

## La photographie

Jean-Luc Daval, *Histoire d'un art: la photographie*, Genève, Éditions d'art Albert Skira, 1982, 268 p.

Leni Riefenstahl, *L'Afrique*, Paris, Editions Herscher, 1982, 232 p.

Fernand Ouellette

Volume 25, Number 3 (147), June 1983

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/30505ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Collectif Liberté

### ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this review

Ouellette, F. (1983). Review of [La photographie / Jean-Luc Daval, *Histoire d'un art: la photographie*, Genève, Éditions d'art Albert Skira, 1982, 268 p. / Leni Riefenstahl, *L'Afrique*, Paris, Editions Herscher, 1982, 232 p.] *Liberté*, 25(3), 188–193.

FERNAND OUELLETTE

## LA PHOTOGRAPHIE

Jean-Luc Daval, *Histoire d'un art: la photographie*, Genève, Editions d'art Albert Skira, 1982, 268 p., abondamment illustré.

A vrai dire, le dernier grand reportage, avant l'apparition de la photographie, aura été le *Sacre de l'empereur Napoléon* de David (1807). L'idée même de la photographie «est une conséquence directe de l'évolution du dessin (...) et des techniques de reproduction». Le dessin et la peinture ne seront plus les seuls moyens d'une connaissance visuelle. Les instants du monde contemplés par Corot annoncent les instantanés de la photographie. D'autant, comme le remarque Daval, que «l'œil est mû par le culturel, (que) l'évolution de la vision est étroitement imbriquée dans l'histoire», que l'œil est privilégié depuis la Renaissance. Mais ce qui est frappant, presque stupéfiant si nous n'avions pas été depuis trente ans les témoins de phénomènes semblables, c'est de voir avec quelle rapidité fulgurante s'est répandue la photographie, avec quelle imagination la technique a évolué, avec quel engouement le grand public s'en est emparé. Une véritable traînée de poudre. C'est principalement à l'histoire de cette précipitation et de cette expansion que s'est appliqué Daval, en la fondant sur trois piliers: REPRODUIRE, PRODUIRE, EXPRIMER; domaines qui ne sont pas loin de concrétiser et de saisir trois étapes de l'évolution de la photographie.

Si quelqu'un pouvait établir un parallélisme entre la peinture et la photographie, c'est bien Daval. Son *Journal des avant-gardes* (Genève, Albert Skira, 1980) nous avait montré à quel point il sait réfléchir sur l'art actuel, en somme qu'il est devenu un maître de l'analyse de ses divers courants. Et cette action attentive de l'œil et de la réflexion, il l'applique tout naturellement à l'histoire d'un art dont il est impossible de séparer la technique de la vision. A partir de Niepce, Daguerre, Talbot, puis de la photographie en couleurs à l'invention du polaroid, on doit parler de passion contagieuse. Certains artistes passent aisément de la peinture à la photographie, et vice versa. Degas, Bonnard. Celle-ci est un véritable violon d'Ingres pour Zola.

Bien entendu, il est impossible de retracer ici une pareille somme d'événements et de découvertes.

Les rapports de Delacroix avec la photographie et le photographe Durieu (1800-1874), par exemple, ont fait l'objet d'une étude (Jean Sagne, *Delacroix et la photographie*, Paris, Herscher, 1982). Le peintre concevait la pose des modèles avec un œil de dessinateur. Il laissait la lumière affleurer les corps. Depuis cette image fixée, il travaillait son dessin. Charles Nègre (1820-1890) est un autre bel exemple de recherche. Il partait du travail photographique sur le motif pour en proposer un tableau. Quelques photographes verront leur sujet avec l'œil de Courbet ou de Corot. Ils ne pouvaient pas ne pas le voir, au début, à travers la peinture et ses recherches infinies de composition. Ils demeurent asservis par le grand Art. Mais peu à peu la photographie transformera la vision, puis deviendra elle-même le support du tableau et de la gravure. (Un peintre comme Edmund Alleyn, au Québec, est assez représentatif d'une telle conception.)

