



HAL
open science

”Photographier / classer”

Danièle Méaux

► **To cite this version:**

Danièle Méaux. ”Photographier / classer”. *Figures de l’art - Revue d’études esthétiques*, 2015, Procédures et contraintes, XXX. <hal-03356466>

HAL Id: hal-03356466

<https://hal.science/hal-03356466v1>

Submitted on 28 Sep 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC 4.0 - Attribution - Non-commercial use - International License

DANIÈLE MÉAUX

PHOTOGRAPHER / CLASSER

RÉSUMÉ

Depuis les débuts de la photographie, les hommes ont eu tendance à prolonger les procédures techniques de prise de vue par des protocoles normés de réalisation des images ; cette combinaison permet la constitution de classements et de typologies nécessaires à la science. Mais souvent cet alliage a été également repris à des fins diverses : il a été décliné de façon ironique et critique, exploité afin d'ausculter l'ordinaire de façon renouvelée ou encore détourné dans le dessein d'inventer des mondes.

LA CONSTITUTION DE CORPUS PHOTOGRAPHIQUES HOMOGENES

L'invention de la photographie paraît mettre à la disposition des hommes les objets enregistrés sur la plaque sensible ; cette nouvelle modalité de figuration répond aux attentes des scientifiques et flatte le positivisme ambiant puisqu'elle donne l'impression de fournir une réplique exacte des éléments du monde afin d'en permettre l'observation, l'analyse, voire le contrôle... La fiabilité imputée à la photographie repose pour beaucoup sur l'automatisme de sa fabrication, l'opération de représentation se trouvant régie par des mécanismes optiques et chimiques. Alors que le dessin ne fixe que des propriétés que le dessinateur a perçues et plus ou moins consciemment décidé de retenir, la photographie peut enregistrer des traits jugés non pertinents au moment de sa fabrication, mais susceptibles de s'avérer instructifs par la suite. C'est ce que notent les scientifiques du dix-neuvième siècle :

Quand le zoologiste fait un dessin, il ne représente que ce qu'il remarque de son modèle, et, par conséquent, l'image tracée par son crayon ne traduit que l'idée plus ou moins complète qu'il s'est formée de la chose à reproduire, et il est bien rare que la figure ainsi obtenue montre nettement des caractères dont l'auteur n'aura pas tenu compte. Aussi, lorsque, par les progrès de la science, un de ses successeurs fait intervenir, dans la solution des questions zoologiques, des caractères dont le premier iconographe n'aurait pas fait usage, il est bien rare qu'il les trouve fidèlement représentés dans les dessins de celui-ci ; pour constater la présence ou l'absence de ces particularités de structure, il ne peut donc se contenter de l'examen des figures déjà publiées, et il est obligé d'observer à nouveau les objets en nature. Mais avec la photographie il pourrait en être autrement, car une image photographique bien faite donne, non seulement ce que l'auteur lui-même a vu et voulu représenter, mais tout ce

qui est réellement visible dans l'objet ainsi reproduit. Un autre naturaliste pourra donc y saisir des faits que le premier n'aura pas perçus, et faire réellement des découvertes à l'aide de l'image, comme il en aurait fait en observant l'objet en nature¹.

Cette impartialité inédite fait de la prise de vue un outil idéal d'archivage, le stock des documents visuels se trouvant constitué pour des lectures à venir, susceptibles d'être à l'infini renouvelées. L'exactitude proprement inhumaine de la photographie – qui fut décriée par les uns, encensée par les autres – tient à l'usage d'un appareil qui fixe l'apparence de la réalité, suivant un fonctionnement préalablement établi. Pour le philosophe Vilém Flusser, l'opérateur se soumet à un « programme » qui lui est imposé par la machine².

Mus par un désir d'archivage de type encyclopédique et de compréhension du monde, nombreux furent les hommes du dix-neuvième siècle qui choisirent d'aboutir aux contraintes techniques de l'appareil photographique des procédures fixes de prise de vue, dotant ainsi l'ensemble des images réalisées de traits constants, susceptibles de faciliter les comparaisons ou les classifications. Les conditions techniques de fabrication des images – peu ou prou responsables de leur intérêt pour les scientifiques – appelèrent, pour ainsi dire d'elles-mêmes, une surenchère : des normes de prise de vue leur furent souvent adjointes, afin que soient constitués des ensembles exploitables.

