



# Ralph Eugene Meatyard : un silencieux passage de seuil

Jean-Marc Victor

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/esa/5429>  
ISSN : 2650-2623

### Éditeur

Société de stylistique anglaise

### Référence électronique

Jean-Marc Victor, « Ralph Eugene Meatyard : un silencieux passage de seuil », *Études de stylistique anglaise* [En ligne], 18 | 2023, mis en ligne le 11 mai 2023, consulté le 25 mai 2023. URL : <http://journals.openedition.org/esa/5429>

---

Ce document a été généré automatiquement le 25 mai 2023.

Tous droits réservés

---

# Ralph Eugene Meatyard : un silencieux passage de seuil

Jean-Marc Victor

---

## Introduction : rupture, décrochement, coupure

- 1 Faille / Photographie : pour qui prétend faire dialoguer ces deux termes, le terrain est balisé (et la partie facilitée) par la convergence de plusieurs notions théoriques connexes, toutes centrales dans la formulation d'une spécificité de la photographie argentique : rupture, décrochement, coupure.
- 2 *Rupture* d'abord : celle qu'introduit la reproductibilité photographique dans le domaine des arts, laquelle détruit l'aura propre à l'œuvre d'art dans son unicité, comme l'a montré Walter Benjamin dans son essai fondateur, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*<sup>1</sup>. Plus près de nous, Hubert Damisch, dans son ouvrage *La Dénivelée* (2001), rappelle que l'apparition de la photographie en tant que mode de représentation mécanisé et chimique du réel a introduit d'emblée, dans le champ des pratiques artistiques, une différence de niveau, une rupture, autant dire une *faille*, en ce qu'elle est le premier des arts capable de garder trace de ce qui est advenu dans l'instant même où cela est advenu. Commentant Damisch, Philippe Dubois définit cette « dénivelée » comme « un différentiel produisant une force quasi énergétique, et qui atteint finalement l'ensemble du champ des formes de représentation, toutes catégories confondues » (2002, non paginé). Cette capture immédiate du réel a, bien sûr, une condition : à la différence de la peinture, mais aussi de l'écriture littéraire, la photographie requiert la présence du réel, dans le temps et le lieu de la prise de vue, pour que ce réel advienne sous forme d'image par l'entremise, non pas d'une main humaine qui en tracerait les contours (celle du peintre sur la toile, ou celle de l'écrivain sur la page), mais d'une machine d'enregistrement (la chambre obscure) et d'une surface photosensible fixant cet enregistrement. Comme le rappelle encore Damisch (2001, 21), « l'image photographique n'est pas la copie du réel, pas plus qu'elle ne l'imité » : disons plutôt, pour résumer, qu'elle en est l'émanation physico-chimique.

