

## « JOEL-PETER WITKIN : LE CHOIX DU PIRE »

PAR HERVÉ CASTANET

Joel-Peter Witkin est photographe. Il est né en 1939 à Brooklyn (New York). Depuis 1975, il vit et travaille à Albuquerque au Nouveau-Mexique – USA. Son œuvre est connue, exposée internationalement et ses étonnantes photographies (des « tableaux photographiques » dit Pierre Borhan<sup>1</sup>) – où sexe, pornographie, monstres divers et icônes saint-sulpiciennes cohabitent – largement reproduites. Des polémiques naissent. Doit-on exposer de telles images (qui choquent) et si oui pourquoi – et sinon, tout aussi bien, pourquoi ? Il y a radicalement les *pour* et, tout aussi radicalement, les *contre*. Qu'ajouter de plus ? Prendre parti, trouver la voie médiane, passer à autre chose ? Ou bien justifier (ou dénoncer) la *provocation* (puisque ce terme est systématiquement associé à Witkin) dans l'art ? Ou encore... La réponse : nullement ! Procédons autrement. Comment ? Voici !

SAINT WITKIN

Joel-Peter est donc un artiste célèbre. Ses expositions font grand bruit. Les journaux en parlent, la circulation de ses œuvres s'étale dans la presse et pas seulement spécialisée. Ainsi en 2000, lors d'une mémorable exposition à l'Hôtel de Sully (Patrimoine photographique), intitulée *Disciple et Maître*, le quotidien *Le Monde* (c'est le *contre*) avait pu s'interroger exaspéré : « Mais pour qui se

---

<sup>1</sup> Pour les ouvrages cités, voir la bibliographie en fin d'article.

prend donc M. Witkin ? » *L'Humanité* (c'est encore le *contre*) lui reprocha son moralisme et son politiquement correct – « N'est pas subversif qui veut » titra un article. Une autre publication (le magazine *Photo*) rangea cet artiste parmi les maîtres et lui consacra un imposant dossier flatteur (c'est le *pour*) : « Joel-Peter Witkin inaugure notre grande série consacrée aux maîtres de la photographie. » Traité comme un *people*, voici la présentation du personnage : « Pour vous, *Photo* a rencontré Joel-Peter Witkin. Au premier abord, on est surpris de découvrir un homme si loin de ce que l'on pouvait imaginer en voyant ses photos – même les portraits qu'on publie de lui ne lui ressemblent pas. C'est un Américain rondouillard de 60 ans, bien dans sa peau, chaleureux, attentionné, soucieux de vous mettre à l'aise. Puis on l'écoute. Il est brillant, d'une culture rare, plein d'humour et désireux de vous expliquer et de vous faire comprendre son œuvre. Et on repart en s'apercevant qu'effectivement, Witkin et ses photos se ressemblent : ils ne parlent que d'amour. » Un critique, Alain D'Hooghe, ajoute : « Par cet étrange phénomène de transfert et d'identification qui s'opère dès lors que nous regardons intensément une photographie et ceux qui l'habitent, c'est alors à chaque fois notre propre souffrance, notre propre mort que Witkin nous donne à voir. Ce qui explique la difficulté qu'éprouvent certains à pénétrer cette œuvre, à l'appréhender sans détourner le regard [...]. Il aurait pu prêcher, continuer comme il l'a fait dans sa jeunesse à soigner des lépreux en Inde, se retirer du monde en ermite ; il a choisi l'art pour donner un sens à son existence et faire œuvre utile. » Ces dernières remarques, malgré des différences de style et de rigueur dans la formulation, déploient la même logique : *Witkin est mon (notre) prochain* (comme Pierre Klossowski avait pu écrire en 1947 un essai sous l'intitulé *Sade mon prochain*) et c'est à ce titre – *lui, notre autre nous-même* – que son œuvre doit être acceptée. Cette approche, somme toute fleur bleue, du photographe, semble être devenue la règle. Witkin lui-même y

