]. Présentée pour la première fois à la galerie Konrad Fischer en 1974, et régulièrement réexposée depuis, *Body Pressure* prend la forme de feuilles de papier rose empilées, sur lesquelles les instructions de Nauman sont imprimées, et que les spectateurs peuvent prendre et ramener chez eux. Un exemplaire est affiché au mur, afin de désigner la galerie comme lieu possible d'activation de la pièce. L'œuvre

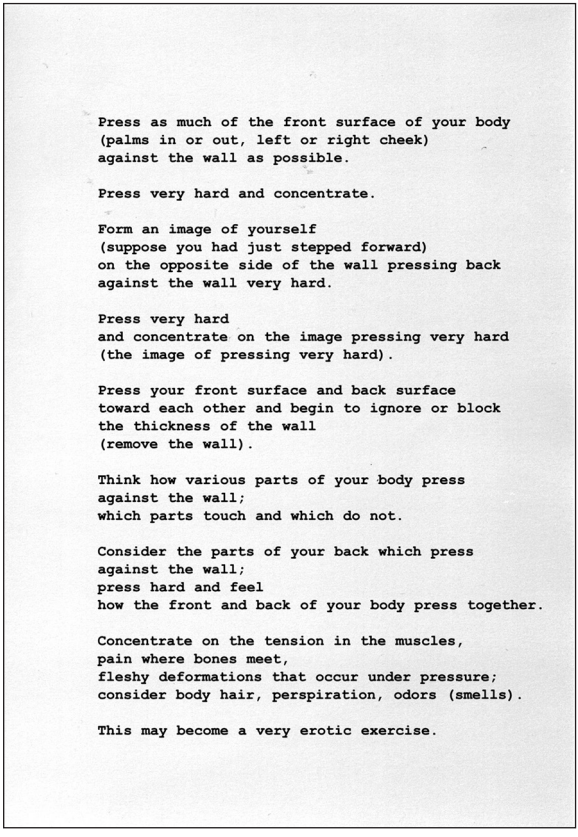


Figure 1. Bruce Nauman, *Body Pressure*, impression offset, édition illimitée, 63 × 42 cm, 1974.

peut rester à son état virtuel ou être performée dans l'espace d'exposition ou ailleurs. Nauman ne l'a jamais interprétée en public. Du point de vue de la préservation et de la documentation, l'œuvre de Nauman porte en elle-même les conditions de sa perpétuation, puisque les instructions sont réimprimées à chaque exposition, et les modalités d'interprétation sont totalement ouvertes.

La réitération d'Abramović s'inscrit parfaitement dans la logique allographique de l'œuvre de Nauman[6]. Toutefois, ses choix interprétatifs soulèvent des interrogations. Abramović interprète *Body Pressure* contre une vitre, afin de rendre visibles et exposables les parties de son corps comprimées contre la surface du verre. Sa performance était accompagnée de l'enregistrement de sa lecture des instructions. Elle fusionnait ainsi deux modes distincts d'existence de l'œuvre allographique, le script et l'interprétation.

Cette reprise de *Body Pressure* dès le premier soir des *Seven Easy Pieces* permet de rappeler qu'un bon nombre de performances ont été conçues pour être réinterprétées, et que le mode allographique est déjà bien inscrit dans l'histoire de la performance. Seule, parmi les cinq œuvres que l'artiste s'approprie, à répondre à un régime allographique, *Body Pressure* autorise en quelque sorte Abramović à opérer un changement de régime des quatre œuvres suivantes.

Vito Acconci performa *Seedbed* en janvier 1972, à la galerie Sonnabend, durant deux semaines. Il fit surélever une section du plancher de la galerie afin de construire une rampe suffisamment haute pour pouvoir s'y glisser. Hors de la portée des regards, il s'adonna deux fois par semaine à de longues séances de masturbation de six heures, au cours desquelles il murmurait et s'adressait aux visiteurs qui marchaient au-dessus de lui dans la galerie vide, instaurant un dialogue érotique à travers le plancher. La documentation de cette performance est assez paradoxale. Une photographie en noir et blanc de la galerie vide avec une spectatrice a maintes fois été reproduite. Un film 8 mm de 10 minutes a également été réalisé. Une grande partie du document montre l'artiste allongé sous la rampe, alors que la performance reposait sur son invisibilité. D'autre part, le film est dépourvu de bande sonore, alors que l'expérience de l'œuvre reposait essentiellement sur la voix de l'artiste et les bruits de sa prestation sous le plancher. À l'exception d'un texte qu'Acconci publia dans *Avalanche* en 1972[7] et qui contenait quelques courts extraits des types de paroles qu'il

énonçait, aucune information sur l'interaction que l'artiste établissait avec son public n'était accessible à Abramović.

La reprise de *Seedbed* exigea une part importante de réinvention et de réinterprétation en raison des lacunes de la documentation et du changement de sexe du performeur. Abramović dut inventer son propre langage, ses propres modalités d'interpellation du public, une ambiance sonore adéquate, et repenser le dispositif. Elle performa cachée sous la scène circulaire érigée au centre de la rotonde. Des escaliers furent aménagés afin de permettre au public de monter et de s'installer juste au-dessus de l'artiste.

Le *reenactment* d'*Action Pants: Genital Panic* de VALIE EXPORT présenta des difficultés également liées au manque de documentation, mais de façon beaucoup plus criante puisqu'il n'existe aucune trace de la performance de l'artiste autrichienne. Seuls des récits assez divergents relatent sa prestation dans un cinéma expérimental (ou pornographique selon les sources) de Munich en 1968. Vêtue d'un jean dont l'entrejambe était découpé, l'artiste déambula, raconte-t-on, à travers les rangées de sièges, invitant les membres d'un public surtout masculin à regarder son sexe plutôt que les images à l'écran. L'année suivante, en souvenir de cette performance, l'artiste se fit photographier dans la même tenue par Peter Hassmann [figure 2]. Assise sur un banc, à l'extérieur, les pieds nus, les cheveux crêpés, les jambes écartées, elle tient une arme dans ses mains et fixe l'objectif. Des affiches sérigraphiées furent réalisées et diffusées dans les rues et les places publiques. En 2001, l'une des photographies prises par Hassmann en 1969 fut tirée à vingt exemplaires et mise en circulation. Dans la même tenue, avec la même arme, mais chaussée de sandales à talons, VALIE EXPORT pose dans un espace intérieur, assise sur une chaise, son pied droit au sol, l'autre appuyé sur le montant d'une deuxième chaise. C'est cette image de 2001, la plus éloignée de la prestation originale dans la salle de cinéma munichoise d'un point de vue temporel et factuel, qu'Abramović « rejoue » dans les *Seven Easy Pieces*. Dans la tradition du tableau vivant, elle reconstitue une représentation iconique plutôt qu'une performance, un glissement qui, dans la perspective d'une démarche documentaire et historique, soulève de nombreuses interrogations à cause de son parti pris criant d'inauthenticité.

La performance *Action Autoportrait(s): mise en condition/contraction/rejet* que Gina Pane avait présentée à la galerie Stadler à Paris



Figure 2. VALIE EXPORT (Waltraud Höllinger), *Action Pants: Genital Panic*, 1969 (photographie de Peter Hassmann). Sérigraphie, 69,8 × 49,8 cm. Collection du Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris. Photographie : Philippe Migeat. © CNAC/MNAM/Distribution : RMN`Grand Palais / Art Resource, New York.

le 11 janvier 1973 se déroulait en trois temps, la mise en condition, la contraction et le rejet, évoquant les phases d'un accouchement. Au cours de la première phase, Pane restait allongée sur un lit métallique sous lequel des bougies brûlaient. Dans la deuxième, dos au mur, elle entaillait avec une lame de rasoir ses lèvres, l'intérieur de sa bouche, puis le bout de ses doigts. Enfin, à genoux, elle se gargarisait avec du lait et recrachait le liquide mélangé à son sang dans un bol vide. *Action Autoportrait(s)* était minutieusement scénarisée et se déroulait dans trois salles différentes. Une première pièce, blanche, accueillait les visiteurs avec des séries de photographies et des artefacts sous vitrines composant un double autoportrait de Pane, en femme et en artiste. La *Mise en condition* se déroulait dans une deuxième salle peinte en noir. Les deux autres actions avaient lieu dans une troisième pièce, blanche, sur les murs de laquelle étaient projetées, pour *Contraction*, des images de femmes se manucurant les mains.

Pane avait très tôt développé des modalités de documentation de ses actions, encadrant la production des images réalisées par sa photographe attitrée, Françoise Masson, et leur diffusion tant dans les médias que dans les expositions. À la suite d'*Action Autoportrait(s)* et selon sa méthode de travail habituelle, Pane réalisa trois montages d'images, qu'elle nommait « constats photographiques ». Elle les exposa accompagnés des objets qu'elle avait utilisés. Le Musée national d'art moderne – Centre Georges Pompidou (MNAM) fit l'acquisition de l'ensemble de ce corpus, ainsi que des captations vidéographiques, en deux temps, à la fin des années 1990 et au début des années 2000, et l'exposa en 2005, quelques mois avant que ne se tiennent les *Seven Easy Pieces*, lors de l'exposition *Gina Pane, Terre – artiste – ciel*[8].

La reprise de cette performance par Abramović soulève plusieurs interrogations. Pane assumait pleinement la transmission de ses performances, qui existaient sous deux formes, *live* et documentaires. De plus, les archives d'*Action Autoportrait(s)* étaient facilement accessibles. De surcroît, l'exécutrice testamentaire de Pane, Anne Marchand, autorisa Abramović à rejouer uniquement la première action, *Mise en condition*[9], une décision qui contraria l'artiste. Enfin, l'étroite articulation de la performance et de l'exposition des photographies et des artefacts en guise d'autoportraits de Pane ne pouvait pas être recréée. Seul le lit métallique fut dupliqué à partir des photographies par le personnel du musée.

