

## **ANTHROPOGENIES LOCALES – PHYLOGENESE**

### **HISTOIRE PHOTOGRAPHIQUE DE LA PHOTOGRAPHIE**

## **20. GIACOMELLI (Italie, 1925), JORGE MOLDER (Portugal, 1947)**

### **Les catastrophes du développement**

Sauf Man Ray, les photographes précédents se caractérisaient suffisamment par la prise de vue pour que nous n'ayons pas eu à prendre en compte le développement du négatif, les tirages du positif, le passage à l'imprimé, même si ceux-ci étaient des conditions importantes de leur démarche.

Il n'en va pas de même chez Giacomelli et Jorge Molder, qui ont exploité les diverses catastrophes chimiques de la photographie pour remonter plus ou moins haut en amont des formes. Et cela en dévoilant, du même coup, un génie national, très italien chez le premier, très portugais chez le second.

### **20A. L'amont de la perception, ou l'Italie : Giacomelli**

Le génie italien c'est la structuration, en se rappelant que *structura* est un mot spécifiquement latin, très vivace encore dans l'italien moderne *struttura*, et qui vise quelque chose de commun à toute construction, qu'elle soit artificielle ou naturelle, valant pour les os comme pour les pierres, une sorte d'essence constructive, un principe général antérieur à toute réalisation particulière, sorte de design transcendantal, - pas transcendant, il est au contraire très immanent, - commun à la nature et à la culture, ou plutôt allant de la nature à la culture, tandis que le design du Bauhaus allemand, et surtout hongrois, tend à absorber la nature dans l'artifice, voire dans la digitalité. Les *Tourbillons* de Léonard de Vinci, ingénieur-designer-peintre-sculpteur, sont la culmination de cette saisie. La peinture «métaphysique» de Morandi en a donné un exemple au début de ce siècle. Et rappelons-nous que la préoccupation du transcendantal kantien et husserlien a soutenu la fraternité séculaire de la philosophie italienne et de la philosophie allemande.

Une génération après Morandi, Giacomelli a fait de cette structuration-là son sujet photographique, grâce aux possibilités qu'ajoutent à la première catastrophe chimique qu'est la prise de vue les autres catastrophes chimiques que sont les étapes du développement et des tirages. Le paysage que nous reproduisons, et qui appartient à la série *Paesaggio De* 1971 (\*CI,n°1), donne à soupçonner des sillons, des sentiers, des arbres, mais à un niveau de schématisation (au sens kantien) tel que la nature et la culture s'y engendrent mutuellement à partir d'une même structuration transcendante.



Giacomelli, *Paesaggio*, CI, n°1

Cela a supposé d'abord un paysage qui s'y prêtât, comme l'âpre paysage italien. Puis un gommage des détails et un épaissement des lignes de forces. Mais ce n'est pas assez. Il aura encore fallu que ces accentuations et effacements soient balancés de telle manière que ce qu'il y avait de positif et de négatif dans la prise de vue aboutisse à un véritable *battement* positif/négatif, ressource fondamentale de la photographie depuis la robe d'Elisabeth Eastlake chez Hill and Adamson, mais qui prend ici la décision d'un sujet photographique. Posant des questions de métaphysique à la Morandi. Qu'est-ce qu'un fond, qu'est-ce qu'une forme? Qu'est-ce que la nature, qu'est-ce que la culture? Qu'est-ce qu'on appelle indice, index, signe référentiel? Où finit l'analogique et où commence le digital? Même quand apparaissent des

personnages, comme les dames en noir et le petit garçon dans une rue de *Scanno*, en 1963 (LP,184), ceux-ci sont encore transcendantalisés par l'abstraction texturale.

Ainsi, cette fois, la photographie passe du MONDE 2 au MONDE 3 non tant par des ébranlements de la forme, ni par des déclenchements entre formes hétérogènes, qu'en vertu d'une remontée vers les moments de constitution cérébrale de la forme. *Vision* de David Marr, publié en 1982 trois ans après sa mort, aide à mieux voir de quoi il s'agit.

Dans le plus bel esprit du M.I.T., donc combinant physiologie, cybernétique et théorie de l'information, cet ouvrage séminal a proposé une certaine suite des prélèvements (gommages, clivages, constructions) que *doit* opérer notre système nerveux visuel, très semblable à celui des autres primates, pour élaborer, à partir d'un donné rétinien peu différencié et bidimensionnel, un objet manipulable, et donc éventuellement dénommable, à trois dimensions pleines (object centered). C'est donner une base *computationnelle* (peut-être un jour physiologiquement vérifiée et localisée) aux schèmes kantien, et pour finir au transcendantal de la vision.