participe activement. A la question *Qui êtes-vous ?*, il répond : « Ma vie consiste à évoluer en tant qu'être humain, à devenir plus compréhensif, plus attentif, et mon travail évolue en même temps. Je suis toujours surpris quand on pense que mon travail est sombre, lugubre. Il n'est rien de tout cela. Il s'agit de la condition humaine : mystère et misère. Rien n'est parfait dans la vie. » *Vous croyez en Dieu ?* lui demande-t-on. Il rétorque : « Bien sûr. Je suis catholique pratiquant. Je ne pourrais pas vivre sans cela. Je ne comprends pas comment les gens peuvent dire : "Nous ne savons pas comment nous sommes arrivés là, ni pourquoi, quel est le sens de la vie, qu'y a-t-il après la mort ?" c'est absurde et ils ne peuvent pas croire que la science va leur fournir une réponse, encore moins Wall Street... » À New-York, à la fin des années 1960 et au début des années 1970, encore étudiant, il réalisa des séries consacrées au Christ, incarnation de Dieu. La boucle est bouclée : les photographies de Witkin sont *notre* monde – celui que nous ne voulons pas voir et qui nous aveuglerait – si pur, si beau, si naturel, si plein de sens religieux (« Je veux montrer combien ils sont beaux et pour moi c'est tout naturel »). Les critiques le disent – Witkin le contresigne. *Saint Witkin*, en sa posture, fait son entrée médiatique – « Pour moi, l'artiste est aussi pur qu'un saint. Je les mets sur le même plan ».

Laissons de côté ces fariboles où une œuvre est vidée de ses conséquences (= du réel qu'elle traite et produit) au profit d'une fiction lisse, aseptisée qui laisse tous ses droits au pouvoir commercial du marché de l'art, où les mots de l'artiste deviennent les *bons mots* d'une célébrité noyés dans les tics de l'originalité provocatrice. Ce réel que P. Klossowski, toujours à propos du marquis, fera ressurgir dans un second essai, daté de 1966, « Sade ou le philosophe scélérat ». Affirmons à notre tour : « Witkin ou le photographe scélérat ». Ce mot de *scélérat* ne désigne aucune moralisation de l'œuvre – peut être dit *scélérat* celui qui ne recule pas à défier Dieu par l'édification rationnelle de la

pornographie ou de l'abjection. Eugenia Parry Janis qui a souvent écrit sur Witkin note : « Rien dans les images de Witkin n'est destiné à être pris à la lettre, cela semble aller de soi. » À rebours de cette désinvolture (qui veut nous conduire « au royaume des mythes, là où les dieux nous atterrent et nous horrifient par l'enchevêtrement de leurs crimes » !), prenons chaque photographie justement... *à la lettre*.

Quelles sont les photos effectivement montrées ? Quels artifices sont mis en jeu pour assurer cette monstration (= recouvrement d'un réel) ? Qu'en dit, *pour de bon*, son auteur lorsque les (ses) semblants enfin vacillent ?

#### PROVOQUER LA SCÈNE

Les photographies de Witkin présentent des traits de style uniques. On ne peut se tromper. Immédiatement elles sont identifiées comme photos *de* Witkin. « Dans ces petits théâtres de l'abjection, les "acteurs", parés et disposés comme des sculptures devant des décors de toile peinte assument les rôles que le photographe leur a assignés dans des représentations classiques des excès érotiques » (E. Parry Janis). Les dits « acteurs » sont vivants ou morts – toujours difformes ou infirmes (« J'ai toujours travaillé avec des gens différents de façon naturelle parce que j'en ai côtoyé dans ma famille [...] j'ai été élevé par ma grand-mère italienne qui était infirme, alors j'ai une grande tendresse pour les infirmes. »). Quelques titres indiquent une direction : *Femme allaitant une anguille*, *Les Épreuves du Christ*, *Androgyne allaitant un fœtus*, *Vénus et Éros au purgatoire*, *La Vénus de Canova*, *Le Baiser*, *Le Sauveur des primates*, *Hermaphrodite avec Christ*, *Torture du pape en exil*, *Masque et organes génitaux coupés en guise de netsuke*, *Portrait d'un nain*, *Théâtre de mort*, *La Beauté aux trois mamelons*, *Le jeune homme aux quatre bras*, *Homme*