La performance de Joseph Beuys, *How to Explain Pictures to a Dead Hare ?* eut lieu le 26 novembre 1965 à la galerie Alfreda Schmela à Dusseldorf, à l'occasion du vernissage d'une exposition des dessins de l'artiste. D'une durée de trois heures, la performance ne pouvait être vue que de l'extérieur de la galerie close, par la vitrine. Beuys, le visage couvert de miel et de feuille d'or, était assis sur un tabouret berçant un lièvre mort dans ses bras. Puis, il se leva, marcha d'une œuvre à l'autre, murmurant des mots à l'animal. Il se déplaça également à quatre pattes, en tenant les oreilles du lièvre dans sa bouche et en manipulant ses pattes pour simuler la marche. À la fin de la performance, la porte de la galerie fut ouverte, les spectateurs entrèrent alors que l'artiste s'assit de nouveau.

How to Explain Pictures to a Dead Hare ? a certes été documentée, mais sans que l'artiste n'ait donné d'instructions quant à la production de ces documents, contrairement à Pane. Ute Klophaus qui a photographié de nombreuses performances de Beuys réalisa plusieurs clichés en noir et blanc, très granuleux, selon son esthétique habituelle. La plus célèbre montre Beuys assis, le lièvre dans ses bras, dans une pose qui évoque les tableaux de vierges à l'enfant. Reproduit dans tous les livres d'histoire de l'art du XXe siècle, le cliché de Klophaus a acquis une valeur iconique. Une vidéo montrant le déroulement des actions dans la galerie fut également réalisée. Elle est régulièrement montrée dans les expositions consacrées à l'artiste. C'est ce document vidéographique qu'Abramović a utilisé pour la reprise de cette performance dans les *Seven Easy Pieces*.

Comme *Action Autoportrait(s)*, *How to Explain Pictures to a Dead Hare ?* est indissociable de l'exposition des dessins de l'artiste à la galerie Alfreda Schmela, un contexte qu'il est impossible de recréer. Enfin, comme pour *Seedbed*, la translation d'un genre à l'autre constitue un défi important, puisqu'il s'agit ici d'interpréter l'une des grandes figures de l'artiste moderne masculin, le chaman.

Une production interdocumentaire ?

Est-il possible, avec Abramović, de considérer les *Seven Easy Pieces* comme une production documentaire, ayant comme parti pris le document vivant, le *reenactment* ? Revenons sur les arguments de l'artiste dans le fascicule et le catalogue d'exposition. Elle y aborde la préservation et la transmission de la performance, non pas à une échelle individuelle, sous

la forme d'appropriation ou de reprise (citation, parodie, etc.), mais à un niveau institutionnel[10]. C'est pourquoi il était impératif à ses yeux que les *Seven Easy Pieces* aient lieu dans un musée et non dans un espace consacré à la performance, même si elles s'inscrivaient dans la programmation de la biennale *Performa*[11]. Ce contexte institutionnel renforçait la prise de position de l'artiste en faveur d'une documentation vivante, le *reenactment*. « *Seven Easy Pieces also spoke to the fact that performance only makes sense if it's live, and we have to establish some kind of framework about how it can be done* […][12]. »

La proposition d'Abramović est d'amener la performance vers le régime allographique de la musique, c'est-à-dire d'en faire un art d'interprétation. Elle compare la performance à une composition musicale pouvant être exécutée de multiples fois à partir des documents qui dès lors peuvent tenir lieu de partition. Elle insiste sur la part de réinterprétation des exécutions (les *reenactments*), la contemporanéité (dans le sens de recontextualisation dans le monde contemporain) qu'il faut leur insuffler, tout en préservant une part de « vérité » de l'œuvre originale. « *I feel the need not just to personally re-experience some performances from the past, but also to think about how they can be re-performed today in front of a public that never saw them*[13]. »

La principale difficulté, toujours selon l'artiste, est le manque de documentation, voire son absence, surtout pour les premières performances qui étaient de surcroît réalisées devant un public très limité. De nombreuses informations se sont donc transmises oralement, laissant une part importante aux spéculations et aux projections. L'ambition d'Abramović est d'assurer à la performance une place à part entière dans l'histoire de l'art : « *This proposed new model could give performance art, which started as a transitory movement, a stable grounding in art history. It would lead to better dialogue between different generations of performance artists and would guarantee a clearer position for performance as a more artistic discipline*[14]. »

Ces intentions furent vivement critiquées. Dans *Art in America*, Nancy Princenthal refuse d'appréhender les *Seven Easy Pieces* en tant que documentation et *reenactment* : « *The final performance was a new work she conceived for the Guggenheim*[15]. » Elle y voit de surcroît une commercialisation de la performance :

> *By treating the irremediably category – resistant performance form as if it were, say, popular music, and translating "instructions" as "score", a performance could be re-presented by anyone with the necessary stamina and determination (no small qualifications). If the original artists were credited and paid, the whole messy medium could be brought into the world of copyright and distribution and licensing fees – in a word, into the marketplace*[16].

Lors d'une conférence au Musée d'art contemporain de Montréal, puis dans un article paru dans *TDR : The Drama Review*, Amelia Jones réitéra la critique, selon des termes similaires[17]. Dans le catalogue même de l'exposition, Erika Fischer-Lichte, qui signe l'un des essais, réfute la possibilité d'envisager les documents des performances originales comme des scripts à interpréter[18].

Toutefois, si l'on appréhende la notion de document dans une perspective suffisamment ouverte, les *Seven Easy Pieces* peuvent être appréhendées en tant que production documentaire. En 1951, dans un court ouvrage intitulé *Qu'est-ce que la documentation ?* et considéré comme l'un des textes fondateurs des sciences de l'information, voire leur manifeste, Suzanne Briet met en avant un nouveau paradigme de la documentation[19]. Condamnant l'étroitesse de la définition traditionnelle du document, une preuve tangible à l'appui d'un fait, elle en formule une plus ouverte : « tout indice concret ou symbolique, conservé ou enregistré, aux fins de représenter, de reconstituer ou de prouver un phénomène ou physique ou intellectuel. »[20] « Une étoile est-elle un document ? Un galet roulé par un torrent est-il un document ? Un animal vivant est-il un document ? Non. Mais sont des documents les photographies et les catalogues d'étoiles, les pierres d'un musée de minéralogie, les animaux catalogués et exposés dans un Zoo[21]. » Briet prend l'exemple d'une espèce d'antilope découverte en Afrique. Un spécimen ramené vivant à Paris pour le Jardin des plantes deviendrait un document pour une discipline et sa communauté de chercheurs. Une multitude de documents dérivés en serait générée : des articles dans les journaux, des livres illustrés de planches d'aquarelles, de dessins et de photographies, des émissions à la radio ou à la télévision, l'enregistrement du cri de l'animal, le spécimen empaillé après sa mort et exposé au Museum d'histoire naturelle, etc. Cette chaîne de productions documentaires, étroitement liée aux nouvelles techniques de reproduction et de circulation de l'information, crée de nouveaux savoirs interdocumentaires : « La documentation […] peut dans certains cas aboutir

à une *création* véritable, par juxtaposition, sélection et comparaison de documents et production de documents auxiliaires. Le contenu de la documentation est alors interdocumentaire[22]. »

Si le spécimen vivant de l'antilope africaine, une fois ramené à Paris et exposé au Jardin des plantes, est un document susceptible de générer d'autres types de documents, pourquoi la recréation en direct de performances historiques dans un musée ne procéderait-elle pas aussi d'une production interdocumentaire ? Rien n'interdit d'avancer cette idée. Pas même le fait qu'Abramović soit une artiste, les artistes de la performance ayant souvent assumé la production documentaire relative à leur pratique artistique et à celle de leurs collègues. Les *reenactments* répondent en tous points à la définition du document que propose Briet qui, rappelons-le, n'est pas forcément matériel et a pour fonction de désigner un phénomène en le reconstituant ou en le représentant.

De plus, les *Seven Easy Pieces* s'inscrivent dans une chaîne de productions documentaires : les performances originales ont généré des documents filmiques, vidéographiques, photographiques, textuels, qui ont eux-mêmes permis la recréation des performances à partir desquelles seront produits de nouveaux documents à l'aide de technologies nouvelles. Dans ce processus, les artistes ou leurs ayants droit, les archivistes, les conservateurs de musée, les bibliothécaires, les documentalistes, les historiens et les théoriciens d'art collaborent dans la perspective de produire de nouveaux savoirs interdocumentaires sur les performances du passé.

Une « volonté d'archive »

Dans un essai intitulé « Marina Abramović's *Seven Easy Pieces* : Critical Documentation Strategies for Preserving Art's History[23] », Jessica Santone a d'emblée accepté la perspective documentaire de la démarche d'Abramović. En réponse au célèbre essai « An Archival Impulse[24] », dans lequel Hal Foster associe les esthétiques contemporaines de l'archive à un sentiment de perte irrémédiable du passé, Santone propose un autre paradigme : la production artistique de documentation. En produisant de la documentation en guise d'œuvres d'art, les artistes réfléchissent et participent à la médiatisation du passé, à sa mise en récit, à la production des représentations historiques. Leur démarche répond à un sentiment d'incomplétude de l'histoire.

