

La famille Billingham. Ray, Liz, Jason et autres animaux

Marion Duquerroy



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/imagesrevues/390>

DOI : [10.4000/imagesrevues.390](https://doi.org/10.4000/imagesrevues.390)

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval, Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Laboratoire d'Anthropologie Sociale

Référence électronique

Marion Duquerroy, « La famille Billingham. Ray, Liz, Jason et autres animaux », *Images Re-vues* [En ligne], 6 | 2009, mis en ligne le 01 juin 2009, consulté le 05 février 2024. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/390> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.390>

Ce document a été généré automatiquement le 5 février 2024.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

La famille Billingham. Ray, Liz, Jason et autres animaux

Marion Duquerroy

« Ma mère me prenait en photographie dans des photomatons quand j'étais petit. Puis elle a arrêté quand j'avais à peu près l'âge de deux ans. Tout comme les animaux, elle aimait les enfants en bas âge, elle nous trouvait mignons. Quand les chiens et les chats ont grandi elle s'en est débarrassé. Quand mon frère et moi avons grandi, elle ne s'est plus occupé de nous¹ ».

- 1 Affectivement abandonné par des parents isolés de la société depuis leur perte d'emploi, l'artiste et photographe britannique Richard Billingham débute sa carrière par la publication de son « album de famille », *Ray's a Laugh*². Les photographies sont autant de fragments de l'histoire familiale. Aussi bien dans leur sujet que dans leur enchaînement, elles permettent une lecture psychologique de l'artiste, de ses motivations. Bien qu'il relativise continuellement les souffrances dont il a été victime, celles-ci donnent un sens à son geste photographique, celui du désir de reconnaissance. La photographie dans ce travail de pouvoirs fétichistes.
- 2 On a souvent pensé l'artiste comme une sorte de gavroche anglais qui ne devait son succès qu'aux clichés « trash » de ses proches. Certains s'en offusqueront même : « Celui qui a eu des parents quelqu'ils soient [...] se demandera comment il est possible de justifier de prendre des photos de leurs moments de détresse et d'en couvrir les murs de la Royal Academy » se demande Nick Hornby³. La presse s'inquiète peu de savoir dans quelles conditions Richard Billingham a grandi, ni même les raisons d'une telle démarche mais doute des motivations qui l'ont poussé à jeter à la vue de tous son intimité. Choquant, son travail fait crier les uns au voyeurisme, les autres à une impossible continuation de son œuvre. Pourtant, Richard Billingham, loin du circuit du marché de l'art, n'a cessé de produire. Il coupe court à toute polémique en changeant radicalement d'esthétique, met au rebus l'appareil photo bon marché et la technique de l'instantané, et propose au public des photographies de paysages, dénués de toute présence humaine. Il brouille ainsi les pistes, et noie l'essence de son œuvre en multipliant les expériences. Une rétrospective à Melbourne⁴ a malgré tout permis de mettre en perspective les différentes séries et d'en dégager ce qui apparaît comme un *leitmotiv*. L'œuvre de Richard Billingham est avant tout familiale. Il revient incessamment sur son enfance : l'absence d'autorité parentale, son attachement à sa ville, et dernièrement le souvenir des sorties au zoo avec sa mère. En filigrane de cette première et cette dernière série, respectivement *Ray's a Laugh* et *Zoo*⁵ (celle de paysages ne sera pas traitée), se dessine la relation qu'entretiennent les hommes avec les animaux. Nous reviendrons tout d'abord sur le principe même de l'album de famille et en quoi celui de Billingham ne cesse de mettre en parallèle, par l'alternance des sujets, l'homme et l'animal. Quel est donc l'objectif d'une telle comparaison ? Ne fait-elle pas alors référence à la conjoncture socio-économique, conséquence des politiques thatcheriennes, de la Grande Bretagne. L'animalisation, voire la transformation monstrueuse des corps, serait le résultat de l'appauvrissement des classes populaires. L'homme inactif, qui a perdu son réseau social, tombe dans tous les excès afin d'oublier son quotidien. Il mutile son corps en mangeant ou buvant trop, en prenant des drogues, en s'étourdissant. Les animaux pour Billingham ne sont-ils pas présents pour montrer la perte de raison chez les parents ? Pourtant au travers de cette perpétuelle confrontation de l'homme avec l'animal, l'artiste ne cherche-t-il pas à capturer et sauvegarder les restes d'humanité présents chez les siens ?



L'album de famille : confrontation de l'homme à l'animal

Fig. 1



Untitled, (album de famille), 1993-95, photographie couleur sur aluminium, taille variée, Copyright of the artist, Courtesy Anthony Reynolds Gallery.

- 3 Rien n'est anodin dans la mise en page de *Ray's a Laugh*. Les photographies qui le composent alternent des scènes de vie, des scènes de bataille, des images d'animaux de compagnie et des clichés bucoliques d'animaux sauvages. Dès la première page, le lecteur est plongé dans l'atmosphère propre aux Billingham. Au centre du premier plan, une bouteille à la taille démesurée, remplie de boisson opaque - bière maison en fait - est posée sur la table et fait référence au vice du père, Ray. Assis dans un fauteuil, il la regarde, l'air misérable, du fond du salon. Liz, la mère, cigarette à la main, et cabas sur une épaule, semble prête à partir. Debout et imposante, elle paraît donner ses dernières recommandations à son mari. Peut-être le défie-t-elle de ne pas boire en son absence. Sur la seconde page, Ray pose debout avec un pichet de boisson à la main à côté de son fils cadet, Jason. Tous deux torse nu, ils illustrent les dommages du temps et de l'alcool sur le corps ; celui de Jason jeune et fort s'opposant à celui du père, décharné et malade. Enfin, la troisième page montre deux des chiens de la famille assis sur le canapé (fig. 1). L'un, grimpé sur le dossier, est allongé, l'autre est assis dans une position humaine, le dos droit, les pattes projetées vers l'avant et paraît presque attendre son dîner. Le décor est posé. Les Billingham ne seront jamais photographiés ensemble comme pourrait le désirer une famille unie, les animaux seront omniprésents, parfois prenant le contrôle du foyer.

