

Liberté

LIBERTÉ
ART & POLITIQUE

Bettina Rheims
Photogénie de l'abandon

René Lapierre

Volume 37, Number 2 (218), April 1995

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/32291ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lapierre, R. (1995). Bettina Rheims : photogénie de l'abandon. *Liberté*, 37(2), 92–101.

Tous droits réservés © Collectif Liberté, 1995

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

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

POÉSIE

RENÉ LAPIERRE

BETTINA RHEIMS : PHOTOGÉNIE DE L'ABANDON

*(Les photographies) sont d'ailleurs proches
de l'écriture poétique, qui avec les mots de l'usage
courant fait et défait des blocs de vision et d'affectivité,
toujours instables, toujours au bord de la rupture.*

Régis Durand, *La Part de l'ombre*

*Une abstraction argentine approchant la forme
Et soudain se niant elle-même.*

Wallace Stevens

Valéry soutenait (était-ce dans *L'Âme et la Danse* ?) que « le geste de l'esprit n'existe qu'en acte ». L'art en effet déborde l'artefact, le travail ne s'arrête pas à l'objet mais le traverse, le charge d'une tension qui lui refuse d'être une simple chose et lui ordonne du même coup de devenir mouvement : d'aller en nous vers le vivant et le mortel pour donner forme à cette rencontre. Si le geste créateur n'envisage pas spontanément l'exposition d'un objet (tableau, livre, formats ou genres institués de la matière), alors c'est qu'il espère quelque chose de plus fondamental, et attend de tout notre être qu'il se porte à la rencontre de sa droiture et de sa liberté.

Le poème, la photo, le livre ne souhaitent en fin de compte que cela : ouvrir l'objet, porter en lui cette étrangeté que j'entretiens par rapport à moi-même et faire en sorte que par elle, comme par l'intermédiaire d'une personne aimée, mes paradoxes me deviennent tolérables, sinon nécessaires. « C'est pourquoi l'analyse n'approche l'œuvre d'art que lorsqu'elle saisit de manière processuelle le rapport des moments entre eux (...). Par leur constitution, les œuvres sont en mesure de se transformer en leur autre, d'y persister, d'y sombrer, et de déterminer par leur déclin ce qui leur succède » (Theodor Adorno, *Théorie esthétique*, X, 1).

C'est par cet *autre* qu'intervient précisément ici la rencontre du verbal et du visuel, langage et photo réunis par une semblable *graphie* du textuel et de l'iconique. Je ne vois guère de hasard dans le fait que Bettina Rheims n'ait pas d'abord été pour moi une photo mais une phrase, un bout de texte tiré de la préface d'un tout petit album — 19 planches en noir et blanc — intitulé *Les Espionnes* (Gina Kehayoff, Munich, 1992) : « Les espionnes sont des photographies avant d'être photographiées, sont la folie de la photographie en ce (...) qu'elles ont donné à leur corps d'être le support (...) de ce qu'elles ne sont radicalement pas, l'autre de la vision (...) » (Bernard Lamarche-Vadel).

On pourrait peut-être, comme dans la théorie du chaos, parler pour l'occasion de frontières instables ; car *Les Espionnes* ne viennent pas seulement d'ailleurs, elles ont franchi dans la photo la ligne de leur propre référence, descellé leur propre rapport à elles, à une identité ou même à une sexualité donnée. James Gleick et Hubert Reeves ont tous deux expliqué de manière similaire, dans des ouvrages devenus classiques, que la formation d'inflorescences (flocons de neige, givre, cristaux, etc.) résultait d'une tension particulière, c'est-à-dire d'une

hésitation entre des bordures thermiques qui se traduisait à la fois par une disposition structurelle constante (disons, les six branches du flocon) et par une infinie complexité formelle, une créativité illimitée du déséquilibre (il n'existe pas deux flocons identiques).

D'une façon tout à fait similaire, les espionnes de Rheims rendent à leur liberté, à leur inventivité les démarcations de l'autre et du moi. Il résulte de cette instabilité même une puissante imagination de la matière et de la forme, une étonnante force d'attraction de ces femmes-photos, corps-lumières, noirs et blancs : « Les espionnes sont faites pour être lues davantage que vues (...), images d'un passage (...) qui emporte la frontière et la brise dans nos yeux » (Bernard Lamarche-Vadel).

