

Le corps photographique du photographe

Marc TAMISIER

L'opposition entre la photographie utile et la photographie d'art nous pousserait à croire que le photographe doit être ou bien un anonyme, parfois une victime, ou bien une subjectivité individualiste, parfois vaniteuse. Pourtant, chaque corpus photographique trouve sa naissance dans le corps d'un photographe qui, par ses gestes et ses choix techniques, conceptuels, historiques, dessine une identité singulière, ni anonyme, ni individuelle, mais esthétique.

C'est à comprendre cette identité de l'œuvre photographique et du corps photographe que nous nous attacherons, ainsi qu'à la politique dont elle est la condition. Par souci de clarté, nous développerons cette réflexion en quatre moments, chacun prêtant à débat, et pouvant ouvrir sur de nombreux développements, mais qui peuvent être pris, ensemble, pour une méthode d'approche politique des œuvres photographiques.

Premier moment

La photographie est une pratique plastique, et quelle que soit sa mise en situation, qu'elle soit imprimée sur un magazine ou exposée dans une galerie d'art, cette qualité plastique se maintient. Elle constitue en quelque sorte le droit inaliénable de l'image photographique, et aussi du photographe.

Plus précisément, la pratique photographique n'est pas essentiellement attachée aux objets photographiés, ni à leur réalité, ni à un point de vue sur leur réalité. S'il est évident qu'une photographie peut montrer des objets, et soutenir ainsi un réalisme visuel, ce ne sont pas ces objets qui font l'image, mais un certain état de lumière. C'est cet état de lumière qui est premier, et que les pratiques photographiques travaillent par tout un savoir-faire alliant techniques industrielles et artisanales, expérience pratique et esthétique, et cela, même lorsque le photographe veut seulement montrer des objets. Que ceux-ci soient photographiés, qu'ils apparaissent sur la photographie n'est alors qu'une des possibilités photographiques, et non un principe, une nécessité ou une obligation.

La photographie libère donc le photographe des contraintes de l'objectivité, même s'il peut aussi se les imposer, librement. Et il est certain qu'une reconnaissance de la valeur des photographies est incompatible avec un dogme réaliste, avec un usage qui les réduirait, et les a souvent réduites, au statut de simple enregistrement du visible. Dans ce sens, on peut dire que la photographie est une pratique abstraite. Cependant, elle n'en est pas pour autant conceptuelle, si l'on entend par là que le rapport du photographe à son œuvre pourrait être analogue au rapport d'une idée à sa concrétisation. La photographie n'est pas un matériau que l'on peut plier aux exigences du concept, d'une abstraction spéculative qui la précéderait. Cela n'empêche pas l'artiste, bien sûr, d'inscrire des photographies dans des montages où il fera intervenir d'autres outils, mais au sein de ces montages ces photographies gardent leur identité photographique, leur plastique née de la lumière.

Pour le dire autrement, si le photographe n'est pas contraint par l'objectivité du monde, ses photographies ne résultent pas non plus de sa seule subjectivité. Il doit travailler avec une matérialité toute photographique, née de la photosensibilité elle-même.

Pour résumer ce premier moment, nous pourrions dire que la pratique photographique est d'abord un travail de la photosensibilité, étant entendu que celle-ci est toujours déjà un travail de la lumière. L'acte photographique est discipliné par ce travail photosensible de la lumière.

Second moment

Cette discipline photographique est difficile et exigeante. Le photographe doit acquérir des techniques, les maîtriser de telle manière que les noirs et les blancs fassent contraste, les couleurs se nuancent ou s'opposent, les tons fassent leurs gammes. Les plans doivent créer leur profondeur, les luminosités s'équilibrer, la netteté faire corps avec le flou. Mais le travail de la photosensibilité exige encore davantage. Car toutes ces techniques ne sauraient l'épuiser. Il reste toujours, quelles que soient leurs associations en divers procédés, une indétermination, un choix *a priori*. Ces procédés peuvent bien être décidés *a posteriori*, d'après une plastique dont ils devront permettre la réalisation, ils entrent cependant

toujours dans un régime de possibilités ouvertes par la matière photosensible, dans un choix de travail et non seulement de techniques. Et nul ne sait ce que peut la photosensibilité ni ce qui peut la produire, depuis la photosynthèse végétale jusqu'à la photo-électricité des capteurs numériques, de l'albumine jusqu'aux sels d'argent, en passant par le bronzage, le jaunissement de nos papiers peints et les cônes et bâtonnets qui couvrent le fond de nos yeux.