Fig. 2



Untitled, (album de famille), 1993-95, photographie couleur sur aluminium, taille variée, Copyright of the artist ; *Untitled*, (album de famille), 1993-95, photographie couleur sur aluminium, taille variée, Copyright of the artist, Courtesy Anthony Reynolds Gallery.

Fig. 3.



Untitled, (album de famille), 1993-95, photographie couleur sur aluminium, taille variée, Copyright of the artist ; *Untitled*, (album de famille), 1993-95, photographie couleur sur aluminium, taille variée, Copyright of the artist, Courtesy Anthony Reynolds Gallery.

- 4 Les membres de la famille sont incessamment mis en parallèle avec les animaux dans le but de faire ressortir leurs lacunes morales et intellectuelles, leurs défauts physiques, leur misère en somme. Au centre de l'album, en double page, est confrontée la photographie d'un chat de profil, s'étirant, avec celle du dos du père (fig. 2 et 3). Sa pilosité est moins abondante que celle de l'animal pelé et croûteux qui lui fait face. Ray a peine à se tenir assis sur le bord de son lit ; son épiderme sec et fripé, n'est plus l'enveloppe qu'il devrait être et ne parvient pas davantage à maintenir le chaos psychologique qui anime cet homme. La peau est un thème majeur dans l'œuvre de Richard Billingham. Tout au long de *Ray's a Laugh* il ne cesse d'en montrer des échantillons comme si elle était plus supportable à regarder que l'intégralité des corps.
- 5 Puis, les parents se battent de nouveau, jusqu'au sang. Liz a le poing serré et, à l'expression de sa bouche, il est aisé d'en saisir le cri. Ray, piteux, a cette fois-ci baissé les armes et attend que cela cesse. Est posé en regard le cliché d'un chien et d'un chat se chamaillant. La première image illustre le drame d'une vie qui ne pourra plus jamais être paisible entre des êtres qui ont cessé toute communication ; la seconde n'est que l'illustration d'un jeu animal. Doit-on alors interpréter la relation qu'entretiennent les parents de l'artiste comme une sorte de bouffonnerie ? Mais alors on rit jaune de les voir - de se voir - rapprochés de l'instinct animal. Là est peut-être le second degré du rapprochement des clichés : malgré une scène de lutte visuellement similaire, les animaux s'amuse alors que le couple continue de se détruire.
- 6 Et ce schéma se répète. Un chaton s'étirant avec souplesse sur le rebord de la fenêtre précède l'image de Ray écroulé dans les toilettes. La saleté du vomi et l'absence de conscience du père contraste avec le pelage blanc du chat et sa délicatesse. C'est cependant une fragilité similaire qui est mise en exergue : Ray n'est plus qu'un petit animal rendu inoffensif par l'alcool et sa maladie le rend tout aussi vulnérable au sein de la société que peuvent l'être des animaux sans défense. Encore une fois, par le choix de l'enchaînement des photographies, l'artiste illustre la proximité de l'existence de sa famille avec celle des animaux qui vivent sous le même toit.

Fig. 4



Untitled, (album de famille), 1993-95, photographie couleur sur aluminium, taille variée, Copyright of the artist ; *Untitled*, (album de famille), 1993-95, photographie couleur sur aluminium, taille variée, Copyright of the artist, Courtesy Anthony Reynolds Gallery.

- 7 Plus tard, une autre double page confronte Ray à un chien (fig.4). Une seule photographie cette fois, prise dans la chambre à coucher du couple, rapproche Ray, debout à côté du lit, et le chien assis dessus. Le père, encore ivre, les yeux mi-clos, regarde l'animal qui semble ne pas vouloir changer de place. Il reste campé sur ses positions et regarde de biais, ne jugeant peut-être même pas nécessaire d'écouter les ordres de cet homme sans autorité. Une fois encore, à la vue de cette photographie, un véritable dialogue semble se lier entre l'homme et l'animal. Certainement est-ce parce que Ray, dans cet état, a perdu toute faculté de raisonner. De là, l'homme et le chien sont traités par le photographe comme des êtres similaires, ils occupent également l'espace du cliché et se font face, tel un couple. Davantage frappantes sont les expressions qui les animent. Ray est droit, immobile, prêt à tomber, le visage impassible. On octroierait au contraire des expressions humaines au chien ; têtue et blasé à la fois, il semble tenir tête à son « maître ».
- 8 Il arrive même parfois que les animaux, infiltrés dans une grande majorité des clichés, semblent prendre le contrôle du foyer.

Fig. 5



Untitled, (album de famille), 1993-95, photographie couleur sur aluminium, taille variée, Copyright of the artist ; *Untitled*, (album de famille), 1993-95, photographie couleur sur aluminium, taille variée, Copyright of the artist, Courtesy Anthony Reynolds Gallery.

Fig. 6



Untitled, (album de famille), 1993-95, photographie couleur sur aluminium, taille variée, Copyright of the artist ; *Untitled*, (album de famille), 1993-95, photographie couleur sur aluminium, taille variée, Copyright of the artist, Courtesy Anthony Reynolds Gallery.

