

## De la photographie d'art à l'art photographique

Monique Brunet-Weinmann

Volume 36, Number 144, September–Fall 1991

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53694ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

### ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Brunet-Weinmann, M. (1991). De la photographie d'art à l'art photographique. *Vie des arts*, 36(144), 30–37.

# DE LA PHOTOGRAPHIE D'ART À L'ART PHOTOGRAPHIQUE

Monique Brunet-Weinmann

■  
**Soudain, la photographie  
resurgit. On en parle  
partout et beaucoup.  
Dazibao, premier centre  
spécialisé en  
photographie, célébrait  
cette année ses  
dix ans, Le Mois  
de la Photo qui se  
déroule généralement  
en septembre, en est à  
sa troisième édition avec  
une présentation spéciale,  
Le corps vacant,  
au Musée d'Art  
contemporain,  
jusqu'au 27 octobre.**

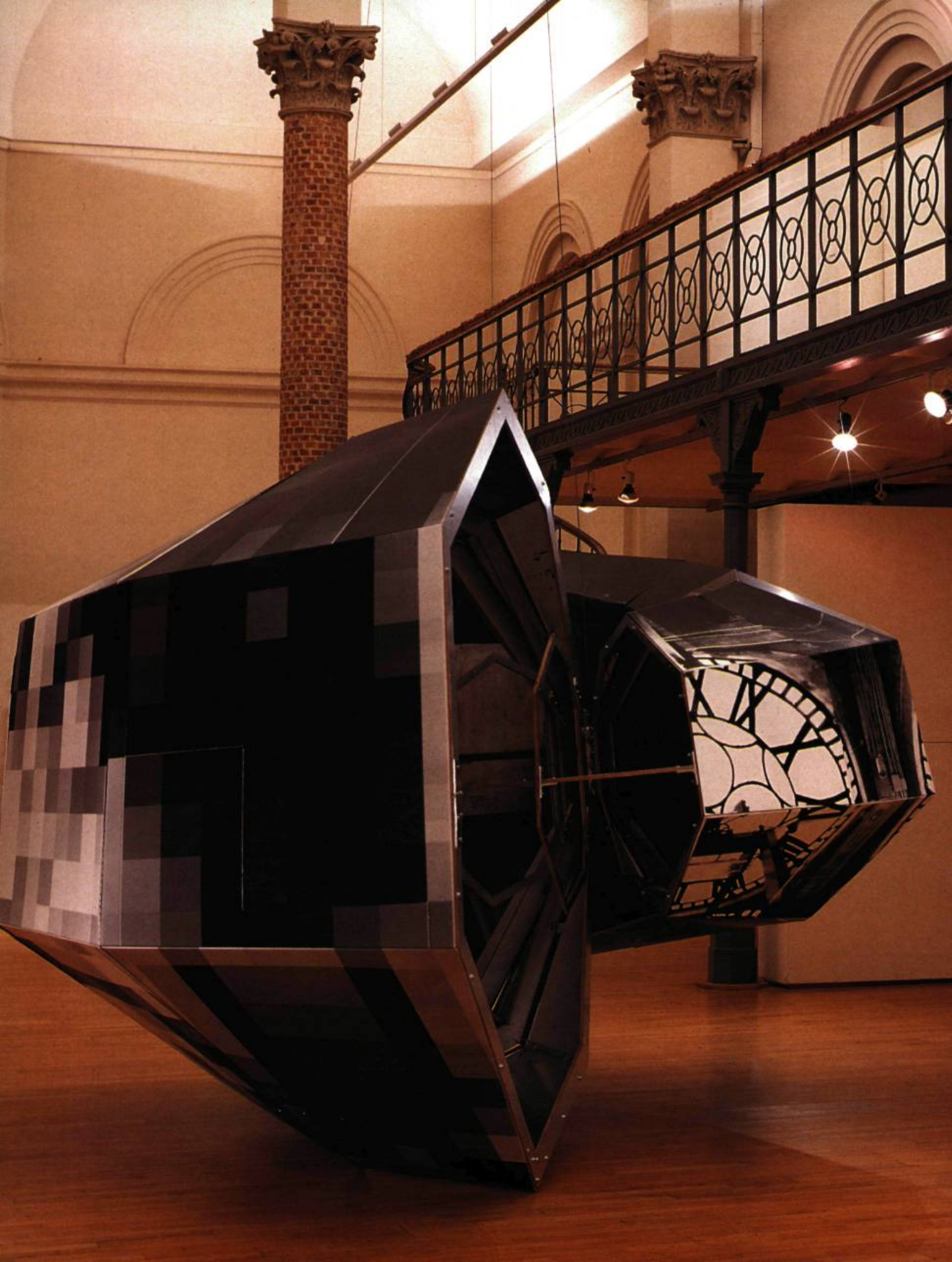
Fondé le 8 août 1980, d'abord installé 1671 rue Saint-Hubert, Dazibao fut le premier centre d'art québécois à s'être consacré uniquement à la photographie, et le seul à Montréal *spécifiquement* voué à la diffusion de la photo actuelle. À la fin des années soixante-dix le marché de la photo de collection se situait à Toronto, où celle-ci composait presque exclusivement la programmation de plusieurs galeries. À Montréal, les galeries Yajima, Gilles Gheerbrant, Optica et le Studio Art 45 faisaient figure de pionniers en lui donnant une place aux cimaises. Cependant, on pouvait prévoir que le statut de la photographie était sur le point de changer, en grande partie grâce au souci d'éducation du public manifesté par les musées, dotés au Canada de collections remarquables, faut-il le rappeler.