Dans la lignée des propos d'Abramović, Santone envisage les *Seven Easy Pieces* à la croisée de deux pratiques documentaires, celle menée par les artistes dans leurs œuvres et celle conduite par les institutions muséales pour la préservation des arts qualifiés de « *time based media* ». Selon Santone, cette articulation est difficile à cause des façons très différentes selon lesquelles les artistes et les institutions envisagent la valeur d'authenticité du document. Les institutions muséales y restent très attachées et tendent à instaurer une hiérarchie selon ce critère de conformité à un original. Les pratiques artistiques de documentation, au contraire, se développent à partir de l'idée d'une impossibilité d'atteindre l'original et travaillent avec des documents multiples, hybrides, intriqués les uns aux autres, sans hiérarchies. « *[T]he layers of documentation around the idea of an original, around a fragment or single moment of the thing itself, cannot be thought of as nested hierarchically in terms of value. Each document touches at its root the idea of the original, and then moves out from there, diverging in various ways, connecting to other documents, and producing an accumulation that is best understood collectively*[25]. » Avec une sensibilité très derridienne, Santone associe les choix interprétatifs d'Abramović pour ses *reenactments*, en l'occurrence l'étirement temporel et la répétition des actions, à cette impossibilité et au désir d'original qu'elle génère paradoxalement. Bien que l'analyse de Santone soit d'une grande acuité quant à la question de la documentation, elle ne me semble pas accorder suffisamment d'attention aux partis pris esthétiques d'Abramović : son intérêt pour la longue durée qu'elle explore dans son propre travail, ainsi qu'une relecture féministe d'œuvres historiques. La difficulté qu'éprouve Santone est d'articuler sur le plan théorique la production interdocumentaire et l'interprétation artistique. Autrement dit, comment penser l'interprétation artistique au sein d'une production interdocumentaire ?

Dans un texte récent portant sur le phénomène actuel de reprises d'œuvres chorégraphiques du passé, « The Body as Archive : Will to Re-enact and the Afterlives of Dances », André Lepecki avance la notion de « volonté d'archive » (« *will to archive* ») qu'il distingue des thèses de Foster et de Santone qui relèvent, selon lui, de conceptions trop nostalgiques des rapports entre le passé et la contemporanéité[26]. Les réflexions de Lepecki me semblent particulièrement intéressantes pour analyser les *Seven Easy Pieces* et pour articuler la production interdocumentaire et le parti pris interprétatif dont elles relèvent.

À ses yeux, le *reenactment* consiste à activer des champs de possibilités ou de virtualités contenus dans une œuvre : « *I am proposing "will to archive" as referring to a capacity to identify in a past work still non-exhausted creative fields of "impalpable possibilities" (to use an expression from Brian Massumi). These fields […] that "concern the possible" (Massumi) are always present in any past work and are that which re-enactments activate*[27]. » Le *reenactment* traite les matériaux chorégraphiques historiques selon une approche active (plutôt que réactive) et générative (plutôt qu'imitative). Il ne fixe pas une œuvre dans sa singularité originale, mais au contraire l'ouvre, la délie, actualise ses « nombreuses com- et incompossibilités que son instanciation originale garde en réserve, virtuellement[28] ».

Le *reenactment* opère un recouvrement de l'archive et du corps. Le corps y devient une archive vivante qui, avec sa mobilité, sa précarité, son indétermination, résiste à la domiciliation archivale et aux ordres qu'elle impose : « *the body as archive re-places and diverts notions of archive away from a documental deposit or a bureaucratic agency dedicated to the (mis) management of the "past"*[29] ». Le *reenactment* ébranle également l'autorité de l'auteur sur son œuvre que Lepecki considère comme l'une des formes de domiciliation les plus contraignantes : « *that major force in a work's forced domiciliation : the author's intention as commanding authority over a work's afterlives*[30] ». Lepecki voit là l'impératif éthique et politique du *reenactment* : il faut suspendre l'économie de l'autorité auctoriale qui fige et ferme l'œuvre pour la réinventer et créer une œuvre nouvelle. Il appelle à une forme d'autonomie de l'œuvre à l'égard de son auteur, afin qu'elle se transmette à travers les corps des danseurs, des chorégraphes, du public, qu'elle traverse les périodes historiques, les espaces, les genres et les barrières légales du *copyright*.

Lepecki n'évacue toutefois pas de ce processus la documentation et les archives des œuvres chorégraphiques originales. Il prend l'exemple du chorégraphe et interprète Martin Nachbar qui a réinterprété récemment *Affectos Humanos*, une série de cinq pièces sur les affects de l'expressionniste allemande Dore Hoyer. En 1967, un an avant sa mort, elle les avait dansées devant la caméra, pour en garder la trace. Nachbar a travaillé à partir de ce film. Il a également rencontré une ancienne danseuse, âgée de plus de 90 ans, qui avait appris les pièces directement d'Hoyer et était autorisée à les transmettre.

À même sa performance, Nachbar explique son processus de travail à travers différentes sections : les archives ou le dépôt de documents, le souvenir, puis le *reenactment* : « *Maybe the storehouse will be systematized and become an archive. And then the archive will become visible through my body. So, when these three elements connect and form a critical point : What will happen ? What will come out at the other side of this point*[31] *?* » Selon Lepecki, ce « point critique » autour duquel s'articulent l'archive, la mémoire et le corps est le phénomène de l'actualisation. Dans ce processus, l'archive devient un espace de réécriture ; elle produit une différence qu'il convient de penser sous le signe de la création et non de l'échec. Elle est dès lors performative.

La notion de « volonté d'archive » permet de mettre l'interprétation artistique au cœur de la production interdocumentaire. Dès lors, l'écart entre les *Seven Easy Pieces* et les performances du passé n'est plus attribuable à un impossible retour à l'événement original ou à l'incapacité de le représenter, mais bien à cette actualisation. Ainsi, l'on pourrait facilement attribuer le choix d'Abramović de performer l'image iconique de VALIE EXPORT, au lieu de remettre en scène la performance du cinéma munichois, au manque de documentation et à l'imprécision des récits qui relatent l'événement original. Je vois là, au contraire, un parti pris interprétatif de l'œuvre de VALIE EXPORT, une approche pleinement « active » et « générative » de son œuvre.

Si de nombreuses photographies de performance atteignent une certaine iconicité à travers les usages qui en sont faits (due à la tendance des historiens d'art et des éditeurs à sélectionner toujours les mêmes images), le cliché de VALIE EXPORT en guerrière exhibant et protégeant son sexe fut minutieusement scénographié par l'artiste dans la perspective de son impact visuel et médiatique[32]. Comme l'a démontré récemment Sophie Delpeux, l'image dans ses formes les plus proches des médias, de la publicité et de leurs rhétoriques est centrale dans la pratique performative de VALIE EXPORT[33]. En 1967, lorsqu'elle abandonne le patronyme de son mari pour son nom d'artiste, elle réalisa un autoportrait imitant une publicité de cigarettes, dans lequel elle apparaissait en consommatrice fatale et prêtait ses traits au logo. Comme le dit Delpeux, en adoptant « une marque et […] son logo à la place de son état civil », VALIE EXPORT se lançait comme produit sur le marché de l'art, et se jetait dans une société du spectacle dans laquelle l'image et le réel étaient tenus pour interchan-

geables[34]. En 1970, elle se fit tatouer une jarretière sur le haut de la cuisse. Elle fit réaliser plusieurs photographies de ce tatouage, selon un cadrage serré qui ne montrait que ses jambes et son bas-ventre, afin de donner à ce dessin et au corps qui le portait la dimension d'une « icône sexuelle » et d'un « fétiche[35] ».

La photographie de *Genital Panic* s'inscrit dans cette lignée. VALIE EXPORT y joue à la fois le modèle et le metteur en scène d'une femme hypersexualisée, offerte et menaçante. Avec ce projet, elle amorçait une réflexion autour de l'idée d'un « cinéma en expansion » qui instaurerait des glissements entre la projection cinématographique et le monde réel, et vice versa. De plus, en produisant cette icône en référence à un événement qui s'était déroulé un an auparavant et qui n'avait laissé aucune trace, VALIE EXPORT orchestrait la naissance d'un mythe destiné à se perpétuer à travers les témoignages et les rumeurs. Dans la production discursive que constituent ces récits, l'image joue un rôle d'embrayeur parce qu'elle participe à l'actualisation des énoncés. De la part d'Abramović, performer l'embrayeur plutôt que le référent auquel l'image ne renvoie pas me semble être une solution juste et judicieuse qui s'inscrit dans la démarche de VALIE EXPORT, négociant entre la fabrique d'icônes féminines et l'intervention dans le monde réel. De plus, cette proposition a le mérite de ne pas réduire la performance d'EXPORT à une représentation singulière, de la laisser ouverte et par conséquent de ne pas interrompre la construction et la transmission du mythe. En performant l'image, Abramović le relance de plus belle[36].

Enfin, parce que les *Seven Easy Pieces* en tant que production interdocumentaire se tiennent dans un musée et sont produites en collaboration avec l'institution muséale, performer l'image plutôt que recréer la performance permet de prendre en compte ce contexte d'énonciation qu'est le musée : l'expérience strictement visuelle des œuvres que cette institution privilégie, les modalités du regard qu'instaure son architecture, le phallocentrisme de son histoire encore très prégnant. Les Guerrilla Girls constatèrent, encore en 2004, que les galeries d'art moderne et contemporain du musée voisin, le Metropolitain Art Museum, comptaient 3 % d'artistes femmes, mais que 83 % des nus étaient féminins !

L'acquisition par la plupart des musées internationaux s'intéressant à l'histoire de la performance de la série d'affiches de *Genital Panic* produites en 1969 ne rend que plus intéressant le choix d'Abramović. Le fait qu'elle n'ait pas privilégié la même image, mais une autre, moins connue

bien qu'issue de la même série et mise en circulation plus récemment, signale de façon discrète son parti pris interprétatif. Il y a bien au sein de la production interdocumentaire une interprétation artistique.