- 3 Sur ce point, il n'est pas inutile de rappeler la célèbre formule de Roland Barthes sur les conditions de production de l'image photographique : « dans la Photographie, je ne puis jamais nier que la chose a été là. Il y a double position conjointe : de réalité et de passé » (1980, 120). De là vient que la photographie introduit un indéniable décrochement dans le régime de création des images, de sorte qu'elle est moins un mode de reproduction du réel qu'une inscription de ce dernier *in praesentia*.<sup>2</sup> En tant que captation machinique quasi-immédiate et totale, cette inscription ouvre *de facto* sur un constat à la fois probatoire et déploratoire. En effet, face à l'image photographique, je saisis deux choses à la fois : 1°) il ne fait pas de doute que la chose vue a été présente devant l'objectif qui m'en donne l'incontestable trace ; 2°) cette trace visuelle de la chose ainsi enregistrée et archivée dans le monde des images me signale simultanément son intraitable absence dans le monde des choses, celui de l'ici et maintenant où je me situe en tant que regardeur, m'exposant aussitôt à l'expérience d'un écart mélancolique. Aucun autre mode de figuration du réel ne m'expose à ce double constat : le *décrochement* est ici radical puisque la photographie ne se place pas au même *niveau* (dans l'espace et le temps) que les autres formes de représentation artistique.
- 4 Rupture et décrochement, donc, mais aussi *coupure*. Ainsi que le rappelle Régis Durand (2002, 26), toute photographie, par l'entremise du cadrage, « exhibe le bord vif d'une coupure ». En effet, le cadrage relève nécessairement d'une découpe à même l'étendue du réel : il s'agit de trancher entre ce qui sera montré et ce qui ne le sera pas, sélection inhérente à l'image photographique comme prélèvement opéré dans le champ du réel.<sup>3</sup> Cette découpe, selon François Brunet (2000, 342), « fonde le regard photographique comme acte créatif ». L'idée, brillamment théorisée par Rosalind Krauss (1990, 119), est que le cadrage produit « une déchirure dans le tissu continu de la réalité » en séparant l'élément représenté du continuum qu'est le reste du monde. Et Krauss de préciser : « Le cadre proclame qu'entre la fraction de réalité qui a été éliminée et celle qui est incluse, il y a une différence ; et que le fragment que le cadre encadre est un exemple de la nature-en-tant-que-représentation, de la nature-en-tant-que-signe » (*idem*). Une autre forme de dénivelé apparaît donc ici, sur la lisière du cadre, là où se dessine la ligne de fracture, l'écart irréductible, autrement dit le seuil, entre le monde phénoménal et sa captation photographique, condition d'apparition du signe visuel qui ne peut exister qu'à l'intérieur de ce champ clos qu'est le cadre.
- 5 Ce vaste territoire photographique, circonscrit par des lignes de faille sur ses bords, mais aussi traversé par elles en vertu de l'écart mélancolique qui le constitue, je me propose de le réduire à l'étude d'un cas particulier : celui du photographe américain Ralph Eugene Meatyard (1925-1972), adepte de l'expérimentation formelle et de la mise en scène. Actif du milieu des années 1950 au début des années 1970 dans le Kentucky, où il s'établit en tant qu'opticien, il pratique la photographie à ses moments perdus sans jamais atteindre de son vivant la notoriété et la reconnaissance qui sont aujourd'hui les siennes. L'œuvre comporte un versant figuratif, quantitativement le plus important, composé d'une masse de photographies mises en scène, réalisées avec la collaboration active de sa famille et de ses proches, le plus souvent sur fond de bâtiments en ruine (voir par exemple *Ralph Eugene Meatyard*<sup>4</sup> 137, 119). L'enfance y est un des motifs les plus récurrents, entre torpeur et frénésie du jeu (voir Keller 34, 59), et les personnages sont parfois affublés de masques grotesques (voir Tannenbaum 61). Un versant expérimental, plus abstrait et minoritaire, explore des questions techniques ou

théoriques telles que l'inscription de la lumière sur une surface (mur, paroi rocheuse, eau), propose des expérimentations sur le flou, d'autres sur le bougé ou la surimpression, ou encore des plans rapprochés sur des fragments du monde naturel (branchages, brindilles) totalement décontextualisés.<sup>5</sup>

- 6 Au sein de ce corpus protéiforme, je m'intéresserai uniquement à quelques images qui me semblent exhiber le plus nettement diverses formes de failles, voire le risque de faillite de leur mode de figuration, en ce qu'elles introduisent un flagrant effet de *dénivelé* entre différentes modalités de perception et de représentation. Ainsi, il s'agira notamment de se demander comment, dans certaines de ses mises en scène, Meatyard donne à voir le cri dans le silence de l'image, cri muet inscrit dans le contour de bouches béantes, ou de bouches entravées, jouant ainsi d'un écart entre le visuel et le sonore ; mais aussi comment il tend peut-être à résorber, ou du moins à réduire, certains écarts comme celui qui sépare le photographique du textuel, par exemple en faisant affleurer à l'image les signes de ce qui semble une écriture indéchiffrable, saisis à la surface de l'eau, ou une calligraphie secrète tracée par des brindilles dans une étroite profondeur de champ, et même en deçà du plan de netteté. Nous tenterons de voir en quoi ces images exhibent une ligne de faille entre ce que prétendrait figurer la photographie (un son ? un texte ?) et d'autres façons de percevoir et de représenter le réel. En même temps, ces images signalent une irrémédiable faillite du mythe panoptique selon lequel rien n'échapperait à la saisie photographique puisque l'objectif, machine totalitaire et totalisante qui ne sait pas ne pas voir, est censé saisir, absorber, englober, encadrer et circonscrire tout ce qui est placé devant lui, sans reste.

