

# Art moderne et photographie : Les affinités électives

<i>Introduction</i> .....	2
<i>1 - Le cadre comme cessation</i> .....	5
<i>2 - Pointillisme : le grain digital</i> .....	9
<i>3 - L'impressionnisme et l'empreinte lumineuse</i> .....	11
<i>4 - Le cubisme et les points de vue multiples</i> .....	13
<i>5 - Duchamp, l'effet quantique</i> .....	14
<i>6 - La bande-dessinée : un art quantique</i> .....	16
<i>7 - Surréalisme : les télescopes photographiques</i> .....	18
<i>8 - L'étrange scène photographique</i> .....	20
<i>9 - Futurisme : le flou de mouvement</i> .....	21
<i>10 - L'abstraction américaine : la peinture à la plage</i> .....	23
<i>11 - Morandi et De Stael : la profondeur de champ</i> .....	26
<i>12 - Morris Louis et la télé couleur</i> .....	28
<i>13 - Artschwager : la sculpture photographique</i> .....	29
<i>14 - Andy Warhol entre photographie et télé</i> .....	31
<i>15 - Georges Rousse : le trompe l'œil du cyclope</i> .....	32
<i>Conclusion</i> .....	34

# Art moderne et photographie : Les affinités électives

## Introduction

S'étalant de la deuxième moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle aux années 1970/1980, c'est-à-dire approximativement de Manet à Warhol, l'art moderne apparaît dans l'histoire de l'art comme une période foisonnante, bouillonnante, riche d'innombrables mouvements et talents. C'est un torrent d'invention, qui donne l'impression d'un cours désordonné, imprévisible, marqué par l'émergence successive de nombreux mouvements tels que le fauvisme, le cubisme, le constructivisme, l'abstraction américaine ou le minimalisme, et ponctué par l'éclat de personnalités hors normes comme Picasso, Pollock ou Warhol. Mais ce maelstrom est-il si désordonné et imprévisible ? Son déroulement est-il vraiment le fruit du hasard ? Quelques lois sous-jacentes ne sont-elles pas à l'œuvre dans son orchestration générale ? On peut le penser si l'on en croit le philosophe Henri Van Lier, qui a esquissé brièvement une thèse aussi captivante que révolutionnaire à la fin de sa Philosophie de la photographie, un ouvrage paru au début des années 1980 et régulièrement réédité depuis. Cette thèse se résume ainsi : « *depuis 1850 à peu près toute l'histoire de la peinture a consisté à thématiser les aspects fondamentaux de la photo, et quasiment selon leur ordre d'évidence* » (p136). Dans cette courte phrase, le philosophe laisse entrevoir une forme de scoop philosophique, à savoir que la photographie serait l'une des sources majeures de l'art moderne, l'un de ses ferments cachés, son déclencheur implicite, qui aurait en outre conféré une sorte d'épine dorsale à tout son déroulement, depuis Manet jusqu'à Warhol. Comme son livre était consacré à la photographie, le philosophe n'a pas jugé bon de développer davantage son propos, estimant – un peu abusivement – qu'il s'agissait là d'une question évidente et qu'il n'y avait donc pas lieu de s'y étendre outre mesure. Quelques décennies plus tard, nous allons tenter de reprendre le fil de son affirmation, qui n'a jamais vraiment retenu l'attention en raison de sa brièveté, et de la développer afin de faire ressortir les liens intimes et souterrains qui unissent la photographie et l'art moderne.

Précisons en préambule que dans l'esprit du philosophe, ce ne sont pas les photographes qui auraient influencé la peinture, mais bien la photographie en tant que medium, en tant que nouvelle technique ; son originalité radicale dans l'histoire des images aurait entraîné de véritables chamboulements dans les schémas perceptifs et cognitifs de la population (dans la façon dont les humains perçoivent les images), chamboulements que les peintres auraient perçus puis transposés dans leurs œuvres respectives. Ainsi, toujours en tirant le fil amorcé par le philosophe, ce sont les peintres qui auraient compris les implications de ces évolutions perceptivo-cognitives, et qui les auraient transposées dans leur propre medium. Plus que les photographes eux-mêmes.

L'idée d'une influence de la photographie sur l'art moderne n'est pas nouvelle. Il s'est beaucoup dit notamment que la photographie avait délivré la peinture de sa tâche de reproduction de la réalité, et ainsi préparé indirectement le terrain à l'émergence de l'abstraction. De même, des penseurs comme Walter Benjamin ou Susan Sontag ont repéré que la reproductibilité potentiellement infinie de la photographie modifiait en profondeur le rapport à l'image et à l'œuvre d'art. Avant la photographie, les images étaient des objets rares, précieux et onéreux, et étaient de ce fait réservées aux couches sociales les plus aisées. Situation qui change radicalement avec la photographie, beaucoup plus abordable et surtout reproductible, quasiment à l'infini, accentuant encore cette disponibilité et modifiant définitivement le rapport à l'image, devenue un bien de grande consommation, jusqu'à la prolifération actuelle. Tout cela est sans aucun doute pertinent, mais Van Lier va beaucoup plus loin et se montre plus précis, plus méthodique. Selon lui, l'influence de la photographie n'est pas seulement de nature économique, psychologique ou sociologique. A ses yeux, de nombreux peintres, sans le savoir ni le revendiquer, ont littéralement transposé dans leur pratique les dimensions fondamentales de la photographie, que Van Lier a détaillées dans Philosophie de la photographie. « *Au fond, les seuls qui aient compris théoriquement la photographie, ce sont les peintres. Pas les photographes, qui ne la comprenaient que pratiquement. Les peintres étaient les victimes immédiates, et la victime est souvent lucide sur son bourreau* », écrit le philosophe.

Constat paradoxal. Lorsque la photographie a commencé à se diffuser vers le milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle, on a plutôt constaté l'inverse ; la plupart des photographes ont imité la peinture, continuant à faire avec la photographie ce qui se pratiquait avant la naissance de leur medium : poses et compositions picturales... Ils ont continué avec leur nouvel outil à faire « comme avant », en reprenant les codes et les thèmes de la peinture, en essayant de conserver quelque chose de son prestige ancestral, presque naïvement. Il leur faudra quelques décennies pour s'émanciper de cette encombrante tutelle et trouver les voies d'un langage proprement photographique.

Les influences signalées par Van Lier ne se jouent pas au même niveau. Beaucoup moins explicites, elles ne s'expriment pas dans le simple choix des thèmes, mais dans la façon même de penser une peinture, de concevoir sa trame, sa matière, sa texture, son cadre, ses couleurs, sa structure, ce qui est plus difficile à appréhender. La peinture a importé sans le savoir une nouvelle façon d'élaborer une image. Le travail fondamental accompli par Van Lier permet de l'apercevoir, et de retracer ainsi l'historique de ces influences, qui suivent un cours logique déjà mentionné, « l'ordre d'évidence ». Dit autrement, la photographie possède un certain nombre de dimensions fondamentales, qui ont été prises comme thèmes, les unes après les autres, par la peinture et ses représentants, du plus simple au plus complexe.

Pour l'expliquer en détail, il nous faudrait exposer les théories de Van Lier en détail, introduire la différence entre « thème » et « sujet », balayer les dimensions fondamentales de la photographie, bref, répéter ce que le penseur a déjà formulé dans ses ouvrages « Les arts de l'espace », « Philosophie de la photographie » et « Anthropogénie ». Nous y renvoyons donc ceux qui souhaiteraient commencer par la théorie. Au lieu de cela, nous essayerons d'illustrer son propos « en pratique », de façon plus légère et ludique, en nous appuyant sur des œuvres de l'art moderne, dont nous tenterons de faire ressortir le caractère « photographique ».

Commençons cette excursion dans les coulisses secrètes de l'art moderne par la fin, parce qu'on y trouve un exemple à la fois précis et éloquent à l'appui des thèses du philosophe : le cadre comme cessation, qui fait irruption autour des années 1970/1980.