- 9 Ils sont partout et même sur le lit. Parfois, à deux ou trois, dormant sur les oreillers, ils s'approprient les espaces intimes et illustrent le trop peu d'amour qui reste entre les

parents de l'artiste (fig.5). La loi du plus fort règne dans l'appartement et pour se coucher, regarder la télévision ou s'asseoir tout simplement, il leur faudra à chaque fois entrer en conflit avec ces trop nombreux animaux. Même le rat normalement engagé tente une évasion sous les yeux éberlués de Ray (Fig.6). Il parvient par on ne sait quel stratagème, à se hisser jusqu'au couvercle de son aquarium (ce n'est pas une cage) et à le soulever. La bouteille qui leste le couvercle de la boîte n'est plus assez lourde pour exercer un quelconque poids : elle a sûrement été vidée par Ray. Il s'agit ici d'une photographie-jeu, ou codée que nous offre Billingham, une relation triangulaire entre le père, la bouteille et le rat. Ce dernier ne craignant pas assez l'homme pour rester sous sa domination.

- 10 Sur un autre cliché encore, l'animal devient plus menaçant et emprunte une forme sauvage. Dans la pénombre, un rai de lumière transforme l'ombre d'un chien bâtard, perché sur un canapé, en un renard menaçant. Il est famélique, sur ses gardes, prêt à bondir sur sa proie. Ray le regarde avec amusement. Lui aussi est dans la lumière, mais c'est un visage bouffon qui s'en détache. Il est incontestable que les animaux se jouent inconsciemment du père, révélant par mimétisme qu'ils sont tout aussi humains que lui. Ils s'octroient chacune de ces places, fuguent, et démontrent que, s'ils le désirent, ils peuvent même revenir à leur état de liberté. Ray, quant à lui, est enfermé dans son monde, l'alcool l'empêchant même de regretter son passé et ses actes ; il semble s'étonner de voir ces créatures si habiles et indépendantes.

Fig. 7



Untitled, (album de famille), 1993-95, photographie couleur sur aluminium, taille variée, Copyright of the artist, Courtesy Anthony Reynolds Gallery.

- 11 Liz, en contrôlant les animaux, offre l'illusion d'une plus grande raison, l'impression de préserver un reste d'humanité. Elle montre même des désirs de maternité en donnant le biberon à un chaton qu'elle tient contre son sein comme un nourrisson (fig.7). Image troublante car, pour une fois, la mère regarde l'objectif de l'appareil. Troublante encore, car elle fait écho à l'interjection de l'artiste insinuant que « Tout comme les

animaux, elle [Liz] aimait les enfants en bas âge, elle nous trouvait mignons⁶ ». C'est en somme une des rares images paisibles de l'album, témoignage pourtant d'un sentiment cruel : Liz regarde enfin son fils, car elle a trouvé un autre centre d'intérêt.

- 12 Enfin, l'album est ponctué de photographies bucoliques. Ces trois clichés d'extérieur montrent respectivement un canard sur l'eau et deux oiseaux accrochés aux branches. Quelle est la légitimité de telles insertions ? Certainement pour le lecteur, une pause méritée lors du feuilletage de *Ray's a Laugh* et sans aucun doute, pour Richard Billingham, une bouffée d'air vitale à la survie dans ce monde de claustrophobie.

Devenir animal ou les micro conséquences de la politique Thatcher

- 13 Les rapprochements répétés entre les hommes et les animaux dans l'œuvre de Richard Billingham peuvent être lus, à une échelle plus large, comme les illustrations des effets de la paupérisation de la société Britannique contemporaine. Avec l'élection de Margaret Thatcher au poste de Premier Ministre et l'application des politiques libérales de privatisation, l'Angleterre est touchée par le *Great Divide* (grande division nord/sud). Le nord, travailliste, acculé à de nombreuses fermetures d'usines, s'appauvrit exponentiellement tandis que le sud, libéral, s'embourgeoise. « The Great Divide était peut-être un fantasme à l'époque de la publication de *The Other England* de Geoffrey Moorhouse (1964) ; elle apparaît dans les années 80 comme une réalité économique, sociale et culturelle⁷ ». Le *Trickle down*, cher à Thatcher, est inefficace et les richesses ne seront jamais redistribuées⁸.

- 14 Les artistes nés sous le régime politique de Margaret Thatcher ne sont pas imprégnés de l'esprit révolutionnaire désireux de dépoussiérer le système des classes sociales. Ils sont davantage les témoins de leur temps, des rapporteurs de la banalité. Alors qu'à ses débuts, leur aîné Martin Parr tourne son regard acerbe vers la décadence du prolétariat, les plus jeunes semblent accepter la pauvreté comme un fait de société⁹. Dans un entretien avec Dominique Baqué, Martin Parr revient sur les raisons de son engagement politique :

« Quand j'ai déménagé dans les Pennines, mon projet était de montrer le déclin de la vie britannique. C'était une démarche très nostalgique, finalement. J'ai grandi dans le Yorkshire, dans un endroit très ennuyeux. Il s'agissait donc pour moi de fêter, de célébrer la vie traditionnelle là-bas. Il n'y a pas de politisation de ce travail : la politisation n'intervient qu'à partir de 1982, lors de l'ère Thatcher, qui a déclenché en moi une grande colère¹⁰ ».

- 15 L'objectif clairement énoncé par le photographe britannique est de préserver, en toute occasion, un regard extérieur sur les événements pour en conserver une approche critique. Il dépeint à travers son œuvre les choses ordinaires de la vie mais ne se familiarise pas avec elles, ne les normalise pas. A l'opposé, la série familiale de Richard Billingham n'a pour objectif ni de choquer ni de dévoiler la misère dans laquelle il a vécu, et ce non par pudeur, mais simplement parce qu'il y voit une condition commune à l'ensemble du pays.