## Eau

- 7 *Light on Water* est le titre d'une série entamée par Meatyard dès 1957 et poursuivie jusqu'à sa mort.<sup>6</sup> Il s'agit de capturer la manière dont les reflets de la lumière s'inscrivent à la surface de l'eau. En jouant sur de longs temps de pose, l'appareil saisit l'agitation de l'eau dans toutes ses variations et la façon dont la surface frappée par les rayons lumineux enregistre et module leur réfraction. Le résultat est proche d'une écriture en train de se faire, une sorte d'*écriture de lumière* qui renvoie, de toute évidence, à l'étymologie de la photographie : *photos / graphein*. C'est un peu comme si Meatyard était à la recherche d'une syntaxe minimaliste qui littéraliserait le geste photographique comme écriture de la lumière sur une surface. Certes cette écriture produit une inversion des valeurs auxquelles l'œil est accoutumé dans l'acte de lecture d'une page écrite puisque, ici, les signes (éclairs lumineux) sont blancs sur fond noir (eau sombre). Mais cette inversion se répercute aussi dans l'impression que l'on a parfois de voir du feu en lieu et place de l'eau, comme à l'extrémité de brindilles incandescentes qu'on agiterait dans la nuit. Ainsi, le chaud et le froid, la figure et le fond, l'image et le texte, sont engagés dans un rapport d'inversion ou d'interchangeabilité, notion éminemment photographique, bien sûr, puisqu'elle fait directement écho au couple négatif / positif dont la ligne de fracture structure profondément tout le processus de la photographie argentique.
- 8 Cette série abstraite de Meatyard renvoie aux origines de la photographie, et singulièrement au principe énoncé dès 1844 par William Henry Fox Talbot, auteur du premier ouvrage de photographie de l'histoire, *The Pencil of Nature*, dans lequel il considère que c'est la Nature elle-même qui tient le crayon traçant les formes visibles

sur l'image photographique, le photographe n'étant qu'un facilitateur, un simple opérateur permettant à cette écriture naturelle d'advenir. *Light on Water* semble revenir à cette croyance des origines : réceptacle de ces multiples tracés lumineux, l'image dans son entier paraît se réduire à la seule signature d'éléments naturels sur une étendue. Le crayon de la nature est ici l'instrument d'un enregistrement, l'outil d'une consignation : il y a eu de la lumière sur cette surface, la photo a conservé la trace de cet événement minimal. Mais on peut dire qu'elle n'enregistre pas ici, à proprement parler, une image du réel tel qu'il existe à l'état brut, puisque les reflets de la lumière sur l'eau, par définition fugaces, ne peuvent être vus par l'œil humain que dans leur succession, alors que médiatisés par la prise de vue photographique, ils impressionnent la pellicule tour à tour dans le temps d'exposition, aussi bref soit-il. L'image nous donne donc à voir non seulement une écriture de lumière, mais aussi sa durée, même infime : c'est une écriture qui garde la trace du temps de son inscription, une sorte d'étalement lumineux du temps sur une étendue qu'on n'aperçoit jamais sous cette forme à l'œil nu. La part de mystère de la série est accrue par l'absence d'indices concernant l'échelle et l'angle de vue. Dans certaines images, l'écriture de la lumière à la surface de l'eau foisonne en une texture dense et touffue, presque herbeuse, qui éloigne la photographie de son référent. Dans d'autres, un tracé plus net, très proche d'une graphie qu'on est tenté de déchiffrer, se détache d'un ensemble plus chaotique, à la manière d'un mot qu'on aurait sur le bout de la langue. Dans tous les cas, l'invitation à franchir la ligne de démarcation entre texte et image est patente.

## Brindilles

- 9 La production de photographies de brindilles minimalistes, en gros plan et comme privées de tout contexte, couvre quant à elle une période un peu plus restreinte qui va de 1958 à 1965. C'est à Christopher Meatyard, le fils du photographe, que l'on doit *a posteriori* le titre de *Zen Twigs* donné à cette série<sup>7</sup>, qui évoque, elle aussi, une tentative calligraphique de capter l'énergie et le mouvement de la nature. Ici, le resserrement du cadre se combine à une mise au point sélective qui réduit à l'extrême la profondeur de champ. Le tout isole et stylise ces fragments végétaux qui s'imposent comme les éléments constitutifs d'une sorte de langage du vivant. On perçoit parfois comme un sous-texte derrière le tracé net du premier plan, un peu comme l'annonce d'un texte second en passe de venir affleurer dans le mince plan focal. L'image suggère donc l'attente d'une inscription toujours à venir, comme si tout n'était pas encore écrit. De même, d'autres images réalisées autour de la même période, bien qu'elles n'entrent pas à proprement parler dans cette série, montrent d'inextricables enchevêtrements végétaux évoquant de manière similaire des griffonnages ou des ratures, quelque chose qui demanderait à être démêlé. Cette écriture foisonnante se mêle parfois à des reflets sur l'eau, comme dans *Light on Water*, jusqu'à l'illisibilité. De la brindille nue à l'entrelacs de branchages, on voit donc se dessiner deux pôles opposés : gribouillage indistinct d'un côté, signe isolé de l'autre ; d'un côté foisonnement, de l'autre épure. Parfois, une même image, pour peu que l'œil la parcoure des profondeurs au premier plan, parvient à faire sentir ce glissement de l'informe vers la forme, du flou vers le net, de l'intrication vers le délié, à la manière d'une pensée confuse qui se préciserait en un trait plus clair, par exemple en s'écrivant.