Certes, nous appelons aujourd'hui photographie l'image obtenue grâce à nos appareils numériques, tout comme elle fut longtemps définie par la pellicule et ses bromures d'argent. Mais, précisément, ce ne sont là que des définitions *a priori*, intuitives, à partir desquelles diverses techniques seront utilisées, mais qui ne sauraient épuiser la richesse de la photosensibilité, et qui laissent intactes ses possibilités. C'est que le travail photosensible ne se résume jamais à une somme de techniques et aucune photographie n'est jamais toute la photographie, ni même une photographie particulière que l'on pourrait ranger dans un catalogue des photographies réalisables. Le possible photosensible est indéfini, il ne se réalise jamais, mais

s'actualise seulement en telle ou telle plastique photographique.

Le photographe ne choisit donc pas immédiatement ses procédés comme s'il s'agissait de dimensions complémentaires d'une photographie complète. Par exemple, l'association, pourtant évidente en apparence, de la vitesse d'obturation et de l'ouverture du diaphragme, n'est pas *a priori* une nécessité photographique. De grandes œuvres, d'ailleurs, négligent ce procédé ou le modèlent, en tout cas, ne s'y soumettent pas. Le couplage de la vitesse et de l'ouverture n'est nécessaire que si le photographe a d'abord entrepris de photographier un objet en mouvement, et d'en donner une image nette. Mais cela ne fera jamais toute la photographie, et nul ne peut mesurer la richesse des possibles que cette image nette et instantanée laisse inexplorés. La netteté n'est pas, par exemple, le complémentaire du flou, car celui-ci fera apparaître une granularité qui déploie ses propres potentialités, lesquelles ne s'opposent pas, par ailleurs, au lisse, parce que celui-ci découvre des jeux de surfaces moirés qui, à leur tour, ouvrent vers d'autres plastiques possibles, et ainsi de suite. Aucune plastique photographique ne peut être considérée comme une catégorie claire et distincte des effets de la photosensibilité, alors même qu'aucune ne

saurait être toute la photographie, ce qui revient à dire que chaque plastique est singulière. C'est cette singularité plastique qui constitue l'œuvre du photographe, le travail tout entier photographique qui conditionne ses choix techniques sans que ceux-ci suffisent, en retour, à le déterminer.

Si la photographie est un art exigeant, c'est précisément parce qu'elle demande cette décision immédiatement photographique, ce choix plastique et non pas seulement procédural. Or, puisque ce choix détermine les règles techniques par lesquelles le photographe pourra l'explorer, il est d'abord libre et sans assurance. Le photographe crée alors la singularité plastique qu'il met en œuvre, et il ne peut la créer qu'en la pratiquant, en se découvrant lui-même, comme photographe, dans le corpus de ses photographies. Son choix, ou plutôt sa recherche plastique est un risque absolu et, par là même, le principe d'une œuvre et d'un univers inédits.

Le photographe est, à proprement parler, le créateur d'un corpus de photographies. Cela peut sembler évident, mais il faut aussi en accorder les

conséquences. Nous en retiendrons deux. La première est qu'une œuvre photographique n'est pas nécessairement une collection d'images unaires, valant chacune pour elle-même, sous le modèle, peut-être lui-même trop restrictif, du tableau pictural. Certes, un photographe peut produire des photographies totales, reprenant, chacune l'univers plastique qu'il met en œuvre. Mais il n'y a là, encore une fois, aucune nécessité, et la plupart des corpus photographiques se dessinent entre les images, comme un fantôme, ou une étoffe dans laquelle elles tracent leur monde, à même la trame photosensible.

