

ANTHROPOGENIES LOCALES – PHYLOGENESE**HISTOIRE PHOTOGRAPHIQUE DE LA PHOTOGRAPHIE****23. FRIEDLANDER (U.S., 1934),
DENIS ROCHE (France, 1937),
MAPPLETHORPE (U.S., 1946-1989)****Les avatars du narcissisme**

L'autoportrait semble d'abord aussi congénital à la photographie que les figures. Quoi de plus simple que de tourner un appareil vers un miroir où l'on se mire, et de provoquer le déclic? Southworth, ce Nadar du daguerréotype américain, lorsqu'il se prit ainsi torse nu à la Byron en 1848 (AP,31), dut le croire un moment. Mais le problème n'est pas si simple. Et, comme dans le cas de la figuralité, il aura fallu attendre les questionnements radicaux des années 1970 pour que des photographes envisagent le narcissisme photographique dans toutes ses implications. Quitte à s'apercevoir que le MONDE 3 est plus apte à interroger Narcisse et témoigner de ses retournements qu'à le rejoindre.

Car n'est pas Narcisse qui veut. Le vrai, le Grec, quand il se penchait sur l'eau, et s'y noyait, c'était pour fermer la boucle entre lui et sa «forme», c'est-à-dire son «tout» constitué de «parties intégrantes», selon le schème fondamental du MONDE 2. Ou bien aussi, puisqu'il ne voyait guère que son contour, pour saisir sa figure achevée, schème du microcosme.

L'autobiographie chrétienne fut déjà autre chose. Elle supposait le salut par rapport auquel l'individu se totalise comme un Moi en devenir face à un Jugement dernier, transcendant chez Augustin, immanent chez Montaigne, transcendantal (proto-kantien) chez Rousseau ; et, quand Proust se consacre à lui-même des milliers de pages, où est-il davantage, dans le décrit ou dans le décrivant? Il en va de même du peintre. Lorsque Rembrandt, profitant des miroirs améliorés de son temps, cherche sa destinée à travers une soixantaine d'autoportraits étendus sur trente années, il se heurte à des boursoufflures de peau trop saisissables et des regards trop insaisissables, le seul «Rembrandt» étant sans doute celui qu'*était* son sujet pictural. Comme le «Proust» le mieux atteint fut un sujet langagier, non un thème.

La photographie est plus décevante encore pour Narcisse. Dès 1901, *L'Autoportrait avec brosse et palette* de Steichen (BN,172, FS,n° 173) nous a montré que, recueillant dans sa non-scène autant de Réel que de Réalité, la photo disperse l'individu photographiant photographié,

pour ne lui laisser que son sujet photographique, lequel, étant moins contrôlable qu'un sujet pictural ou un sujet langagier, est également beaucoup moins déterminé. Une tête au miroir de Cindy Sherman, de 1980, est titrée *Untitled* (*FS,n°327).



Cindy Sherman, *Untitled*, FS, n°327

Disons-le positivement. Si des sujets photographiques concernent le narcissisme, c'est toujours en le déroutant, voire retournant plus ou moins. Nous allons considérer trois de ces retournements dans les années 1965-1980. On remarquera que c'est le moment des happenings et des performances, lesquels ont été à la fois d'ultimes pointes et des renversements de Narcisse.

23A. L'environnement supplétif : Friedlander

Apparemment, rien de moins narcissique au départ que le sujet photographique de Friedlander, qui tient dans la réduction au plan mince de la photo des plans du spectacle échelonnés dans la profondeur, et cela par l'éclat également convexe de tous les plans ainsi rabattus. Ce parti exige la haute définition, se défie de la subtilité des épreuves et préfère la franchise de l'imprimé. Au point que le photographe fut contraint d'être souvent son propre imprimeur et éditeur.

Comme il s'agit de convexité omniprésente, les histoires de la photographie, qui ne peuvent montrer que trois ou quatre photos, ont retenu de Friedlander une panoplie de statues

phalliques, de grands écrans illuminés, d'énormes bennes levées parmi des buildings violemment érigés, force poteaux, pylônes et vannes d'eau (AP, 332-337 ; FS, n° 362-364). Cela est exemplaire, mais il ne faut pas perdre de vue que cette vision s'est étendue aussi bien à quelques fleurs, quelques branches ou une humble barrière. Pour une vue embrassante, on renverra donc au «Photo Poche», où le choix et le commentaire de Loïc Malle montrent la plus parfaite compréhension de ce sujet photographique, assez subtil pour avoir retenu l'intérêt de Walker Evans, qui en préfaça une exposition.

