



## L'irréel photographique

Chantale Boulanger

Université Laval

La photographie présente une nature tout à fait paradoxale. Tout en étant frottée de réel, elle invente sa réalité propre. Comme avec le trompe-l'oeil en peinture, la représentation en photographie se dédouble ou se déchire, elle se met en scène comme réalité truquée disait Pascal Bonitzer. La représentation donne à voir ce qu'elle est, dans le moment même où elle dévoile le faux-semblant de la réalité qu'elle feint de présenter, affirme-t-il encore dans son texte *La surimage*. Ces assertions ne manquent pas de mettre en relief la distance fondatrice de tout projet photographique, ou plutôt à l'œuvre en son fondement même, soulignant ainsi l'emprise du simulacre et, conséquemment, la place qu'occupe le désir dans la lecture d'une photographie.

Il ne s'agit pas de remettre en question l'importance accordée aux catégories sémiotiques de Peirce, ni la prégnance du ça a été là barthésien. Toutefois, les questionnements les plus novateurs sur le médium cherchent non pas à évincer le référent, mais à le complexifier par le biais d'un regard proprement photographique dont nous ne cessons de vouloir cerner la nature. Si la trilogie peircienne a inspiré de nombreux théoriciens pour l'analyse de l'image photographique, c'est la pensée de René Payant, historien et théoricien d'art affilié au groupe  $\mu$ , qui fera ici contrepoint à la notion de photographie comme dépôt de réel.

## 1. La force de l'énoncé, le dépôt de réel

Dès le début des années 1980, le discours sur la photographie fut largement tributaire de la pensée du photographique comme dispositif théorique, comme une catégorie épistémologique qui introduit à un rapport spécifique aux signes, au réel, au faire, à l'être, affirmera Philippe Dubois dans *L'Acte photographique* (Dubois, 1983: 58). L'ontologie de l'image photo se voyait alors redéfinie par ce qui s'est avéré être une nouvelle catégorie de pensée. La photographie n'est désormais plus analysée comme une simple image, mais comme un véritable acte iconique. En d'autres termes, le clivage entre le produit (le message achevé) et le processus (l'acte générateur en train de se faire) cessait d'être pertinent. Impossible dès lors de penser l'image en dehors de son mode constitutif, ce qui induit à la fois un acte de production et un acte de réception. La dimension pragmatique apparaît dorénavant incontournable.

Par ailleurs, cette donnée nouvelle qu'est le photographique repose sur la trace, l'empreinte. Là résiderait la vérité première de la photographie : avant d'être une image reproduisant les apparences d'un objet, d'une personne ou d'un spectacle du monde, elle serait dépôt et marque. Dans cette optique, la photo appartient à une catégorie de signes que le sémioticien Charles S. Peirce a baptisé *index* par opposition à *icône* et à *symbole*. Par le biais du statut indiciel, l'image photographique a été appréhendée dans sa dimension de pure émanation du référent; elle rejoint, en cela, cette idée de la photo comme inscription référentielle et la pensée de Barthes qui veut qu'au-delà des codes, la photo est message sans code et genèse automatique, d'où l'emprise de la référence sur le représenté. La photographie comme trace, le discours de l'*index* et de la référence, repose la question du réalisme dans toute sa prégnance. Cette donnée qu'est le réel se positionne, selon ce point de vue, comme l'inéluctable de la photo, son essence même. L'image se voit « déterminée uniquement par son référent, et rien que par celui-ci », dit encore Dubois (1983: 41).

Dans sa *Petite histoire de la photographie*, Walter Benjamin soulignait déjà l'emprise du référent, lequel fait retour lorsque nous contemplons une photographie. Plus tard, Barthes reprendra cette réflexion et la poussera à son point d'aboutissement en faisant de la référence le lieu par excellence d'un investissement émotif et subjectif. Cette quête, ce

« désir ontologique » de savoir ce qu'est la photographie en soi lui fera dire: « face à certaines photos, je me voulais sauvage, sans culture » (Barthes, 1980: 19), « je ne voyais que le référent, l'objet désiré, le corps chéri » (Barthes, 1980: 20). Lire une image photo, cela signifiait pour lui se relier à ce qui lui est extérieur, à un au-delà du représenté qui n'est accessible qu'à celui qui est concerné, parce qu'il entretient avec ce qui est montré un lien de connaissance.

