Études photographiques
Notes de lecture | 2011

Geoffrey BATCHEN (dir.), *Suspending Time. Life-Photography-Death*

Anca Cristofovici

Édition électronique
URL : https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3240
ISSN : 1777-5302

Éditeur
Société française de photographie

Référence électronique
Anca Cristofovici, « Geoffrey BATCHEN (dir.), *Suspending Time. Life-Photography-Death* », *Études photographiques* [En ligne], Notes de lecture, mis en ligne le 02 décembre 2011, consulté le 11 juin 2022. URL : http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3240

Ce document a été généré automatiquement le 11 juin 2022.

Propriété intellectuelle

Geoffrey BATCHEN (dir.), *Suspending Time. Life-Photography-Death*

Anca Cristofovici

RÉFÉRENCE

Izu Photo Museum, 2010, 99 ill., 255 p., 45 $.

1 *Suspending Time. Life-Photography-Death* est le catalogue de l'exposition organisée au Izu Photo Museum, au Japon, par l'historien de la photographie Geoffrey Batchen, connu pour son souci d'élargir le champ des études photographiques à une diversité de pratiques et d'aires culturelles encore peu explorées[1]. Consacrée à la variété de perceptions que la photographie peut donner du temps, l'exposition examinait la place du portrait dans les deux cultures pour proposer une perspective situant le sujet photographié dans un intervalle, une solution de continuité dans la trame que les images tissent entre la vie et la mort. L'un des mérites de cette exposition, dont les grandes lignes sont extraites d'un matériel en grande partie » insolite, a été de mettre en regard des attitudes occidentales et japonaises devant le passage du temps et des manières de tracer les frontières entre la vie et la mort. Le catalogue offre un choix de 99 reproductions parmi les 300 images exposées, créées à partir de 1840 jusqu'aux années 1980 en Amérique, en Europe et au Japon, la majorité anonymes. Une diversité de genres d'images et d'objets photographiques hybrides est présentée, une partie importante provenant de la collection de Batchen et ayant été exposée pour la première fois au Japon : « cartes de visite », daguerréotypes, joaillerie photographique, ferrotypes, ambrotypes japonais, photographies coloriées à la main enchâssées dans des cadres décoratifs en bois (connues au Mexique sous le nom de *fotoescultura*), photographies japonaises imprimées sur des urnes, ou images d'ancêtres imprimées sur des rouleaux en soie placés dans des temples bouddhistes, de même que des photographies incorporant l'ombre du photographe. Les reproductions sont présentées dans une mise en pages attentive à l'image photographique ainsi qu'à l'ensemble dont elle fait souvent partie et le format discret in-octavo de ce catalogue bilingue (japonais/

anglais) s'accorde avec la perspective proposée sur la photographie vernaculaire comme partie intégrante d'environnements quotidiens variés.

2 La métaphore centrale de l'exposition se décline en trois textes – de Geoffrey Batchen, Yoshiaki Kai et Masashi Kohara –, qui abordent l'image photographique dans sa dimension technique, symbolique, commerciale, sociale et adressent des questions portant sur la temporalité, la mortalité et la représentation. L'articulation de ces questions, d'une logique à la fois indéniable et surprenante, met en lumière le rôle des pratiques photographiques dans la représentation sociale et symbolique du sujet, mais également dans une représentation du lien qui se tisse entre sujet et image : miroir, spectre, ombre, icône. Les textes apportent des données précieuses quant aux usages des images photographiques et les formes d'attachement à des pratiques culturelles mémorielles – laïques ou rituelles – propres aux deux cultures. L'intérêt historique de ces études se double d'un intérêt d'ordre méthodologique concernant, d'une part, la manière d'aborder la photographie vernaculaire comme partie intégrante d'une histoire de la photographie (ou des images) plus compréhensive, telle qu'elle commence à se dessiner depuis la fin du XX^e^ siècle ; d'autre part, le potentiel créatif de celle-ci, régie, certes, par les codes des pratiques culturelles collectives, mais du fait de son usage restreint à la sphère privée, plus ouverte à l'improvisation formelle et à des associations de supports et matières d'une étonnante modernité.

3 À partir de l'approche spéculative de Roland Barthes sur la photographie comme *memento mori*[2], Batchen diversifie le rapport entre image figée et image fluide pour offrir une lecture nuancée des pratiques photographiques mémorielles solidaires des contextes culturels. Le choix d'images n'inclut pas, à juste titre, des portraits posthumes, comme ceux de James Van der Zee, ni des médaillons funéraires sur porcelaine, contemporains des daguerréotypes, puisqu'il s'agit précisément de voir comment la photographie *diffère* l'horizon de la disparition. Que ce soit dans des « cartes de visite » à la mémoire d'un proche disparu, des portraits de studio américains ou des ambrotypes japonais de la fin du XIX^e^ siècle, l'hypothèse métaphorique du *temps suspendu* – « ultime sujet de toute photographie » (p. 126) – révèle une logique temporelle qui détourne l'association coutumière entre photographie et passé pour faire de l'image l'affirmation d'une persistance dans un continuum temporel. Ce continuum n'est pas uniquement visuel et c'est en allant au-delà de l'attachement à l'image que Batchen rend compte de la place de la photographie dans les entrelacs de la mémoire sensorielle. Diverses modes d'hybridation du portrait photographique participent à « une architecture de la mémoire fort symbolique » (p. 111), qui n'est pas sans rappeler les reliquaires. Ainsi, des formes de joaillerie (pendentif, bracelet) composées de médaillons photographiques et de traces métonymiques du corps (mèches de cheveux, morceaux de voile de mariée) concourent à la « suspension du temps » à travers une union symbolique avec le sujet photographié fondée sur la vision et le toucher. Certaines images sont de véritables monuments en miniature fabriqués à la mémoire d'un proche, particulièrement celles où la photographie du défunt est entourée de compositions florales. D'autres, des portraits de studio, relèvent d'une « économie du désir et de la peur de la perte » (p. 24) doublement visible dans l'association de l'écriture à l'image (ou de calligraphies, pour les ambrotypes) : une conjuration « vocale » contre l'oubli qui participe à la domestication de la mort.

