

Le support et la commande : une « croisière » photographique en Algérie

Marc-Emmanuel MÉLON

Université de Liège

Dans la société actuelle où domine encore une conception romantique de l'art et de la littérature, il est de bonne convenance d'opposer l'Auteur, héros solitaire épris de liberté et dont l'œuvre est d'autant plus belle qu'elle échappe à toute contrainte, notamment financière, à la société marchande et aliénante qui, par esprit de lucre ou par bêtise, réduit l'art à une marchandise. Un tel procès, vieux de deux siècles, est bien sûr caricatural. Contestée dès le milieu du XIX^e siècle, notamment par les défenseurs de l'art industriel (John Ruskin ou William Morris, par exemple), cette conception romantique de l'art qui survit encore dans certains milieux explique le dédain avec lequel sont encore évaluées certaines productions populaires ou industrielles ou encore, de façon symptomatique, les œuvres de commande. L'artiste, l'écrivain, le photographe ou le cinéaste qui réalisent une œuvre de commande acceptent de soumettre leur art aux exigences de leur commanditaire ou, pire encore, aux attentes du marché. Aux yeux des romantiques, ce renoncement est une déchéance indigne qui justifie que les œuvres produites dans de telles conditions soient jugées inférieures aux œuvres personnelles réalisées en toute liberté. Ceux qui s'arcboutent à cette idée oublient que tous les chefs-d'œuvre de la Renaissance étaient des œuvres de commande.

La commande est un jeu de pouvoir où, selon leurs intentions respectives, les relations entre l'auteur et son commanditaire évoluent de l'entente cordiale au conflit ou de la guerre de tranchée au compromis. Comment l'auteur parvient-il à répondre à la commande sans renier ses convictions personnelles ? Jusqu'à quel point peut-il orienter la commande, si pas la détourner ? Comment le commanditaire parvient-il à maintenir son projet initial soit en l'enrichissant de la créativité de l'auteur, soit, au contraire, en rabaissant ses talents ? Selon le pouvoir qu'exerce le commanditaire et la capacité de résistance de l'auteur, les contraintes techniques, économiques ou esthétiques peuvent conduire l'auteur à sacrifier ses aspirations fondamentales pour que le projet aboutisse ou, à l'inverse, être assouplies

par le commanditaire pour donner libre cours à une inspiration de l'artiste qu'il juge appropriée et féconde. Ce rapport de force varie selon divers critères, parmi lesquels la notoriété de l'artiste auquel on fait appel. Plus celle-ci est importante, plus le commanditaire est enclin à restreindre ses exigences. Il n'est donc pas étonnant que nombre d'œuvres de commande soient des œuvres de jeunesse, acceptées bien souvent par l'auteur pour raison alimentaire, mais aussi parce qu'il y voit l'occasion de se faire connaître. De son côté, le commanditaire qui s'adresse à un jeune auteur peu connu conserve sa position dominante et donc la garantie que l'œuvre répondra à ses attentes. Si le conflit ne se résorbe pas, le projet peut être arrêté, l'œuvre refusée et reléguée au placard, comme en fut victime, quarante ans durant, le fameux Balzac de Rodin. Au pire, comme le cinéaste Paul Meyer en a fait la terrible épreuve après le tournage de son chef d'œuvre *Déjà s'envole la fleur maigre*, le commanditaire peut exiger le remboursement de sa mise et condamner l'artiste à ne plus pouvoir travailler. Dans tous les cas de figure, l'œuvre achevée (si elle l'est) portera les marques de ce conflit.

Le support figure inmanquablement parmi les contraintes qu'impose le commanditaire qui choisit, selon les cas, le matériau, la technique, les dimensions, la durée. L'auteur devra adapter l'œuvre aux contraintes matérielles qui lui sont imposées. C'est précisément cette adaptation qui est intéressante : d'un côté le support détermine l'œuvre, de l'autre celle-ci, pour respecter le cadre prescrit ou, au contraire, s'en écarter, invente de nouvelles formes. Le rapport entre l'œuvre et son support est un indice de la relation entre le commanditaire et l'auteur.