« Quand j'ai pris ces photographies mon intention était purement personnelle. Elle n'a jamais été de montrer la classe désavantagée mais, comme je l'ai déjà dit, il y a tristement trop de gens en Grande Bretagne qui vivent comme ça et le manque d'argent signifie que des familles pareilles à la mienne n'ont aucun choix¹¹ ».

- 16 Les prolétaires, illustrés dans l'album de famille, vivent reclus dans leur appartement, cachés du reste du monde. Ils se protègent du monde extérieur, ne descendent plus dans les rues pour revendiquer leurs différences, exhiber leurs caractéristiques « hors normes ».
- 17 Billingham dans cet exercice, se rapproche de la nouvelle tendance du documentaire britannique¹². Avant la nomination de Margaret Thatcher au poste de Premier Ministre, les photographes documentaires avaient pour ambition de photographier « the others ». Ils partaient à la découverte des catégories sociales, de leurs rites et mœurs ignorés et dévoilaient ainsi la diversité de la société britannique¹³. Les clichés du photographe Humphrey Spender regroupés dans l'ouvrage *Humphrey Spender Humanist Landscapes* sont une parfaite illustration de ce courant. Dès la fin des années 30, il commence à photographier la Dépression en Grande Bretagne, ses impacts sur la classe ouvrière et s'intéresse de près au phénomène de chômage et de pauvreté dans les grandes villes industrielles¹⁴.
- 18 Les bouleversements politiques ont, au contraire, provoqué une réaction de retour à l'intime et au connu. La multiplication des licenciements et la fermeture des usines engendrent de grandes perturbations dans le quotidien des habitants du Nord. Les parents de Richard Billingham en font partie. Ces gens trop âgés pour retrouver du travail, mis au chômage forcé, font l'expérience de l'ennui dû à l'inactivité et à la pauvreté. Billingham nous montre ces personnes sombrant souvent dans l'alcool, laissés pour invisibles. Isolés, ils reviennent à un état animal, leur vie exemplifiant les faiblesses et décadences de l'être. En quelque sorte, il leur donne la parole comme le fait Gillian Wearing dans sa série de photographies *Signs that say what you want them to say and not sign what someone wants you to say* (1992-94). Demandant aux passants d'inscrire librement ce qu'ils pensent sur une feuille de papier, Wearing étale violemment à la vue de tous la misère sous-jacente de la société anglaise contemporaine comme cet homme en costume cravate qui brandit « I'm desperate ».
- 19 Howell Raines surenchérit dans un article traitant de l'Angleterre sous le ministère Thatcher en avançant que « Les vieilles villes industrielles du centre et du nord de l'Angleterre sont des poches de délabrement alors que Londres et les régions au sud-est de l'Angleterre surfent sur la vague de conduite du boom thatchérien¹⁵ ».
- 20 Sur le modèle de Michel Tarantino qui, dans un catalogue dédié à l'artiste, propose seize définitions afin de mieux appréhender son travail, il est possible d'établir un glossaire du devenir-animal de la famille Billingham :

« Nourriture »

- 21 Seule Liz semble manger - Ray vivant de son breuvage - mais elle mange pour tout le monde, continuellement. Elle est l'image d'une consommatrice aliénée qui ne peut raisonner son appétit. Sandwiches, backed beans, frites, elle savoure aussi bien le trop sucré que le trop gras. Son corps a pris les formes de l'obésité et sa bouche filmée dans *Fishtank*¹⁶ devient monstrueuse. Ses dents jaunies coupent des crustacés qu'elle ne peut s'arrêter d'engloutir malgré un début de dispute avec Ray. La nourriture industrielle est un placebo à la misère et non plus une garantie de bonne santé. Elle mange tout ce qui lui tombe sous la main. A certains moments même, elle rivalise avec les animaux pour

la nourriture comme sur ce cliché où un chien et un chat sont prêts à bondir sur les petits pois et les carottes tombés par terre.

- 22 La nourriture est aussi une thématique obsédante dans l'œuvre de Martin Parr. L'homme est sans cesse relié à l'action de manger prouvant que, malgré les différences de classes sociales, l'homme, par ce geste, revient constamment à son instinct animal. Le regard acerbe et ironique de Martin Parr scrute les corps obèses aux appétits insatiables de cette nouvelle Angleterre. Tout aussi bien les images de Billingham montrant Liz poussant dans sa bouche n'importe quel aliment que celles caustiques de Martin Parr provoquent chez nous un sentiment de dégoût. Encore une fois, ces œuvres nous jettent à la figure la dimension bestiale du quotidien.

« Drogue »

- 23 La misère, l'ennui, l'inactivité...chaque membre de la famille vit la pauvreté à sa façon et tous en sont victimes. Liz mange trop, Jason se drogue. Hyperactif, le frère ne sait comment remplir ses journées interminables. Alors, il se drogue, là réside sa dépendance. Lui aussi a besoin de se déconnecter d'un avenir déjà joué d'avance. Son avenir semble être compromis. Il devient père trop jeune, ne veut ni ne sait s'occuper de cet enfant ; il ne parvient ni à faire une formation ni à travailler. La pauvreté a traumatisé Jason. Placé en foyer alors qu'il n'était qu'un enfant, il ne retourne chez lui qu'une fois grand. Personne ne parle du manque ou du déchirement douloureux qu'il a vécu. Encore une fois, les enfants Billingham ont été élevés comme des animaux. Ils se débrouillent tout seuls, survivent tant bien que mal. Chacun est dans sa douleur et ne peut en conséquence aider les autres. Richard Billingham, lui-même, niera presque tout lien sentimental avec sa famille. « Nos parents ne nous ont jamais aimés, ni plus moi que mon frère placé en foyer jusqu'à ses dix huit ans¹⁷ ».
- 24 Mais Jason est jeune, il ne veut pas s'assommer en mangeant trop ; il a encore cette rage propre à la jeunesse et c'est par la prise d'acides et autres drogues chimiques qu'il revendique son droit à vivre. Cependant son existence n'est réalisable que par la perte de conscience, l'annihilation de soi et le retour à l'animalité. Il n'est pas assis amorphe dans un fauteuil, il bouge vite comme un insecte pour remplir l'espace, il ne cesse de s'activer en tout sens pour combler le vide d'humanité.

