

## **ANTHROPOGENIES LOCALES – SEMIOTIQUE**

### **PHILOSOPHIE DE LA PHOTOGRAPHIE**

#### **Première partie – TEXTURE ET STRUCTURE DE LA PHOTOGRAPHIE**

##### **Chapitre 8 - Les autres types que le noir et blanc**

*Un polaroid, c'est un coup de marteau dans de la crème fraîche.*

*Un polaroid, c'est un coup de burin dans la transparence.*

STEFAN DE JAEGER

Nous avons procédé jusqu'ici en privilégiant la photo en noir et blanc pour des raisons de préséance historique et méthodique. Il est temps de nous demander si les autres types de photographie possèdent au même degré les caractéristiques déjà rencontrées ou s'ils les nuancent et parfois en proposent d'autres.

#### **8A. LA PHOTO COULEUR : LA SYMBIOSE.**

La photo couleur a plusieurs traits en commun avec le noir et blanc. C'est toujours l'altération des halogénures d'argent qui y fournit le contraste de l'ombre et de la lumière, et les pigments colorés sont articulés sur cette différenciation de base. La photo couleur aussi est une empreinte mince, dans un cadre-limite, isomorphe, synchrone, négatif de négatif (complémentaire de complémentaire), digitale, surchargée et sous-chargée (une trentaine de teintes au lieu de milliers), éventuellement indicielle et indexée.

Mais certains de ces caractères sont renforcés. L'empreinte colorée est plus indicielle à certains égards que l'empreinte noire et blanche, puisque les teintes, leur saturation, leur

luminance sont porteuses d'indications concernant les saisons et les heures du jour, les atmosphères affectives, les états chimiques des sols et des cultures dans les clichés géologiques ou agronomiques. Dans le cas de stimuli-signes, la couleur ajoute à la vitesse de reconnaissance et à la charge émotive. Et elle refuse encore davantage les interprétations subtiles propres aux systèmes de signes, puisque les index, seuls éléments franchement sémiotiques de la photo, y sont noyés dans réchauffement général.

Par contre, par cet échauffement même, la couleur diminue la digitalité et renforce l'analogie. Elle atténue l'effet de battement négatif-positif. Tout le côté figé, hors lieu et hors durée, est tempéré, car le contraste des teintes chaudes qui avancent et des teintes froides qui reculent crée des convections, voire des relations tactiles. Bref, la photo couleur n'évacue pas autant la perception, ni l'imagination courante, ni les formes élémentaires de l'interprétation. Elle est favorable aux dénotations et aux connotations un peu grosses, et du même coup se prête moins aux tensions d'où peuvent naître les effets de champ (perceptifs, sémiotiques, indiciels).

Ceci peut être considéré comme un apport, en particulier dans les stimuli-signes de la publicité (pas aussi simplement dans ceux de la pornographie). Ou au contraire comme des impuretés à l'égard de l'austérité de la non-scène photographique, et surtout comme une paresse dans la recherche des effets de champ, très puissants dans le noir et blanc. C'est un fait que, pendant longtemps, la plupart des photographes exigeants s'en sont tenus au noir et blanc. Mais on a vu depuis qu'il y avait moyen de priver la couleur de ses facilités. En découpant ses contrastes, comme font Bourdin ou Hiro. En la surchauffant encore, dans les bougés saccadés, les panoramiques, les proximités ob-scènes de Ernst Haas. En la faisant résonner dans le contre-jour, comme Helmut Newton, qui dans ses couleurs reste le maître de la résonance du noir qu'il est dans ses photos lithos. En en faisant un instrument de flatulence, autre ob-scénité, chez Irving Penn. Et l'Inde n'aurait jamais livré ses effets de champ et leur touffeur sans la couleur d'Eliot Elisofon. Les deux pôles du familier et du terrible sont latents dans toute photo. Selon qu'on emploie le noir et blanc ou la couleur, on part plus près de l'un ou de l'autre. Ceci ne détermine pas fatalement où on arrive.

## **8B. LA DIAPOSITIVE : LA TRANSFIGURATION**

La diapositive est si fréquemment employée comme un simple document qu'on oublie un peu qu'elle a un statut photographique très original, et que les montages audio-visuels qui l'exploitent vraiment ne sont pas, comme disent parfois les Sud-Américains, le cinéma du pauvre.