La seconde conséquence, plus difficile, est que le photographe ne préexiste pas à son œuvre. Certes, nous convenons qu'il est une personne, qu'il porte un nom, qu'il a une vie. Cependant, tout ceci ne concerne pas *a priori* son corpus, car son identité de corps photographe se découvre seulement dans le travail singulier de la photosensibilité qu'il met en œuvre. Aussi ce corps est-il radicalement indéfini en dehors de ce que peut en découvrir la plastique photographique, et, en particulier n'est-il pas nécessairement corrélatif de cette enveloppe charnelle que nous désignons habituellement comme un corps. Le corps du photographe n'est pas limité à l'idée du corps organique, ou même

moral, qui aurait appuyé sur le déclencheur. Bien au contraire, il est celui qui naît de sa propre création, il est un corps qui ne peut être recherché et circonscrit que par son corpus photographique.

Pour conclure cette seconde proposition, nous pouvons dire que toute pratique de la photosensibilité dessine les contours d'un corps photographique singulier, dont elle est l'unique principe d'identité.

Troisième moment

Nous pouvons appeler esthétique l'ensemble des déploiements d'un corpus photographique, les qualités singulières qui s'y découvrent et qui constituent le corps photographique du photographe. Et il faut donner aux mots leur sens politique, car une esthétique photographique définit un territoire du visible, un corps esthétique dont elle est la constitution. Elle est l'acte originel par lequel naît un regard photographique, ou

encore une nation du visible. Elle est la synthèse singulière de conditions, entre autres, historiques, géopolitiques, économiques, culturelles, sociales, psychologiques, que ce regard revendique comme les dimensions de son identité. Mais, en même temps, une esthétique photographique n'est jamais que la déclaration d'une singularité, d'un choix *a priori* de visibilité, qui ne peut prétendre définir la photographie elle-même, totale. Elle ne fait qu'actualiser la photosensibilité dans une plastique qui ne l'épuisera jamais, et qui reste toujours indéfiniment compossible à d'autres esthétiques singulières.

Une esthétique photographique est donc un monde, l'identité d'un regard, la constitution d'un corpus sans nul autre pareil, mais en même temps elle n'est qu'une singularité et n'est jamais universelle. Il y a là un problème, quelque chose comme un paradoxe, car en un sens le regard photographique est tout entier identifié par la plastique photographique qu'il reconnaît, et pourtant, celle-ci n'est photographique qu'en ce qu'elle implique nécessairement d'autres plastiques possibles pour d'autres esthétiques. Comment notre regard peut-il participer d'une identité, alors même que celle-ci s'ouvre

nécessairement vers d'autres possibles ? Comment, inversement, pouvons-nous reconnaître ces autres singularités, sans nous perdre ?

Notons bien que nous pouvons passer à côté de ce problème, que nous pouvons croire l'ignorer. Notre esthétique s'accompagne alors du sentiment de plaisir lié à la reconnaissance de soi. La plastique photographique est ici adéquate à notre vision qui se porte d'elle-même à sa rencontre. Nous reconnaissons immédiatement, par intuition sensible, en cette photographie-là, « La » photographie, toute la photographie, parce qu'elle montre les choses telles que notre vision les comprend. Même si des objets ou des hommes lointains et inconnus, totalement étrangers, apparaissent sur l'image, ceux-ci ne sont finalement que les suppléments de notre vision immédiate qui se contemple elle-même. On peut dire qu'alors la photographie plait, ou plutôt qu'elle satisfait. Car l'assentiment de la vision et des qualités visuelles de l'image, voire des objets que celle-ci présente, ce que l'on peut appeler notre visualité photographique, ne se manifeste pas tant par un plaisir, toujours momentané et empreint d'une part de découverte, que par une assertion de conformité. La plastique de l'image

est seulement, pour nous, celle de la photographie telle qu'elle doit être, informative par exemple, ou frontale, ou symbolique, ou intime ; et inversement toute autre plastique ne peut être que mensongère, surchargée d'ambitions ou d'histoires que nous condamnons volontiers comme des idéologies, une image dévoyée ou tenue à l'écart de sa vraie définition. Notre visualité se satisfait alors d'un jugement immédiatement certain, dont la formulation serait seulement : « c'est bien une photographie, c'est-à-dire la photographie ».