D'innombrables œuvres de commande auraient pu être convoquées pour analyser en profondeur ce processus et le rôle qu'y joue le support. Le cas ici analysé — un livre illustré de photographies publié par Hubert Nyssen en 1970, soit avant qu'il ne devienne l'éditeur puis l'écrivain que l'on sait — n'est pas le plus radical, dans un sens ou dans l'autre. Pas d'exploitation de l'auteur ni d'effacement de ses aspirations personnelles, pas d'accaparement ni de détournement du projet par l'auteur. C'est un cas médian dans lequel on décèle comment un futur écrivain qui cherche sa voie mais n'a pas encore déterminé un projet personnel, exploite un cadre éditorial contraignant pour expérimenter un style et une vision.

LA PHOTOGRAPHIE DANS LE LIVRE

À regarder aujourd'hui les photographies qu'Hubert Nyssen a rapportées d'Algérie, on voyage deux fois. Voyage dans l'immensité de l'espace algérien que l'écrivain aventurier a traversé de long en large, au cours de plusieurs séjours en compagnie du cartographe Jean-Philippe Gautier, à la fin des années 1960. Mais aussi voyage dans le temps, dans la riche histoire de ce pays encore fortement ancré dans la vie traditionnelle et dont le passé, parfois lointain, effleure à la surface du temps présent, un présent qui, figé dans l'ambre photographique, a aujourd'hui près d'un demi-siècle. L'Algérie d'alors était une jeune république

qui, après une longue guerre d'indépendance puis le coup d'État du colonel Boumediene en 1965, commençait à peine à se construire. Ce temps-là correspond aussi à un moment de la vie d'Hubert Nyssen qui, quoique quadragénaire, n'était encore devenu ni romancier, ni éditeur, mais affirmait déjà son amour du sud, du voyage et de l'écriture, ainsi qu'un certain goût pour la photographie qu'il pratique certes en amateur, mais en amateur poète.

De ses divers séjours en Algérie, Hubert Nyssen rapporte notes et images qui font la matière de deux livres, tous deux publiés chez Arthaud, éditeur spécialisé dans les livres de voyages et d'exploration. Le premier, intitulé *L'Algérie en 1970 telle que je l'ai vue*, est un essai politique sur le développement du pays dirigé par Houari Boumediene, dont le portrait orne la couverture de l'ouvrage. On pouvait s'attendre, à lire le titre, que Nyssen ait publié les images de ce qu'il avait vu en Algérie. Pourtant, ce plaidoyer vantant l'action du nouveau régime n'est pas illustré. Le second livre, édité deux ans plus tard sous le titre *L'Algérie* (fig. 1), est publié dans la collection « Le monde en images ».



Fig. 1. Couverture du livre *L'Algérie* publié chez Arthaud en 1972.
Texte et photographies (*partim*) d'Hubert Nyssen.

Conçu et élaboré par les éditions Arthaud comme un guide de voyage, il se compose de deux chapitres introductifs relatifs l'un à la « réalité » de l'Algérie, l'autre à la « personnalité algérienne », puis de cinq itinéraires à travers le pays : Alger, l'Ouest, l'Est, les Hauts Plateaux, le Sud. L'ouvrage est abondamment illustré de huit cartes et 142 photographies hors-texte, dont 85 ont été prises par Nyssen. Les autres illustrations, notamment les 19 photographies en couleurs, proviennent du fonds photographique des éditions Arthaud et de divers

photographes inconnus. Chacun des sept chapitres se compose d'un texte introductif, de plusieurs pages de commentaires des illustrations qui suivent et d'une dizaine de pages illustrées de photographies. D'Alger à Tamanrasset, de Constantine à Tindouf, de Tlemcen au Tassili, les photographies font découvrir les villes et les villages, les paysages (la mer, la montagne, le désert, les oasis), les gens (femmes, enfants, bédouins), les scènes de rues, les marchés, la vie quotidienne, les monuments historiques, les sites antiques, les maisons traditionnelles, l'architecture contemporaine, les peintures rupestres du Tassili et les sites pétroliers du sud du pays. L'éventail encyclopédique assez large des images répond parfaitement aux attentes éditoriales d'un guide de voyage. La qualité visuelle des photographies est indéniable mais leur esthétique est assez conventionnelle (fig. 2).



