

ANTHROPOGENIES LOCALES – PHYLOGENESE

HISTOIRE PHOTOGRAPHIQUE DE LA PHOTOGRAPHIE

17. IRVING PENN (U.S.A, 1917), BERT STERN (U.S.A,1930)

La dilatation plane

En sautant de Ueda à Suda pour mieux sentir l'originalité de l'espace-temps japonais, nous venons de passer, sans y prendre garde, des photographes qui ont établi leur vision avant la Deuxième Guerre mondiale à ceux qui l'ont établie après. Pour comprendre Irving Penn, si représentatif de la nouvelle période, il faut maintenant considérer ce changement de plus près, et embrasser quelque peu la période 1950-1975. Après les années de discrétion scientifique qui vont de 1930 à 1950, il s'agit encore une fois de révolutions scientifiques éclatantes, comme entre 1900 et 1930, mais très différentes, parce que beaucoup plus intelligibles pour un public étendu.

En effet, la cybernétique et la théorie de l'information de 1948 s'incarnaient tangiblement dans la robotisation. D'établir les séquences des protéines maintenant cristallisées (Sanger-Edman), puis d'en donner des représentations tridimensionnelles montrant jusqu'aux angles et aux longueurs de leurs liaisons (Pauling-Corey), demandait beaucoup d'astuce, mais rendait les choses tangibles. La double hélice de l'hérédité de 1952 n'était pas trop unimaginable, et le «code» génétique avait des conséquences médicales immédiates. Toujours en 1952, l'obtention d'acides aminés, bases des protéines, à partir de constituants élémentaires (hydrogène, oxygène, carbone, azote) sous l'effet d'un simple apport d'énergie rendait plausible l'origine chimique de la vie, en montrant que l'information d'un système pouvait parfois s'élever sans l'apport d'une information extérieure. La notion de big bang s'accrédita depuis la découverte du rayonnement cosmologique en 1964. Le débarquement sur la Lune de 1969 n'avait rien d'abstrait. Même la théorie mathématique des catastrophes des années 1960 donna bientôt lieu à quelques figures suggestives, qui permirent d'en parler jusque dans les magazines. La notion d'axiomatique, qui avait traumatisé les esprits en 1900 s'appriivoisa à travers renseignement des mathématiques dites nouvelles.

La conviction que désormais tout était possible moyennant un peu de bonne volonté fut sans limites. L'un voyait l'homme dominer jusqu'aux climats, l'autre la Terre nourrir commodément cent milliards d'habitants. Cela parmi la dévaluation de la raison monolithique,

la réévaluation de la femme, de l'enfant, du fou, de l'étranger en tant que tels. La notion de créativité cessa d'avoir l'orientation anti-naturaliste qu'elle avait eue dans le surréalisme des années 1920. Nature et artifice étaient destinés désormais à se tisser dans une «réalité médiane», dont Simondon dégagait le concept dans *Du mode d'existence des objets techniques* en 1958, et qui soutint une philosophie de la culture contemporaine dans le *Nouvel Age* de l'auteur en 1962.

17A. La dilatation tranchée : Irving Penn

Sur cette toile de fond, la couverture de «Vogue» d'Irving Penn du 15 novembre 1949 (*Vogue Covers 1900-1970) fait l'effet d'un coup d'envoi. Car des millénaires de relations entre le corps et son image en sont retournés.