*sans jambes, Eunuque, Femme avec tête coupée, Cadavre au masque, Femme se masturbant sur la Lune...* Ainsi, on y trouve des morceaux de corps, sortis moyennant finance des chambres froides de la morgue de Mexico City (« l'école des cadavres »), disposés parmi des restes de repas, des fleurs et des fruits – nouvelles *natures mortes*. On y voit des corps monstrueux, tels ceux apparus dans le film de Ted Browning, *Freaks*, dévêtus, des transsexuels préopératoires et des scènes masochistes ; mais également des dispositifs fétichistes. Les organes sexuels, enchâssés dans des rituels sophistiqués, sont souvent présents – l'abjection revendiquée (matérialisée par le sale, le hideux, le sombre, l'ignoble, le violent, le pornographique, etc.) est toujours active.

Formellement, on y repère, à partir des années 1970, un dialogue (ou pastiche ou réinterprétation) permanent avec les grands maîtres de la peinture (Goya, Géricault, Courbet, Rubens, Rembrandt, Bosch, Vélasquez, Titien, Botticelli, Poussin, Seurat, Picasso, Arcimboldo, etc.) ou de la photographie (Sander, Marey, Nègre, Muybridge, Weegee, Arbus, Lartigue, etc.) – le but est affirmé : « Je renverse les références de l'histoire de l'art », dit-il dans un de ses meilleurs entretiens avec le photographe Frank Horvat en 1989. Certains commentateurs se servent de ces références cultivées (insistantes chez l'artiste) aux chefs-d'œuvre historiques comme d'un alibi culturel. Au nom de ces citations, l'œuvre apparaît plus présentable, plus acceptable, mieux intégrable au champ bien-pensant de l'histoire des arts visuels. L'effet formel souvent se retourne *contre* : l'image est écrasée par un abus des citations poussé jusqu'au maniérisme stéréotypé. Le pastiche s'étiole.

Un point clef pour aborder ces œuvres : Witkin n'attend pas que quelque chose advienne dans la réalité du monde ou des situations (c'est son refus de l'image documentaire) ; il provoque au contraire ce qui va faire pour lui photo – « Je n'avais pas la patience

d'attendre que les choses arrivent d'elles-mêmes ».

La photographie est un *tableau vivant*. Une scène se met en place, une histoire se crée, des gestes ritualisés s'accomplissent et l'objectif immobilise le tout. Le déclic suspend la scène et tout à la fois l'indétermine : quel était l'avant, quel sera l'après ? La réponse échappe ; la narration chez Witkin porte cette ambiguïté. Dans chaque photo, il y a une mise en scène appliquée non sans illusionnisme (notre artiste passe des jours et des jours à l'élaborer avec moult dessins et croquis préparatoires). Un décor théâtral est savamment élaboré (à une occasion, Witkin dira : « *Le Crucifix (Crucified Horse)* m'a coûté plusieurs mois de travail et 25 000 dollars de frais » – il s'agit d'un cheval cloué sur une croix en référence à une photo de Fred Holland Day datée de 1898) dans lequel se multiplient les rideaux, les voiles, les encadrements, les séparations, et des personnages qui jouent un rôle (parfois le leur, parfois celui de personnages classiques). Chaque photo a une valeur démonstrative. Mais c'est une... photographie, elle étale donc ses coordonnées dans le champ du visible et, à ce titre, sa *dé-monstration* se réduit à une monstration. Qu'est-ce qui est visé (= adressé dans son donner-à-voir à son spectateur) dans ce qui est montré ?

UN(E) FEMME-HOMME

Prenons une photo datée de 1990, *Man with dog, Homme avec chien*, et interrogeons le commentaire que Witkin en a donné à notre demande.



