



Silence de la photographie

Jean-Claude Lemagny

Présentation de Steven Bernas



L'Harmattan

Champs
visuels

Silence de la photographie

Champs visuels

*Collection dirigée par Pierre-Jean Benghozi,
Raphaëlle Moine, Bruno Péquignot et Guillaume Soulez*

Série : Théories de l'image / Images de la théorie

Dirigée par Steven Bernas

Dans les processus de création gisent les enjeux théoriques de la recherche plurielle en image. Quelles sont les formes modernes de la croyance en l'image et de quelle manière le cinéma, la photographie, l'art vidéo, travaillent sur les frontières de l'expérimentation et des mutations théoriques de l'image? Quels sont les registres de fluctuation, d'intervalle, de crise de la subjectivité dont sont victimes nos regards sur les mutations actuelles de l'image? La chair à l'image est alors un enjeu qui concerne notre lecture des changements de point de vue sur le corps du sujet et le corps de l'image.

Déjà parus

Steven BERNAS (sous la dir.), *Le corps sensible*, 2013.

Catherine BOUKO et Steven BERNAS (sous la dir.), *Corps et immersion*, 2012.

Lorraine ALEXANDRE, *Les enjeux du portrait en art. Etude des rapports modèle, portraitiste, spectateur*, 2011.

Steven BERNAS et Jamil DAKHLIA (sous la dir.), *Obscène, obscénités*, 2008.

Denis BARON, *Corps et artifices*, 2007

Estelle BAYON, *Le cinéma obscène*, 2007.

Lilian SCHIAVI, *Spectre-chair*, 2006.

Steven BERNAS et Jamil DAKHLIA (sous la dir.), *La chair à l'image*, 2006.

Steven BERNAS, *Les archaïsmes violents et l'image*, 2006.

Steven BERNAS, *La croyance dans l'image*, 2006.

Jean-Claude Lemagny

Silence de la photographie

Présentation de Steven Bernas

L'Harmattan

© L'Harmattan, 2013
5-7, rue de l'École-Polytechnique, 75005 Paris

<http://www.librairieharmattan.com>
diffusion.harmattan@wanadoo.fr

ISBN : 978-2-343-00515-7
EAN : 9782343005157

Je remercie de tout mon cœur ma sœur Florence
et ma femme Anne qui m'ont beaucoup aidé.

*Penser véritablement
c'est penser que nous ne pensons pas encore.*

Martin Heidegger

Peut-on penser sans préjugés ?

Présentation de Steven Bernas

Introduction

Depuis 2004 j'ai rassemblé les textes de Jean-Claude Lemagny. Je l'ai fait gracieusement parce que je croyais en la générosité de l'homme face à la précarité des artistes. Je croyais en la clairvoyance des conservateurs. J'espère que cet ouvrage contribuera à mieux comprendre ce qui est en jeu dans les œuvres photographiques mal traitées de l'histoire.

Durant son exercice comme conservateur de 1968 à 1996, Jean-Claude Lemagny a ouvert le Cabinet des Estampes et de la photographie de la Bibliothèque Nationale à l'art, au-delà des limites admises. Il a ouvert ce lieu aux artistes sur une très longue période d'exercice, où le connu rivalise avec le méconnu et où tous les talents coexistent dans les archives par leur qualité. Il a fait le premier triage de l'histoire de l'art photographique, il a rétabli des œuvres contre des silences commerciaux. Il a affiché des passages entiers de la temporalité créatrice des années soixante aux années deux mille que l'esprit bien-pensant veut oublier.

Selon le ministère de la Culture une écrasante majorité d'artistes vit dans la précarité. 79% des artistes sont non-salariés¹ et exercent un second métier. Selon la documentation

¹ Guillou, Jacqueline, *Assemblée nationale, Profession artiste*, Journal des Arts, n° 379 du 17 au 29 novembre 2012

de la F. R. A. A. P², cinq pour cent des artistes vivent bien de leur art. Mais la majorité n'a pas ce train de vie³.

Une distinction de classe s'établit entre les artistes qui ont réussi commercialement et ceux qui ont créé sans ces moyens, dans ce qu'il faut nommer l'industrie de l'art. Notre société fait semblant de croire que l'entregent détermine la qualité du travail. L'auteur de ce livre a mis en avant la qualité des œuvres sans distinction de notoriété, laissant le temps déchiffrer les collections.

Les regards sur les courants de la photographie créative se sont donné rendez-vous autour de sa démarche, dans une réflexion qui permet un peu de penser ces auteurs.

Ces écrits que nous publions révèlent une pensée nourrie de philosophie, émise dans une langue simple qui explicite sa démarche. Faire la théorie de son travail peut être utile pour la critique théorique contemporaine.

