

Art et documentaire

Que certains artistes contemporains se soient intéressés à la valeur documentaire de l'image et au regard sur l'histoire qu'elle implique, cela peut tout d'abord se comprendre dans le cadre plus large des conditions du retour à l'image dans l'art contemporain, à savoir, notamment, les conditions imposées par l'importance croissante qu'y occupe le paradigme photographique. Il n'est pas nécessaire ici de synthétiser les multiples voies que la photographie a suivies pour s'imposer dans le champ artistique. Pour orienter plus précisément la question sur l'image-document, donc témoignage, donc histoire, il faut signaler deux types principaux de relations entre la photo documentaire et les pratiques artistiques contemporaines. Dans le premier cas, le plasticien, se détournant des techniques artistiques traditionnelles de l'image - peinture, sculpture, etc. -, s'empare de l'appareil photo ou de la caméra et se fait photographe ou vidéaste pour témoigner de l'histoire récente ou immédiate. C'est par exemple l'attitude d'Alfredo Jaar et Lyza Nguyen dont les oeuvres prennent sens de leur fonction documentaire, renvoyant le spectateur selon diverses modalités plastiques à des événements historiques actuels ou récents tels que la guerre d'Irak, les massacres du Rwanda ou aux cicatrices de la guerre du Viêt-Nam.



Lyza Nguyen – Dien Bien Phu - 2005



Alfredo Jaar – Paysage – Installation au Musée des Abattoirs de Toulouse

D'autres plasticiens en revanche, ne recherchant pas un face à face direct avec l'événement, optent pour un travail critique sur les images qu'en véhiculent les médias. Ainsi proposent-ils un témoignage sur l'histoire qui passe par une réflexion sur les représentations de celle-ci. C'est le cas en particulier du travail récent de Pascal Convert.



La madone de Bentala – Hocine Zourar - 1997



La madone de Bentala – Pascal Convert - 2001

Pascal Convert a aussi, pour l'exemple, réalisé une autre sculpture de cire inspirée par la célèbre photo d'une "Veillée funèbre au Kosovo" par Georges Méridon. Si l'oeuvre de Pascal Convert se rapproche par certains aspects du monument, elle ne peut s'apparenter à une "sculpture d'histoire". Elle relève pour certains spécialistes d'un rapport traumatique à l'histoire, comme l'avait déjà fait la série des Désastres de la guerre de Goya. « Le document photographique inquiète l'oeuvre d'art », dit Georges Didi-Huberman, « comme la douleur inquiète la forme ».



La Piéta du Kosovo – Georges Méridon – 1990



Veillée funèbre au Kosovo – Pascal Convert - 2005



Autant et même d'avantage (les désastres de la guerre) – Francisco Goya - 1810

Les photographies de guerre, images de désastres, hantent notre actualité. Au-delà de leur utilité en tant que moyens d'information ou de sensibilisation des consciences, ces images qui se multiplient dans la presse et jusque sur les cimaises des galeries ou dans des festivals tels que *Visa pour l'image* posent la question du « commerce de l'émotion ». Ce que ces photos mettent en oeuvre, c'est peut-être essentiellement la fascination d'une proximité avec la mort. Aussi, ces photographies de guerre seraient-elles, pour reprendre la formule de Georges Bataille, « la part maudite » de la photographie.

Autre exemple d'images (d'histoire) de destruction parmi les plus spectaculaires de ces dernières années, les photos des attentats du 11 septembre contre le World Trade Center... Ici, l'image de la violence historique touchant un symbole architectural de la toute-puissance rejoint, qu'on l'accepte ou non, le sublime. Mais c'est surtout le destin particulier d'une photo de Richard Drew saisissant la chute d'un corps sur fond architectural (*Falling Man*) dont il est question, une photo qui, soustraite en son temps à la diffusion, fait un retour inattendu dans l'exposition de la collection de photos de William Hunt lors des Rencontres photographiques d'Arles de 2005. Quelle signification nouvelle prend-elle dans ce contexte artistique ?