## 1 - Le cadre comme cessation

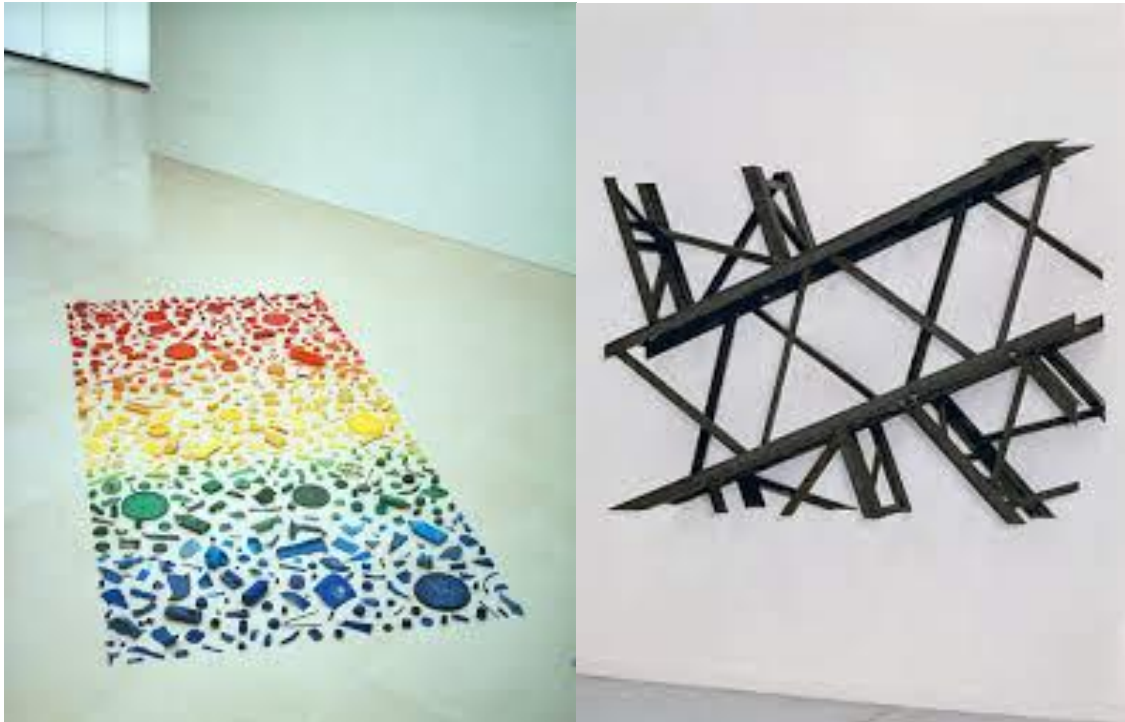


Photo de gauche : Tony Cragg  
Photo de droite : Bertrand Lavier

Avez-vous déjà entendu parler du « cadre comme cessation » ? Non, bien sûr, sauf si vous êtes un incondicional du philosophe Henri Van Lier. D'après le philosophe, ce type de cadre à l'appellation un peu bizarre est apparu avec la photographie, qui va le diffuser de façon universelle. De quoi s'agit-il ?

Avant la photographie, il n'existait au fond qu'un seul type de cadre, à savoir un cadre frontière, un cadre nasse, qui délimite de façon tranchée ce qu'il y a à l'intérieur de sa limite (une image ou un bâtiment si l'on étend la notion de cadre à l'architecture) et l'extérieur, intensifiant l'intérieur en contraste avec l'extérieur. C'est typiquement le cadre qui nous sert dans la vie quotidienne à accrocher nos images au mur et que tout le monde désigne sous le nom banal de « cadre ». Ce dernier, que Van Lier appelle un « cadre nasse », est par exemple indissociable de la peinture classique, qui a besoin de cet habillage, sans lequel elle aurait l'air un peu dénudée. Signalons que la notion de cadre, qui semble bien anodine lorsqu'on l'aborde comme cela, revêt en fait une importance anthropologique considérable ; le « cadre » au sens large a joué un rôle

majeur dans le grand décollage de l'humanité au néolithique, favorisant notamment le début de l'écriture, du calcul, de l'élevage, de l'architecture. Il y a dix mille ans, le cadre s'est installé dans le paysage cognitif de l'humanité comme une sorte de référentiel initial ou fondateur, qui a permis de calculer la surface des champs (sans clôture, comment calculer ?), d'écrire (une tablette d'argile sur laquelle sont inscrits des caractères cunéiformes peut être assimilée à un cadre), de bâtir des murs à angle droit (un mur est un cadre), donc des maisons et des villes, comme on le voit sur le site anatolien de Çatal Hüyük. Fermons la parenthèse.

Il se trouve que la photographie amène avec elle une nouvelle forme de cadre, totalement inédite. Pour le visualiser, essayez de vous imaginer le tirage papier d'une photo noir et blanc entourée d'une belle marge blanche. A l'intérieur de la marge blanche, l'image dessine un rectangle. Ce rectangle possède des bords, mais ce n'est plus le cadre délimitateur que nous avons évoqué à propos de la peinture classique. Ce n'est plus une frontière nette, qui délimite et concentre ce qui est à l'intérieur de ses limites. C'est un simple rectangle composé de millions de points juxtaposés. A l'époque de la photographie argentique, ces points étaient composés de grains d'halogénures d'argent. Aujourd'hui, ils peuvent aussi être pigmentaires, mais à la limite, peu importe. Ce qui compte pour notre sujet est que ce cadre soit composé de points, de milliers de points additionnés, qui, d'une certaine façon, définissent et dessinent le rectangle de l'intérieur. Le cadre, ici, ne se définit plus comme quelque chose qui entoure, qui cerne, qui englobe, qui délimite, qui souligne et concentre, mais comme quelque chose qui cesse – les points qui composent l'image s'arrêtent ici. *"L'empreinte photographique est délimitée par un bord, qui n'est nullement le cadre nasse dans lequel le peintre ancien recueillait et concentrait son environnement ni non plus la coupure active de l'environnement que pratiquait l'architecte. C'est une simple limite impassible. Un pas-plus-pas-moins latéral et vertical..."*, écrit Van Lier. La limite de l'image se définit donc par la cessation de l'empreinte lumineuse, d'où le nom que lui a donné le philosophe, celui de "cadre comme cessation". Ce cadre, personne n'en a jamais parlé hormis Van Lier; il n'est mentionné dans aucun ouvrage d'esthétique, nulle part.



Photo de gauche Richard Long  
Photo de droite : Wolfgang Laib

Or, il suffit de jeter un œil sur l'art des années 1970-1980 pour s'apercevoir qu'un certain nombre d'artistes en ont fait le thème d'une ou plusieurs de leurs œuvres. Nous en avons retenu quatre, où il transparaît avec une certaine évidence : Tony Cragg, Richard Long, Bertrand Lavier et Wolfgang Laib (cf.image), sachant qu'on le retrouve en fait dans des centaines d'œuvre à cette époque. C'est sans doute chez Richard Long, l'une des grandes figures du Land Art, que le cadre comme cessation se distingue le plus clairement. Nombre de ses œuvres sont en fait des formes géométriques (rectangles, cercles, etc.) réalisées à l'aide de pierres, qu'il a glanées au cours de ses nombreux périples. L'artiste assemble des pierres ou des objets, de sorte qu'ils forment des rectangles, des carrés ou des cercles. Ce faisant, il ne réalise rien d'autre que des « cadres comme cessation » ; ses formes géométriques ne sont pas cerclées ou ceinturées par un trait, comme un cadre classique, mais sont plutôt délimitées de l'intérieur : elles cessent en un « pas-plus-pas-moins latéral et vertical », qui est l'incarnation du cadre comme cessation, typiquement photographique, transposé par l'artiste dans le langage du *land art* et de la sculpture. Les « points » intérieurs ne sont pas des grains d'halogénure d'argent, mais des pierres (généralement, mais aussi des traces de main), qui ne délimitent pas un cadre, mais composent un cadre, un cadre qui s'interrompt avec elles, qui s'arrête lorsqu'il n'y a plus de pierres, comme une image photographique dont chaque point serait en fait une pierre. On l'aura compris, Richard Long prend comme thème le « cadre comme cessation », même si lui-même n'en a jamais entendu parler. Cette thématique coure tout au long de son œuvre, ce qui ne signifie pas qu'elle soit centrale dans son travail, qui convoque bien d'autres choses. Mais, sans le savoir, il a abordé ce thème, de la même façon que les peintres classiques peignaient des thèmes canoniques comme des annonces ou des Saint-Georges et le dragon.