Tous peuvent comprendre, derrière les phrases simples, la complexité d'une pensée qui a situé très vite le médium de la photographie comme un travail de l'instinct contre toute théorie du message.

Théorie de l'image d'un arrière-monde

On ne regarde plus les œuvres avec ses yeux mais avec son discours. Une analyse abstraite loin de l'éprouver peut alors briller dans la pâleur du mensonge théorique.

Le passage de l'image photographique aux mots est le travail le plus difficile qui soit, car il exige aux yeux de l'auteur une sincérité et une perception singulières, faites d'érudition et de sensations. Roland Barthes a irrité Jean-Claude Lemagny sur la

² www.perigord.tm.fr/~addc/thematiques/thema-addc26.pdf, dossier p. 5.

³ Perrot, Antoine, *Les jours noirs du statut de l'artiste*, article paru dans *Libération*, Rebonds, mardi 12 août 2003, sous le titre : *Intermittents et lézard plastique*.

photographie, à l'instar du théoricisme structuraliste au point que ce livre s'intitule *Silence de la photographie*.

Notre culture de l'image tend à opposer les yeux et la pensée, le perçu et le ratiociné, scindant ainsi le regard entre le surmoi qui juge et le vécu des sens. Magritte affirme « leurs yeux regardent et leur pensée ne voit pas »⁴. On pourrait, à partir de cette formule, envisager une théorie de l'aveuglement du pouvoir sur l'image et ce qui résiste à sa mise en cage de la vie de l'art. Nombre de discours sont plaqués sur les œuvres de peur d'atteindre l'éprouvé en soi, par peur d'être touché, ému. Barthes a été bouleversé par les images de sa mère. « L'incapacité pour beaucoup de personnes d'avoir une pensée qui voit ce que les yeux regardent »⁵, permet de recouvrir les sens sous le voile de la mort du sensible⁶. Car ce sont les sens qui permettent au sens critique d'être fidèle au regard du sujet. Les « bêtises proférées » s'érigent souvent en savoir constitué, d'autant qu'elles se dressent en vérités générales avec une imperturbable hauteur.

La photographie est « muette comme un caillou »⁷, affirme Jean-Claude Lemagny, alors pourquoi lui faire dire tant de choses ? Elle est un objet sans concept, « sans idée, sans modèle, sans critères », elle ouvre aux messages d'un arrière-monde sans discours, où le temps de la parole laisse la place au temps de voir et de recevoir.

L'œuvre d'art est comme arrachée au réel et à l'inconnu, aux impossibles censeurs logés dans notre culture. Elle n'est que ce petit « reflet de réalité dont nous ne pouvons rien dire »⁸. Elle est la trace dans la matière d'un passage à l'effet invouable de l'image. Elle incarne le moment d'une insurrection du visible contre tout contrôle des sens dans la réception.

⁴ P. 19 du présent ouvrage.

⁵ *Ibid.*, p. 19.

⁶ Bernas, Steven, *La photographie et le sensible*, l'Harmattan, Paris 2009

⁷ p. 19 du présent ouvrage

⁸ *Ibid.*, p. 20.

Elle est l'image d'un arrière-monde dans le silence du regard, dans la palpation par la vue, le toucher des yeux que figure l'art libéré des pesanteurs.

Jean-Claude Lemagny affirme avec d'autres que l'œuvre ne dit rien, parce qu'elle n'a absolument rien à dire, rien de pensé ni de censé ; elle n'a rien à démontrer par la raison logique. Elle se fonde sur le seul fait de son existence, elle appartient au registre du silence, du taire, et non du faire taire. Elle s'inscrit dans l'acte de donner et de recevoir l'œuvre pour la reconnaître comme objet du sujet : « Nous y sommes. Mais réduits au silence »⁹, nous y sommes avec l'image comme des infirmes du regard, des borgnes cultivés. J'affirme, avec Heidegger et Lemagny, que « la conscience discourt sur le mode du rester silencieux »¹⁰ parce que la logorrhée étouffe le vivant de l'image. Si la photographie est effacement, c'est parce qu'elle est une forme de laisser-être des choses, une mise en retrait de la parole : car « les photographies n'ont rien à dire ». Elles « nous coupent la parole ». Et pour cette raison « nous font indéfiniment rêver »¹¹.

Le contrôle du sensible

Jean-Claude Lemagny affirme que le « mutisme » des images photographiques « est nécessaire à notre présence au monde »¹². La vérité de l'art ne vient pas du dehors de l'œuvre, ni de son analyse théorique ou descriptive mais du silence des objets, de leur mutisme.

Si la photographie n'est ni un discours ni un texte, l'image, dans sa « présence muette des formes », est une « vérité qui vient nous « cueillir » comme un coup de poing »¹³ sur les sens. Elle nous met face à une incarnation du monde. Aussi la

⁹ *Ibid.*, p. 22.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, p. 23.