- 10 L'esthétique de ces deux séries, *Light on Water* et *Zen Twigs*, est sous-tendue par une spiritualité complexe qu'il est assez présomptueux de vouloir démêler. On y décèle un substrat chrétien mâtiné de panthéisme. Meatyard semble se souvenir, dans les formes captées sur l'eau comme dans le règne végétal, des enseignements de la première Épître de Saint Paul aux Corinthiens : « nous voyons toutes choses en énigme et comme dans un miroir » (13 : 12). Mais ce fond chrétien s'hybride au contact du bouddhisme Zen auquel s'intéresse Meatyard.<sup>8</sup> David L. Jacobs évoque un lien entre ces séries et les koans du bouddhisme Zen.<sup>9</sup> Un koan est une brève anecdote ou un court échange entre un maître et son disciple : il repose sur une énigme ou un paradoxe. La logique ordinaire ne permet pas de l'élucider : parce qu'il invite en peu d'espace à se déprendre de cette logique, le koan est un objet de méditation, et donc un outil d'enseignement, dont le haïku serait en quelque sorte le pendant littéraire. En tout état de cause, les deux séries qui nous occupent suggèrent bel et bien une sorte de texte minimaliste à la manière d'une énigme dont le sens ne se livre pas, mais qui provoque, comme l'écriture poétique, une rupture dans la manière de percevoir le réel et les signes qui l'habitent.
- 11 Ces deux séries tissent également de nombreux liens avec certaines mises en scène de Meatyard où la question de l'écriture de lumière est évoquée, ainsi que la manière dont celle-ci peut être lue : dans l'une d'elles en particulier (*REM 121*), photographie ouvertement métaphorique, pour ne pas dire métaphotographique, Meatyard fait poser l'un de ses fils, assis sur une chaise dans l'encoignure d'une pièce vide, dans la posture d'un étrange lecteur occupé à déchiffrer l'écriture de la lumière sur un carreau de verre qu'il tient entre ses mains et qui évoque les plaques de verre photosensibles des premiers temps de la photographie. La plaque photographique devient ici comme un équivalent du livre, réduit à l'état de fantôme transparent. Cette plaque de verre aux bords tranchants, exhibée et comme déchiffrée par l'enfant, littéralise en quelque sorte la présence du « bord vif d'une coupure » qu'évoque Régis Durand (2002, 26) à propos du cadrage photographique, mais rapatrie aussi, à l'intérieur de l'image, un avatar du livre, objet textuel dont la photographie, en tant que médium, est pourtant radicalement séparée par l'écart irréductible qu'Hubert Damisch nomme « dénivelée ». Symptôme ironique des failles ainsi mises en scène, l'ombre portée des petits carreaux de la fenêtre hors-champ, en venant s'inscrire à la fois sur le mur et sur le sol aux pieds de l'enfant, se brise à son tour en deux pans à angles droits, redoublant ainsi à l'intérieur du cadre la ligne de faille qu'interroge l'image entre le photographique et le textuel.

## Cris

- 12 L'écart entre les expérimentations abstraites de Meatyard (comme ses brindilles ou ses reflets sur l'eau) et ses mises en scène, en particulier celles évoquant le cri, n'est sans doute pas si grand qu'il y paraît : de l'inscription d'une écriture sur une surface à la captation de bouches ouvertes mimant la profération d'un cri, il n'y a qu'un pas, que Meatyard franchit dans un même suspens du son et du geste, la même stase silencieuse. Pour preuve, un cliché exemplaire (*REM 157*) emblématique d'une série de photos similaires fondée sur de semblables pantomimes énigmatiques et grotesques. D'un visage masculin décentré, le cadre ne donne à voir, dans la moitié droite de l'image, qu'une bouche toute ronde qui semble lancer un cri, entre stupeur et effroi. Dans la moitié gauche, à l'arrière-plan, apparaissent quelques lettres de ce qui pourrait être