C'est qu'elle n'est pas une empreinte plate, comme la photo. Elle véhicule un *flux* lumineux. Elle dissout donc le cadre-limite et le cadre-index, puisque le noir qui l'entoure est une ombre ambiante et atmosphérique, appartenant à la pièce où on la projette. Ainsi elle ne rompt plus le contact avec celui qui la regarde ; elle l'embrasse presque architecturalement au point qu'il redevient un spectateur, et non simplement un regardeur, un rencontreur. On ne tombe pas sur une diapositive comme sur une photo, on y baigne.

D'autre part, la diapositive est *riche*. La lumière n'y souffre pas des affadissements que lui inflige sa réflexion sur les diverses couches des photos ordinaires. Filtrée par l'inversion de la dia, elle garde tous ses pouvoirs de clarté, de contraste, de saturation, donc généralement d'information, et en particulier ses noirs sont vibrants. Dans cette ferveur, la digitalité disparaît au profit de l'analogie, et sont sauvés ou même intensifiés plusieurs aspects de la perception, sans perdre néanmoins la synchronie, l'isomorphisme, la terrible immobilité de la photo. La diapositive *transfigure*.

Ce statut paradoxal, où la perception est stimulée et contredite, est avivé dans les montages audio-visuels où la discontinuité lente des vues successives, même momentanément fondues, contraste avec les continuités et les empathies de la bande sonore. Meyerowitz a montré ainsi New York au Muséum of Modern Art. Jespers et Roquiny ont construit des séquences *fantomatiques*, à la Altdorfer, de Louvain-la-Neuve la nuit, qu'aucun autre moyen n'eût obtenues, ni le cinéma, trop vivant, ni la photo, trop spectrale (radiographique). Et le montage audio-visuel est également spécifique dans la saisie de structures à la fois fixes et actives, comme le *fantasme* d'une civilisation ou d'un écrivain.

Le pouvoir transfigurateur de la diapositive pose la question du sens ou du contre-sens des projections lumineuses d'œuvres des arts traditionnels. Peintures, sculptures, architectures anciennes possèdent d'avance le caractère de perceptions intensifiées, à quoi la diapositive ajoute la nouvelle intensification perceptive de son flux lumineux. L'œuvre prend alors un caractère survolté, au point que la vue de l'original dans un musée déçoit souvent nos contemporains. Sont-ce des trahisons ? La diapositive trahit sans doute la matérialité de Gauguin ou les dépressions du Maestro dei Aranci. Mais elle convient à Rembrandt, qui cherchait précisément une matière lumière, transfigurée. Il y a un sens à dire qu'en peignant la *Conjuration de Julius Civilis* Rembrandt peignait une diapositive.

