

# Un double fétichisme dans la photographie

Kazumichi HASHIMOTO

## 1.

La relation entre la photographie et le fétichisme est tellement solide qu'il nous paraît presque évident de qualifier certains photographes de fétiches. Diverses déviances sexuelles y sont représentées, comme, par exemple, la poupée désarticulée de Hans Bellmer. Dans un livre intitulé précisément « La photographie et le fétichisme » (1992) de Kotaro Iizawa, on voit une collection des photographies érotiques qui passent « de la nécrophilie au sadomasochisme<sup>(1)</sup> ». Selon Iizawa, « on pourrait dire que la maladie de fétichisme est inventée par la photographie<sup>(2)</sup> ».

Toutefois, le fétichisme n'a eu sa connotation sexuelle qu'en 1887, quand Alfred Binet a publié son article intitulé « le fétichisme dans l'amour ». Quel était le sens de ce mot, avant avoir eu sa dimension sexuelle ? Le terme « fétichisme » fut inventé par Charles de Brosses, qui utilisa ce mot dans son livre intitulé *Du culte des dieux fétiches*, publié à Genève en 1760. Le « fétiche », l'origine de ce mot, procède d'un mot portugais « feitiço », qui signifie « artificiel ». Colonisant la côte africaine à partir du XV<sup>e</sup> siècle, les commerçants portugais commençaient à décrire des objets du culte des indigènes comme « fétiches ». Le mot « fétichisme » est ensuite employé par Hegel, Auguste Comte, Marx et Freud dans leurs contextes respectifs, mais le mot « fétiche » est toujours lié à la matérialité, comme l'indique William Pietz<sup>(3)</sup>. En d'autres termes, le fétiche pourrait être religieux, économique ou sexuel, mais c'est toujours l'attachement à une chose qui s'impose.

De quelle chose est alors en question, dans la relation entre le fétichisme et la photographie ? Il serait sans doute naturel de songer à la poupée, aux chaussures ou aux parties corporelles, c'est-à-dire aux objets photographiés. Il ne faut pourtant pas oublier la matérialité de la photographie elle-même : même en numérique, la photographie a toujours besoin d'un médium physique, sans parler de la photo argentique, prise en pellicule et développée sur papier. Or, quand on fixe un désir fétichiste directement sur les chaussures ou l'étoffe prises en photos, on méconnaît la matérialité de la photographie elle-même. Pour reconnaître un objet photographié comme une chose, on doit ignorer l'existence de la photographie en tant qu'une chose. Ce fait conduit à une particularité du fétichisme en photographie, où le désir d'une chose est basé sur la négation d'une autre chose.

Sans doute fonctionne-t-il un autre fétichisme, qui nous permet de traiter une simple feuille de papier photographique comme une vraie paire de chaussures ou un vrai morceau d'étoffe. Ce fétichisme-là ne serait pas limité aux objets sexuels, puisque nous traitons souvent un portrait photographique comme une vraie personne. Cela nous rend difficile, par exemple, de nous débarrasser des photos des personnes décédées, prises pendant leurs vivants. En répondant à la question de lecteurs faces à cet ennui, un journal local de Tokyo a récemment conseillé de « emballer la photo avec de joli papier et de la purifier avec du sel<sup>(4)</sup> », avant de la jeter comme ordures ménagères. Un fétichisme contemporain pourrait être facilement révélé dans cet article.

Les deux fétichismes sont donc ici en question : l'un est lié à la matérialité d'un objet photographié, et l'autre est lié à la matérialité d'un médium photographique. Nous allons d'abord réfléchir sur ce dernier, qui pourrait con-

(1) Kotaro Iizawa, *Shashin to Fetishizumu [la photographie et le fétichisme]*, Tokyo, Treville, 1992, couverture.

(2) *Ibid.*, p. 15.

(3) William Pietz, *Le fétiche. Généalogie d'un problème*, Paris Kargo & L'éclat, 2005, p. 12.

(4) *Tokyo Shinbun*, 29 novembre 2017.

cerner toutes les photos. Nous allons ensuite mettre en question le premier, destiné uniquement à un certain type d'objets photographiés. Nous examinerons, pour conclure, un paradoxe créé par ces deux fétichismes qui s'entremêlent dans une œuvre photographique.