l'enseigne d'une boutique désaffectée. Le son qu'absorbe et étouffe, par son essence même, l'image photographique à droite trouve un étrange pendant textuel à gauche dans ce lettrage incomplet (masqué, troué, déchiré) de l'autre côté d'un axe vertical qui découpe l'espace en deux parties dichotomiques. S'agirait-il donc, de part et d'autre de cette ligne de faille séparant le textuel du visuel, mais aussi le son du silence, de donner en même temps à voir et à lire ce qui ne peut s'entendre dans le silence de la photographie en remplaçant l'émotion afférant au cri escamoté (stupeur ou effroi) par une sorte de corrélat objectif qui en restituerait la formule<sup>10</sup> cryptique, par équivalence et sous des dehors synesthésiques, la vue d'un texte, même lacunaire, évoquant ici l'impact émotionnel d'un son ? Même irrésolue, la question tend à confirmer que Meatyard nous invite à faire dialoguer les deux pans dichotomiques de l'image, en dépit ou au-delà de leur ligne de fracture intérieure, en même temps qu'il accentue sur les quatre bords extérieurs de l'image le sentiment d'une coupure vive par la pratique d'un cadrage tranchant et radical, qui tronque concomitamment et le visage proférant ce cri muet et le texte qui lui fait écho ou miroir.

- 13 Même en l'absence de texte visible à l'image, quelque chose dans les mises en scène de Meatyard, voire dans certaines de ses photographies où s'exprime sa fascination pour la statuaire funéraire, semble exprimer un refus obstiné de toute possibilité de parole : les bouches, synecdoques de cette suspension du langage verbal, y apparaissent érodées par le temps (Tannenbaum 94), effacées par le flou qu'induit le mouvement (Tannenbaum 128), entravées par une main (REM 152), confinées derrière une fenêtre (Keller 98), comme si l'image, franchissant de nouveau une frontière intangible entre divers modes de figuration du monde phénoménal, prétendait montrer l'in audible.
- 14 Au vrai, il n'est pas indifférent que les bouches d'où pourrait jaillir le verbe soient, dans un certain nombre de clichés, littéralement vitrifiées, comme le sont aussi, implicitement, la potentialité du son et l'articulation de tout énoncé, comme dans ces images (REM 109, Keller 74) où des enfants, visibles derrière le lourd châssis de fenêtres démontées, semblent prisonniers d'un cercueil de verre. Que cette vitre soit intacte ou partiellement brisée, voire manquante, elle agit ici comme un nouvel axe de faille, ou pour mieux dire comme un plan d'interception, de l'image aussi bien que du son, puisque c'est sur ce plan que vient s'inscrire la trace muette de l'inscription photographique que ces clichés métaphorisent dans une double prise : dans le vantail de gauche, le visage, littéralisation du figuratif, dont la bouche est empêchée de dire ; sur le vantail de droite, des reflets lumineux dont la parenté avec les séries abstraites de Meatyard, *Light on Water* et *Zen Twigs*, est assez évidente. Dans chacune de ces doubles fenêtres, à gauche comme à droite, quelque chose vient affleurer et se laisser saisir, qu'il s'agisse du silence d'un visage ou de la simple action de la lumière, comme venaient s'inscrire les brindilles ou se figer les reflets sur l'eau en une calligraphie aléatoire et secrète.
- 15 Revenons un instant sur le mot « interception » dont les résonances sont multiples : j'entends par là l'interception des photons sur la surface photosensible du négatif ; mais aussi celle du son qui, symboliquement, ne traversera pas la vitre ; celle du temps dont le déroulement vient buter contre l'obstacle que lui oppose la capture photographique ; et celle, enfin, qui entrave le regardeur, lui aussi éternellement empêché d'entrer dans l'image, arrêté net qu'il est par le déploiement d'une faille longitudinale qui le tient à distance comme derrière une vitre. C'est en quoi les photographies de Meatyard n'ont sans doute guère d'autre sujet que la photographie elle-même : en tant qu'arrêt d'un

flux et invitation à nous arrêter devant elle pour en percevoir la singularité contre d'autres modes de figuration du réel, dont elle ne cesse pourtant d'emprunter trompeusement les atours.