Fig. 2. Hubert Nyssen, « Écoliers à Beni Isguen » dans *L'Algérie*, ill. 16.

Il est ainsi frappant de constater combien, dans le livre, il est parfois difficile de distinguer les photos prises par Nyssen de celles qui proviennent du fonds Arthaud.

La fonctionnalité de l'ouvrage n'ôte rien à la qualité des textes dont l'écriture précise et élégante d'Hubert Nyssen est toujours apte à polir, par de fréquentes métaphores, la rugosité des informations touristiques requises. Dès l'entame du livre, l'auteur avertit clairement le lecteur : « le livre que voici se présente comme un livre de croisière. » Une croisière : un mot qui résonne étrangement pour qualifier un voyage dans un pays en grande partie désertique où l'eau vient si souvent à manquer. Mais la métaphore s'applique moins au pays traversé qu'au mode de circulation proposé par le livre : la croisière alterne les déplacements et les escales

au cours desquelles le voyageur découvre le pays. Ainsi ira le lecteur du livre, tantôt entraîné par le texte qui l'oriente sur la route, tantôt arrêté ici ou là par les photographies qui fixent un aspect du chemin. Mais Nyssen file la métaphore et précise l'allure ralentie que prendra la « navigation » : « Il convient alors de ne point traverser, courir ou contourner. Il importe au contraire de louvoyer, de s'abandonner à une dérive et, comme disent les navigateurs, de se mettre à la cape¹. »

La « croisière » algérienne est donc à entendre au plus près de la circulation poétique des mots, comme Nyssen nous y invite par une citation rimbalde : « Entrer dans la diversité algérienne et dire avec Rimbaud : "Et dès lors, je me suis baigné dans le poème"². » À l'adresse du lecteur que le vocabulaire marin rend perplexe, les premières photographies du livre, disposées en un vis-à-vis explicite, font se répondre les courbes joliment dessinées par les vagues d'un côté, par une crête de dune de l'autre (fig. 3a et 3b).

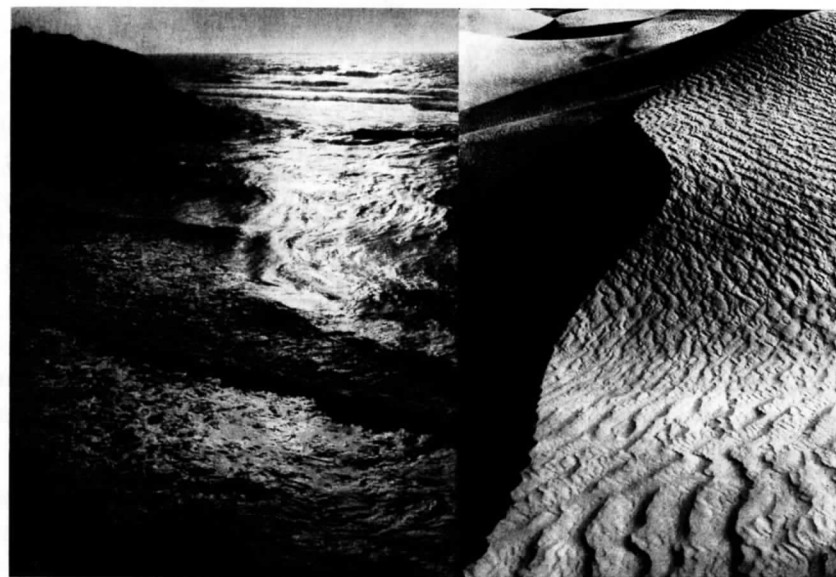


Fig. 3a. Hubert Nyssen, « La Corniche d'Or et la côte près de Mostaganem », *L'Algérie*, ill. 2.

Fig. 3b. Hubert Nyssen, « Le grand erg occidental dans les environs d'El Goléa », *L'Algérie*, ill. 3.