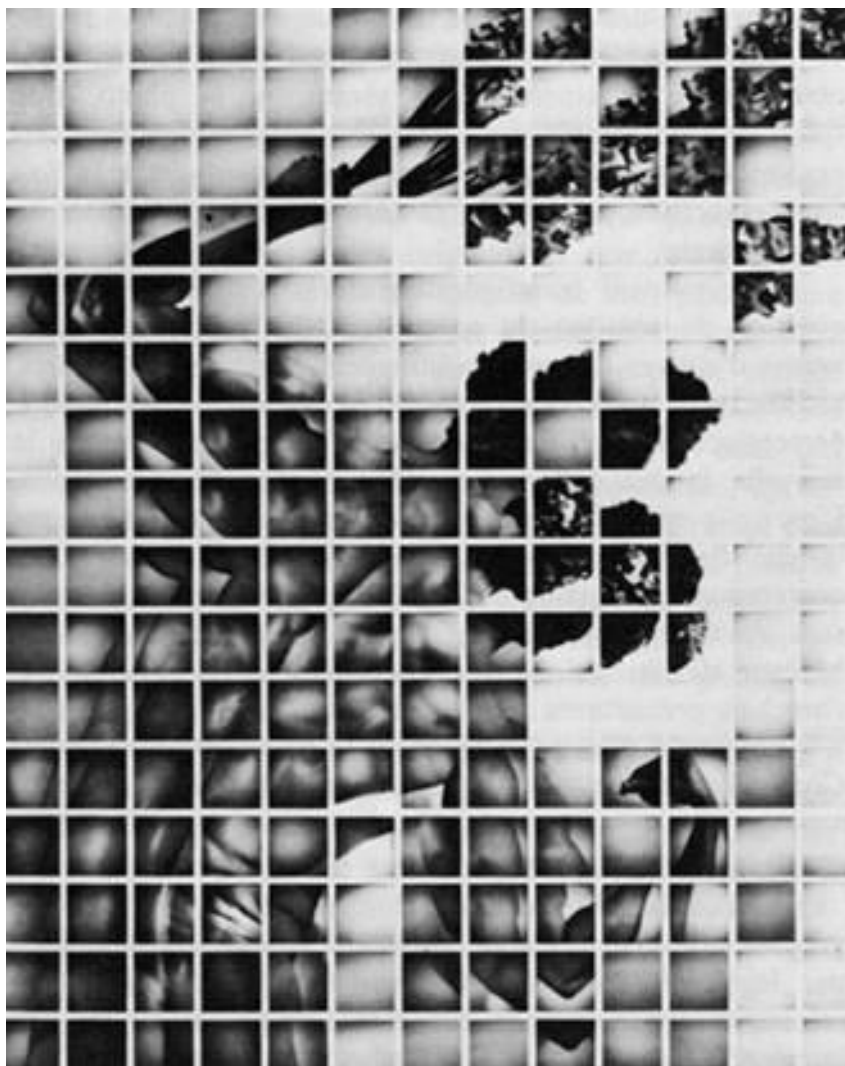
## **8C. LE POLAROÏD SX 70 : LE RETOUR DU CORPS.**

Mais la différence la plus grande avec la photographie primitive a été introduite, il y a quelques années, par le polaroïd. Pour aller droit au point le plus vif, remarquons que rien ne fut plus étranger au corps que la photo, puisqu'il était la profondeur même, et qu'elle était la minceur même. Or, par diverses caractéristiques, le polaroïd retrouve certains aspects de la profondeur du corps de toujours, quoique dans une distance « photographique », qui convient bien à la sensibilité contemporaine, conditionnée par d'autres spécificités concordantes de notre environnement industriel.

D'abord, un polaroïd SX 70 ou 600 est une usine chimique en réduction. Son image 7,8 X 8 que nous avons en main est fixée, mais elle a été le lieu d'une élaboration qui s'est faite là sous nos yeux de manière progressive, lente, avec au fur et à mesure ses aléas et jusqu'à ses traces de travail (les subtiles lignes de flux et reflux des produits). Cette profondeur chimique, génétique, aléatoire est comme matérialisée dans l'épaisseur du carton et le format carré de l'image-carreau. Grouillement et genèse qui suggèrent une première consonance avec la profondeur du corps, avec ses anticipations et sa durée. Le polaroïd est un anti-instantané.

Cela se confirme par les brouillages de la profondeur de champ, ou plutôt de la minceur de champ, très sensible dans la photo traditionnelle en raison de sa haute définition. La basse définition du polaroid fait que les empreintes d'objets et d'événements s'y établissent dans une indétermination du proche et du lointain, voire de la tridimensionnalité, en une continuité vague, autant tactile que visuelle. Et selon un tact vivant, qui mesure moins qu'il ne caresse et palpe.

D'autre part, la couleur du polaroid se sature et même se bouche sur les bords, en sorte que ceux-ci se renflent ou se dépriment - tournent, dirait le céramiste ou le carreleur. Quand on mesure à quel point le cadre-limite de la photographie traditionnelle est tranché et la rend donc étrangère aux anticipations animales et sémio-tiques des corps humains, le polaroid est ici remarquable. En vertu de ses bords écachés, c'est toute l'image, déjà floconneuse par sa basse définition, qui a tendance à se bomber ou se creuser. Un polaroid SX 70 ou 600 enregistrant un milieu neutre se transforme en ampoule de lumière ou d'ombre. Impact convexe ou concave.



Le body-builder, qui n'est pas un simple culturiste, ni davantage le plus fort, pratique un nouveau corps, sans contour, sans axe ni centre, non grec ni narcissique, pluri-centré, relais d'univers parmi d'autres, concordant bien avec la tactilité multiprésente des frises polaroid.