Le titre d'emblée l'indique : le modèle est un homme. Voilà ce que l'identité anatomique et sociale affirme. Le modèle est un homme et présente bien à la vue, sur la photographie, l'organe pénien dans toute la lourdeur de sa présence, au repos. Le sexe est décalotté, poils pubiens et bourses parfaitement visibles. Witkin le dit en un mot : « Je l'ai montré(e) comme une sorte de personnage royal du sexe. » Après l'Empereur, voici un Roi. Le modèle tient un bar homosexuel et vit comme une femme. Son corps écrit précisément homme et femme à la fois quant à l'image. Le modèle a des seins, une peau laiteuse, une absence de pilosité, un visage de femme maquillé et coiffé à la manière des années 1920. À supprimer par un cache le sexe viril, rien dans les parties

du corps présenté ne pourrait suggérer un homme. Ôter le cache découvre l'image d'un corps féminin avec un pénis. C'est une femme + un sexe viril. L'organe était déjà là ; le corps de femme fut construit autour comme image. Voilà un sexe d'homme déposé, telle une relique précieuse et vénérée, dans un écrin féminin qui le met en valeur. À nouveau se pose la question de l'identité : elle n'est pas femme, elle n'est plus homme. « Cette personne était ou moins qu'une femme, ou plus qu'une femme. » L'identité sexuelle : homme ou femme, vacille, perd son fondement et son ancrage. Ce corps montré, à sa façon, est un « lieu dévasté » ou plus justement il est le lieu où les semblants de l'identité sexuée volent en éclats. Écoutons Witkin, plutôt longuement. « Et comme souvent les transsexuels pensent qu'ils sont amenés à devenir "elle", tout se passe sur un registre où prime l'intimité. En tout cas, "elle" est apparue nue dans la pièce où je devais faire la photo et j'en étais sidéré. Ses seins étaient sans la moindre trace de cicatrice, contrairement à beaucoup de seins de transsexuels – j'en ai vu beaucoup – où il y a presque toujours au moins des traces de sutures, mais avec la nouvelle méthode, l'implantation de la prothèse se fait par l'aréole ; aussi il n'y avait, pour ainsi dire, aucune cicatrice. J'ai regardé son visage et celui-ci était de toute beauté. J'ai ressenti une telle présence ! Ce n'est jamais en effet le côté purement physique qui m'intéresse. C'est seulement lorsque la présence et l'esthétique de la personne me touchent que je m'intéresse à la forme particulière qui les incarne. C'est comme une illusion. » Pour l'artiste, ce moment où l'identité vacille est une illusion ; mais, à cette illusion, il consent à se laisser prendre parce qu'elle devient image. La photographie, et la beauté qu'elle consigne et sur laquelle il ne cesse d'insister, devient ce voile où se peint l'illusion que l'identité sexuée n'est qu'une plaisanterie. Ce qui est illusoire, ce n'est pas l'identité, c'est la photographie. Witkin poursuit : « J'ai pu la faire poser et je n'ai pris qu'un rouleau de pellicule, je ne prends généralement pas beaucoup de photos car



je sens tout de suite si je vais réussir. Entre le modèle et moi, il faut une complicité, une sorte d'union. Bien que j'arrange l'image, je veille à ne pas "gâcher" la personne complètement. Je dois m'appuyer sur sa propre force de vie, son esthétique et sa chorégraphie personnelles. Tout cela va déterminer l'entente particulière qui va créer la photo. Je ne peux pas être dépendant des modèles car je ne suis pas eux. Je ne partage pas leur façon de voir le monde, mais secrètement j'y suis pour beaucoup – parce que je dois l'être. Après quatre heures de préparation, tout était parfait. Elle sortit avec le coiffeur qui faisait encore ses dernières retouches. Elle ne posait pas encore, était toujours vêtue d'un kimono [...]. Pour ma part, j'étais abasourdi par la beauté de cette personne. J'en étais même à me demander ce qui se passerait si j'habitais Mexico City et si elle devenait mon amante. Voilà où j'en étais ! C'était presque une remise en question de ce que veut dire : aimer une femme. Car cette personne était ou moins qu'une femme, ou plus qu'une femme. Il y avait donc quelque chose de vaguement secret et merveilleux, presque coupable à la regarder. J'avais déjà photographié beaucoup de transsexuels préopératoires et des accidentés, assez pour savoir qu'avec l'énergie qui montait en moi, avec mes sentiments amoureux, je n'avais pas besoin de plus d'une pellicule. En dix photos, dix essais, je savais que je l'avais. Sans hésitations. C'est que tout a marché. À la neuvième ou à la dixième prise, j'étais sûr de l'avoir eue. »