Une telle mise en page n'a pas pour seule fonction de produire une rime visuelle justifiant la métaphore de la croisière. Elle illustre aussi l'idée, souvent énoncée, que la partie septentrionale du pays est prise entre deux mers, la Méditerranée au nord et la « mer saharienne » au sud. Dès la page suivante, une

1. Hubert Nyssen, *L'Algérie*, Paris, Arthaud, coll. « Le monde en images », 1972, p. 9.

2. *Ibid.*, p. 38.

autre image³ produit (fig. 4) une métaphore visuelle comme rarement la photographie a le pouvoir d'en faire : une embarcation lourdement chargée, portant six passagers et un rameur, fraye son chemin dans une mer de sable.



Fig. 4. Hubert Nyssen, « La barque du passeur sur l'Oued Chelif », *L'Algérie*, ill. 4.

Il faut en revenir au texte pour s'assurer de ce qu'on voit : l'oued Chelif, que la barque du passeur tente de traverser, a été grossi par l'orage et chargé des terres épaisses que l'érosion lui a livré sur son parcours. Le lecteur comprend que l'instantané photographique, en figeant les remous de l'eau sablonneuse, a créé l'effet d'une mer de sable. Le voici prévenu : dans ce guide de voyage, la photographie n'est pas qu'illustrative, elle est fondamentalement poétique.

Le livre entraîne le lecteur à voyager autrement : non plus au rythme d'un itinéraire imposé mais au gré des dérives imaginaires que l'écriture de Nyssen l'invite à emprunter. La photographie des sables du désert donne ainsi à l'écrivain l'occasion de s'abandonner au plaisir de la métaphore érotique :

Avec le sable, l'imagination est sollicitée par les lignes avant de l'être par les formes. Les dunes des grands ergs, dans leur dévergondage, initient le voyageur à une sorte d'érotisme visuel. Échines, croupes, seins, ventres, épaules, pareillement ensevelis, s'enchevêtrent à l'infini du regard. Les chairs plus douces que la chair sont illuminées par d'émouvants reflets. Les lignes s'imposent quand on progresse vers ces formes peu à peu dénouées par l'œil : ondes capricieuses, vaguelettes gravées, filigranes provisoires. Enjôlé par la danse sinueuse, le regard s'enivre. Alors se livre le secret : les formes sont les chimères de lignes tracées par le vent. Les arêtes des vagues cernent des bols de lumière. L'espace contenu donne l'impression de se charger de substance charnelle⁴.

Depuis toujours, le désert, apte à « dévergonder » l'œil du voyageur et à l'emmener aux frontières du réel et de l'imaginaire, a suscité de semblables visions qui donnent aux dunes leur « substance charnelle ». Entre les visions diaboliques de Saint Antoine l'Ermitte et les visions mystiques de l'ascète en quête d'absolu, l'érotisme latent du désert, chaud et dénudé, « enivre le regard », fait voir l'invisible au-delà du visible, ouvre l'image au mirage. Mais Nyssen a soin de s'arrêter au seuil de sa vision, laisse le champ libre à l'imagination et évite l'écueil de l'image littérale sur lequel ont échoué tant de photographes.⁵

Tel est donc le déploiement que le texte assigne à l'image au-delà de laquelle il y a toujours autre chose à voir. « L'Algérie est un royaume de signes par lesquels se manifestent les vertiges du monde »⁶ écrit Nyssen à l'orée des itinéraires auxquels il invite le lecteur. Il ajoute : « Ces signes ne sont jamais médiocres. Même légers, mêmes transparents, ils appartiennent encore à l'univers de la tragédie. Vie et mort y reviennent sans cesse, se défient, s'accordent, se défont. » C'est le paysage surtout qui fait ainsi ricocher son regard. Il décrit ainsi la casbah d'Alger : « Par son inclinaison, l'île surpeuplée donne l'impression de chavirer. Comme si, d'un même mouvement, elle célébrait sa gloire et s'enfonçait dans la nuit⁷. » Dans les Aurès, il parle de « la danse de la montagne » dont les cannelures profondes donnent l'impression « de contempler un gigantesque *scenic railway* ou de voir, ensevelies dans la rocaïlle, de grandes poulies aux diamètres variés, accouplées l'une à l'autre⁸ ». Apparaît bien ici la double dimension de ce livre qui n'est pas seulement invitation au voyage (projet éditorial), mais incitation du regard et ouverture à l'imaginaire (projet auctorial). Constants tout au long de l'ouvrage, les deux pôles de l'entreprise joignent l'utile à l'agréable ou plutôt, pour reprendre la devise d'Hubert Nyssen, le plaisir à la nécessité.