Cependant, sous l'apparence d'un jugement de conformité entre une image et sa définition objective, nous n'avons affaire qu'à la satisfaction d'une vision qui se contemple elle-même, en face à face avec l'image, d'un narcissisme visuel qui tient le monde pour ce qu'il en veut voir. Nous pouvons alors parler ici d'un impérialisme de la visualité. En regardant ces photographies que nous dirions normales, et qui sont de fait normées selon notre vision, nous ne voyons que la puissance de celle-ci, insérant le monde dans ses rets, nous le livrant tout entier visible et d'emblée reconnu. Mais, comme cet empereur nu qui se voyait vêtu des plus rares étoffes, nous ignorons ainsi les frontières de notre esthétique et de notre monde. Nous confondons sa singularité avec un

regard universel, ubiquitaire et anhistorique. Sa plastique s'efface dans le conformisme visuel, notre corps photographique se dissout dans l'anonymat du photographiquement correct.

Cet impérialisme illusoire pourrait se résumer sous le terme de « frontalité ». Ce n'est pas tant ici les objets qui sont photographiés de front, bien que cette prise de vue facilite le face-à-face, mais bien plutôt l'image et le regard qui se font front, comme en un jeu de miroir. La vision se reflète, et se contemple elle-même dans la plastique de l'image. La photographie ne sert pas de preuve, comme il est fréquent de le croire, mais d'épreuve : par elle la vision, et le sens du monde qu'elle porte, s'éprouvent et se valident eux-mêmes. Ajoutons encore que les photographies ainsi regardées frontalement sont nécessairement unaires. Même lorsqu'elles participaient d'une œuvre de photographe, elles sont isolées pour faire face, une par une, au regard qui se contemple et se confirme en elles. Dans l'instant du face-à-face, dans la répétition de cet instant, d'image unique en image unique, l'Empire de la visualité se confirme sa propre identité. En même temps, il ignore la possibilité même de ses propres frontières, d'un regard étranger, d'une

autre nation du visible, d'un au-delà de sa visualité.

Prendre en charge le paradoxe des photographies demande par conséquent un goût pour l'aventure. Les photographies se regardent alors de biais, l'une glissant vers d'autres, jusqu'aux frontières de leur plastique, jusqu'aux limites où leur œuvre se définit. Et si le photographe les habite, ce n'est jamais seulement selon son patronyme ou sa carte d'identité. Il est celui que le corpus découvre et constitue, et que l'aventure du regard doit redécouvrir. Le temps de l'aventure photographique n'est pas celui de la saisie instantanée, de la compréhension frontale de l'image. Certaines photographies demandent une pause, plus ou moins longue, d'autres glissent rapidement les unes vers les autres. L'instant décisif d'Henri Cartier-Bresson ne se regarde pas selon le même tempo que les grilles de Bernd et Hilla Becher. C'est qu'entre les photographies germe le fantôme qui en fait une œuvre et que ferait disparaître, précisément, la norme du face-à-face frontal. Elles partagent un sens photographique, une esthétique, qu'aucune ne détient à elle seule, et qui, pourtant, les habite toutes. Il faut alors passer de l'une à l'autre,

revenir sur certaines, en oublier pour mieux les voir ressurgir. L'œuvre se dessine telle une constellation inachevable et cependant singulière, toujours renouvelée par le travail de l'artiste, et continuée par le travail qu'elle impose à son tour aux regards qui se posent sur elle. Car ses photographies portent entre elles la vision, le corps d'un autre, non pas d'une autre subjectivité sortie de l'anonymat par on ne sait quel miracle, ni, non plus, d'un Tout Autre qui se révélerait par l'image acheiropoïétique, mais la vision d'une altérité singulière, d'un corps étranger. Le regard sur l'œuvre est alors celui d'un hôte accueilli avec hospitalité, le regard d'un métèque et non celui d'un empereur.

