

ISTVAN BALOGH

Photographies

Le Cabanon est un espace double. C'est d'abord une cabane, c'est-à-dire un lieu clos, un cocon, dans lequel les œuvres sont rapidement appréhendées par le visiteur. C'est aussi un espace ouvert, éclaté. Autour de la cabane d'immenses murs en béton se dressent et servent, eux aussi, de support aux expositions. Dès lors, Le Cabanon est un espace libre. Aucune règle de circulation n'y est établie, ce serait impossible, et chacun le visite comme il l'entend. La cabane est destinée aux petites œuvres. Dans le cas de cette exposition, il s'agit de *Sur-Face*, une série de portraits de femmes. L'extérieur est, quant à lui, réservé aux œuvres imposantes comme avec les *Suggestions théâtrales (Incohérence)*. Il est significatif que ces grandes photographies en noir et blanc soient exposées, nous pourrions même dire affichées, sur les murs adjacents de la cabane. En effet, sur le béton, ces images deviennent invisibles, presque spectrales. En revanche, une tension se crée entre les portraits colorés de *Sur-Face* et le bois qui les soutient. De ce fait, une différenciation très nette apparaît entre le support et l'image.

Le Cabanon c'est, avant tout, un lieu. Pour l'artiste, c'est un lieu difficile et plein de contraintes. Exposer ici représente un défi. Pour le visiteur, c'est un espace libre.

Ouvert et sans règle. C'est dans ce paradoxe que réside l'intérêt du Cabanon et que s'est construite, entre autres, cette exposition.



1 Istvan Balogh, *Suggestions théâtrales (Incohérence)*, 1m x 1,5m, 2010

Suggestions théâtrales (Incohérence)

Trois images apparaissent sur un mur en béton (fig. 1). Trois images qui se suivent sans se suivre mais qui appartiennent à un même ensemble. En plus du fond, du contexte de l'image qui ne change pas, le lien, dans cette première « série dans la série », est établi par la présence d'un même personnage. Personnage central, au sens propre du terme, qui ne forme qu'un entre le premier et le second cliché. Personnage doté d'un corps, de deux bras et de deux visages. Les figures de l'homme, l'autre homme, et de la femme

participent aussi à ce jeu des liens. Ils se répondent par leurs postures. Même tête penchée, même idée dans le mouvement du bras et de la main. Cependant, le tout est inversé. L'homme est de dos, la femme de face. Un portrait du personnage phare de ce premier triptyque marque la fin de l'enchaînement. La parenthèse (*Incohérence*) est ainsi explicitée. L'incohérence est caractérisée par un « manque d'accord, d'unité, de lien logique entre des parties, entre les éléments d'un ensemble »¹. Ainsi, ce ne sont pas des erreurs qui font l'une des particularités des *Suggestions* mais bien une absence « de lien logique ».

Au-delà du triptyque ou du portrait il existe un lien entre toutes ces images : le geste, les gestes.

Le geste

Comme l'explique Michel Guérin dans son ouvrage *Philosophie du Geste*, le geste est fréquemment présenté comme « inférieur » à la parole. Son rôle ne se limiterait, en effet, qu'à la subordonner. Lorsque le message est simple, le geste peut être utile. En revanche, lorsque le dialogue se complique le geste devient « insuffisant »². Or, il est nécessaire de différencier le fait de s'exprimer « par gestes », le geste accompagne la parole, « d'avec des gestes », le geste

¹ Trésor de la langue française.

² GUÉRIN, Michel, *Philosophie du Geste*, Arles : Actes Sud, 1995, p. 13.

remplace la parole³. Les *Suggestions* sont des gestes sans parole.

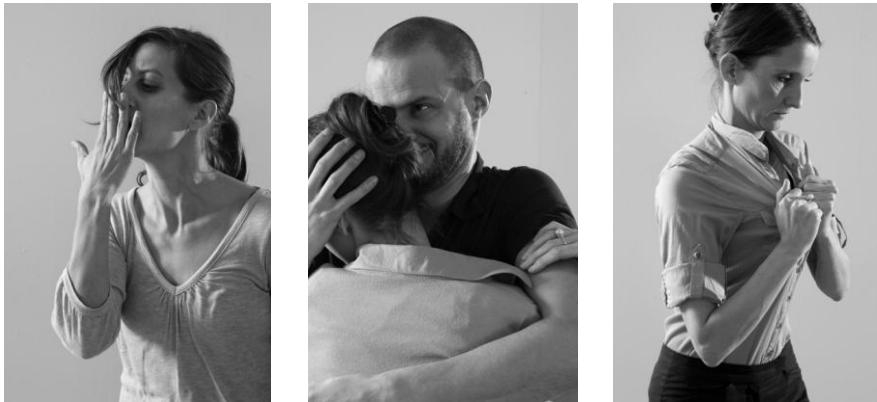
Le geste n'existe pas sans celui ou celle qui le regarde, qui le reçoit en l'occurrence, dans ce cas précis, le spectateur⁴. L'omniprésence de la main est, à ce propos, frappante car le message passe mieux par la peau qu'au travers d'un corps habillé. De plus, dans le geste, au sens large, c'est toujours à la main que revient le « rôle central ». C'est par elle que l'homme construit, fabrique et prouve sa « supériorité »⁵. Du reste, la disparition de la main, dans l'un des triptyques, perturbe. Le spectateur se retrouve confronté à des images qui renvoient à l'univers des freaks : les manchots, la femme-tronc - sans parler de cette figure féminine découpée, sans visage (fig. 16).