Irving Penn, Couverture de Vogue

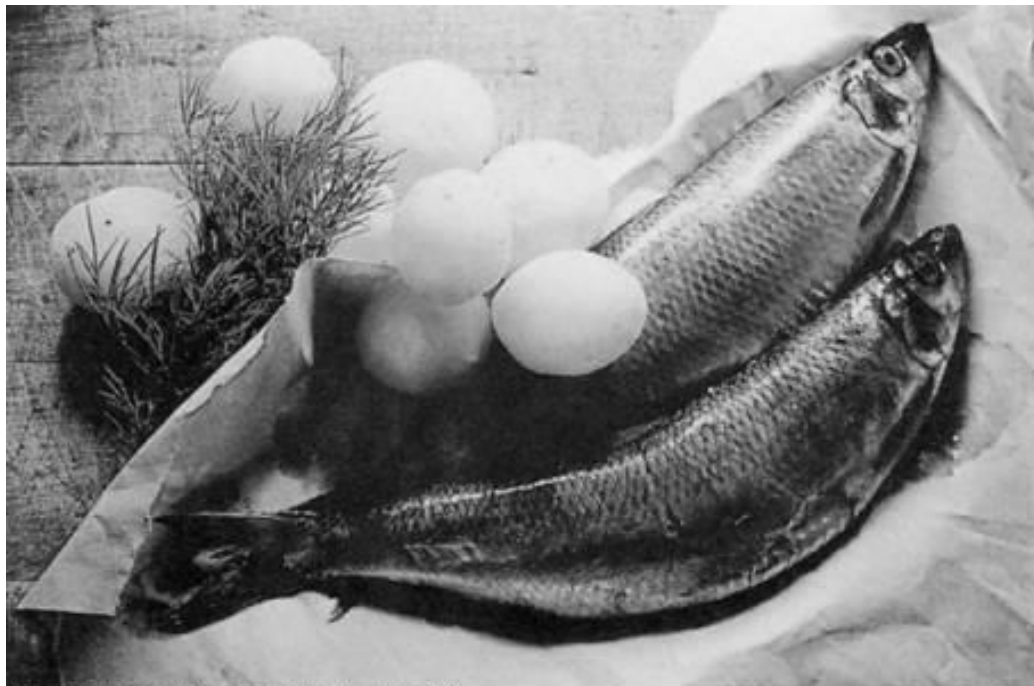
Dans les femmes que «Vogue» avait montrées en couverture depuis sa fondation en 1900, on trouvait toutes sortes de styles, depuis le Modem Style jusqu'au Styling, mais l'imagerie et la réalité étaient toujours données comme distinctes. Et voici que, dans la couverture de Penn, il y avait cette fois un vrai volume, comme dans une réalité, et en même temps seulement un aplat, comme dans la pure imagerie. Une chair restait disponible à toutes les porosités, et cependant elle n'avait pas de poids. Une surface avait les vertus d'un volume sans cesser d'être une surface. Le dehors était équivalent à un dedans, et l'inverse, comme dans un ruban de Moebius, où on est tantôt dedans, tantôt dehors, en circulant toujours sur la même face. Ce ruban était non seulement suggéré sur le paquet de cadeaux de Noël qu'il ficelait lâchement, mais il structurait le corps de la femme entière, continuant ses retournements topologiques dans les manches, le décolleté, la capsule spatiale que formait le chapeau, le paquet figurant, sous le buste, un ventre de volume riche et de poids nul. La voilette cessait d'être l'exaltation de la pénombre, comme depuis toujours, elle était à son tour une déclaration du poids sans poids, et surtout du dedans-dehors, de l'imagerie-réalité.

Ce corps-image ou image-corps de Penn était bien, avant la lettre, la «réalité médiane», qu'aperçut Simondon. La femme cessait d'être un sujet, ou un objet, pour devenir un moment de processus. Le mot «processus» était en train de devenir aussi courant que, depuis le Moyen Age, «substance» et «accident», «objectum» et «subjectum». La notion d'objet, inconnue des Latins, lesquels avaient connu «objicere» (jeter en travers de la route) mais pas «objectum» (le jeté là-devant en travers), cette notion qui depuis le XII^e siècle avait envahi l'Europe sous les formes *objectum* (latin médiéval), *objet* (français), *object* (anglais), *Gegenstand* (allemand), *voorwerp* (néerlandais), *predmjet* (russe), et faisant ainsi le grand couple philosophique bourgeois objet/sujet, était révolue. Les «objets» n'étaient plus que les produits locaux et transitoires des «processus», seuls responsables des systèmes. Ainsi une auto dans le processus Automobile. Une femme dans le processus Femme.

Evidemment, selon la réalité médiane de l'imagerie-réalité, les photos n'avaient plus à se conformer aux femmes, mais bien les femmes aux photos, au processus Femme-Photo. Et planétairement le make up s'occupa d'alléger, épiler, déodoriser, pastelliser, dépondéraliser pour obtenir in vivo la photographicit  féminine. Dans *Cybernétique et Société*, de 1952, Norbert Wiener demandera : Peut-on télégraphier un corps? (entendons bien : pas télégraphier l'image du corps, mais le corps). Ainsi, le MONDE 3, ou saisie-construction par le fonctionnement pur, entrainé dans son âge mûr. La femme-image-processus n'était plus un microcosme, substance et essence distinctes des images qu'on en pouvait avoir. Mais une image et une vie tout à la fois. Relais d'un univers lui-même saisi comme un ensemble de processus, dont chaque «étant» (being) est seulement un croisement complexe.

Cela exigea la dilatation plane à laquelle se prêtait la photographie. Irving Penn en fit son sujet photographique comme dilatation plane tranchée, ou peut-être plus exactement comme paradoxe du *tranche/neuf dilaté*, auquel aucune peinture, ni sculpture, n'aurait pu prétendre. Car il y fallait la minceur de la photo, mais aussi son aptitude à la fois au modelé subtil, pour que cela gonfle comme une chair, et au tranché noir et blanc, pour que cela reste dans le plan, sans cesser de gonfler. Ainsi le volume impondérable joint aux arabesques déployantes (non l'arabesque japonaise «intervallante», ni l'arabesque ingresque «concluante») multiplierait les ambiguïtés entre dedans et dehors.