Très tôt le photographe, je me réfère à Gustave Le Gray (1828-1860), voudra donner à la photographie sont statut d'art. On pourrait dire qu'au début l'obsession d'un statut, face à la peinture, a été un

encombrement. Et même que d'une certaine manière les photographes n'avaient pas tous saisi l'originalité et la singularité de leur médium. Cette nouvelle «œuvre d'art», Daval la définit comme une totalité qui permet de figurer «des systèmes relationnels transcendant l'expérience commune et renvoyant à une manière de voir signifiante». Avec le temps, plus la photographie se limitera à la simple description, plus les peintres et les écrivains s'en éloigneront.

Parler de «reproduction» fait tout de suite songer à l'évolution rapide du livre d'art qui nous offre l'œuvre d'un peintre ou l'histoire d'un mouvement pictural. Dès 1853, l'œuvre de Rembrandt sera reproduite, avec un texte de Charles Blanc. La photographie va donc remplacer l'eau-forte d'après dessin. Les artistes ne seront plus obligés, pour en garder le souvenir, de se rendre dans les musées et de copier les œuvres. De même les photographies de voyage, nourries par les sites et les monuments, remplaceront les eaux-fortes gravées d'après les dessins de peintres. N'oublions pas qu'à sa façon Turner avait été un véritable reporter-photographe.

Avec la guerre de Sécession se consolide l'idée de reportage, mais l'image qui surgit est si crue, si insupportable, que la plupart des sept mille négatifs ne seront pas «commercialisables». Avec John M. Synge (1871-1909), Arnold Genthe (1869-1942) et Lewis W. Hine (1874-1940), le reportage s'oriente vers l'enquête sociologique. En fait la photo est mise au service de l'ethnographie et de la sociologie, comme elle est utilisée par les fichiers d'identification de la police. Simultanément elle permet l'album de souvenirs: portrait de famille, classe d'écoliers, etc.

D'autres photographes, encore sous l'emprise de la peinture, resteront obsédés par la photographie-peinture. Je pense à Cameron (1815-1879) et à Robinson (1830-1901). Dans une photographie intitulée *Carolling* (1887), ce dernier glisse facilement dans la mièvrerie, dans le bucolique des peintres. Il ne regarde pas vraiment à travers le viseur, mais laisse

œuvrer sa mémoire du «déjà vu» dans la peinture. Le portrait d'*Amelia van Buren* (1891) de Thomas Eakins (1844-1916) est autrement plus convaincant. Voilà un «instantané» qui atteint le poétique grâce à la qualité satinée des gris et de la lumière contrastée. S'opposant à Robison, Emerson (1856-1936) reste polarisé par sa «sensation visuelle». D'où la vérité de ses photos.

Avec Paul Strand (1890-1976) et Edward Weston (1886-1958), la photographie s'émancipe. Nul peintre n'aurait su regarder et composer un nu comme Weston. Il lui aurait fallu ce qui est spécifiquement de nature photographique, c'est-à-dire un équilibre des jeux de noir et blanc sur une pellicule, et une posture du corps, fort étonnante, qui n'a de sens qu'en fonction de cet équilibre.

Plus directement, à travers leur réflexion sur le mouvement, Muybridge, puis Marey, à la fin du dix-neuvième siècle, influenceront sur l'art de quelques peintres, tel Kupka, qui tentent de suggérer le mouvement, d'amplifier les «données de la décomposition de la lumière». De même Marcel Duchamp, avec son *Nu descendant l'escalier*, fragmente le temps, détruit son unité. Il n'ignore évidemment pas Marey et sa chronophotographie dont il reconnaît une profonde influence. On pourrait presque parler d'une sorte de revanche de la photographie sur la peinture. L'anti-art était né. Puis, après le futurisme et le surréalisme, viendront, entre autres tendances, le Pop Art, le Land Art et le Body Art. Warhol fait de la peinture avec la photographie. Rainer peint la photo avec de l'huile, et retrouve ainsi une nouvelle forme d'expressionnisme. Vostell part du happening et travaille l'acrylique sur photographie. Les œuvres de Charles Simonds, Christo ou Michals confient leur durée à la photographie. Celle-ci devient une sorte de conservatoire des œuvres éphémères dans leur nature même. Il faudrait aussi mentionner Beuys, ou Klaus Rinke qui, avec d'autres artistes, module des montages photographiques.