Une « machine à actualiser le présent »

Dans son analyse des *reenactments* d'œuvres chorégraphiques, Lepecki ne dit rien des images et des documents qui sont générés. Pourtant, les *reenactments* ont l'image pour horizon. Ils sont captés avec des technologies contemporaines sophistiquées et participent dès lors d'une remédiation des images des œuvres « originales ». Des œuvres que nous ne connaissions qu'à travers des photographies et des films en noir et blanc, muets, granuleux, souvent flous, sont désormais disponibles en images numériques haute définition, aux couleurs vives et brillantes, aux contours nets, accompagnées de bandes audio capables de rendre toute la richesse de l'environnement sonore. Ce « devenir image » du *reenactment* en annule-t-il la charge critique ? Ramène-t-il l'œuvre reperformée vers le régime de l'archive domiciliée ? Contribue-t-il à une réattribution auctoriale ? À partir du film de Babette Mangolte, *Marina Abramović : 7 Easy Pieces* (2007), je tenterai de montrer que le *reenactment* et sa documentation, au lieu de se contredire et de s'annuler, peuvent participer d'une même entreprise d'actualisation des œuvres, d'une commune « volonté d'archive ». J'avancerai également que le film, comme le *reenactment*, est performatif, même s'il est de l'ordre de la représentation.

Les *Seven Easy Pieces* ont été filmées en continu par une caméra fixe braquée sur la scène depuis les étages de la spirale du Solomon R. Guggenheim Museum. Les 49 heures de captations étaient rediffusées les jours suivants sur sept écrans plats installés au rez-de-chaussée de la rotonde, chacun dédié à l'une des sept performances. Après l'événement, ces documents furent déposés aux archives de l'institution où l'on peut les consulter.

Parallèlement, Abramović invita Mangolte à réaliser un film. Formée à l'ancienne École nationale de la photographie et de la cinématographie à Paris, au milieu des années 60, Mangolte a photographié et filmé la performance, la danse et le théâtre expérimentaux de la scène new-yorkaise des années 70 : les chorégraphes de la Judson Dance Theatre (Yvonne Rainer, Simone Forti, Trisha Brown, Steve Paxton), ainsi que Joan Jonas,

Robert Whitman, Richard Foreman, Robert Wilson, etc[37]. Au début des années 90, elle amorce une série de films sur la reprise d'œuvres performatives et chorégraphiques du passé. Ainsi, en 1993, *Four Pieces by Morris* est consacré à quatre performances que Robert Morris avait conçues au début des années 60 et interprétées seul ou avec d'autres artistes (et que Mangolte n'avait jamais vues). Morris les reconstruisit uniquement pour la caméra de Mangolte, afin de transmettre aux nouvelles générations une esthétique propre aux œuvres performatives des années 60, basée sur une désinvolture gestuelle et un étirement temporel[38]. Abramović s'adressa à Mangolte à cause de sa connaissance des performances des années 70 et de son intérêt pour les reprises. La réalisatrice n'avait toutefois assisté à aucune des œuvres originales à l'exception de *Seedbed*.

Le projet de faire un film des *Seven Easy Pieces* fut perçu comme une contradiction par la plupart des commentateurs, le *reenactment* et la documentation étant tenus pour des démarches opposées. Ainsi, Iain Millar, dans l'*Art Newspaper,* conclut son analyse du film en affirmant que la seule expérience pertinente était « d'avoir été là[39] ». Dans *Artforum*, Johanna Burton, plus nuancée, souligne le paradoxe inhérent au *reenactment* : « *an image becomes live only to become another image*[40] ». Elle reproche également que dans ce processus de captation, l'acte de documenter prend valeur de performance : « *The filming of* Pieces *was itself a performance, with Babette Mangolte deftly choreographing a fleet of cameras and crew*[41] ». Corollairement, regrette-t-elle, les performances sont mises en scène dans la perspective des images à produire[42].

Ces propos réitèrent les débats soulevés par les captations des performances des années 60 et 70. Irrité par l'effet de la présence des photographes sur les participants de ses premiers happenings, Kaprow les intégra aux actions afin de mieux les contrôler. Dans la scénographie soignée de ses performances, Pane prévoyait les déplacements de sa photographe, Françoise Masson, et du cameraman dont les présences obstruaient parfois la vue aux spectateurs. Et que dire des nombreuses performances qui consistaient en la médiatisation des actions, comme celles de Joan Jonas ? De plus, ces critiques omettent de penser la spécificité des rapports de la documentation aux *reenactments*, et non à la performance en général. Enfin, elles semblent faire l'économie d'une analyse attentive du film de Mangolte, sans doute à cause de son esthétique très différente des œuvres antérieures de la réalisatrice.

Le film de Mangolte propose, me semble-t-il, une réflexion sur ce que signifie filmer le *reenactment*. La réalisatrice parvient à y intriquer les temporalités hétérogènes et disjointes propres à ce type d'entreprise. Le film procède à la fois d'une actualisation de l'expérience du *reenactment* en tant que document performé et d'une remédiation des images iconiques des performances historiques à partir desquelles Abramović a travaillé, et qu'il contribue à délier. Des effets de réel et de présence donnent au spectateur l'impression de faire l'expérience directe des *reenactments* ; tandis que d'autres procédés l'invitent au contraire à interroger cette transparence de la représentation en en révélant le caractère construit et les politiques du regard qui y sont en jeu.

Dans ses écrits et ses entretiens, Mangolte revendique pleinement ces effets de présence et de réel. À maintes reprises, elle affirme son parti pris d'authenticité et d'objectivité dans son travail de documentation photographique et filmique de la performance, même si bien entendu elle est parfaitement consciente des problèmes que posent ces notions. Dans son autobiographie publiée dans la revue *October* en 1998, elle explique que les images qu'elle réalisait dans les années 70 reposaient sur un certain type de rapport de la photographie au réel, sur la quête d'une « vérité photographique[43] » : « *What was that truth ? The photo had to project an ideal notion of the aesthetics of the piece : that was my mission. The truth of the photography lay in not betraying the other, the artist, whose performance piece it was*[44]. » En 2009, lors d'une conférence, « Filming Performance », elle réitère ce souci d'authenticité qu'elle définit de nouveau comme une volonté de rendre compte de la réalité des œuvres filmées[45]. Dans « Life in film : Babette Mangolte », elle reconnaît le caractère construit de cette authenticité : « *Objectivity if desirable, has to be built. It is not a given*[46] ». Ou encore : « *There is no film reality that is not faked, but what you can fake has to be true*[47]. » Avec les *Seven Easy Pieces*, la question se complexifie. Car, de quelles authenticité, vérité ou réalité des œuvres s'agit-il ? Celles des performances originales, celles de leur documentation, ou celles des *reenactments* ?

Filmé en HD Cam Sr, un format numérique haute définition qui confère aux images netteté, brillance et éclat, *Marina Abramović : 7 Easy Pieces* joue d'effets de réel et de présence incontestablement réussis. Outre la technologie haute définition qui y contribue, cette illusion procède de la combinaison de plusieurs stratégies : une attention à la physicalité du

corps de la performeuse ; une amplification du son ; une synchronisation parfaite de l'image et du son ; une compression temporelle capable de rendre compte de la durée étirée des performances ; une place privilégiée accordée aux spectateurs.

Dès l'ouverture, dans un texte déroulant à l'écran, Mangolte affirme son parti pris de ramener le corps, sa physicalité, au cœur du film : « *Performance, time based art, features the physicality of the artist's body in front of a live audience.* » Il fallait rendre compte des effets que l'étirement temporel extrême des performances avait sur le corps d'Abramović, la capacité de l'artiste à repousser ses limites physiques et psychologiques. Mangolte traque les signes d'épuisement d'Abramović et multiplie les gros plans sur son visage ou des parties de son corps particulièrement sollicitées : les soubresauts d'un membre, la pâleur du visage, la transpiration qui perle puis qui goutte, les larmes qui surgissent et se mélangent à la sueur, une main qui se crispe, le basculement du bassin et les contorsions du torse pour contrer l'endolorissement, le souffle, les soupirs, les gémissements, etc.

La trame sonore du film précise et enveloppante donne au spectateur l'impression d'être dans l'espace réel. Dès la première image, le brouhaha nous projette au cœur de la rotonde. La précision des bruits enregistrés crée par moments une certaine polysensorialité. Ainsi, dans *Conditionning*, le crépitement des bougies active chez le spectateur des réminiscences olfactives (l'odeur de la paraffine) ou tactiles (la sensation de chaleur, qui atteint une certaine intensité lorsque l'image montre la lueur rousse de la bougie sur le tissu de la combinaison d'Abramović). La trame sonore guide le regard du spectateur sur ce qui lui est donné à voir. Elle construit également une sorte de narration en modulant les moments d'intensité, de tensions extrêmes et de calme.

Mangolte s'est employée à synchroniser parfaitement le son et l'image, tout le long du film. La bande-son procède du montage d'enregistrements issus de plusieurs microphones qui avaient été distribués dans l'espace du musée, chacun enregistrant les 49 heures de performance, afin d'assurer un vaste éventail de possibilités au moment du mixage. La complexité de ce travail de montage est remarquable dans la séquence consacrée à *Body Pressure*, puisqu'il fallait faire coïncider, malgré les coupes et les compressions, la lecture des instructions de Nauman et les actions réalisées. Une écoute attentive permet de constater que le texte est entièrement

fragmenté et remonté, tout en étant parfaitement reconnaissable, intelligible et synchrone avec les actions performées. Dans un entretien avec Scott Macdonald, Mangolte explique que la synchronisation du son et de l'image amplifie l'efficacité de l'effet de réalité qu'elle cherche à produire :

> *I think that most of the work which uses tactics of disjunction in terms of sound and image and of discourse totally loses impact and credibility, because the films work much faster than your brain can work. The viewer just gets the surface of things, which don't sink in on an emotional level somehow*[48].

