

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

Numéro 89, mars–avril–mai 2010

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

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Crevier, L. (2010). Compte rendu de [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

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>



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'obscurité¹. » 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 apparaît, 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 lumière². »

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 monde³. »

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 monde⁴. » 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.





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'approprier⁵. » Déjà, au XIX^e siècle, Mallarmé faisait le constat « que tout dans l'univers existe pour aboutir à un livre. Aujourd'hui, tout existe pour aboutir à une photographie⁶. » 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 polaroid SX-70 avance qu'après avoir appuyé « sur le bouton électrique rouge » l'appareil « devient comme un prolongement de vous-même ». Effet prophétique 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 signe⁷. »

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 repentir⁸. »

Tout cliché semble donc correspondre à une forme de percep-

tion 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 peinture¹⁰. » 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 modernes¹¹. »

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.