## 2.

Luis Gonzaga Urbina, poète et journaliste mexicain, participa le 14 août 1896 à la première projection publique du Cinématographe au Mexique et écrivit un chronique sur cette projection pour un journal. Pour les lecteurs qui ignorent encore ce qu'est le cinéma, Urbina explique ainsi :

Avez-vous remarqué, Mesdemoiselles, parfois, quand vous restiez à regarder fixement le portrait de l'être aimé absent, comment peu à peu, celui-ci commençait à remuer les paupières, puis levait la tête, vous regardait intensément, entrouvrait les lèvres pour vous dire des mots tendres, écartait les bras, les ouvrait pour vous embrasser, et quittait enfin le cabinet de photographie et s'approchait, grandissait, sortait du cadre, et déjà tout près de vous ; les mains sur les cœur, vous parlait d'amour et vous demandait un baiser ? Eh bien le Cinématographe, c'est cela<sup>(5)</sup>.

Un personnage dans la photo commence à bouger et à parler dans l'imagination de celui qui regarde cette photo. C'est cela le Cinématographe, dit Urbina. En d'autres termes, on n'avait pas besoin d'attendre l'invention du Cinématographe, pour animer une photo. Il s'agit de l'animation d'une simple feuille de photographie, qui aurait dû être interprétée comme animisme par des anthropologues du XIXe siècle.

Dans l'anthropologie, l'animisme était une notion qui incorporait le fétichisme. C'est ainsi que Charles-Jean-Marie Letourneau, anthropologue français, explique une coutume des Gabonais, en comptant sur le récit de voyage de Paul Du Chaillu, explorateur franco-américain :

Au Gabon, une petite pendule, apportée par du Chaillu, excitait non seulement l'admiration, mais même la frayeur. Pour les indigènes, cette pendule était un être animé, un puissant esprit veillant attentivement sur le voyageur. Toujours à son gré, suivant sa fantaisie, le nègre sauvage anime, vivifie de cette façon tel ou tel objet inanimé, tel ou tel animal. On désigne ordinairement par le mot « fétichisme » ce degré tout à fait inférieur de l'animisme<sup>(6)</sup>.

Quelle différence existe-t-elle entre Gabonais qui animent la pendule et ceux qui parlent avec un portrait ? Pour nous qui animons en tant qu'animistes des gens photographiés, la photo est un fétiche. Cela distingue une photo d'une peinture, dans laquelle on reconnaît simplement une ressemblance. Autrement dit, la photographie n'appartient pas à la tradition de mimesis. Rappelons le manuscrit de Gaspard Marnette, un ouvrier belge de la fin du XIXe siècle, qui a fait photographier ses parents pour la première fois en avril 1877. Quand il a dit que les portraits étaient « ressemblants », Il a dû certainement penser à la peinture :

[Les portraits] étaient admirablement bien réussis ; ma mère surtout était frappante de ressemblance, avec sa cornette ou bonnet et son mouchoir de soie sur la tête encadrant son visage. [...] On appelle une voisine ou deux pour leur montrer les portraits. O, c'était bien cela ! C'était bien le portrait de Gaspard et de Marie Bastin. C'était une joie dans la maison, une émotion jusqu'aux larmes. [...] Ces portraits étaient si ressemblants que Jean-Louis Fraikin, mon neveu, à l'âge de un an et quatre mois, les désignait du doigt en disant : « Pépét ou Mènet » [...] <sup>(7)</sup>.

(5) Luis Gonzaga Urbina, « Le sentiment de la réalité... » [1896], Daniel Banda, José Moure (textes choisis et présentés par), *Le cinéma : naissance d'un art. 1895-1920*, Paris, Flammarion, 2008, p. 46.

(6) Charles-Jean-Marie Letourneau, *L'évolution religieuse dans les diverses races humaines*, Paris, Reinwald, 1892, pp. 79-80.