Ah !, le cri (affolé) de Witkin qui croit enfin s'être approprié l'*agalma* phallique, de la tenir dans la main et de l'offrir, après réification par engluement imaginaire, à la contemplation des spectateurs voulus médusés. Witkin, tel un grand chasseur, serait celui qui l'a eue et la photo deviendrait tout à la fois trophée de victoire (sur la *menace de castration*, comme dit Freud) et preuve de sa réussite. Le libertin sadien, lui également, entre véritablement en transe lorsque, enfin, il a eu la « peau du c.. » d'une de ses

victimes. Le parallèle des formulations, quant à la logique qui y préside, est saisissant.

#### HORREUR DE LA DÉCHIRURE

Witkin témoigne de l'effet (subjectif) que lui fait le modèle. Le plus précieux est ce qui suit dans son récit. Le photographe, à Rome, quelque temps après, rencontre un transsexuel *opéré*. Ce n'est plus la beauté fascinante qui surgit, mais l'horreur. Voici sa description : « Durant les deux premières semaines à Rome, j'avais vu une postopératoire splendissime, d'une beauté affolante – Maria Harrow sans bite. Je m'étais dit que la photographe pourrait être intéressant. J'espérais qu'il y aurait encore quelque chose qui émanerait de cette personne qui était toujours un homme, quelque chose qui serait en accord avec le masculin, et en opposition à ce qu'il pourrait y avoir de féminin. Cela me posait question. Alors nous avons convenu d'un rendez-vous, pour parler plus longuement, et elle m'a dit : "D'accord, je te montre mon corps." Elle s'est retirée dans une pièce à côté. J'y suis entré et lui ai dit "ok". Elle s'est déshabillée. Très probablement, depuis ce jour, je ne photographierai plus rien de ce que j'ai vu des postopératoires. Plus jamais, à moins que ne subsiste en eux une dualité, une sorte de souvenir du masculin dans le féminin. Mais je ne vois jamais cela. Du moins, cette fois-là, ce n'était pas le cas. Lorsqu'elle s'est dévêtue – tout en me parlant de la façon dont son corps lui plaisait – elle avait été opérée en Amérique du Sud –, j'ai vu ce dont elle parlait ! Tout ce que je peux décrire ressemble à un nounours aimé et usé à la corde pendant des générations et qui, à la fin, se déchire d'usure. Imaginez une petite fille ou une grand-mère, qui vient avec du gros fil noir et fait de gros points sur la déchirure mais ne la rend pas invisible. C'est une entaille, une cicatrice horrible. J'ai donc vu le sexe de cette personne, comme une déchirure dans une vieille peluche. Et j'ai pensé que tout ce que je pouvais faire

était de lui dire qu'elle était belle. Mais, dans ma tête, je me disais : "C'est impossible, je ne peux pas travailler avec elle. Jamais." » Dans ce cas, l'illusion est perdue. Priment le réel de la coupure et l'affirmation d'une nouvelle identité sexuelle étalée dans le visible. Le décor s'écroule, les semblants visuels se déchirent, la mise en scène n'est plus possible. Effectivement, la photo n'aura pas lieu. La morgue de l'artiste trouve son démenti venu du réel. Witkin se débine devant l'image de la castration éclatante rencontrée, *pour de bon*, dans le corps cousu, rafistolé de cet homme-femme.