Ce thème, un autre artiste l'a traité, à peu près à la même époque, mais de façon plus ponctuelle : Bertrand Lavier, un artiste conceptuel très « mental » et théorisant. Lavier a lui aussi exploré ce cadre particulier, à sa manière : il a fait découper des morceaux de poutres de Tour Eiffel mises au rebut puis les a agencés de telle manière qu'ils forment un cadre au mur, un cadre en creux... un cadre comme cessation. Là encore, une image vaut mieux qu'un long discours. C'est peut-être encore plus évident chez Tony Cragg, le génial sculpteur anglais, qui a dessiné des cadres avec une myriade de petits objets. Wolfgang Laib, lui aussi, réalise un cadre comme cessation, même si le chromatisme rayonnant lorgne désormais du côté de la télévision. Bref, sans le mentionner ni le revendiquer, ces quatre artistes de la même époque ont abordé le thème du cadre comme cessation, inconnu de la théorie, chacun dans son langage, avec ses propres orientations plastiques. Et encore n'avons-nous retenu que quatre artistes, plutôt sculpteurs, pour leurs vertus pédagogiques, mais il est évident qu'un grand nombre d'artistes se sont emparés de cette thématique vers la fin de l'art dit moderne. On pense par exemple au mouvement Support/Surface, dont les membres ont beaucoup fait dialoguer le cadre classique et le cadre comme cessation. Mais vous conviendrez qu'une fois cette notion intégrée, elle saute aux yeux !

Ce n'est pas forcément le propos principal des artistes, le cadre comme cessation n'est ici qu'un thème - l'art abstrait a ses thèmes, comme la peinture classique avait les siens -, mais il est bien évident que ces artistes l'ont traité, implicitement. A lui seul, cet exemple suffit à illustrer l'intérêt des théories de Van Lier, qui permet d'apercevoir des passerelles inédites entre des champs qui paraissaient très éloignés. Le propre de la philosophie.

Avec le cadre comme cessation, nous avons pour ainsi dire commencé par la fin, entendez la fin de l'art moderne, et une notion assez complexe, qu'il a sans doute fallu du temps aux artistes pour percevoir. Maintenant que nous sommes un peu familiarisés avec la pensée du philosophe et avertis de sa fécondité, nous pouvons revenir aux débuts de l'art moderne, et retracer le cheminement cognitif qu'ont suivi les artistes au fil de son histoire.



## 2 - Pointillisme : le grain digital



Georges Seurat

Qui ne connaît pas Seurat et Signac, ces deux représentants du Pointillisme, un mouvement pictural qui émerge dans les années 1880, et s'éteindra avec le XIXème siècle. Leurs toiles sont composées d'une myriade de petites touches de couleur, sans dessin apparent, très caractéristiques, qui permettent d'identifier ce mouvement au premier coup d'œil. Les peintres reproduisent en peinture ce qui se passe sur une image photographique argentique, qui est elle aussi tapissée de millions de petits grains photosensibles. En d'autres termes, Signac et Seurat élaborent une image analogique (qui ressemble à la réalité) sur une trame digitale (0/1), de la même façon que les images de nos écrans actuels sont des images analogiques sur une trame digitale de pixels. De ce point de vue, on peut dire que le pointillisme mime, presque naïvement, la photographie, enfin l'une de ses dimensions fondamentales à savoir sa nature digitale, due au fait qu'un négatif ou du papier argentique est tapissé de grains d'halogénure d'argent photosensibles. Ce sont ces grains qui réagissent avec la lumière, en brunissant plus ou moins selon la quantité de rayonnement reçu, donnant

ainsi naissance à l'image. La granularité de la photographie n'est pas juste une question technique, une façon différente de produire des images. C'était au milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle un véritable tremblement de terre épistémologique et esthétique.

Jusque-là, toutes les images étaient le fruit de tracés volontaires, accomplis par la main de l'homme, qui était au centre du processus de production de l'image, ce qui l'amenait à se sentir ainsi « créateur ». Il fallait beaucoup de temps pour réaliser une image, trait après trait, coup de pinceau après coup de pinceau. Tout était « fait main », commandé par le cerveau de l'artiste, de A jusqu'à Z. La photographie rompt décisivement avec ce schéma. Elle n'est pas construite trait par trait, et se donne encore moins comme le fruit de la main. C'est une empreinte lumineuse, obtenue – généralement – en une seule fois, par la rencontre entre la lumière et une surface sensible, pellicule (hier) ou capteur (aujourd'hui). Et cette image est granulaire, c'est-à-dire qu'elle est littéralement constituée de grains, qui ont bruni sous l'effet de la lumière (c'est le même mécanisme physique que le bronzage). Or, l'introduction du grain dans le champ plastique constitue une véritable révolution, à de nombreux égards.

Le grain photographique n'a rien à voir avec le trait, il n'est pas élaboré par la main de l'homme et ne résulte pas d'un travail patient. C'est le fruit d'interactions physiques entre la lumière et une surface sensible, à travers un objectif.

- Le grain donne à l'image photographique une composante digitale, totalement inconnue des arts anciens, qui étaient purement analogiques. Chaque grain peut être assimilé à une unité d'information 0/1 : 0, il n'est pas touché par la lumière, 1, il est noirci par la lumière. Le grain photographique introduit la digitalité dans le champ artistique et plastique.
- Le grain photographique est le produit de processus physico-chimiques, avec une forte dominante physique. La matière première de la photographie est la lumière, un « matériau » présent dans l'ensemble de l'univers.
- La nature granulaire de la photo autorise, voire favorise les interventions et manipulations diverses et variées : cadrage, recadrage, re-recadrage, traitement différencié de telle ou telle zone, à l'infini, à volonté et facilement. Ces interventions sont assez naturelles aujourd'hui avec les ordinateurs, mais elles étaient déjà possibles du temps de la photographie argentique, où il était possible de recadrer sous l'agrandisseur, mais aussi d'éclaircir ou assombrir telle ou telle zone à l'aide de virages et autres produits chimiques. Tout cela n'est pas du tout vrai d'une peinture ou d'un dessin, que l'on imagine difficilement recadrer et retravailler sans dommages.

- Ces images granulaires, sont obtenues sans que l'homme ne soit au centre du procédé de création, ce qui est une première pour l'humanité. L'homme se retrouve décentré par rapport à l'acte créatif.
- Le grain photographique obéit à des lois quantiques, et de ce fait rend les lois quantiques quasiment palpables, visibles, par n'importe qui (voir le paragraphe consacré à Duchamp).
- Le grain est discontinu, contrairement au trait, continu.

Pour la première fois dans l'histoire de l'art, Signac et Seurat produisent donc des peintures granulaires, introduisant ainsi la digitalité dans le champs plastique. Il s'agit là d'une influence manifeste de la photographie sur ce courant, qui a également trouvé une source d'inspiration dans les théories de Michel Eugène Chevreuil sur les couleurs complémentaires, les deux n'étant pas antinomiques. Pour autant, le post-impressionnisme reste sage, presque classique par ses compositions et sa douceur perceptive. Son grain n'est pas (encore) quantique, mais sagement digital.

