

ANTHROPOGENIES LOCALES – SEMIOTIQUE

PHILOSOPHIE DE LA PHOTOGRAPHIE

Deuxième partie – LES INITIATIVES PHOTOGRAPHIQUES

Chapitre 14 - Les conduites artistiques

Le mot art est utilisé en français, comme dans presque toutes nos langues, pour désigner deux démarches quasiment opposées, et que nous allons envisager séparément.

14A. L'ART QUOTIDIEN : ELUCIDATION ET CONFIRMATION DES CODES.

La politique culturelle de la FNAC, au lieu de privilégier la photographie comme art, a pris en compte ses divers aspects en tant que phénomène de masse.

CAROLE NAGGAR, *La collection FNAC.*

L'animal signé qu'est l'homme est véritablement constitué par des images et des sons, dont certains sont naturels mais un bon nombre sont conventionnels et fonctionnent donc comme des signes. Ainsi, partout et toujours, l'homme est enclin à produire des images et des textes où les codes soient particulièrement *apparents* et *cohérents*, pour se configurer, lui et le groupe auquel il appartient. Ces images-signes et ces discours, dont les codes sont patents et heureusement coordonnés, il les dit beaux, de même que les objets et les corps où il les retrouve. Leur rencontre lui procure un plaisir. C'est ce qu'on peut appeler l'art quotidien. Un dessin aimable, un chant harmonieux, un texte joliment écrit ou dit, comme aussi des vêtements, des ustensiles, un habitat réussis, une image conventionnellement politique ou engagée.



Art quotidien :
confirmation de tous les
codes esthétiques, sociaux,
géographiques. La bonne
image, reconnaissable par
tous. Et cependant, de toute
part, la rondeur tendre
(celle de la fameuse poule
ronde doucement gonflée
sous l'arbre rond) qui fait le
« sujet photographique » de
Boubat. © Agence Top.

Boubat : Madras, 1971

La photographie a évidemment une riche production répondant à ces critères. Le caractère d'indice l'emporte alors sur celui d'empreinte, et ces indices sont fortement indexés. Ces indices indexés renvoient à des signes ou des objets-signes, parfois à des stimuli-signes, très souvent à des figures au sens classique. Et l'indexation répond assez à des codes apparents et relativement cohérents. Dénotations, connotations, effets de champ perceptifs sont immédiatement déchiffrables et sans trop de fausses notes. Sans doute, dans ce genre de photographie, les effets de champ étaient organisés de manière plus formelle jusqu'en 1950, c'est-à-dire qu'on y distinguait davantage des formes et des fonds, selon l'idéal de la perspective et de la mise en scène occidentales, tandis qu'aujourd'hui les chevauchements de formes et de fonds sont parfois bienvenus, comme en témoigne la popularité de David Hamilton. Mais il s'agit toujours de codes assez directement *reconnaisables* par les membres d'un groupe large à un moment donné.

Il se pourrait que la photo, en raison de son isomor-phisme et de sa synchronie, de sa minceur temporelle, spatiale et physique, soit particulièrement apte à réaliser cette fonction sociale. La carte postale et le poster sont devenus les exemples types de notre art quotidien, un peu dans tous les domaines. Ils relaient ce que fut, au temps de la peinture, l'image d'Épinal. En langue française, le petit livre d'Edouard Boubat, *La Photographie*, est un intelligent et charmant recueil des règles qui président à l'élaboration des bonnes photos de ce genre. Sa couverture montre le cube démocratique qui les porte souvent.



Une
amoureuse haine, « Toi
et moi », Lancia, 1983.

Le roman-photo est un cas extrême. Il met en œuvre des codes très stricts et immédiatement reconnaissables non seulement dans les images, mais aussi dans les paroles et dans la suite des événements, opérant ainsi un figement et une évidence généralisés. Grâce aux empreintes que sont les photos, il peut prétendre à créer des situations plus réelles que celles évoquées par un simple texte, mais en même temps il déconnecte ces situations des complexités et des aléas de la vie véritable. Il y parvient par la lisibilité absolue des index, par le groupement des instants successifs sur une même page (ce qui manifeste le code de leur succession), par le désengagement ostensible des personnages, dont les paroles, les gestes et les mimiques ne se correspondent pas (en particulier, les bouches restent immobiles). On oserait dire qu'il tente de créer des *situations non situationnelles*, où le lecteur se sent proche de la vie quotidienne tout en se mouvant dans l'espace-temps d'une rêverie prudemment balisée, et peut se projeter sans courir les risques inhérents aux identifications passionnées et aux empathies. La lisibilité des codes est telle que le roman-photo n'est plus un objet pour la sociologie ; c'est quasiment de la sociologie toute faite.

