

Mensonge de voisinage

Un dispositif d'exposition en question

Isabelle Alzieu



Édition électronique

URL : <http://elh.revues.org/248>

DOI : 10.4000/elh.248

ISSN : 2492-7457

Éditeur

CNRS Éditions

Édition imprimée

Date de publication : 10 juin 2012

Pagination : 88-96

ISBN : 978-2-35698-046-5

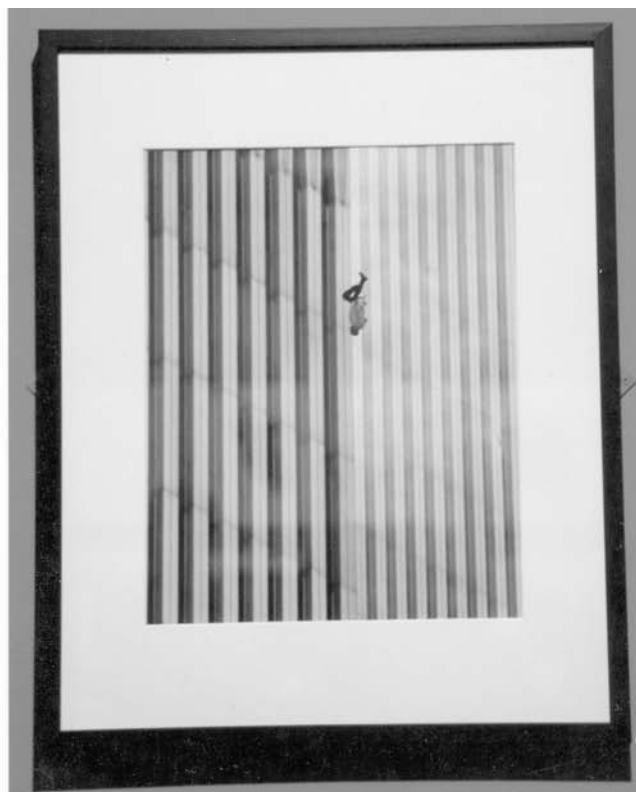
ISSN : 1967-7499

Référence électronique

Isabelle Alzieu, « Mensonge de voisinage », *Écrire l'histoire* [En ligne], 9 | 2012, mis en ligne le 10 juin 2015, consulté le 01 octobre 2016. URL : <http://elh.revues.org/248> ; DOI : 10.4000/elh.248

Ce document est un fac-similé de l'édition imprimée.

Tous droits réservés



Mensonge de voisinage

Un dispositif d'exposition en question

ALORS QUE LA COLLECTION de William Hunt vient d'être publiée dans le très bel ouvrage *L'Œil invisible*¹, il nous paraît opportun de revenir sur un épisode des Rencontres photographiques d'Arles² de 2005 qui présentaient pour la première fois en France une importante partie des acquisitions de celui qui fut longtemps directeur de la photographie à la galerie Ricco-Maresca de New York. Sous le nom de *No eyes*, l'ensemble proposé s'articulait autour de la question du regard, ou plutôt, paradoxalement,

de l'absence de regard. Pour Hunt lui-même, il s'agissait d'« images magiques et époustouflantes de personnes dont on ne voit pas les yeux³ », ce qu'Ewing qualifie de portraits, prenant la forme de visages-façades marqués de failles et de fissures⁴. Il s'agit d'œuvres des XIX^e et XX^e siècles, ou même très récentes, célèbres ou inconnues, photographies d'artistes ou anonymes, et même clichés de presse. Cohabitent ainsi toutes sortes d'images auprès de celles de Julia Margaret Cameron, Edward

Isabelle Alzieu, Université Toulouse-II Le Mirail, LLA-Créatis (Lettres, langages et arts), EA 4152.

Cet article est une version modifiée de « World Trade Center 2001 : *Falling Man* », paru dans *Figures de l'art*, n° 15, Isabelle Alzieu, Dominique Clévenot (dir.), *L'Image et les traversées de l'histoire*, colloque organisé les 26-28 janvier 2006 par le Centre de recherche en art et sciences de l'art (CERASA) de l'université Toulouse-II Le Mirail, 2008, p. 59-70.