Peut-être effectivement des « attracteurs étranges » (Gleick) œuvrent-ils à même les visages et les corps des *Espionnes*, à même la physique de leur représentation, et donnent-ils aux photos du recueil cette tension qui devient à la fois leur inconfort et leur naturel. Les femmes de ce livre signeraient alors une disposition fondamentale du travail de Bettina Rheims, comme si chez elle les espionnes étaient partout présentes, partout possibles, toujours à l'œuvre. Non seulement dans l'album rose, éponyme, mais aussi dans les ouvrages précédents (*Female Trouble*, Schirmer/Mosel, 1989 ; *Modern Lovers*, Paris Audiovisuel, 1990) et dans bon nombre d'expositions ou de publications périodiques (*Mois de la photo*, 1988, 1990 ; *Paris-Match*, 1989 ; *L'Année de la photo*, 1988 ; *Photo, Zoom*, etc.).

C'est Catherine Deneuve qui le souligne, en préface à *Female Trouble* : « Ce qui me plaisait et que je cherchais dans ses images, c'était leur côté double. Elles sont à la fois féminines et masculines, dures et tendres. » On peut aussi lire, plus loin : « Il faut que le photographe extraie quelque chose du modèle qui soit une sorte de symbole

(...). Au fond, voilà peut-être la qualité essentielle des photos de Bettina : elles renvoient à quelque chose que l'on avait pressenti, deviné, imaginé, mais jamais saisi totalement. » C'est encore Deneuve qui fait observer que malgré les difficultés particulières de la photo d'actrices (il y en a beaucoup dans *Female Trouble*) et du nu, « aussi loin qu'aïlle Bettina, le visage du sujet demeure ouvert. Le fait qu'elle soit une femme y est sans doute pour quelque chose. Beaucoup de femmes n'auraient pas posé de la même façon devant un homme (...). Et comme elle reste très naturelle, le regard ne se voile pas en face de l'objectif, pour contrebalancer en quelque sorte la nudité. »

La photo se trouve dès lors dégagée du regard des hommes, débarrassée surtout d'un langage « faussement chaleureux, ou séducteur, que Bettina n'a pas besoin d'employer » (Deneuve), et libre par conséquent des *conventions* de ce langage. (Jusqu'au titre même du recueil, à ce *trouble* hérité du film de John Waters (*Female Trouble*, 1975) mettant en vedette le travesti Divine ; voir aussi *Pink Flamingos*, *Multiple Maniacs*, *Polyester* et *Hair-spray*.) Liberté indispensable à l'effacement des frontières, puisque c'est dans le secret, on le sait bien, que l'espionne prend corps et s'empare de la photo, transforme et décentre l'habituel rapport de la représentation au visage et au corps. Les espionnes de Rheims surprennent ainsi un rapport à soi qui devient dans la photo — comme dans l'écriture — principe d'altérité, rapport à l'*autre de soi*, dans une zone frontière dont l'instabilité empêche que ne se fixent les identités, que ne rappliquent les conventions ou même, comme dans *Modern Lovers*, que ne se redifférencient les sexes.

Du reste ses modèles, qu'il s'agisse de mannequins, de célébrités, d'amies ou de rencontres fortuites, jouent énormément ; elles prennent des poses, rient, portent des

masques et des bijoux, des vêtements extravagants ou des dessous de pacotille, des bas déchirés. Elles s'amusaient tantôt avec éclat et tantôt rêveusement, trahissant nonchalamment l'intimité la mieux cachée et transformant en énigmes les objets les plus banals. Si bien qu'elles étourdissent en fin de compte les références, et font de la nudité même quelque chose de plus extrême que le nu : un rire plus clair, une paupière plus noire, un plus riche vêtement. (Et vice versa, comme le suggèrent les traversins ramollis d'une photo intitulée « Paysage pornographique » (*Female Trouble*, pl. 52) : un cliché plein d'humour, parfaitement indécent, et qui pourtant ne présente rien d'autre que de vieilles tentures et des polochons défraîchis.)

