

ANTHROPOGENIES LOCALES – PHYLOGENESE

HISTOIRE PHOTOGRAPHIQUE DE LA PHOTOGRAPHIE

18. AVEDON (U.S., 1923), DIANE ARBUS (U.S., 1923-1971)

Le Tohu-Bohu photonique

Les années 1950-1975, dont Irving Penn et Bern Stern viennent de nous donner un avant-goût, renouent avec les aventures photographiques extrêmes des années 1900-1930, - celles de Man Ray, Moholy-Nagy ou Kertész, - dont la photographie «humaine» des années 1930-1950, nous avait un moment reposés. Le modernisme, relancé par le miracle économique et le miracle scientifique des années 1950, va jeter ses derniers feux, puisqu'on quelques années seront essayés et brûlés dans les arts plastiques le cinétisme, le color field, faction painting, le pop art, le land art, le body art, le minimal, le mouvement support-surface, le courant «art and language», le conceptuel comme «art as idea as idea».

La plupart des photographes que nous allons rencontrer à partir de maintenant seront plus ou moins excessifs, allant jusqu'au bout d'un parti généralement assez éloigné de la vie courante. Du moins ceux qui ont pris leur élan avant 1975, moment où commence le post-modernisme.

18A. L'atomisation photonique : Avedon

Avedon est une bonne introduction à ces extrémités. Il pourrait d'abord donner le change, parce que c'est un incroyable virtuose. Il a une telle façon de jouer avec tous les paramètres de la lumière extérieure, des fixités et des mouvements de caméra, de la mise en condition des modèles, qu'on dirait qu'il «écrit» presque certaines photos, le mot photographie prenant avec lui un sens tout à fait étymologique. Mais son écriture est au service de ce qu'il veut faire, sans aucune concession à ce que d'autres attendent. S'il plaît, et peut donc fonctionner remarquablement dans les publications de mode, c'est à force d'étonner, - ses fracassantes

couvertures de «Vogue» de 1967 et 1970 en témoignent, - jamais par complaisance. Or, ce qu'il veut, et dont rien ne le détourne jamais, malgré les apparences, est radical.

Ce radical se montre le mieux dans les *Portraits* en noir et blanc sur fond blanc, très bien édités au Chêne en 1976 (AV), et c'est d'eux qu'il faut partir. On trouve là en conclusion les sept photos qu'Avedon, entre 1969 et 1973, prit de son père octogénaire mourant du cancer, et dont nous reproduisons la cinquième (*PF,29). Le photographe a déclaré que ses clichés ne représentaient ni son père, l'émigrant russe devenu marchand de vêtements à New York, Jacob Israël Avedon, ni ses sentiments à l'égard de son père, mais «*ce que c'est* que n'importe lequel d'entre nous». Ce «ce que c'est» mérite attention. Car ce n'est pas «rien», ni «peu de chose», ni «la mortalité», ni «la déchéance», ni même sans doute «le processus de mourir». Ce dernier a été rendu photographiquement par Nicholas Nixon dans la série où il a pris plusieurs années de suite sa femme et ses deux sœurs (PHPH,112), avant de le résumer dans une photo unique, le stupéfiant mourant-mort qu'est le *Tom Moran* de 1988, en clôture de *Photography Until Now* (PN,297). Non, le «ce que c'est» d'Avedon se réfère plutôt au Chaos irrémédiable, au Tohu-Bohu qu'aucun autre médium, même la peinture du dernier Rembrandt, ne pouvait approcher aussi bien que la texture de l'empreinte photonique, avec ses conditions de quanta presque ostensibles. Le sujet photographique d'Avedon, sans s'y réduire, culmine sans doute dans une sorte d'atomisation photonique du spectacle.

