

Les Cahiers  
de l'École du Louvre

## Les Cahiers de l'École du Louvre

Recherches en histoire de l'art, histoire des civilisations,  
archéologie, anthropologie et muséologie

2 | 2013  
Cahiers 2

---

# La photogénie de l'artiste en action : six exemples de l'acte créateur photographié au XX<sup>e</sup> siècle

*Photogénie of the Artist in Action: Six examples of the Photographed Creative Act in the Twentieth Century*

Pierre-Emmanuel Perrier de La Bâthie

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cel/531>

DOI : 10.4000/cel.531

ISSN : 2262-208X

### Éditeur

École du Louvre

### Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2013

### Référence électronique

Pierre-Emmanuel Perrier de La Bâthie, « La photogénie de l'artiste en action : six exemples de l'acte créateur photographié au XX<sup>e</sup> siècle », *Les Cahiers de l'École du Louvre* [En ligne], 2 | 2013, mis en ligne le 01 mars 2013, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/cel/531> ; DOI : 10.4000/cel.531

---



Les *Cahiers de l'École du Louvre* sont mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

## La photogénie de l'artiste en action : six exemples de l'acte créateur photographié au XX<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>

Pierre-Emmanuel Perrier de La Bâthie

Arrêtons-nous un instant sur une photographie de Pablo Picasso croquant dans le vide, à l'aide d'un stylet lumineux, la silhouette d'un homme en pleine course (fig. 1). Dans le coin sombre d'une pièce vide, sous l'objectif de Gjon Mili, photographe pour *LIFE Magazine*, l'artiste s'est démultiplié, comme pour suivre de plus près le trait incandescent de son dessin<sup>2</sup>. En augmentant le temps de pose, Mili peut enregistrer les lignes tracées dans les airs par le maître espagnol, superposant alors l'artiste, son mouvement et l'œuvre créée sur un seul et même cliché. Si elle n'a pas de suite véritable, cette expérience demeure exceptionnelle en ce qu'elle parvient à enfermer le mouvement créateur dans une image fixe en lui conférant une significativité difficilement égalable.



FIGURE 1 :

GJON MILI.  
PABLO PICASSO FAISANT DES GRAFFITIS  
LUMINEUX DANS SON ATELIER À ANTIBES.  
JANVIER 1949.  
PHOTOGRAPHIE EN NOIR ET BLANC.  
LIFE MAGAZINE, 30 JANVIER 1950.  
© SUCCESSION PICASSO 2013. GJON MILI /  
TIME & LIFE PICTURES / GETTY IMAGES.

<sup>1</sup> Cet article s'intéresse à la notion de « photogénie » telle que définie et étudiée dans le cadre d'un mémoire de recherche portant sur « La photographie de l'acte créateur au XX<sup>e</sup> siècle », mené par l'auteur et présenté sous la direction de François-René Martin. Ces travaux constituent d'ailleurs la base d'une thèse de doctorat en préparation à l'École du Louvre. Ils sont disponibles auprès de la Bibliothèque Kandinsky, et directement téléchargeables à partir de son catalogue électronique.

<sup>2</sup> Plusieurs autres clichés réalisés lors de la même séance sont visibles à partir des archives électroniques de *LIFE Magazine*. *LIFE Magazine* – Archives – « Pablo Picasso draws with light » [en ligne]. Disponible sur <<http://life.time.com/culture/picasso-drawing-with-light/>>, consulté le 15 mars 2013.

Cette habile mise en scène, en plus de fournir une nouvelle preuve du génie artistique de Picasso, fournit un exemple particulièrement pertinent de la photographie de l'acte créateur. En rhétorique, l'association de ces deux termes relèverait de l'oxymore, tant ce qu'ils définissent sont de natures incompatibles. La photographie se contente d'inscrire mécaniquement sur un support plat, avec un réalisme presque objectif, l'image qui apparaît, à un instant précis, dans son champ de vision. L'acte créateur est quant à lui l'élaboration plus ou moins complexe d'une forme déterminée, par une série d'interventions physiques ou mentales, à partir d'éléments matériels ou conceptuels indéterminés<sup>3</sup>. La question se pose alors : comment figer dans un fragment de temps d'une durée infinitésimale l'essence d'un processus qui s'étend dans le temps et dans l'espace ? Cette interrogation requiert toute notre attention, surtout au XX<sup>e</sup> siècle qui a vu éclore les formes les plus subjectives et les plus immatérielles de l'art, tandis que la photographie est quasiment le seul outil qui permette de documenter visuellement et de manière continue l'activité créatrice tout au long de cette période.