LA PHOTOGRAPHIE HORS DU LIVRE

Il est intéressant de constater que toutes les photos prises par Hubert Nyssen en Algérie n'ont pas été publiées et, à l'inverse, qu'il n'est pas l'auteur de toutes les illustrations du livre. Nyssen a conservé de son voyage un lot de 224 épreuves originales, au format 18x24, dont quelques-unes sont en double exemplaire⁹. La

5. À l'exception notoire d'Edward Weston ou de Jean-Loup Sieff, pour ne citer que les plus talentueux.

6. *L'Algérie*, p. 35.

7. *Ibid.*, p. 42.

8. *Ibid.*, p. 99.

9. L'ensemble des épreuves originales conservées est incomplet. Quarante-six clichés publiés dans le livre et attribués à Nyssen n'y figurent pas. Parmi les photos publiées, on trouve de nombreuses différences de cadrage avec les tirages originaux. Sous réserve d'un inventaire plus approfondi des archives photographiques, Hubert Nyssen aurait donc pris au moins 270 photographies en Algérie. Sans doute devait-il y en avoir beaucoup plus.

3. *Ibid.*, illustration n° 4. Phot. Hubert Nyssen.

4. *Ibid.*, p. 18.

qualité parfois médiocre des tirages¹⁰ et la numérotation codifiée écrite au crayon au dos de chaque image laissent penser qu'il s'agit de copies de travail tirées pour les besoins de la publication.

La comparaison entre le lot d'épreuves originales conservées et le livre publié par Arthaud est instructive. Même si toutes les images de Nyssen ne nous sont probablement pas parvenues, la comparaison des deux ensembles permet de comprendre par quels processus le premier est devenu le second. Il y a d'abord un processus d'adjonction. Toutes les illustrations que nécessite un guide de voyage n'ont pas été rapportées par Nyssen, qui ne disposait pas de tous les moyens opérationnels requis : il ne pratique ni la photographie en couleurs ni la photographie aérienne. Peut-être n'a-t-il pas obtenu les autorisations nécessaires pour photographier dans des lieux tels que le port d'Alger (ill. 58 à 60) ou les musées (ill. 53-54). Plus simplement, son périple ne l'a sans doute pas conduit sur des lieux que l'éditeur souhaitait voir illustrés, comme par exemple des ateliers d'artisans (ill. 21 à 23). Tout ceci est assez clair et se passe de commentaires.

Il y a ensuite un inévitable processus de suppression. Il est cependant étonnant de constater que la plupart des images non publiées ne s'écartent guère du projet éditorial. Ce ne sont ni des photos personnelles (Nyssen aurait pu se photographier lui-même, ainsi que les conditions de son voyage ou les personnes qui l'accompagnent), ni des photos dérangeantes qui auraient porté un regard décalé sur la réalité du pays, à la manière, par exemple, d'un Robert Frank aux États-Unis en 1955. Au contraire, la plupart des photos non publiées auraient pu figurer dans le livre. Premier constat : ces photos écartées forment des séries, raison sans doute suffisante pour les mettre de côté. Un simple classement thématique montre que Nyssen s'intéresse à des motifs précis : des dunes de sable (fig. 5), des rochers et des arbres. On a vu d'où provenait l'intérêt de l'auteur pour les dunes de sable. Examinons les deux autres séries.