Witkin traque, dans ses images, la co-présence de l'identité homme et de l'identité femme. Il parlera d'un *troisième sexe*. « Par ces photos, il ne s'agit pas de montrer seulement le changement intervenu dans ces personnes elles-mêmes mais aussi de le montrer au monde, pour qu'il accepte peut-être une sexualité nouvelle (un troisième sexe ?). Donc ces photos cernent plus spécifiquement comment à notre époque, nous nous désintéressons – c'est incroyable ! – de notre propre identité. Nous sommes de plus en plus préoccupés par la conformité. Bien que les personnes dans ces photos veuillent maintenir leur individualité, leur particularité propre dans la vie, la société dans son ensemble est conditionnée par la conformité et par la consommation. Cependant ces quelques autres ont du courage, refusent de se laisser manger par cette philosophie-là et préfèrent se transformer. C'est la raison de mon respect pour ces deux personnes. Mais même si elles mettent toute leur énergie dans leur transformation physique, à mon regret, elles ne se penchent pas suffisamment sur les aspects plus éphémères, c'est-à-dire le côté spirituel, esthétique et philosophique de leur transformation. Voilà ce qui est à la base de ces photos. » De cette façon, l'intention est de toucher à une théologie de l'inquiétant, là où les semblants ne tiennent plus le coup, sont révélés dans leur imposture quant au sexe. L'histoire peut devenir un « festin pathologique » comme il le dit et notre photographe occupera la place d'un « démon posté aux portes de

l'enfer ». Qu'y découvrira-t-il ? Il rêve que là, en silence, l'être se dévoilera et que l'innocence perdue retrouvera ses droits. Witkin, qui prétend en finir avec les semblants et les illusions qu'ils portent, se raccroche (naïvement) à l'illusion d'un avant la faute, le péché, l'apparition du sexuel comme effet du langage. Witkin rêve de découvrir, dans la saloperie qu'il photographie, la pureté d'un Éden mythique dont parole et sexualité seraient exclues.

Théologien de l'inquiétant certes, théologien de cet inquiétant du « ou moins femme ou plus femme », mais les photos sont là, sous notre vue, apportant ce véritable démenti du réel : que ces corps déformés, meurtris, peinturlurés, masqués, transformés en « troisième sexe » ne sont que de nouveaux semblants. Oui, la véritable formule applicable à notre artiste est la suivante : *théologien du chiqué et de l'esbroufe*. À réaliser des travaux pratiques photographiques d'une telle théologie, c'est bien l'inquiétant que le spectateur retrouve sur chaque photographie. Et chacune, il faut bien le dire, est plutôt exceptionnelle.

#### VISER DIEU

« On dit de Weegee, écrit Witkin, qu'il ne photographiait pas les bandits, mais leurs témoins angoissés et choqués, ou dans les incendies, les mères terrifiées qui savaient que leurs enfants étaient en train de brûler vif comme des poulets, dans leur taudis. » Cette admiration pour Weegee livre la position de notre artiste. Il vise chez l'Autre – le spectateur, le lecteur de ses descriptions et mises en scène – son point de division, là où il se sépare, où corps et jouissance se disjoignent. Ainsi les témoins « choqués » des bandits qui auraient fini dans le sang sur le trottoir lors d'une fusillade, ces mères immobilisées qui savent leurs enfants en train de mourir atrocement. Ainsi évidemment les spectateurs devant ses photos insupportables. C'est l'horreur lue sur un visage qui

attirait Weegee ; c'est cette même horreur que traque, depuis ses premiers travaux, Witkin, dans ses effets sur ceux auxquels elle est montrée. Une fois isolée, enchâssée, l'horreur doit être offerte, tel un don extrême, à Dieu – ce Dieu que Witkin a construit à son image. Ses références constantes à Dieu, au Christ, aux saints, aux illuminés, à la religion et à la foi, s'inscrivent dans cette logique. Si l'âme de chacun l'intéresse autant, s'il veut en faire l'enjeu de chaque cliché, c'est parce qu'elle fait surgir l'Autre divin dont elle procède (notamment à l'instant de la mort où elle se sépare du corps vivant) ; Dieu est le véritable partenaire de notre artiste. « Si on me coinçait entre deux portes, avec un couteau sous la gorge, et l'on me forçait à expliquer ce que je fais, je répondrais que j'essaye, au mieux de mon savoir, d'articuler une prière, qui exprimerait mon émerveillement devant l'existence [...]. [Mes photos] expriment mon émerveillement d'appartenir à la création, voilà. Bien que je ne crée rien moi-même, j'utilise seulement ce qui a été créé. » L'âme apparaît : « Je crois que ma raison d'être sur terre est de faire le travail que je fais. Pas pour la photographie en elle-même, mais parce que chaque âme doit suivre sa vocation. » Witkin se veut passeur – il témoigne de la création divine saisie dans l'horreur. Le mouvement est double : 1°. Il ne crée pas. Il fait advenir ce qui est déjà là – il le fait éclater en pleine lumière. Ce qui est déjà là, c'est le *mal*. 2°. Il montre à Dieu ce que ses propres créatures peuvent faire dans l'horreur, l'abject, le rituel pornographique. Il offre à Dieu les formes (= le mal) de sa création, – il les lui restitue. Une conclusion s'en déduit : *Dieu est le mal*. Son modèle est saint François qui embrassait les lépreux – « Saint François ne craignait pas la contagion et la dissolution de son corps dans la puanteur et la pourriture de la lèpre ». C'est le *pire* qui doit le conduire vers Dieu afin de le compléter, de lui redonner la pourriture, l'horreur, la crudité des pratiques sexuelles déviantes, dont il est la cause sinon l'agent – « Mon travail vient du besoin d'aller vers la lumière, mais en passant par les ténèbres ». Witkin