L'astucieux stratagème de Mili permet, à sa manière, de désamorcer partiellement cette opposition de nature. Par la démultiplication contrôlée de la figure de l'artiste et l'apparition du dessin lumineux, le mouvement semble être miraculeusement circonscrit par l'image. L'esquisse n'a d'ailleurs pas d'existence véritable sans ce cliché. Même le spectateur qui aurait assisté à cette séance n'aurait pu physiquement admirer le trait vif et continu de Picasso. Mais ce succès est partiel et anecdotique, et le doute évoqué plus haut persiste, à savoir : la photographie est-elle capable ou non de rendre toute la pertinence, la justesse et l'intensité du processus créateur de l'artiste ? L'image photographique est ambiguë, à la fois réductrice et amplificatrice. Tout en restreignant la perception d'une action à une empreinte souvent aléatoire, elle permet de poser le regard et la réflexion sur une image immobile. On peut alors y capter des éléments que l'on n'aurait pu remarquer dans d'autres conditions. La photographie peut s'avérer fortement créatrice de sens, au-delà de la simple et plate illusion de matérialité.

La réponse à notre interrogation réside peut-être dans le concept de photogénie – le mot est lâché. Une photographie, par certains effets souvent difficiles à qualifier, réussit à donner à l'instant figé en image une impression supérieure à la simple évocation du référent – c'est-à-dire de l'objet ou du sujet photographié. Ce terme, s'il paraît facilement saisissable, reste difficilement définissable. D'un consensus mou, on s'accorde à le définir comme « une propriété émouvante de l'image<sup>4</sup> » qui produit un effet supérieur à celui produit au naturel<sup>5</sup>. Pour l'expliquer il faudrait « convoquer [la photogénie] tantôt pour témoigner en faveur du naturel (comme une émanation non intentionnelle et non factice), tantôt pour faire l'éloge de la technicité (comme virtuosité d'opérateur ou performance d'acteur<sup>6</sup>) ». Dès les années 1920 et jusqu'aux années 1950, nombreux sont les cinéastes qui s'intéressent à cette notion et en font une analyse plus approfondie : Louis Delluc, Léon

<sup>3</sup> Cette définition de l'acte créateur est très fortement inspirée de celle donnée par Joseph Beuys dans un entretien à Irmeline Lebeer : « quelque chose d'indéterminé est amené, par le mouvement vers une forme déterminée ». Joseph Beuys, « Entretien avec Irmeline Lebeer », dans Alain Borer, *Joseph Beuys : un panorama de l'œuvre : dessins et aquarelles, imprimés et multiples, sculptures et objets, espaces et actions*, Lausanne, La Bibliothèque des Arts, 2001, p. 21.

<sup>4</sup> Louise Merzeau, « De la photogénie », *Cahier de méthodologie*, n° 15, 2002, n. p. [en ligne]. Disponible sur <<http://www.merzeau.net/txt/photo/photogenie.html>>, consulté le 15 mars 2013.

<sup>5</sup> Natacha Thiéry, « Introduction », *Photogénie du désir*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 21. [en ligne]. Disponible sur <[http://www.pur-editions.fr/couvertures/1262596371\\_doc.pdf](http://www.pur-editions.fr/couvertures/1262596371_doc.pdf)>, consulté le 15 mars 2013.

<sup>6</sup> L. Merzeau, *op. cit.* note 4, n. p.

Moussinac, Germaine Dulac ou Jean Epstein, pour ne citer qu'eux. Il en ressort que la photogénie est le résultat d'un processus complexe et variable, s'articulant autour de trois facteurs : « une virtualité des êtres et des choses [photographiés], une capacité [de la photographie] à révéler cette virtualité – comme le révélateur, produit chimique employé dans le développement d'une image photographique, révèle l'image, donc la rend visible – et enfin une faculté du regard [celle du spectateur] »<sup>7</sup>. Si cette proposition se veut être une sorte de synthèse théorique de propos consacrés à une photogénie toute cinématographique, nous pouvons aisément la transposer pour l'examiner dans un cadre purement photographique. Et nous oserons alors rajouter un quatrième facteur : la matérialité du support de l'image, en référence au contexte physique dans lequel la photographie apparaît au spectateur.

À cette fin, l'analogie avec les théories du langage, autre médium de communication, semble particulièrement à propos tant les enjeux sont similaires : il s'agit de faire comprendre plus que ce qui est montré. Abondant dans ce sens, l'analyse des formalistes russes qui se sont intéressés à la photogénie, et plus particulièrement celle de Boris Eichenbaum, nous invite à concevoir cette notion selon « l'idée d'une séparation entre signifié et signifiant »<sup>8</sup>. Comme pour le signe linguistique, la photographie est l'association d'un signifiant – empreinte, image, représentation sensible – et d'un signifié – concept, idée. Gina Pane, pour qui le médium photographique joue un rôle essentiel dans la transmission de son art, développe la même conception dans un essai de 1973 : « la lecture d'une image, d'une série ou d'une séquence s'établit sur deux niveaux : d'une part sur ce qui est montré et, d'autre part, ce que cela signifie »<sup>9</sup>. La photogénie peut alors se définir comme le décalage, évocateur, créateur de sens, entre les deux composantes – décalage comparable à celui qui existe entre le sens propre et le sens figuré d'un mot ou d'une expression – ; pour qu'un cliché transmette l'idée de l'acte créateur, il doit inciter le spectateur à regarder au-delà de l'image. Reste alors à comprendre comment s'effectue ce décalage et de quelle manière il est possible de le travailler à son avantage.