La photo considérée comme index se donnerait à décoder dans sa dimension de contextualisation des signes, ce qui peut laisser supposer que les images n'ont pas de sens en elles-mêmes. Leur signification s'élaborerait dans le rapport établi entre l'objet montré, sa situation d'énonciation et le regardeur. La photo-index exprime davantage l'existence, le ce qui a été là, plutôt que le sens de ce qui est montré. « En tant qu'index, l'image photographique n'aurait d'autre sémantique que sa propre pragmatique » (Dubois, 1983: 49). C'est de surcroît en prenant en compte la vision barthésienne du ça a été là que nous pouvons établir que la photo, en tant que preuve et que témoin muet sur lequel « il n'y a rien à ajouter », (Krauss, 1990: 12) change de statut et devient objet théorique. Il devient alors possible de mettre en parallèle l'évidence brute de la photographie et les codes culturels et sociaux qui entrent dans sa composition.

Benjamin, quant à lui, pensait la photographie en termes de reproductibilité et en relation avec d'autres objets culturels, la reproduction mécanique ayant ouvert la voie à une remise en question de la notion d'originalité et à la disparition de l'aura. Pour Rosalind Krauss, par ailleurs, la photo transformée en objet théorique agirait comme un filtre au moyen duquel il est possible d'organiser les données d'un autre champ (Krauss, 1990 : 12). En explorant les sphères de la peinture et de la sculpture à partir de la matrice de l'indice, la photographie fait de l'œuvre d'art un signe critique.

La photographie considérée dans son opérationnalité, et plus spécifiquement dans sa dimension indicielle, propose une dualité de la perception : à la fois art de la présence implacable et art du sujet producteur mais aussi du sujet récepteur. D'un côté la référence fatale, son incontournable force d'attraction, cette présence « nécessairement réelle qui a été placée devant l'objectif, faute de quoi il n'y aurait pas de photographie » dira Barthes, (1980: 120) vient happer le regardeur, cependant qu'elle le laisse en plan devant une sorte d'inconnu, de mystère, déchiffrable seulement pour les intimes de la situation photographique. De

l'autre, un investissement fantasmatique de l'image qui découle de la dimension « signe en situation » attachée à la valeur indicielle. Importance de la genèse plus que du produit fini, pourrait-on croire, le sens loge à l'extérieur des images, tributaire qu'il est de la situation d'énonciation et de décryptage.

On conçoit aisément que la trace en tant que contiguité physique, que le caractère d'empreinte ne soit qu'un moment dans l'ensemble du processus photo. Dans la trichotomie peircienne, l'icône comme signe mental est autonome, séparé, indépendant par rapport au réel. Chacune des catégories a une fonction théorique distincte. La fonction iconique nous intéresse davantage ici dans la mesure où dans ses textes sur la photo, et nous en examinerons certains points forts appliqués à certaines œuvres, Payant se prononce en faveur d'une image qui va au-delà de l'analogique. Nous ferons allusion à travers la fonction iconique aux liens qui se tissent à l'intérieur d'une photographie entre sémantique, temporalité et sujet. Index et icône ne s'opposent cependant pas, pas plus qu'ils n'existent chacun dans l'absolu. Le premier redéfinit l'ontologie de la pratique photographique en prenant en considération le mode de production du signe (inscription référentielle et pragmatique), le second s'attache au cliché comme lieu autonome et à ses effets de sens.

## 2. Le modèle iconique

De l'icône, Peirce donnera la définition suivante : « un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote simplement en vertu des caractères qu'il possède, que cet objet existe réellement ou non » (Dubois, 1983 : 61). Le critère de la ressemblance contribue donc à établir le cliché comme un espace autre, à investiguer et à reprendre à son compte. Dans ses textes sur la photographie, René Payant ne définit pas explicitement le terme icône. Toutefois, à l'aide de cet instrument conceptuel qu'est le signe iconique, Payant, à l'aube des années 1980, reformulait la question du réalisme en photographie en proposant quelques réflexions sur le simulacre.