1. William M. Hunt, *L'Œil invisible*, introd. de William A. Ewing, trad. de l'américain par Daniel De Bruycker, Actes Sud, 2011.
2. Voir *36^e Rencontres internationales de la photographie à Arles*, Actes Sud, 2005.
3. « Rencontres de la photographie à Arles 2005. La collection, c'est moi ! La collection de W. M. Hunt », *Photographie magazine*, 6 juil. 2005, <www.photographie.com/archive/publication/103080>, cons. le 2 avr. 2012.
4. William A. Ewing, « Introduction », dans William M. Hunt, *op. cit.*

Weston, Richard Avedon, Diane Arbus, Robert Mapplethorpe ou Luc Delahaye, pour n'en citer que quelques-uns. Exposition énorme par son ampleur autant que par sa singularité, d'une grande densité, les photographies encadrées ont été accrochées au mur en un dispositif conçu essentiellement à partir de regroupements formels ou thématiques, parfois monographiques, et réparties en plusieurs pièces se distinguant par leur fond coloré. La mise en exposition de ces œuvres, regroupées ou combinées en suites, tableaux ou compositions spécifiques, a fait sens de façon singulière.

Parmi ces ensembles d'images, l'un était particulièrement saisissant.

Six œuvres accrochées dans une très grande proximité constituaient un tableau où la thématique générale pouvait être celle du beau corps, du corps d'athlète notamment, du corps en action du plongeur, du gymnaste, du goal, tous ayant comme point commun la notion d'apesanteur. Photographies instantanées, elles montrent des corps « en vol ».

Aussi le regard n'aperçoit-il pas immédiatement que la photographie centrale n'est pas tout à fait de même nature : un homme tombant en chute libre, la tête en bas, sur un fond tramé d'architecture. Chute libre tragique et non saut savamment périlleux, c'est l'homme jeté dans le monde, dans l'abîme matériel et spirituel, dans le vide infini vers la mort. Le regard recherche une légende, un titre. Mais le dispositif de l'exposition ne prévoit pas d'identification des images sur place. On doit aller chercher l'information

dans un recueil global, à l'entrée de chaque pièce. On apprend alors seulement que cette photo est bien *Falling Man* (L'homme qui tombe), de Richard Drew pour AP/Worldwide, tirage argentique du 11 septembre 2001, une de ces fameuses images si controversées de l'attentat au World Trade Center, ce tirage de presse dont on a tant parlé et qu'on a somme toute si peu vu, l'une de ces images retirées de la circulation, contre la surabondance des documents visuels communiqués en temps réel, l'un de ces corps manquants réapparaissant finalement, là où on l'attendait le moins.

Afin d'en comprendre la présence auprès des photographies groupées autour d'elle, appelant un tout autre regard, je reconstituai l'identification de chacune des images du dispositif, accroché sans cartel (voir illustration p. 88).

À gauche, une photographie de Bruce Weber (né en 1946) de 1987 (25,5 x 33 cm) nous montre Ric Arango, dans une silhouette athlétique de dos, nue, en extension dans un saut, sur fond de ciel. Bruce Weber est l'un des noms les plus célèbres de la photographie du nu masculin. Ayant réintroduit un « glamour masculin » dans la culture de l'image américaine, il développe avec insistance le thème du beau corps musclé de l'homme jeune qui, oscillant entre innocence et érotisme peu dissimulé, intéressera publicitaires et grands couturiers. À titre d'exemple, le travail photographique qu'il a réalisé pour la marque Polo Sports Wear avec la championne du monde de trampoline Leigh Hennessy, célèbre, comme le cliché de la collection

Hunt, l'exploit sportif aérien, dans une recherche de l'expression d'une perfection tout académique, accentuée par la nudité, ce qui tend à extraire ces photos du registre du reportage sportif.

À droite, un tirage de Jacques Henri Lartigue (1894-1986) saisit, dans un instantané spectaculaire, un extraordinaire élan de gardien de but lors d'un jeu de balle sur une plage. Cliché de 1926, le format 6 x 13 caractéristique de cette période sert un effet de cadrage pertinent pour donner à l'espace toute son importance. Lartigue se complaisait à « piéger des gestes⁵ », formule qu'il appréciait particulièrement et qu'illustrent bien d'autres clichés donnant une silhouette en suspension plutôt qu'en mouvement.