À cette fin, quelques clichés (fig. 2 à 6) ont été sélectionnés pour appuyer notre démonstration, de la manière la plus pertinente possible, aussi bien chronologiquement que conceptuellement<sup>10</sup>. Partons du principe que la construction photogénique d'un cliché se fait en deux temps bien distincts : avant et après le développement de la photographie, ce moment où l'on obtient une image sur un support matériel, l'extirpant ainsi de son contexte initial, celui de la prise de vue. Les facteurs définis précédemment se répartissent d'ailleurs équitablement selon chaque moment, faisant appel d'une part aux éléments qui se trouvent dans le champ photographique, puis d'autre part à tout ce qui constitue le hors-champ photographique, à savoir tout ce qui n'est pas inscrit sur l'empreinte photographique, mais qui intervient dans la perception que le spectateur peut en avoir.

<sup>7</sup> N. Thiéry, *op. cit.* note 5, pp. 25-26.

<sup>8</sup> *Idem*, *Ibidem*, p. 24.

<sup>9</sup> Gina Pane, « Le corps et son support image pour une communication non linguistique », dans Sophie Delpoux, *Le Corps-caméra. Le performer et son image*, Paris, Éditions Textuels, 2010, p. 83.

<sup>10</sup> Compte tenu de l'espace réduit que propose une telle publication, ne seront présentés que quelques clichés épars, mais significatifs, sur tout le xx<sup>e</sup> siècle ; ce qui amenuise fortement notre capacité d'analyse. L'auteur invite le lecteur à consulter ses travaux, disponibles auprès de la Bibliothèque Kandinsky et directement téléchargeables à partir de son catalogue électronique.

Considérons d'abord le champ de l'image. Nous parlions plus haut « d'une virtualité des êtres et des choses [photographiés] », c'est-à-dire d'une capacité à se mettre en scène devant l'objectif. En 1924, Constantin Brancusi réalise cet autoportrait alors qu'il travaille à la scie sur une *Colonne sans fin* (fig. 2). Pris parmi tant d'autres, ce cliché laisse voir au premier plan quelques pierres et poutres amassées les unes sur les autres. Deux haches, un burin, un rabot et un marteau traînent sur ces gros blocs à l'aspect rocailleux. À l'arrière-plan, au fond de la pièce, l'artiste s'active avec une scie – outil peu conventionnel pour un sculpteur – à tailler une poutre immense. Il émerge presque difficilement de cet espace qui ressemble plus à une carrière, à un chantier de construction qu'à un atelier. Les outils visibles ne correspondent pas tout à fait à ceux que l'on peut s'attendre à trouver dans l'atelier d'un artiste. Au sein de cette mise en scène qu'il a lui-même composée, soulignant le geste et le contexte, Brancusi paraît célébrer le démiurge en se faisant passer pour Héphaïstos. Le lieu sombre, rocailleux, éclairé par le zénith pourrait être le cratère du volcan qui abritait la forge du dieu grec. C'est presque la même matière brute qu'il travaille, insufflant à sa création son énergie vitale. Il ressort ainsi de ce cliché toute la tension de l'acte créateur réduit à cet échange entre l'artiste et l'œuvre en cours, dans lequel l'acharnement visible de l'artiste au travail s'accorde avec l'atmosphère générale du lieu.



FIGURE 2 :

CONSTANTIN BRANCUSI.  
 AUTO PORTRAIT DANS L'ATELIER DE  
 L'IMPASSE RONSIN TRAVAILLANT LA  
 « COLONNE SANS FIN » À LA SCIE.  
 1924-1925.  
 PHOTOGRAPHIE EN NOIR ET BLANC.  
 ÉPREUVE GÉLATINO-ARGENTIQUE.  
 H. 0,24 ; L. 0,30 M.  
 © COLLECTION CENTRE POMPIDOU,  
 DIST. RMN / ADAGP 2013.

Outre la mise en scène, la technique photographique de Brancusi intervient aussi dans l'élaboration d'une atmosphère primordiale de création : jeux de lumière, contrastes de matière, etc. sont mis à profit. D'une autre manière, la photographie de Gerhard Richter peignant prise par Benjamin Katz (fig. 3) illustre la deuxième étape de la construction photogénique, à savoir la « capacité [de la photographie] à révéler [la] virtualité [des êtres et des choses photographiés]<sup>11</sup> », autrement dit, le savoir-faire technique de celui qui prend la photo. Ici, le photographe, retranché dans un coin de l'atelier, derrière différents éléments de mobilier, capture l'image du peintre en action à son insu<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> N. Thiéry, *op. cit.* note 5, p.25-26

<sup>12</sup> Dietmar Elger, *Benjamin Katz: Gerhard Richter at work*, Munich, Hirmer Verlag, 2012, 144 p. Avec l'accord de Gerhard Richter, Benjamin Katz pouvait circuler à son aise dans l'atelier, saisissant l'artiste en pleine action, en tentant de ne pas perturber l'acte créateur en cours ; de nombreux clichés résultent de ces rencontres.