Produire une photographie, dira-t-il dans *Vedute*, « ce n'est pas s'approprier un objet » (Payant, 1987 : 507). La photographie qu'il met

en parallèle avec la poésie et avec la rhétorique pourrait être un pouvoir exercé contre la réalité, un langage qui prend la contrepartie du réel et de la logique. Cette vision platonicienne qui positionne l'image comme l'ombre du réel, Payant l'applique à la photo. L'image « s'expose elle-même du côté de l'artifice, du signe » (Payant, 1987 : 507). Une distance s'installe conséquemment entre la scène montrée et l'espace fictionnel du cliché photographique. La fonction iconique opère à travers la métaphore du voile des apparences. En reprenant les idées de Platon sur les images et les idées, le réel et le simulacre, Payant rejoint la pensée de Deleuze sur les questions du factice et du simulacre. Celui-ci aurait le pouvoir de détruire modèles et copies pour instaurer un chaos créateur, qui fait marcher et lever les fantasmes (Deleuze, 1969 : 307).

### 3. L'écriture photographique

La photo, pour Payant, s'éloigne de la réalité pour produire une image qui est l'ombre du réel; à l'intérieur de celle-ci s'ouvre une brèche qui la place à contre-sens du représenté. A travers cette trouée, qui laisse voir les jeux de la représentation, le spectateur pénètre au coeur de l'équivocité. La dimension iconique ressortirait à un double principe énoncé par Payant: elles (les œuvres) font plaisir à regarder, tout en mettant en question « la représentation photographique où les choses ne se retrouvent qu'en images et où la photographie réfléchit à travers elles sur elle-même » (Payant, 1987 : 508). L'image intéressante présentera une portée critique, tout en se donnant comme un « super-codage où s'infiltrent les pulsions, les passions et le monde onirique » (Payant, 1987 : 510).

Cette image le critique la qualifie d'artistique, par opposition à l'image culturelle de Benjamin, parce qu'en elle s'énonce une subjectivité qui ne réduit pas la photo à une technique permettant de saisir, puis de conserver la présence d'un avoir-été-là. Cette icône raconte en effet l'histoire d'une vision, celle d'un sujet qui manipule des données photographiques. Le mouvement des signes, selon l'heureuse expression de Payant, ne se fera pas unilatéralement du monde aux images, mais se verra souvent détourné par les interventions subjectives de l'artiste.

De ces réflexions nous pouvons extraire le paramètre premier du signe iconique qui serait que l'icône, tout comme la poésie, brouille toute perspective instrumentale. Les œuvres de deux artistes, qui font dans Vedute l'objet de commentaires, illustrent ce point en mettant en relief l'intérêt que chacun d'eux porte à l'écriture photographique en elle-même.



Figure 1

#### 4. Roberto Pellegrinuzzi

L'œuvre de Roberto Pellegrinuzzi offre toutes les qualités d'un art photographique critique et réflexif. Dans un texte intitulé *Architecturer la photographie*, Payant déclare à propos d'*Absence* (Fig.1) que le spectateur s'y retrouve entraîné dans la fiction absolue. Les objets qui composent la pièce: une table, un trépied avec un appareil photo, un miroir et l'image qu'il contient (à savoir les objets entre la toile et le miroir) n'existent pas en tant qu'objets. En effet, la plupart des objets, à l'exception du pot contenant une plante et de la toile sur laquelle est peint le mot absence, sont des fac-similés photographiques. Plus précisément, ils sont composés, grandeur nature, à partir d'un ensemble de photos plus ou moins grandes selon qu'il s'agit du dessus de la table, des pattes du trépied ou de la moulure du miroir.