Des doigts dans une bouche, d'autres qui pincent, se croisent, attrapent une mèche de cheveux ; des mains qui frôlent des visages, qui agrippent une chemise, qui gardent l'équilibre ; des bras qui se tendent, qui s'écartent, qui embrassent. Tels sont les gestes, quelques gestes, que la série des *Suggestions* donne à voir.

³ *Idem*, p. 14.

⁴ PONTBRIAND, Chantal, *Communauté et Gestes*, Montréal : Les éditions Parachute, 2000, p. 11-12, p. 45-46.

⁵ GUÉRIN, Michel, *Philosophie du Geste*, p. 17.



2 Istvan Balogh, *Suggestions théâtrales (Incohérence)*, 1m x 1,5m, 2010

Dans ces images, les gestes demeurent les seuls repères du spectateur. En effet, aucune indication n'est apportée quant au contexte, temps et lieu et aux personnages. Dès lors, c'est par les gestes que le spectateur tente de décrypter ces images. En cela, il ne fait que reproduire ce qu'on lui a appris. Selon André Chastel, il existe, en peinture, deux moyens qui permettent de « susciter [chez le spectateur] des réactions comparables à celle du vécu » : la perspective et les gestes expressifs⁶. André Chastel poursuit et explique que le geste communique dans l'œuvre et hors de l'œuvre⁷ - dans l'œuvre parce qu'il établit un rapport entre les différentes

⁶ CHASTEL, André, *Le geste dans l'art*, Paris : Edition Liana Levi, 2001, p. 16-17.

⁷ Toutefois, Chastel précise que l'œuvre ne se limite pas à une affaire de communication et ne peut, par conséquent, être analysée que sur le seul geste. *Idem*, p. 10-11.

figures et hors de l'œuvre parce qu'il engage le spectateur sur la voie de la compréhension. André Chastel renvoie aux deux versions du *Saint Matthieu et l'ange* peintes par Le Caravage (fig. 3 et 4).



3 Caravage, *Saint Matthieu et l'ange*, 1602, Berlin, Kaiser Friedrich Museum (détruit)



4 Caravage, *Saint Matthieu et l'ange*, 1602, Rome, Saint-Louis-des-Français

Dans la première version (fig. 3), c'est par le geste d'une main qui en guide une autre que l'on comprend l'ange dirige le saint dans l'écriture de son évangile. Dans la seconde version (fig. 4), cette intimité entre l'ange et le saint a disparu, mais le contact est toujours présent, d'une part, par les deux visages qui se font face et d'autre part, par l'écriture représentée par le geste du saint

tenant sa plume et par le mouvement des doigts qui renvoie au *comput*⁸.

Le geste c'est aussi l'illustration d'un état d'esprit. C'est-à-dire que l'effet physiognomonique est en grande partie fondé sur ce dernier⁹. L'ouvrage de Darwin, *L'Expression des émotions* (1872), part de ce postulat : chaque expression renvoie à un état d'esprit. Or, dans les *Suggestions* le message se brouille. Ces gestes demeurent incompréhensibles. Plus qu'aux images « limpides » du Caravage, c'est à l'*Iconographie de la Salpêtrière*, à laquelle cette série de photographie fait directement référence dans son titre, et à la photographie psychiatrique en général, que ces images renvoient (fig. 5 et 6)¹⁰.

Images ouvertes

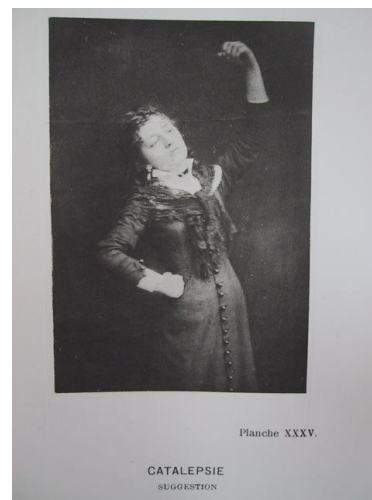
Tout comme les *Suggestions*, la photographie psychiatrique s'inscrit dans l'idée de série même si elle n'est pas formulée comme telle. De plus, certaines de ces photographies se caractérisent, au départ, par leur manque de décor, leur absence de contexte. Les patients

⁸ Le texte qui est dicté par l'ange à Mathieu est la généalogie du Christ. Il s'agit donc d'une énumération d'où le geste du *comput digitis* qui signifie « compter sur ses doigts ». *Idem*, p. 11-17, p. 91.

