Document generated on 07/14/2025 5:14 a.m.

ETC

Nouvel état de l'image

Robert Burley, *Photographic Proof*, Centre Canadien d'Architecture, Montréal. 11 septembre - 19 octobre 2009

Robert Burley, *La disparition de l'obscurité*, 11 septembre - 15 novembre 2009

Lyne Crevier

Number 89, March–April–May 2010

URI: https://id.erudit.org/iderudit/64212ac

See table of contents

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)
1923-3205 (digital)

Explore this journal

Cite this review

Crevier, L. (2010). Review of [Nouvel état de l'image / Robert Burley, *Photographic Proof*, Centre Canadien d'Architecture, Montréal. 11 septembre - 19 octobre 2009 / Robert Burley, *La disparition de l'obscurité*, 11 septembre - 15 novembre 2009]. *ETC*, (89), 47–49.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 2010

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Robert Burley, Chambre noire n° 16, bâtiment trois, complexe Kodak Canada, Toronto, 2006. © Robert Burley – Avec l'aimable autorisation de la galerie Stephen Bulger, Toronto.

ACTUALITES/EXPOSITIONS

Montréal

Nouvel état de l'image

Robert Burley, *Photographic proof*, Centre Canadien d'Architecture, Montréal.
11 septembre – 19 octobre 2009; *La disparition de l'obscurité*, 11 septembre – 15 novembre 2009

Disparaître, tout tend à cela. L'un des signes avant-coureurs de cette possible disparition est l'obsolescence de la photographie argentique et analogique. Or le photographe torontois, Robert Burley, se penche sur cette question, à savoir la mutation de la technologie photographique et l'abandon ou la démolition des usines de grandes multinationales comme Kodak, Agfa et Polaroid, lesquelles, il y a peu, fabriquaient appareils photo, papiers, films et émulsions à l'échelle planétaire.

De concert avec le Mois de la photo à Montréal 2009, l'installation *in situ, Photographic Proof* (2008-2009), située sur la façade nord du CCA, est une reproduction monumentale d'une image polaroïd (négatif et positif juxtaposés) offrant le spectacle de la destruction par implosion de l'usine Kodak-Pathé de Chalon-sur-Saône en France. Scène édifiante à laquelle assiste une foule anonyme : coup de grâce du symbole même des procédés photographiques traditionnels.

Fin observateur de ce nouveau paradigme, Burley documente, à l'aide de son appareil photo 4 sur 5, « l'alchimie du procédé photographique » de lieux encore existants. Dans sa série *La disparition de l'obscurité*, six images couleur présentées dans les vitrines du CCA, l'on constate à loisir que « l'élément essentiel de ces manufactures était l'obscurité[1]. » Ainsi depuis son invention en 1839, le processus photographique a toujours évolué dans une (quasi) absence de lumière. « Aussi faible soit-elle, la lumière du laboratoire, le temps de regarder l'image apparaître, menacerait son existence même. En deux décennies, le laboratoire s'assombrit progressivement et le contrôle visuel du développement est remis en question. […] Toutefois, les laboratoires vont bientôt se réduire à une boîte hermétique, étanche à la lumière[2] ».

Les œuvres, signées Robert Burley (chambres noires; trémie du complexe Kodak à Toronto), attestent d'une certaine façon que « La "chambre noire" est la prothèse technologique que l'homme a su le plus efficacement adapter à ses besoins psychiques d'assimilation au monde[3]. »

Et *a fortiori*, cette relation au monde que la photographie induit – faite entre autres de continuité et d'hiatus, de confusion et de fusion – s'apparente à l'opération psychique elle-même. Les termes cadrer, déclencher, tirer ne s'allient-ils pas aux actions successives de la prise de vue, à l'instar de celles de l'activité cérébrale ?

Depuis la Renaissance, les images ont servi d' « instruments de connaissance et de transformation du monde[4]. »D'abord dévolu au dessin et à l'architecture, le développement de nouvelles formes d'images s'est ramifié à mesure de leur mutation dans les sphères de la photographie, du cinéma et maintenant des images de synthèse.

Susan Sontag note pour sa part que « le texte imprimé filtre le monde, le transforme en objet mental, de façon moins traîtresse, semble-t-il, que les images photographiques qui sont maintenant la source principale où l'on apprend à quoi ressemblait le passé et

Robert Burley, Fabrique d'émulsion, bâtiment treize, complexe Kodak Canada, Toronto, 2006.
© Robert Burley – Avec l'aimable autorisation de la galerie Stephen Bulger, Toronto.