Disons alors, pour conclure ce troisième moment, que le regard photographique a pour principe le respect de l'hospitalité esthétique.

Quatrième moment

Au sein de cette hospitalité du regard, la question de l'identité, son impossibilité, se maintient. Car, en découvrant une vision étrangère, l'empire de la subjectivité s'effondre, et avec elle la satisfaction de la reconnaissance de soi. L'œuvre photographique met en crise l'identité, dans ce qu'elle croit avoir d'immédiat, de spontané et de total, de synthétique. Cependant, cette crise n'est pas sans règles, et le regard photographique n'est pas l'apologie post-moderne et globale de la dissolution et de la confusion des identités, des corps, des histoires, des genres, des nations. Car en même temps qu'une œuvre photographique dessaisit de la vision du monde qui forme le regard, elle se saisit de celui-ci, le travaille, l'informe par son propre travail photosensible. Son étrangeté plastique nous apprend que le regard parle encore lorsque le sens visionnaire du monde se tait, lorsque la visualité s'effondre.

Le corps du regardeur n'est plus une totalité refermée sur son propre monde. Son unité synthétique se décompose. Il devient un corps composé, ouvert par cette brèche optique qui ne lui appartient plus. Son sens du regard lui est devenu étrange, étranger. Mais il ne s'agit pas

tant d'une autonomie du sens de la vision, comme si le corps devait être un organisme polysensoriel, un réceptacle de perceptions, que d'une dislocation de son activité, de l'acte qui le synthétise, en une constellation d'actions qui l'actualisent. Et si nous pouvions dire que nul ne sait ce que peut la sensibilité, nous pouvons encore ajouter que nul ne sait non plus ce que peut un corps auquel le sens du regard échappe. L'étrangeté du regard photographique met alors en jeu un corps de possibles tout autant indéfinis que le sont les possibles de la photographie.

Ce corps que l'on croyait soumis à un principe transcendant qui le synthétisait, que l'on ait appelé cette transcendance âme, sujet, conscience, « moi » ou « *self* », ce corps restreint à n'être que lui-même, et malade de l'être, est remis en actes par la dépossession du sens de son regard. Il est mis en demeure, non pas de s'exprimer comme une totalité indivisible, mais de faire œuvre à son tour. Il n'est plus cette identité qui se reconnaissait elle-même *a posteriori* dans sa propre visualité, véritable construction visuelle d'un monde illusoire, qui s'affirmait comme source et reflet d'une subjectivité impériale et sans frontières. Il devient une identité en ouverture,

et, par conséquent, toujours d'abord reconnue *a priori*. La question de l'identité n'est donc pas ici une crise, si l'on entend par là qu'elle devrait avoir pour remède un retour sur soi, une reconnaissance narcissique, ou nationaliste. La perte du sens visionnaire ne rend malade que celui à qui il est interdit de créer, mais qui, par cette interdiction même est toujours déjà malade. Au contraire, le corps mis en actes implique *a priori* une identité, une certitude de soi, digne de s'ouvrir, de se mettre en œuvre. Il est l'identité esthétique inaliénable qui donnera, à son tour, naissance à un travail plastique, quelle qu'en soit la matière. Aussi la crise née de la dépossession du regard doit-elle être entendue bien plutôt comme un besoin de création, comme l'affirmation d'un être dans son éclosion, par son travail ; non pas un manque de soi, mais un désir de faire œuvre.