Contrairement à Gaspard, pour qui une photo est toujours comme une peinture, Jean-Louis, à l'âge de un an et demi, ne dit jamais que les portraits ressemblent à son grand-père ou à sa grand-mère, mais il dit tout simplement qu'ils sont « Pépét ou Mènet ». Nous sommes héritiers de ce Jean-Louis : en regardant une photo de un de nos parents, au lieu de dire qu'elle est « ressemblante », nous disons tout simplement que c'est notre père ou mère.

Selon Hans Belting, l'image « ne pourra plus prétendre incarner la vie<sup>(8)</sup> » avec l'élaboration de la notion de mimesis au Ve siècle avant J.-C. Dans cette culture de mimesis, une vision qui « accordait une vie propre aux images » devait être ultérieurement appelée « magique » et circonscrite à des sociétés dites « primitives »<sup>(9)</sup>. Au cœur même de cette culture, la photographie fait revenir, comme un accident, « animation » des images, grâce à laquelle « nous animons les images, comme si elles vivaient vraiment ou qu'elles nous parlaient<sup>(10)</sup>. »

### 3.

Cependant, il serait un peu trop hâtif de conclure que l'animisme fonctionne dans un mécanisme de reconnaissance de photographie, même s'il est certainement différent de celui de la peinture. C'était plutôt la notion d'index qui a expliqué la différence entre la photographie et la peinture. Or, d'après Christian Metz, cette indexicalité, qui désigne une relation physique d'une photo avec son référent, rend justement la photographie plus proche au fétiche. Dans son article intitulé « Photographie et fétiche » publié en 1985, Metz essaie de faire la distinction entre la photographie et le film. En partageant l'indexicalité avec le film, la photographie a quelques caractéristiques pour fonctionner comme un fétiche : « la petitesse et la possibilité de regard persistant<sup>(11)</sup> ». La capture instantanée d'un objet, souvent liée à la mort, approche la photographie d'un fétiche : « La prise photographique est immédiate et définitive, comme la mort et comme la constitution du fétiche dans l'inconscient, fixé par un regard dans l'enfance, inchangé et toujours actif plus tard<sup>(12)</sup>. »

L'indexicalité est donc liée au fétichisme, qui n'a pourtant aucun rapport avec l'animisme vivifiant la photo. Ce fétichisme est plutôt proche de la mort. Ainsi y-a-t-il deux fétichismes : celui de la vie et celui de la mort. Lié à l'indexicalité, ce dernier s'attache à la matérialité d'un objet photographié. Mais pourquoi ce fétichisme doit-il se lier avec la mort ? La discussion de Spyros Papapetros va nous aider pour répondre à cette question.

Dans son livre intitulé *On the Animation of the Inorganic* (2012), Papapetros réfléchit sur la notion d'animisme développée par Edward Tylor. L'animisme, qui correspond à l'enfance de l'humanité selon Tylor, revient parfois même chez « Européens complètement matures ». « Après avoir heurté leur tête dans des meubles ou un mur<sup>(13)</sup> », par exemple. Un homme intelligent peut être poussé dans un moment de douleur agonisante pour frapper ou battre l'objet sans vie dont il a souffert. Tylor décrit ainsi :

Même parmi les Européens civilisés, comme le dit si bien M. Grote, « la force de la passion momentanée suffit souvent à remplacer l'habitude acquise, et même un homme intelligent peut être poussé dans un moment de douleur agonisante pour frapper ou battre l'objet sans vie dont il a souffert. » En de telles matières, l'esprit sauvage représente bien l'étape enfantine. Le sauvage originaire du Brésil mordrait la pierre sur laquelle il trébuchait, ou la flèche qui l'avait blessé<sup>(14)</sup>.

(7) René Leboutte, *L'archiviste des rumeurs. Chronique de Gaspard Marnette, armurier, Vottem 1857-1903*, Liège, Editions du Musée de la vie wallonne, 1991, pp. 60-61.

(8) Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004, p. 220.

(9) *Ibid.*, p. 221.

(10) *Ibid.*, p. 20.

(11) Christian Metz, «Photography and Fetish,» *October*, vol. 34, 1985, p. 81.

(12) *Ibid.*, p. 84.

(13) Spyros Papapetros, *On the Animation of the Inorganic: Art, Architecture and the Extension of Life*, Chicago, University of Chicago Press, 2012, p. 18.