Venons-en alors au narcissisme dont témoignerait le recueil publié sous le titre de *Self Portrait* en 1970. Remarquons d'abord que c'est presque un fruit du hasard. Le rabattement éclatant de plusieurs plans convexes sur un premier plan, sujet photographique de Friedlander, incitait à multiplier les miroirs et les vitres ; ainsi le photographe apparaissait souvent reflété ; si bien que, revisitant des négatifs de diverses périodes selon son habitude (quelqu'un qui rabat les plans éloignés de l'espace peut aimer rabattre aussi les plans éloignés du temps), il s'aperçut qu'il y avait là, en élaguant un peu, matière à ce qui est devenu le *Self Portrait*. Cela nous met loin d'une visée narcissique ordinaire.



Friedlander, *New Orleans 1967*, LP, 204 ; PP, 22

La différence se creuse encore quand on voit la place modeste qu'occupe parmi les photos de *Self Portrait* notre Narcisse de rencontre, par exemple dans *New Orleans 1968* (**LP,204 ;PP,22). C'est vrai que le photographe figure là dans le carré blanc vif. Mais, pour le reste, la photo «est» deux battants de portes puissamment ouverts, ou plutôt une porte puissante et son reflet, où se mirent des gratte-ciels ; deux poteaux illuminables ; une forte poutre s'avancant par-dessus, et qui répond à une ombre-poutre projetée par-dessous ; dans le fond, de lourds rectangles horizontaux d'un bâtiment gripiusien, et des autos longues et

gonflées ; enfin, deux hommes debout, celui devant sa voiture étant une sorte de troisième poutre, dressée cette fois. En un mot, nous retrouvons la leçon de Robert Frank, à savoir qu'aux U.S.A. la substance des individus est leur environnement. Dans notre cas, la substance de Narcisse-Friedlander *est* New-Orleans, où il intervient comme un reflet parmi d'autres. Ailleurs, c'est d'autres villes. Si bien que tous ces reflets à des endroits divers ne font toujours qu'un seul self-portrait, comme le donne à entendre le singulier du titre. La figure indécise qu'on devine dans notre petit carré blanc signale autant le «retirement» du photographe que son entrée en scène. Les esprits retors voudront ajouter quelque chose. Si Narcisse c'est le désir de trouver en face de soi une résonance forte qui revient vers soi, et même boucle le soi (on ne dit plus : le moi), est-il tellement étonnant qu'un sujet photographique qui fait avancer le fond comme une forme parmi les formes soit le même que celui qui a produit le *Self Portrait* ? Après tout, ce n'est pas si mal de se boucler «sur» et «par» New-Orleans. Plutôt que d'être évacué par le MONDE 3, Narcisse-Friedlander s'y serait seulement converti.

23B. Le tact réciproque et proprioceptif : Denis Roche

Et si maintenant le Narcisse du MONDE 3, inapte à se regarder, tentait plutôt de se toucher? Et si, à le supposer photographe, il inventait à cette occasion la photographie tactile, et même proprioceptive, celle où la perception n'est pas seulement un donné perçu, mais une action de perception, une présence du percevant à son acte de percevoir, expérience à la Merleau-Ponty culminant quand le perçu est lui-même percevant, donc dans un tact réciproque, où chaque percevant et perçu est percevant-perçu, et perçoit l'autre comme perçu-percevant? Cela ne doit pas être facile, à en juger par les efforts déployés chez Brassai, Robert Frank, William Klein, ou à l'instant chez Friedlander, pour obtenir une simple introréverbération du lieu, malgré l'œil de cyclope de la caméra obscure.

A fermer cette boucle du tact touché la littérature de Proust avait réussi partiellement grâce à sa capacité de réminiscence, où les échos du temps entraînaient des échos de l'espace ; déjà quand Chateaubriand avait crié «Léonidas !» sur les ruines de Sparte, le nom répercuté lui avait répondu en étant à la fois la voix de l'autre et sa voix à lui. Ainsi, pour obtenir l'effet escompté, Denis Roche a d'abord doublé son travail de photographe par des textes, créant des échos langagiers autour de photos souvent elles-mêmes déjà en écho avec d'autres par des similitudes spatiales et des différences temporelles. Mais cette solution-là reste extrinsèque au médium. Voyons sa solution intrinsèque.