est à rapprocher de cet écrivain sulfureux, Marcel Jouhandeau, qui faisait valoir que « seul le vice peut conduire au singulier ». Witkin s'exerce au pire (= les ténèbres) pour tenter de combler Dieu – de le faire exister pleinement comme *Dieu du mal*. Ici est la dimension autobiographique de cet exercice : « C'est une partie de moi que je photographie. »

Il y a une scène que Witkin a rapportée plusieurs fois (non sans grandiloquence). « À six ans, j'ai assisté avec ma mère et mon frère à un carambolage impliquant plusieurs voitures à Brooklyn. De l'ombre des véhicules retournés, a roulé vers moi ce que j'ai pris pour un ballon, mais comme il roulait plus près et finissait par s'arrêter contre le trottoir où je me trouvais, j'ai pu voir qu'il s'agissait de la tête d'une petite fille. Cette expérience m'a fait tomber amoureux, non seulement d'elle, mais de la vie en général. Plus tard, lorsque pour la première fois j'ai tenu en main un appareil photo, c'était comme si je tenais la tête de cette petite fille. » C'est à partir de l'œil de cette morte – identifié à elle – que Witkin photographie. Il *restitue* à Dieu l'horreur de cet accident – « Il n'y a pas de libération purificatrice, écrit-il, si on ne prend pas le plus grand risque, en explorant le fond de sa plus grande peur. Explorer l'horreur et la souffrance, sans perdre de vue ce qu'ils contiennent de sacré [...] » Rendre hommage au sacré contenu dans l'horreur c'est rendre hommage à Dieu en tentant de dérober à la vie (= au corps vivant) le *secret* qu'elle cèle (et la jouissance qu'elle recèle. « La substance du corps [se définit] seulement de ce qui se jouit. Propriété du corps vivant sans doute, mais nous ne savons pas ce que c'est d'être vivant sinon seulement ceci, qu'un corps cela se jouit », dira J. Lacan en 1972). À propos d'un chien mort qu'il découpe morceau par morceau, il s'exclamera excité (accumulant les détails *réalistes* de sa découpe) : « Cela me faisait penser aux camps de concentration et à la torture. Mais j'avais décidé de vivre cette expérience, de démembrer et de déchirer cette chair morte, afin de pouvoir y insuffler une vie nouvelle. » Witkin, créateur d'une

vie nouvelle, s'est identifié à Dieu. Il est devenu lui, s'est glissé en lui pour faire l'épreuve de ce mal absolu qui toujours conserve sa dimension de sacré – « Dans la vie, nous étendons la création elle-même. Nous sommes les dieux de ce monde » – « *Witkin becomes the demiurge* », précisera G. Celant. Joel-Peter est devenu l'*instrument* de jouissance de cet Autre mauvais – c'est pour lui qu'il effectue, réifié, sa besogne ingrate. « Quand je scandalise, Dieu est édifié », clamait Jouhandeau. Cette phrase peut être mise dans la bouche de notre photographe sans hésitation.