Un ensemble de petits plans (chaque photo représentant une section de l'objet) est bricolé afin de reproduire une forme tridimensionnelle. Les pièces forment une scène, un site photographique exemplaire où

l'artiste orchestre une mise à vue de la production même des images. Construites à partir d'un amalgame de clichés photographiques, les œuvres énoncent que la réalité du photographique, l'irréel en fait, l'emporte sur la vérité du monde, la photo étant à la fois le sujet et le matériau de l'œuvre. Autre point névralgique dans le travail de Pellegrinuzzi, l'autoréférentialité de l'œuvre qui évince le sujet photographe. « La réalité des objets s'y absente dans la représentation, mais en mettant en scène du même coup l'absence du sujet, c'est-à-dire du photographe » (Payant 1987 : 518). Cette disparition de l'artiste vient insister par ricochet sur l'autonomie de l'œuvre, sur la situation photographique.

L'appareil s'autoreprésente et comme les autres objets n'est qu'un fac-similé, signifiant clairement que toute représentation est un leurre. Les objets reconstruits à même la substance du photographique le sont pour tromper-l'oeil (Payant, 1987 : 518) et pour énoncer la vérité proprement photographique des objets, ainsi la feuille de papier sur la table et le rabat de l'enveloppe qui sont découpés dans le papier photo renforcent cette volonté. Le spectateur fait face à des éléments ambigus. L'appareil photo s'autoreprésente et l'image du miroir est une représentation de représentation (les objets étant composés de clichés) que la photographie du miroir porte à une troisième puissance. Cette métareprésentation évacue le réel, tout en mettant en scène le paradoxe de cette situation, laquelle ne peut exister que par la présence d'un véritable appareil photo.



Figure 2

Payant pose comme synonymes la dimension artistique et la valeur iconique. La véritable portée artistique du médium résiderait, selon lui, dans sa capacité à s'autoréfléchir, à revoir son histoire, à questionner les modalités de son rapport au réel. Plutôt que de se cantonner dans son statut d'image, elle élabore une véritable situation du regard (Payant, 1987 : 521).

La pièce intitulée Écho (Fig.3), toujours de Roberto Pellegrinuzzi, invite à considérer la photographie comme un système signifiant aux ramifications multiples, comme un univers autonome à appréhender à partir des effets plutôt que de la source de l'image. La dimension artistique de la photographie résiderait davantage dans sa capacité à s'auto-réfléchir à travers la représentation et à interroger la nature du rapport au réel qu'elle met en signes. Une grande photographie de paysage occupe l'espace; en face de celle-ci, un cabanon de bois qui se reflète dans une flaque d'eau placée entre lui et le paysage. Le spectateur pénètre à l'intérieur du cabanon comme dans une *camera obscura*, expérimentant métaphoriquement l'essence même du dispositif photographique. Le paysage qui s'offre à sa vue se recadre différemment.



Figure 3

Les fonctions de cadrage et de découpe s'affirment comme la substance même de l'opération de mise en image et de mise à distance du réel. Entrer dans le cabanon, c'est expérimenter doublement : à la fois la mécanique de la prise de vue, la délimitation d'un territoire par le cadrage

et la coupe et le hors-champ, « cet espace off, invisible où se tirent les fils des effets dont nous, spectateurs, sommes agités » (Bonitzer, 1976 : 29). Une chaise renversée à l'intérieur du cabanon, de même que la vibration du reflet de la mare qui ébranle la perspective, tous deux évoquent le renversement photographique, là où le réel devient signe.

Pascal Bonitzer établit des points de comparaison avec le cinéma, ce qui contribue à élargir notre compréhension de « l'au-delà » du dispositif propre à la représentation photographique. Avec l'œuvre de Pellegrinuzzi, la photo met en scène ses propres rouages d'énonciation tout en questionnant le réalisme dans sa relation avec le signe photographique. Payant évoque à ce propos les figures d'Écho et de Narcisse. Écho fait figure de métaphore du décalage temporel, lui-même générateur d'une image coupée du réel. Narcisse en tant que fantasme de la reproduction fidèle au modèle, de la ressemblance parfaite, de la présence totale de la chose à travers la transparence des signes sert de contrepoint à ce raisonnement. Et Payant de conclure que l'art de Pellegrinuzzi se situe en dehors du leurre, du côté d'Écho, dans l'univers troublant de la passion de la photographie (Payant, 1987 : 523). Le mot passion renvoie à la pensée de Bonitzer : le dispositif d'énonciation se laisse circonscrire, analyser, puis oublier ; ensuite vient un moment où le sujet de la photographie s'impose et envahit le regardeur.