Robert Burley, Chambre noire n° 2, bâtiment trois, complexe Kodak Canada, Toronto, 2005. © Robert Burley - Avec l'aimable autorisation de la galerie Stephen Bulger, Toronto.

ce que contient le présent. […] [Celles-ci] ne donnent pas tant l'impression d'être des propositions sur le monde que des morceaux du monde, des miniatures de la réalité que quiconque peut reproduire ou s'approprier[5]. » Déjà, au XIXe siècle, Mallarmé faisait le constat « que tout dans l'univers existe pour aboutir à un livre. Aujourd'hui, tout existe pour aboutir à une photographie[6]. »

D'autant que l'activité du photographe semble un jeu d'enfant. Le slogan du premier Kodak, en 1888, n'était-il pas : « Vous appuyez sur le bouton, nous faisons le reste ». Tout un chacun pouvait donc croquer un fragment du monde, lequel se révélait au grand jour avec son sceau d'authenticité (*proof*/preuve). Mieux : en 1975, une publicité du polaroïd SX-70 avance qu'après avoir appuyé « sur le bouton électrique rouge » l'appareil « devient comme un prolongement de vous-même ». Effet prothétique assuré « sur-le-champ» au possesseur d'une telle boîte magique dont chaque image est une pièce unique, redonnant ainsi une vie nouvelle au principe du daguerréotype.

En 1928, Valéry y allait de son pronostic sur l'état de l'image : […] « nous serons alimentés d'images visuelles ou auditives, naissant et s'évanouissant au moindre geste, presque à un signe[7]. »

Annonçant ainsi la transition numérique actuelle, soit un nouvel état de l'image comme propriété commune, laquelle a transformé radicalement les usages, phénomène désormais partageable à la vitesse grand V sur des plates-formes visuelles relayant bon an mal an des milliards de photos téléchargées.

Parallèlement à une forme de la quotidienneté du monde, la photographie n'est-elle pas, du fait de son rapport à la lumière et à la transfiguration, parmi les arts profanes celui qui se tient au plus près d'un art sacré ? Déjà, aux premières heures du cinéma, on prenait grand soin de la disposition de la lumière éclairant le visage de stars, lequel se devait impérativement d'apparaître ra(dieux) en toutes circonstances.

À l'origine, on compare volontiers les images photographiques à l'écriture. Niepce baptise l'héliographie – écriture par le soleil – suivant la manière dont une image apparaît sur la plaque. Chez Fox Talbot, l'appareil photo sera le « crayon de la nature ».

En revanche, « Du point de vue de la brièveté du geste par lequel le résultat advient, la photographie est très proche du dessin qui vise à donner à l'objet " *alla prima* ", c'est-à-dire d'un seul trait, sans retouche ni repentir[8]. »

Tout cliché semble donc correspondre à une forme de perception directe et non transformée du monde. Or devant une photographie, le regard est appelé à reconstituer les plans successifs qu'il repère sur la surface à deux dimensions. En cela, le regard doit pénétrer l'image photographique bien davantage que dans l'image picturale.

Au départ, à cause de « l'analogie irrépressible mais invariablement trompeuse entre la photographie et la peinture » leur affrontement aura alors lieu à armes inégales. « Dès ses débuts, la photographie impliqua la capture du plus grand nombre possible de sujets. Jamais la peinture n'eut une visée aussi " impériale "[9]. » Telle une « parvenue », la photographie « donnait l'impression de parasiter et d'affaiblir un art établi : la peinture [10]. » Bacon, Warhol, Delacroix, Turner, etc. – les exemples foisonnent – étaient abreuvés de l'imagerie photographique.

Puis « L'éthos de la photographie, cette pédagogie du " regard intensif " selon les termes de Moholy-Nagy, semble se rapprocher davantage de la poésie que de la peinture modernes[11]. »

En définitive, le travail récent de Robert Burley ne renvoie-t-il pas à ce que Fox Talbot remarquait vers la fin de 1830, à savoir l'aptitude particulière de l'appareil photo à relever « les injures du temps » en parlant ici du sort des bâtiments et des monuments ?

Et la photographie n'est-elle pas, au dire de Susan Sontag, « l'inventaire du dépérissement »; les images, des « antiquités instantanées », parfois brutalement mises au rancart ?

Lyne Crevier

NOTES

1 Communiqué, CCA, Montréal, 11 septembre 2009.
2 Denis Bernard, *La boîte noire du développement automatique*, Institut national d'histoire de l'art (INHA), France, intervention du 16 avril 2009.
3 Serge Tisseron, *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, Champs arts, Flammarion, avril 2008, p. 176.
4 *Ibidem*, p. 171.
5 Susan Sontag, *Sur la photographie*, Christian Bourgeois Éditeur, France, octobre 2008, p. 17.
6 *Ibidem*, p. 47.
7 Paul Valéry, *La conquête de l'ubiquité*, 1928, *Œuvres* (édition J. Hytier), Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1960, t. II, pp. 1284-1285.
8 Serge Tisseron, *Le mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, p. 175.
9 Susan Sontag, *Sur la photographie*, p. 21.
10 *Ibidem*, p. 199.
11 *Ibidem*, p. 137.

Robert Burley, Usine Kodak-Pathé, Chalon-sur-Saône, France, 2007. © Robert Burley - Avec l'aimable autorisation de la galerie Stephen Bulger, Toronto.