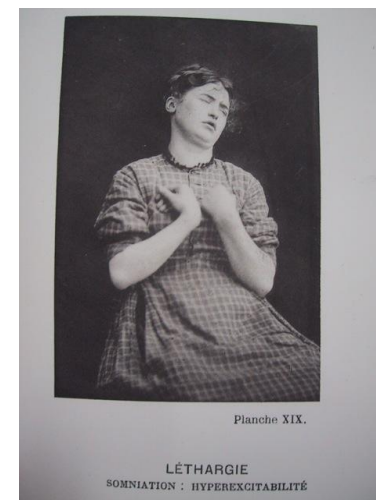
⁹ *Idem*, p. 11-17.

¹⁰ Ces références sont chères à Istvan Balogh. Nous les retrouvons dans plusieurs de ses œuvres : *Paradox of Evidence* (2008) et *Theatrical Suggestions (after Brouillet)* (2007-2008) (entre autres).

apparaissent, comme c'est le cas pour les *Suggestions*, au devant d'un fond neutre. Ce n'est que par la suite, lorsque les photographes quittent l'hôpital au profit de l'atelier, que les images sont de plus en plus mises en scène¹¹.



5 *Iconographie de la Salpêtrière*, 1876-1878



6 *Iconographie de la Salpêtrière*, 1876-1878

Enfin, le caractère ouvert qu'ont en commun ces images rapproche les *Suggestions* de la photographie psychiatrique, dans le sens où elles sont sujettes à interprétation. C'était,

¹¹ EIDENBENZ, Céline, « Théâtre de l'objectivité. La photographie chez les aliénistes au XIXe siècle », MOLDERINGS, Herbert, WEDEKIND, Gregor (dir.), *L'évidence photographique. La conception positiviste de la photographie en question*, Paris : Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2009, p. 116-117.

déjà le cas au XIXe siècle lorsque l'on s'interrogeait sur la prétendue valeur scientifique de ces photographies¹². Cette ouverture, encore une fois, s'exprime par le geste - des gestes ouverts car incompréhensibles ou plutôt intraduisibles. Pour Chantal Pontbriand, le corps pense et la danse est l'expression de cette pensée d'où la difficulté de traduire, avec des mots, ces mouvements et donc ces images¹³. Dans les *Suggestions* nous avons bien affaire à des danseurs mais à des danseurs qui ont reçu pour consigne de ne pas danser ou plutôt de ne pas danser comme on l'attend. Car c'est bien d'une danse dont il s'agit, d'une danse des fous peut-être, comme chez les « tarentulés » de Joachim Koester¹⁴. Dans ce film, *Tarantism*, des hommes et des femmes effectuent, sur fond noir et musique silencieuse, des mouvements rapides et incontrôlés. L'idée est de reproduire l'antique danse des malades du tarentisme qui, pour se libérer de la piqure mortelle de l'araignée, la tarentule, doivent impérativement se mettre en mouvement (fig. 7)¹⁵.

¹² *Idem*, p. 103.

¹³ PONTBRIAND, Chantal, *Communauté et Gestes...*, p. 75.

¹⁴ MICHAUD, Philippe-Alain, « Joachim Koester. Tarantism. La morsure de l'araignée », MICHELON, Olivier (dir.), *Transes*, Blou : Monografik éditions, 2008, p. 60.

¹⁵ MICHAUD, Philippe-Alain, « Joachim Koester. Tarantism. La morsure de l'araignée », p. 55-68 ; EIDENBENZ, Céline, « Danse symptomatique. De Magdeleine G. à Catherine Contour », GIOFFREDI, Paule (dir.), *A la rencontre de la danse*



7 Joachim Koester, *Tarantism*, 2007, film

Pour conclure cette première partie dédiée au *Suggestions*, nous terminerons sur le concept d'inquiétante étrangeté, *das Unheimliche*, formulé par Freud en 1919¹⁶. Freud propose plusieurs exemples pour illustrer son propos. Nous en retenons deux : d'une part, le sentiment d'inquiétante étrangeté est ressenti face à un objet dont on doute qu'il ait une âme (un fou, un épileptique). D'autre part, il est ressenti lorsque l'on se demande si un objet ne possède pas une âme (une poupée, un automate)¹⁷. Une correspondance peut être établie entre le texte de Freud et les *Suggestions*. Ces images nous montrent peut-

contemporaine, porosités et résistances, Paris : L'Harmattan, 2009, p. 231. Un extrait du film est visible sur Youtube : <http://www.youtube.com/watch?v=VYsA5Y3K1fU&feature=related>.