### 3 - L'impressionnisme et l'empreinte lumineuse



Claude Monet

Evidente, presque scolaire chez les post-impressionnistes, l'influence de la photographie est déjà à l'œuvre dans l'impressionnisme qui, face à la révolution du grain photographique, de l'empreinte photographique, se mit à accorder la primauté aux « textures lumineuses » plutôt qu'aux « structures graphiques », pour reprendre des expressions de Van Lier. L'impressionnisme est le premier mouvement qui, en quelque sorte, prend acte des séismes perceptifs et philosophiques introduits par le nouveau médium ; c'est lui qui encaisse le choc, et le restitue. Même s'il est difficile de donner une clef commune pour tous les artistes de ce mouvement, disons qu'en quelques années, la peinture se met à adopter les attributs d'une empreinte lumineuse. On ne le dit pas assez mais la photographie est une empreinte lumineuse, obtenue à distance. La lumière qui permet de l'obtenir est un matériau très bizarre, impondérable, c'est-à-dire sans masse, insaisissable, sans substance, sans corps, alors que les matériaux du peintre sont des substances au sens fort : pigments, liants, colles, textile de la toile, etc. La peinture a un « corps » alors que la photographie est un voile impondérable, concentré via les objectifs sur une surface sensible, tapissée, nous l'avons dit, de millions de petits grains. Avec les impressionnistes, la peinture fera sienne une partie de ce nouveau paradigme. La composition, dessinée, préméditée, construite, laisse la place à une peinture de la touche, de la texture, de l'impression, presque au sens où une pellicule est impressionnée par la lumière. Les artistes délaissent la construction des toiles par le dessin pour attaquer d'emblée par la peinture, en travaillant quelque peu par impacts (une photo est le produit d'impacts de photons) sans véritable composition préalable. Le cerne s'estompe, de même que le dessin. La surface du tableau devient une sorte de voile de peinture, léger, aérien, presque aussi impondérable que les photons qui composent la lumière. La peinture se désubstantialise (la lumière n'est pas une substance), semble ne plus rien peser, s'affranchit presque du support. C'est frappant chez Monet et Renoir par exemple. Il est éclairant à ce sujet de comparer les toiles des impressionnistes avec celles des peintres restés classiques de cette période, qui continuent à composer et à peindre « comme avant ». L'impressionnisme porte d'autres traits photographiques, notamment ce que l'on pourrait appeler la montée du bruit, au sens de la théorie de l'information, le bruit étant l'inverse de l'information.

Bref, la vision des peintres devient photographique. Cette vague n'arrive pas du jour au lendemain. On en décèle les prémices chez le Delacroix de la fin, elle s'installe chez Manet, s'impose chez Monet, se diffuse partout chez les autres membres du groupe, qui introduisent ainsi dans leurs toiles certains attributs de « l'empreinte analogique ». Elle se poursuivra dans le Fauvisme, qui procède par paquets de photons. La photographie impose sa première révolution.

Gérard Mourou, prix Nobel français, qui a supervisé un ouvrage intitulé « L'impressionnisme entre art et science », voit dans la naissance de l'impressionnisme une influence de Fresnel, le physicien français qui a démontré sa nature ondulatoire,

alors que depuis Newton, on la pensait corpusculaire. La présentation des travaux de Fresnel est contemporaine de la naissance de la photographie (1815), donc tout cela n'est pas antinomique mais au contraire procède d'un même « air du temps ».

#### 4 - Le cubisme et les points de vue multiples



Photo de gauche : Georges Braque  
Photo de droite : Pablo Picasso

Considéré comme un mouvement pionnier de la modernité, le cubisme aurait-il pu voir le jour sans la photographie ? Rien n'est moins sûr. La révolution introduite par ce mouvement né dans les premières années du XXème siècle consiste à présenter un objet ou une scène sous de multiples points de vue, simultanément, comme agrégés les uns aux autres. Or, c'est la photographie qui a introduit le point de vue multiple, qui n'a pour ainsi dire pas de sens ni d'existence avant elle. Tout le monde sait qu'avec un appareil photo, on peut se déplacer, faire une photo du même sujet plus haut, plus bas, de côté, à la recherche du bon cadrage et ainsi multiplier les points de vue sur un même sujet. Tout cela était complètement nouveau à la fin du XIXème siècle ; la peinture classique composait, mais ne cadrait pas, et pratiquait encore moins le multi-cadrage. On peut d'ailleurs remarquer que le cubisme naît quelques années après

l'apparition des premiers appareils photo de petit format, compacts et maniables, que l'on peut justement déplacer et manipuler facilement, contrairement aux chambres grand format, qui dominaient jusque-là ; les chambres sont des appareils lourds et encombrants, difficiles à déplacer, qui s'utilisent exclusivement sur trépied et n'incitent pas au multi-cadrage. Le premier appareil Kodak est sorti en 1888.

Le cubisme s'empare de cette possibilité nouvelle du multi-cadrage, en additionnant ces points de vue dans la même image, ce qui était radicalement nouveau, et rompait décisivement avec les canons de la peinture classique. Les peintres ont donc matérialisé sur leurs toiles des virtualités photographiques, en additionnant des points de vue sur un même sujet, sur une même image. Le cubisme est un mouvement « photographique ».

## 5 - Duchamp, l'effet quantique



Marcel Duchamp

Prenons maintenant l'exemple de Duchamp, un « cas » difficile dont l'œuvre a fait l'objet d'innombrables interprétations. Allons droit au but : Duchamp, c'est l'effet quantique, le petit truc en plus qui fait basculer une grandeur, ou en termes plus quotidiens, déclenche le scandale : l'urinoir dans une galerie ou un musée, les

moustaches de la Joconde, etc. Duchamp, ou l'art de mettre une institution sans dessus-dessous d'un petit geste provocateur.

La physique quantique est coutumière de phénomènes de rupture où des grandeurs connaissent des croissances exponentielles une fois un seuil franchi. A ceux qui n'auraient jamais entendu parler de cette physique, qui s'est d'ailleurs imposée depuis longtemps comme la physique tout court, disons que la grande révolution qu'elle introduit est le « discontinu ». La physique quantique met à jour des phénomènes qui n'obéissent plus à des équations continues, mais au contraire « sautent » d'un état à l'autre par-dessus... du rien. L'univers n'est pas continu, il y a des trous dans la raquette, des failles, des fissures. C'est un peu comme si on disait qu'une voiture ne pouvait pas accélérer progressivement de 0 à 100 km/h, mais seulement de 0 à 13km/h, puis de 17km/h à 32km/h, puis de 42km/h à 56km/h, etc. Non pas seulement parce que notre véhicule quantique aurait été bridé pour ne pas rouler aux vitesses intermédiaires qui lui seraient interdites ; non, le problème est bien plus profond, ces valeurs intermédiaires n'existent tout simplement pas... C'était un énorme séisme intellectuel à l'époque, à tel point que la légende veut même que le père fondateur de la physique quantique, le physicien allemand Max Planck ait refusé d'en parler avec ses étudiants lorsqu'il a trouvé la solution au fameux problème du rayonnement du corps noir – il trouvait ça vraiment fou. Quel rapport avec la photographie ? Il se trouve qu'au début du XXème siècle, alors que la physique quantique en tant que discipline était encore en gestation, étudiée par un petit cercle de scientifiques, tout le monde avait un objet quantique sous le nez : la photographie noir et blanc. Tout d'abord, le matériau de base de la photographie, la lumière, est un « objet » quantique, régit par des lois quantiques, et le moins que l'on puisse dire est que ce « matériau » possède de nombreuses bizarreries et offre de nombreuses sources d'ébahissements et de stupéfactions.

Ensuite, le grain photographique, comme nous l'avons dit à propos du pointillisme de Seurat et Signac est un grain quantique. Chaque grain « argentique », pris indépendamment, réagit à la lumière selon des lois quantiques : un grain ne brunit pas de façon régulière, il lui faut une certaine quantité de lumière minimale pour commencer à réagir et à brunir. C'est tout bête mais cette condition de seuil, perceptible par n'importe qui devant une photo – surtout noir et blanc, la couleur réchauffant la perception et estompant cette dimension – est une manifestation de ce caractère quantique de l'univers (parmi beaucoup d'autres), elle la rend quasiment palpable. C'est très important à garder en tête. Enfin, nous savons depuis les années 1980 que la photographie argentique fait intervenir un autre phénomène quantique lors de l'étape du développement – lors de l'étape du révélateur pour être plus précis -, l'effet quantique de masse, mis au jour à l'université d'Orsay dans les années 1980. Il met en jeu un mécanisme d'amplification chimico-physique exponentiel, des sauts de

grandeur typiques de cette physique fascinante et surtout très déroutante pour le sens commun.

Bref, la photographie en général, mais la photographie argentique noir et blanc en particulier, est porteuse de manifestations quantiques, totalement étrangères aux Beaux-Arts, réalisés avec des matériaux (pigments, liants, vernis, etc.) beaucoup plus « classiques », c'est-à-dire purement terrestres (alors que les photons sont les messagers de l'univers). « *...la photographie (et conséquemment la photogravure) étant granulaire, c'est-à-dire construite physiquement par grains, donne à saisir le caractère « quantique » de l'Univers, ce qu'aucune autre image ne fait* », souligne Van Lier dans Philosophie de la photographie (postface deuxième édition).