14B. L'ART EXTREME

Brodovitch nous disait des choses de ce genre : Si, regardant dans votre viseur, vous avez l'impression que vous avez déjà vu ça quelque part, eh bien, ne tirez pas.

HIRO

La démarche que nous appellerons art extrême n'est pas un perfectionnement de l'art quotidien, une façon d'aller plus loin que lui dans le même sens. Elle suit, pour une large part, la direction strictement inverse.

14B1. La radicalité.

Au lieu de fournir de bonnes formes et des compositions harmonieuses, c'est-à-dire de clarifier et de compatibiliser les codes d'une société, l'art extrême se plaît à poser des questions radicales. En même temps que les signes, il envisage l'en deçà des signes, la façon dont ils se structurent et se déstructurent, en tout cas ne sont jamais que des reprises locales et transitoires sur un chaos, sur des pré-structures, des quasi-relations, qu'ils ne peuvent jamais ressaisir pleinement. Bref, cette démarche est aussi animée par la pulsion de mort que par la pulsion de vie, elle sonde autant l'entropie que la néguentropie de tous les systèmes, autant l'absurde que le sens, dévoilant la béance et l'anti-scène (l'à-côté-de-la-scène, l'avant-la-scène, l'après-la-scène) de tout langage, de toute figure, de toute construction quelconque. C'est ce que font Rabelais, Beethoven, les sculpteurs Dogon ou olmèques. Assurément, ce jusqu'aboutisme se retrouve dans d'autres démarches, la sexualité, la science fondamentale, la philosophie, le record sportif, la mystique. L'art extrême en est la version où l'être humain se propose une saisie à la fois mentale du « fond » des choses, comme dans la science fondamentale et la philosophie, et en même temps sensible, comme dans la sexualité, la mystique et le record sportif.

La photographie répond remarquablement à ce propos. Il n'est que de nous rappeler ce que nous ont appris sa texture et sa structure. Ses plages, qui ne sont pas des signes, baignent, comme toute empreinte, dans l'anti-scène de quasi-relations, pré-sémiotiques. Ses indices, jamais définis quant à leur frontière, leur nombre, leur portée exacte, renforcent la saisie des fluctuations ébranlant toute systématique. Son isomorphisme spatial et sa synchronie d'enregistrement l'installent d'emblée dans une impartialité terrible, avant, après, en dehors de toute durée, de toute étendue familière. Son absence, bien que dissolvant la réalité, se donne

comme réelle, et donc d'une certaine façon comme présente, dans un affolement de l'être et du non-être qui ébranle toute ontologie. Elle dégage des apparentements de structure entre l'infiniment grand et l'infiniment petit, nous précipitant dans l'origine. Elle inscrit le plus fortement l'univers comme succession d'états irréversibles, le *plus-jamais-nulle-part* de tout événement. Elle fait paraître peu situationnelle toute situation. Et le corps humain s'y donne sans cesse comme en deçà des intentions de ses acteurs, dénonçant un inconscient, un ça, qui n'est plus seulement psychique mais physique-cosmique.

La photographie donc tout ce qu'il faut pour satisfaire ceux qui poursuivraient la démarche radicalisante de l'art extrême. Non pas quand elle tente de mimer les effets obtenus dans d'autres pratiques ancestrales, comme la peinture ; ses résultats sont normalement alors ceux de l'art quotidien. Mais justement quand elle est fidèle à sa texture et sa structure propres.

14B2. Le « sujet » photographique.

Cependant, l'art extrême ne joue pas avec le fond du monde d'une manière indifférenciée. Ses produits sont toujours marqués par une société et, à l'intérieur de celle-ci, par des individualités biologiques et sémiotiques. Cela peut tenir à ce que le groupe ou l'individu veulent délibérément s'exprimer, comme ce fut le cas dans les périodes romantiques ou expressionnistes. Mais l'originalité demeure même quand elle n'est pas poursuivie comme telle. La radicalité des produits de l'art extrême est toujours saisie sous un certain angle, dans une révélation ou une construction singulières, qui font que Mozart ou Beethoven, un Dogon ou un Polynésien, à radicalité égale, produisent des résultats qui les rendent directement reconnaissables. Peu par leurs dénotations et leurs connotations, qu'ils partagent avec d'autres, mais par leurs effets de champ perceptifs. Ceux-ci leur sont si particuliers qu'on peut, pour les désigner, parler du *sujet* pictural d'un peintre, sculptural d'un sculpteur, architectural d'un architecte, textuel d'un littéraire. Ces *sujets* désignent alors ce *taux* particulier d'ouverture-fermeture, compacité-porosité, continuité-discontinuité, concentration-diffusion, etc., que réalisent les sons et les rythmes, s'il s'agit de musique, les traits, les touches, les couleurs, les volumes, les matières, s'il s'agit d'architecture, de peinture, de sculpture, les sons, les rythmes, les courbures entre séries logiques et fantasmatiques, s'il s'agit de littérature.