Stefan De Jaeger : Le plus fort, 1981

Ces propriétés définissent un type particulier de transparence. Alors que le glacé d'une photo lui donne un éclat qui la volatilise, celui du polaroïd crée une profondeur trouble, aquatique, laineuse ou cotonneuse, stagnante, semi-coagulée, que la dominante verte rend glauque. Certains tireront ces effets au visqueux, d'autres aux résonances du bronze.

De plus, un polaroïd est tissé comme une peau. Dans la photo traditionnelle, le grain de l'épreuve positive, agrandi et distendu, ajoute un voile aux corps déjà amincis. Le grain du polaroïd, ne présentant pas cette distension latérale, confirme la résonance homogène en profondeur.

Enfin, chaque polaroïd est unique, non reproductible. Alors que le négatif d'une photo est par excellence un départ permettant tous les tirages et d'infinis redécoupages qui n'altèrent en rien la matrice initiale, alors que la photo a donc une vie ouverte, le polaroïd est une vie fermée, en une évolution inlassable sur laquelle nous n'avons pas de prise, même pour l'accélérer ; il nous affronte à la constante de temps. C'est un milieu intérieur. Et cela également lui fait une épaisseur, une densité, une autarcie physiologique et sculpturale.

Ainsi, un simple 7,8 X 8 isolé ne capte sans doute pas le mouvement, les anticipations, les profondeurs d'un corps entier, comme une sculpture pleine. Mais il invite déjà à s'arrêter sur des organes, ou ces portions d'organes (et ces tractus), que Freud avait en vue quand il parlait du plaisir d'organe, et qui se suffisent, étant à la fois le sentant et le senti, le mouvant et le mû, chair et signe, donc pulsion, dans la circulation rythmique du plaisir. A ce moment, le corps entier n'est encore qu'un archipel d'îlots perceptifs, moteurs, sémiotiques, séparés par des vides sans repères, par des noirs ou des blancs. Mais chacun de ces îlots est un petit monde.

Il n'y aurait plus alors qu'à juxtaposer des polaroïds en carrelages réguliers, à faire de leurs joints blancs quadrangulaires le lieu d'annulation où s'intensifient les courbures et les inflexions des effets de champ (perceptifs, moteurs, sémiotiques, indiciels), pour que se déclenchent les anticipations et les centrements multiples (eux aussi perceptifs, moteurs, sémiotiques, indiciels) qui font la vie d'un corps entier. Et l'on retrouverait ainsi, dans de véritables *frises polaroïds*, la sculpture du corps, qui s'était effacée progressivement au cours du XXe siècle (sans doute, en partie, sous l'effet du regard photographique), et dont Moore et Giacometti avaient marqué le dernier avatar, l'un dans l'émaciation, l'autre dans la dilatation jusqu'à la confusion avec l'environnement.

Ce ne sont pas là des vues de l'esprit puisque les frises polaroïd, justement sculpturales, ont été explorées en tous sens par Stefan De Jaeger de 1979 à 1981, et que depuis 1982 il a été rejoint sur ce terrain par David Hockney et de nombreux autres. Il est exemplaire que la première œuvre que rencontrait, la porte franchie, le visiteur de la Biennale de Paris de 1982 ait été des polaroïds juxtaposés, du Finlandais Lyytikäinen, et que ceux-ci eussent pour thème une grossesse à la veille d'un accouchement. La proximité de douze photographies chirurgicales noir et blanc, de Sophie Ristelhueber, illustre éloquemment le contraste des deux médias : la minceur immobile de l'un et la densité génétique de l'autre.

Cependant, c'est de part et d'autre la même évanescence de la substance ancienne. Le polaroïd nous a fait retrouver quelque chose du corps de toujours, de ses anticipations, de ses décentrement, de ses résonances. Mais en nous maintenant dans la non-scène photographique, et en ne nous épargnant pas le glissement des sécurités du cosmos-monde aux étrangetés de l'univers. Toutes les photos, qu'elles soient en noir et blanc, en couleur, diapositives, polaroïds, malgré des accents divers, restent *des fragments de réalité dans une trame de réel*. Avec tous les paradoxes que ce statut comporte.

**Henri Van Lier**

**Philosophie de la Photographie**

in *Les Cahiers de la Photographie*, 1983