## LA NOSTALGIE N'EST PLUS CE QU'ELLE ÉTAIT

Dans ce domaine, l'année 1980 commençait sous les meilleurs auspices: les *Paysages intérieurs* de Clara Gutsche et autres scènes de rue de Tom Gibson et Robert Walker, les *Jeux de miroir* de Raymonde April, les *Prisons* de Pierre Gaudard au Musée d'Art contemporain, suivies des séries *Portraits* et *Abitibi*, de Gabor Szilasi; au Centre Saidye Bronfman un parcours international rassemblait les *Maîtres de la photographie du XIXème et XXème siècles*; enfin 250 photos de sa collection permanente (qui en compte presque 10 000) étaient regroupées à la Galerie Nationale d'Ottawa en un fabuleux hommage à cet «œil magique» créé par la science et l'industrie et détourné par l'art.

Alain Paiement,  
*Dead on time*, (1990-),  
Work in progress,  
Papier photographique  
sur aluminium,  
Installation au Botanique,  
Centre culturel  
de la Communauté francophone  
de Belgique, Bruxelles,  
Photo: Philippe de Gobert.







On le voit, les oeuvres contemporaines qu'on exposait en 1980 s'inscrivaient dans la tradition, héritée du XIX<sup>e</sup> siècle, de la photo-portrait, pourrait-on dire, autant d'une personne particulière que du «corps social», des visages de la nature ou de la face d'une ville. Ce sont des documents témoins du «ceci-a-été» révélé par Barthes, que le temps a d'ores et déjà doté d'une aura (même polychrome!) et

at any moment».<sup>(1)</sup> Leur composition de fragments hétéroclites unifiés par le lustre d'une surface léchée «en technicolor» témoigne d'un monde sans profondeur, fragile comme un décor hollywoodien pour la dernière superproduction sur la fin de l'empire américain.