Falling man

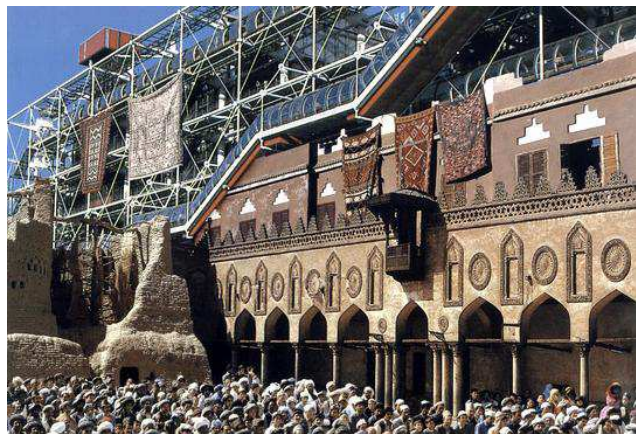
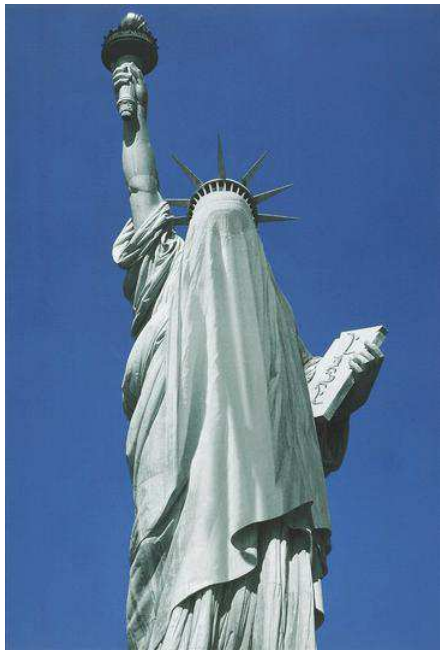
Richard Drew

2001

Recoupant certaines questions similaires, Jean Arrouye interroge un corpus de photographies qui se situent à la jonction du travail documentaire et du projet artistique. Il s'agit de trois séries de photographies relatives aux essais nucléaires américains : celles d'explosions atomiques prises par l'armée américaine et publiées par Michael Light en 2003 dans un ouvrage qui en développe une approche esthétique, celles d'Emmet Gowin qui montrent, vues du ciel, les dépressions provoquées dans le paysage par les essais souterrains, et celles, plus distancées, de Richard Misrach qui sont une sorte d'hymne à la beauté de paysages désertiques pourtant contaminés par la pollution nucléaire. À travers ces exemples qui mettent en tension la valeur de témoignage sur une réalité tragique et la valeur esthétique de l'image, réapparaît la question du sublime.

Initiant son propos sous l'égide de Luc Delahaye, exemple s'il en est d'un photographe se situant à la charnière du photojournalisme et de la démarche artistique, Bernard Vouilloux (lire l'intervention d'Anne Reverseau sur www.poesie-arts.com/Bernard-Vouilloux-et-les-problemes) aborde quant à lui la question des relations complexes que l'image photographique peut nouer entre document et fiction, deux termes renvoyant *a priori* au réel et à l'imaginaire : dans quelles conditions de composition, d'usage ou de réception une image document peut-elle être fictionalisée et, inversement, dans quelles conditions une image fictionnelle peut-elle être défictionnalisée ? Par quelles voies une image appartenant à la catégorie du document accède-t-elle au statut artistique ? Elle raconte une histoire, certes, mais la perception de la réalité de chacun étant subjective, n'y a-t-il pas une autre histoire qui se raconte ? Dans un registre totalement différent, le principe de l'album de famille, avec ses omissions, ses mises en scène, ne relève-t-il pas du même principe de « reportage » ?

La question de la fiction (de l'histoire ?) et de sa relation paradoxale au document est abordée dans le texte de Dominique Clévenot à partir d'un projet artistique spécifique mis en oeuvre par le collectif d'artistes russes AES : *Islamic Project*. Il s'agit ici d'une opération qui, utilisant tous les ressorts médiatiques possibles, a donné lieu à une production de « *documents fictifs* » qui, s'inscrivant dans la tradition du photomontage, sont censés témoigner de la domination prochaine de l'islam sur le monde. Présenté par ses auteurs comme une dénonciation de la théorie du « choc des civilisations » de Samuel Huntington, ce projet artistique nous amène toutefois, **par l'ambiguïté même des images qu'il instaure**, à nous interroger sur **la responsabilité de l'artiste face aux idéologies ainsi que sur l'interprétation de ses propos**. Peut-être même à sa faculté de transcrire, de transformer et de restituer l'histoire...



Photographies extraites de *Islamic Project* tel qu'il a été présenté au musée des Abattoirs en 2008

HThiel

CPDAV

D'après les propos d'Isabelle Alzieu et Philippe Clévenot