## 5. Raymonde April

Payant met son espoir en certaines images qui nous troublent et de ce fait nous préoccupent et restent dans la mémoire. Roberto Pellegrinuzzi nous introduit dans la substance du photographique, loin de la corrélation au réel sous-jacente au procédé. Dans un autre texte, *L'étrange vérité de la photographie*, Payant élabore sa vision d'une photographie qui explore le hors-cadre, un au-delà du représenté. Il nous présente des facettes de photographies qui « bouleversent tellement qu'elles en rendent beaucoup d'autres inutiles, insipides » (Payant, 1987 : 511).

En contrepoint à l'œuvre de Raymonde April, Payant pose le fétichisme comme ce qui clôt l'image sur elle-même. Il soutient ainsi que

l'œuvre d'April n'est pas fétichiste, qu'elle n'isole pas un objet surdéterminé pour en faire une image pleine, une totalité. Ses images recèlent des doubles scènes. La photo se donne alors à voir dans toute sa complexité, entre les situations et les objets transmués en signes et les effets de l'œuvre; un mouvement oscillatoire se dessine entre les deux. A la fois index et icône, énonce Payant, de telles photos sont le lieu où l'acte photographique s'articule à l'image.

Voici qui pourrait tenir lieu de paradigme pour l'ensemble de l'œuvre de Raymonde April. L'artiste agence des mises en scène à l'intérieur desquelles elle agit comme personnage, mais aussi comme forme. Les œuvres ne reflètent pas le réel, elles travaillent à partir de lui. Dans certains cas, elles proposent à la méditation une donnée artistique. Par exemple, ce portrait où April de dos fait face à un châssis sans toile appuyé au mur (Fig.4). Les références à la peinture (la fenêtre sur le monde) et à l'histoire de la photographie (le cadre comme découpe) s'entrecroisent. La photo ainsi mise en abîme révèle son artificialité; espace indépendant, coupé du monde, elle s'affiche comme réalité fabriquée. A cet égard, les procédés utilisés par April semblent éloquentes : l'amplification des ombres, l'utilisation du contre-jour dénaturent en quelque sorte les scènes. L'image ne retransmet aucunement un réel tangible, incontournable, elle invite plutôt à la découverte. Peu importe que l'artiste photographie ses amis ou elle-même, l'œuvre est une médiation.



Figure 4



Figure 5

Usant de ces belles métaphores que sont le voile et la vitre, « transparence interrompue et paroi diaphane, qui figurent ici le lieu même de la photographie » (Payant, 1987 : 513), Payant qualifie d'écrans les icônes de Raymonde April. Il en veut pour preuve la série Cabanes dans le ciel (Fig.5) qui se déploie comme une séquence non narrative et où les éléments à caractère symbolique gommant la réalité des univers représentés. La surface de papier du cliché photographique devient une sorte d'entre-deux entre l'acte et l'image, qui s'enrichit de nos désirs. C'est dans ce détour par rapport à la transcription du réel que l'artiste souhaite que s'inscrivent les projections de l'inconscient du regardeur. Les paysages, les décors quotidiens ne sont pas offerts dans leur vérité. Ils favorisent des échappées qui sollicitent tout le corps à travers le regard. Ainsi parle la passion soutient René Payant. La valeur des choses s'en trouve altérée, puisqu'elles échappent à la banalité, transformées en symboles par un spectateur en quête de cette vérité de la photographie qui échappe toujours.

Nous savons si peu de choses sur la façon dont les images nous touchent. Régis Durand dans un très beau texte sur l'œuvre d'April dit : « les images ont en tout cas cette fragilité et cette irréalité de verre qu'a parfois la surface d'une eau très calme [...] elles sont pourtant la scène, le lieu géométrique de toutes sortes d'événements et de conflits, lieu [...] où règne la plus grande tension » (Durand, 1993 : 11).