Autre signe, début des années 1980, du changement de statut de la photographie: «son entrée dans le champ



Robert Walker,  
Car wash, Eleventh Avenue  
and West 46th Street,  
New York.

dont certains rejoindront sans doute dans notre album imaginaire telle prise de vue ou telle prise sur le vif des Cartier-Bresson, Eugene Smith, Edouard Boubat ou Sam Tata. Pour la simple raison que le monde qu'ils «reflètent» aura totalement disparu: ce monde de la fin des années cinquante supprimé en Europe par les reconstructions du Plan Marshall et qui survit paradoxalement en terre nord-américaine dans certains coins de New York, certaines vitrines ou murales publicitaires de Montréal, que Clara Gutsche, Michel Leclair, Marvin Gasoi et Robert Walker ont su fixer. À propos des ciba-chromes de ce dernier, exposés au Centre Saidye Bronfman ce printemps, William S. Burroughs avertissait dès 1984; «The whole vast canvas of New York City is running together... a wall of photographs... a backdrop that could collapse

critique, au titre d'objet de savoir et d'analyse, de sujet d'enquête ou de thème de réflexion»,<sup>(2)</sup> sans compter les recensions d'archives.<sup>(3)</sup> Les textes fondateurs d'un discours spécifique de Susan Sontag, Roland Barthes, Rosalind Krauss et Philippe Dubois se succèdent alors qui, plus ou moins marqués au coin de la sémiologie, font glisser l'objectif théorique de la photographie au «photographique». Pourtant, au bout du rouleau, les questions qui reviennent, irréductibles, demeurent les mêmes qu'en 1959, formulées autrement. Elles interrogent toujours les rapports de haine-amour qui

lient l'art et la photographie.

Une décennie plus tard, il me semble que la réponse est tout bêtement que ces questions-là ne se posent plus, pour la raison que ni l'art ni la photographie ne sont plus ce qu'ils étaient. Entrée dans le champ de l'art par la porte de service, la photographie, «industrielle», «technologique», a subrepticement contaminé l'art et tout le système de ses formations discursives. Rosalind Krauss ne pourrait plus avancer ce qu'elle écrivait en 1980 dans son article sur Irving Penn, que «la photographie aspire à une promiscuité sélective: elle peut se permettre d'englober toute forme de réel, sauf l'art, car ce dernier est ressenti comme une menace pour la photographie, capable de la dénaturer».<sup>(4)</sup> Aujourd'hui, on a plutôt le sentiment que la photographie a changé la nature même de l'art, qu'elle l'a



englobé, et qu'on assiste à un renversement de la relation établie entre eux depuis ses origines. Philippe Burty, en 1859, reconnaissait dans les portraits de Nadar «des oeuvres d'art dans toute l'acception du mot; elles démontrent qu'un homme intelligent se sert autant de son cerveau que de son instrument, et que si la photographie n'est point un art complet, le photographe a toujours le droit d'être un artiste».<sup>(5)</sup>

En inversant la proposition, il est plus juste aujourd'hui d'affirmer que l'artiste s'est acquis le droit d'être photographe au même titre qu'il pourrait être peintre et/ou sculpteur, et il ne s'en prive pas, à en juger par le raz-de-marée photographique qui submerge Montréal. Le «Mois de la photo» s'étale sur toute l'année, et le jour n'est pas loin où le centre Dazibao devra revoir son orientation, le flot photographique ayant débordé de son lieu étroit dans toutes les galeries de la ville.

## PHOTO SCULPTURE

L'art en effet s'est installé dans l'interartialité, dans la zone ouverte entre les médias sur les ruines de leur définition disciplinaire: tous valables, légitimes, réversibles, au-delà (ou en-deçà) de leur pureté moderniste, y inclus la photographie et son rejeton élect(ron)ique la copigraphie. En ce sens, la double exposition de *Photo Sculpture* consécutive aux studios d'été 1990 de Saint-Jean-Port-Joli (voir *Vie des arts*, no 141, décembre 1990, p. 59) montée ce printemps à Oboro et Optica était symptomatique de la situation actuelle, de même que le panel organisé pour le lancement du catalogue. Les organisateurs avaient judicieusement «choisi de ne pas mettre le trait d'union, de ne pas délimiter et rendre ainsi la tâche

plus ouverte»<sup>(6)</sup>, de même que l'espace de jeu entre les deux médias. Il ne s'agit pas ici de rendre compte de cet événement, qui allait de la photo sans sculpture (Sylvie Readman) à la sculpture sans photo (Guy Bourassa), et où Paul Lacerte et Patrick Altman faisaient des clins d'oeil à *Quelques Optiques du photographique* exposées simultanément à la Maison de la culture Frontenac (Yves O'Reilly, Denis

fondement spéculaire de la pièce».<sup>(7)</sup> Mais, subtilement, leur architecture d'obstacles transparents décentre le spectateur, décale point de vue et point de fuite, fait dériver le regard, le corps, d'un ordre symétrique, culturellement établi, attendu, à une ordonnance floue qui anime le vide, d'une représentation à une mise en relation quasi chorégraphique. L'installation s'intitule *Dérives noires*