Pour construire un dispositif photographique ayant les propriétés d'une relation tactile, il faut d'abord creuser une profondeur qui ne soit pas distribuable immédiatement, comme par l'œil, mais oblige à une progression et régression tâtonnante, hésitante, baveuse, visqueuse, comme l'exploration du toucher, lequel, rappelons-le, a des terminaisons séparées pour sentir large ou étroit, superficiel ou profond, chaud ou froid, délimité ou appuyé. Il faut aussi que l'échelonnement dans la profondeur soit plastiquement ambivalent, chaque plan étant référé aux autres de façon telle qu'il soit à la fois devant et derrière. Ceci est sans doute l'essentiel, et s'illustre assez dans *Auberge de la scierie, chambre 26, Aix-en-Othe* de 1987 (***CP,145).



Denis Roche, *Auberge de la scierie, chambre 26, Aix-en-Othe, CP, 145*

Mais à cet essentiel s'ajoutent des adjuvants plus ou moins indispensables. Le premier est l'ombre projetée, tact et même retour de tact, retour du tact le plus proche, à condition Qu'elle soit à son tour non franche mais écachée, trop courte ou surtout trop longue, interrompue ou interrompante, pour ne pas trop faire figure (CP,4,152). L'intervention d'un miroir peut aider aussi au retour tactile, à condition, comme l'ombre, de ne pas mirer vraiment, ce qui extérioriserait et rendrait figural, mais d'intervenir diagonalement (CP,145), ou en rétrovision biaisée (CP,134) ou défaite par la structure de ce qui s'y reflète : fleurs artificielles obscènes dans un cadre de Merida, hésitant entre faux miroir et faux tableau (CP,128). Enfin, pour que la perspective devienne une réciprocité et ne s'étale pas sans reprise, la partie supérieure du spectacle sera souvent décapitée (CP, 137,139), sa partie inférieure apparaissant ou trop près ou trop loin de façon que le volume implose, surtout si le spectacle entier subit un tangage et un roulis globaux, comme déjà chez Robert Frank.

Somme toute, ce sujet photographique se résume dans la catastrophe élémentaire du pli, même du double pli avec fronce, avec sa fente médiane, et son double gonflement de volume, d'ombre et de lumière. En ajoutant, dans cette fermeture et ouverture potentielle, un aspect de forçage («en forçant»). La couverture du numéro spécial des *Cahiers de la photographie* est

presque entièrement remplie par le double pli et la fronce d'un journal agité dans l'air en 1984 (CP,135), tandis que la photo de 1985 qui ouvre le portfolio (CP,121) porte une double pliure ostensible, datée de Zwiefalten, étymologiquement «deux plis», «double pli».

Les thèmes sont alors prévisibles. C'est assurément le corps propre, car on ne saurait construire la proprioception qu'à partir du corps propre, souvent présent comme ombre projetée hésitante, ou bien de dos, comme il convient au référentiel qu'il est ici. Et ce corps initial appelle son complément sexuel, qui non seulement achève la proprioception dans «la bête à deux dos» shakespearienne, mais est en sus, comme corps féminin nu, le lieu par excellence du double pli et de la fronce. Encore, pour que l'écho soit spatial mais aussi temporel, il est souhaitable que cette femme soit *sa* femme. Et même que la boucle de résonances, ainsi fermée pour le passé, se redouble pour le futur dans la descendance, non sous la forme de l'enfant présent, qui ferait sauter la pliure, mais de l'enfant prénatal, qui gonfle le ventre et les mammelles (CP.137).



Denis Roche, CP, 57

Quant au lieu partagé de la proprioception circulaire c'est la chambre, avec ses rideaux, ses miroirs, ses odeurs et ses lumières confinantes, surtout la chambre d'hôtel numérotée, permettant à la fois la récurrence et le décalage réflexif. Et dans ce lieu encore large se resserre le lieu immédiat, le fauteuil carré et lourd, faisant que les corps sont d'avance en résonances internes, et virtuellement «forcés». Les couvertures résument les (re)pliures du nu (CP,135,122). Sur un tapis, un motif zapotèque, constrictif comme tout ce qui est mexicain, est un bon résumé de ce sujet photographique où la constriction a une large part (****CP,57).

On peut voir en Denis Roche un écrivain qui, parti à rebrousse-photo, a fini par ouvrir et ramener une *terra incognita* : la photographie proprioceptive. Ou un Occidental avec un programme narcissique et névrotique («forçant»), appartenant au MONDE 2 (donc à la coupure fondamentale : monde/conscience, ayant régné jusqu'à Sartre), et qui, par la vertu de son médium, s'est retrouvé en plein MONDE 3, activant la coupure fondamentale : fonctionnements/présence-absence, qui pourrait bien être la nôtre.