Dans les années 1850-1860, à la faveur du développement de l'histoire de l'art, la demande accrue de représentations d'architecture et d'objets de collection conduisit certains ateliers (tels les établissements Alinari ou Braun) à se spécialiser en ce domaine. Une rigueur stricte régissait les prises de vue. Dans le champ de l'architecture, la constance des points de vue, la frontalité, les cadrages uniformes étaient de mise. Quant aux œuvres d'art, elles se présentaient coupées de tout contexte, sur un fond neutre, exemptes d'ombres portées ou d'éclairages décelables³.

À la même époque, dans le domaine médical, certaines pathologies étaient étudiées grâce à la photographie des mêmes parties du corps de plusieurs malades, selon des normes identiques : l'accumulation d'un grand nombre de clichés témoignant d'une même affection permettait de distinguer symptômes de la maladie et manifestations accidentelles. L'application du médium aux études anthropologiques s'accompagna généralement de l'observation de certains principes

– concernant la pose des sujets (de face, puis de profil), l'éclairage, le format du portrait... – à même d'autoriser la constitution d'un « riche musée de types authentiques des variétés humaines⁴ ». Reprenant certaines de ces normes, Alphonse Bertillon formalisa les conditions de prise de vue favorables à l'archivage des criminels par la police, ouvrant peu ou prou la porte à une physiognomonie des vices⁵.

Le recours à des procédures normées afin de servir l'archivage photographique d'une même catégorie de sujets fut pratiqué dans de nombreux champs, au fil de la seconde moitié du dix-neuvième siècle. Mais des usages analogues se développent au siècle suivant, sans pour autant viser cependant des objectifs similaires. Dans les années 30, August Sander s'attelle à une vaste entreprise de figuration exhaustive de la société allemande, servie par le recours à des constantes de prise de vue. À la même période, Karl Blossfeldt constitue une importante collection de clichés de plantes – saisies frontalement, en gros plan, sur un fond neutre et sans ombres portées – afin de proposer un répertoire de formes utilisables dans le champ des arts décoratifs.

À partir des années 60, mus par un puissant attrait pour les catégories et les systèmes qui fit qu'on tendit à les ranger parmi les artistes conceptuels, mais également attirés par l'aptitude de la série à servir l'analyse du réel, Bernd et Hilla Becher mirent à l'honneur la réalisation de typologies. Les différences observables sur les bâtiments industriels inventoriés se trouvent mises en évidence dans des tableaux constitués de plusieurs vues. C'est un intérêt comparable pour les constructions vernaculaires qui pousse Ed Ruscha à photographier – selon un cadrage et un point de vue identiques – vingt-six stations-services jalonnant la route 66, aux États-Unis⁶.

L'application des mêmes contraintes de prise de vue à un sujet déterminé permet d'observer des récurrences et des variations ; elle institue également une catégorie, une classe d'objets à étudier. Photographier de cette manière des bâtiments industriels ou des stations-services, c'est dans une certaine mesure les constituer en corpus étudiable, que ce soit d'un point de vue historique, sociologique ou esthétique. La dignité de ces constructions vernaculaires se trouve de la sorte revendiquée.

Par-delà leurs sujets et leurs finalités particulières, les ensembles envisagés ci-dessus participent d'une même propension à construire une connaissance

rationalisée, de type encyclopédique. Isoler une classe d'objets, parmi la diversité des choses, et en étudier les variantes, c'est circonscrire un champ susceptible d'être étudié et maîtrisé. Reste à déterminer le nombre d'échantillons requis pour que l'examen accède à la pertinence, la tâche étant virtuellement infinie. Le chercheur ou le scientifique vise, à travers ce type de démarche, à nommer les phénomènes et à les rendre intelligibles ; l'institution de catégories (comportant constantes et variations) possède une vertu herméneutique. Elle trahit aussi un désir de contrôle. Dans le cas du bertillonnage, les finalités policières de l'entreprise le manifestent.

CLASSEMENTS IMPERTINENTS

À partir des années 60-70, des artistes « utilisant la photographie » reprennent – dans une filiation plus ou moins marquée avec le mouvement conceptuel – de telles démarches, de façon ostensiblement ironique. Tous les objets du monde, aussi ordinaires et quotidiens qu'ils soient, semblent dès lors pouvoir entrer en des inventaires. Le plaisir du jeu se mêle à un goût marqué pour l'auscultation du fonctionnement de la raison – fût-ce à vide – et à une aspiration critique.