Roberto Pelleggruzzi,  
*Le chasseur d'images (détail)*, 1991.  
Photographie noir et blanc, bois, verre, carton, 109 éléments,  
275 x 334 x 164 cm.

Farley, Jean-François Cantin). J'y reviendrai.

L'installation de Jocelyne Allouche transcendait admirablement les règles du jeu, instaurant entre les photographies de paysage, d'arbres en mouvance, et les sculptures qui les ancrent au sol un espace dilaté, ouvert, aérien, une respiration lumineuse. «Les formes s'offrent comme cadres pour la vision: fenêtres, colonnes et portails, ouvrant comme en un jardin différentes perspectives à la vue, et aussi miroir sur pied, évoquant le

*contiguës*. Une autre pièce de la même suite était visible au Musée du Québec pour sa réouverture.

«Dans mon cas, précise Alain Païement, je ne m'intéresse pas vraiment à faire des images. Avant la photographie, je faisais de la peinture, et de même ce qui m'intéressait, c'était la procédure de mise en relation avec le monde. C'est elle qui est la raison d'être de mon travail, et la photo est un instrument privilégié pour la penser».<sup>(8)</sup> Penser au moyen du photographique sa raison d'être-au-monde, et



repérer cette relation dans le quadrillage de la cartographie, comme tentative pour rationaliser la figuration de l'espace. Il s'agit, tel un navigateur, de faire le point (de vue) du «je» dans l'espace-temps, entre l'«hic et nunc» philosophique et le «là autrefois» photographique. D'appareil à «globe trotter» l'espace, la caméra est devenue machine à explorer le temps. À la rotation globale et centrifuge des *Amphitbéâtres* succède dans *Dead on time* l'intériorité concave de la conque marine. Son enroulement figure la croissance continue des galaxies en expansion (il renoue avec l'installation, en 1985, des nuages *Waterdam-struckturen* à la galerie Apart). Si le temps est suspendu à la tour de l'horloge, sans aiguilles, le macropointillisme de l'image digitalisée indique, *pointe* bel et bien sa progression irréversible. Dans le télescope des époques, du temps cyclique et du linéaire, c'est la durée qui s'impose ouverte sur la béance du futur.

Absent du rassemblement *Photo Sculpture*, Roberto Pellegrinuzzi n'en était pas moins présent dans deux expositions en ville.<sup>(9)</sup> Il s'affirme, avec Alain Paiement, comme chef de file de la tendance. Indissociable de l'installation,

son oeuvre délaisse l'espace géographique ou architectural pour investir des lieux à l'échelle humaine – meubles, fenêtre, cabane – et déréaliser la réalité sans avoir l'air d'y toucher. Or, il touche à la peau des choses, à son grain, à son teint, aux apparences. Il fait flotter sur l'intimité familière une inquiétante étrangeté qui s'avère résulter en une négation fondamentale des perceptions toutes faites et des idées-images reçues. À commencer par celle qui énonce que la photographie «reflète» la réalité. Pellegrinuzzi démontre les trucs du miroir, de «l'oeil magique». Il montre les ficelles du photographique, encore dans l'oeuvre intitulée *Iris* (1991) exposée à la Maison de la culture Côte-des-Neiges. Dans une boîte-chambre noire ouverte en quatre sections par des charnières, une chaise grandeur nature désarticulée se reconstitue quand on rapproche les parois du cube, quand on lui donne son juste écartement, sa juste mesure (Comme au diaphragme, à l'iris qui filtre la lumière).