Accroupi, le bras droit tendu vers la toile, Richter est de dos, la tête légèrement inclinée suivant le mouvement de son bras. À l'évidence, son geste, à la méticulosité calme et précise, l'absorbe entièrement. La flamme immobile de la bougie qui semble baigner la pièce d'une lueur apaisante renforce l'impression de quiétude ressentie. Parce que l'objectif est focalisé sur l'artiste, les objets mobiliers situés au premier plan du champ de vision sont floutés, donnant l'impression d'une intrusion. Le photographe se transforme en voyeur, pénétrant insidieusement l'intimité créatrice de l'artiste, et nous, spectateurs, devenons ses complices. L'utilisation du principe de la *camera obscura* nous confine véritablement dans cette attitude de voyeur. On retrouve ici le temps arrêté et silencieux des toiles de Johannes Vermeer : c'est la même composition, la même attention portée aux détails, la même atmosphère de concentration. Richter évolue dans un monde étranger au nôtre. Tout semble arrêté autour de ce coup de pinceau, comme si l'atelier tout entier avait retenu sa respiration, le temps que s'accomplisse l'acte. Dans le rendu scénarisé de l'idée créatrice, Benjamin Katz, retiré hors de la diégèse artistique, nous fait ressentir l'intense concentration de l'instant durant lequel rien ne vient perturber le travail de Richter, peintre hostile au « trop et [au] superflu en informations anodines<sup>13</sup> ».

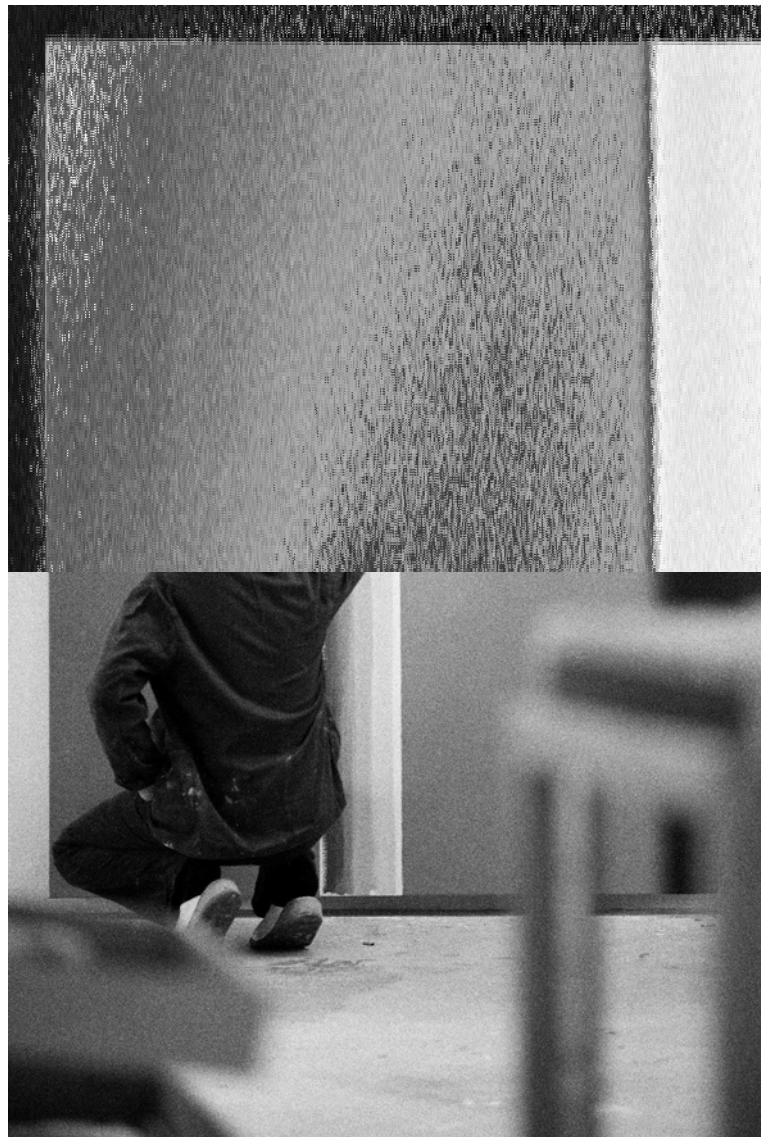


FIGURE 3 :

