

Photo Brute

Outsider photographs

NICOLAS DEVIGNE

Université de Valenciennes Hauts-de-France, Valenciennes, France

RESUME

Ce texte présente l'exposition Photo Brute, réalisée par les étudiants d'Arts Plastiques de l'Université Polytechnique Hauts-de-France, sous la direction de Nicolas Devigne. Une partie des œuvres a été présentée à la IIIe Biennale de la Photographie de Senigallia (Italie) en 2023. Deux ans plus tard, une seconde exposition s'est tenue au Musée Universitaire de l'Art – Muna, Université d'Uberlândia, Brésil, en avril-mai 2025.

PALAVRAS-CHAVE

Histoire de la photographie, photographie vernaculaire, photographie brute, arts plastiques, exposition, master études curatoriales.

ABSTRACT

This text presents the Photo Brute exhibition, created by fine arts students at the Université Polytechnique Hauts-de-France, under the direction of Nicolas Devigne. Some of the works were presented at the III Biennale della Fotografia di Senigallia (Italy) in 2023. Two years later, a second exhibition was held at the University Art Museum – Muna, University of Uberlândia, Brazil, in April-May 2025.

KEYWORDS

History of photography, vernacular photography, raw photography, visual arts, exhibition, master's degree in curatorial studies.



Figure 1. Lyu Jinming, Sociétés secrètes, transferts photographiques sur coton, perles, 2023. Crédits: Devigne, Nicolas. Photo brute Expérimenter le minéral vernaculaire, exercices photographiques divers détournement d'archives. Exposition de travaux d'étudiants, III Biennale di Senigallia 2023



Figure 2. Rubens Corneille, Série: Photos brutes, collages photographiques, 24x30, 2023. Crédits: Devigne, Nicolas. Photo brute Expérimenter le minéral vernaculaire, exercices photographiques divers détournement d'archives. Exposition de travaux d'étudiants, III Biennale di Senigallia 2023.

La photographie est une technique qui saisit et donne à voir, un moyen d'expression créant l'illusion d'une "pseudo-présence"¹. Le visible entraînant le lisible, on ne peut s'empêcher de déchiffrer le photographique qui, de toute manière, fait image. Une photographie a toujours une identité, elle s'attache toujours à un style, elle est toujours piégée par l'esthétique, comment pourrait-elle être brute ?

¹ Susan Sontag, Sur la photographie, Paris, Le Seuil, 1979, rééd. Christian Bourgois éditeur, 2000, p. 30.

Évidemment, on ne peut oublier après Marcel Duchamp que “c’est le regardeur qui fait le tableau”, que nous faisons de toute photographie un objet de transfert. Revenons-en aux sources.

Dès sa naissance la photographie a été qualifiée de brutale, on lui reprochait son exactitude, sa rectitude, sa froideur excessive, le daguerréotype était brutal par excès de franchise. “Comparée à l’art, affirmait Henri Delaborde (1856, p. 617), la photographie [...] semble insuffisante, vicieuse même, puisqu’elle ne sait produire, au lieu d’une image du vrai, que l’effigie brute de la réalité”²; reproduire aussi parfaitement les choses, la nature, c’est être dénuée de toute ambition artistique, c’est ni plus ni moins que du plagiat.

Certes, les images primitives sont parfois brutales, rudimentaires, mais elles sont sincères, aussi faut-il envisager le sujet sous un autre angle.

La photographie est un point de vue et la vision brute serait celle qui refuse toute forme de littérature, de romanesque, de fiction, de mystification: une vision objective du sujet, un réel brutalement direct, neutre, traité sans complaisance, scientifiquement, en parfaite transparence.

Certaines photographies documentaires semblent dénuées d’émotion et à ce titre peuvent être perçues comme un art minimal. Paradoxalement, leur brutale austérité leur confère une certaine beauté. Ce propos subjectif impose un autre point de vue: en deçà de l’imagerie judiciaire ou des photomaton, comment appréhender le caractère brut d’une radiographie aux rayons x ou des images captées par les caméras de surveillance? Les images sans regard, ou tout du moins sans émotion que nous livrent ces machines éclairent en partie le sujet.

Le numérique s’étant substitué à l’argentique, Photo brute nous ramène à cette réalité première qu’est le corps de l’image. Laissons de côté cette matière brute qu’est le négatif, l’empreinte minimale que constitue la planche contact, ainsi que toutes les opérations nocturnes effectuées dans le laboratoire. Qu’aujourd’hui l’ordinateur intervienne dans le traitement de l’image numérique importe finalement peu ; aussi virtuelle soit-elle, la photographie peut être considérée comme un matériau brut dès lors qu’elle conserve ses défauts. Toute retouche, toute transformation lui ferait perdre ce statut.