Or, les photos de Giacomelli, en particulier dans leur disponibilité texturale et dans leur puissant battement positif/ négatif, nous reconduisent aux stades non finals, préterminaux, de cette suite. Il y aurait même un sens à dire qu'elles privilégient le niveau que David Marr dit à 2,5 dimensions (viewer centered). Alors, nos activations cérébrales sont moins les triviales associations d'idées ou d'émotions dont on parle d'ordinaire que les élaborations perceptivo-motrices en amont qu'il est nécessaire de prendre en compte si l'on veut mesurer toute l'ampleur des effets de champ perceptivo-moteurs photographiques. Giacomelli éclairerait ainsi exemplairement l'aptitude de toute photo à activer la séquence des schèmes cérébraux du regardeur, autant et plus que la saisie d'un spectacle dénommable (dénaté et connoté). Les «au delà» photographiques sont souvent des «en deçà».

«Caméra International» a ouvert son premier numéro, en 1984, par un ensemble tiré de *Paesaggio*. On ne pouvait, trouver meilleure déclaration de principes. Fotografia come cosa mentale.

## **20B. L'amont de la mémoire, ou le Portugal : Jorge Molder**

Bien que de vingt-deux ans plus jeune que Giacomelli, Jorge Molder peut s'y rattacher, parce que lui aussi utilise les catastrophes des développements et des tirages photographiques aux fins de remonter la saisie de l'objet en deçà de la perception et de la nomination constituées. Et il radicalise de même, à cette occasion, le génie entier d'une nation.

Car, dans leur valorisme glauque, ses tirages subtils consonnent intimement avec la topologie, la cybernétique et la logico-sémiotique de la langue portugaise. Du portugais ils épousent le creusement et le recreusement des nasales, la houle longue et sourde, les chaleurs tactiles mais diffuses, les pénombres, les glissements rythmiques, les taux de courbure impondérables, les inflexions, surtout le lointain proche, qui fait que la mémoire ici, ou plutôt

là-bas, est remembrance, croisement de *l'alheação* et du *saudade*, dont Camões et Pessoa ont donné les culminations langagières. Affaire de texture plus que de structure, comme le fado, la guitare de Coïmbre et le sébastianisme.

Dans le catalogue récapitulatif que la Fondation Gulbenkian a consacré à Jorge Molder en 1986, nous n'avons pas choisi ses marins blancs glissant sur un trottoir nocturne de Vigo, pour qu'on ne croie pas que son océanisme est une affaire de thème. Ni des clichés en largeur, pour qu'on ne croie pas que c'est une affaire de format. Ni non plus ses figures aux visages effacés, pour éviter toute confusion avec un pathos facile. Nous espérons que la quatrième des *Inventions à deux voix* de Bach (\*\*), verticale sur un piano vertical, montre que, jusque dans la verticalité, ce sujet photographique «nasalisant», plus textural que structural, maintient sa tension horizontale lointaine à travers la ténuité du pli des pages, le ploïement fugitif de la partition sur son appui, la ductilité des lignes de fuite, les taux de consistance et d'inconsistance du mouillage des touches noires parmi les touches blanches. Le bistre, cette fois, n'est pas un procédé d'impression commun, mais le teint même de l'âme.



Jorge Molder, *Inventions à deux voix*

Pareille photographie est interrogative. Au point d'être narrative. D'une narration intrinsèque, non extrinsèque comme d'habitude. *The Secret Agent* comporte ainsi quatre-vingts pages blanches, noires, illustrées, en une histoire sans paroles assez métaphysique pour que des remerciements liminaires soient adressés à Marcel Broodthaers. Mais les photos isolées sont grosses de la même narration sous-jacente. Parmi les *Trabajos Anteriores* (tout est «antérieur» pour l'amont de la mémoire portugaise), dans une église abandonnée de Beja, au pied d'un autel en houle manuelle, un cadre portant un soldat inconnu vogue indéfiniment (PHPH, 6).

Jorge Molder est un photographe philosophe, ou un philosophe photographe. Son travail est en train d'accomplir une philosophie de la photographie en acte. Le véritable «agent secret» est-ce l'écrivain Joseph Conrad, ou l'homme et photographe Jorge Molder, ou la photographie comme telle?

Que, dans les deux cas où un sujet photographique explicite la topologie, la cybernétique, la logico-sémiotique d'une nation, les photos privilégient les catastrophes chimiques reconduisant l'image en amont de la perception et de la dénomination accomplies n'aurait sans doute pas beaucoup étonné David Marr.

**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*.