L'un des grands défis du film *Marina Abramović* tient à la longueur des performances, et à la nécessité de ramener leur durée de sept heures à treize minutes environ, tout en rendant compte du parti pris esthétique d'Abramović d'un étirement temporel extrême. Chaque séquence doit condenser une accumulation de moments. Cette difficulté est accrue par le médium même, le film numérique, qui transmet mal le sens de la durée, selon Mangolte. Dans *Une histoire de temps*, elle explique à ce sujet :

> Dans l'univers du numérique, le temps est encodé dans l'image matricielle, il ne peut y avoir d'entropie. Avec l'algorithme de compression de l'image numérique, seul est renouvelé ce qui change, dans le plan. Ce qui, dans le plan, est semblable reste tel quel dans l'image numérique, contrairement au grain d'émulsion qui ne cesse de se transformer d'une image à l'autre dans l'image filmique[49].

Comment a-t-elle procédé ? Tout le film est presque exclusivement constitué de plans fixes, rapprochés, intermédiaires ou éloignés, de durées variables, montrant Abramović performant ou le public regardant ou écoutant. Cette succession de plans fixes crée un effet photographique, amplifié par la netteté des images et les contours parfaitement délimités. Ce rendu photographique, en partie imposé par le statisme des performances d'Abramović, instaure une certaine lenteur, un étirement temporel. De plus, chaque plan fixe permet de condenser plusieurs moments de la performance et relève d'un feuilletage de temporalités. Ce travail de démontage et de remontage temporels ne se fait pas au détriment de la fluidité du film et de la vraisemblance. Le passage de la clarté à l'obscurité dans la rotonde du Guggenheim, à la tombée de la nuit, permet de situer les actions dans le temps et de leur attribuer la lenteur d'un crépuscule. Ce procédé confère à *Marina Abramović* une facture très différente des autres films de Mangolte qui privilégient le corps en

mouvement. Formée au contact des chorégraphes de la Judson Dance Theater, et s'interrogeant très tôt sur la représentation photographique et filmique du mouvement, la réalisatrice a développé une approche qui privilégie les passages plutôt que les poses[50].

Enfin, la place très importante accordée aux spectateurs, particulièrement dans les séquences consacrées aux trois premières performances, donne l'impression « d'avoir été là ». Ainsi, dans *Seedbed* où Abramović est invisible, tout repose sur le public qui écoute les propos érotiques de l'artiste. Mangolte établit une très grande proximité avec les membres du public, donnant au spectateur l'impression d'être parmi eux. La caméra s'attarde sur les réactions de chacun, des hommes, des femmes, des couples, des groupes d'amis, des mères avec leurs filles, de tous les âges : un homme touche délicatement le haut-parleur qui amplifie la voix de l'artiste ; certains prennent des notes ; d'autres lisent la brochure qui a été distribuée ; une femme sourit ; etc. Un crescendo est aménagé : certains, presque que des hommes, se mettent à frapper du pied sur le plancher afin de communiquer avec l'artiste ; plusieurs s'allongent au sol, et l'un d'entre eux s'adonne à une véritable scène d'accouplement à travers le plancher.

Tous ces procédés, la physicalité du corps performant, le son, sa synchronisation avec l'image, la compression temporelle pour restituer la longue durée, l'importance accordée aux spectateurs, donnent non seulement l'impression à celui qui regarde le film « d'être là », dans la rotonde, mais génèrent une impression de contemporanéité : ce qui est vu à l'écran semble être en train de se passer, juste maintenant. Dans un court texte publié dans un numéro récent de la revue *PAJ A Journal of Performance and Art* consacré à la performance de la scène new-yorkaise, Mangolte appréhende le film comme une « machine à actualiser le présent[51] », à fabriquer de la contemporanéité :

> *Filmmakers conceptualize time into three different blocks : the present time of the shoot ; the given time in the narrative concept of the film ; and the present moment when the film is seen. The editing and final sound mix of the film must be structured to regenerate a present each time it is projected. Films are constructed to appear current at the time of projection […]. The final aim of filmmaking is to create a machine that actualizes the present, one that manufactures "contemporaneity"*[52].

On peut aisément envisager cette contemporanéité comme une forme de performativité. Ce qui se joue dans le film n'est pas la représentation

de ce qui a eu lieu dans le musée, mais advient dans l'espace filmique seulement, à travers le langage cinématographique, les cadrages, le montage des séquences visuelles, le mixage sonore. Il en est ainsi de la séquence de *Genital Panic* particulièrement saisissante dans laquelle on voit alternativement le visage pâle de l'artiste trempé de sueur et de larmes et les visages des spectateurs immobiles, empathiques, saisis par cette douleur si lisible, tandis que tous les bruits s'étouffent progressivement. Cette scène n'a lieu que dans le film de Mangolte. Elle advient à travers le montage et le mixage sonore. C'est pourquoi il me semble possible d'avancer que le film est performatif, dans le sens qu'il produit de nouveaux *reenactments*. Comme le corps-archive de Nachbar, le document filmique est un espace de réécriture ; il génère de la différence.

Remédiation des icônes et partis pris interprétatifs

Aussi efficaces soient-ils, ces effets de présence et de contemporanéité, cette transparence de la représentation sont contrecarrés dès le début du film par l'exposition et le déploiement du dispositif par lequel et à travers lequel nous regardons, nous incitant d'emblée à nous interroger sur notre statut de spectateur et sur les modalités du regard que nous portons à la fois sur la performance d'Abramović et sur sa représentation. Dès lors, la réception du film se fait sous un double registre : une fascination pour le pouvoir de réalité des images, et une conscience aiguë des modalités de médiatisation.

Le premier plan révèle les sept écrans alignés dans la rotonde destinés aux images de la captation de la caméra fixe, Mangolte insistant d'emblée sur le caractère médiatisé des *Seven Easy Pieces*. Le deuxième plan montre en contre-plongée la rotonde avec sa verrière, sa spirale dont les étages ressemblent à des loges de théâtre depuis lesquelles les spectateurs regardent. Certains y ont déjà pris place. Un employé met en route la caméra fixe dirigée vers la scène. Une chorégraphie des regards est ainsi déployée : Mangolte filme la rotonde depuis la position d'Abramović, inversant le sens convenu des regards ; sa caméra filme la caméra fixe qui est braquée sur elle, ainsi que les spectateurs qui l'observent. Les points de vue sont multiples et une mobilité est établie entre chacun d'eux. Le spectateur du film les emprunte tour à tour. Régulièrement, ces chorégraphies visuelles sont rejouées. Ainsi, dès les premières images de *Body Pressure*,

on aperçoit une femme regarder dans l'un des télescopes installés sur les étages afin de permettre aux spectateurs d'observer la performance en gros plan, annonçant les multiples plans rapprochés que la caméra de Mangolte nous montrera, et la reprise de cette image plus tard dans *Genital Panic*. Ou encore, dans *Seedbed*, on voit un cameraman tourner sa caméra vers le public resté hors de la scène, un simple geste qui souligne la hiérarchie des spectateurs que le dispositif scénique induit : ceux qui sont montés sur la scène, ceux qui sont restés à sa périphérie, et ceux qui regardent tous les autres depuis les étages. Comme l'explique Mangolte, « *In many ways everything I've done in performance, including my latest film of Marina Abramović's* Seven Easy Pieces*, is about how you look at what you see and how being a spectator is at the core of performance as an art form*[53] ».

Un autre aspect qui contribue à perturber la transparence de la représentation et surtout ses effets de présence et de contemporanéité est les résurgences des images du passé, les images iconiques des performances, qui ponctuent le continuum du film. À maintes reprises, dans les séquences consacrées à *Genital Panic*, à *Action Autoportrait(s)*, et à *How to Explain Pictures to a Dead Hare ?*, des plans reconstituent les images des performances historiques qui ont pris avec le temps une valeur iconique : la photographie de VALIE EXPORT, plusieurs images des « constats photographiques » de Pane, la célèbre photographie de Beuys en Madone. Le spectateur y reconnaît le même cadrage, la même pose, tout en étant saisi par la distance qui sépare ces images. « L'image de la Madone » qui ponctue comme un leitmotiv toute la séquence de *How to Explain Pictures to a Dead Hare ?* est particulièrement éloquente. Le corps voluptueux d'Abramović se substitue à la silhouette émaciée de Beuys, la netteté des contours, la lisibilité des détails et la brillance des couleurs remplacent le rendu gris et granuleux du cliché de Klophaus. Ces résurgences iconiques, frappantes tant par leurs similitudes que par leurs différences, telles des apparitions fugaces, disparaissent immédiatement dans le flux du film.