Il serait impossible de saisir en quelques lignes l'évolution technique de la photographie depuis le cliché transmis sur une rotative (*New York Tribune*, 1897), la phototélégraphie et la parution de l'hebdomadaire photographique (*New York Times*, 1896). Le monde nous est devenu présent, actuel. Il s'agit là d'une véritable révolution culturelle qui sera prolongée par le cinéma, la télévision et la vidéocassette. Nous n'avons qu'à jeter un coup d'œil sur un stand de journaux-magazines pour prendre conscience à quel point la photographie est indissociable de l'information, et même comment elle a dû s'adapter à la puissance dévoratrice de la télévision.

On ne mesure plus aujourd'hui un photographe à la qualité de quelques clichés pris isolément, dit Daval, mais à l'ensemble de sa production, à son orientation, au sens de son œuvre. Ainsi l'on peut cerner le style, la vision d'un Brassai, d'un Cartier-Bresson ou d'un Doisneau se promenant dans le Paris des années trente. «Message sans code, la photographie est codée par le choix qui s'y objective».

Dans l'ensemble, le choix des photographies de l'album de Jean-Luc Daval est fonctionnel, bien relié à son analyse. J'aurais tout de même aimé que l'éditeur nous présente (en supplément) une sorte de musée des instruments eux-mêmes, en particulier de ceux du XIX<sup>e</sup> que nous connaissons beaucoup moins, avant l'apparition de la boîte noire (*Kodak*) de notre enfance.

Chose certaine, il suffit d'étudier l'œuvre de Nadar pour constater qu'un monde nouveau est né de son œil-viseur, et que le «rapport avec le monde extérieur devient de plus en plus distancé, médiatisé». La plupart du temps on ne regarde plus les visages, les sites, on braque l'appareil sur eux dans une sorte de transe et de boulimie d'images. Celles-ci ne s'impriment plus sur la rétine mais sur la pellicule. A force de cadrer les éléments, on perd le contact avec le visuel. Bref on porte ses yeux en bandoulière. C'est là un piège de la photographie dont on se rend de plus

en plus compte aujourd'hui. La photographie, qui nous a aussi appris à voir, peut nous entraîner à désapprendre.

Cet album, *L'Histoire d'un art*, me semble le mieux réussi des trois que Skira a conçus, avec ceux sur le dessin et l'estampe.

Leni Riefenstahl, *L'Afrique, Paris, Editions Herscher, 1982, 232 p. dont environ 200 de photographies en couleurs.*

Quel album exemplaire de cet art qu'est devenu la photographie! Ethnologie, reportage, paysage, portrait, autant de champs qu'explore Riefenstahl pour mieux surprendre le mystère de l'Afrique, une Afrique, dans quelques cas, que le tourisme n'a pas encore polluée. Comment ne pas rêver à l'amoureuse masai, aux fêtes des Nuba, aux coiffures des guerriers Shilluk, et surtout aux magistrales peintures faciales des Nuba du Sud-Est. Un tel masque éphémère, contrairement aux masques de bois des Bakuba ou des Batetela, n'est jamais symétrique, et l'artiste ne le refait jamais. Le pouvoir d'invention des Nuba est considérable.

Peinture, vêtement, coiffure imprégnée d'argile, tout apparaît dans la lumière chaude de l'ocre. Grâce à Leni Riefenstahl, une certaine Afrique, du moins celle des Masai et des Shilluk, ne peut plus se dissocier en moi d'une certaine couleur. De même que je ne saurais ne pas voir la Grèce en bleu blanc, et l'Italie à travers les tons de terre de Sienna, d'or et de rose.