² Henri Delaborde, La photographie et la gravure, Revue des deux mondes, 1er avril 1856, p. 617

Ainsi que l'a résumé Alexandre Dumas fils: "l'amour, c'est de la physique, le mariage c'est de la chimie." Selon Hippolyte Taine "on s'étudie trois semaines, on s'aime trois mois, on se dispute trois ans, on se tolère trente ans et les enfants recommencent" ...

La photographie est un prélèvement, une coupure aussi brutale que définitive dans le temps. Parce qu'une image n'est pas éternellement fixée, la photographie est moins une momie qu'un mort-vivant. Elle nous montre un monde, le sien, son corps chimique désigne sa nature évolutive : une matière qui s'altère avec le temps.

On a beau tenter de ralentir l'inévitable processus de dégradation, celui-ci se poursuit irrémédiablement: du "ça a été" de la photographie on passe au "ça est", puis on pense au "ça sera".

Parallèlement, pour certains plasticiens la photographie est un leurre, un trompe-l'œil, elle aveugle plus qu'elle n'éclaire, aussi se placent-ils brutalement aux antipodes des subtilités propres au médium photographique. Inutilité absolue des nuances de gris, leur production s'impose comme une plate interprétation du réel. Usage littéral de l'outil reproducteur: scanner, imprimante, photocopieuse. La brutalité du fac-similé se développe sur le plan technique par le biais de la série ou de l'image fragmentée et recomposée. On regarde l'œuvre, on la perçoit telle une image pauvre, si c'était de la musique, la chanson serait en play-back.

Pourtant, l'acte brut qui se dévoile au travers de prises de vue immédiates, spontanées, a priori sans prétention, traduit moins des convictions esthétiques que des angoisses existentielles, ces œuvres sont donc profondément personnelles.

Lucas Abis ouvre l'espace autobiographique, le déploie tel un journal intime, les images se succèdent et font histoire. De banales photos de chantier montrent les différents états de préparation, d'avancement, d'achèvement de la construction d'une maison. Du ciment, des briques, un mur, des volumes et des perspectives... Restauration, rénovation, tout cela est assez commun, la photographie cadre et détaille les différentes étapes des travaux qui colmatent les brèches de l'oubli, s'étend sur elles l'ombre portée du travail à venir. Archivage brut, aussi anecdotique que répétitif. On n'apprend pas grand-chose, "si ce n'est que la biographie excède la chronologie brute, si ce n'est qu'une vie, fidèlement retranscrite par le sujet lui-même,

est déjà une sélection, une construction.”³ Lucas agit tel un archéologue, une fois assemblées en une sorte de labyrinthe charpenté par les perspectives, ses images, brutes de décoffrage, sont autant d’éléments structurants, autant de preuves que la pratique mène à la théorie, que l’art résulte d’une perpétuelle recherche dans l’élémentaire et le modulable.



Figure 3. Lucas Abis, Puzzel, installation photographique, dimension variable, 2023. Crédits: Devigne, Nicolas. Photo brute Expérimenter le minéral vernaculaire, exercices photographiques divers détournement d’archives. Exposition de travaux d’étudiants, III Biennale di Senigallia 2023

Parfois le corps, source d’expériences et d’expressions, est en proie à des affects, à des pulsions que l’on met en scène. Rêves, obsessions, pulsions, ce que l’on ne peut mettre en mots on le met en images, on le théâtralise. Artificialité assumée, les fac-similés photographiques conservent une réalité matérielle qui nous rappelle que tout cela n’est que subjectivité et fiction.

"Montrez vos photos à quelqu’un; il sortira aussitôt les siennes" indiquait Roland Barthes (1980, p.16)⁴. Sauf qu’aujourd’hui nos images sont à bout de pouce, au creux de la main, disponibles en permanence sur le téléphone. La mémoire, l’identité familiale, se construisent désormais en ligne, virtuellement, *exit* la sacralisation du support papier, Vive la diffusion exponentielle. À ceci près que l’album-écran reste soumis à l’électricité et au principe de l’obsolescence programmée, il peut à tout moment se volatiliser, ce qui, tout en posant la question du destin de cette mémoire visuelle, suscite sa récupération.

On devrait ici conjuguer la récupération au pluriel et distinguer celles qui s’expriment à travers les nouvelles technologies et celles où interviennent des

³ Philippe Kaenel, *Le métier d’illustrateur, 1830-1880 : Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré.* - 2e édition. Genève, Droz, 2005, p. 176.