«Il nous force à voir la photographie comme une construction et, en dépit de sa nature indicielle première, comme une représentation composée au même titre que la peinture»<sup>(10)</sup>, ou la sculpture, ce

qu'on sait déjà. En jouant du fac-similé, de la fausse illusion d'optique et du vrai faux, Pellegrinuzzi nous fait douter de la réalisation du réel et «réaliser» qu'elle aussi est une construction d'images, le photographique et l'optique opérant analogiquement. *Le Chasseur d'images, détail*, de 1991 qui fait suite au *Chasseur d'images, feuilles*, des Visions 1990, en est la magistrale démonstration. Il s'agit de la mise au carreau effectuée avec une précision de vivisecteur d'une petite feuille de plante verte, et de sa reconstruction macrophotographique. Chaque section, chacun des quelque cent fragments ainsi agrandi est épinglé sous vitre dans une boîte d'entomologiste, et l'ensemble constitue comme un claustra concave qui inverse la courbure naturelle de la feuille. Monumentale, cette «réplique photographique tient autant de la copie que du simulacre (n'en déplaise à Platon), des arts du temps que de ceux de l'espace (n'en déplaise à Lessing)».<sup>(11)</sup>

Yves O'Reilly  
et Denis Farley,  
*Quelques optiques  
du photographique*, 1991.  
Vue d'ensemble.





## PHOTO SOUVENIR

Ces distinctions sont vieilles comme le monde. C'est leur mise en forme qui change: caverne des idées, théâtre dans le théâtre, installation photographique à 16 000\$ ou sérigraphie de l'art démocratisable à 160\$, Copy art, etc. «C'est bien toujours la même interrogation: Miroir, miroir, dis-moi... Dans le miroir-oeil-soleil de Columbia glass, comme dans la lentille photographique (...) l'oeil réfléchit (sur) l'art et le réel, les invertit».<sup>(12)</sup> Michel Leclair la posait déjà dans les années 70. Il poursuit son propos en changeant de médium: de la séri- à la photo-graphie. Autre génération, autres moeurs: les oeuvres parlent d'elles-mêmes, et l'artiste, s'il connaît les signes, laisse à d'autres les discours savants sur le photographique. *Le Bonheur bleu à deux* reprend, inversée, cadrée, la photo d'une vitrine (de 1974) toute de bleu tendue, faux marbre et tissu plastique. À leur jonction qui simule la ligne d'horizon, la petite niche dans l'épaisseur du bois accroche un espace d'intimité flottant au bord de l'eau.

*II(e)* poursuit la métaphore corps/paysage, méta-corps où la minimation, symbole féminin, remplace ici comme cache-sexe le clocher de village érigé d'une oeuvre antérieure. Deux découpes de panneaux de bois, s'imbriquent comme les pièces d'un puzzle, font une espèce de bas-relief, alors que *Clôture pour un arbre mort* intègre carrément un tronçon d'arbre et un morceau de vrai grillage dans le quadrillage photographié qui les prolonge. *Présence de l'absence* est une réflexion discrète sur le ça-a-été de Barthes: l'empreinte indicielle d'un cadre dessine une tache claire sur le mur. Formellement quasi abstraite, cette photographie s'inscrivait comme une séquence narrative dans une exposition (Graff, 6 avril - 2 mai 1991) qui évoquait l'épreuve de «la chambre claire»: le passage de la vie à la mort, de l'instant vécu au souvenir qui dénonce le manque.

Ces oeuvres montrent bien, avec humour, que toute photographie telle le souvenir est un lieu corrigé<sup>(13)</sup>, filtrée qu'elle est par les circonstances, pénétrée par l'imaginaire, miroir qui reflète comme l'eau, mais aussi écran où se projettent fantasmes et obsessions du moment (ainsi, *Douce France*). «Photo»

et «Souvenir» sont à considérer sans trait-d'union, dans le tissu interstitiel de la mémoire. Dans *Amnésis I, II, III*, Ariane Thézé module les mêmes données sur une autre musique: rythme ample, enveloppant, tonalité méditative, lyrisme qui transcende le souvenir personnel pour rejoindre la mémoire collective. L'horizontalité allongée du format (*I*, 10 m x 1,20 m) tire la photographie vers la peinture presque minimaliste et «colorfield».