BENJAMIN KATZ.  
GERHARD RICHTER PEIGNANT DANS SON  
ATELIER À DÜSSELDORF.  
1984.  
PHOTOGRAPHIE EN NOIR ET BLANC.  
ÉPREUVE GÉLATINO-ARGENTIQUE.  
H. 0,40 ; L. 0,27 M.  
© BENJAMIN KATZ / GERHARD RICHTER

Laissons alors ce qui a trait au champ photographique. Une fois prise et développée, l'image en tant qu'élément signifiant n'est plus modifiable. La valeur signifiée du champ photographique est figée. Mais la compréhension de l'image ne s'arrête pas pour autant aux éléments alors circonscrits. Si le sens premier d'un cliché est impulsé par ce qu'il révèle et la façon dont il nous le dévoile, le vaste domaine inconnu que constitue le hors-champ photographique – tel que nous l'avons défini plus haut – suscite de l'intérêt. De quelle manière intervient-il dans la construction photogénique de la photographie ?

« Les photos d'un journal peuvent très bien “ne rien me dire”, c'est-à-dire que je les regarde sans faire de positions d'existence<sup>14</sup> ». Jean-Paul Sartre, cité par Roland Barthes dans son essai *La Chambre claire*, décrit ici le pire des cas, à savoir l'indifférence. Mais l'inverse peut tout aussi bien se produire, et le spectateur, en faisant acte de position, s'approprie mentalement le cliché. Un premier exemple tient dans la capacité de la photographie à reproduire quasi objectivement le fragment de réalité qui occupe son champ : cela empêche celui qui regarde de l'apprécier pour elle-même, c'est-à-dire comme un simple agencement de formes sur une surface plane ; surtout lorsqu'y est représentée une personne qui l'active. Le spectateur essaie, consciemment ou non, de resituer cette réalité dans l'espace et dans le temps : « cela a été à un endroit donné », pour reprendre en partie les mots de Barthes<sup>15</sup>. Il est moins dans la contemplation que dans l'appréhension.

Le plus souvent, cette rencontre entre la photographie et son spectateur fait appel à des références personnelles. Celui-ci associe subjectivement à l'image tout ce qu'elle ne montre pas mais donne à comprendre ou à ressentir, à la fois au niveau de ce que l'empreinte suggère subrepticement et au niveau de ce qui constitue le contexte de présentation de l'image – l'espace matériel dans lequel elle lui apparaît. Il y a le plus souvent une sorte de hasard qui préside à cette rencontre. Barthes parle alors de *punctum*, « piqure, petit trou, petite tache, petite coupure et aussi coup de dés. Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, me *point*<sup>16</sup> ». Mais si, dans la majorité des cas, les photographes sont dépassés par le pouvoir signifiant de leurs clichés, et la manière dont ils touchent plus ou moins de monde, d'autres, habiles et consciencieux, savent comment piquer notre intérêt.

En rappelant la manière de Vermeer et sa façon d'utiliser les contrastes flou/net, la photographie de Richter décrite précédemment attise notre curiosité et force en quelque sorte l'intérêt que nous lui marquons – du moins cela peut être une raison. Les trois clichés de Lucio Fontana, engagé dans un face-à-face avec son œuvre, pris par Ugo Mulas (fig. 4a, b, c)<sup>17</sup> viennent illustrer nos propos sur ce que nous avons défini comme « une faculté du regard ». Inscrits dans une dynamique narrative globale, ces clichés nous plongent en plein cœur de l'acte de création. La succession très cinématographique de cette série n'y est pas pour rien. Cutter en main (fig. 4a), l'artiste fixe la toile avec détermination. Puis, une fois à son contact, il lève la main sur elle (fig. 4b). Enfin, son corps penché vers l'avant et la main en fin de geste font face à la toile tout juste fendue (fig. 4c). Chaque image prise individuellement perd en intensité. Ensemble, elles interagissent, chacune appelant la suivante et

<sup>14</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire : psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, Idées, 1940, p.39 dans Roland Barthes, *La Chambre claire*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p.38.

<sup>15</sup> R. Barthes, *op. cit.* note 14, p. 120. « Dans la photographie, je ne puis jamais nier que *la chose a été là* ».

<sup>16</sup> *Idem*, *Ibidem*, p. 49.

<sup>17</sup> Les trois clichés proposés font partie d'une série plus importante, narrante en plusieurs étapes le geste de Fontana. Voir cat. d'exp. *Lucio Fontana*, Bernard Ceysson, Bernard Blistène (dir.), Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1987, pp. 18-19.