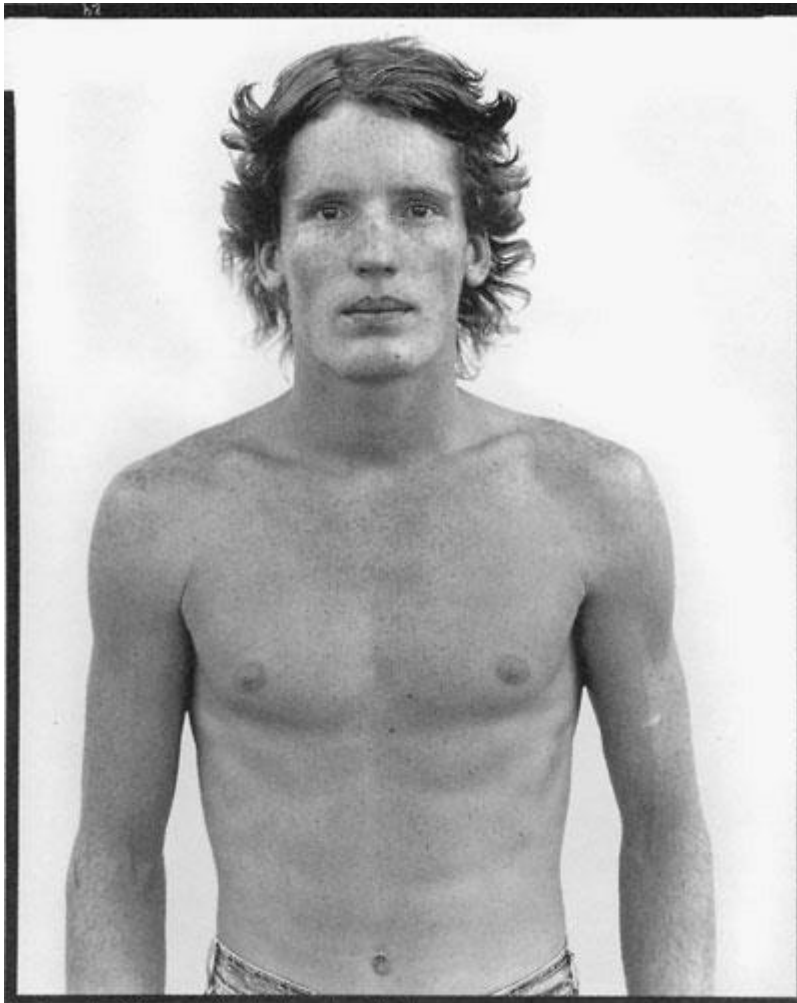


Avedon, *Portraits*, PF, 29

Dans les *Portraits*, ce qui est d'abord retenu c'est les visages, puisque pour nos visions de primates particulièrement aptes à la captation des visages c'est eux qui sont le plus structurés, et, si eux sont atomisés, tout le reste l'est à fortiori. Quand Cartier-Bresson fait la photo d'un visage, de «la première impression que donne ce visage», il poursuit un résultat qu'il déclare «juste». Avedon ne croit à aucune justesse possible ni même souhaitable. «Mon père aurait voulu être proposé en sage, mes photos montrent son impatience». Mais qu'on ne s'y trompe pas. La foi du photographe ne l'a pas emporté sur celle du portraituré. Les deux options psychologiques s'ébranlent mutuellement, dissolvant la psychologie ordinaire en métaphysique. La durée, qui chez Cartier-Bresson, va de l'instant au moment, se retourne plutôt du moment à l'instant. De Kooning se souvient qu'Avedon lui avait jeté brusquement : «Êtes-vous prêt?».

Foudroyé jusque dans sa trame, l'univers est alors une succession d'interactions quantiques non nommables, aberrante. Chez d'autres, cette trame tient en une épaisseur du grain. Ici, dans sa finesse. Le dispositif ne varie donc pas beaucoup. Un fond blanc uni ; une caméra Deardorff (8 x 10 pouces), presque celle de Sander, dont Walker Evans nous a chanté les mérites; parfois l'aide d'assistants pour recharger les plaques et régler l'ouverture; le photographe à côté de l'appareil, sa présence ayant pour fonction principale que le corps du portraituré (au moins autant que son esprit) devine ce que la situation attend (on ne dit pas : veut) de lui. Telles sont, à peu près, les conditions de nudité, de détail, de vitesse, de pression psychologique requises pour que l'événement échappe à notre espace et à notre temps.