¹⁶ FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté, et autres essais*, Paris : Gallimard, 1990.

¹⁷ *Idem*, p. 224.

être des fous, des épileptiques mais aussi des marionnettes qui, malgré l'objectif premier du geste, à savoir la communication entre les personnes, s'ignorent les unes des autres. Freud ajoute que l'inquiétante étrangeté résulte d'un sentiment familier¹⁸. Ce qui nous inquiète nous l'avons connu mais nous l'avons refoulé, d'où la volonté, dans le cadre d'images comme les *Suggestions*, d'expliquer, de définir et, faute de mieux, d'interpréter. De par la tradition dans laquelle elles s'inscrivent - la photographie dite scientifique - de par la présence constante du geste, caractérisé par son ouverture et sa difficulté à être transposé dans la langue, les *Suggestions* demeurent, avant tout, une réflexion sur l'image.

Le regard en question

Dans la série *Suggestions*, comme de la série *Sur-Face*, la question du regard se pose comme centrale dans les relations entre l'œuvre et le spectateur. C'est un regard qui n'est cependant pas neutre. Robert Morris, artiste plasticien et conceptuel ainsi que l'un des principaux théoriciens du minimalisme, parle d'une dimension esthétique dans laquelle l'objet (l'œuvre) et le regard se répondent. L'objet devient *réflexif* ; en définitive, ses effets et sa signification renvoient

¹⁸ *Idem*, p. 215.

symboliquement et visuellement, toujours à celui qui le regarde : le spectateur¹⁹. Ce dernier n'est plus seulement le public mais devient aussi l'acteur de l'œuvre en participant à sa définition et au discours qu'elle véhicule. Morris explique que dans cette perspective, « le spectateur est davantage conscient qu'auparavant d'instaurer lui-même des rapports selon l'angle, les conditions d'éclairage ou le contexte spatial depuis lesquels il appréhende l'objet »²⁰. Il peut paraître ici incongru de lier les portraits photographiques de *Sur-Face* à la théorie minimaliste de Robert Morris, mais le lieu d'exposition que constitue le Cabanon justifie ce choix. Morris considère les conditions d'exposition comme faisant parties intégrantes de l'œuvre et de ses effets sur le spectateur. Les modalités d'accrochage des œuvres dans le cabanon ainsi que la nature du lieu lui-même (dimension, éclairage) en font un lieu d'exposition dynamique qui anticipe et participe à la manière dont les œuvres sont perçues. La situation d'exposition renforce l'interaction entre l'objet exposé et le spectateur. Ce dernier se présente donc, d'une certaine manière, comme le garant du sens à donner à l'œuvre dans les limites physiques du Cabanon mais aussi de l'échange ou du dialogue

¹⁹ Morris cité par Michael FRIED dans *Contre la théâtralité : Du minimalisme à la photographie contemporaine*, Paris : Gallimard, 2007, p. 190.

²⁰ *Idem*, p. 190.

qu'il crée par le biais du regard avec les œuvres qu'il contient. Toute la dimension sémantique de l'œuvre est reportée sur le spectateur ; il n'y a plus, comme le voulait la tradition picturale de l'époque moderne, de clé ou de sens de lecture à privilégier. Tout fait sens à partir du regard du spectateur.

Sur-Face dans « le Cabanon »

Tout comme la série *Suggestions théâtrales (Incohérences)*, la série *Sur-Face* utilise le lieu d'exposition pour questionner le regard du spectateur. Le confinement de l'espace du Cabanon (hauteur, volume) impose une contiguïté des œuvres entre elles et crée une proximité, presque intimité, entre celles-ci et le spectateur. Seize des dix-sept portraits sont disposés en regard les uns des autres sur une ligne parcourant trois des quatre parois du cabanon. Un dernier portrait se trouve isolé, entre la fenêtre et la porte sur la quatrième paroi, une œuvre dont nous considérerons ultérieurement le statut particulier. Le spectateur se retrouve ainsi face à une ligne de portraits rendus presque uniformes de par le choix de l'artiste d'opter pour un éclairage au néon qui empêche toute hiérarchisation. Dans un espace aussi réduit et clos que le Cabanon, le visiteur est confronté à une continuité de regards fixes qui deviennent presque oppressants. La spécificité de cette disposition rend en effet

difficile la prise de recul. Peut importe la distance à laquelle le spectateur se trouve des œuvres, il se situe non seulement toujours à la hauteur du « champ de vision » des figures mais il est également toujours capable de percevoir les détails des visages représentés. Il est *regardeur* et regardé, peu importe où il se place - il forme le point de convergence de tous ces regards.