Jamais le blanc n'a été aussi ample, car, bien sûr, c'est surtout le noir qui tranche mais le blanc qui dilate. Il culmine dans la robe de nuit de la fameuse petite fille nocturne assise de face ou dans celle de jour de Colette vieille, dans les figures austères des femmes de Cuzco (FS,339) et de Goulimine (AF,442), là au Pérou dans le gonflement des joues, ici au Maroc dans l'autel monumental des genoux, pour la plus forte anthropologie du vêtement. Parfois les nappes de blanc et de noir s'entre-modèlent à distance, comme dans la manche blanche verticale et le chapeau noir horizontal de *Large Sleeve* de 1951, remarquablement choisi par Szarkowski pour résumer cet espace-temps (PN,193). Et c'est la même dilatation tranchée, le même tranché dilatant, qui gonfle lissement les *Trois harengs* ainsi que leurs pommes de terre blanches, leurs brins d'aneth verts, leurs plis du papier d'emballage (Moebius toujours là) pour une annonce touristique suédoise (**Life, *Les grands photographes*, p.233). Nous reproduisons en noir et blanc cette publicité couleur pour des raisons techniques. Mais ce n'est pas qu'une perte, car on y voit mieux ainsi comment un corps de poisson et un corps de femme sont, par un même sujet photographique, de même structure et texture.



Irving Penn, Harengs, Life, Les grands photographes, p 233

Les fleurs des *Flowers* en couleur, qui ont paru dans «Vogue» de 1967 à 1973 pour Noël, et rassemblées par Harmony Books, sont un peu à Irving Penn ce qu'avaient été les nuages des *Equivalents* à Stieglitz. Rien ne vaut une fleur pour mettre à nu un sujet photographique. La *Phalaenopsis* de Palm Beach, faisant écho à la couverture de Vogue de 1949, nous dit la formidable capacité d'attention et de respect qu'il faut pour voir ainsi «the world in a nutshell». Mais les trois pétales rouge et blanc de la *Tulipe* de la couverture précisent pourquoi Titien jeune, celui qui gommait les articulations de la poitrine de la *Flora* pour lui donner le gonflement et la dilatation d'un sein unique, celui qui avait si bien gommé les articulations du bassin et du genou des deux corps nus du *Concert Champêtre* (autrefois attribué à Giorgione) qu'il en fit des outres continues, pourquoi ce Titien-là se serait arrêté fraternellement devant les nus d'Irving Penn.

17B. La dilatation galactique : Bert Stern

En 1962, la révolution imagétique de Penn étant depuis longtemps digérée, Bert Stern donna une version galactique, et non plus tranchée, de la dilatation plane.

Dans sa réussite suprême, cela supposa Marilyn Monroe, c'est-à-dire une peau granuleuse mais transparente rendant la lumière veloutée et juteuse, une chevelure et un visage en expansion horizontale (un visage paysage), un corps reprenant les ondulations marines et aériennes de ce visage selon l'ondulation cosmologique que Andy Warhol cherchait à ce moment dans les encres sérigraphiques, avant qu'Antonioni n'y revienne dans les fondus cinématographiques de la dernière séquence de *Zabriskie Point* en 1970. Cela supposait aussi qu'un photographe reconnaisse cette peau, cette onde, cette immensité, sente leur accord avec ses pellicules, et croie sincèrement qu'il avait rencontré la lumière, la divinité et la lune : «She was the light and the goddess and the moon». Il fallait enfin, comme chez Nadar et Sander, que la portraiturée s'inventât elle-même, mais cette fois comme une pellicule immatérielle, une empreinte photonique où toute substance se résorbe en make up intersidéral.



Bert Stern, *The Last Sitting*, 174

De là sont sortis les champs perceptivo-moteurs galactiques des photos couleur, puis des photos noir et blanc de *The Last Sitting* (LS), la dernière séance, où Marilyn Monroe fit sa propre apothéose assistée de Bert Stern. Sa mort de tragédie, avant sa mort de drame quelques jours après. Nous avons gardé un des noir et blanc (**LS,174), que «Vogue» publia en cénotaphe. Pour pleinement comprendre ces clichés tirés pendant que la NASA s'affairait à vaincre la gravitation terrestre, il est bon d'avoir vu, comme certainement Bert Stern le Californien, quelques clichés de galaxies.

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*.