La pensée de Durand s'accorde à celle de Payant en ce qui a trait à la pensivité de l'image photo, à savoir : « une photo donne quelque chose à la pensée par le visible, par sa forme particulière de visible, qu'elle est seule à pouvoir lui donner » (Durand, 1990 : 11). Avant tout, il s'agit d'arracher la photographie à la collectivité et pour ce faire, il est nécessaire d'aller à l'encontre du fétichisme. Comme le poète extirpe la langue de ses fonctions de communication, l'artiste photographe contourne la fonction sociale de la photographie en évitant de produire un objet sans valeur métonymique et surdéterminé sémantiquement.

## 6. L'irréel photographique

Cet usage non orthodoxe de la photo passe par une restitution de ce que Payant décrit comme la vision floue, proche d'ailleurs de la vision

naturelle. Une absence de netteté et de précision la caractérise, propice à la lenteur du regard. Cette expression apparaît d'une grande justesse en ce qu'elle englobe le regardeur qui fait désormais partie intégrante de l'œuvre. Celle-ci devient vaste, « le contraire de ces photos au passé simple dont la force de mort brûle les yeux », selon les mots de Raymonde April (Durand, 1993 : 13). Les frontières de l'image se font flottantes, elles sont agitées par des fluctuations et perméables au hors-cadre. La *doxa* s'en trouve définitivement renversée.

Pour jouer de la profondeur des significations, Payant suggère de contourner la scène simple constituée par l'analogique et l'indiciel, tous deux étant placés sur le même pied. Contrer l'usage social du médium ira de pair avec l'aménagement de doubles fonds, de coulisses. La photo, qui ne pourra jamais se départir de cette contingence qu'est l'empreinte du réel, montrera aussi les actes accomplis, le travail du narrateur dans la narration. Le photographié et le photographique fusionnés, l'image sera perméable à l'affect. La subjectivité à l'œuvre chez Raymonde April convoque la mémoire et excite la pulsion scopique en créant des scènes à caractère anamorphique. Le spectateur y éprouve la conscience du temps qui fait le prix de l'expérience photographique. Au centre d'événements vécus dans la beauté de la fiction, il vit l'irréel photographique. Son désir de voir, sans cesse sollicité, jamais rassasié, le maintient dans un flux; les images se répondent l'une l'autre et constituent un continuum d'espace et de temps (Durand, 1993 : 13).

### Bibliographie

- BARTHES, Roland (1980), *La chambre claire*, Paris, Gallimard/Seuil.  
 BONITZER, Pascal (1976), *La surimage*, Cahiers du cinéma, p. 270.  
 DELEUZE, Gilles (1969), *Logique du sens*, Paris, Minuit.  
 DUBOIS, Philippe (1983), *L'acte photographique*, Bruxelles, Labor.  
 DURAND, Régis (1993), *Raymonde April. Réservoirs soupirs*, Québec, Centre VU.  
 KRAUSS, Rosalind (1990), *Le photographique*, Paris, Macula.  
 PAYANT, René (1987), *Vedute*, Montréal, Trois.

## Œuvres commentées

1. Roberto Pellegrinuzzi, Absence, installation photo, 1985.
2. Roberto Pellegrinuzzi, Écho, installation photo, 1986.
3. Raymonde April, Portrait de l'artiste n°1, 40,7 x 50,8 cm, 1981.
4. Raymonde April, Cabanes dans le ciel, photographies en noir et blanc, 50,8 x 76,2 cm, 1985.

## Description des reproductions

- 1, 2. Roberto Pellegrinuzzi, Absence, 1985, installation photographique (vues partielles).
3. Roberto Pellegrinuzzi, Écho, 1986, installation photographique (vue partielle).
4. Raymonde April, Portrait de l'artiste n°1, 1981, photo noir et blanc, 40,7 x 50,8 cm.
- 5, 6 et 7 (Figure 5). Raymonde April, Cabanes dans le ciel, 1984-1985, extraits d'une suite de vingt-cinq photographies en noir et blanc, 50,8 x 76,2 (ch.).