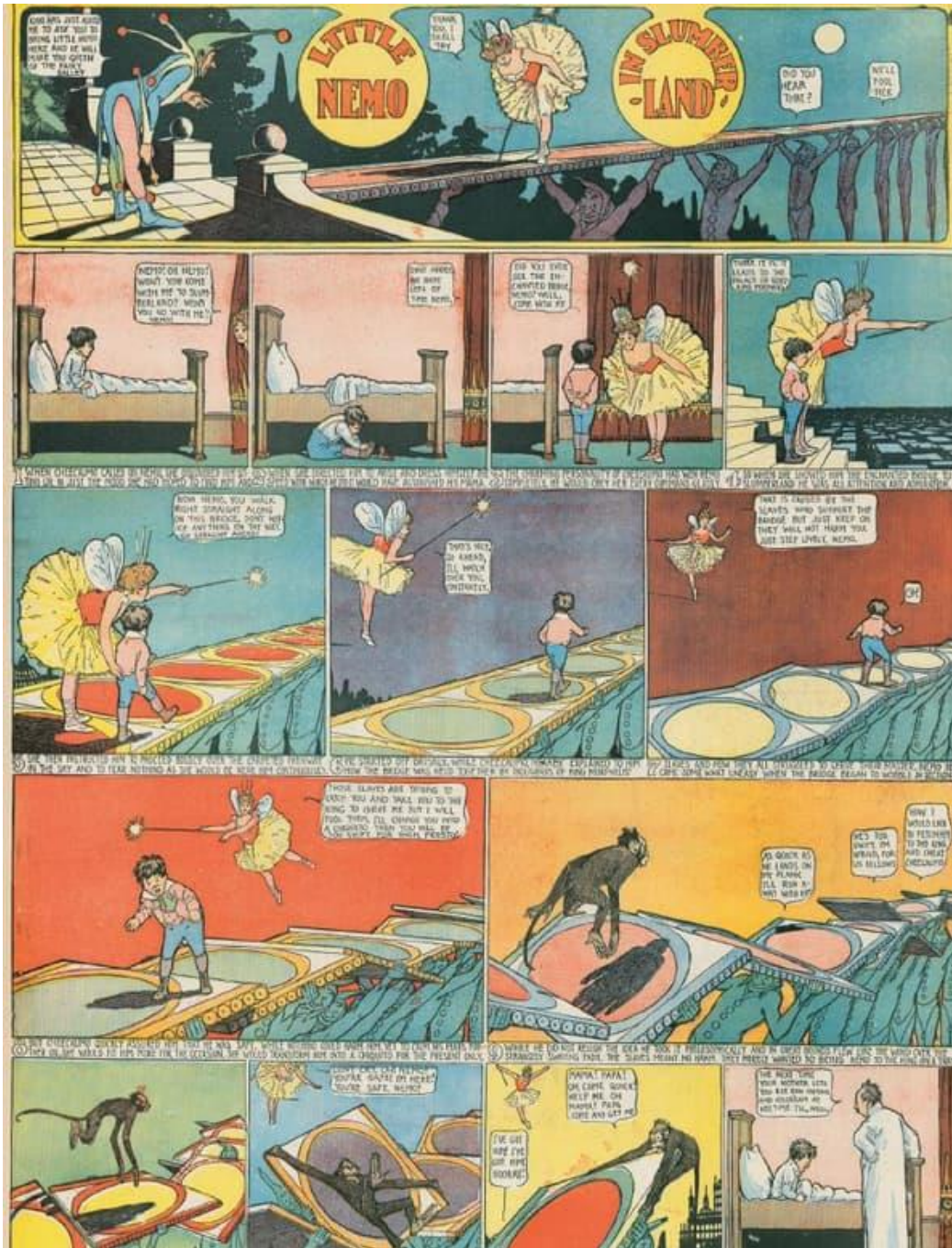
Duchamp n'était pas physicien, mais comme tout le monde, il voyait des photographies, dont son cerveau d'artiste a sans doute perçu la radicalité scientifique et anthropologique. Il a transcrit ce chamboulement dans son langage, celui de l'art. On peut donc supputer que son cerveau ait perçu grâce à la photographie la révolution épistémologique apportée par ce médium. Il est d'ailleurs à noter qu'à la même époque, un autre médium intégrera la dimension quantique dans son langage : la bande dessinée...

## **6 - La bande-dessinée : un art quantique**

Comme nous nous sommes aventurés du côté de Duchamp et de la physique quantique, nous ne pouvons faire l'impasse sur un événement qui intervient à peu près dans les mêmes années et puise ses racines à la même source : la naissance de la Bande-Dessinée, que l'on peut dater de 1905 avec le génial Little Nemo de Winsor McCay. Quel rapport entre la bande-dessinée et la physique quantique ? Nous avons dit dans les chapitres précédents que de façon macroscopique et épistémologique, la grande révolution introduite par la physique quantique a été le discontinu, la révélation de la nature discontinue de l'univers. Le lien avec la bande dessinée en découle ; elle aussi procède d'une lecture... discontinue ! La BD n'est pas une série d'images unitaires, comme les polyptiques des retables anciens, ni même une séquence. C'est un ensemble de vignettes flottant dans une page blanche, que l'on parcourt en « sautant » de l'une à l'autre, par-dessus le blanc, qui n'est pas un blanc ordinaire, un blanc qui assurerait une continuité entre les différentes images, mais bien un blanc d'annulation, un blanc « quantique ». Comme le faisait remarquer Van Lier, la bande dessinée était techniquement possible plusieurs milliers d'années auparavant, mais il a fallu attendre une perception discontinue de l'univers pour qu'elle voie le jour. Et le rapport à la



photographie ? Nous l'avons déjà dit, elle a contribué à mettre sous le nez de millions de gens de cette époque des phénomènes quantiques.



Winsor McCey

## 7 - Surréalisme : les télescopages photographiques



En haut à gauche et à droite : René Magritte  
En bas : Salvador Dali

Dans l'imaginaire collectif, le surréalisme se présente comme un mouvement un peu barré qui fait souffler dans la peinture (et la poésie) un vent de folie, venu de nulle part. La période historique étant un peu folle, elle accouche d'un mouvement esthétique un peu fou. Or, il est bien possible que l'un des principaux ferments du surréalisme ait été la photographie, qui est en quelque sorte surréaliste par nature. Beaucoup de photographies, en effet, tout particulièrement celles du quotidien – photos de famille, de mariage, photos ratées –, proposent sans arrêt des télescopages visuels inattendus, improbables, surprenants, qui n'existaient pas avant elle. Prenons un exemple un peu scolaire. Sur une photographie, un ballon à l'avant-plan cache la

tête d'un personnage situé à l'arrière-plan, donnant ainsi l'impression que ce ballon est devenu la tête du bonhomme. Sur une autre, un même jeu d'avant/arrière-plan donne l'impression que le corps d'un cheval se poursuit par la fissure d'une colonne. Ces associations sont évidentes et en quelque sorte manifestes, leurs auteurs les ont recherchées pour telles. Mais en fait, on trouve ces carambolages un peu partout dans les photos, surtout dans les photos de famille ou de reportages, les photos non artistiques, où des éléments visuels s'associent souvent de façon aléatoire. Une main qui semble sortir du mur ; des arbres qui font le lien entre deux personnages, une main surexposée devient une griffe ou une aile ; un corps se prolonge par un autre corps, etc. Ces télescopages banals, présents dans toute photographie, en particulier les plus « ratées », le cerveau conscient les met de côté, les évacue, les considérant comme un défaut, un accident ou une scorie banale - il ne les voit pas ou plutôt refuse de les voir. Il s'attache à « nettoyer » intellectuellement ou cérébralement la scène visuelle afin qu'elle lui offre une apparence rassurante - car ces accidents involontaires ont quelque chose de perturbant. Dans le langage courant, on dit généralement d'une photo qu'elle est réussie lorsqu'elle minimise ce prurit visuel.