⁴ Roland Barthes, *La Chambre claire : Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, Seuil, 1980, p. 16

procédés plus classiques. Toutes sont des récupérations d'images, anciennes ou contemporaines, argentiques ou numériques, photographiques ou filmiques.

Mais dès lors qu'il se substitue au réel, comment le virtuel peut-il conférer à l'image un caractère brut?

Salomé Alary utilise quotidiennement son téléphone-caméra à des fins d'enregistrements filmiques. Partant du principe que la caméra est l'acteur principal de ses films, les moments d'intimité qu'elle enregistre constituent un espace autobiographique. Ce fonds d'images numériques occupant l'intégralité de la mémoire de son téléphone, elle doit constamment jouer avec elle, transférer ou tout simplement sacrifier en faisant le ménage dans son vécu.



Figure 4. Salomé Alary, *Glitch*, vidéo, 2023. Crédits: Devigne, Nicolas. Photo brute Expérimenter le minéral vernaculaire, exercices photographiques divers détournement d'archives. Exposition de travaux d'étudiants, III Biennale di Senigallia 2023

"Faire de la place", Jean-Luc Douin estime qu'environ 75 % des films muets ont été détruits à l'arrivée du film parlant (1929)⁵ Le phénomène n'est donc pas nouveau; le besoin d'espace libre, d'air frais, nous ramène brutalement à la réalité: collecter, c'est choisir, classer, mettre en ordre; composer, c'est choisir et donc exclure.

⁵ Jean-Luc Douin, *Dictionnaire de la censure au cinéma, Images interdites*, Paris, PUF, Coll. Perspectives critiques, 1998.

Plasticienne, Salomé a conscience qu'intégrer des récits visuels de soi dans des installations filmiques est une démarche assez courante dans la création contemporaine, aussi part-elle du principe qu'à défaut de cultiver l'intime, de réinventer les subjectivités, autant chasser l'illusion et choisir la littéralité.

Les 22 écrans composant son dispositif numérique rassemblent des fragments vidéo aussi brefs que banals : se coiffer, boire un thé ou une bière, fumer, jouer au billard, manger une part de tarte, caresser un chat... Salomé part du principe que l'objet filmé est moins important que la manière dont les apparences visuelles sont restituées par son médium. Privilégier les effets de sens plutôt que les effets de présence ; le réel – si réel il y a –, c'est le Glitch, l'erreur, le défaut, le parasite qui s'insinue dans l'espace-temps filmique et du même coup dans la narration.

Suivant l'équation de Duchamp – l'art, c'est faire et faire, c'est toujours choisir –⁶, en sélectionnant le plus brutal dans la plus banale des réalités, Salomé fait du parasitage, de l'hétérogène, le fondement de son propos.

La mémoire, aussi fragile que sélective, est altérée par la vidéo qui la supplée. La mémoire étant fiction, passé trafiqué, autant en jouer, autant l'instrumentaliser. La mémoire étant multiple, chacun y fait chambre à part, d'où les multiples bavardages sonores accompagnant la projection. Salomé a conservé le son accompagnant chaque glitch. Dans un premier temps ce grouillement de dialogues, de bruits, d'ambiances surajoutées dérange, puis on s'y fait.

"Quand un bruit vous ennuie, écoutez-le », disait John Cage, ce qui constitue une nuisance est finalement une musique : l'ordre naît du désordre.

Mais alors, "tout est dans tout" pensera-t-on. Certes, le caractère brut de la photographie est souvent éclairé par son contraire. Partant de ce constat, plutôt que d'exprimer un sentiment d'échec, partons du principe que *Photo brute* amène à réfléchir sur des problèmes plastiques.

o o o

À l'ère du numérique certains pensent que ce monde a moins besoin de la photographie que de la peinture. Le théâtre permanent que représentent les réseaux sociaux est d'une brutale rapidité, ses besoins étant moins littéraires que journalistiques, autant aller à contre-courant, donner matière à ses rêves et les mettre en scène.

⁶ Georges Charbonnier, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Marseille, André Dimanche, 1994, p. 61.

Ainsi que l'a remarqué Auguste Salzmänn, "les photographies sont supérieures aux contes. Ce sont des faits empreints d'une force brute et convaincante"⁷ Cette force est à l'œuvre dans la photographie de famille, moyen d'expression que Pierre Bourdieu a désigné comme un « art moyen », une esthétique populaire à appréhender sous l'angle de la culture de masse.