¹² *Ibid.*, p. 94.

¹³ *Ibid.*, p. 123.

photographie est conçue comme un lieu « impollué » qui permet à la pensée de se retrouver, de revenir au monde de son origine, de « sa fraîcheur », où « l'art recueille le monde quand il naît ».

Allant dans le sens d'Heidegger pour qui l'art est origine, apparaît et fuite du visible, force du surgissement et présence et apparition, Lemagny envisage la naissance aux sens dans une stupéfiante émergence du sensible. En raison de « la demande préconçue de l'œil mental »¹⁴ face à l'œil physique, les réponses données par l'analyse effacent le perçu, désintègrent le libre-arbitre de la réception au profit du jugement moral *a priori*, dont les conséquences sont négatives.

Ce que l'œil perçoit n'est pas ce que la pensée entrevoit. La dichotomie est flagrante. La perception ne possède pas de caractère évaluatif mais réceptif. La fusion entre le perceptif et le jugement fonde une certaine paralysie des sens que le jugement moral s'empresse de récupérer au détriment du rapport à l'œuvre.

La volonté de contrôler la sensation repose sur un *a priori* qui prend le corps comme machine, moyen, chose, instrument.

Le discours savant ne tient pas compte de la réalité des sens et perpétue le cliché selon lequel la sensation est une information. Pour Jacques Rancière la réalité est ce qui relève du sensible. Or, le sensible a disparu de la réalité, dans la mesure où la réalité appartient à « l'analyse de l'intelligible ». Le savoir y évoque les fonctions sensorielles selon une forme étrangère au sujet et au senti.

En évacuant le sensible au sens de sensation, Jacques Rancière introduit sa définition du partage du sensible : « j'appelle partage du sensible ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui définissent les places et les parts

¹⁴ *Ibid.*, p. 32.

respectives »¹⁵. L'approche effectue une distinction entre un partage des espaces et un système d'évidence. Elle opère en termes de découpe de temps, de parts, de places et de pouvoir, et non en termes « d'évidences sensibles ».

Dans l'histoire récente, le partage du sensible n'a pas eu lieu, d'autant que le sensible n'est pas uniquement composé de la réalité des visibilitées. Le philosophe le réduit à un partage du monde en termes de puissance, de pouvoir, de domination et de confiscation du sensible par la puissance des vérités et des évidences des dominants. La pensée ne peut être confisquée par un *a priori* et un attribut. Les sens ne s'analysent pas « comme le système des formes *a priori* déterminant ce qui donne à ressentir ». Ce n'est pas « l'analogie » au sens kantien qui légitime le « ressentir » comme effectuation du pensé.

Selon Rancière, ce n'est pas le visible qui engendre l'art mais la part d'invisible qui fonde la quête artistique. Dans le même temps, Rancière opère une saisie « perverse » de l'art par le politique qui impose « une distribution générale des manières de faire », de voir et de sentir « les formes des visibilitées ». Il n'y a pas de partage ni de distribution des espaces ou des identitées mais un « nouage » de l'identité du sujet à l'institution des images, de la parole, de la pensée et du discours.

Rancière constitue un partage du réel selon l'arbitraire d'une pensée hégémonique qui efface toute « théorie de la sensibilité »¹⁶.

La crise du sensible

La crise du sensible est une crise du déni des sens. Elle provient de l'absence de théorie de la sensibilité, dont les grandes révolutions philosophiques et politiques ont redéfini les enjeux. Le passage du *logos* au *pathos* provient de l'échec à

¹⁵ Rancière, Jacques, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique-Edition, 2000, p. 12.

¹⁶ *Ibid.*, p. 31.

penser le sensible contemporain en termes de toucher, de sensations au monde. Lorsque Rancière envisage « un sensible devenu étranger à lui-même », il ne croit pas si bien dire. Le savoir est devenu alors une « pensée elle-même étrangère » à sa production, où les sens sont renvoyés au néant.

De Foucault à Deleuze, une méfiance de l'ordre se manifeste au point que la fiction du pouvoir s'adosse aux images afin d'en faire un objet de puissance, de déploiement du *logos* et du savoir. L'image ne discourt pas, n'a pas de sens. C'est l'homme qui l'instrumentalise et la fait parler.

Pour Michel Foucault, les sens sont porteurs d'une résistance à toute nomination de l'expérience, à toute récupération du *logos* à l'égard du vécu et du reçu visuel. On n'entend plus la parole. On ne voit pas l'autre. On projette sur lui. On ne voit plus l'image. On impose un regard et un sens.

Ainsi mettre « des idées » et « des normes » à la place des images muettes relève de la substitution.

« Le cancer de la communication »

C'est l'usage abusif dans les théories de l'art des termes de communication qui a fait bondir Jean-Claude Lemagny.