© Le photographe Don Hudson s'est fait une spécialité des carambolages visuels photographiques, jusqu'à un certain tintamarre

Personne ne fait vraiment attention à l'étrangeté des photos d'anniversaire ou de vacances, qui ont pourtant cette vertu philosophique de laisser entrevoir un monde d'avant les signes et d'avant nos constructions mentales, et qui font aussi le sel de la photographie (même si la plupart des photographes essaient de les gommer). Personne n'y fait attention, sauf le cerveau artistique qui, lui, s'y arrête, et trouve une certaine saveur à ces associations incongrues, et en perçoit les conséquences cognitives. Il est ainsi très probable que ces télescopages proprement photographiques, inconnus avant l'invention de Niepce, ait constitué le terreau sur lequel s'est formé le surréalisme, grand amateur de cadavres exquis. Pour dire les choses différemment, il est même assez vraisemblable que les surréalistes aient en fait transposé dans la peinture ou la poésie des phénomènes que tout le monde avait sous les yeux en ouvrant son journal ou en consultant son album de famille. C'est de ce genre de phénomènes que se compose ce que l'on appelle « l'air du temps », même si l'expression possède une connotation de légèreté qui sied mal au surréalisme.

## 8 - L'étrange scène photographique



Giorgio de Chirico

Ce grand mouvement du XX<sup>ème</sup> siècle porte également en lui une autre dimension introduite par la photographie, un peu plus difficile à appréhender : la « non-scène », dont De Chirico fournit peut-être l'exemple le plus frappant. Les toiles du peintre, et d'autres artistes surréalistes reproduisent souvent des espaces déserts, vus en hauteur, qui dégagent un sentiment de solitude poignant. Il y a là

inconsciemment une transcription de la « non-scène photographique ». La non-scène, en quelques mots, c'est ce qui arrive à un lieu lorsqu'il est passé à la moulinette photographique, c'est-à-dire qu'il a suivi les règles implacables de la focalisation optique. Au sens le plus générique du terme, un lieu, ce que l'on appelle couramment un lieu, est un espace généralement doté de reliefs, de trous, de cabossures, d'aspérités, de variétés de formes, qui ont une certaine résonance avec le corps humain. Mais ce lieu, n'importe quel lieu, une fois qu'il est passé dans l'entonnoir photographique, une fois pris en photo, après avoir suivi les lois de l'optique, après avoir subi la transformation photographique, n'offre plus rien de ce qui fait un lieu : défauts, aspérités, formes, reliefs... le lieu devient un non-lieu, une non-scène, qui n'offre plus à notre système perceptif les aspérités auxquelles se raccrocher. Il acquiert une dimension abstraite, froide, désincarnées, qui est parfaitement exemplifiée par de Chirico et nombre de surréalistes. On dit souvent que la photographie est « réaliste », puisqu'elle capte le réel, mais cette capture n'est pas neutre, elle suit des règles qui lui sont propres et ces règles ont pour effet de transformer une scène en non-scène et un lieu en non-lieu. Cette dimension de non-scène est très importante, car la scène revêt une importance fondamentale en Occident, et la photographie la remet en cause, la bouscule, la dissout, ce qui est assez violent. Le surréalisme s'en fait l'écho.

## **9 - Futurisme : le flou de mouvement**

Contemporain des débuts de l'automobile, de l'explosion du chemin de fer et du machinisme, le mouvement futuriste est fasciné par la vitesse sous toutes ses formes, qu'il considère sans l'exprimer ainsi comme une forme de paroxysme de modernité, marquant une rupture décisive avec le passé. Pour restituer l'impression de mouvement, difficile à traduire en peinture, Marinetti, Giacomo Balla et les autres représentants de ce mouvement (le futurisme) adopteront plus ou moins consciemment des modalités issues de la photographie : la séquence d'image, qui permet de décomposer le mouvement en une série d'instantanés, - un peu comme dans la chronophotographie de Muybridg - ce qui était difficilement imaginable avant l'image fixe ; et par un certain flou de bougé, également inconnu avant la photographie.



En haut : Luigi Russolo  
En bas : Umberto Boccioni

Contemporain des débuts de l'automobile, de l'explosion du chemin de fer et du machinisme, le mouvement futuriste est fasciné par la vitesse sous toutes ses formes, qu'il considère sans l'exprimer ainsi comme une forme de paroxysme de modernité, marquant une rupture décisive avec le passé. Pour restituer l'impression de mouvement, difficile à traduire en peinture, Marinetti, Giacomo Balla et les autres représentants de ce mouvement (le futurisme) adopteront plus ou moins consciemment des modalités issues de la photographie : la séquence d'image, qui permet de décomposer le mouvement en une série d'instantanés, - un peu comme dans la chronophotographie de Muybridg - ce qui était difficilement imaginable avant l'image fixe ; et par un certain flou de bougé, également inconnu avant la photographie.

## 10 - L'abstraction américaine : la peinture à la plage



Ad Reinhardt

En photographie, l'unité plastique élémentaire n'est pas la ligne ou le trait, comme dans les arts classiques, mais la « plage », c'est-à-dire une zone de l'image offrant une densité homogène, indépendamment de toute référence au contenu de l'image. Tous ceux qui ont déjà utilisé le logiciel Photoshop ont l'intuition de ce qu'est une plage : il existe sur ce logiciel un outil de sélection appelé la « baguette magique », qui permet, en cliquant sur une zone de l'image, de sélectionner toutes les parties de même densité, connexes ou non. On s'aperçoit en manipulant cet outil qu'une image est composée d'un puzzle de « plages ». Ce que l'on constate à partir des années 1940/1950 est qu'une grande partie des artistes de ce que l'on appelle l'abstraction américaine travaillent par « plages », à divers degrés. Il n'y a plus vraiment des formes dessinées, mais des plages de couleur, souvent immenses ; la peinture reprend un vocabulaire plastique venu de l'image fixe.

*10a - Le fond des formes d'Ad Reinhardt*



Ad Reinhardt

Prenons l'exemple d'un grand peintre abstrait américain du XXème siècle, **Ad Reinhardt**, qui fait se côtoyer sur ses toiles des plages chromatiques de couleurs voisines, mais avec de petits écarts de densité ou de valeur, à la lisière de la perception, créant une sorte d'effusion chromatique ultra-sensible. Les plages semblent en quelque sorte remonter à la surface, émerger d'un fond, pour affleurer dans nos yeux qui cherchent les frontières et les lisières entre les différentes formes (selon des conditions de seuil qui ne sont pas sans évoquer le caractère quantique). Nous sommes dans un monde de pénombre, où l'œil cherche les écarts de densité pour se donner des repères. Le rapport avec la photographie ne saute pas aux yeux. Pourtant, les plages de couleurs affleurantes de Reinhardt évoquent par certains aspects la révélation de l'image latente dans le bain de révélateur de la photographie argentique. Voir même le zone system, une école photographique née dans les années 1930, qui



avait – en bref – pour objectif d’extraire le maximum d’informations d’un négatif et d’un tirage photographique, ce qui amenait ses représentants à raisonner par « zones », allant du blanc au noir en passant par dix zones successives : zéro pour le blanc, dix pour le noir maximum. Il y a dans le travail d’Ad Reinhardt quelque chose qui évoque ce que l’on appelait les bouts d’essais à l’époque où l’on tirait les photos argentiques à l’aide d’un agrandisseur. Dans une chambre noire, lors du tirage d’une image, on réalise en préambule ce que l’on appelle un bout d’essai, c’est-à-dire une languette de papier photo avec laquelle on cherche le bon temps de pose : on expose une partie 3s, puis une autre 5s, puis une troisième 8s, afin de déterminer le temps de pose du tirage final. Sur ce bout d’essai, on a donc trois densités de la même image qui se côtoient. Sans vouloir ramener son œuvre à ce phénomène, on retrouve quelque chose de ces contrastes de densité dans la peinture de Reinhardt, où les plages se distinguent souvent par des contrastes minimum, d’une valeur 1, ce qui signifie qu’il y a peu de contraste, juste ce qu’il faut pour que deux zones soient perçues comme distinctes l’une de l’autre, mais pas plus. Il joue ainsi sur une forme d’apparitionnalité élémentaire, ou fondamentale, où notre rétine devient en quelque sorte la plaque sensible.