Ainsi la définition donnée par Robert Morris de la construction de la situation d'exposition d'un objet d'art dans une *perspective minimaliste*, permet de comprendre à quel point l'accrochage, la place et les possibilités de circulation du spectateur, participent en réalité à la perception de ces portraits et à l'effet qu'ils produisent sur ce dernier. Comme Michael Fried le formule dans *Contre la théâtralité*, « la situation toute entière constitu[e] l'œuvre »²¹ dans cette approche de l'exposition. C'est au travers du regard que la subjectivité de chaque portrait se développe²² et que celle du spectateur, exacerbée par la focalisation des regards, devient forcément active. L'œuvre devient reflet ou *surface réflexive* et cela « nous rend plus conscients d'appartenir au même espace que l'œuvre »²³.

²¹ *Ibid*, p. 190.

²² BAQUÉ, Dominique, *Visages : du masque grec à la greffe du visage*, Paris : éditions du Regard, 2007, p. 31

²³ FRIED, Michael, *Contre la théâtralité...*, p. 190.

De Surface à Sur-face

Ce qui fait la particularité des portraits de *Sur-Face*, c'est la manière dont les visages de ces femmes, tout en se conformant à une tradition du portrait dit *classique*, se détachent et prennent leur autonomie vis-à-vis des attentes du spectateur²⁴ et de l'imaginaire collectif de la femme. Nous avons déjà abordé la question de la place prépondérante du regard dans la construction de l'œuvre et de sa signification. Ce qui permet à cette série de portraits de se distinguer subtilement de la tradition du portrait *classique*, c'est en



8 Rineke Dijkstra,
Maya, 1999



9 Istvan Balogh,
Suf-Face, 2007

partie le rejet de l'expressivité du sujet représenté et le report de ses expressions

²⁴ FIEDLER, Andreas, « Sur-Face », www.istvanbalogh.net, 2007, p. 1-2.

vers ce qui se trouve au-delà de la surface de la photographie – vers l'objectif du photographe d'abord puis vers le regard du spectateur ensuite.

De ce point de vue, le portrait n'est alors qu'une construction du regard et ne repose sur la surface de la photographie qui en est le support²⁵. Le rapprochement avec une artiste comme Rineke Dijkstra fait ici sens (fig. 8 et 9). Tout comme Balogh, elle propose une nouvelle sorte de théâtralité²⁶ ou de mise en scène de la photographie dont la mise en *action*, en mouvement, se situe au-delà de la surface du portrait ce qui va à l'encontre de la tradition du portrait qui postule vie et intériorité au sein même de ce dernier²⁷. Les portraits de *Sur-Face* semblent n'être qu'*en surface*, tournés entièrement vers l'extérieur, vers l'autre.

Cependant, les portraits de femmes de *Sur-Face* contiennent tous un élément qui empêche paradoxalement de réduire leurs visages à une simple surface imprimée sans intériorité²⁸ : le maquillage ou plus précisément son usage *non conventionnel*. Comme l'explique le premier article écrit sur la série par Andreas

²⁵ STAHEL, Urs, « "After the climax" as a focal element in Rineke Dijkstra's portrait photography », *Rineke Dijkstra : Portraits*, München : Schirmer & Mosel, p. 148.

²⁶ *Idem*, p. 147-148.

²⁷ FIEDLER, Andreas, « Sur-Face »..., p. 1 ; BENTHIEN, Claudia, *Skin : On the cultural Border between Self and the World*, New York : Columbia University Press, 2002, p. 7.

²⁸ BENTHIEN, Claudia, *Skin...*, p. 12.

Fiedler²⁹, l'artiste a demandé à chacun de ses modèles de se maquiller de manière inhabituelle sans pour autant tomber dans l'exagération, le but étant que l'écart à la « normalité » soit le plus subtil possible. C'est dans la distinction de ces « erreurs » ou « fautes » de maquillage que réside une partie de la complexité de ces portraits. Ainsi, les différents niveaux de signification de ces écarts à la convention du portrait et aux attentes du spectateur rendent difficile de supprimer ou d'évacuer la personnalité derrière ces portraits.

Andreas Fiedler remarque à juste titre le trait d'union de *Sur-Face* et le définit comme la marque d'une ambiguïté³⁰. En effet, le terme « face » n'est pas annulé ou nié par son préfixe « sur ». Au contraire, le titre se fait lui-même l'allégorie de toutes les représentations : le maquillage est ici mis sur une face, en l'occurrence, un visage. On peut aller jusqu'à dire que le titre même contient l'affirmation de cette intériorité derrière chaque portrait, une intériorité dissimulée par ce qui se trouve sur elle, comme une image superposée³¹. Dès lors, le mascara qui coule, le rouge à lèvres sur les dents ou les joues trop roses (fig. 9, 10 et 11) pourraient constituer les symptômes³² de

²⁹ FIEDLER, Andreas, « Sur-Face »..., p. 1-2.