4 Un paradoxe intéressant fait basculer l'argumentation de Batchen de la sphère privée vers celle de la mémoire collective. Il concerne le caractère figé des portraits des débuts

de la photographie dû aux contraintes techniques du dispositif, ainsi qu'à l'aspect cérémonial associé à la photographie de studio. La « fixation » photographique rapproche ces portraits – qui n'étaient pas explicitement créés sous le spectre de la mort – du portrait mémoriel, alors que dans les codes de la pose changeant avec l'évolution du dispositif, Batchen lit une tension entre le rapport intime à l'image et les négociations du sujet avec une certaine conformité à l'imaginaire collectif et au statut social.

5 Si la photographie spirite – le sujet de plusieurs expositions au tournant du siècle – n'a pas fait partie du corpus de l'exposition, la notion de spectre se situe au centre de l'approche de Batchen à plusieurs titres : trace du sujet photographié, miroitement du spectateur, mais aussi empreinte du photographe, lorsque son ombre s'inscrit dans l'image photographique : mise en abyme de l'acte et signature formelle d'un auteur anonyme. Cette présence « en creux » constitue le pendant visuel du temps suspendu autour duquel s'oriente l'exposition, car elle est à la fois transparence et opacité, image fluide et fixe, négative et positive. La présence de l'ombre du photographe se trouve au centre de l'étude de Yoshiaki Kai. Son usage intentionnel ou accidentel dans des instantanés de famille occidentaux et japonais des années 1920-1980 est mis en regard avec l'utilisation sophistiquée de ce trope par Lee Friedlander et par le photographe japonais Daido Moriyama. L'ombre devient ainsi un motif qui permet à Kai de poser la question de l'esthétique de la photographie vernaculaire et des frontières entre les deux domaines (en japonais, précise-t-il, « snapshot » fait référence au domaine vernaculaire *et* artistique).

6 La différence d'usages culturels de la photographie est explorée par Masashi Kohara à travers l'histoire du portrait photographique au Japon et de ses sous-genres : les portraits d'ancêtres et un cas particulier de la photographie de guerre, le portrait d'une disparition anticipée. Kohara retrace l'histoire de la perception de la photographie au Japon, d'une association négative (perte de l'âme) à l'installation des premiers studios photo et la définition du statut du photographe au tournant du XX^e^ siècle, plus proche de la tradition occidentale. L'histoire de la profession, qui coïncide avec la modernisation du Japon, de même que les changements d'attitudes envers la photographie, témoignent de son rôle de médiateur entre les deux cultures. Les usages mémoriels de la photographie, par exemple, se rapprochent de l'art votif occidental tout en participant à la définition de structures identitaires collectives du Japon. Kohara relève d'autres croisements : entre pratiques artistiques traditionnelles et modernes, entre dimensions religieuse et politique, cette dernière particulièrement saisissante.

7 Le catalogue situe les enjeux de l'histoire de la photographie au-delà de la culture occidentale et par-delà les limites de genres qu'elle a empruntés à l'histoire de la peinture, tout en regardant de près la plasticité de l'image photographique, ses hybridations formelles, dont certaines proches de la sensibilité contemporaine. L'attention portée à la matérialité de l'image photographique et à ses connotations symboliques est particulièrement bienvenue à l'ère de sa dématérialisation due au numérique. Alliant approche thématique et étude historique abondement documentée avec une présentation détaillée de la complexité des procédés, le catalogue contribue à placer la photographie dans une histoire décloisonnée des formes de la culture visuelle et fait valoir ses retentissements sur une histoire culturelle dé-centrée.

NOTES

1. Batchen est l'auteur de plusieurs études de référence, notamment, *Burning with Desire : The Conception of Photography*, Cambridge (MA), MIT Press, 1999 et *Each Wild Idea : Writing, Photography, History*, Cambridge (MA), MIT Press, 2002. Il a été également le commissaire de plusieurs expositions à travers le monde, dont "Forget Me Not : Photography and Remembrance", au musée Van Gogh d'Amsterdam (cat. exp. New York, Princeton Architectural Press / Amsterdam, Van Gogh Museum, 2004), sur une thématique proche de celle de *Suspending Time*.
2. Voir aussi : Geoffrey Batchen (dir.), *Photography Degree Zero : Reflections on Roland Barthes's* Camera Lucida, Cambridge (MA), MIT Press, 2009.

AUTEURS

ANCA CRISTOFOVICI