Ce rappel des images du passé est intéressant à plusieurs égards. Il contribue à enrichir la temporalité du film, à intégrer dans la structure feuilletée de sa contemporanéité d'autres strates temporelles. Il permet de délier la fixité des images historiques qui, aussitôt reconnues, se désagrègent dans le continuum du film. Dans ses prises de position, Mangolte a toujours critiqué la valeur iconique qu'ont prise au fil du temps certaines images d'œuvres performatives. Une grande partie de son

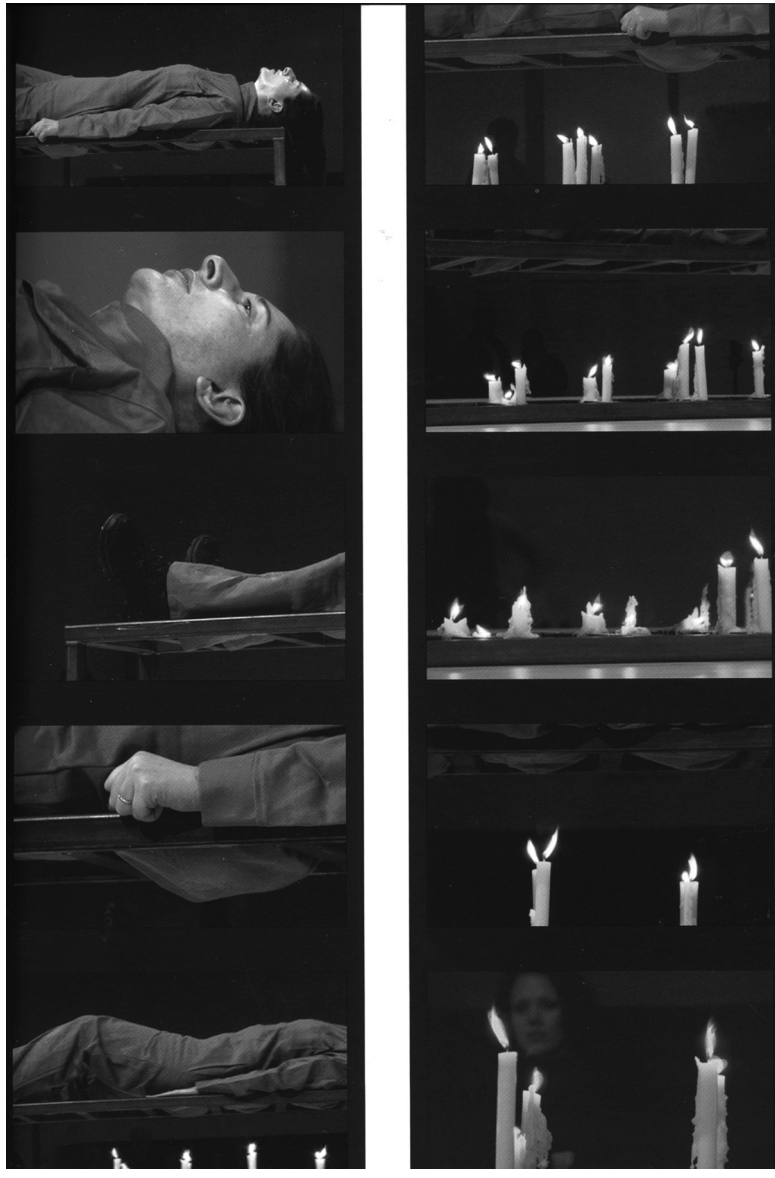


Figure 3. Marina Abramović, *Seven Easy Pieces, 2005, reenactment* de Gina Pane, *The Conditioning, First Action of Self Portrait(s)*, 1973. Photogrammes du film de Babette Mangolte, *Seven Easy Pieces by Marina Abramović*, HDCAM (93 min) : couleur, son. Crédit photographique : Babette Mangolte © avec l'aimable permission de la Sean Kelly Gallery.

travail photographique, filmique et plus récemment d'installation vise à défaire ce processus, à déconstruire l'icône. Elle privilégie les séries de photographies plutôt que les images uniques : « *I was interested to photograph in order to understand what was there, rather than to deliver good photographs. I distrusted the concept of the good photograph. I only thought in terms of series*[54]. » Depuis le début des années 2000, elle présente ses archives photographiques et filmiques sous la forme d'installations, afin d'inscrire ces documents dans des séquences, des séries de séries qui en rouvrent le sens.

Ces résurgences d'images dans le flux du film de Mangolte opèrent une relecture de ces icônes que nous connaissons si bien que nous ne cherchons plus à les déchiffrer. Deux me semblent particulièrement intéressantes : celles des photographies de la performance de Pane prises par Masson, et le cliché de VALIE EXPORT réalisé par Hassmann. La réinterprétation que propose Mangolte des premières est de l'ordre de la remédiation (la translation de la photographie en couleurs en film numérique haute définition) ; tandis que sa relecture de la deuxième est plus politique parce qu'elle relance la question de la performativité des genres, au sens où l'entend Judith Butler[55].

Mangolte met en mouvement les images photographiques de Masson et les dote d'une durée et d'une dimension acoustique [figure 3]. Plusieurs plans rappellent de façon saisissante les clichés du « constat photographique » : la main repliée sur le montant du lit métallique, la lumière rousse des bougies sur le corps de la performeuse, la vue latérale du lit, l'artiste fourbue assise au sol, etc. Comme Masson, Mangolte efface l'espace environnant, montre peu le public et privilégie les plans rapprochés. À la tombée de la nuit, le fond noir d'encre sur lequel se détache la scène évoque le noir des images de Masson prises dans l'une des salles de la galerie Stadler entièrement peinte en noir. Cette animation de clichés inertes actualise, me semble-t-il, certaines virtualités contenues dans les photographies de Masson.

Dans la perspective du tournage des *Seven Easy Pieces*, Mangolte avait visité l'exposition de Pane au MNAM dans laquelle étaient exposés les « constats photographiques » composés des images de Masson et trois séquences de la vidéo de Carole Roussopoulos[56]. Dans « Balancing Act Between Instinct and Reason », Mangolte rapporte plusieurs observations de cette visite[57]. Elle remarque que les photographies de Masson

ne montrent ni le contexte, ni l'espace, ni le public, ni le processus de la performance, seulement des moments d'intensité organisés en séquences. Effectivement, Masson s'attachait à rendre le continuum des actions à travers des séries d'images fixes, afin de créer une « véritable continuité filmique », comme s'il s'agissait de photogrammes[58]. Elle avait développé cette approche à la suite de sa collaboration avec l'architecte Martin Van Treeck et leur expérience de photographie de maquettes d'architecture à l'aide d'un relatoscope, un instrument permettant de regarder l'intérieur des maquettes comme si on se déplaçait dans un espace réel[59].

De plus, Masson privilégiait la photographie en couleurs, ce qui était rarissime pour les images de performance dans les années 1970. Ses clichés sont dotés d'une qualité qui évoque la photographie commerciale : une brillance, une vibration et une vivacité que Masson obtenait en éclairant Pane avec des lampes, alors que celle-ci performait devant le public. Ce choix en rupture avec l'esthétique conceptuelle qu'avaient adoptée la plupart des artistes de la performance pour leur documentation était lié à sa longue pratique de la photographie de mode et publicitaire[60]. La qualité chromatique de ses images si anachronique à l'époque allait devenir le canon de la photographie de performance dans les années 80, et se généraliser avec les technologies numériques et la haute définition les décennies suivantes.

En mettant en mouvement les images de Masson, quelque trois décennies plus tard, en les dotant de cette dimension sonore si importante dans l'expérience de la performance, mais toujours cruellement absente des photographies[61], Mangolte souligne la façon dont les images des œuvres de performance sont technologiquement, culturellement et historiquement déterminées, informées par des traditions professionnelles hétérogènes ayant chacune leurs approches de l'image. Cette relecture et son parti pris interprétatif procèdent d'une « volonté d'archive », même si elle a lieu dans l'espace filmique. Elle actualise certaines virtualités contenues dans les images de Masson. C'est pourquoi j'avancerais que la « volonté d'archive » n'est pas le propre du *reenactment*, qu'elle peut aussi être à l'œuvre dans sa documentation.

La séquence du film de Mangolte consacrée à *Genital Panic* et ses références à la photographie de Hassmann ne prêtent quant à elles pas tant à une réflexion sur l'historicité des médiums de l'image qu'à une relecture féministe de la proposition de VALIE EXPORT et de sa reprise

par Abramović [figure 4]. Je tenterai de montrer que le film actualise la performativité des genres au sens où l'entend Judith Butler, et même qu'il la performe.

La séquence du film de Mangolte consacrée à *Genital Panic* semble *a priori* prendre le contre-pied de l'image iconique originale dans laquelle VALIE EXPORT pose offerte au plaisir scopique de spectateurs extérieurs



Figure 4. Marina Abramović, *Seven Easy Pieces*, 2005, *reenactment* de VALIE EXPORT, *Action Pants: Genital Panic*, 1969. Photogrammes du film de Babette Mangolte, *Seven Easy Pieces by Marina Abramović*, HDCAM (93 min) : couleur, son. Crédit photographique : Babette Mangolte © avec l'aimable permission de la Sean Kelly Gallery.

à la représentation. Mangolte, au contraire, met les spectateurs au cœur de l'image. Sa séquence du *reenactment* de *Genital Panic* est entièrement composée d'allers et retours entre Abramović et les spectateurs. Dans une succession de portraits de femmes, d'hommes, de couples, de groupes de tous les âges, de tous les sexes, Mangolte saisit les expressions, les attitudes, les langages corporels. La caméra se déplace parfois derrière l'artiste afin de montrer la distribution des spectateurs dans l'espace de la rotonde. C'est depuis ce point de vue que l'on aperçoit aux étages une personne regarder à travers le télescope qui semble braqué sur le sexe de l'artiste.