³⁰ *Idem*, p. 1.

³¹ BENTHIEN, Claudia, *Skin...*, p. 102.

³² *Idem*, p. 6, p. 10, p. 14.

cette personne sous la surface du portrait, comme un rejet de l'image projetée³³. L'image prise par le photographe est comme parasitée de même que l'image renvoyée par le modèle contient une faille, une imperfection voulue et mise en scène.

Mais comment expliquer le rejet ou le sabotage de sa propre image ? Quelles sont les raisons possibles de ce « déraillement » esthétique ? On pourrait y voir ici la mise en scène visuelle de la tension entre *corps réel* et *corps sublime*³⁴ telle qu'elle est exprimée dans les poèmes de Baudelaire. Il confronte le corps statuaire féminin - prototype de la beauté - et le corps de la femme paré, maquillé et donc « camouflé » aux yeux du lecteur (spectateur), au corps réel et dénudé qui renvoie, dans une certaine mesure, au cadavre, à la mortalité du corps humain³⁵.

Cette dichotomie se retrouve dans les œuvres d'Istvan Balogh, néanmoins de manière moins exacerbée et extrême. La coïncidence est d'autant plus grande qu'on rencontre chez Baudelaire cette conscience de l'artifice, du camouflage du corps destiné à le rendre plus attrayant et plus vivant. Ainsi pour Baudelaire, « la femme idéalisée, celle qui éveille ... un affect de plaisir, est le costume, la parure, encore une fois ce qui

³³ BAQUÉ, Dominique, *Visages...*, p. 107.

³⁴ SMADJA, Robert, *Poétique du corps : l'image du corps chez Baudelaire et Henri Michaux*, Berne : P. Lang, 1988, p. 18-20.

³⁵ BENTHIEN, Claudia, *Skin...*, p. 99, p. 101.

cache le corps, ce qui le rature et surimpose l'artifice à la nature »³⁶. Cette opposition avec le corps « naturel » et la parure est rendue visuellement chez Balogh.



10 Istvan Balogh,
Sur-Face, 2007



11 Istvan Balogh,
Sur-Face, 2007

Pour comprendre la mise en application de la notion de *surface* dans les portraits d'Istvan Balogh, il est important (à notre avis) de l'articuler avec les concepts de *masque*³⁷ et de *seuil*, ce dernier étant une thématique récurrente dans l'œuvre de Balogh³⁸. Ce que la tradition esthétique (actuelle et passée) du portrait peint comme photographié nous propose, c'est un *masque* de la femme idéalisé, c'est-à-dire, telle qu'on aimerait qu'elle

³⁶ SMADJA, Robert, *Poétique du corps...*, p. 19.

³⁷ BENTHIEN, Claudia, *Skin...*, p. 13, p.96-98 ; BAQUÉ, Dominique, *Visages...*, p. 27-28.

³⁸ HUITOREL, Jean-Marc, « Thresholds and Gaps », www.istvanbalogh.net, 2008, p. 1-2.

soit, telle qu'elle est attendue. La *Joconde*³⁹ (fig. 12) est un excellent exemple de cette image ou masque féminin stéréotypé sur lequel on projette des expressions comme le sourire, une personnalité et une identité fantasmée⁴⁰, on va même jusqu'à imaginer qu'il pourrait s'agir d'un autoportrait de Léonard de Vinci mais « au féminin ». C'est une des raisons qui explique pourquoi nous avons décidé d'accrocher quelque peu à part le dix-septième portrait de la série (fig. 13), que nous avons surnommé la *Joconde* à cause de la similitude qu'on y trouve au niveau de la pose et des attitudes (sourire possiblement énigmatique) avec le chef-d'œuvre de Léonard. Ce portrait met en évidence l'idée de « visage stéréotype » sur lequel on surperpose un imaginaire, voire un autre visage. Une fois mis en relation avec le reste de la série, on se rend compte que le même questionnement peut et doit être appliqué aux autres portraits : on pourrait se demander dans quelle mesure chaque femme représentée est une construction, l'image reportée d'une femme réelle prise sous un certain angle, avec un éclairage spécifique et dans un lieu particulier. Les femmes de la série *Sur-Face* montrent toutes les traces d'une faille ou fissure dans ce masque féminin conventionnel. De ce fait, elles pourraient personnifier un refus latent de la femme de se

³⁹ BAQUÉ, Dominique, *Visages...*, p. 31.

⁴⁰ *Idem*, p. 9, p. 20.

conformer à une construction arbitraire (esthétique et culturelle) de son identité visuelle et générique⁴¹.