« Alcool »

- 25 Richard Billingham est obsédé par la recherche du père. Ray a depuis bien longtemps perdu son autorité en noyant sa pauvre vie dans l'alcool. Fléau de la société post Thatcher, l'alcool est une échappatoire à la misère. Un voisin rebaptisé « psychaedelic Sid » vient à domicile préparer la bière dans un grand bidon en plastique. Ray n'a qu'à se servir à la louche ou remplir de son breuvage de plus petites bouteilles. Parlant d'une série de photographies noir et blanc contemporaine à *Ray's a Laugh*, Billingham dira « ... Les photos noir et blanc de mon père...c'est comme s'il s'effaçait à cause de la boisson ou quelque chose et ça vous force à réaliser que tout est fragile¹⁸ ». Ray semble n'être utile qu'à amuser quelque peu le plus jeune fils. L'alcool neutralise sa parole. Il ne possède aucun moyen de se faire obéir, et n'éprouve rien. Sur l'ensemble des photographies, Ray est en état d'apesanteur, en déséquilibre, il flotte comme les bulles de son aquarium. Il vit dans un monde hallucinogène, se nourrissant de bière. Rien ne

le perturbe et, il n'est engagé dans rien. Dans un article sur la diffusion de *Fishtank* à la télévision, le critique s'évertue ironiquement à retranscrire le dialogue du père :

« Bobbles eh ? Gwarley aw mnnnah. Glearoywa one of them fushes wuz brought back to life ooaw, gfwa at buddy timpricha, bobbles an'that¹⁹ ».

- 26 Le poison rouge, qui occupe la majeure partie de sa conversation, est en fait le dernier membre de la famille à être placé sous sa responsabilité. Il est le seul qu'il nourrisse, chérisse, il est sa seule source de discussion, son unique interlocuteur. Le père donc, chez Richard Billingham, est bien présent mais ne fait pas preuve de « paternité ». Il est l'ami, le clown, celui qui tombe ivre dans les toilettes et de qui on rigole. Personne ne s'attarde à essayer de déchiffrer ses paroles, seule Liz s'épuise à le contrer. Peut-être ne fait-elle cela que dans le but de rythmer son quotidien si ennuyeux. Elle gagne toutes les batailles engagées, probablement parce qu'elle est plus grosse que lui, comme le lui fait remarquer Ray dans *Fishtank*, ou peut-être parce que sobre, elle parvient encore à se placer dans une position de puissance et à articuler son désarroi.

Famille bestiale, zoo humain

- 27 La perte du langage et le retour à l'animalité sont une thématique qui réapparaît dans le dernier travail de l'artiste, *Zoo*²⁰. Au regard de ces clichés d'animaux en cage, nous ne pouvons que constater le profond parallélisme avec les photographies de famille.
- 28 Encore une fois, les motivations qui ont poussé Richard Billingham à sillonner le monde pour visiter différents parcs zoologiques sont liées à son enfance. « J'ai retrouvé le souvenir des excursions de mon enfance au zoo local à Dundley. Pour un enfant qui a grandi dans la Black Country, un voyage en bus pour le zoo avec l'école ou avec ma mère était un événement important et très excitant²¹ ». Richard Billingham a toujours aimé ce lieu car, selon lui, il pouvait être certain que d'un jour sur l'autre rien n'aurait changé. Les animaux seraient encore là, dans leur cage et agiraient de façon identique. Les Billingham eux aussi ne changent pas. Eux aussi sont comme prisonniers de leur appartement. Ils répètent incessamment les mêmes gestes, englués dans leurs habitudes.
- 29 Dans la vidéo *Fishtank*, il s'éternise sur les détails de la peau, fragmentant les physionomies. Ray ressemble par le jeu du morcellement, à un animal décharné. Les détails de la peau de son cou font penser à celui d'une volaille ou d'un vieil animal. Jenny Saville, contemporaine de Richard Billingham, use elle aussi de la fragmentation dans ses toiles afin de rendre perceptible le mal-être des femmes et leur difficulté à accepter un corps parfois difforme et indomptable. Elle jette à la figure ces ogresses trop corpulentes pour pouvoir être contenues sur une seule toile. En partant de plusieurs photographies de monstruosité physiques, elle reconstitue un prototype de femme obèse, inondant la peinture d'une puissante présence. Dans son œuvre *Hybrid*²² (1997), la composition du corps est ainsi visuellement rendue par un amalgame de morceaux de chair appartenant à différents modèles. Le buste et le sexe de ce personnage composé mesurant plus de deux mètres, envahissent la totalité de la toile et les bourrelets du ventre étouffent l'observateur. Les bras dodus ne cherchent pas à cacher les protubérances et par cet acte d'impudeur, le public éprouve un certain malaise.

- 30 Les sévisses physiques engendrés par les inégalités sociales et l'abandon de l'hygiène de vie apparaissent visuellement sur la peinture intitulée *Trace*²³, 1993-94. Le titre est dû aux marques laissées par les sous-vêtements comprimant un dos féminin. Les chairs rejettent les liens trop serrés des tissus et les lignes quasiment ensanglantées qu'ils laissent sont un cri contre la douleur physique des ces « trop » grosses personnes.
- 31 Les êtres chez Billingham comme chez Saville prennent donc des formes d'animaux, de créatures difformes, transformées par une société sujette à l'obésité, la dépravation des corps inactifs. Le chômage, l'attente désespérée d'un jour meilleur, les poussent vers une consommation de nourriture malsaine et outrancière, l'abandon du bien-être. Peu à peu, l'ennui les animalise, non comme des animaux sauvages et majestueux, mais comme ces bêtes rôdant dans les villes, se nourrissant dans les poubelles, le pelage élimé, le corps malade.