Ces images abondent sur les marchés aux puces. Certaines, pour leurs qualités esthétiques, attirent les collectionneurs, les autres finissent dans les poubelles. Vouées à la perdition, ces images précaires sont récupérées, collectées par le plasticien qui les archive et les exploite. Leur accumulation forme un matériau particulier pour qui a besoin de se confronter à la réalité du photographique qui, à la différence de la peinture ou de la sculpture par exemple, résulte d'une opération mécanique.

Ces images orphelines traduisent une présence brute des choses, un être-là, existence brute du sujet banal mais garantie de la vie dans toute son authenticité. Aux poses de convention, à la maîtrise caractérisant la photographie professionnelle, s'oppose la vérité brute des clichés amateurs. Portraits individuels, de couples ou de groupes, attitudes spontanées, naturelles, banales, postures étudiées, policées, guindées, ce vocabulaire de formes fait naître un langage plastique aux multiples facettes. Observation, expérimentation, interprétation, on s'approprie les images. Gommages, retouches, surcharges, découpes plus ou moins adroites... Tantôt un jeu d'enfant, une enfance de l'art expressive, spontanée, brutale comme un graffiti, voire teintée de mystère et de magie, tantôt un jeu aussi délicat que subtil.

Tout le monde y passe, certains modèles sont dépossédés de leur portrait, étrangers à eux-mêmes, masqués, dévisagés. On évoque la Théorie des spectres⁸, ces photographies demeurent des empreintes du réel mais ont l'aura de reliques auxquelles on aurait voué un culte profane.

⁷ Cité par Weston J. Naef, « Les débuts de l'art photographique en France », Regards sur la photographie en France au XIX^e siècle, Paris, Berger-Levrault, 1980, p. 59.

⁸ Ainsi que l'a relaté Félix Nadar, Balzac pensait que « chaque corps dans la nature se trouve composé de séries de spectres, en couches superposées à l'infini, foliacées en pellicules infinitésimales [...]. Et bien sûr, [...] chaque photographie, venait donc surprendre, détachait et retenait en se l'appliquant une des couches du corps objecté. De là, pour ledit corps, et à chaque opération renouvelée, perte évidente d'un de ses spectres, c'est-à-dire d'une part de son essence constitutive. » Cf. Félix Nadar, « Quand j'étais photographe », in Nadar, Dessins et écrits, introduction, notes et commentaires par Jean François Bory, 1994, p. 978.

On hésite entre pitié et pitié: ces personnes sont mortes, il nous reste leurs images, des fragments de vies qui, une fois tirés des poubelles, ont subi d'étranges manipulations. Émotions brutales, sentiments confus, dans un premier temps on partage les souvenirs et la douleur de la perte, on imagine que cela puisse arriver aux portraits de nos aïeux.

Sélection, observation, récupération : parmi ces images somme toute précaires, le dessinateur, le peintre, le graphiste, l'informaticien ont repéré certains détails et, par de menus outrages, par des brutalités symboliques, en ont révélé les qualités esthétiques. Cruauté de l'outil, au pinceau, à la pointe ou à l'aiguille, retoucher, graver, assembler, coudre; attaquer la surface de l'image ou de son négatif, surexposer, agrandir, autant de sacrifices de l'image qui peuvent paradoxalement être perçus comme des sacrifices fondateurs.

Une fois sorties du cercle familial, une fois passées des poubelles à l'atelier du plasticien, ces images peuvent réintégrer l'histoire visuelle. Leur déplacement dans l'espace muséal permettant au public de pénétrer le privé, le spectateur s'interroge. Réel/virtuel, photographie/peinture, relations bipolaires... De cette union une idée peut naître de notre esprit, de nos phantasmes, ou tout simplement nous questionner sur l'union brute et opaque de ces matières qui s'opposent.

Une fois retouchées, manipulées, certaines photographies compensent en abstraction la perte de leur valeur informative. Ces manipulations rappellent celles de Brassaï qui, par ses gravures sur plaques photographiques, entendait "révéler la figure latente qui gisait dans chaque image", la photographie devenant "la matière brute, le point de départ de mutations et de transmutations qui n'avaient plus rien à voir avec elle"⁹. On passe de la relique au tableau. Des images brûlées, calcinées, ont été sauvées d'un incendie ; elles sont des faits bruts, des preuves, les témoins muets sur lesquels il n'y a rien à ajouter. Du document brut, de cette "fétichisation de la réalité"¹⁰, on passe à l'image peinte, au tableau. Dans un exercice d'écriture automatique, la pratique picturale introduit une esthétique de la soustraction.