23C. Le pénis généralisé : Mapplethorpe

Mapplethorpe a pu, un peu avant de mourir du sida en 1989, s'élever à lui-même son tombeau dans le livre-catalogue publié à l'occasion de la grande rétrospective de son œuvre au Whitney Museum en 1988 (RM). Cela déjà n'est pas rien pour Narcisse. D'autant qu'on y trouve huit autoportraits (RM.17,30,35,73,75,89,109,165).

Mais, en plus de ces manifestations directes, la pulsion narcissique est indirectement omniprésente. Mapplethorpe, par là distinct de Duane Michals, appartenait à cette catégorie d'homosexuels qui peuvent déclarer, comme Jean Genêt : «La queue se confondait avec Harcamone ; ne souriant jamais il était lui-même la verge sévère d'un mâle d'une force et d'une beauté surnaturelles». Il y a ainsi identification de Narcisse entier à un organe. Le *Robert Mapplethorpe* du Whitney montre au moins trois pénis, le premier déposé sur l'autel du sacrifice et de l'ostentation (RM,49), le second émis par le vêtement très strict d'un personnage sans tête (RM,95), le troisième répondant aux cinq doigts étendus de la main (RM,105). Et, comme pour Mapplethorpe le fantasme de cet organe s'étendait à toute fleur, à tout crâne rasé, à tout buste d'homme ou de femme, à tout fragment de peau, c'est partout que se retrouve, dans les 110 illustrations du livre-catalogue, le même motif, et donc Narcisse lui-même dans son essence.

Nous voici, du même coup, au cœur du sujet plastique de Mapplethorpe, lequel convoque à la fois un sujet sculptural de sculpteur et un sujet photographique de photographe. Car évidemment l'obsession pénienne vise une structure d'érection, de surgissement et de résurrection (comme le montrent les théologies), que seule la sculpture peut réaliser, tantôt dans les montages strictement sculpturaux de Mapplethorpe, comme la croix de saint André de *White X with silver cross* (RM, 124) et le bouclier de David de *Star with frosted glass* (RM, 125), tantôt dans ses dispositifs où la photographie n'intervient que comme un élément dérivé, telle la glorification d'*Andy Warhol* de 1987 (RM,173), où une photo circulaire est reprise dans un carré noir lui-même inséré dans une croix byzantine, et qu'il ne faut pas lire : photo>mandala>croix ; mais bien : croix>mandala>photo.

Cependant, l'obsession pénienne ne vise pas qu'une *structure* de surgissement. C'est aussi une *texture* d'étirement. Le pénis, organe turgescent, dressement et rémission, organe qui n'est pas fait, mais doit se faire, est phénoménologiquement une peau. Cette peau, le désir tendre et furibond de Mapplethorpe la veut fine, élastique, semi-transparente, granuleuse, veineuse, et cela il n'y a que la photographie, avec ses pellicules granuleuses et ses éclairages infiniment précis et allusifs, qui pouvait le donner. C'est cela qu'un travail de studio sophistiqué va poursuivre dans chaque pétale (RM,194), dans chaque feuille (RM,199), dans les *Breasts* de 1988 (RM,193), dans la nappe d'autel de *Cariton* (RM.202). Même la femme, quoique barrée (RM,187) ou évanescence (RM, 197) renvoie à ce que Joyce avait appelé «la languide et flottante fleur». On sera attentif à deux choix voulus. Le livre-catalogue du Whitney se clôt sur le *Nipple* de 1988, une étendue de peau, avec seulement ses pores, et l'allusion à peine émergente du tétin central. Quant à sa couverture, elle se contente de la bouche et du nez de l'*Apollon* de 1988, conjoignant la structure et la texture, la turgescence et l'élasticité dans leur pure blancheur.