Nul doute qu'Hubert Nyssen était fasciné par les rochers. On trouve dans l'ensemble des photos conservées une trentaine de clichés de rochers auxquels l'érosion a donné des formes surprenantes. Pitons volcaniques du Hoggar, falaises striées, dômes arrondis, pics étroits dressés vers le ciel ou rocs isolés et lissés par le sable et le vent, ces rochers prennent soudain l'allure de monuments, de maisons, de façades de palais baroques, de tombeaux. La nature, ici, devient architecture ou sculpture capable de faire surgir de la pierre d'étonnantes formes zoomorphes.



Fig. 5. Hubert Nyssen, Sans titre, tirage original, ca 1971, Université de Liège, CELIC, fonds Hubert Nyssen.

La récurrence de ces motifs dans la collection photographique témoigne de l'attrait de Nyssen pour les possibilités d'expansion poétique des formes qu'offrent ces sculptures de la nature qui, tels les moutons qu'on découvre soudain dans les nuages, excitent l'imagination du spectateur. Encore fallait-il les découvrir, quitter la route, gravir les amas rocheux sous un soleil torride, tourner autour des rochers jusqu'à trouver l'angle adéquat sous lequel apparaît la vision qu'ils proposent, enfin les photographier, capter l'illusion, l'enfermer dans la boîte à images pour pouvoir l'emporter comme un fauve dans sa cage. Car c'est ici que la photographie trouve sa pleine justification, ici qu'elle n'est plus seulement reproduction du monde mais transformation du réel par le regard de l'homme, ici qu'elle fait surgir un imaginaire au travers de la réalité, ici qu'apparaît presque une « surréalité ». Mais il ne faut sans doute pas aller si loin (fig. 6-7-8).

L'autre motif qui passionne Nyssen ne surprendra pas ceux qui l'ont connu ou connaissent son œuvre : il aime les arbres. Du palmier ordinaire à l'arbuste solitaire aux portes du désert, ces arbres aux ramures tantôt élancées, tantôt torturées créent de belles compositions graphiques (fig. 9). Les amateurs d'herméneutique à cinq sous pourront toujours y lire la symbolique traditionnelle de l'arbre de vie qui tire un trait vertical entre la terre et le ciel; de l'arbre de l'espoir qui plonge ses racines dans le passé et pousse ses branches vers l'avenir; ou encore du tronc patriarcal et puissant qui engendre une multitude de rameaux. Il n'est pas non plus interdit de croire que Nyssen, amateur de métaphores, ait pensé à l'arbre pour illustrer sa vision de l'Algérie, si ce n'est que, justement, aucune de ces images ne figure dans le livre. Car c'est ici que la vision de l'homme se détache clairement de celle du guide de voyage. Ici que la photographie devient autre chose qu'un carnet de notes. Ces photographies d'arbres, de rochers, de dunes, qui ne nous disent rien de l'Algérie à la fin des années 1960 et encore moins ce qui séduit l'amoureux de ce pays : les

10. Défauts divers : mauvaise exposition, manque de contraste, nombreuses poussières, recadrages, traces d'encre ou de papiers restés collés. La signification du code de numérotation est inconnue et à mettre sans doute en rapport avec la structure du livre.

Algériens, Nyssen les a gardées pour lui-même, pour un autre projet, pour un autre support qui n'était plus un guide de voyage.

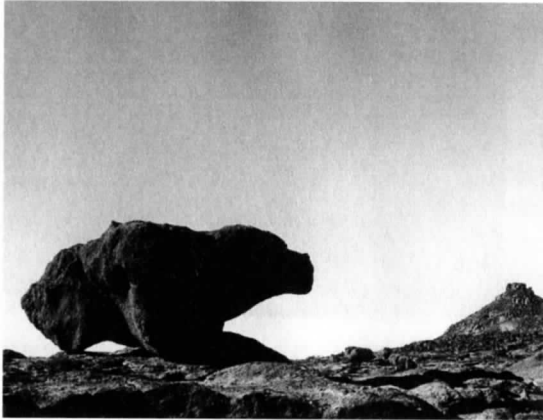


Fig. 6. Hubert Nyssen, Sans titre, tirage original, ca 1971, Université de Liège, CELIC, fonds Hubert Nyssen.