Bien qu'il soit opposé à la rhétorique de l'image originale, ce retournement marqué de la caméra vers les spectateurs n'est pas étranger à la documentation que VALIE EXPORT réalisait de ses actions. Parallèlement aux représentations iconiques et décontextualisées, l'artiste produisait d'autres types de photographies qui mettaient en scène les participants. Ainsi, dans *Wiener Workers!*, VALIE EXPORT courtement vêtue, exhibant son tatouage et un large sourire, pose parmi trois ouvriers très appréciateurs de sa jarretière. « [VALIE EXPORT, remarque judicieusement Delpeux,] inverse par là le dispositif des images en gros plan : ce n'est plus un spectateur non identifié qui regarde sa cuisse nue, mais un groupe d'hommes qui succombe à la pulsion scopique. Elle parvient ainsi à créer deux types de spectateurs […] : l'un est bénéficiaire, l'autre complice[62]. » Les photographies de *Tapp und Tastkino* [cinéma à toucher] jouent de la même stratégie. Portant sur son buste dénudé une boîte de carton fermée à l'avant par un rideau, l'artiste qui ressemblait ainsi affublée à une ouvreuse de cinéma vendant ses friandises invitait les passants à toucher ses seins, à l'abri des regards. Les images montrent le face à face de l'artiste et des participants, sans jamais révéler ce qui se joue à l'intérieur de la boîte. Dans ces photographies, les individus jouissent autant de regarder (ou de toucher) que d'être regardés. C'est cette pratique de documentation tournée autant vers le public que vers les performeurs (Pane en faisait également usage) que Mangolte réinvestit.

À travers ces portraits de spectateurs, la réalisatrice cherche à saisir la multiplicité des réactions et des attitudes, selon le sexe, l'âge, et d'autres signes identitaires. Comme dans *Seedbed*, les réactions des hommes et des femmes sont très différentes, une distinction manifeste lorsque les protagonistes sont des couples. Le spectacle que nous livrent ces spectateurs transmués en acteurs est celui de la performativité des genres, au sens

où l'entend Judith Butler dans son livre *Gender Trouble*, paru en 1990[63]. La philosophe appréhende les genres féminins et masculins comme des fictions que chacun et chacune reproduisent en les performant, des jeux de rôle en quelque sorte.

Toutefois, cette performativité des genres advient dans le film, à travers le langage cinématographique, le montage et le mixage de Mangolte. Selon une formule certes un peu tautologique, l'on pourrait dire que le film performe la performativité des genres. Ce parti pris de Mangolte me semble particulièrement intéressant en regard des débats sur les pratiques et les théories féministes des dernières décennies. Dans un essai intitulé « Performativité du genre = performance² ? », Géraldine Gourbe et Charlotte Prévot[64] rappellent que la notion de Butler a permis de dépasser la polémique qui avait éclaté entre deux générations d'artistes et de théoriciennes féministes et qui tendait à s'enliser. Celles des années 80 reprochaient à leurs prédécesseures de reconduire et de participer pleinement à l'économie phallocentrique et capitaliste du corps, sans développer une théorie ou une pratique de la réception permettant aux spectateurs de prendre conscience des effets de ces représentations[65]. En appréhendant les genres féminins et masculins comme des fictions à reproduire en les performant, Butler incita à relire des corpus entiers d'œuvres féministes des années 60 et 70. C'est précisément ce que permet le film de Mangolte : un glissement d'une représentation iconique de la femme offerte au désir scopique d'un spectateur anonyme (et sûrement masculin) à la performativité des genres et des identités. Cette relecture est d'autant plus pertinente que VALIE EXPORT, Marina Abramović et Babette Mangolte, des femmes de la même génération, ont traversé les trois périodes de la critique féministe, et en ont été des actrices importantes.

Parce que ses effets de présence et de réel donnent au spectateur l'impression de faire une expérience directe des *reenactments* d'Abramović, qu'il attribue au corps et à sa physicalité une place centrale, qu'il est performatif, qu'il actualise certaines virtualités contenues dans les images historiques et iconiques des œuvres originales, contribuant à les relire et à les réinventer, le film de Mangolte s'inscrit pleinement dans la « volonté d'archive » que propose Lepecki, même s'il est de l'ordre de la documentation. *Marina Abramović* propose une réflexion sur ce que signifie documenter le *reenactment* : actualiser l'actualité du document

vivant tout en donnant à penser les formes de médiatisation dont il procède et dont il est l'objet.

Aborder le *reenactment* comme un « document vivant » permet de réviser un certain nombre de dichotomies autour desquelles les débats et les polémiques tendent à s'enliser : le *live* et l'enregistré, l'œuvre et sa documentation, l'original et ses copies, l'authentique et l'inauthentique. Les *reenactments*, les documents à partir desquels ils sont élaborés et ceux qu'ils contribuent à produire s'inscrivent dans une chaîne de production interdocumentaire qui génère de nouveaux savoirs, qui exploite des techniques de reproduction et de circulation de l'information récentes, et qui met à contribution une diversité de collaborateurs issus de différents corps professionnels et institutionnels. Dans cette perspective, le *reenactment* ne peut pas être compris comme un retour à la performance originale, une démarche de restauration à l'identique. Il procède d'un phénomène d'actualisation de documents qui active des champs de virtualités ou de possibilités contenus dans les œuvres, mais restés inexplorés. Il est sous-tendu par un parti pris d'interprétation artistique, même s'il est de l'ordre de la documentation. Une telle acception du *reenactment* que Lepecki nomme « volonté d'archive » et qu'il rattache à son caractère corporel n'est pourtant pas exclusive au document vivant, interprété par un corps. La documentation enregistrée que le *reenactment* engendre inévitablement peut être pleinement performative et activer à son tour certaines virtualités de l'œuvre. Dès lors, il n'est plus possible d'opposer, comme le font Lepecki et plusieurs théoriciens des *performance studies*, le *reenactment* transgressif au document « tangible » et domicilié dans les institutions, soumis à leurs ordres, à leurs lois et à leur économie. Comme il est tout aussi problématique de réduire le *reenactment* en contexte muséal à une spectacularisation de la performance, comme le font la plupart des critiques des *Seven Easy Pieces*. Il me semblerait plus juste de rattacher cette chaîne de production interdocumentaire dans laquelle s'inscrivent aussi bien les documents vivants et enregistrés à ce que Simon Hecquet et Sabine Prokhoris nomment à propos des œuvres chorégraphiques et de leur notation « une œuvre ouverte à l'infini de ses retraductions[66] ».

Notes

1. *Marina Abramović. Seven Easy Pieces*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 9-15 novembre 2005. Commissaire : Nancy Spector.
2. *Marina Abramović. The Artist Is Present*, Museum of Modern Art, New York, 14 mars – 31 mai 2010. Commissaire : Klaus Biesenbach.
3. *Marina Abramović. Seven Easy Pieces*, catalogue d'exposition, Milan, Charta, 2007, p. 11.
4. Jessica Santone, « Marina Abramović's Seven Easy Pieces : Critical Documentation Strategies for Preserving Art's History », *Leonardo*, vol. 41, nº 2, avril 2008, p. 145-152.
5. André Lepecki, « The Body as Archive : Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances », *Dance Research Journal*, vol. 42, nº 2, hiver 2010, p. 28-48.
6. À titre de rappel, Nelson Goodman et Gérard Genette parlent de régime allographique lorsqu'une œuvre comporte deux modes d'existence distincts, la notation et les exécutions. Nelson Goodman, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1990, p. 135-161 ; Gérard Genette, *L'œuvre de l'art*, vol. 1, Paris, Seuil, 1994, p. 85-94.
7. *Avalanche*, nº 6, numéro consacré à Vito Acconci, automne 1972.
8. *Gina Pane, Terre – artiste – ciel*, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, 16 février – 16 mai 2005. Commissaire : Sophie Duplaix.
9. Marina Abramović intitula sa reperformance partielle de la pièce de Pane *Conditionning*.
10. Marina Abramović, « Reenactment », *Marina Abramović. Seven Easy Pieces*, catalogue d'exposition, *op. cit.*, p. 9-11.
11. Babette Mangolte insiste également sur l'importance du choix d'une institution muséale. Babette Mangolte, « Filming Performance », conférence, Office for Contemporary Art Norway, Oslo, 9 mai 2009. < http://bit.ly/16gI8pv >
12. Marina Abramović, dans Nancy Spector, « Marina Abramović Interviewed », *Marina Abramović. Seven Easy Pieces*, catalogue d'exposition, *op. cit.*, p. 19.
13. Marina Abramović, « Reenactment », *op. cit.*, p. 10.
14. *Ibid.*, p. 11.
15. Nancy Princenthal, « Back for One Night Only ! », *Art in America*, vol. 94, février 2006, p. 90.
16. *Idem.*
17. Amelia Jones, « Space, Body and the Self in the Work of Bruce Nauman », conférence, Musée d'art contemporain de Montréal, 25 mars 2010 ; Amelia Jones, « "The Artist is Present" : Artistic Reenactments and the Impossibility of Presence », *TDR : The Drama Review*, vol. 55, nº 1, printemps 2011, p. 16-45.
18. Erika Fischer-Lichte, « Performance Art – Experiencing Limiality », dans *Marina Abramović. Seven Easy Pieces*, catalogue d'exposition, *op. cit.*, p. 41.
19. Suzanne Briet, *Qu'est-ce que la documentation ?*, Paris, Éditions documentaires industrielles et techniques, 1951. Un article de Corina Macdonald sur la documen-

tation des œuvres de médias variables a attiré mon attention sur cet ouvrage et sur son intérêt pour aborder les formes de documentation des pratiques artistiques performatives : Corina Macdonald, « Scoring the Work : Documenting Practice and Performance in Variable Media Art », *Leonardo*, vol. 42, n° 1, 2009, p. 59-63.