Le réel et la photographie sont modifiés par les interventions de l'artiste, incluant la copigraphie pour changer le grain, la couleur, le dessin de l'image.<sup>(14)</sup> Thézé d'ailleurs, comme Paiement, dans ses commentaires «ne veut pas être considérée comme photographe puriste, mais utilisant la photographie comme médium».

Ses images sont archétypales: le ciel, la frange d'une vague, le sable mouillé où son reflet annonce la présence d'un personnage que l'on voit ailleurs (*II*, 213 x 183 cm) de dos, que l'on devine plutôt, signalé par un drapé blanc. On sait qu'il s'agit d'une auto-représentation de l'artiste, qui est tout à la fois l'objet photographié et le sujet photographiant, l'appareil photographique étant lui-même défini au XIX<sup>e</sup> siècle comme «le miroir à mémoire». Le double diptyque intitulé *Flagrant Délit* révèle à l'évidence la quête-projection du moi à l'oeuvre dans tout acte photographique, dévoilant une sorte de complexe de Narcisse qu'endosse le regardant, comme il ou elle endosse littéralement le drapé blanc pour s'appropriier, pour incarner ce «corps vacant» vu de dos. J'ai souligné ailleurs<sup>(15)</sup> que le drapé des séries récentes entretient une complicité avec la statuaire alors que les



Michel Leclair,  
*Le bonheur bleu à deux*, 1990,  
184 x 146 cm.

Peaux de 1982-83, dépouilles desquamées du corps de l'artiste, pellicules photocopigraphiques de *Déportratitisation* tenaient le regardeur à distance.

«Impliquant directement le photographe comme performeur, point de référence dans l'image (...) c'est le corps qui s'impose comme l'écran privilégié à une réflexion sur l'érosion du temps, de la mémoire».<sup>(16)</sup> Entre l'amnésie qui oublie et l'anamnèse qui se remémore le personnel et l'archétypal, s'étale une lune de sable bleu vierge de toute trace, du moindre indice de mimésis, imitation, reproduction «photographique» (*Amnésis III*). *Il surgit de ma mémoire* (1m x 1m) est une variation moins statique sur ces thèmes qu'Ariane Thézé a été invitée à réaliser en Belgique en mai dernier et que nous verrons en octobre 91.

Barbara Claus est présente avec Alain Paiement parmi les *Visions 91* des Cent jours d'art contemporain, ainsi qu'au Musée de Lachine. Sa première exposition solo à Montréal (Oboro, 13 octobre - 11 novembre 1990) mesurait la profondeur du manque, le territoire de l'Absence, l'espace de la mort: *Entr'ouverture*. Méditative, mélancolique, son installation



n'avait pas le côté obsessif et étouffant des catacombes de Boltanski, à qui son alignement de médaillons ovales faisait penser. «Lieux de repos ou figures par excellence de la décrépitude de l'être, du temps qui passe et des inévitables usures de la mémoire» (Claus), ces détails de tombeaux photographiés puis agrandis à l'échelle réelle, sont complétés par le dessin au fusain pratiqué directement sur le mur ou sur du papier collé. Leurs pigments purs de noirs variés (d'ivoire, de cobalt, de mars, de vigne...) et incomplètement fixés, gardent la volatilité de l'éphémère. Les dessins instaurent un dialogue entre deux thèmes: le tombeau et le livre assimilés métaphoriquement; une ambiguïté entre deux états: trou et trouée, terre et pierre, dalle et stèle, trace et poussière, passé et passage.

On retrouve là une qualité d'émotion qui a été évacuée au profit d'un art savant.