Le registre inférieur du dispositif d'accrochage propose encore trois silhouettes saisies en mouvement. La photographie de gauche est une œuvre ancienne de Max Koch et Otto Rieth de 1894 (*Der Act*, datée de 1900 dans la collection Hunt). La posture d'un personnage masculin mimant la chute à partir d'une méridienne inclinée permet de replacer cette image dans une période où la photographie reprenait des poses héroïques ou dramatiques que l'on utilisait dans la peinture. Ces photographies sont, à quelques années près, contemporaines de la publication en Europe des recherches sur le mouvement humain ou animal proposées par Muybridge. Il s'agit ici non d'un instantané mais d'une image arrêtée sur ce que l'on imaginait être une figure de la chute.

5. Michel Frizot, *Le Passé composé. Les 6 x 13 de Jacques-Henri Lartigue*, catalogue de l'exposition de l'Association des amis de Jacques Henri Lartigue, Centre national de la photographie, 1984, § 4.

Les deux derniers tirages du dispositif que nous étudions concernent la photographie du sport. La photographie de droite est signée par John Gutmann, photographe allemand émigré aux États-Unis en 1933. Ce cliché immobilise Marjorie Gestring, championne olympique de plongeon en 1936, alors que son corps se trouve en suspension dans l'air, en une parallèle parfaite avec le plongeur d'où elle effectue son saut, réservant ici encore une part importante de l'image au ciel et à l'espace. Enfin, au centre figure un cliché de Jonathan Anderson et Edwin Low. Les deux photographes anglais ont travaillé notamment au moment des Jeux olympiques de Sydney et ont photographié plus particulièrement l'équipe danoise de gymnastique, série à laquelle la photographie de Hunt appartient. Titrée *Ciel n° 14*, celle-ci montre un corps lancé comme une flèche vers le ciel. Le format vertical et l'échelle restreinte accordée au personnage dans son cadre privilégient la représentation de l'espace (et le titre l'indique bien), comme c'est le cas aussi dans plusieurs autres clichés. Figure d'une conquête de l'espace, métaphore de la fusée, cette image prend toute sa valeur lorsqu'on y confronte quelques autres exemplaires de la série des hommes-avions défiant la gravité dans une réactualisation du mythe d'Icare.

C'est donc dans ce voisinage « thématique » que *Falling Man* de Richard Drew, photographie de presse relative au 11-Septembre, venait prendre place...

Avant toute chose, donc, s'est posée à moi la question de la légitimité et de la lisibilité de cette photographie au sein de ses voisines. Il faut tout d'abord rappeler la mise en œuvre de la « suppression des images » au moment de l'attentat. Le flux d'images proposé à l'écran autant que dans les journaux et magazines les jours qui suivirent l'attentat s'est assez vite modifié et peu à peu réglé sur une politique du moins, de la suppression. Contrairement à la logique escomptée, au lieu de voir un nombre croissant de versions livrées par les journalistes autant que par les amateurs, on assistait à une réduction des faits, soigneusement étudiée, et caractérisée surtout par l'absence de l'homme lui-même. Dans ces images, il n'y avait pas de victimes⁶. Les images « aseptisées » révélaient la stratégie américaine de ne pas montrer la blessure, de ne pas révéler la faiblesse. Des corps en souffrance, pourtant, il y en eut. Ainsi qu'il est possible de le lire – mais non d'en voir les images – dans l'ouvrage édité en mémoire du World Trade Center, « des spectateurs horrifiés virent des gens sauter des étages supérieurs, petits points colorés dans les tourbillons de débris fuligineux⁷ ». Des photographies, des films ont été montrés, l'espace d'un instant, puis retirés. La photographie *Falling Man* est elle-même peu connue, nombreux sont ceux qui n'en ont même jamais entendu parler.

6. Jean-Louis Comolli, « Le silence des tours », *L'Image, le monde*, n° 2, 2001, p. 9.

7. Peter Skinner, *World Trade Center. L'architecture qui défait le ciel*, trad. de l'anglais par Denis-Armand Canal, Hazan, 2002, p. 118.

8. Luc Desbenoit, « William Hunt. Dans l'œil de l'autre », *Télérama*, n° 2895, 7 juil. 2005.

Dans l'exposition de Hunt, quelques-uns parmi les visiteurs pouvaient donc voir cette photographie *Falling Man*, d'une part, pour le témoignage historique qu'elle est devenue, d'autre part, pour sa valeur purement plastique, ou bien encore pour sa contribution thématique à un éventuel mythe d'Icare. La question qui se pose est de savoir quel statut donner à cette image, ce qui conduit à tenter d'analyser sa place dans une collection de photographies et, pour le cas de l'exposition à Arles, de comprendre le choix de sa mise en vue.