° ° °

⁹ Brassaï, Préface au portfolio *Transmutations* (1934/1967), cité in Brassaï-Picasso : conversations avec la lumière : [exposition], Paris, musée Picasso, 1er février - 1er mai 2000, Paris : Réunion des musées nationaux, 2000, p. 69.

¹⁰ Rosalind Krauss, *Le photographique. Pour une théorie des écarts*, Préface d'Hubert Damisch, Paris, Macula, 1990, p. 192..

Que, dans l'image retouchée, la fiction se mêle au réel pour faire Histoire est une chose, une photographie peut exprimer un sentiment brut, voire sauvage: donner un coup de poing à la Joconde par exemple.

Geste brutal, mais qui a valeur de symbole: frapper la Joconde c'est en quelque sorte "tuer le père", tuer le maître en s'attaquant à son image, transgression nécessaire car constructive, permettant de devenir soi-même. On pourrait voir dans cette photographie un propos anti-pictural. Remarquant que son style rappelle certaines œuvres du futurisme italien, on en conclue qu'elle s'inscrit dans notre culture visuelle d'une manière somme toute illustrative. Freud résumant le complexe d'Œdipe en adossant au désir de tuer le père celui d'épouser la mère, la brutalité du geste donne naissance à une vérité plus élevée. Que penser en effet des récents exemples d'hostilité à l'art et à la culture s'exprimant par des actions aussi directes que brutales contre les œuvres de Vermeer, Goya, Van Gogh, Monet ou Warhol ? "Tuer le père" quel qu'il soit, reviendrait à mettre en cause son autorité et, ce faisant, à "sauver la mère », ici la Société.

Mais quelle société finalement ? Vu le sujet, on pense évidemment à la consommation d'images, à cette société du spectacle qui a vu tour à tour le cinéma être remplacé par la télévision et la télévision par Internet, cette vidéosphère où bien que virtuelles les images pèsent¹¹.

Sébastien Legrand pratique le cyanotype, un procédé qui comme son nom l'indique se caractérise par sa coloration bleue. L'image s'obtient par contact d'un négatif et d'un support photosensibilisé aux sels de fer. Longtemps utilisé dans l'industrie pour la reproduction de plans, dessins industriels ou dentelles, le cyanotype a été peu à peu délaissé, trouvant finalement sa voie dans le champ de l'art. Teinté de mélancolie, le bleu convient moins au portrait qu'au paysage; qu'à cela ne tienne, Sébastien nous livre les portraits de jeunes femmes en buste, la plupart du temps en extérieur, dans la nature ou dans des lieux publics. Dans un premier temps on est dérouté car ces images sont des photomontages. Dans chacune un animal pose avec le modèle: chouette, aigle, dindon, autruche... Aucune indication ne nous permet de comprendre ce que ces bestioles viennent faire dans les compositions. Sous leur regard, le spectateur attentif ne peut toutefois s'empêcher de s'interroger sur ce qui

¹¹ Voir Régis Debray, Vie et mort de l'image ; une histoire du regard en Occident, Paris, Gallimard, 1992

fait l'unité de la série: 40 portraits de jeunes femmes plus ou moins souriantes, au regard plus ou moins dérangeant.



Figure 5. Sébastien Legrand, cyanotypes, 2023. Crédits: Devigne, Nicolas. Photo brute Expérimenter le minéral vernaculaire, exercices photographiques divers détournement d'archives. Exposition de travaux d'étudiants, III Biennale di Senigallia 2023.

Ce sont des actrices, Sébastien a prélevé la première image de films pornographiques trouvés sur Internet. Aucune nudité, rien de sale ou d'obscène. Il y a bien les animaux qui nous rappellent le lien entre pornographie et animalité, mais cela demeure affaire de regard porté sur des visages plus ou moins meurtris.



Figure 6. Sébastien Legrand, installation de cyanotypes, 2023.

Sébastien souligne la distance qui sépare le spectateur des modèles. Si la photographie a inventé la pornographie, celle-ci s'est libérée virtuellement, démultipliée sur Internet, espace qui, s'il est censé libérer le corps et la subjectivité, n'en est pas moins celui de la servitude et de l'illusion. Le corps comme marchandise, la fiction neutralisée par l'effet de réel que constitue la première image du film, celle

où la "figurante" se présente à la caméra, une image censée introduire au "mentir vrai" de la fiction, mais qui brutalement nous interroge en tant que spectateurs/voyeurs.