En 1977, Hans-Peter Feldman photographie par exemple, selon un cadrage invariant et sur fond neutre, toutes les pièces de la garde-robe d'une femme⁷ ; l'œuvre proposée est constituée de soixante-et-onze clichés, organisés en tableaux : la disposition en grille présente les composants de la garde-robe *partes extra partes*, sans hiérarchie ; elle fait système ; s'il est exhaustif, l'inventaire reste cependant gratuit⁸. Quasiment au même moment, John Armalder collecte des gros plans de vieux peignes trouvés dans la rue, qu'il rassemble côte-à-côte en un dépliant de format vertical⁹ ; Maurizio Nannucci réalise une série de plans serrés de végétaux – qui sont ensuite rassemblés en un *leporello* de 24 pages – afin de recenser toutes les nuances de vert susceptibles de se présenter dans la nature¹⁰. La rencontre d'un « art du réel » (la photographie) et d'une méthode (pour les prises de vue comme pour leur disposition) semblerait pouvoir éliminer la subjectivité, si chacun de ces desseins ne relevait de la plus grande fantaisie. Chaque archive, par son caractère loufoque, semble de fait témoigner d'une lubie, d'une tocade individuelles.

En 1969, Feldmann réunit une série de clichés de genoux féminins (montrés de face ou de profil, mais toujours par paire). Parfois l'artiste allemand collecte des images dans les magazines, d'autres fois il réalise lui-même les prises de vue ; mais

peu importe, dès lors qu'une règle comparable régit le choix des images (réalisées ou collectées) : au bout du compte, Feldmann est bien l'auteur de la série. Alors qu'un corpus de vues montrant des sujets similaires enregistrés dans les mêmes conditions renvoie à une forme d'examen méthodique, la visée de cet ensemble de genoux féminins échappe. Étude comparée de la morphologie de la jambe ? Rêverie fétichiste sur une partie du corps féminin susceptible de renvoyer par métonymie au corps dans son entier (à l'instar de ce qui se passe dans *Le Genou de Claire* de Rohmer) ? Pulsions scopiques obsessionnelles ? Les mécanismes de l'archivage systématique semblent ici fonctionner à blanc. Ils s'affichent dans leur arbitrarité, de façon tout à la fois ludique et déceptive. La démarche se trouve, dans le même temps, tournée en dérision et exaltée dans sa rigueur gratuite, appliquée à un objet qui ne la légitime pas. La collecte de clichés d'objets appartenant à une même catégorie tourne dès lors à la « forme fixe », à l'instar du sonnet ou du quatrain, et travaille pour ainsi dire à « l'artificialité » de la série.

Le schéma de l'investigation scientifique – par classement d'objets en catégories à la manière de ce que pratiquent les botanistes ou les géologues – se trouve constamment repris par Claude Closky. Les types d'éléments « rangés » par l'artiste français sont de natures très variées (chiffres, mots, séquences filmiques, boîtes...) et les catégories instituées aussi incongrues que celles que Jorge Luis Borges attribue à une certaine encyclopédie chinoise¹¹. Au sein de ces multiples inventaires, les séries de photographies tiennent une place de choix, tant collectionner des clichés donne l'illusion d'inventorier les choses représentées elles-mêmes. En 1993, Closky dispose en grille trois cents tirages montrant « tout ce qu'il peut faire avec 5 francs » (dans chacune des vues, les pièces de monnaie se trouvent agencées différemment). En 1995, il réunit cent plans moyens de baigneurs debout de dos face à la mer. Tout et n'importe quoi semble pouvoir être classé, au gré des lubies compulsives de l'artiste. Les actions paraissent réglées, à l'instar des cérémoniaux mis en place dans le cas des névroses obsessionnelles¹².