12 Léonard de Vinci,
Mona Lisa dite *La Joconde*,
1505-1514



13 Istvan Balogh,
Sur-Face, 2007

Mettre à jour l'artifice, la couche de vernis qui recouvre la personne aux yeux des autres, est un moyen de souligner que la connaissance que l'on a d'autrui et de son propre reflet n'est que surface et réflexivité - « je est un autre »⁴². De la même manière, la subjectivité et la particularité de chaque portrait de cette série se distinguent par comparaison (d'un portrait avec tous les autres) et se définissent au travers du regard imposé par le spectateur. On réalise à quel

⁴¹ BENTHIEN, Claudia, *Skin...*, p. 9-10 ; BAQUÉ, Dominique, *Visages...*, p. 14.

⁴² Rimbaud (1871) cité par FIEDLER, Andreas, « Sur-Face »..., p. 2.

point notre appréhension et compréhension d'autrui dépendent de ce qui est visible *sur la surface* ou à *la surface* et, de ce qui, dans l'aspect conventionnel d'un visage, nous renvoie à notre propre image et normalité esthétique, identitaire et sociale⁴³. Le maquillage se présente finalement comme un instrument de conformité sociale et de mise en scène (théâtrale) d'une certaine identité de la personne.

Alors que nous sommes en pleine ère de la « retouche » numérique, où la photographie expérimente à l'extrême la création d'êtres idéalisés, sublimés mais sans essence ni existence réelle (des *surfaces* de magazines), Istvan Balogh nous propose une démarche à contre-courant, plus encore une redéfinition du statut de l'image photographique. L'image est un *seuil*⁴⁴, un *espace transitionnel*⁴⁵ entre la personne et le regard d'autrui ; il n'y pas identité entre image et personne puisque cette dernière a toujours une vie, une autonomie au-delà de l'image, comme la femme existe au-delà du maquillage - dessous, derrière ou avant - qui recouvre son visage⁴⁶. De ce point de vue, alors dépourvue d'identité ou de

⁴³ BENTHIEN, Claudia, *Skin...*, p. 11-12 ; BAQUÉ, Dominique, *Visages...*, p. 19.

⁴⁴ HUITOREL, Jean-Marc, « Thresholds and Gaps »..., p. 2.

⁴⁵ BENTHIEN, Claudia, *Skin...*, p. 1-2 ; BAQUÉ, Dominique, *Visages...*, p. 20.

⁴⁶ BENTHIEN, Claudia, *Skin...*, p. 6.

correspondance avec la personne, l'image n'est que surface.

Photographie picturale et peinture photographiée

Un dernier aspect de la série *Sur-Face* qu'il est intéressant de considérer, est celui de son placement dans une forme de continuité artistique, autrement dit la question du discours sur la photographie et la tradition picturale mis en avant par l'artiste au travers de ses œuvres. Le dialogue entre peinture et photographie s'articule, à notre avis, sur deux niveaux : celui de la collaboration entre modèle et artiste, et celui du visage réel et physique comme espace pictural ou, substitut de la toile du peintre⁴⁷.

La collaboration entre le photographe et son modèle implique en effet que l'*altération*⁴⁸, (dans le sens particulier que Dominique Baqué donne à ce terme une fois mis en relation avec le visage humain comme support d'expérience artistique) du visage du modèle est un résultat convenu et consenti par ce dernier. La participation active du modèle à la mise en scène de l'image passe par celle de son visage, de sa pose, de concert avec le photographe. Chaque femme contribue

⁴⁷ *Idem*, p. 2-6.

⁴⁸ BAQUÉ, Dominique, *Visages...*, p. 7.

volontairement à la « marginalisation » de son visage : elle est consciente de ce qui lui est imposé et dans une certaine mesure, de l'image inhabituelle que son visage va renvoyer⁴⁹. Elle est l'agent et le support de sa propre transformation dans une nuance, un cadre fixé par le photographe. Le sentiment d'altérité⁵⁰ du modèle vis-à-vis de la représentation de son visage devient alors une forme d'étrangeté reconnue, le résultat d'un pacte esthétique entre l'artiste et son modèle. La relation traditionnelle du peintre à son modèle est donc redéfinie en collaboration active avec ce dernier.

La deuxième partie du discours sur la peinture et la photographie se situe à un niveau peut-être plus métaphorique, celui de la question du double statut ontologique du visage⁵¹ comme support et surface d'une part, et comme essence et identité (personnalité) d'autre part. Dans *Sur-Face*, les deux points de vue sont mis en avant. La présence du modèle au-delà du maquillage et de la surface du portrait se trouve renforcée par le fait que le modèle participe à la création comme à l'altération de ce qui va se trouver sur la surface de la photographie. Le modèle est donc présent à tous les stades du processus artistique (élaboration, pose) et à tous les

⁴⁹ FIEDLER, Andreas, « *Sur-Face* »..., p. 2.