Akiyama : Accumulation de déchets créant de nouvelles îles dans la baie de Tokyo, 1969 - Franchise et évidence martiales des découpes (de l'écriture aux rebuts, aux nuages, aux gestes) activant un « sujet photographique » qui n'est pas seulement celui d'un individu mais de tout un peuple ancestralement photographe. Et saisie radicale du monde comme recyclage généralisé d'objets et d'images.

A nouveau la photographie peut sur ce point rejoindre les autres arts. Prenons quelques cas particulièrement sensibles. Robert Capa est reconnaissable à une lumière plissée tendre, qu'il s'agisse d'une montagne, d'un pantalon, d'une tache de sang sur le sol. Cartier-Bresson à des volumes saillants, qu'il capte des putains de Mexico ou des enfants maghrébiens dans une cour. Eugène Smith à une angulation en fuseau exaltant la « coloration » des contrastes noir et blanc culminant dans sa fileuse, mais qu'il retrouve chez des paysans arpenteurs ou dans les attitudes d'un médecin ou de veilleurs de mort d'un village espagnol. Edward Weston à une texturologie où la mise au point impartiale croise choses et lumières, ordonnances et dégénérescences en une sorte d'éternité. Dorothea Lange produit une articulation qu'elle veut audible, phonétique, d'un dos de chemise ou d'une branche d'arbre. Chez Walker Evans c'est une frontalité, une planéité, une qua-drangularité magnifiantes. Chez William Klein, les turbulences paniques de l'événement urbain. Chez Avedon, la physiologie et la géologie des épidermes. Irving Penn se reconnaît à la tension entre flatulences lumineuses et découpes mortelles. Kertész aux structures rendues aveuglantes. Mapplethorpe au bord à bord de grandes plages de valeurs impondérables où toutes les formes, plus déposées qu'immobiles, sourdent comme rapport du vide et de fragments, dans une instantanéité lente.

Cependant, il faut le dire, les *sujets photographiques* n'ont pas la même décision que les sujets musicaux, picturaux, architecturaux, textuels. Vivaldi est presque immédiatement reconnaissable de sa première à sa dernière œuvre et quasiment de mesure en mesure. Les peintres, architectes, littérateurs, musiciens ont une grande constance, même si c'est celle d'une apparente inconstance, comme Picasso. Leurs « sujets » picturaux, architecturaux, textuels, musicaux varient peu quelles que soient les dénotations et les connotations auxquelles ils s'appliquent, et du reste l'artiste s'arrange pour choisir les thèmes dénotatifs et connotatifs dont il pressent qu'ils peuvent habiter ses effets de champ perceptifs. La photo est différente.

C'est le même Avedon qui fait les photos de mode de « Vogue », celles de gens célèbres qu'il invite à poser jusqu'au figement, celles qui témoignent de l'agonie de son père : les trois séries se complètent, et elles font même partie d'un même intérêt physiologique et sémiologique pour la vie de la mort. Mais sans doute ce lien n'est pas aussi apparent que celui qui relie les opéras de Mozart et sa musique de chambre. Devant un tableau, le sujet pictural est si déterminé qu'on dit volontiers : voici un Rubens, un Hockney. Devant une photo, on ne dit guère : voici un Capa, un Avedon, un Cartier-Bresson, un Walker Evans.

On peut regretter cette situation, et y voir une faiblesse. Ou y sentir une originalité, et y être attentif. Si l'intervention humaine est moins impérieuse en photographie que dans les autres arts, c'est que l'univers y fait irruption plus qu'ailleurs. C'est aussi que la transmutabilité de la photo la fait aussitôt échapper à son auteur plus qu'il n'arrive dans toute autre production.