«L'oeil magique» est déconstruit par des esprits curieux du «comment-ça-fonctionne», qui mettent à plat le «ça-a-été», «aboli bibelot d'inanité sonore» (Mallarmé). L'oeil photographique a perdu sa naïveté depuis belle lurette, et s'il met en scène l'usure du temps, c'est peut-être pour signifier son usure native. Il en résulte des oeuvres d'art impressionnantes qui autorisent à parler d'une «École de Montréal» – la quantité de lieux d'exposition devenus ici lieux d'installation étant une des raisons du phénomène. Georges Didi-Huberman avance une explication fondamentale qui voit dans la trilogie savoir + spectacle + argent la manifestation de l'histoire de l'art dans ses trois pouvoirs confondus: «en tant que discipline universitaire», «en tant qu'instance d'organisation des musées et des expositions d'art», et comme caution du marché de l'art, ou de l'octroi des subventions.<sup>(18)</sup>

Mais si c'était, aussi, finalement, que le statut de la photographie n'a pas (beaucoup) changé? Qu'il faille qu'elle se camoufle et que le photographe taise son identité pour accéder aux lieux de l'art? Ce qui reviendrait à maintenir la distinction disciplinaire, académique, universitaire, entre Beaux-Arts et arts mineurs: décoratifs, technologiques, «d'ornement» ou «d'agrément»<sup>(19)</sup>...□

Ariane Thézé,  
*Amnésis II*  
 et *Amnésis III* (sable), 1990,  
 Photographie couleur,  
 213 x 183 cm.





(1) *New York inside out*, Skyline Press, 1984 Oxford University Press, fin de l'introduction aux photographies de Robert Walker.

(2) Hubert Damisch, préface p. 5, Rosalind Krauss, *Le Photographique*, Éditions Macula, Paris, 1990. Voir mon compte rendu du livre.

(3) Par exemple, *Canadian Women' Studies/Les Cahiers de la femme*, (A Centennial College Publication) consacrait une édition spéciale à la photographie (incluant film et vidéo), 1980, vol. 2 no 3. J'étais rédactrice invitée de la partie française. La table des matières et les illustrations exceptionnelles en ont fait un document de collection.

(4) Rosalind Krauss, op.cit. p. 160.

(5) Cité dans *Médium: Photocopie*, Monique Brunet-Weinmann, p. 36 Georg Mühleck éditeur, Stuttgart 1987. Le texte est reproduit dans *La Promenade du critique influent, Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*, Universités de Montréal et de Clermont-Ferrand, Hazan, Paris, 1990, p. 78.

(6) Lesley Johnstone, catalogue p. 63 de l'exposition *Photo Sculpture*, Oboro et Optica, 23 mars au 21 avril 1991.

(7) Jacques Doyon, ed. p. 31.

(8) Alain Paiement, Table ronde du 11 avril 1991 qui réunissait aussi Guy Bourassa, Paul Lacerte et Marie Fraser.

(9) *Tombeau de René Payant*, exposition collective, maison de la culture Côte-des-Neiges, du 3 avril au 11 mai 1991. Solo Galerie Brenda Wallace du 23 mars au 20 avril 1991.

(10) Marie Perreault, catalogue Southern Alberta Art Gallery, 10 septembre au 16 octobre 1988.

(11) Olivier Asselin, catalogue, Brenda Wallace, 1991.

(12) Monique Brunet-Weinmann, «L'œil-miroir de Michel Leclair», *Vie des Arts* no 101 p. 23, hiver 1980-81.

(13) Pour reprendre le titre de l'exposition *Corriger les lieux, après la photographie de voyage*, Maison de la culture Frontenac, 13 avril au 19 mai 1991.

(14) Ce traitement copigraphique de l'image explique la présence d'*Amnésis* à l'exposition *Coptes non conformes* qui réunira une vingtaine d'artistes à la Maison de la culture Mercier du 15 janvier au 23 février 1992.

(15) «L'énigme de la sculpture», *Vie des Arts* no 134, mars 1989, p. 66.