Fig. 8



Giraffes III, 2005, 4 mins 4secs, silent, Copyright of the artist, Courtesy Anthony Reynolds.

- 32 Jason, quant à lui, n'est qu'au début de sa désintégration anatomique. Malgré ses dires, il ne parvient pas à prendre ses parents comme contre modèles : « ...Jason dit que Ray est une blague mais il ne veut pas être comme lui²⁴ ». Assis, face à la télévision, il se gratte continuellement le visage, puis s'acharne sur ses ongles et ses doigts. Il ne tient pas en place, perd sa concentration et à le regarder agir de la sorte, il nous évoque un animal en cage. C'est avec peine que nous découvrons les prémices des tics de ce tout jeune adulte sombrant dans l'autisme. Et les animaux en font autant dans Zoo. Les girafes lèchent perpétuellement les barrières métalliques, les éléphants se balancent inlassablement d'un pied sur l'autre et les perroquets occupent leur journée à faire des allers-retours sur le bord de la cage (fig. 7, 8, 9, 10). Tous ces animaux sauvages sont devenus fous dès qu'ils ont été enfermés. Alors que les animaux domestiques

s'accoutument parfaitement à la société actuelle voire l'envahissent, les animaux sauvages réduits à l'inactivité multiplient les tics.

Fig. 9



Elephants I, 2004, 1 min 25 secs, silent, Copyright of the artist, Courtesy Anthony Reynolds.

Fig. 10



Kea3, 2005, 2 mins 9 secs, sound, Copyright of the artist, Courtesy Anthony Reynolds Gallery.

Fig. 11



Kea5, 2005, 2 mins 9 secs, sound, Copyright of the artist, Courtesy Anthony Reynolds Gallery.

- 33 Les parents de Billingham comme ces animaux de zoo sont coupés de leur état naturel et face à l'ennui tombent dans une décadence morale et physique.
- « Ils (les animaux de zoo) ne sont pas domestiques dans le sens où nous le comprenons (...) et déjà les hommes s'occupent d'eux intensément et avec soin en leur offrant leur espace habitable, la nourriture et l'eau [...] Dans le zoo, les animaux sont gardés en captivité alors que les animaux domestiques sont simplement gardés²⁵ ».
- 34 Les animaux de zoo gardent l'aspect physique qu'ils avaient à l'état sauvage et en ce sens, pour les hommes, y font référence, malgré leur incapacité à vivre comme ils le devraient. Les parents de l'artiste eux aussi ont conservé leur aspect humain - abîmé certes - mais ils ne sont plus invités à vivre dans la société. Alors les uns comme les autres tuent le temps en répétant les mêmes gestes, en s'automutilant, en cherchant une quelconque manière de perdre leur conscience. Ils ne veulent plus penser à ce qu'ils pourraient, devraient être. C'est parce qu'ils sont hors de leur réalité, sociale ou animale, qu'ils se ressemblent.
- 35 Dans son essai "Why Look at Animals", John Berger analyse la perception de l'animal au sein de la société contemporaine, développant son discours autour de la notion de regard²⁶. Celui de l'animal d'abord qui n'est aucunement réservé à l'homme, même si ce dernier croit y percevoir des sentiments humains. Celui de l'homme enfin qui comprend sa supériorité en regardant l'animal : « L'homme prend conscience de lui-même en retournant son regard²⁷ ». Tout au long de l'œuvre de Richard Billingham ces regards sont remis en question. Le clivage entre les membres de la famille et leurs animaux domestiques paraît faussé. Les nombreux chiens et chats qui peuplent le foyer sont livrés à eux-mêmes, presque autonomes, ils paraissent souvent dominer les parents. Plus directement, ses contemporains Karen Knorr et Olivier Richon traitent de la question de l'animalité en plaçant tous deux des animaux domestiques ou sauvages dans des lieux exclusivement réservés à l'homme. Des singes dans un musée, des animaux de basse-cour dans une école des Beaux Arts, des oiseaux dans un château, tous paraissent à leur aise, ignorant le regard du photographe, le regard des hommes. En montrant l'indifférence des animaux, ces artistes questionnent la validité de la séparation entre nature et culture. Mais comme dans l'œuvre de Billingham, aucune réponse n'est donnée, aucun jugement de valeur n'est énoncé.
- 36 Ce bouleversement dans les rapports qu'entretiennent les hommes avec les animaux est ici dû, non à la prise de conscience des animaux de leur situation, mais à la déshumanisation des Billingham. Pris au piège de leur pauvreté morale et financière, ils peinent à réintégrer la vie sociale et le marché de l'emploi. La politique de Margaret Thatcher a amplifié les inégalités entre les classes sociales et plongé la classe ouvrière dans la misère. Au chômage sont venus se greffer tous les vices engendrés par l'inactivité : la drogue, l'alcool, la violence entre autres. Cette décadence mène à la perte du lien social propre à l'homme. Spectateur de leur vie, Richard Billingham ne sait comment diriger son regard sur ses parents et son frère. Alors, il les photographie, les filme, utilisant la technique de l'instantané, fragmentant les portraits et revenant répétitivement sur certains détails. Adoptant une approche analogue à la technique du documentaire, chère à Martin Parr ou Nick Waplington, il n'impose aucune hiérarchie entre eux et les animaux. Une décennie plus tard il reprend son travail cette fois-ci en tournant son regard vers les zoos. Comment ne pas voir un parallèle entre l'atmosphère claustrophobique dans lequel vivent les Billingham et les cages qui privent les animaux