< <http://www.ouvrirlecinema.org/pages/reperes/alire/aliremem09011.html> >, en bas de page se trouve un photomontage reprenant six clichés de la séance de photographies de Lucio Fontana par Ugo Mulas parmi lesquels se trouvent les trois clichés qui nous intéressent : en haut à gauche (4a), en haut à droite (4b) et en bas au milieu (4c).

orientant ainsi le regard du spectateur. Dans cette mise en scène aboutie de l'acte créateur, le photographe insiste sur toute la symbolique conceptuelle de l'exécution de l'œuvre. Mulas fait en sorte que chaque photographie s'insère dans une dynamique attentivement centrée sur un geste qui se veut avant tout très significatif. Fontana se prête au jeu, acceptant de prendre la pose, de décomposer l'acte pour mieux servir la mise en scène générale<sup>18</sup>. Et si le geste n'est ici que mimé, cette série parvient à imposer une vérité au coup de cutter, abusant ainsi de notre perception et de notre croyance. D'autre part, l'emploi d'un schéma iconographique connu résonne dans l'esprit de celui qui regarde. On fait appel ici à la culture visuelle commune. Le premier des trois clichés de Mulas n'est pas sans rappeler les duels de western chers à son contemporain Sergio Leone. L'artiste est sur le qui-vive, prêt à dégainer à tout instant son cutter, préparant ainsi le drame à venir.

FIGURE 4 :

UGO MULAS.  
LUCIO FONTANA DONNANT UN COUP  
DE CUTTER DANS UNE TOILE DANS SON  
ATELIER À MILAN.  
1964.  
PHOTOGRAPHIES EN NOIR ET BLANC.

Fig. 4a, fig. 4b, fig. 4c :

<http://www.ouvrirlecinema.org/pages/reperes/alire/aliremem09011.html>

Cette utilisation suggestive du hors-champ de l'image est doublée d'une construction habile soulignant le contexte de sa présentation. Celle-ci n'est plus introduite de manière neutre, mais dans un contexte potentiellement signifiant. La photographie prend ici un sens nouveau en tant qu'objet solide, matériellement saisissable. Adossé à plusieurs autres clichés formant une série, chaque cliché acquiert un sens différent. L'idée même du montage photographique, qui nécessite l'existence matérielle de la photographie, permet de rapprocher sur un même plan temporel différents moments d'une action espacés dans le temps. D'une manière générale, la compréhension d'un cliché n'est pratiquement jamais neutre. À partir du moment où on le rencontre dans un ouvrage particulier, dans un magazine, sur un prospectus, sur les cimaises ou dans les vitrines d'une exposition, on n'arrive que très rarement sans a priori devant un cliché photographique. Et le contexte général d'introduction au cliché précède le contexte particulier : la légende, le texte explicatif, la comparaison ou l'insertion dans une narration telle que nous venons de le voir. Seule, peut-être, la nouvelle dématérialisation du cliché qui s'opère avec l'image électronique pourra nous ramener à une vision essentialiste du cliché, libérée de tout préjugé, et ce pour notre plus grand bonheur et notre plus grand malheur<sup>19</sup>.

Le contexte de présentation oriente notre appréhension d'une photographie. Prenons par exemple le multiple de Joseph Beuys *Demokratie ist lustig* [La démocratie, c'est drôle] (fig. 5). Publiée dans un magazine ou dans un quotidien, illustrant un article particulier, l'image en elle-même rend compte d'un événement historique pour le moins anodin : sur l'ordre du ministre de l'Éducation du Land, Johannes Rau, la police vient « vider » Joseph Beuys et ses étudiants de son atelier à l'école des Beaux-Arts de Düsseldorf, que ceux-ci occupaient pour protester contre les critères trop restrictifs d'admission.

<sup>18</sup> Ugo Mulas, « L'Attesa », *La Fotografia*, Turin, Giulio Einaudi Editore (1973), 2007, p.100. « Puis j'ai convaincu Fontana de faire semblant de donner quelques coups de cutter. » [Traduction de l'auteur : « Allora ho pregato Fontana di fingere di fare dei tagli. »]

<sup>19</sup> Il n'est qu'à observer sur *Google* ou sur *Flickr* la liste d'images décontextualisées proposées pour toute recherche. Dépourvus de tout commentaire ou légende, certains environnements sont totalement déviants pour le sens de l'image.





FIGURE 5 :

BERND NANNINGA.  
*DEMOKRATIE IST LUSTIG.*  
 CLICHÉ PRIS DANS SON ATELIER  
 DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS  
 À DÜSSELDORF.  
 1972.  
 PHOTOGRAPHIE EN NOIR ET BLANC.  
 CARTE POSTALE, SCHELLMANN N°P8.  
 © BERND NANNINGA /  
 JOSEPH BEUYS / ADAGP 2013.