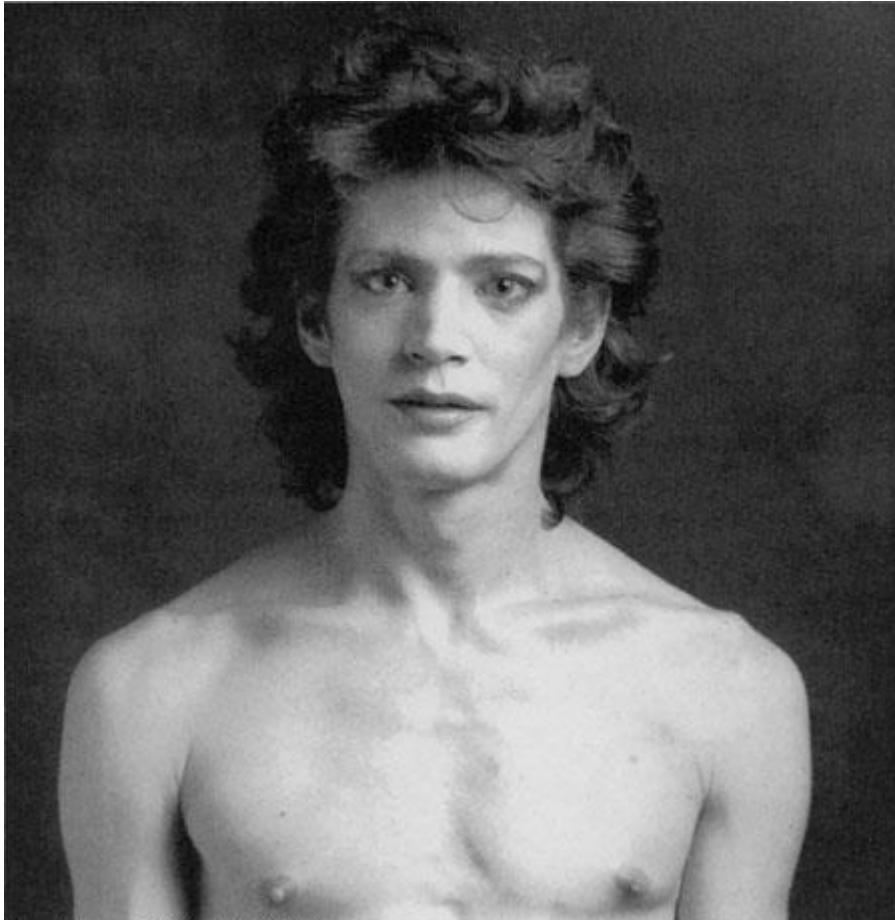
Mapplethorpe, *Self Portrait*, RM, 75

Nous pouvons venir maintenant aux œuvres explicitement sado-masochistes. Quand Narcisse apparaît ici en entier, comme dans le *Self Portrait* de 1978 (*****RM,75), son anus et sa tête, par leur disposition transversale et leur retournement directionnel, signalent, malgré la colonne vertébrale qui les relie, les hétérogénéités zonales et pulsionnelles de ce que l'on appelle naïvement *un* organisme, - dont la déroute s'achève quand la colonne se continue dans le fouet. Pour qu'une certaine unité ait lieu quand même, les disparates appellent alors le théâtre, qui, en milieu catholique, sera la messe, elle-même réitérant la Passion et le Calvaire. L'esca-beau figure la montée ; sa plus haute marche sert d'autel, sur la nappe duquel le sacrement du sexe est déposé en-dessous de la pénétration consécrationnaire du fouet dans l'«œil de bronze» ; les ornements sacerdotaux sont ceux des groupes sado-masochistes «leather and bondage» ; et peut-être un pli d'ombre dessine un couteau (du sacrifice d'Abraham?). La phrase de Sade : «l'autel est préparé, la victime y monte, le sacrificateur la suit» s'accomplit dans la coïncidence de la victime et du sacrificateur. La mort réelle par le sida a ratifié que, dans ce type d'homosexualité, le théâtre n'est pas un jeu, mais une rédemption.

Toutes ces formes, partiellement figures, ne doivent pas nous faire oublier que le dernier mot ici reste à la transparence. C'est elle pour finir qui sauve, comme le montre le *Jesus* en gloire de 1971 (RM,20), ou encore l'*Andy Warhol* de 1987 (RM,173), selon la *Pure Ecstasy* de 1974 d'Edward Ruscha, que le catalogue du Whitney a pris soin de reproduire dès l'entrée du

volume (RM,15). Même la théâtralisation détaillée de notre *Self Portrait* sadomasochiste de 1978 (*****RM,75) finit par se glorifier de la subtilité florale de ses blancs et de ses noirs.

C'est par là que le *Self Portrait* de 1980 (*****RM,89) est halluciné. Apparemment, Narcisse cette fois n'a plus rien à demander. Il est de face de plein fouet. Et pas inversé gauche droite, comme dans l'eau de la fontaine, mais sans inversion, comme le peut la photographie. Mais décidément la transparence lui joue des tours. Là-bas, en Grèce, il s'y était noyé. Cette fois, il se transfigure dans la diaphanie de l'opaline.



Mapplethorpe, *Self Portrait*, RM, 89

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*.