### *10b - Le déchirant Clyfford Still*



Clyfford Still

On retrouve cette influence souterraine de la photographie sur l'abstraction américaine sous un autre angle chez Clyfford Still, un artiste de la même époque qui recouvre ses toiles de grandes plages de couleurs qui donnent une impression d'affiches arrachées, les bords et jonctions entre plages chromatiques étant souvent comme déchirés, hachés, saccadés. Ces formes curieuses, apparemment aléatoires, ressemblent à celles que l'on obtient quand on fait une sélection avec la « baguette magique » du logiciel Photoshop.

Bien sûr, Photoshop n'existait pas à cette époque, et l'informatique était balbutiante, mais le cerveau des artistes s'intéresse aux strates qui précèdent la pensée consciente, circule dans la machinerie neuronale qui élabore le monde visible dans notre cerveau, et il est probable que celui de Clyfford Still ait intégré l'organisation de la photographie par plages, avec ses découpes tranchées et aléatoires, et en ait tiré les conséquences sur le plan plastique.

## 11 - Morandi et De Stael : la profondeur de champ



Giorgio Morandi

Pour comprendre de quoi il retourne, à une époque où tout le monde fait des photos avec son téléphone, conçu pour produire des images nettes (grâce à l'emploi de focales très grand angle), il faut plutôt déjà avoir mis son œil une fois dans le viseur d'un appareil photo réflex, ces appareils qui, grâce à un prisme, permettent de voir à travers l'objectif. Avec ces appareils, qui ont dominé toute la deuxième moitié du

XXème siècle, on prend aisément conscience de ce que sont la mise au point et la « profondeur de champ ». Pour des raisons techniques liées aux lois de l'optique, il est impossible d'obtenir une image nette de zéro à l'infini. En fonction de la mise au point et de la focale utilisée, la zone de netteté est plus ou moins importante. Plus on ferme son diaphragme, plus la profondeur de champ s'approfondit. La profondeur de champ dépend aussi de la distance du sujet, plus il est loin, plus on met au point loin de soi, et plus on augmente la zone de netteté. Ce phénomène, propre à la photo (et au cinéma, où il est moins sensible à cause du mouvement), est très prégnant dans la photographie, où le rapport entre le net et le flou joue un rôle plastique important. Cette dimension du rapport flou/net, est caractéristique du travail de deux grands peintres de la seconde moitié du XXème siècle, Morandi et De Staël, qui traduisent ce phénomène sur leurs toiles.

C'est peut-être avec Morandi que cette dimension proprement photographique est la plus éloquente. En regardant les toiles du maître de Bologne, on a un peu l'impression de regarder à travers un objectif. Il y a un jeu de net/flou très subtil, les objets sont aisément identifiables, simples, réduits à leur silhouette, et semblent fluctuer comme si le cerveau mettait au point, recherchait la netteté sans la trouver : les objets sont proches les uns des autres, mais alignés sur des plans légèrement différents, pour mieux faire ressortir une forme de minceur de champs, typiquement photographique. Ses objets sont nets et flous, légèrement décalés les uns des autres, pour que l'œil mette au point. Devant ses toiles, on éprouve sensoriellement ce qui se passe quand on regarde dans une optique, une sensation de glissendo, lacté, qui amène le regard d'un plan à l'autre.



Nicolas de Stael

L'autre peintre porteur de cette dialectique de la profondeur de champs, c'est Nicolas de Staël, à cheval entre la figuration et l'abstraction, entre le net et le flou, une dialectique très sensible dans ses paysages, dont toutes les grandes masses sont simplifiées, schématisées. Quelques grands aplats de couleur suffisent à signifier un champ, la mer, le ciel, une colline, comme si on regardait à travers un objectif flou. On retrouve cette approche sur cette peinture de footballeurs, reconnaissables à quelques traits, la peinture étant « nette » et les joueurs « flous ».

Il ne s'agit donc pas d'une réflexion scolaire sur le net et le flou, mais d'une réflexion sensible sur l'évanescence de la mise au point, qui ouvre sur la notion de présence, capitale en art, mais c'est un autre sujet.

## 12 - Morris Louis et la télé couleur



Morris Louis

Figure majeure de l'abstraction américaine, Morris Louis est connu pour ses grandes toiles donnant à voir des coulures, des voiles de couleurs évanescents qui semblent glisser du tableau sous l'effet de la gravité ou de forces d'attraction

inconnues, ou encore se déployer et s'entrecroiser comme les flammes d'un feu. Le fait marquant est que pour la première fois dans l'histoire de la peinture, la peinture semble indépendante de son support ; elle ne colle plus à la toile, elle circule dessus, la traverse, devient nomade. Alors que jusque-là, la peinture faisait corps avec elle. On peut voir dans ce phénomène une parenté avec les débuts de la télévision et de la photographie couleur. Sur un écran télé, la lumière ne « colle » pas à l'écran, elle est émise derrière l'écran, qu'elle traverse, et se diffuse ensuite jusqu'à notre rétine. La diapositive couleur possède quelque chose du même ordre. Il est donc probable que Morris Louis ait thématiquement ces nouvelles réalités perceptives.

### 13 - Artschwager : la sculpture photographique



Richard Artschwager

Ce sculpteur américain, actif entre les années 1960 et 1990, est connu pour ses meubles et objets un peu étranges, massifs, raides, lisses, comme simplifiés, réduits à leurs traits fondamentaux. Un piano devient une sorte de cube, que l'on n'identifie comme piano que parce qu'il arbore de grosses touches, à la facture enfantine, et deux pédales traitées sur le même mode « cartoonesque ». Ses pianos – et tous ses meubles en fait – donnent le sentiment d'avoir été compactés, un peu à la façon des compressions de César, afin qu'ils soient expurgés de tous leurs espaces vides, interstices, cavités, trous, béances. Ils semblent être passés à travers une extrudeuse géométrique, une machine dans laquelle on rentrerait un meuble « normal », plein de vides et d'aspérités, et qui restituerait à la sortie un meuble lisse et compacté, en ne gardant que ses composantes essentielles et dont toutes les ouvertures auraient été obstruées.

Au final, les objets-meubles d'Artschwager dégagent un sentiment étrange de déformation optique, alors même qu'ils semblent appliquer à la lettre les règles de la perspective, dont on nous dit souvent qu'elle correspond à la perception naturelle – rien n'est moins faux. En fait, le « dispositif » qu'applique plus ou moins consciemment l'artiste, correspond assez précisément à ce qu'accomplit basiquement la photographie, c'est-à-dire restituer la réalité 3D, topologiquement complexe, en une image 2D, simplifiée, lissée, selon un processus de transformation obéissant aux règles optiques de la photographie. « *Les photons photographiques, focalisés par les lentilles des objectifs selon des déviations impitoyablement régulières, obéissent à des équations continues. (...) du même coup, elle soustrait le spectacle ainsi plaqué aux accentuations locales qui constitueraient justement un vrai lieu. Isomorphe et du reste monoculaire (cyclopéenne), toute photo étant rigoureusement spatiale, est un non-lieu.* », écrit Van Lier dans Philosophie de la photographie.

D'une certaine façon, notre sculpteur fait la même chose avec sa sculpture, transformant des objets complexes, comme des pianos, en objets 2D simplifiés, selon les mêmes règles optiques qui sont à l'œuvre en photographie, ou à peu près – en art, seul le résultat compte. Enfin, il reproduit plutôt ce mécanisme à l'envers, c'est-à-dire qu'il donne à des objets de notre monde 3D, la forme 2D éifiée qu'ils auraient sur une photographie.

Les sculptures de Richard Artschwager semblent ainsi avoir été arrachées, extraites d'un monde purement photographique imaginaire, soumis aux mêmes impératifs optiques, et transportées dans notre monde. Nous avons déjà croisé la notion de non-lieu ou de non-scène à propos du surréalisme. Passés à la moulinette « photographique », ses objets ressemblent à s'y méprendre à de la sculpture pour non-lieu... Artschwager est sans doute le représentant le plus éminent de la sculpture-photographique. Il n'est d'ailleurs pas anecdotique de remarquer qu'il a été à la fois menuisier et photographe au cours de sa vie.