En 1967, focalisant sur "l'abus d'un monde de la vision, le produit des techniques de diffusion massive des images", Guy Debord définissait la Société du spectacle comme un "instrument d'unification", précisant que "le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images"¹². On est bien loin des visages maquillés de Warhol, mais toujours entre espace public et image publique, dans des images matérialisant l'industrie du sexe et, à travers elles, la face obscure, l'aura maudite de l'objectivité photographique.

° ° °

Au départ était la lumière, en témoigne la force brute, physique, du flash qui donne au modèle des yeux rouges ou brûle les surfaces réfléchies des miroirs ou des tableaux. Sous le vernis qui les recouvre, vernis social ou académique, certaines œuvres nous livrent pourtant une vérité profonde.

Valentine Maréchal et Liloy Mescola photographient des bulles de savon, ces motifs n'ont aucun poids mais sont associés depuis des lustres au thème de la vanité, à la fragilité et à l'inconsistance de la vie humaine.

Le photographique éclaire le monde, leurs bulles de cristal sont des diamants bruts dans lesquels se mire l'infini. On retrouve la même précision que dans la peinture du XVII^e siècle, mais quel procédé, quel objectif, quels flashes, quel attirail ont-ils utilisé pour atteindre cet équilibre, cette netteté? Esthétisme à l'état pur ou brutal constat physique?

Ces images auraient été obtenues à l'aide d'un appareil foncièrement basique, ce qui incite à identifier la procédure, à spéculer. Ce n'est pas une bulle Internet, on pense aux expériences de Newton ou de Foucault, auxquelles ont succédé celles de Charles Vernon Boys qui, dans les années 1880, photographiait par étincelage la chute de gouttes d'eau ou les bulles de savon en suspension.

¹² Guy Debord, *La Société du Spectacle*, Paris: Gallimard, Coll. Folio, 1992 [1967], p. 16, thèse 4.

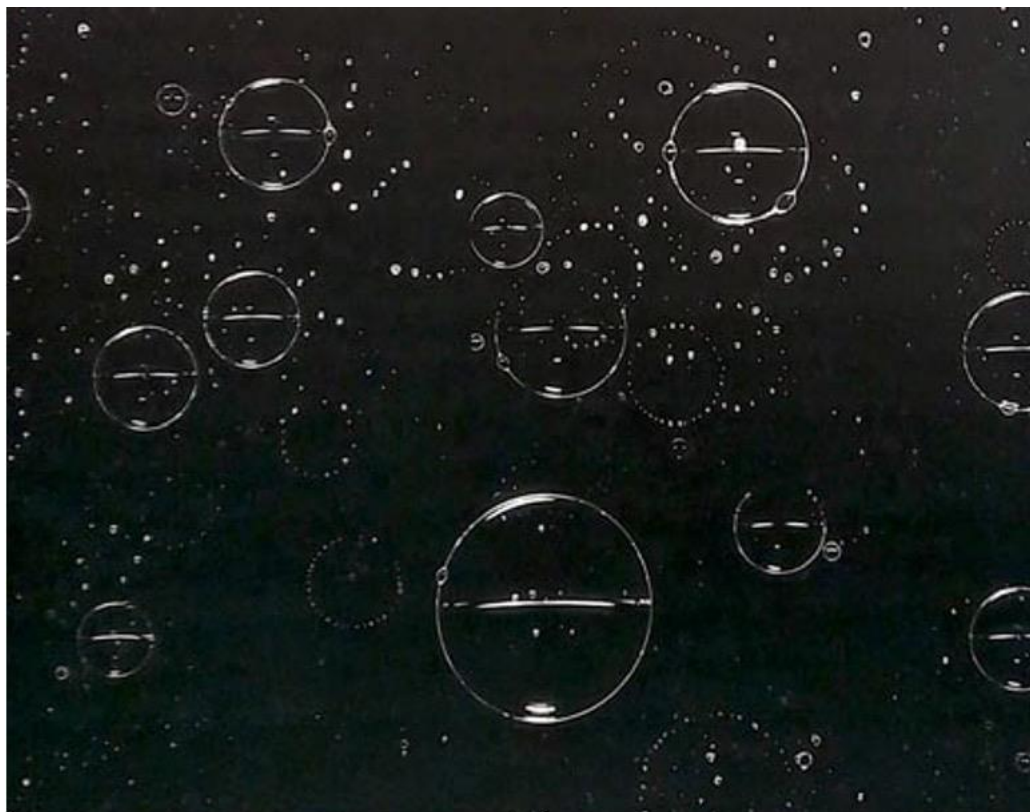


Figure 7. Valentine Maréchal & Liloy Mescola, TH81U4H0VJ, Les Bulles, impression numérique, dimension variable, 2023. Crédits: Devigne, Nicolas. Photo brute Expérimenter le minéral vernaculaire, exercices photographiques divers détournement d'archives. Exposition de travaux d'étudiants, III Biennale di Senigallia 2023