L'autonomie du regard, de l'acte de regarder, élève donc le corps depuis l'affirmation de sa décomposition-composition organique jusqu'à la création d'une œuvre à son tour autonome. Cette œuvre l'actualise, mais ne l'enferme pas dans sa frontalité. Elle est le fruit d'un travail sur une matière, d'une recherche plastique, non d'une

vision ou d'une compréhension du monde. Le corps à l'œuvre ne la possède pas, il l'habite ; elle ne lui appartient pas, mais l'accueille. Elle est l'accueil que la matière fait au corps, et sa plastique est le protocole délicat de l'hospitalité que cette matière accorde à celui-ci, qui en est l'hôte et la respecte. Tout comme le corps du photographe, le corps mis en actes par la dépossession de son regard, devient l'acteur d'une sublimation qui l'élève au rang d'œuvre, de corpus. Il peut alors être photographe, lui aussi, mais il peut aussi danser son corps, l'écrire, le parler, le peindre, le graver, le sculpter, l'installer, le chanter, le jouer. Car nul ne saurait dresser l'inventaire de ce qui fait œuvre.

Enfin, ce corps en actes déploie, quelle qu'en soit la matière, une esthétique, une constellation historique, géopolitique, psychologique, dont le corpus photographique est le catalyseur, un hommage que son identité de corps à l'œuvre rend à l'étrangère hospitalité qui accueille son regard. Il n'aurait su faire œuvre sans ce dessaisissement salutaire d'où jaillit son esthétique. Et, de la même façon, le corps du photographe n'aurait su faire œuvre sans que son corps n'ait été libéré, sans que son corpus ne se fonde sur une esthétique qui rend hommage aux œuvres dont il a été l'hôte. Le corps à l'œuvre est

alors autre que lui-même parce qu'il se déploie en une action qui joue sa plastique devant l'œuvre étrangère, devant un corpus étranger par lequel et pour lequel il entre en acte. Il devient l'étranger de l'étrange. Son œuvre devient frontalière à celle du photographe, de même que le corpus photographique est frontalier des œuvres qui l'ont accueilli, qui constituent son esthétique et fondent sa plastique. Chaque corps dépasse ainsi son identité en une concitoyenneté des œuvres singulières. Son identité de photographe, peintre, sculpteur, écrivain, musicien, architecte, de corps au travail, se joue maintenant au sein d'une cosmopolitique des œuvres.

Concluons ce quatrième moment en disant que les œuvres des corps en actes créent entre elles des constellations esthétiques liées par un principe d'hommage.

Aussi, le corps en acte du regardeur, pas davantage que celui du photographe ne doit-il être restreint à cette peau qui couvre notre organisme, ou à la carte d'identité sensée désigner notre personne. Le corps à l'œuvre peut recouvrir des milliers d'individus. Il peut être hongrois à Chicago. C'est que la politique des œuvres n'est toujours qu'une aventure, un passage de frontières, un tissu d'hommages que les œuvres tissent entre elles, une constellation de constellations. Les identités des corps esthétiques ne s'hybrident donc pas dans une confusion globale des genres, mais bien plutôt elles créent et recréent des corps d'un autre genre, n'obéissant plus qu'aux lois de la singularité et de l'hospitalité. Elles subliment leur individualité en singularités plastiques, leur nationalisme génétique en internationales esthétiques.

Aussi les frontières des singularités esthétiques ne coïncident-elles pas forcément avec celles des nations géopolitiques. Mais celles-ci n'étaient-elles pas déjà des créations singulières, des constitutions d'étrangetés? Faudra-t-il encore longtemps croire que l'on peut se regarder en face, devoir sa nationalité à un sang, une race, qu'elle peut être le fruit de la terre plutôt que celui de l'hospitalité? Disons au contraire que les

corps géopolitiques sont, eux aussi, des esthétiques, qu'ils relèvent d'une sublimation des enracinements, et nous comprendrons alors qu'ils participent d'une constellation des corps cosmopolitiques, au même titre que les corpus photographiques et toutes les œuvres plastiques.