L'image relate un fait avéré. Mais mise en valeur en tant que carte postale – forme sous laquelle elle a été reproduite en plusieurs milliers d'exemplaires – et par cette sentence inscrite à sa surface, simple mais à la puissance fortement évocatrice, elle acquiert une nouvelle dimension en nous incitant à interroger la portée politique d'un événement relativement mineur ; l'anecdote historique devient acte de création. C'est surtout par le mot précis que le travail du support se fait le plus effectif. Le recours au langage en tant que principe et technique a une importance toute particulière dans le travail photogénique. Il est, en effet, la première traduction physique de la pensée ; le mot porte en lui cette même potentialité de création de sens par le décalage entre le signifiant et le signifié. Le décalage ainsi produit par une phrase, une expression, est d'autant plus fort qu'il prolonge celui qui est déjà induit par la photogénie de l'empreinte, et même qu'il multiplie. L'inscription *Demokratie ist lustig* évoque ici l'incohérence d'une réalité si paradoxale qu'elle en devient drôle, risible. Elle fait écho au rire affiché par Beuys pourtant présenté dans une situation peu réjouissante. Passant entre deux rangs de policiers, il est conduit vers la sortie, rappelant formellement certains *Ecce Homo* où le Christ est présenté entre deux rangées de soldats ou de prêtres. En travaillant directement la matérialité du support, les artistes développent hors-champ la capacité photogénique de l'empreinte. Ils donnent la possibilité à celui qui regarde de concevoir la photographie non comme une surface imprimée reproductible dans n'importe quel contexte, mais comme une véritable icône, avec toute sa matérialité. Celui qui regarde n'est plus dans un travail passif face à l'image devenue référence, mais véritablement dans l'appropriation active de l'objet. D'ailleurs, Beuys avait conçu ces multiples afin qu'ils soient accessibles au plus grand nombre, même si les prix s'envolèrent rapidement<sup>20</sup>.

La photogénie de l'artiste s'immergeant dans l'acte créateur, c'est-à-dire sa capacité à rendre dans l'instant figé par la photographie tout le sens du processus qu'il accomplit, n'est pas forcément une qualité innée. Certes, il peut s'avérer être le fruit du hasard, mais c'est loin d'être toujours le cas. La plupart des artistes travaillent à leur photogénie, ou du moins ne se laissent pas duper. Ils possèdent les moyens d'influer sur le sens produit par une photographie,

<sup>20</sup> Bernd Klüser, « Deux demoiselles au pain luminescent et le métro parisien. Les multiples de Joseph Beuys », dans [Exposition, Paris, Musée national d'art moderne-Centre Georges Pompidou, 1994] *Joseph Beuys*, Harald Szeemann, Fabrice Hergott (dir.), Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1994, p. 260.

parfois même en l'instrumentalisant. Ainsi, Gina Pane réalise un photomontage pour accompagner la performance *Azione sentimentale* [Action sentimentale] (fig. 6).



FIGURE 6 :

GINA PANE, FRANÇOISE MASSON.  
*AZIONE SENTIMENTALE*.  
 1973.  
 SÉRIE DE CLICHÉS PRIS LORS DE L'ACTION  
 ÉPONYME DANS LA GALERIE DIAGRAMMA  
 À MILAN.  
 PHOTOMONTAGE EN DÉPOT  
 AU FRAC DES PAYS DE LA LOIRE.  
 PHOTOGRAPHIE EN NOIR ET BLANC.  
 © FRANÇOISE MASSON / ANNE MARCHAND.

On l'y voit, prise sous divers angles, en train de planter des épines de roses dans son bras, de s'entailler la paume, de présenter à la vue du public son membre meurtri. L'accumulation désordonnée d'images permet de recevoir le message dans toute sa globalité : il n'est pas de sentiments sans souffrance. Mais avant d'en arriver à ce message d'ensemble, l'artiste a prévu à l'avance toutes les séquences photographiques. Car le photomontage n'est pas considéré comme un souvenir, un document de l'œuvre, mais comme une partie de l'œuvre prévue à l'avance : « l'action corporelle n'a jamais été pensée comme œuvre éphémère, mais comme une composition murale réalisée en trois temps [travail préparatoire, action et travail photographique]<sup>21</sup> ». Par des esquisses préparatoires, elle a défini la manière dont la photographe, Françoise Masson, devait se placer et quels clichés elle devait prendre. De fait, le contrôle de l'artiste sur la photographie était total, depuis la conception du projet jusqu'à la réalisation du photomontage. « Tout était donc déjà défini. [...] C'est pourquoi je peux dire que finalement il n'y a pas eu de photographe<sup>22</sup> ». Dans

<sup>21</sup> Gina Pane, « Entretien avec Gina Pane par Catherine Lawless », dans S. Delpeux, *op. cit.* note 9, p. 82.