Grace à Gabriel Lippmann, la lumière a irisé la photographie de son spectre, mais nulle volonté ici d'atteindre la polychromie. Nulle iridescence nacrée dans ces bulles. Aux mille couleurs du soleil, à la grandiose simplicité de l'arc-en-ciel, Valentine et Liloy préfèrent l'Œuvre au noir. Pour des plasticiens qui travaillent habituellement à l'encre de Chine, au fusain ou à la mine de plomb, il semble normal de privilégier ce qui renvoie à la mélancolie, à Saturne, et, ce faisant, de condenser dans l'épaisseur des ténèbres un discours d'alchimiste: mourir au monde pour gagner l'éternité.

Pour Florence de Mèredieu, "la transmutation la plus simple – et en même temps la plus radicale – consiste dans le simple enregistrement et la simple fixation d'un réel déjà maquillé et travesti. Réalité fictive et maquillée à laquelle la photo redonne miraculeusement le statut de réalité brute."¹³

Photo brute, autant dire photo informe, nue, originelle, vierge, naturelle, franche, spontanée, instinctive, simple, naïve, native, vraie, élémentaire, inculte, archaïque, primaire, sommaire, rudimentaire, rustique, involontaire, irréfléchie,

¹³ Florence de Mèredieu, "La photographie comme machine à transformation", Théâtre des réalités, Actes du Colloque de Metz pour la photographie, [Metz] 1986, p. 65.

inachevée, imparfaite, bâtarde, grossière, vulgaire, bestiale, sauvage, barbare, cruelle...

Quel que soit l'adjectif dont on peut la charger, aussi brute, et d'ailleurs aussi bête soit-elle, la photographie sollicite toujours des subtilités critiques, on ne peut s'empêcher d'en dégrossir, d'en polir le sens, d'en harmoniser le contenu. On consomme les images comme un fait divers, à peine le meurtre est-il dévoilé sur les écrans que les médias se l'approprient, le profilent, donnant un sens à l'histoire.

Heureusement, et c'est là que se situe finalement l'intérêt d'une telle exposition, en un certain point la photographie résiste, s'oppose au discours et fait énigme¹⁴. Ce qui fait énigme, c'est cet élément déstabilisateur et pourtant fécond qu'est l'hétérogène, cette force irréductible, ce fait par lequel on constate que le visible ne peut se réduire à du lisible. "Il n'y a pas de laideur là où il y a du caractère" disait Champfleury, ce qui caractérise l'hétérogène c'est l'altérité, l'altération, tout ce qui s'oppose à ce qui peut être défini rationnellement.

S'opposant à l'homogène, luttant contre l'uniformisation, l'hétérogène se conjugue ici au pluriel. Une fois comprise l'hétérogénéité stylistique des pratiques, des démarches et des idées mises en œuvre, une fois appréhendées les hétérogénéités visuelles – photomontages, hybridations, manipulations et autres images composites – , une fois identifiés les codes visuels et linguistiques, les hiérarchies, voire les stéréotypes permettant de distinguer ce qui tient du réel et du virtuel, de l'objectivité et de la subjectivité, de l'art et de la science, de l'utopie et du progrès..., l'unité apparente de certaines images laisse place à des éléments indescriptibles, parfois éclectiques, baroques, incongrus, transgressifs. Ceux-ci remettent en cause l'unité des images, biaisent leur interprétation, les rendent indescriptibles et ruinent du même coup toute tentative interprétative.

Si toute exposition est un parti pris tant idéologique que scénographique, il est moins question ici d'ordonner, d'organiser le jeu des œuvres entre elles, de les mettre en scène, que de montrer ce qui constitue le « résidu d'une expérience¹⁵. Certes, on

¹⁴ "L'image est une énigme, écrit Maurice Blanchot, dès que, par notre lecture indiscrete nous la faisons surgir pour la mettre en évidence en l'arrachant au secret de sa mesure." (L'entretien infini, 1969). Au sujet de l'image comme énigme, voir notamment Jean-Louis Leutrat, "L'intéressant dans l'image", in L'Image récalcitrante / sous la direction de Murielle Gagnebin et Christine Savinel, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001, p. 9-10. Ainsi que Michel Frizot, Toute Photographie fait énigme, Maison européenne de la photographie, Musée Nicéphore Niepce, Kazan, 2014.