(16) Communiqué de presse du 2 avril 1991 pour l'exposition *Le Corps vacant*, Musée d'art contemporain depuis le 4 août. Si la description donnée ici correspond exactement au travail de Thézé, celui-ci n'est pas inclus dans l'exposition organisée par Vox Populi.

(17) Maison de la culture Plateau-Mont-Royal du 5 au 30 octobre 1991. Il s'agit d'un échange Bruxelles-Montréal sur le thème de l'eau et un format imposé 1m x 1m, regroupant 20 artistes pour chacune des deux communautés: le Québec et la Communauté française de Belgique.

(18) Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Éditions de Minuit, Paris, 1990, p. 10.

(19) Dans l'exposition de Barbara Claus, la dé/composition du livre de Karl Robert *Le Dessin - Applications pratiques aux travaux d'art et d'agrément* (1928), et du *Cours de composition d'ornement* par Edme Couty prend dans cette perspective une signification critique, qui interroge par contiguïté la condition de la photographie.

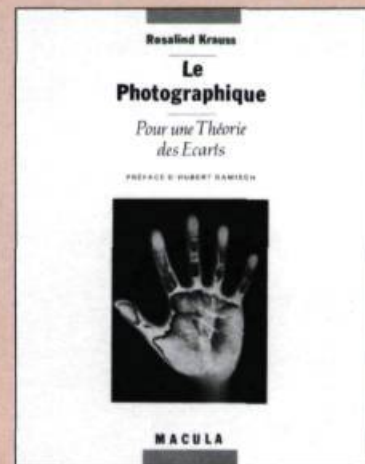
## DES ÉCARTS SANS THÉORIE

Rosalind KRAUSS, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*. Éditions Macula, coll. «Histoire et théorie de la photographie», Paris, 1990, 231p., 67 ill. n. et b. Préface de Hubert Damisch.

Le volume rassemble douze articles parus dans plusieurs revues, principalement *October* fondée par Rosalind Krauss en 1976, traduits de l'américain par Marc Bloch et Jean Kempf. Le plus ancien concerne l'Impressionnisme en 1974, l'année du centenaire de l'exposition inaugurale; le plus récent date de 1984. C'est dire que les textes, parfois, sont datés par le souci de définition sémiologique qui les travaille, sans que la théorie prenne le pas sur la réflexion critique. Ils opèrent une coupe dans quelques noeuds gordiens tels les rapports de la photographie à l'histoire et à l'art, tranchée à des moments de riche complexité: aux origines («Sur les traces de Nadar») et autour des années 20 (Duchamp, le Surréalisme). Les essais analytiques privilégient la forme du corps, *Nus* d'Irving Penn, «Corpus delicti», signes de la main.

L'ensemble constitue une suite de mises en perspective très stimulantes, ouvrant des pistes d'analyse pour une quantité d'oeuvres photographiques autres que celles ici considérées. Par contre, on cherche en vain la pensée théorique annoncée par le sous-titre, d'autant que les «écarts» sont difficilement repérables, de même que n'est pas précisée «la norme», la voie par rapport à quoi se mesure tout écart. Chemin faisant, on s'éloigne

souvent du propos initial, on s'en écarte, et cette digression qui ne perd jamais son but ni sa raison est riche de connaissances et d'aperçus originaux. Amorcée par une étude sur «la nature de l'indice, la problématique du signe indiciel», cette enquête sur «le génie propre de la photographie» (p. 15) est une réflexion en cours, en-quête, comme on dit «work in progress». Elle aboutit à «la question inquiétante et très générale du statut



du discours sur la photographie». «En la soulevant plutôt qu'en y répondant, cette anthologie essaie de définir un domaine dont les frontières sont d'un côté les ambitions esthétiques des maîtres de la photographie, et de l'autre la déconstruction des prétentions de la photographie tentée dans la frange du monde de l'art» (p. 222).

C'est assez dire qu'on demeure dans le «labyrinthe critique», doublé d'un palais des glaces, qu'ont instauré la chambre noire et la chambre claire depuis leurs origines!

M.B.W.