Déterminer des catégories d'objets se présente comme le moyen d'atteindre une forme de généralité ou d'abstraction. Discerner une « classe » est « le procédé méthodologique, le chemin (*odos*), le plus simple permettant la *reconnaissance* et la *connaissance* d'un objet initialement noyé au sein d'une foule indistincte de différences qualitatives ou de particularités¹³ », note Pierre-Henry Frangne ; la classification « permet de sortir de la variété [...] pour entrer dans la *variation* qui met

de la différence au sein de l'identité et de l'identité au sein de la différence¹⁴ ». Par ce biais, l'élaboration de typologies rejoint l'entreprise de la taxinomie¹⁵ et le fonctionnement de la langue. Appliquée à des ensembles « impertinents », la pratique de l'inventaire instaure une distance critique face à notre propension à établir des classements, à schématiser et à nommer : il est « tellement tentant – note Perec – de vouloir distribuer le monde entier selon un code », de vouloir « catégoriser tel ou tel animal selon qu'il a un nombre impair de doigts ou des cornes creuses », mais en fin de compte « ça ne marche pas, ça n'a jamais commencé à marcher, ça ne marchera jamais¹⁶ ».

L'élaboration de classes de types excentriques revient à la mise en scène ironique du caractère pathétique – car vouée à l'imperfection et à l'inachèvement – de la propension des hommes à bâtir des catégories à même de leur donner prise sur un monde qu'ils essaient de connaître, de les établir en tant qu'instances pensantes, dotées de langage, face au désordre et à l'entropie du réel.

IDIOSYNCRASIES

Le 20 janvier 1963, John Baldessari photographie tous les camions qu'il dépasse en se rendant de Los Angeles à Santa Barbara. La ligne d'horizon arrive à peu près au milieu de toutes les vues dont un camion occupe le centre ; le capot du véhicule dans lequel se déplace l'artiste apparaît, plus ou moins flou, au bas de chaque cliché. Certains clichés incluent le rétroviseur qui reflète la silhouette du conducteur. Différent, en revanche, les modèles des camions dépassés. Les variations constatées ne réussissent pourtant pas à faire sens. La série ne permet pas d'inférer une typologie des camions en usage en cette région dans les années 60 : les images sont trop peu nombreuses pour cela et les prises de vue ne se trouvent justifiées que par le trajet effectué par l'artiste et la contrainte qu'il s'est assignée. La série ne contribue pas non plus à une autobiographie. Une catégorie se trouve posée par le biais de la répétition du prélèvement photographique, mais celle-ci correspond en somme au croisement de deux paramètres hétérogènes : d'un côté un objet (le camion), de l'autre la présence contingente de l'opérateur : l'inventaire n'accède du coup ni au récit de vie, ni à la typologie ; il relève ostensiblement de l'idiosyncrasie¹⁷.

Il en va de même d'une série réalisée par Feldman en 2004, *Pictures of car radios taken while good music was playing*, qui combine un type d'objet, saisi selon des paramètres de prise de vue relativement constants, et un critère d'appréciation éminemment subjectif : « *while good music was playing* ». La catégorie échappe dès lors de façon évidente à la rigueur taxinomique. L'écart se creuse entre le monde objectif (dont on pourrait chercher à rendre compte) et l'instance susceptible de ranger ou de classer. La pratique semble ressortir à l'idiosyncrasie d'une pensée privée. Le monde échappe à la maîtrise puisque ne s'y applique qu'un goût individuel. L'attitude qui consiste à instaurer des catégories se trouve tout à la fois saluée et fragilisée ; ainsi tournée en dérision, elle ne peut manquer de susciter l'empathie du spectateur qui y reconnaît ses propres propensions : le classement ne se trouve-il pas peu ou prou impliqué dans toute tentative de pensée ?

La démarche d'inventaire paraît particulièrement troublante quand sa réalisation excède les possibilités de l'être. Parfois, le travail du recensement est infini et attise le désir par son ampleur excessive ; il fascine en tant qu'exercice à recommencer jusqu'à épuisement du sujet, rimant avec une forme d'acceptation de la mort. Douglas Huebler présente ainsi *Variable Piece n° 70 (1971-1997)* : « Dans la mesure de ses possibilités, l'artiste consacra le temps qu'il lui reste à vivre à enregistrer photographiquement l'existence d'êtres vivants, quels qu'ils soient afin d'obtenir la représentation la plus authentique et la plus diversifiée de l'espèce humaine susceptible d'être figurée par ce moyen¹⁸. » Ce projet – utopique – rappelle l'entreprise d'un des personnages de *L'Aleph* de Borges, qui « se propos[e] de versifier toute la planète¹⁹ ». Dans le même registre, on pourrait encore penser à *l'Atlas* débuté par Gerhard Richter dès le début des années 60, et toujours inachevé.