Dans *Modern Lovers*, en 1990, les référents deviendront même si aléatoires, si tendus par la force d'altérité de l'image que la photo ne sera plus que cela, *décentrement* : « Josie avait un visage de jeune garçon (...). Son ample blouson dissimulait ses formes. Je ne m'expliquais pas mon trouble. Je l'ai photographiée sans maquillage, nue, de profil et les mains sur les seins. J'ai photographié quelques jours plus tard un garçon très doux, aux longs cheveux de fille, d'une beauté remarquable. En posant les images côte à côte, j'ai eu l'idée des *Modern Lovers*. Au début je ne savais pas très bien où j'allais. Je tâtonnais. (...) Les premières images faisaient trop photos de mode. C'est en salissant le travail avec les doigts, en tirant sur les vêtements pour leur donner l'air défait, que mes androgynes se sont mis à vivre (...) Il y avait un moment, un seul, où ils devenaient homme et femme à la fois. J'avais juste le temps d'appuyer sur le bouton avant que cette impression ne disparaisse » (Bettina Rheims, *Modern Lovers*).

Tout le contraire assurément du geste d'appropriation que l'on associe généralement à la photographie.

« On se photographie soi-même, écrivait par exemple Denis Roche, quand on prend une photo. On photographie ce qu'on a regardé, donc on se photographie soi-même » (*La Disparition des lucioles*, 1982). Ce n'est pas le cas ici ; la photo vient plutôt donner forme à quelque chose d'autre, elle crée littéralement un événement à la rencontre duquel la seule réalité des corps et des regards ne se serait pas portée. Elle leur fait en quelque sorte don de leur fiction, et les conduit par là vers une profondeur ou une vérité que la réalité ne contenait pas nécessairement. La photo dans tous les cas ne se trouvait certes pas a priori dans ce qui avait été regardé (comme à l'état de nature, dans un déjà-là de la composition). Le déjà-vu de la photographie ce serait inévitablement la mort de la photographie, c'est-à-dire au sens le plus plat, comme dans toute écriture : son cliché.

Dès lors les images des *Espionnes* ou de *Modern Lovers* ne cherchent pas la ressemblance ; elles lui préfèrent l'atypique, le tangent. Elles choisissent plus exactement de ne pas craindre l'en-deçà, l'intimité quasi inconnaissable des visages, des franchises ou des ruses du sujet. (On pourrait aussi penser à Diane Arbus, Florence Henri, Imogen Cunningham.) C'est par nécessité et non par cynisme qu'elles nous retirent nos certitudes. Croiser, déstabiliser, rendre équivoque fait partie d'une stratégie qui vise à égarer le sens du familier, du suffisant, de la propriété banale. « Faire des photos, écrit Claudie Danziger, c'est une démarche de deuil » (*Autrement*, mars 1992).

Pas d'art possible, on l'a souvent noté, sans détachement. Pas même d'humanité sans entropie : l'organique et le vivant postulent inlassablement, semble-t-il, le principe du sacrifice et de la perte. « (Mes modèles), je les emportais beaucoup plus loin que l'image qu'ils connaissaient d'eux-mêmes. D'une certaine façon, je les

complétais. Je les conduisais trop vite jusqu'à un état qui se dessinait alors en eux, qu'ils n'atteindraient sans doute jamais (...). C'était une tension incroyable. (...). Je crois beaucoup au travail dans l'urgence et l'inconfort. Mes meilleures images, je les ai prises en général dans des situations extrêmes (...) en étant moi-même un peu cassée (...). »

Si la photo me regarde, alors elle regarde tout ensemble en moi ce qui s'est égaré ou défait, ce qui est désiré et ce qui a dû être oublié afin de rendre ce désir possible, voire pensable. Le don que m'accorde cet oubli, le décentrement qu'il permet m'amènent à la rencontre de ce que je ne suis pas, et qui pourtant se dissimule en moi : cette femme, cet homme, ce vêtement, cette étincelle, tout cela qui ne m'appartient aucunement en propre mais que je reconnais comme ce qui m'est le plus précieux, ce qui me fait le plus *essentiellement défaut* : « Puis-je tout dire ? / — Oui. / — Tu comprendrais ? / — Oui. Je sais très peu de choses. Mais j'ai en ma faveur tout ce que je ne sais pas, qui est — en tant que domaine vierge — libre de préjugés. Tout ce que je ne sais pas est ma part la plus grande et la meilleure : c'est ma largesse. C'est par elle que je comprendrais tout. Tout ce que je ne sais pas constitue ma vérité » (Claire Varin, *Clarice Lispector. Rencontres brésiliennes*, Éd. Trois, 1987).

Ce qui m'apparaît alors dans la photo relève plutôt de l'ouverture, comme une disponibilité des écritures (manuscrite, photographique) à l'égard de mon irrémédiable errance : transformation de la force d'inertie des choses en une force nouvelle d'émotion. « S'il n'y a pas de trouble, il n'y a pas de bonne photo. Je n'arrive pas à photographier les gens que je connais trop bien. Seulement les inconnus » (Bettina Rheims, *Female Trouble*).