- 16 D'interception il est encore question dans un autre cliché de Meatyard (*REM 165*) où ses deux fils semblent prostrés devant un mur étrangement maculé de noir : l'un se bouche les yeux, l'autre s'empêche de parler ou de crier ; au mur, ce qu'on imagine être le contenu d'un seau de peinture noire a fini sa course contre des briques blanches en une tache aux contours aléatoires ; dégoulinures arrêtées, moment suspendu. Clin d'œil de Meatyard peut-être, cette photographie est prise en 1960 alors que l'expressionnisme abstrait domine la scène picturale américaine, autour de figures telles que Clyfford Still et Franz Kline, sans parler des traces durables déjà laissées, au propre comme au figuré, par l'*action painting* de Jackson Pollock. L'essentiel reste qu'ici, les deux enfants se détournent de la tache sur le mur, ils s'empêchent de la voir et d'en parler, ils ne sont pas dans le même plan qu'elle et se situent physiquement à un autre *niveau* à l'intérieur du cadre, littérialisant encore un geste de rupture, une sorte de « dénivelée » pour reprendre le terme de Damisch. Car Meatyard nous rappelle sans cesse que la photographie, en tant qu'interception et saisie immédiate, rompt radicalement avec la temporalité de la peinture, le déroulement de sa fabrication, le geste de la main sur la toile, le temps qu'il faut aux gouttes de peinture pour couvrir une surface, comme dans le cas des *drippings* de Pollock. Dans la photographie, « la présence muette des formes » comme la nomme joliment Jean-Claude Lemagny (2013, 12) est là tout entière et tout de suite, et cependant, pour citer encore Damisch (2001, 20), elle est « toujours déjà congédiée » en ce que le regardeur arrive inéluctablement *trop tard* et *ailleurs* que l'endroit où elle est advenue. Peut-être est-ce aussi la prescience de cette faille, constitutive et insurmontable dans l'espace et le temps, qui laisse par avance les deux enfants sans voix et comme consternés.
- 17 Car c'est indéfiniment, et en pure perte, que toute photographie nous regarde, autant que nous la regardons, et qu'elle nous fait signe depuis cet ailleurs et ce jadis où la prise de vue l'a irrémédiablement reléguée, *ailleurs* et *jadis* étant en quelque sorte, chez Meatyard, les autres noms de l'enfance, laquelle ne peut être que ce que l'on perd, ce que l'on est *toujours déjà* en train de perdre, de laisser de l'autre côté. Ainsi, dans une de ses images les plus connues (*REM 111*)<sup>11</sup>, un enfant aux traits en partie flous (encore l'un des fils du photographe), jette un cri muet, par jeu, par feinte ou par défi, dans l'entrebâillement d'une porte, et c'est donc toujours sur un seuil que se joue la mise en scène photographiée, seuil éminemment symbolique où se placent le dispositif optique, et derrière lui le processus chimique, lesquels rendent cette prise de vue possible et en interceptent la trace visuelle, à défaut de sa résonance, voire de son potentiel narratif et des mots qui auraient pu le dire.

## Conclusion

- 18 Ainsi, au terme de ce parcours parcellaire d'une petite partie de l'œuvre, il apparaît que Meatyard est essentiellement préoccupé de faire franchir un seuil à la photographie qu'il pratique, laquelle se définit surtout dans son rapport à son autre, ou ses autres que sont, pêle-mêle et sans hiérarchie, le texte écrit, la peinture, le son, le langage verbal. Elle prend corps dans le simulacre de tout ce qu'elle n'est pas et qui, de l'autre côté d'une ligne de faille, la place en quelque sorte à distance d'elle-même. Pour le dire



autrement, elle est cette invitation lancée à tout ce qu'elle n'est pas à venir l'envahir, l'habiter : en se donnant pour texte alors qu'elle est image, en imitant le pinceau du peintre alors qu'elle n'a à sa disposition que le « crayon de la nature », en mimant le bruit ou en feignant de s'en protéger, alors qu'elle n'est que silence. Or, comme le souligne Jean Baudrillard : « Quels que soient le bruit et la violence du monde qui l'entoure, la photo rend l'objet à l'immobilité et au silence [...] ; elle recrée l'équivalent du désert, un isolement phénoménal » (1998, non paginé). Ainsi, dans un cliché emblématique (REM 188) où Meatyard fait poser ses trois enfants parmi des éboulis au pied d'une falaise (sur le tracé, donc, d'une faille topographique au sens propre), la petite fille, les pieds dans la pierraille, se bouche les oreilles comme pour s'abstraire de l'immémorial fracas dont le paysage semble le lointain produit. Rupture, coupure et décrochements sont toujours là, entre la paroi rocheuse et son effondrement, entre le bruit et son inaccessibilité, entre le regardeur et ce monde clos qui dit l'écart entre notre présent et une préhistoire rêvée, entre nous et un autre âge géologique.