Dans tous les prélèvements citationnels envisagés dans ce livre, la communication « infecte l'art », relève du « cancer généralisé »¹⁷, de « préjugés » dont « la vérité dépend de la nature du message ». La réduction de l'art à un message a délibérément infériorisé l'œuvre d'art au sens, à la signification, au prêt à penser, à la vérité, en omettant délibérément l'idée que l'image est muette, n'a pas de message à transmettre, de vérité à prouver et n'entre dans aucun système de pensée et de discours. Parce qu'elle est muette on prétend tout lui faire dire. Elle n'a pas le pouvoir de répondre, de discourir. Alors que notre culture lui accorde indûment un discours, une pensée, une parole. À l'instar des personnages de films, l'image, elle, se tait depuis toujours.

¹⁷ p. 39 du présent ouvrage.

Jean-Claude Lemagny démystifie ouvertement les mythes de l'image et du *logos* à propos de la photographie. Il libère l'image de ces faux écrans de la communication déjà ancienne, que l'idéologie communicationnelle a, en son temps, banalisée, au mépris de la recherche réelle en communication.

Lemagny affirme que l'œuvre n'est pas créée en vue d'une signification, d'une communication, de l'énonciation d'une vérité du discours. L'image n'est pas discours, elle est mutique (Van Lier), elle « est un secret » (Diane Arbus), elle exige le silence des facultés discursives (Maquet), elle « n'obéit » jamais « à ce qu'on veut » lui « faire dire » (Adorno). Car il ne faut ni déplacer la question de l'art vers la question du sens, ni la question de la beauté vers celle de la signification. Car la photographie déborde la signification imposée par le discours et échappe à tout quadrillage. L'art échappe à l'obligation de faire sens.

Aussi la photographie est un « reste », un reflet fixé, une évanescente du perçu. Mais cette fuite de l'image est également la sensation d'une absence qui se joue du mystère de l'être en tant que forme de représentation. Le phénomène de l'incarnation en photographie repose sur une surcharge de présence. Entre l'image photographique et l'image mentale « frappée d'inexistence », l'art joue sur le monde sans limite du réel. La photographie ne purifie rien, n'incarne pas d'effroi, elle montre l'homme face au monde et produit son reflet dans ses actes effrayants ou sublimes. Si l'art accueille au milieu de l'être ses possibles, c'est en raison de la qualité des formes qui dépendent de la main de l'homme. L'art dépend de sa relation au monde immédiat et à la temporalité vive au sein du réel.

L'art délivré du concept

L'art ne se divise pas entre idée et sensation, réception esthétique et théorie. Réfutant tout critère de jugement moral, Jean-Claude Lemagny préfère l'analyse des faits esthétiques à l'acceptation de critères de jugements de valeur. Car

l'esthétique n'est pas en droit de dicter à la pratique artistique le faire, l'agir et le penser de l'artiste.

La frontière entre art et discours est une « stricte frontière », opposant concept et sensation. L'artiste se stérilise dans le rapport exclusif à l'idéologie du discours dominant. La théorie est impuissante à faire œuvre, à dicter aux arts la ligne à suivre.

Chez Badiou comme chez Rancière, la vérité de l'œuvre d'art est au service de l'idée, de la théorie, de l'externalité philosophique. La philosophie et l'esthétique ne sont qu'interprétation de l'art, elles n'en sont pas la force.

Aussi l'art est à la fois élevé et singulier ; il n'est ni concept ni théorie mais appartient au « domaine de la qualité des formes matérielles »¹⁸. Le registre de l'élevé et du senti entre dans une conception proche de la phénoménologie de la perception de Merleau-Ponty, comme de l'approche d'Heidegger.

Duchamp a permis le renversement hégélien du concept d'objet d'art. D'autant qu'il définit l'auteur en l'artiste. Par un tel concept, ce dernier décide seul si un objet industriel devient un objet d'art, si le concept d'objet se lie à la notion de désappropriation et d'appropriation, de signature de l'auteur en l'artiste.

Bref, Duchamp brise le mythe de l'art pur, idéal. Il le rend trivial, sans valeur marchande, hors du bon vouloir de l'artiste et loin de son désir de signer l'objet d'art ou pas. Ce droit de signer le monde tel qu'il est à travers les objets industriels fait de l'artiste une puissance avec laquelle il faudrait compter.

Duchamp a réfuté la sacralisation de l'art et les valeurs esthétiques du beau, du bien, de la figuration. Parce que la culture s'engouffre dans l'idéal et le sacré, elle rend toute réception sensible prisonnière de l'idéologie culturelle du sacré, du pur, de l'idéal.

Jean-Claude Lemagny évoque à ce moment un échec de Duchamp et explique que l'art « a frôlé la mort » pour la

¹⁸ *Ibid.*, p. 79.