In The American West (AW) est sorti en 1985. Cette fois, le portraitiste n'a plus de familiarité préalable avec ceux qu'il photographie, comme il en avait avec les vedettes de *Portraits*. Seulement, vaguant dans l'Ouest américain où tout est possible (strictement tout, disait Norman Mailer), il a rencontré ici et là *quelqu'un* en qui il a entrevu *quelque chose* d'apte sans doute à donner dans une photo il ne sait quoi d'extraordinaire, de strictement jamais vu (selon le précepte de Brodovitch), qui pourtant doit pouvoir arriver dans notre univers puisqu'à un moment cela aura eu lieu, non pas dehors assurément, mais sur une pellicule. Seule l'édition monumentale en largeur de *The Range of Light* d'Ansel Adams reste à l'aise à côté de l'édition monumentale en hauteur de *In The American West*. Peut-être parce que des deux côtés jouent un multcadre interne, et une cosmologie au delà de nos entendements.



Avedon, Jay Greene, in *In the American West*

On connaissait les spectres de la nuit, voici les spectres du jour (**AW, Jay Greene, 8/19/83). Jamais la photographie ne s'est tenue extérieurement plus près de la Réalité, - la saisie des corps des congénères, - pour nous faire basculer aussi violemment dans le gouffre du «ce que c'est» du Réel. Devant une photo d'Ansel Adams ou de Robert Capa, également radicaux, on peut encore tenter de se rassurer en alléguant (faussement) un paysage censé splendide chez l'un, une situation humaine censée bouleversante chez l'autre. Les photos d'Avedon, à moins qu'on se réfugie dans le parti intenable d'y voir des caricatures, ne laissent aucune échappatoire à la désontologie. Laquelle, insistons-y, est celle de la photographie, non de ceux qu'elle a photographiés.

18B. La cellularité photonique : Diane Arbus

Mesurant exactement sa foulée sur celle des Golden Sixties, puisqu'elle commence à photographier en 1960 et meurt en 1971, Diane Arbus ne dissout pas, ni ne fait exploser ou imploser. Elle a l'éblouissement et la terreur de la prolifération du Même.

Elle voit cellulièrement, au sens où Vladimir Weidlé a parlé de la *cellule plastique*, c'est-à-dire d'une portion d'espace - quelques centimètres carrés dans un tableau, quelques centimètres cubes dans une sculpture - dont les effets de champ topologiques, cybernétiques, logico-sémiotiques se répètent dans toute cellule équivalente de l'œuvre. Presque toute peinture, du fait qu'elle sort de la même main et du même cerveau, est ainsi cellulaire. La photographie l'est rarement et très peu, vu qu'elle est une empreinte photonique charriant des indices hétérogènes. D'où la singularité, et comme une sorte de transcendance, de Diane Arbus. Sa vision saisit d'emblée dans son environnement toute circonstance où une cellule plastique se répète assez pour remplir la pellicule entière. Qu'alors, en même temps, se présente un élément de composition globale soulignant cette cellule, elle déclenche. Et cela fulgure, selon un mot déjà employé par nous pour le woodburytype du *Taylor* de Nadar, lequel, comme Sander, eut quelque chose de cette cellularité (serait-elle propre aux très grands portraitistes?).

Afin de bien voir de quoi il s'agit, choisissons un cas presque scolaire dans le *Diane Arbus* publié en 1972 par sa fille, Doon Arbus, et son ami, Marvin Israël (An Aperture Monograph). C'est *Girl in a shiny dress* de 1967 (**DA). On y prendra commodément comme cellule de départ la portion du sourcil gauche, et on se pénétrera de ses TAUX d'inflexion. Puis, on verra comment ces TAUX (topologique, cybernétique, logique) sont répétés par les cellules équivalentes, celles de la paupière, de la fente palpébrale, de la bouche, de l'oreille, et aussi du menton, de la clavicule, du muscle pectoral, des seins, de la bretelle tombée, de chacun des plis luisants et cassés de la robe. Mais cela, qui est déjà un beau miracle, n'eût pas suffi à déclencher. Il fallait encore que durant un instant la fille entière se casse doublement à hauteur de la hanche et du cou selon les mêmes TAUX. Et aussi qu'à ce «moment décisif» une ombre du fond vienne continuer la courbe de la chevelure, et une autre ombre celle du soutien-gorge. C'est ce genre d'achèvement compositionnel qu'Arbus apprit sans doute de Lisette Model (le professeur et l'amie constante), et vérifia presque compulsivement, confia-t-elle, à une exposition Walker Evans.