- 19 En cela, la photographie de Meatyard se tient toujours sur le seuil d'une révélation, dans l'entrebâillement d'un sens rétif, d'une sensation fugace, pour mettre non pas des mots, mais une image sur ce qu'on ne savait pas dire. Une photographie éternellement adolescente, si l'on veut, l'adolescence étant précisément *passage*, cet état liminal que Meatyard a tant photographié. En 1963, il fait poser son fils adolescent devant une cloison éventrée (REM 151) : l'enfant, dont la tête est floue, se retourne sur ce trou béant qui évoque vaguement les contours d'une silhouette (la sienne peut-être ?), comme s'il était stupéfait d'avoir franchi lui-même cet obstacle, traversé la matière, dépassé un seuil, et comme si l'image nous donnait à voir la trace résiduelle de ce passage. L'œuvre de Meatyard est à l'image de cette forme adolescente indéfinie, interceptée dans l'instant où elle se retourne encore une fois sur ce qu'elle fut, sur les contours qu'elle abandonne, passe-muraille dérisoire laissant durablement la marque de ce qu'elle n'est plus une fois la cloison traversée en silence, dans un arrachement de soi vers soi.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES, Roland. 1980. *La Chambre claire*. Paris : Cahiers du Cinéma / Gallimard / Seuil.
- BAUDRILLARD, Jean. 1998. *Car l'illusion ne s'oppose pas à la réalité*. Paris : Descartes & Cie.
- BENJAMIN, Walter. 2003 [1939]. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Trad. Maurice de Gandillac, revue par Rainer Rochlitz. Paris : Allia.
- BRUNET, François. 2000. *Naissance de l'idée de photographie*. Paris : PUF.
- DAMISCH, Hubert. 2001. *La Dénivelée. À l'épreuve de la photographie*. Paris : Seuil.
- DUBOIS, Philippe. 1990. *L'Acte photographique*. Paris : Nathan.

- DUBOIS, Philippe. 2002. « Hubert Damisch, *La Dénivelée*. À l'épreuve de la photographie. » *Études photographiques* [En ligne], 11 | Mai 2002, mis en ligne le 18 novembre 2002, consulté le 25 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/279>
- DURAND, Régis. 2002. *Le Regard pensif*. Paris : La Différence.
- ELIOT, T.S. 1921. "Hamlet and his problems". In *The Sacred Wood, Essays on Poetry and Criticism*. New York: Alfred A. Knopf.
- FRIZOT, Michel. 2001. *Histoire de voir*. Paris: Nathan, Coll. Photo Poche, n° 42.
- JACOBS, David L. 1991. "Seeing the unseen, saying the unsayable: on Ralph Eugene Meatyard". In B. TANNENBAUM (ed.), *Ralph Eugene Meatyard. An American Visionary*. Akron: Akron Art Museum / New York: Rizzoli (53-77).
- KELLER, Judith. 2002. *Ralph Eugene Meatyard*. Paris : Phaidon, Coll. 55.
- KRAUSS, Rosalind. 1990. *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*. Trad. Marc Bloch et Jean Kempf. Paris : Macula.
- LEMAGNY, Jean-Claude. 2013. *Silence de la photographie*. Paris : L'Harmattan.
- Ralph Eugene Meatyard*. 2004. New York: International Center of Photography / Göttingen: Steidl.
- RHEM, James. 2000. *Ralph Eugene Meatyard*. Paris: Nathan / HER, Coll. Photo Poche n° 87.
- TALBOT, William Henry Fox. 1844. *The Pencil of Nature*. London: Longman, Brown, Green and Longmans.
- TANNENBAUM, Barbara (ed.). 1991. *Ralph Eugene Meatyard. An American Visionary*. Akron: Akron Art Museum / New York: Rizzoli.

## NOTES

1. Cette singularité du photographique se distingue, selon Benjamin (41), du « *hic et nunc* de l'original », qui est le garant de l'authenticité de l'œuvre d'art avant l'avènement des procédés de reproduction mécanique de l'image, et dont la photographie est privée.
2. François Brunet (2000, 45) rappelle que toute l'histoire des supports sur lesquels est captée l'image photographique au fil de l'évolution des pratiques (métal, papier, verre) situe clairement la photographie dans le champ des techniques d'inscription plutôt que dans celui des techniques de « reproduction ».
3. Philippe Dubois (1990, 170) désigne la même réalité par le vocable plaisant du « coup de la coupe », lequel induit nécessairement un rapport déterminant entre cadre et hors-cadre.
4. L'exposition que l'International Center of Photography de New York a consacré à Meatyard en 2004 sous le titre *Ralph Eugene Meatyard* a donné lieu à la parution d'un riche catalogue (voir bibliographie). Les références ultérieures à cet ouvrage seront abrégées sous la forme *REM*.
5. Le lecteur pourra se familiariser ici avec la grande diversité formelle des photographies de Meatyard.
6. De nombreux clichés de cette série sont visibles sur le site de la Fraenkel Gallery, qui détient une grande partie des droits de reproduction des images de Meatyard (voir plus particulièrement le diaporama visible en bas de la page consacrée au photographe).
7. Voir de nouveau le diaporama consacré à cette série au bas de la page de la Fraenkel Gallery.
8. Citons sur ce point l'influence de son ami Thomas Merton et du photographe Minor White.
9. « These pictures are Zen koans : mysterious, open-ended sources for contemplation and meditation. » (Jacobs 76). Barbara Tannenbaum (39) voit également une parenté entre les