## 14 - Andy Warhol entre photographie et télé



Andy Wharhol

Une réflexion sur les liens entre photographie et art moderne peut difficilement faire l'impasse sur Andy Warhol, qui réalise une forme de jonction entre les deux mondes. La quasi-totalité de son œuvre est basée sur des photographies, prises par d'autres, qu'il retravaille ensuite avec ses propres recettes et son propre protocole. Cette fois, il ne s'agit plus d'une influence à distance, mais d'une forme de fusion entre photographie et « Beaux-Arts ». La photographie est son matériau de base. Il est donc logique que l'on retrouve dans son travail des modalités plastiques issues du langage photographique : effet planche contact, solarisation, tramage, granulosité, montée du bruit dans l'image, photogrammes, battement positif/négatif... Mais le paradoxe est sans doute que cette irruption massive de la photographie dans la peinture, déjà amorcée par Rauschenberg ou Jasper Johns, intervienne à un moment où se diffuse à grande vitesse un nouveau media, la télévision, qui change à nouveau la donne cognitive et perceptive. Son influence traverse toute l'œuvre de Warhol, qui réalise en quelque sorte des images luminescentes, au sens où l'image télévisuelle est luminescente, c'est à dire vue en lumière émise - la lumière est émise derrière l'écran,

contrairement au cinéma où la lumière est projetée sur l'écran, qui la réfléchit, induisant une phénoménologie complètement différente des deux media -, un attribut qui n'était associé jusque-là qu'au feu et aux étoiles (et aux vitraux), d'où une certaine magie de l'image. A la télé, celle-ci brille comme une armée de lucioles, et confère au spectacle une viscosité particulière. L'image se désubstantialise, se vaporise, se nimbe d'une aura magique, qui irradie l'ensemble de son contenu, le sourire de la présentatrice, les objets, les corps, tout, sans distinction. La modernité des peintures de Warhol tient pour beaucoup à ce qu'il produit des images « télévisuelles », dotées de ce côté phosphorescent, solarisant-irradiant, désubstantialisant (ses images possèdent peu d'épaisseur de temps)... S'y ajoute une couleur volontiers baladeuse, indépendante de son sujet, comme nous avons commencé à le voir aussi chez Morris Louis. Les coups de pinceau ont un côté aléatoire, un peu chaotique, reproduisant ainsi un phénomène télévisuel qui vient sans doute du fait que l'image télévisuelle étant émise, elle est en quelque sorte décollée du support (elle ne colle pas à l'écran comme la peinture classique colle à la toile).

Tout cela au service du sujet fondamental de Warhol, à savoir le flottement aquatique des figures.

## 15 - Georges Rousse : le trompe l'œil du cyclope



Georges Rousse



Nous avons dit en introduction de cet article que ce sont les peintres de l'art moderne qui ont le mieux compris les implications de la photographie et les ont prises comme thème dans leur travail. Mais comme toujours, il y a des exceptions. Le photographe-plasticien Georges Rousse en est une. Cet artiste, qui s'est fait connaître dans les années 1990-2000 sur la scène internationale, est l'un des rares photographes à avoir creusé l'une des dimensions fondamentales de son propre médium, à savoir le cyclopéisme, en poussant le curseur à fond. Les œuvres qui ont fait la renommée de Rousse sont des photos de lieux, souvent des intérieurs de bâtiments vides ou à l'abandon, sur lesquelles figurent généralement une grande forme géométrique centrale : rond, carré, triangle, étoile... Au premier regard, la nature de cette forme exogène, qui n'appartient pas au lieu, est assez trouble. A-t-elle été peinte sur le mur ? Ou rajoutée sur la photo après coup ? La réponse n'est pas évidente. Un examen plus attentif révèle que la peinture n'a pas été rajoutée sur l'image, après coup, mais provient du lieu lui-même. Intrigant... Car il ne s'agit pas de formes peintes sur les murs ou au sol ; elles sont réparties sur plusieurs surfaces du lieu, auquel elles appartiennent sans qu'on ne comprenne bien comment.

Quelque chose cloche. Comment peut-on obtenir une forme géométrique bidimensionnelle homogène et régulière dans la photo, alors que le lieu est tridimensionnel, discontinu et plein d'irrégularités et d'aspérités ?

La réponse est contenue dans la définition de l'empreinte isomorphique de Van Lieser que nous avons déjà rencontrée avec Artschwager : peindre le lieu en suivant les « équations continues » « impitoyablement régulières » imposées par l'objectif. Les objectifs sont des entonnoirs à lumière, mais des entonnoirs ultra-précis, qui concentrent les rayons selon des équations ultra-rigoureuses.

A l'examen, la forme géométrique qui figure sur l'image, et qui semble parfaitement homogène, c'est-à-dire peinte d'un seul tenant, comme un rond peint sur un mur, n'est pas unie, mais s'avère être l'assemblage sous l'objectif (cyclopéen) d'un véritable puzzle d'éléments (un pan de mur, un bout d'escalier, un rebord, etc.) dispersés dans le lieu (tridimensionnel), et qui ne possède d'unité que parce que ses multiples pièces sont littéralement assemblées par le point de vue implacable (cyclopéen) de l'objectif, qui fait littéralement « tenir » les « fragments » ensemble. Autrement dit, cette forme homogène est composée de fragments extrêmement hétérogènes dont le ciment n'est autre que les lois optiques qui régissent la propagation des ondes lumineuses. Si ces lois n'étaient pas « implacables », nous percevrions des coutures entre les fragments de cette forme apparemment unie, ce qui anéantirait ce trompe l'œil virtuose. Si la photographie n'était pas cyclopéenne, mais binoculaire, comme nos yeux, le relief nous ferait immédiatement percevoir la

supercherie, enfin disons plutôt l'illusion car nous sommes proches de l'illusion d'optique.

Au final, ce trompe l'œil contemporain a quelque chose de saisissant : on se demande à chaque fois comment l'artiste a pu peindre autant de fragments dispersés avec la minutie requise. Il y a là une véritable prouesse technique, comme dans les trompes l'œil de la peinture classique. On imagine l'artiste, l'œil rivé sur le viseur de son appareil photo, donnant des instructions à ses collaborateurs pour que ceux-ci peignent avec minutie les différents fragments de formes ici et là dans l'enceinte du lieu. Au-delà de la prestidigitation et de la prouesse technique, l'essentiel vient de ce que ce trompe l'œil manifeste d'une certaine façon, par contraste, « les déviations impitoyablement régulières » imposées « par les lentilles des objectifs », déviations sans lesquelles ce trucage ne pourrait exister. L'artiste nous rend manifeste les équations de l'optique, il nous les donne à voir et à sentir, avec subtilité et poésie. Et illustre à la perfection une dimension fondamentale de la photographie : le cyclopéisme.

## Conclusion

En dégagant ainsi les liens voilés qui existent entre la photographie et les œuvres de grands artistes de l'art moderne, nous ne résumons pas ces œuvres à leur « photographisme ». Nous soutenons simplement que ces artistes ont pris comme thème des dimensions fondamentales de la photographie, de la même façon que les peintres classiques peignaient des thèmes comme la nature morte, une scène de chasse ou une Annonciation.

Mais dans le cas de l'art moderne, il s'agit de thèmes théoriques, sous-jacents, implicites, seconds, que les artistes eux-mêmes n'avaient pas conscience de traiter, mais qu'ils traitaient néanmoins « en acte ».

La *modernité* de l'art *moderne* réside pour une large part dans la transposition dans la peinture d'éléments du langage photographique. Pour autant, il ne faudrait pas voir dans la photographie le « déclencheur » exclusif de la modernité ; celle-ci s'est alimentée d'autres affluents, plus généraux, comme la « détotalisation », qui amène à déconstruire le schéma majeur de l'art classique dont le credo était de concevoir des œuvres comme des « touts » ; ou encore un certain biologisme, lié à une nouvelle compréhension du vivant. Mais la photographie demeure l'un de ses ferments majeurs et lui a fourni une épine dorsale jusqu'aux années 1970.

Importantes pour l'esthétique comme discipline, ces considérations sur les liens voilés entre l'art moderne et la photographie portent également de nombreux éléments de réflexion dans un certain nombre de domaines : sciences cognitives et neurologiques, philosophie (les liens entre l'homme et ses outils), histoire de l'art et lèvent un coin de voile sur le travail cérébral de coulisse provoqué par un nouveau médium, et sur ses conséquences sur le plan plastique.

Denis Baudier

Juin 2022