Diane Arbus, *Girl in a shiny dress*

La cellule de notre *Girl in a shiny dress* propose des TAUX durs, tendus, cassés. Mais dix pages avant, dans *A naked man being a woman*, une autre cellule engage, presque à l'autre extrême, une topologie-cybernétique-logique du mou et de la pilosité hésitante, dans la fausse vulve du transsexué mais aussi dans chaque pli et bombement de l'environnement. Cependant les choix d'Arbus, pour être divers, ne sont pas illimités. Ce que son œil prélève c'est une cellule dure ou molle, brillante ou mate, peu importe, mais qui soit «odd», c'est-à-dire impaire, de guingois, en manque-de. En sorte que sa répétition donne lieu à une multiplication sans fécondité et sans plénitude, et débouche sur la stupeur du Même.

On peut alors mettre en ordre ses thèmes essentiels. (1) Les «freaks» sont des êtres qui proposent une «oddity» dans chaque cellule plastique de leur corps, laquelle prolifère également «oddiy» dans leurs congénères et dans leur environnement. Le thème majeur de Diane Arbus sera les «freaks» de toutes sortes, retardés, mongols, nains, géants, surtout les nains, car les géants cassent par leur saillie la répercussion cellulaire. En tout cas, on ne traduira pas «freaks» par «monstres», car le monstre est ce qu'on montre (monstrare) du doigt pour le rejeter comme Autre, tandis que le «freak» (mot d'origine inconnue) n'est pas Autre, il propose une «imparité» qui au contraire désigne en chacun de nous le Réel, que Bataille appelait le Continu, derrière la

Réalité, que Bataille appelait le Discontinu, rassurant. (2) Mais il peut arriver aussi que chaque cellule prise à part propose un TAUX suffisamment irradiant d'ouverture/fermeture, et que ce soit seulement sa répétition identique qui crée l'insolite, comme dans les couples trop assortis, homosexuels et hétérosexuels, et comme surtout dans les *Identical Twins* (****DA) et les *Triplets in their bedroom*, dont la multiplication purement numérique est répercutée dans leurs trois lits, mais aussi dans les cloques de l'édredon au-dessous et les losanges de la tenture au-dessus de la masse commune horizontale de leurs trois jupes noires. (3) Il arrive même que la cellule plastique ne soit ni trop crispée ni trop identiquement multipliée, mais seulement le reflet trop strict d'un modèle extérieur figé, comme dans les transsexués, les nudistes moralisateurs, les patriotes transfigurés. (4) Il y a également ceux dont les cellules corporelles et environnementales sont bancales parce que leur pattern est pour moitié absent, comme les veuves, les veufs : «Elle à demi vivante, et moi mort à demi», dit le Booz d'Hugo. (5) Enfin, il y a l'«oddity», par excellence, celle qui tourne autour de la différenciation sexuelle. Le «masculin» et le «féminin» paraissent à Arbus, juive, «transcendent realities», et la différence sexuelle «unfathomable». Ainsi, les homosexuels, les transsexués, mais aussi les couples quelconques quand ils surgissent en tant que couples, sont les «freaks» les plus troublants.



Diane Arbus, *Identical Twins*

Il n'est pas impossible que la petite Diane Nemerov ait entendu prononcer par son immigré russe de père l'exclamation russe incessante qui s'applique à toute «oddy», physique, comportementale ou morale, et qui en est l'anthropologie : *biez-obraznie*, 'sans-image' ; en long : «tu ébranles l'image de l'homme, lequel est une image». Du reste, non loin d'elle au même moment, Rothko, également du même milieu, initiait la plus radicale problématisation de l'icône.

Les protocoles d'Arbus suivirent sa perception. Le flash y joue un grand rôle, car il fige la cellule au profit de répétitions juxtaposantes et sclérosantes. La nuit vaut mieux que le jour, parce qu'elle tranche les cellules, parce que le flash y est le plus fort, parce que banalement c'est le moment où émerge tout ce qui est «odd» dans une société et dans les choses, peut-être un peu aussi parce que le jour sémitique va de nuitée en nuitée. Arbus comptait Weegee, le nocturne photographe détective new-yorkais, parmi ses inspirateurs.