⁵⁰ BAQUÉ, Dominique, *Visages...*, p. 107.

⁵¹ BENTHIEN, Claudia, *Skin...*, p. 1, p. 95 ; BAQUÉ, Dominique, *Visages...*, p. 28.

niveaux de l'œuvre (sur comme sous la surface). Le maquillage « défaillant » est une marque de la personne, une affirmation d'existence et d'identité propre au-delà du masque social et esthétique. Mais pour en arriver à cette représentation, le visage doit d'abord être surface et recevoir, supporter cette « peinture cosmétique » (fig. 14 et 15). On peut dès lors constater le transfert des qualités matérielles de la toile du peintre vers le visage du modèle du photographe, à ceci près, que cette toile est partie prenante et active dans le processus artistique et qu'elle possède une autonomie et une identité propre⁵².

On voit alors se « dessiner », chez Istvan Balogh des œuvres à l'intersection



14 Istvan Balogh,
Sur-Face, 2007



15 Istvan Balogh,
Sur-face, 2007

⁵² *Idem*, p. 12, p. 102, p. 110.

métaphorique et rhétorique des deux médiums⁵³. Dans *Sur-Face*, le visage est une surface peinte (peinture) imprimé, reporté sur un support (photographie). On assiste à une mise en abîme d'un médium dans l'autre: la peinture (visage peint) est photographiée et la photographie, par le choix du sujet représenté, est peinte dans une certaine mesure. À tous les niveaux de l'œuvre de Balogh, on semble trouver cette même réflexion sur la nature et les spécificités de la photographie ; une réflexion qui encore une fois se manifeste au travers d'un dialogue visuel avec l'œuvre. La nature réflexive de l'image va bien au-delà du reflet et se présente encore une fois comme un discours sur l'autre⁵⁴, sur celui qui regarde.

Portraits en série

En conclusion à cet article, nous souhaitons revenir à la notion de regard et à ce qu'il imagine et projette sur les œuvres. Les différences entre *Sur-Face* et *Suggestions* au niveau des modalités d'accrochage font que le regard du spectateur ne les appréhende pas de la même manière. À cet égard, le concept de série devient ambivalent. Le terme même invite le spectateur à concevoir chaque œuvre comme une partie s'insérant dans un tout, une suite.

⁵³ HUITOREL, Jean-Marc, « Thresholds and Gaps »..., p. 2.

⁵⁴ BAQUÉ, Dominique, *Visages...*, p. 10.

Mais quelle place le regard laisse-t-il à l'existence propre ou autonome de chaque pièce ? Comme nous l'avons évoqué, les caractéristiques spatiales des lieux auxquels les œuvres appartiennent influent sur la perception de l'ensemble de la série.



16 Istvan Balogh, *Photographies*, vue de l'exposition, Le Cabanon, 2010

A l'intérieur du cabanon, le confinement des portraits de la série *Sur-Face* (fig. 16) tend à nous faire voir chaque portrait comme un univers clos et autonome, mais ce n'est qu'à travers de la série et de la « globalisation » de leurs regards et de leurs visages que ces portraits achèvent vraiment de remettre en question le regard du spectateur, de le

pousser au-delà de la surface. A l'extérieur, la série *Suggestions* (fig. 17) semble éclatée, comme disséminée sur les murs entourant le cabanon. Au premier regard, chaque image semble appeler la suivante et ne pas pouvoir exister hors de l'incohérente continuité imposée par les triptyques, qui sont comme des structures préconçues.



17 Istvan Balogh, *Photographies*, vue de l'exposition, Le Cabanon, 2010

Le regard est encore une fois mis à contribution, il doit aller au-delà de la cohérence imposée et voir chaque image comme

un portrait, un portrait de l'*incohérence* sous une forme à chaque fois différente

Sur-Face et *Suggestions* sont à la fois portraits et séries, à la fois portraits autonomes et interdépendants. Les deux séries ont cependant toujours un point commun, un point qui chez Istvan Balogh semble être au centre de toute réflexion sur la photographie: le regard d'autrui, le regard du spectateur. Il n'y a pas de règles universelles en photographie, semble nous dire Balogh, si ce n'est que toute œuvre produite l'est pour le regard de quelqu'un. Le regard construit l'œuvre et est construction lui-même en se faisant à la fois le « catalyseur » et l'« émetteur » de sens⁵⁵. Le regard c'est la subjectivité du spectateur qui « entre en dialogue » avec l'œuvre et qui permet la formulation d'un discours particulier et subjectif sur la photographie.

Angela Benza & Alexia Ryf, 2010

⁵⁵ BAQUÉ, Dominique, *Visages...*, p. 31.