sauvages de toute liberté ? Chacun vit hors de sa nature, dans son mutisme, et les corps sont affectés. Jason se gratte le visage jusqu'au sang, l'ours tourne en rond dans sa cage, Liz se goinfre et Ray boit. Richard Billingham est tout aussi schizophrène que les autres mais le médium photographique le protège. Il peut soutenir le regard sur ce qui l'entoure grâce à l'appareil et tente ainsi de comprendre sa relation aux hommes. Ray, quant à lui, ne possède plus aucune des qualités humaines. Le langage même lui fait défaut. « La relation peut être plus claire si on compare le regard de l'animal avec celui d'un homme. Entre deux hommes les deux abysses sont en principe traversés par le langage »²⁸ continue John Berger. Le silence de l'animal garantit sa distance. Ray n'est plus dans le monde des hommes car incapable de communiquer avec eux. C'est certainement pour cette raison que Liz, dans des excès de colère crie, hurle, montre qu'elle est toujours présente. Et Richard Billingham de la filmer en train de se maquiller. Elle devient pendant ces courtes minutes une femme et peut-être la mère qu'il n'a pas eue. C'est indubitablement cette tendresse du regard que pose l'artiste sur ses proches qu'il faut retenir. Malgré leur apparence difforme, leur comportement irraisonné, leur vie de misère, Richard Billingham n'a pas honte de les montrer au vue de tous. En nous ouvrant son album de famille, en nous immisçant dans son intimité il prend la décision de garder en mémoire son enfance, de l'accepter et de la surpasser.

NOTES

1. Entretien avec Richard Billingham, 31 janvier – 7 février 2005.
2. Richard Billingham, *Ray's a Laugh*, Scalo, Zurich, 2000. Son travail, un triptyque noir et blanc de son père, sera présenté pour la première fois lors de l'exposition collective *Who's Looking at the Family*, Barbican Art Gallery, 1994.
3. « ...anyone who have ever had parents of any kind [...] would wonder where it were possible to justify snapping their moments of distress and plastering them all over the walls of the Royal Academy » in Nick Hornby, « Life Goes On », *Modern Painters*, winter 1997, pp. 32-34.
4. Rétrospective de Richard Billingham, ACCA, Melbourne, 20 décembre 2007 – 24 février 2008.
5. « Zoo » by Richard Billingham, exposition photo et vidéo commissionnée par Vivid, Birmingham en 2004.
6. Entretien avec Richard Billingham, 31 janvier – 7 février 2005.
7. Bertrand Lemonnier, *Culture et société en Angleterre de 1939 à nos jours*, Baumes-les-Dames, Belin, 1997, p. 217. Il faut ajouter l'important programme mené contre le *Welfare State* (Etat Providence), les aides sociales, allocations familiales et primes de maternité sont de plus en plus rares. La paupérisation pousse les individus à vivre dans des logements insalubres, dans les banlieues des grandes villes, *Inner Cities*, ou dans la rue, *Cardboard Cities*. « [...] les réformes sociales ont creusés les écarts entre les riches et les pauvres. En 1995, les 20 % plus aisés détiennent 43 % du revenu national contre 35 % en 1979. », p. 225.
8. *Trickle down* : concept de Margaret Thatcher soutenant que l'enrichissement des plus riches finit par descendre l'échelle sociale et donc profiter aux plus pauvres.
9. « While the photographs reproduced here are 'social documentary' in nature, it is important to distinguish them from traditional social documentary photography. The essential difference is one of intention: the work of traditional documentarians was conceived in order to precipitate a

change in the social order; however, the work of the photographers included here is not. If asked directly whether the purpose of their work is to bring about social reform, each of these photographers would reply that if such change would occur because of their photographs, they would be glad to see it. », in Susan Kismaric, *British Photography from the Thatcher Years*, cat. exp., New York, The Museum of Modern Art, 1990, p. 10. La critique a certainement été plus acerbe dans le cercle de la musique. Le rock dans les années 80 prend une tournure de plus en plus violente par rapport aux politiques gouvernementales et les musiciens et chanteurs se servent de leur popularité pour faire accepter en force les différences ethniques et sexuelles. Tous nourrissent une haine de Margaret Thatcher, comme Morrissey, ancien chanteur des Smiths, qui chante : « Les gens ont du cœur - font un rêve merveilleux - Margaret sur la guillotine - Parce que des personnes comme vous - Me donne l'impression d'être fatigué - Quand allez vous mourir ? - Parce que des gens comme vous - Me donne le sentiment d'être si vieux - Je vous en prie mourez - Afin que les gens de cœur - N'abritent plus ce rêve en eux - Faites que ce rêve devienne réalité - Réalisez le. », Bertrand Lemonnier, *Ibid*, p. 235.

10. Dominique Baqué, « Entretien avec Martin Parr », *Mots Ecrans Photos*, n° 26, Maison Européenne de la Photographie, juin 2005, p. 22.

11. « My intention when taking these pictures was purely personal. It was never meant to be about a disadvantaged class, but having said that, there are unfortunately too many people in Britain who actually live like this and a lack of money means families like mine have no choice. », in Julian Rodriguez, « Families and how to survive them », in *British Journal of Photography*, vol. 143, n° 7097, 9 October 1996, pp. 10-11.