L'INFRA-ORDINAIRE

L'élaboration de classements et d'inventaires photographiques excentriques ne s'en tient pas à la réflexivité ludique et au retour critique ; elle peut également se faire le truchement d'un renouvellement du regard porté sur le réel. Dans *Autobiography* (1980), Sol LeWitt entreprend le recensement de tous les objets présents dans son atelier à New York. Le livre d'artiste qui en résulte distribue les photographies, réalisées en noir et blanc, par grille de neuf, sur plus de cent pages ; chaque cliché de format carré exhibe un objet en gros plan, sur fond neutre. Le protocole suivi se

fait système d'investigation du lieu, « tentative d'épuisement » pour citer Georges Perec²⁰. La méthode – qui réfute toute subjectivité, ainsi que le souhaite LeWitt – propose une auscultation inédite de l'environnement personnel de l'artiste. Dans l'ouvrage, les images sont organisées par catégorie d'objets : livres, disques, outils, vêtements, ustensiles de cuisine, etc. Mais les choses peuvent également être rapprochées en fonction de similitudes formelles ou de contiguïtés spatiales. Par ce biais, l'ordre émerge peu ou prou du désordre. Les objets présents semblent accéder à une intelligibilité qui est ordinairement l'apanage du texte. À trois reprises, des blancs trouent la continuité de la grille, marquant un écart entre la structure et le tissu contingent du réel²¹. C'est un microcosme dont les éléments se trouvent dénombrés, mais il apparaît vite qu'en rétrécissant le champ de l'investigation, l'importance de détails ordinairement peu considérés se trouve augmentée ; l'atelier devient l'équivalent d'un monde. La démarche semble posséder une vertu herméneutique, attisant l'attention portée au banal et au contingent.

Pour la série *Beds* réalisée dans les années 90, Feldmann accumule les photographies de lits défaits. D'un objet délaissé qui n'attire habituellement pas la considération, il fait un centre d'intérêt où se donne à observer l'empreinte des corps qui s'y sont un moment abandonnés. Sans doute est-il dès lors possible d'appréhender les draps plissés et les couvertures enroulées comme des « sculptures involontaires²² », en supposant que l'enjeu des formes tient avant tout au regard que l'on porte sur elles.

Depuis 1980, le photographe néerlandais Erik Fens travaille à l'élaboration d'encyclopédies structurées par thèmes : le monde végétal, les outils, le corps humain... Un de ses compatriotes, le photographe Jos Houweling, s'est également consacré à partir des années 70 à la fabrication de typologies, présentées en tableaux. L'un d'entre eux réunit des clichés de voitures recouvertes d'une bâche. Ainsi réunis, les véhicules ressemblent à d'étranges fantômes ou à des nymphes voilées en de savants drapés. Le spectateur se surprend à observer les plis, à supputer les formes cachées des voitures masquées. Devant ce répertoire absurde, l'attention se déporte vers de menues observations ; il est dès lors patent que la photographie, surtout lorsqu'elle est relayée par une procédure arbitraire de prise de vue et d'un classement, travaille à révéler l'exotisme des spectacles les plus ordinaires.

L'INVENTION DE MONDES PARALLÈLES

Collecter des catégories d'objets peut être modalité d'investigation des apparences ou mise à l'épreuve ludique du sujet s'essayant – héroïquement – à classer et à penser le désordre du réel. Mais cette démarche peut également se faire manière d'inventer des mondes. Dans une nouvelle intitulée *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*²³, Borges montre excellemment comment le modèle encyclopédique permet d'engendrer une planète fictive. C'est peu ou prou l'exercice qu'a répété à l'envi Joan Fontcuberta, en combinant les exercices de la photographie et de l'inventaire. En 1989, au musée zoologique de Barcelone, l'artiste catalan présente une exposition faite de photographies, croquis, cartes, fiches zoologiques, enregistrements sonores, animaux disséqués et fragments de correspondance... L'ensemble de ces éléments relate la trouvaille, entre 1930 et 1950, par le docteur Ameisenhaufen et son assistant d'une faune extraordinaire sur un territoire encore inexploré. La pseudo-découverte des archives du savant sert de prétexte à une exposition qui présente toutes les allures de la scientificité. Les clichés rassemblés, figurant des chimères réalisés par taxidermie, auraient pu trouver leur place dans un cabinet de curiosité.