mystérieuses mises en scène de Meatyard et les koans du bouddhisme Zen, énigmes et paradoxes qui stimulent l'esprit en le débarrassant de sa logique usée.

10. On se souvient de la célèbre définition du corrélat objectif donnée par T.S. Eliot (1921, 100-101) : « The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an 'objective correlative'; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion ».

11. C'est celle que retient Michel Frizot dans sa célèbre *Histoire de voir* en trois volumes pour illustrer l'œuvre de Meatyard (voir bibliographie).

## RÉSUMÉS

Cet article prend pour point de départ la notion de « dénivelée », introduite par Hubert Damisch, selon laquelle l'apparition de la photographie en tant que mode de représentation mécanisé et chimique du réel a introduit, dans le champ des pratiques artistiques, une différence de niveau, une rupture, autant dire une faille, en ce qu'elle est le premier des arts capable de garder trace de ce qui a été dans l'instant même où cela est advenu.

Dans quelle mesure cette notion peut-elle éclairer l'analyse de l'œuvre du photographe américain Ralph Eugene Meatyard (1925-1972), adepte de l'expérimentation formelle et de la mise en scène ? L'étude porte plus précisément sur sa manière de représenter le cri muet dans ses photographies, ainsi que sur deux séries plus abstraites intitulées *Light on Water* et *Zen Twigs*. Toutes ces images donnent à voir une faille entre ce qu'est capable (ou non) de figurer la photographie (un son ? un texte ?) et la référence implicite à d'autres modalités d'inscription (peinture, littérature), en même temps qu'elles invitent à une réflexion sur ce que peut ou veut saisir le médium photographique.

This article stems from which contends that photography, as a chemical and mechanized way of representing the real, has introduced within artistic practices a difference in level, a break, in other words a fault line, as it is the first art that can keep a trace of what has been the very moment it appears.

To what extent can this concept help us analyze the work of US photographer Ralph Eugene Meatyard (1925-1972), an adept of formal experiments and staged photography? This study focuses more specifically on the way he represents silent screams in his pictures, as well as on two more abstract series named *Light on Water* and *Zen Twigs*. All of these pictures exhibit a fault line separating what photography can (or cannot) depict (a sound? a text?) from the implicit reference to other modes of inscription (painting, literature) while questioning what the photographic medium is able or willing to capture.

## INDEX

**Mots-clés** : Meatyard (Ralph Eugene), photographie mise en scène, photographie abstraite, faille

**Keywords** : Meatyard (Ralph Eugene), staged photography, abstract photography, fault line

## AUTEUR

### JEAN-MARC VICTOR

Sorbonne Université / VALE

Jean-Marc Victor est maître de conférences à Sorbonne Université, où il enseigne la littérature, la traduction et l'analyse de l'image. Il a publié divers articles sur la nouvelle (Janet Frame, Alice Munro), sur la littérature du Sud des Etats-Unis (Eudora Welty, Flannery O'Connor, William Faulkner) ainsi que sur la photographie américaine (Ralph Eugene Meatyard, Nancy Rexroth). Il vient de publier chez Gallimard la traduction d'un recueil de nouvelles de Patrick White, *Les Cacatoès*, en collaboration avec Nathalie Pavéc.

Jean-Marc Victor is Senior Lecturer at Sorbonne Université where he teaches literature, translation and image analysis. He has published various articles on the short story (Janet Frame, Alice Munro), Southern United States literature (Eudora Welty, Flannery O'Connor, William Faulkner), as well as American photography (Ralph Eugene Meatyard, Nancy Rexroth). He has just published *Les Cacatoès*, the French translation of a collection of short stories by Patrick White (Paris: Gallimard, 2021, in collaboration with Nathalie Pavéc).