Il m'a semblé pertinent d'examiner d'abord la question du choix du collectionneur lui-même, sa décision d'acquérir cette photo de presse qui désormais fera œuvre par le seul fait d'être entrée dans sa collection. Sans avoir voulu vérifier mes hypothèses auprès de Hunt lui-même, je crois possible d'avancer quelques arguments probables ayant présidé à cette acquisition. Sans nul doute, le collectionneur a pris en compte la photographie en envisageant sa place et son rôle dans l'ensemble thématique qu'il possédait déjà, *No eyes*, dont la critique a souligné à maintes reprises l'ambiguïté comme « quête de soi », entre psychanalyse et création, « à la place d'une psychanalyse OU après la psychanalyse⁸ ». Mais l'acquisition de cette photo a certainement été renforcée par le poids du document qu'elle est désormais devenue.

L'attentat du 11 septembre 2001 à New York est un des événements politiques majeurs de l'histoire contemporaine. Hunt, galeriste justement new-yorkais, et passionné de photographie, ne pouvait rester insensible ni au fait même de l'attentat ni aux débats qu'a engendrés la médiatisation de ces images.

On sait que Richard Drew, journaliste pour l'agence de presse AP/Worldwide, était en reportage pour un défilé de mode à Bryan Park lorsqu'il a été prévenu du premier crash sur la tour nord. On sait que, très professionnellement, il a rejoint le lieu de l'attentat au plus vite et que, sur place, il a littéralement « mitraillé », avec un objectif 200 mm, ce qui lui est apparu alors comme l'objet de son travail : les corps qui se jetaient dans le vide du haut des tours enflammées. Non pas une personne, mais plus d'une dizaine, fixées en de nombreuses prises tout le long de leur longue chute. L'effondrement de la tour mit fin à la scène. Pour Richard Drew, le travail était fait. Il était homme à définir précisément le cadre de son travail et l'objet à vendre⁹. Selon un article de Tom Junod¹⁰, il semble que, quant à une éthique journalistique, Richard Drew ne se soit jamais retenu de prendre une photo : en tant que journaliste, il ne s'autorise

pas à évaluer lui-même, sur place et dans l'action, la pertinence des clichés. L'histoire le fait elle-même, *a posteriori*.

L'image de l'homme qui tombe ce 11 septembre a fait le tour du monde, puis a disparu, repoussée, interdite. Et, en effet, sa publication engendra un débat débordant largement le cadre national. La fixité et l'immobilité paradoxales qui apparaissent dans *Falling Man* pourraient-elles faire oublier le mouvement et l'issue de la scène ? Ne pas faire circuler cette photo, ou au contraire la montrer, oseront dire quelques-uns : moins pour l'histoire individuelle de cette personne, son identification ou son histoire, que pour sa valeur universelle de victime civile ou de soldat inconnu, une image comme monument aux morts. Un monument aux morts de papier, une image, aussi peu matérielle que la chute qu'elle représente. La photo que Richard Drew a réalisée est devenue plus qu'un document, un monument, un monument historique auquel on voue désormais un culte, dans le sens où Alois Riegl l'entendait en 1903 dans son célèbre *Culte moderne des monuments*¹¹...

Secondaire peut-être, on notera encore que cette photographie est aussi une mémoire de l'architecture elle-même. Conçu en 1962 par

9. Dans son célèbre article « The Falling Man » (*Esquire*, sept. 2003, <www.esquire.com/features/ESQ0903-SEP_FALLINGMAN>, cons. 2 avr. 2012), Tom Junod rappelle que Richard Drew, âgé alors de seulement vingt et un ans, fut aussi le témoin direct de l'assassinat de Kennedy et qu'à cette occasion il multiplia les clichés de l'homme effondré sur le sol ainsi que de sa femme, accroupie près de lui, qui suppliait les journalistes de ne pas prendre de photos.

10. *Ibid.*

11. Alois Riegl, *Le Culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*, trad. de l'allemand par Daniel Wiczorek, Éd. du Seuil, 1984.

l'architecte américano-japonais Minoru Yamasaki (1912-1986) et Emory Roth and Sons, le World Trade Center a été l'un des lieux marquants de l'architecture contemporaine, venant concurrencer les édifices emblématiques de New York que sont le Chrysler Building ou l'Empire State Building. En 1970, les Twin Towers, qui détiennent alors le record du monde de hauteur (415 m), sont vues comme un signe d'optimisme : ces deux immeubles de 400 000 mètres carrés furent construits dans une période de situation financière désastreuse, dans une ville surendettée. Les Twin Towers étaient l'exemple le plus connu de la « structure en tube » mise au point au début des années soixante par des ingénieurs de l'Institut de technologie de l'Illinois, présentant des façades composées d'une trame rigide de colonnes et de poutres serrées dessinant d'étroites fenêtres. Instantanément devenues icônes, de leur trente années d'existence on retient finalement le motif de la rayure, issu de la structure même.