<sup>22</sup> G. Pane, « Entretien avec Gina Pane par Bernard Marcadé », dans S. Delpeux, *op. cit.* note 9, p. 86.

ce cas extrême, la photographie est intégrée à l'œuvre à travers un photomontage, comme une concrétisation de la fugacité de l'acte créateur. Chacun des clichés dévoile une version épurée d'un moment de l'action. Toute la signification du geste y est concentrée, ne donnant rien d'autre à voir. La suggestion est ici construite en deux temps. Chaque cliché interroge par son cadrage serré et par son hors-champ particulier. Apportant alors une première réponse, la juxtaposition de ces clichés permet un agencement mental des différentes prises de vue, les uns prenant sens du fait des autres. Cette composition agit alors comme une stimulation, qui incite le spectateur à de nouveaux questionnements sur l'action, son déroulement, les liens de cause à effet, mais aussi et surtout, la perception générale de l'ensemble.

D'une manière générale, les techniques utilisées par les artistes du XX<sup>e</sup> siècle sont d'une multiplicité quasi infinie, et l'acte créateur est lui-même indéfectiblement lié à la manière de penser de l'artiste. C'est l'esprit propre à chaque personnalité, et à chacune de ses œuvres, que le photographe doit essayer de capturer en donnant à l'acte inscrit un sens véritable : le cliché doit exprimer l'action physique et subjective de l'artiste, et non simplement l'enregistrer, au risque de la rendre inexpressive. Pour ce faire, le photographe peut opérer sur les deux niveaux de signification d'une photo qu'évoque Gina Pane : « Le premier est le constat de la réalité que les images renvoient, car elles ne contiennent aucun signe arbitraire ou immotivé, le deuxième consiste à identifier, déchiffrer le "message sémantique". L'un s'attache à une sémiologie de l'image optique, et inversement, l'autre s'attache à la signification, c'est-à-dire aux structures dénotatives<sup>23</sup>. » La composition de l'empreinte photographique et la définition du champ visuel de l'image contiennent les éléments d'une « sémiologie de l'image optique » qui, dans leur agencement mutuel, structurent une sorte de narration voulue par l'artiste, dévoilant ainsi ses intentions. Pour reprendre les mots de Walter Benjamin – qui s'est intéressé à la reproductibilité photographique – c'est la tentative de conserver « l'aura »<sup>24</sup> de l'acte créateur, ce qui le rend spatialement et temporellement compréhensible. La photogénie de l'artiste en action serait alors cette qualité de la photographie qui consisterait à rendre vie à l'image arrêtée, à créer une réalité diégétique dans laquelle s'exécute indéfiniment l'acte créateur.

Il y a une dose de présomption dans la photographie de l'acte créateur, celle de pouvoir réduire l'espace et le temps dans un fragment d'image figée. Un tel cliché devient, pour le spectateur audacieux et patient, se posant des questions et capable de décrypter le code de l'artiste représenté, une invitation à assister à une explosion de créativité, à vivre une expérience quasi mystique ; revivre en quelque sorte, peut-être, l'acte créateur, alors que celui-ci est définitivement révolu. Mais l'intérêt porté ici à l'acte créateur photographié et à ce que nous avons nommé la photogénie de l'artiste en pleine action dépasse d'une certaine manière le champ photographique proposé. La compréhension de toute photographie par celui qui la regarde active les mêmes ressorts sémiologiques – de manière plus ou moins superficielle – et incite à un même questionnement du cliché. Celui-ci se fait le plus souvent de manière inconsciente tant le flux d'images qui s'impose à nous aujourd'hui ne nous laisse guère de temps de nous pencher plus en profondeur sur chacune de celles qui le mériteraient. Mais parfois, dans ce flot inextinguible, il nous arrive d'être surpris et alors de commencer à nous intéresser de plus près à une image particulière, afin d'en saisir la « substantifique moelle ». L'artiste et le photographe ont alors réussi leur mise en scène !

<sup>23</sup> G. Pane, *op. cit.* note 9, p. 83.

<sup>24</sup> Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité », dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2000, p. 75 : « Qu'est-ce à vrai dire que l'aura ? Une singulière trame d'espace et de temps : l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il. »

Pour citer cet article

### Référence électronique

Pierre-Emmanuel Perrier de La Bâthie, « La photogénie de l'artiste en action : six exemples de l'acte créateur photographié au XX<sup>e</sup> siècle », Cahiers de l'École du Louvre. Recherches en histoire de l'art, histoire des civilisations, archéologie, anthropologie et muséologie [en ligne] n°2, mars 2013, mis en ligne le 15 mars 2013

URL : <http://www.ecoledulouvre.fr/revue/numero2/Perrier.pdf>



### L'auteur

Doctorant à l'École du Louvre sous la direction de François-René Martin et ancien élève de l'École Normale Supérieure de Cachan, Pierre-Emmanuel Perrier de La Bâthie travaille sur la photographie de l'artiste en action au cours du XX<sup>e</sup> siècle. Il s'intéresse plus particulièrement à la notion d'acte créateur et aux stratégies photographiques de plusieurs artistes pour s'en emparer, parmi lesquels Joseph Beuys et Yves Klein. Il enseigne, entre autres, à l'Institut Catholique de Paris, où il co-organise le cycle de conférences des *Judis de l'Art*.