C'est cet *inconnu*-là qui d'une manière ou d'une autre me met en mouvement, rend sensible la tension

du rapport qui me lie à l'existence, et empêche que je coïncide jamais avec aucune version, aucun visage d'autrui ni de moi-même. Et c'est suivant un tel mouvement que je pourrai enfin, dans le meilleur des cas, marcher vers quelqu'un, « trouver, comme dirait Paul Celan, une main à serrer ». Bien entendu, rien de tout cela n'est jamais sûr, jamais acquis. Même avec de bons sujets, de la technique et du talent, on ne sait pas. Il ne s'agit d'ailleurs pas de savoir, il faut tâtonner, prendre des chances ; errer. (Au demeurant la marge n'est pas si étroite : si créer n'est pas produire, alors errer — et même *faire erreur* — n'a pas le sens de se tromper.)

La forme de l'art devient ainsi la grâce de l'objet, quel qu'il soit, et par transfiguration fait du sujet le plus banal un objet de saisissement. Ce peut être le bas filé de Béatrice Dalle (*Female Trouble*, pl. 60), la beauté androgyne de William (*Modern Lovers*, pl. 37) ou d'Osaki (*Les Espionnes*, pl. 16), les couleurs crues, l'intimité dérangeante de *Chambre close* (Munich, Gina Kehayoff, 1994, 141 p.), les lourdes chevelures de Gina, d'Esméralda et de Valérie (*Les Espionnes*, pl. 2, 8, 9). Ce pourrait encore être, tout ensemble comme un sourire et un credo, cette incroyable photo de Daryl Hannah (*Photo*, 1993), debout en baby-doll et escarpins dans une roulotte de maquillage, occupée à souffler des bulles de savon qui à elles seules contiennent autant de vérité que tout ce qu'on pourra jamais tirer d'un scénario.

Les images de Bettina Rheims sont bel et bien des seuils, sur la ligne desquels la photo se joue des apparences et tend amoureusement vers quelque vérité. Il ne s'agit pas, on s'en doute bien, d'une vérité moralisante (qui chercherait à rétablir du sens et de l'identité) mais d'une vérité critique, fascinée par un principe de décentrement et d'altérité : cette tension vers l'autre, vers le

tout-autre que chaque être dissimule imparfaitement, et qui donne à chacun sa dissonance et son relief.

Quelque chose dans ces photos n'est pas seulement dévêtu mais mis à nu, ou plus précisément encore démenti : les actrices ne sont plus seulement des stars, les différences sexuelles tendent à s'estomper (ou au contraire à se radicaliser, à se distancier d'une complémentarité facile pour s'énoncer plutôt comme des absolus), la nudité enfin n'exhibe pas, et les vêtements eux-mêmes ne voilent plus. Tout cela se défie du même et du conforme, s'employant plutôt à concevoir une souple mais radicale altérité : « Au-delà de l'identité des êtres et des choses qu'elle sait caduque, mais aussi au-delà (...) de la disparition des identités qui serait une théologie négative de l'être, son travail offre (...) un site, une zone au transfert. (...) Son vœu visible, c'est de s'anéantir. (...) Disparition et apparition dans la série, Bettina Rheims est un nom pour une indifférence d'énonciation » (Bernard Lamarche-Vadel, Préface aux *Espionnes*).

Au bout du compte les photos de Bettina Rheims ne veulent plus être que cela, des photos : pur phénomène d'optique, intensité et transparence de la matière. « La photo de Bettina semble phosphorescente, comme si la lumière irradiait de l'intérieur » (Catherine Deneuve, *Female Trouble*). « L'important pour moi était de faire les images les plus plates possible. J'étais obsédée par l'idée qu'il fallait gommer le relief. Je voulais faire coïncider le gris des fonds avec la couleur des peaux. Une même densité. Pour que la peau et le fond se mêlent l'un à l'autre » (Bettina Rheims, *Modern Lovers*).

Voilà en somme ce que la photo m'expose si calmement, si désespérément ; je suis ce qui me manque, ce qui me fait *défaut*. Ce qui m'appelle au-delà, me trouble et me confond : le regard triste et résolu de Mathilda

May, la robe de Suzanna, une bulle de savon, le frisson de Claudya. Nudité même de toute attente et de tout sens, et gravité de la lumière.