Quant au climat spirituel de la prise de vue, la «sitting» avec Viva, le célèbre modèle de la bande à Warhol, en donne un exemple extrême, mais éclairant. Pendant la nuit qui précède les «shots», Diane fait l'amour avec Viva et avec le mari de Viva ; mais, au matin, elle revient à l'appartement, surprend Viva à peine éveillée, lui demande de rester nue pour être «relaxed that way» tandis qu'elle va simplement prendre sa tête ; elle la fait se coucher sur un divan et tourner les yeux vers le plafond ; sur quoi, elle la prend tout entière ; et tandis que, photographiée dans «Vogue» par Dick Avedon, le modèle apparaît «gorgeous», la cellule plastique prélevée par l'œil d'Arbus lui rabougrit les seins. Viva protesta : «Those photographs were totally faked. (...) Diane Arbus lied, cheated, and victimized me. She acted like a martyr, a saint, about the whole thing. Jésus ! Underneath she was just as ambitious as we all were to make it - to get ahead.» (Bosworth,263).

Cela se passait mieux avec les «freaks», émoustillés et flattés, en tout cas coopérants, mais le résultat est le même. Les *Femmes masquées*, qui chez Brassai portaient leur masque comme une arme contre leurs regardeurs visibles sur la photo, sont chez Arbus, dans l'*Untitled* de 1970-1 (PN.260), la dérision ultime du regardé confondu, moyennant la suppression de toute ambiance, de tout moelleux, et assurément de tout spectateur d'avant-scène entre le regardeur et les regardées. Leurs mains situées sur une ligne presque horizontale achèvent de les transformer en marionnettes. Avedon créait encore une relation avec le portraituré, victime consentante ; ici, on le provoque à une parade, où son «oddy» éclate d'autant mieux qu'il essaye de la surmonter dans la théâtralisation. Le paon est épinglé tandis qu'il fait la roue. L'environnement subit le même traitement. La ville est un zoo, dont chaque portion (bout de trottoir, chambre) est un biotope si consonnant qu'il en devient artificiel. Jamais l'expression «a batch of shots» n'a eu autant de connotations.

Bref, les incessantes déambulations new-yorkaises diurnes et nocturnes de Diane chargée du poids de sa chambre et de son trépied en une sorte de vertige du danger réalisent une coulée absolue de l'esprit et du corps, dont témoigne la sexualité omniprésente. Nulle part photographier et coucher-avec n'ont été aussi confondus. Car ce n'est pas seulement avec Viva et son mari que Diane fait l'amour, mais avec ses nains. Affrontement à la fois clinique et transcendant du Même et de la Différence. Sexualité héroïque plutôt que pruritale, a-t-on dit. A propos d'un «group sex she was into», elle parle d'une «out-of-body expérience almost like death», avec son éloquence coutumière.

Car l'«intercourse» de la parole est chez Diane Arbus aussi intense et violent que l'«intercourse» du sexe héroïque et l'«intercourse» de l'action photographique. Elle n'écrit guère, mais parle, parle sa vie et ses photos confondues avec une fureur d'exactitude, de crudité, d'exigence sur la racine des choses, qui fait que sa longue interview par Studs Terkel, où on n'entend pas la voix de l'interviewer, mais uniquement la sienne, ponctuée de «sort of» portant sur tout, substantifs et verbes, témoigne d'un usage du langage qui, par sa vitesse, ses sauts abrupts, sa succession de vertiges, son intransigeance métaphysique, fait songer à Pascal.

Cette éloquence incessante et exacte a eu pour conséquence que l'on connaît très bien les détails et les humeurs de la vie d'Arbus, qui ainsi ont pu être parfaitement rassemblés et «participés» par Patricia Bosworth dans la biographie de 1983. Un sujet photographique ne tombe jamais du ciel, comme nous l'avions vu à propos de Nadar. Nous retiendrons ici la fenêtre de l'appartement donnant sur Central Park, où la petite fille passait des heures assise sur le rebord à regarder. Quand elle se tournait vers l'intérieur, elle voyait le riche appartement de ses parents, marchands de fourrure très arrivés, où les signes de la richesse nouvelle et les bonnes manières apprises donnaient lieu à une exécution rituelle de la vie sociale, parfaitement «odd».

Et quand, toujours assise sur le rebord de cette fenêtre d'un onzième étage, la petite Diane regardait vers l'extérieur, alors Central Park, vu sous cet angle, de cette hauteur et de cette distance, était bien un zoo, où les passants fonctionnaient non comme des *formes sur* un fond, mais comme des *cellules dans* un fond. D'autant que donnait sur le parc le Muséum of Natural History, où se trouvent les plus beaux biotopes artificiels du monde.