¹⁵ Man Ray, "L'Age de la lumière", Minotaure, n°3-4, 1933, p. 1.

attend d'une telle exposition qu'elle s'inscrive dans l'histoire du médium en dressant un état des lieux, qu'elle se présente comme un accomplissement et, traçant des perspectives, des voies, qu'elle donne une idée du futur de la photographie. Là n'est pas le sujet car finalement les étudiants posent à travers leurs travaux trois questions fondamentales: Que sommes-nous? D'où venons-nous? Où allons-nous?

Grâce à la complicité bienveillante de Serge Plantureux, la ville de Senigallia leur a offert la chance d'exposer leurs premières œuvres. Quelle meilleure occasion pour de jeunes créateurs qu'un pèlerinage italien, qui plus est dans les Marches, à l'ombre des paysages sans horizon de Giacomelli?



Figure 8. Emma Lassalle Carrère & Emma Maillard, L'Observateur observé, photographies imprimer sur tissu, 2023. Crédits: Devigne, Nicolas. Photo brute Expérimenter le minéral vernaculaire, exercices photographiques divers détournement d'archives. Exposition de travaux d'étudiants, III Biennale di Senigallia 2023



Figure 9. Lucas Vanelstraete, 213, impression sur satin et caisse en bois, 2023. Crédits: Devigne, Nicolas. Photo brute Expérimenter le minéral vernaculaire, exercices photographiques divers détournement d'archives. Exposition de travaux d'étudiants, III Biennale di Senigallia 2023



Figure 10. Maddy Mastrogiuseppe & Maïna N'Daw, Tu souviens ? photographies contrecollées sur bois, 2023. Crédits: Devigne, Nicolas. Photo brute Expérimenter le minéral vernaculaire, exercices photographiques divers détournement d'archives. Exposition de travaux d'étudiants, III Biennale di Senigallia 2023

Références

- SONTAG, S. **Sur la photographie**, Paris, Le Seuil, 1979, rééd. Christian Bourgois éditeur, 2000.
- DELABORDE, H. « La photographie et la gravure », **Revue des deux mondes**, 1er avril 1856.
- KAENEL, Ph. **Le métier d'illustrateur**, 1830-1880 : Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré. - 2e édition. Genève, Droz, 2005.
- BARTHES, R. **La Chambre claire : Note sur la photographie**, Paris, Gallimard, Seuil, 1980.
- DOUIN, J.-L. **Dictionnaire de la censure au cinéma**, Images interdites, Paris, PUF, Coll. Perspectives critiques, 1998.
- CHARBONNIER, G. **Entretiens avec Marcel Duchamp**, Marseille, André Dimanche, 1994.
- NAEF, W. J. « Les débuts de l'art photographique en France », **Regards sur la photographie en France au XIXe siècle**, Paris, Berger-Levrault, 1980.
- NADAR, F. « Quand j'étais photographe », in Nadar, **Dessins et écrits**, introduction, notes et commentaires par Jean François Bory, 1994.
- KRAUSS, R. Le photographique. **Pour une théorie des écarts**, Préface d'Hubert Damisch, Paris, Macula, 1990.
- DEBRAY, R. **Vie et mort de l'image; une histoire du regard en Occident**, Paris, Gallimard, 1992.
- DEBORD, G. **La Société du Spectacle**, Paris : Gallimard, Coll. Folio, 1992 [1967].
- MÈREDIEU, F. « La photographie comme machine à transformation », **Théâtre des réalités**, Actes du Colloque de Metz pour la photographie, [Metz] 1986.
- RAY, M. « L'Age de la lumière », **Minotaure**, n°3-4, 1933.

About

Nicolas Devigne est plasticien et Maître de conférences (HDR) en art à l'Université Polytechnique Hauts-de-France. Il y enseigne la pratique et la théorie des arts plastiques. Ses domaines de recherche portent sur les relations entre arts et littérature, peinture et photographie, photographie et gravure, photographie du XIX^e-XX^e siècles. https://www.uphf.fr/larsh/membres/devigne_nicolas.
Nicolas.Devigne@uphf.fr

[Editor's note: We would like to extend our special thanks to the author who kindly accepted the invitation to contribute his reflections to this edition.]

How to cite

DEVIGNE, Nicolas. Photo Brute. Revista Estado da Arte, Uberlândia, v. 6, n. 2, p. [n.p.], jul./dez. 2025. DOI 10.14393/EdA-v6-n2-2025-80659 (**versão ahead of print**).



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>