12. La photographie documentaire britannique prend de l'ampleur dès les années 30 avec, entre autre, Bill Brandt et Humphrey Spender. Ce dernier faisait partie du groupe d'étude baptisé *Mass Observation*, fondé en 1937, et qui avait pour objectif de collecter des données et artefacts de la vie quotidienne de la classe moyenne. L'ensemble des archives devait alors illustrer, de manière objective, la vie quotidienne de la population. Dès les années 1980, le documentaire britannique se teinte d'une dimension intimiste, ce qui mènera certains à qualifier cette nouvelle photographie documentaire britannique de « subjective ». Martin Parr en est le représentant le plus connu, ses contemporains Nick Waplington ou encore Ken Grant se tourneront tous vers des sujets sociaux, les histoires personnelles, l'intime. Cf. Val Williams, « Histoires personnelles : la photographie documentaire anglaise des années 80 et 90 », in *Art Press*, n° 196, novembre 1994, pp. 34-39.

13. « ... the earlier British documentarians photographed the 'other', those outside their social class, and generally of a station less fortunate than theirs... » in Susan Kismaric, *British Photography from the Thatcher Years*, op. cit., p. 10.

14. Deborah Frizzell, *Humphrey Spender's Humanist Landscapes: photo-documents, 1932-1942*, cat. exp., Yale Center for British Art, 1997.

15. « The old industrial cities of central and northern England are pockets of decay, while London and the home counties of southeast England surf along on the lead wave of the Thatcher boom. » in Howell Raines, « Thatcher's Goal: A Changed Britain », Howell Raines, in *The New York Times*, May 13, 1987, p. 11.

16. Richard Billingham, *Fishtank*, video, couleur, 50 mns, Artangel Production, 1998. Deux ans après la publication de *Ray's Laugh*, Richard Billingham est commissionné par Artangel pour faire un film sur sa famille. Il sera diffusé le 13 décembre 1998 sur BBC2.

17. Entretien avec Richard Billingham, 31 janvier - 7 février 2005.

18. « ...The black and white photos of my dad...it's like he is fading away because of the drink or something and it makes you realise that everything is very fragile » in James Lingwood, « Family values », *Tate*, Summer, 1998, pp. 54-59.

19. Searle Brian, « Family Fortunes », *Frieze: contemporary art and culture*, issue 44, January-February, 1999, p. 35.

20. *Richard Billingham: Zoo*, cat.exp., Birmingham, Vivid, 2006.
21. « I have found memories of trips to the local zoo in Dundley as a kid. As a child growing up in the Black Country, a trip on the bus to the zoo with the school or my mother was a huge event and very exciting » in Yasmeen Baig-Clifford, « Strange and Familiar », in *Richard Billingham, Zoo*, Vivid, Birmingham, 2006, p. 109.
22. Jenny Saville, *Hybrid*, 1997, huile sur toile, 274,3x213,4 cm.
23. Jenny Saville, *Trace*, 1993-4, huile sur toile, 213,5x165 cm.
24. « ...Jason says Ray's laugh but doesn't want to be like him », in Richard Billingham, *Ray's laugh*, Scalo, Germany, 2000.
25. « They (zoo animals) have not been domesticated animals in terms of the processes that we understand [...] and yet they are closely and intensively cared by humans who provide them with their living space, food and water [...] In the zoo, animals are *kept in captivity* while domesticated animals are simply *kept* » in Garry Marvin, « Acting the part being zoo animal », in *Richard Billingham, Zoo*, Vivid, Birmingham, 2006, p. 116.
26. John Berger, *About Looking*, Writers and Readers, Londres, 1980
27. « Man becomes aware of himself returning the gaze » in John Berger, *ibid.*
28. « The relation may become clearer by comparing the look of the animal with the look of another man. Between two men the two abysses are, in principle, bridged by language. », in John Berger, *About Looking*, Writers and Readers, Londres, 1980, p. 3.
-

RÉSUMÉS

Richard Billingham, après avoir connu un succès fulgurant en 1997 avec ses photographies de famille *Ray's a Laugh* (2000) exposées dans la très controversée exposition *Sensation* sous l'égide de Charles Saatchi, est vite critiqué pour n'avoir pas continué dans la lignée de ce premier travail perçu comme provocant, iconoclaste. Pourtant au vu des séries et vidéographies suivantes, il est aisé de comprendre les références toujours personnelles et familiales de Billingham. Avec *Zoo* (2004), son dernier travail, il nous fait découvrir les animaux encagés sous un autre angle. Ces animaux sauvages qui fascinent tant le public occidental sont pris de tocs, effectuent incessamment des mouvements répétitifs. Ces images renvoient indubitablement à celles des parents et frère de l'artiste qui sous le gouvernement Thatcher ont perdu leur emploi et leur place dans la société. Ils sombrent alors dans la misère, celle de l'alcool, la drogue, les excès en tout genre. Seuls les services sociaux leurs permettent encore de subsister. Au milieu de cette décadence humaine les animaux, chiens, chats, serpents, rats, évoluent avec aisance et semblent prendre le contrôle du domicile, de leur vie.

INDEX

Mots-clés : famille, nature, politique, zoo

AUTEUR

MARION DUQUERROY

Marion Duquerroy est doctorante à l'université de Paris 1 Panthéon Sorbonne, est spécialisée en histoire de l'art contemporain. Elle mène des recherches depuis plusieurs années sur la scène artistique britannique et centre son sujet de thèse sur l'idée de nature depuis les années 90 en Grande Bretagne. Diplômée de l'université de Sussex à Brighton, elle a auparavant travaillé sur les réminiscences du pop art en Angleterre et sur l'artiste et photographe Richard Billingham dont elle vient de publier les entretiens dans la revue Art Présence. Elle est chargée de cours en histoire de l'art à l'université Paris 1 et collabore régulièrement à la revue en ligne de la Société Française de Photographie.