20. Suzanne Briet, *op. cit.*, p. 7.
21. *Idem.*
22. *Ibid.*, p. 13.
23. Jessica Santone, *loc. cit.*, p. 147-152.
24. Hal Foster, « An Archival Impulse », *October*, vol. 110, automne 2004, p. 3-22.
25. Jessica Santone, *loc. cit.*, p. 150-151.
26. André Lepecki, *loc. cit.*
27. *Ibid.*, p. 31
28. *Idem.* Ma traduction.
29. *Ibid.*, p. 34.
30. *Ibid.*, p. 35.
31. Martin Nachbar, cité par André Lepecki, *ibid.*, p. 36.
32. VALIE EXPORT, en entretien avec Sophie Delpeux : « VALIE EXPORT, Carolee Schneemann, Erró. Le regard et l'image », *artpress2*, *L'art en images, images de l'artiste*, n° 24, printemps 2012, p. 65.
33. Sophie Delpeux, *Le corps-caméra. Le performer et son image*, Paris, Textuel, 2010, p. 125-147.
34. *Ibid.*, p. 132.
35. VALIE EXPORT, citée par Sophie Delpeux, *ibid.*, p. 136.
36. Amelia Jones évoque les travaux de l'historienne d'art Mechthild Widrich selon lesquels la performance de VALIE EXPORT dans le cinéma munichois n'aurait jamais eu lieu. Amelia Jones, « "The Artist is Present" : Artistic Reenactments and the Impossibility of Presence », *loc. cit.*, p. 29.
37. Parallèlement à son travail de documentation de la performance, de la danse et du théâtre expérimentaux, Mangolte fut chef opérateur pour divers réalisateurs, dont Chantal Akerman. Elle a également réalisé plusieurs films narratifs expérimentaux parmi lesquels *What Maisie Knew*, 1975 ; *The Camera : Je (La Camera : I)*, 1977 ; *Les modèles de Pickpocket*, 2003.
38. Présentation du film sur le site Internet de l'artiste. < http://bit.ly/18tyn6E>
39. Iain Millar, « Abramović's historic performances on film », *Art Newspaper*, vol. 16, n° 186, décembre 2007, p. 41.
40. Johanna Burton, « Repeat Performance. On Marina Abramović's *Seven Easy Pieces* », *Artforum*, vol. 44, n° 5, janvier 2006, p. 56.
41. *Idem.*
42. *Idem.*
43. Babette Mangolte, « My History (The Intractable) », *October*, vol. 86, automne 1998, p. 82-84.

44. *Ibid.*, p. 84.
45. Babette Mangolte, « Filming Performance », *op. cit.*
46. Babette Mangolte, « Life in Film : Babette Mangolte », *Frieze*, nº 117, septembre 2008, p. 39.
47. *Ibid.*, p. 38.
48. Babette Mangolte, en entretien avec Scott Macdonald : « An Interview with Babette Mangolte », *Afterimage*, vol. 12, nº 1-2, été 1984, p. 10.
49. Babette Mangolte, « Une histoire de temps. Analogique contre numérique, l'éternelle question du changement de technologie et de ses implications sur l'odyssée d'un réalisateur expérimental », *Trafic*, nº 50, été 2004, p. 419.
50. Babette Mangolte, « Movement, Motion, Velocity and Stillness in Filming Dance », dans Raphael Gygax et Heike Munder (dir.), *Between Zones. On the Representation of the Performative and the Notation of Movement*, Zurich, Migros museum für gegenwartskunst, 2010, p. 327-335.
51. Babette Mangolte, « Being Contemporary », *PAJ A Journal of Performance and Art*, vol. 34, nº 1, janvier 2012, p. 43-59.
52. *Ibid.*, p. 43.
53. Babette Mangolte, en entretien avec Lina Bertucci, « Babette Mangolte. Being Right in the Middle of It », *Flash Art International*, nº 258, janvier-février 2008, p. 133.
54. Babette Mangolte, « My History (The Intractable) », *loc. cit.*, p. 137.
55. Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990.
56. Carole Roussopoulos était à l'époque une vidéaste engagée dans les mouvements féministes, ouvriers, homosexuels. Elle travaillait avec une caméra sur pied peu mobile, et selon les instructions de Pane qui choisissait à l'avance les types de cadrage. Sur ce sujet, voir Julia Hountou, « Gina Pane. Entretien avec Carole Roussopoulos », *Turbulences vidéo*, nº 52, juillet 2006, p. 46-51.
57. Babette Mangolte, « Balancing Act Between Instinct and Reason or How to Organize Volumes on a Flat Surface in Shooting Photographs, Films, and Videos of Performance », dans Barbara Clausen (dir.), *After the Act*, Vienne, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, 2007, p. 45-46.
58. Françoise Masson, en entretien avec Julia Hountou, « Gina Pane et Françoise Masson : l'accord de deux sensibilités ou la connivence des regards (propos de Françoise Masson recueillis par Julia Hountou) », *Art Présence*, nº 58, printemps 2006, p. 27.
59. Alice Maude-Roxby et Françoise Masson, *On Record : Advertising, Architecture and the Actions of Gina Pane*, Londres, Artwords Press, 2004.
60. *Idem.*
61. Ce que regrette Mangolte dans « Balancing Act Between Instinct and Reason », *loc. cit.*, p. 42.
62. Sophie Delpeux, *Le corps-caméra*, *op. cit.*, p. 137.
63. Judith Butler, *op. cit.*

64. Géraldine Gourbe et Charlotte Prévot, « Performativité du genre = performance[2?] », dans Janic Bégoc, Nathalie Boulouch et Elvan Zabunyan, *La performance. Entre archives et pratiques contemporaines*, Presses universitaires de Rennes, Archives de la critique d'art, 2010, p. 79-92.
65. *Ibid*., p. 80-81.
66. Simon Hecquet et Sabine Prokhoris, *Fabriques de la danse*, Paris, Presses universitaires de France, 2007, p. 153.

Notices biographiques

Richard Baillargeon est professeur à l'école des arts visuels de l'Université Laval. Anthropologue de formation, il poursuit un travail artistique en photographie reposant sur la rencontre de l'image et du texte pour ouvrir de multiples brèches poétiques.

Anne Bénichou est professeure à l'École des arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal. Elle travaille actuellement sur les nouvelles formes de documentation et de transmission des œuvres contemporaines éphémères, afin de comprendre leurs incidences sur les pratiques institutionnelles et sur l'écriture des histoires de l'art.

Jenny Brasebin vient d'obtenir un doctorat en littérature comparée et cinéma réalisé en cotutelle à l'Université de Montréal et à l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3. Ses recherches portent sur le road novel et le road movie, notamment sur l'oeuvre de Wim Wenders à laquelle elle a consacré quelques articles. Elle a été secrétaire de rédaction pour la revue *Intermédialités* et est actuellement chargée de cours à l'Université de Montréal.

Philippe Despoix est professeur au Département de littérature comparée de l'Université de Montréal. Il est à la fois dix-huitièmiste et spécialiste de la pensée germanique du XXe siècle. Ses recherches actuelles portent sur la fonction des médias dans les processus mémoriels et interculturels.

Martha Langford est titulaire de la chaire de recherche et directrice de l'Institut de recherche en art canadien Gail et Stephen A. Jarislowsky, rédactrice en chef du *Journal of Canadian Art History / Annales d'histoire*

de l'art canadien et professeure au Département d'histoire de l'art de l'Université Concordia. Ses recherches portent sur l'histoire et la théorie photographique.

Kirsten Emiko McAllister est professeure à l'École de communications de l'Université Simon Fraser. Elle a publié en 2006, avec Annette Kuhn, *Locating Memory* : *Photographic Acts*, et plusieurs chapitres et articles sur la mémoire, la photographie et les camps d'internement des Japonais-Canadiens. En ce moment, ses recherches portent sur l'art, l'asile et la mémoire transpacifique.

John O'Brian est professeur d'histoire de l'art à l'Université de Colombie-Britannique (UBC). Il a publié plus d'une douzaine de livres sur l'art et la théorie, notamment sur l'institutionnalisation du modernisme en Amérique du Nord. Ses recherches actuelles portent sur la photographie à l'ère atomique.

Suzanne Paquet est professeure au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal. Ses recherches portent sur la circulation des images et sur l'inscription de certains types d'art – art environnemental, art public et photographie plus particulièrement – dans la production de l'espace contemporain.

Louise Vigneault est professeure au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal. Spécialiste de l'art nord-américain, elle se consacre à la question des imaginaires collectifs, des mythologies et des constructions culturelles, des stratégies de représentation identitaire. Ses recherches actuelles portent sur les productions artistiques autochtones au Québec.

Table des matières

Ubiquités 7
De la photographie au post-photographique
Suzanne Paquet

PREMIÈRE PARTIE
Mobilités photographiques. Aires et erres de circulation

Peinture et photographie chez Zacharie Vincent 25
L'autoreprésentation stratégique et efficace d'un Huron-Wendat du XIXe siècle
Louise Vigneault

Médium photographique, silhouettes africaines et techniques du corps 51
Formation d'un objet historique et anthropologique
Philippe Despoix

Circuits de foi 69
Les représentations du Nord canadien dans la revue oblate Pôle et Tropiques
Martha Langford

Du témoignage oculaire au témoignage comme acte 101
La photographie, les demandeurs d'asile et l'exposition « Life After Iraq »
Kirsten Emiko McAllister

Ces parts d'ombre 141
Dans l'ici-ailleurs ce qui reste des pas et des jours
Richard Baillargeon

DEUXIÈME PARTIE

Migrations et médiations. Perspectives intermédiales

Photographie, errance et cinéma dans l'œuvre de Wim Wenders 163
Jenny Brasebin

Sur le plateau de *Docteur Folamour* 185
John O'Brian

Le document vivant : ouvrir les images iconiques de la performance 201
Les Seven Easy Pieces de Marina Abramović et de Babette Mangolte
Anne Bénichou

Notices biographiques 236