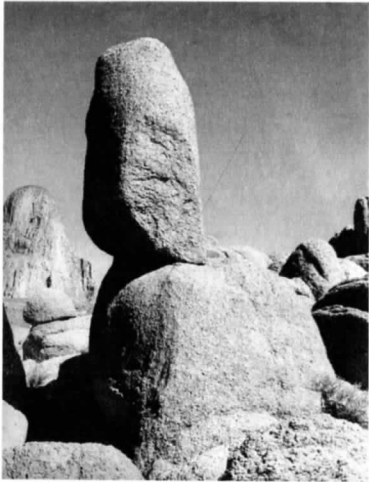


Fig. 7. Hubert Nyssen, Sans titre, tirage original, ca 1971, Université de Liège, CELIC, fonds Hubert Nyssen.



Fig. 8. Hubert Nyssen, Sans titre, tirage original, ca 1971, Université de Liège, CELIC, fonds Hubert Nyssen.



Fig. 9. Hubert Nyssen, Sans titre, tirage original, ca 1971, Université de Liège, CELIC, fonds Hubert Nyssen.

À l'examen des deux ensembles de photographies, celles publiées dans le livre et celles que Nyssen a conservées par devers lui, on comprend à quel point la contrainte du support a été dominante dans un projet global conçu par l'éditeur et auquel l'auteur a collaboré activement. Rien dans ce livre ne laisse supposer un quelconque conflit entre l'auteur et son commanditaire. Tout en lui imposant la structure d'un guide de voyage, l'éditeur a laissé la « croisière » de l'écrivain partir à la dérive — une dérive poétique — et signer des textes qui témoignent d'une vision très personnelle, juste et sensible, de l'Algérie. Mais les photographies d'arbres, de dunes et de rochers ne pouvaient trouver leur place dans un tel livre. Nyssen le savait mais, en les prenant dans des conditions parfois difficiles, il poursuivait un autre but, loin de la commande.

On peut, à ce stade, émettre l'idée que ces trois séries d'images, qui ont en commun un même souci pour la forme de la matière, plus précisément pour des configurations ligneuses, rocheuses ou sablonneuses, participent chez Nyssen d'un vrai projet de recherche plastique. Une fois photographiées, découpées par le cadre qui relègue tout leur environnement dans le hors-champ, ces formes naturelles qui n'ont strictement rien à dire de l'Algérie, auraient pu être prises partout ailleurs. Seul les transforme le regard que l'artiste leur porte. Le rocher devient sculpture zoomorphe, l'arbre se fait graphisme, la dune architecture de sable. Et tous, ainsi vus, deviennent des œuvres d'art photographique qui, pour être reconnues comme telles, exigent d'être mises en série sur le mur blanc d'une galerie, ou d'être publiées dans un livre ou une revue de photographie. En d'autres termes, de trouver un autre support.

Observant la commande, Nyssen a accepté de ranger ses photographies plastiques dans un tiroir. Il a renoncé aussi à leur donner un autre support. Jamais exposées ni publiées jusqu'à présent, ses images ne pourraient l'être, aujourd'hui, qu'en raison de la notoriété acquise depuis lors par leur auteur. En 1970, leur qualité incontestable n'était cependant pas suffisante pour qu'elles soient remarquées dans la multitude des photographies de ce type prises par d'innombrables photographes suivant tous, plus ou moins, la trace d'Ansel Adams, de Minor White ou d'Aaron Siskind. Dans un champ photographique saturé, les recherches plastiques de Nyssen ne pouvaient, par manque d'originalité, sortir du lot. Sans doute le savait-il, puisque les images sont restées dans leur boîte, gardées sans être regardées, comme la plupart des photos prises par chacun de nous. Mais nous savons — et Nyssen avec nous — pourquoi nous conservons certaines images, quitte à ne pas leur accorder l'attention requise. Durant des décennies, ces photos de dunes, de rochers et d'arbres, qui ne dessinaient plus un paysage algérien depuis longtemps, ont meublé l'espace mental de leur auteur. Elles ont sans doute alimenté l'imaginaire de Nyssen, lorsqu'il a privilégié l'écriture. L'avenir lui a donné raison.