C'est parce que ces images de Witkin, où coexistent l'angélique et l'obscène, peuvent fasciner (ô combien !), qu'il y a intérêt politique (peut-être urgence) à les interroger afin d'en livrer le ressort, fondamentalement détestable, qui préside à leur choix et à leur réalisation. À cette tâche, la psychanalyse est de quelque secours parce que orientée par le *réel des conséquences*.

#### BIBLIOGRAPHIE

#### WITKIN

Des photographies de J.-P. W. sont visibles notamment sur les sites suivants :

[www.baudoine-lebon.com](http://www.baudoine-lebon.com)

[www.artbooks.de](http://www.artbooks.de)

[www.artnet.de](http://www.artnet.de)

[www.artcyclopedia.com](http://www.artcyclopedia.com)

[www.creativtv.net](http://www.creativtv.net)

[www.faheykleingallery.com](http://www.faheykleingallery.com)

[www.art-forum.org](http://www.art-forum.org)

Numéro du magazine *Photo* incluant le dossier consacré à J.-P. W. : [www.photo.fr](http://www.photo.fr)

Entretien de J.-P. W. avec Frank Horvat : [www.horvatland.com](http://www.horvatland.com)  
Sur les ouvrages disponibles de J.-P. W., notamment les éditions de luxe ou incluant des tirages originaux, consulter [www.abebooks.com](http://www.abebooks.com) qui comporte près de trois cents entrées sous le nom de Witkin.

Witkin, Joel-Peter et Van Deren, Coke, *Joel-Peter Witkin : Forty Photographs*, San Francisco Museum of Modern Art, 1985.

Witkin, Joel-Peter, *Joel-Peter Witkin : Photographs*, Twelvetrees, 1985.

Witkin, Joel-Peter et Burns, Stanley, *Masterpieces of Medical Photography : Selections from the Burns Archive*, Twelvetrees Press, 1987.

Witkin, Joel-Peter, *Gods of Earth and Heaven*, Twelvetrees Press, 1989.

Parry, Eugenia, *Joel-Peter Witkin*, Photo poche-Centre National de la Photographie, 1991.

Witkin, Joel-Peter, *Harms Way : Lust & Madness, Murder & Mayhem : A Book of Photographs*, Twin Palms Publishers, 1994.

Celant, Germano, *Witkin*, Scalo Publishers, 1995.

Witkin, Joel-Peter, *The Bone House*, Twin Palms Publishers, 1998.



« Interview de Joel-Peter Witkin », revue *Il particolare*, n° 2, 1999 (avec reproductions de 15 photographies).

Witkin, Joel-Peter et Borhan, Pierre, *Disciple et maître*, Marval, 2000.

*Joel-Peter Witkin – Œuvres récentes : 1998-1999*, Galerie Baudoin Lebon, 2000.

Parry, Eugenia, *Joel-Peter Witkin*, Phaidon Press, 2001.

#### AUTRES

Jouhandeau, Marcel, *De l'abjection*, Le passeur, 1999.

Lacan, Jacques, *Le Séminaire, livre X, L'angoisse*, Le Seuil, 2004. Séances du 27 février et du 6 mars 1963.

Lacan, Jacques, *Le Séminaire, livre XVI, D'un Autre à l'autre*, Le Seuil, 2006. Séances du 26 mars et du 30 avril 1969.

Lacan, Jacques, *Le Séminaire, livre XVII, L'envers de la psychanalyse*, Le Seuil, 1991. Séance du 21 janvier 1970.

Lacan, Jacques, *Le Séminaire, livre XXI, Les non-dupes errent* (inédit). Séance du 19 février 1974.

Merlet, Alain, « "J'ai fait religion de ma perversion et perversion de ma religion" (Marcel Jouhandeau) », *Le Choix de l'écriture* (avec Hervé Castanet), Himeros-Rumeur des Âges, 2004.

Miller, Jacques-Alain, « Quand les semblants vacillent », *La Cause freudienne*, revue de psychanalyse, n° 47, Navarin éditeur, 2000.