Enfin, entre l'intérieur et l'extérieur, entre l'architecture et la peau, partout dans la famille régnait le vêtement, lequel en ce cas était la fourrure, prolifération cellulaire par excellence, peut-être encore plus quand elle était ponctuée par des bijoux, cellules à leur tour. Les piqûres brillantes du métal sur la continuité de la fourrure se retrouvent jusque dans l'espace chichement meublé du dernier duplex. Elle invita chez elle des étudiants après un dernier cours ; «someone noticed sharp prickles or mirrored chips embedded in the furs and animal skins draped across a huge bed set up on a platform. Someone else noticed black satin sheets covering the mattress». Vraiment, notre *Girl in a shiny dress* est un archétype.

Le suicide par barbituriques forts et par poignets tranchés dans une baignoire vide s'explique assez par les dépressions prolongées de Diane ; sa mère avait eu une dépression profonde de trois ans. Mais une existence si intense ne pouvait pas s'éteindre à petit feu. Durant le service funèbre, Avedon (avec lequel Diane parlait des nuits entières dans ses moments noirs, Avedon qui à l'époque continuait d'enregistrer son père mourant) murmura : «Oh, I wish I could be an artist like Diane !». A quoi Eberstadt aurait soufflé en retour : «Oh, no, you don't» (p.321).

Diane Arbus était inquiète qu'on s'intéressât à ses photos. Elle déclarait que son succès, dans des publications à grand tirage, reposait sur un contresens. Elle était sûre de rester comme «the photographer of the freaks» au sens trivialement psychologique et sociologique, alors que c'était la métaphysique, celle du Même, de l'Autre, de la Différence et de l'Indifférenciation, qu'elle avait rencontrée, ressentie, piégée. Elle croyait sincèrement que ses photos n'étaient visibles que pour son regard à elle. Et en effet il faut sans doute une conversion du regard, béatifiante et terrifiante, pour les voir.

Il y a une notation dans la biographie de Patricia Bosworth qui ne saurait passer inaperçue. C'est que Garry Winogrand (FS,356-358) aurait déclaré un jour : «The best photographers are Jewish» (p.20). Qu'on ne s'étonne pas trop. Le Tohu-Bohu juif n'est pas le Chaos grec. Ce dernier se résorbait vite dans le Logos et dans l'eurythmie d'Apollon, et ne ressortait guère qu'une fois par an, aux grandes Dionysies ; comme la table rase du doute cartésien se repeuple aussitôt de rutilantes évidences. Le Tohu-Bohu de la Genèse est au commencement mais aussi chaque jour, à chaque heure, indifférenciation invincible rongeur et ébranlant en permanence l'ordre, toujours seulement local et transitoire ; la musique vocale juive est «odd», comme le chapeau et la parole des Hassidim ; et c'est en partie pourquoi le rituel, seul différenciateur, veut être si scrupuleusement observé. Or, la photographie, empreinte photonique, rongée de Réel, même quand elle prétend montrer de la Réalité, ne se dégage jamais du Tohu-Bohu photonique, qui est son milieu et sa nourriture.

Génie juif et photographie. Génie hongrois - nomade et digitalisateur - et photographie. Cela mériterait deux thèses de doctorat. Robert Capa s'enracinait dans les deux génies.

Henri Van Lier

Histoire Photographique de la Photographie

in *Les Cahiers de la Photographie*, 1992

Renvois aux documents adéquats

PN : *Photography Until Now*, Museum of Modern Art.

NV : *The New Vision*, Metropolitan Museum of Art, Abrams.

AP : *The Art of Photography*, Yale University Press.

FS : *On the Art of Fixing a Shadow*, Art Institute of Chicago.

BN : Beaumont Newhall, *Photography : Essays and Images*, Museum of Modern Art.

LP : Szarkowski, *Looking at Photographs*, Museum of Modern Art.

PF : Kozloff, *Photography and Fascination*, Addison.

CI : Camera International, Paris.

PP : Photo Poche, Centre National de la Photographie, Paris.

CP : Le Numéro spécial des «Cahiers de la Photographie» consacré au photographe envisagé.

PHPH : *Philosophie de la Photographie*.