(14) Edward B. Tylor, *Primitive Culture*, vol. 1, London, John Murray, 1871, pp. 258-259.

L'animisme revient ainsi uniquement comme désastre chez contemporains. Dans la peinture ainsi que dans l'architecture, Papapetros retrace l'histoire occidentale de l'animisme, dont l'expression est toujours liée à la catastrophe. Sans doute en est-il de même pour le fétichisme. Trouvée uniquement chez les autres, la notion anthropologique de fétichisme est plutôt une notion positive, donnant la vie aux objets inanimés. Adapté aux occidentaux par la psychologie et la psychanalyse, le fétichisme devient maladif, diffusant l'odeur d'un cadavre. C'est ce fétichisme néfaste que Christian Metz a trouvé dans la photographie.

#### 4.

Contrairement au fétichisme de la vie qui concerne la photographie en générale, celui de la mort ne s'attache qu'à un certain nombre d'objets photographiés. L'étoffe est un des objets privilégiés de ce fétichisme, et ce non seulement parce que les matériaux vestimentaires comme cuir ou caoutchouc sont typiquement fétiches. En montrant visuellement le sens de toucher, la photo d'un morceau d'étoffe semble renforcer la relation indexicale avec le référent.

Miyako Ishiuchi est une photographe, pour qui l'étoffe est un de ses sujets favoris. Dans la série « Mother's » qu'elle a exposée en 2002, elle a pris en photo des vêtements de sa mère récemment décédée. En employant le même style, elle a commencé un projet de photographier des objets laissés par des victimes de la bombe atomique d'Hiroshima, conservés dans l'archive du Musée du mémorial pour la paix. Ce projet a abouti, en 2008, à la publication d'un livre de photos intitulé *Hiroshima*<sup>(15)</sup>.

On y trouve facilement des éléments fétiches, surtout dans les photos des objets comme une fausse dent ou une paire des lunettes. Il ne s'agit pourtant pas ici de critiquer moralement le fait qu'elle a fétichisé les objets laissés par des victimes de la guerre. Cette sorte de critique n'aurait pas de consistance sans supposer le fétichisme désastreux et néfaste. Un problème plus délicat surgira lorsqu'on constate la coexistence de deux fétichismes dans les œuvres d'Ishiuchi.

Certes, les objets des victimes, conservés dans l'archive sombre, ont attiré de nouveau l'attention grâce au projet de Miyako Ishiuchi. Ce serait sans doute une tentative de « restituer aux objets, longtemps conservés comme documents, les corps qui habitaient dedans », comme dit Hayashi-Hibino Yoko<sup>(16)</sup>. Pourtant, ces objets redécouverts restent en suspens, sans jamais retrouver leurs noms propres. Est-il exagéré de dire qu'ils sont presque crucifiés sur une table lumineuse ? Le fétichisme animiste a à peine réussi à vivifier les objets inanimés, avant que le fétichisme indexical les ait fixés et immobilisés. Les corps des victimes du 6 août 1945 n'ont-ils pas été tués de nouveau ?

Les œuvres d'Ishiuchi pourraient être mis en contraste avec l'ouvrage de Mathieu Pernot, intitulé *Un camps pour les bohémiens* (2001)<sup>(17)</sup>. Ayant connu l'existence d'un camp de concentration pour nomades aménagé sous le gouvernement Vichy, Pernot commence à faire des recherches dans un archive. A l'aide des photos d'identité retrouvées dans l'archive, il a réussi à trouver quelques survivants, dont il a pris les portraits, avec un intervalle de soixantaine d'années. Pernot redonne la vie aux photos d'identité, qui ont servi à fixer indexicalement les incarcérés. La relation entre la photographie et la mort n'est donc pas une évidence. La photographie pourrait être un médium qui donne la vie aux objets inanimés.

(15) Miyako Ishiuchi, *Hiroshima*, Tokyo, Shueisha, 2008.

(16) Hayashi-Hibino Yoko, "Representing the Loss of Loved Ones," Ishiuchi Miyako, *Infinity ∞*, Tokyo, Kyuryudo, 2009, p. 130.

(17) Mathieu Pernot, *Un camps pour les bohémiens*, Arles, Actes Sud, 2001.