C'est pourquoi *Falling Man* doit être vu comme une combinaison de deux éléments : le corps de l'homme et l'architecture des tours. C'est dans cette combinaison que réside la véritable valeur plastique de l'image. D'ailleurs, au sein d'un très grand nombre de photographies du même sujet, c'est précisément celle-là qu'a choisie Hunt : « Quand j'ai vu cette photographie dans le *New York Times* du

12 septembre 2001, j'en suis devenu obsédé. Elle est presque trop remarquable, d'une perfection glaciale et tragique à la fois¹² », s'explique-t-il.

On remarque en effet une composition parfaitement centrée, le corps se situant exactement sur la ligne médiane qui matérialise l'angle de la tour nord se découpant sur la tour sud. La différence de proximité des deux tours est indiquée par la différence de valeur : un effet cinétique sur lequel s'inscrit ce corps parfaitement tenu, se présentant à l'objectif dans un équilibre géométrique tellement improbable qu'il en devient remarquable. La réversibilité de l'image est tentante. Ni haut ni bas, ou confusion du haut et du bas, vertige du ciel et du sol à la fois qui pourrait nous conduire dans le monde de Bataille, « la représentation obsédante d'une chute dans le ciel – comme si le désir icarien d'échapper à la pesanteur coïncidait avec une dérobade ironique de la pesanteur qui rejetterait Icare vers le Haut¹³ ».

On considère toujours d'un œil étonné cette photographie qui nie l'espace alors que celui-ci en est le sujet central : le cadrage serré de la prise de vue affirme une bidimensionnalité déconcertante doublée d'une absence d'échelle, surtout lorsque la photographie est considérée dans le dispositif de l'exposition de Hunt à Arles. Les photographies qui lui sont associées sont, nous l'avons vu, des représentations d'expérimentation de l'espace, des

12. William M. Hunt, *op. cit.*, p. 234.

13. Laurent Jenny, *L'Expérience de la chute. De Montaigne à Michaux*, PUF, 1997, p. 154.

recherches de négation de la gravité par des effets de cadrage, du moins pour la plupart d'entre elles.

Dans le dispositif d'exposition qui nous occupe, il est incontestable que, plastiquement, la verticale descendante de *Falling Man* répond à la verticale ascendante de *Ciel n° 14* d'Anderson et Low. Tom Junod¹⁴ dit de l'homme qui tombe qu'« il quitte cette terre comme une flèche », « comme un missile, une lance », et c'est exactement le même vocabulaire qui décrit le personnage d'Anderson et Low. Ainsi, nous pouvons expliquer le dispositif d'exposition choisi par Hunt pour la thématique et les caractéristiques plastiques communes à ces images. Pour exposer *Falling Man*, il précise son intention dans son ouvrage :

Je ne l'accroche pas chez moi et, quand je l'expose, elle n'est jamais mise en évidence, mais accompagnée d'une autre image de vol ou de chute placée juste au-dessous, tête en bas, comme un contrepoids qui la maintient en l'air, arrêtant la chute.¹⁵

Si Hunt énonce ici sa volonté de « sauver » l'homme qui tombe par la mise en présence d'une force opposée, il n'en demeure pas moins que subsiste l'ambiguïté de la lecture de cette image à côté de ses voisines.