Nous n'avons pas parlé de *style* photographique, mais de sujet photographique. C'est que le style c'est initialement la plume, et que la plume, qu'il s'agisse de texte ou de dessin, renvoie à une graphie, et donc au domaine des signes, qui n'est pas celui de la photographie. Le mot « *sujet* » *photographique*, sans être du tout idéal, n'a pas le même inconvénient, du moins si on l'oppose clairement au *thème* d'une photo, à son *sujet scénique*. De plus, « *sujet* » a l'avantage de bien marquer que les effets de champ d'une photo ne sont pas une simple forme (des ornements d'un contenu, au sens classique), mais une optique, une vision, une saisie globale, un fantôme fondamental, sorte de dénotation d'un autre type, parti existentiel, qui est souvent, dans l'art extrême mais aussi en publicité, le véritable « contenu ». Du reste, « *sujet* » ne tranche pas trop entre les effets de champ de la photo elle-même et ceux de celui qui la fait ; en d'autres mots, entre texture ou structure de la photo et celles du cerveau décideur. Même si une photo de Cartier-Bresson n'est pas vraiment, comme pourrait l'être un tableau, *un* Cartier-Bresson, c'est quand même *du* Cartier-Bresson. Ce que nous avons devant nous ce n'est pas seulement des empreintes et des indices baignant dans leurs effets de champ, ce sont également des schèmes mentaux travaillés des mêmes effets de champ. L'activité de regarder une photo nous avait frappés par son activation très topique du couple indices-schèmes mentaux (dans le pluriel chevauchant des uns et des autres). L'activité de faire une photo frappe par les mêmes caractères. Avec le même effacement de la *subjectivité* ancienne, centre de la réalité et d'un cosmos-monde, au profit d'un *subjectalité*, transie de réel, et état d'univers parmi d'autres états d'univers.

14B3. L'indiciologie peu réflexive et l'impossible autoportrait.

Enfin, il est rare que quelqu'un qui poursuit la démarche de l'art extrême n'en vienne pas, à un moment ou à un autre, à cette forme particulière de radicalité et de singularité qu'est l'interrogation sur la nature de son médium. Du moins, une attitude réflexive s'est affirmée dans tous les arts depuis 1950, et l'on a vu s'épanouir une peinture de la peinture, une sculpture de la sculpture, une littérature de la littérature, une musique de la musique, un cinéma du cinéma.

Y a-t-il de même *une photographie de la photographie* ? On trouve des travaux dans ce sens. Dibbets a mis en relief l'importance des lignes d'horizon dans la prise de vue. Moholy-Nagy a thématiqué les grillages et tissages d'ombre de la photo, comme Zielke a comptabilisé les transparences et les feuilletages de sa lumière. Ernst Haas a fait presque une systématique du couple originaire information-bruit à travers les fusions de la photo couleur. Friedlander a mené la plus complète exploration de l'implication du photographe dans le photographié. On pourrait dire que les suites de photos légendées de Duane Michals ou de Nakagawa sont non seulement des récits-figures, comme les romans-photos, mais, par le décalage des légendes et l'ambiguïté de la prise de vues, une réflexion sur l'aptitude figurale (non figurative) de la photo. Enfin, Douglas Crimp montre que Degas, conspirant avec Mallarmé, avait, dès 1895, fait une véritable sémiologie ou indiciologie en acte de la photographie.



Pourtant, on dirait que la photographie est moins que d'autres démarches artistiques portée à ce genre de retours sur soi. Paradoxalement, les photos qui offrent l'intérêt réflexif le plus grand y parviennent souvent comme par hasard. Tout le monde connaît le fameux reportage de Normandie par Robert Capa. La pellicule en fut gâchée dans les studios de Londres. En fin de compte, l'accident n'a pas détruit les huit négatifs subsistants ; il a seulement intensifié un de leurs aspects fondamentaux : d'être des empreintes problématiques. Le résultat de cette aventure

est un ensemble sémiotiquement et indiciologiquement bouleversant sur la nature de toute apparence, de toute apparition, de tout événement, présent et absent. Mais la fascination vient ici, comme il semble convenir à la photographie, non d'intentions préméditées mais d'un accident extérieur.

L'autoportrait est un bon test des possibilités réflexives très inégales des signes et des indices. Le peintre classique, qui travaille par traits sémiotiques, y excelle, et y confirme son Moi, microcosme. Le photographe, trappeur d'empreintes indicielles éventuellement indexées, y échoue. Moi est une affaire de miroir, croyait Narcisse, et la photo n'est pas miroir. En photo, « Je » se prend de dos et à retardement (Denis Roche), dans son ombre noire (Tress), dans son cadavre anticipé (Schwarzkogler), dans ses reflets parmi les reflets (Friedlander). Mais dans ce dernier cas, il découvre positivement son statut : d'être un état d'univers parmi d'autres états.

Henri Van Lier

Philosophie de la Photographie

in *Les Cahiers de la Photographie*, 1983