En 1982-1984, Fontcuberta réalise *Herbarium*; hommage critique à Karl Blossfeldt, la série reprend la systématisation rigoureuse de la documentation botanique. Les clichés assemblés montrent de fausses plantes (comme *Fauna* réunissait de faux animaux). Les végétaux artificiels présentés sur les images sont des assemblages éphémères de débris industriels, de fragments de plantes ou d'animaux. Blossfeldt célébrait la nature comme inspiratrice des arts, Fontcuberta crée à rebours une nature artificielle. La constance des paramètres de prise de vue et l'organisation des clichés en grille se font instruments de véridiction. Les plantes inventées semblent appartenir à une réalité tangible, décomposable, que l'on pourrait étudier.

Hans Eijkelboom, photographe néerlandais, réalise – selon des procédures invariantes – des séries qui renvoient pour ainsi dire à des catégories de représentations mentales, qu'il s'agisse des siennes ou de celles des autres. À cette fin, il prend la pose au sein d'images « performées²⁴ », rassemblées en catalogues. Pour la réalisation de *Entouré de ma famille* (1973), il a systématiquement sonné à la porte de demeures de la classe moyenne au moment où le père de famille était absent et a demandé à la maîtresse de maison s'il pouvait réaliser une photographie

où il figurerait avec elle et sa progéniture. La démarche aboutit à de parfaites « photographies de famille » où « parents » et enfants (toujours au nombre de deux) donnent les signes d'une parfaite union. Convaincu de la filiation, le spectateur se prend même à déceler des ressemblances entre le père et ses rejetons. La stéréotypie de ce type de représentation – comme de ce type de structure familiale – est mise en évidence. Mais la série constitue, dans le même temps, une forme de catalogue de familles possibles au sein desquelles il semble que l'artiste puisse, selon sa fantaisie, trouver à se projeter – moyen somme toute de ne pas avoir une seule vie, mais plusieurs concomitamment.

En ce qui concerne la série *Identité* (1976), l'artiste confie : « Un de mes assistants a contacté plusieurs de mes connaissances que je n'avais pas vues depuis dix ans pour leur poser deux questions : 1/ Quel souvenir gardez-vous de Hans Eijkelboom ? 2/ Quel métier pensez-vous qu'il exerce aujourd'hui ? Chaque entretien a été retranscrit et est illustré par une photographie de Hans Eijkelboom pratiquant la profession que lui a attribuée la personne interviewée²⁵. » Dans chaque cliché, l'artiste pose, dans un décor et une tenue dénotant un univers socio-professionnel bien déterminé. Il apparaît ainsi en garde forestier, en agent d'entretien ou en employé de banque. La mise en scène est soignée dans ses moindres détails. Le cadrage, la frontalité des vues – où le modèle présenté en pied fixe l'objectif – rappellent les photographies d'August Sander, mais alors que ce dernier visait à constituer une vision synoptique de la société de son temps, les images d'Eijkelboom constituent un répertoire des représentations d'un avenir éventuel qui lui est rétrospectivement attribué par d'autres – soit autant d'alternatives à sa vie réelle, qu'il pourrait somme toute connaître si ses choix antérieurs avaient été différents. C'est comme si l'artiste néerlandais pouvait virtuellement embrasser toutes ces destinées imaginaires, à travers une démultiplication de son existence, selon une rêverie ironique mais non exempte de nostalgie. Sa démarche se rapproche des essais d'« histoire alternative » qui tentent d'explorer les tours différents que les événements auraient pu prendre, afin de mieux comprendre ce qui s'est effectivement passé.