Falling Man apporte alors sa contribution au propos, à la question du corps dans l'espace privé de repère de haut et de bas, de l'envol, du mythe d'Icare et de ses représentations, de la chute en jeu. On serait aussi tenté de voir dans le dispositif de Hunt

14. Tom Junod, *art. cit.*

15. William M. Hunt, *op. cit.*, p. 234.

une paraphrase de la chute d'Icare telle que Bruegel l'avait envisagée, une matinée ordinaire où chacun vaque à ses occupations sans prêter attention au drame qui se joue dans le ciel et s'achève dans la mer. Dans le tableau de Bruegel, la chute d'Icare semble n'être qu'une anecdote dans le paysage : aucun des personnages présents ne s'y intéresse. De la même façon, dans le dispositif de Hunt, les personnages qui entourent la photographie centrale de l'homme qui tombe pourraient aussi dire la vie qui continue pendant que le drame se déroule. *La Tour de Babel*, du même Bruegel, œuvre souvent associée à la première, pourrait également faire partie de la citation. En effet, sans doute pourrait-on voir dans *Falling Man* une *Chute d'Icare* sur fond de *Tour de Babel*, deux images incarnant à la fois l'orgueil et le courage de l'homme et la condamnation de l'entreprise folle de la conquête du ciel.

Pourtant, quant à la réception que l'on peut faire du dispositif, quelque chose nous retient. Les arguments, thématique et plastique, semblent ne pas suffire. Par malice ou perfidie, plus gravement sans doute, Hunt semble dire autre chose. Auteur du dispositif d'exposition, à la fois collectionneur et commissaire de l'exposition, il fait acte de création dans l'assemblage, dans la mise en abyme, ou dans des effets autres : ses choix lui sont propres et lui appartiennent pleinement. Son dispositif fait œuvre. Il se place lui-même entre le processus de création et le processus de réception. La question

centrale de cette réflexion reste donc : comment faire se rencontrer le cheminement de pensée de ce collectionneur qui organise lui-même le dispositif d'exposition et le cheminement de pensée propre à chacun des visiteurs ?

En le faisant apparaître ici de cette manière, on pourrait imaginer que *Falling Man* s'efface. Pire, son sens serait détourné. L'immersion dans le monde des images est telle qu'aucune d'entre elles ne retient plus notre attention, une sorte de mise à égalité, de standardisation, de gommage des sujets et de l'échelle des valeurs. Intégré à l'ensemble de la collection, qui est, elle-même, une fantastique histoire de la photographie, les visiteurs voient-ils ce cliché précisément, et prennent-ils en compte le dispositif ? N'y a-t-il pas le risque d'un mensonge de voisinage ?

Pourtant, ici, une mise en tension discrète ravive le regard du spectateur. Pour celui qui a discerné *Falling Man* pour sa différence, malgré son appartenance à un dispositif qui reposerait sur les questions de séries et variations, l'insolence qu'il y a à placer l'homme qui tombe au milieu des sportifs signe quelque chose de sous-jacent.

Lié à l'idée de stopper la chute plastiquement énoncée ci-dessus, Hunt, qui « dédaigne un classement conventionnel par genres [qui] occulte des niveaux de sens moins immédiatement appa-

rents¹⁶ », met aussi en scène, sciemment ou non, le procédé de l'*interruption*¹⁷, dispositif médiatique adapté ici au dispositif d'exposition. De la même manière qu'un bulletin d'information relatif à une catastrophe est autorisé à interrompre le flux habituel des programmes de radio et de télévision, de la même manière que l'événement du 11-Septembre a interrompu le flux permanent des programmes télévisuels, Hunt interrompt le flux de la visite et la cohérence du propos au sein même du dispositif : *Falling Man* n'est pas de même nature. C'est l'apparition de l'événement au cœur même de la vie quotidienne, ici au cœur même du dispositif. Interrompre le flux pour capter le regard.

Serait-ce là, justement, la question du regard, du « *no eyes* » ? On connaît les choix de Hunt pour constituer sa collection toute personnelle, sa propre projection dans les images acquises, l'exercice du regard, le regard du sujet, son propre regard. Quel regard sur le monde l'homme qui tombe a-t-il emporté avec lui ? Quel regard a-t-on porté sur l'homme en train de tomber ? Quel regard a-t-on porté sur la photographie qui l'a montré ? Ce serait alors une manière de dénoncer le retrait de cette photographie, le fait de n'avoir pas autorisé de regard sur elle, ou de regretter de n'avoir pas vu la voir quand elle s'est présentée à nous, y compris dans le contexte artistique d'une exposition.

16. William A. Ewing, *art. cit.*, p. 10.

17. Roger Silverstone, « La médiatisation de la catastrophe : le 11 septembre et la crise de l'Autre », *Dossiers de l'audiovisuel*, n° 104, *À chacun son 11 septembre ?*, juil.-août 2002 ; repris dans Daniel Dayan (dir.), *La Terreur spectacle. Terrorisme et télévision*, Bruxelles, De Boeck / Paris, INA, 2006.