Le catalogage du monde, grâce à l'application de procédures de prise de vue normées à certaines catégories d'objets, peut apparaître comme la projection sur le

réel d'une grille de perception rationalisée qui permet d'étudier les apparences en les compartimentant. Il peut aussi se faire mise à l'épreuve des efforts pathétiques de la pensée individuelle face une réalité désordonnée et entropique. L'inventaire peut, nous l'avons vu, fonctionner comme outil d'investigation du visible et faire accéder des phénomènes infimes à la perception. Mais il est également capable de devenir modalité d'engendrement de mondes imaginaires. Dès lors, la procédure – loin de brider l'invention – se fait levier d'émancipation. Même pour créer des chimères, même pour penser des situations irréelles ou des alternatives à l'expérience vécue, les séries, les classements et les inventaires s'avèrent utiles. L'invention peut passer par les procédures de l'analyse et du dénombrement. « Invention » et « inventaire » n'ont-ils pas la même étymologie ?

De manière récurrente, les contraintes techniques qui affectent la prise de vue s'accompagnent du respect de procédures normées de réalisation des images répondant à la volonté des hommes de comprendre le réel et de constituer des systèmes – ou encore d'ausculter avec ironie cette soif dérisoire de rationalité, d'explorer l'anodin et d'inventer des mondes . Mais quelle que soit la finalité précise de l'entreprise, il est patent que les contraintes liées à l'usage d'un appareil (pour partie automatique) attisent le désir d'une forme de prolongement par le recours à certains protocoles de prise de vue ou de classement : les procédures arbitrairement choisies viennent somme toute relayer les contraintes techniques. Une logique intrinsèque du médium se trouve ainsi prolongée dans ses conséquences ultimes.

Danièle MÉAUX

CIEREC EA 3068

¹ « Rapport sur un ouvrage inédit intitulé *Photographie zoologique*, par MM. Rousseau et Devéria », *Comptes rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des sciences*, t. XXXVI, 1853, p. 991-993, in André Rouillé, *La Photographie en France. Textes & Controverses : une anthologie. 1816-1871*, Paris, Macula, 1989, p. 78.

² Vilém Flusser, *Pour une philosophie de la photographie*, Paris, Circé, 1993, p. 28.

³ Hélène Bocard, « De nouvelles procédures de prises de vue et de catalogage, au service d'une discipline naissante, l'histoire de l'art », in Danièle Méaux dir., *Protocole & photographie contemporaine*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, « CIEREC – Travaux 164 », 2013, p. 37 à 53.

⁴ Louis Figuier, *Les Merveilles de la science ou description populaire des industries modernes*, Paris, Furne, Jouvet et Cie, 1888, t. III, p. 170.

⁵ Christian Phéline, *Les Cahiers de la photographie n° 17 : L'Image accusatrice*, 1985.

⁶ Ed Ruscha, *Twenty-six Gasoline Stations*, National Excelsior Press, 1963.

⁷ Hans-Peter Feldmann, *All the clothes of a woman*, 1974.

⁸ Les pièces de vêtement sont classés dans l'ordre où elles sont revêtues, des dessous aux vêtements de dessus. Malgré certaines similitudes, le travail de Feldmann diffère de celui de Boltanski qui sature les séries qu'il

présente de nostalgie et de sentiment, quand l'artiste allemand neutralise son sujet (la neutralité étant un style aussi artificiel que n'importe quel autre).

⁹ John Armalder, *Lézards sauvages 11a « égouttés »*, Genève, galerie Marissa, Malacorda, 1979.

¹⁰ Maurizio Nannucci, *Sixty natural greens, from a research of color existing in nature done during july 1973 / october 1974*, Innsbruck, Galerie Im Taxispalais ; Firenze, Renzo Spagnoli, 1977. Le format « en accordéon » permet de déployer la succession des pages en un tableau simultané.

¹¹ Jorge Luis Borges, *Enquêtes*, in Jorge Luis Borges, *Œuvres complètes*, tome 2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2010.

¹² Sigmund Freud, « Actions compulsives et exercices religieux » [1907], in *Névrose, psychose et perversion*, Paris, PUF, « Bibliothèque de psychanalyse », 1973, p. 133-135.

¹³ Pierre-Henri Frangne, « Inventaires et inventions », in *Classifications*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1996, p. 29.

¹⁴ *Ibid.*, p. 32.

¹⁵ Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, « NRF », 1966.

¹⁶ Georges Perec, « Penser / classer » [1982], in Georges Perec, *Penser / classer*, Paris, Hachette, « Textes du XX^e siècle », 1985, p. 155.

¹⁷ De la même manière Maurizio Nannucci réunit des photographies des habitations des artistes auxquels il a rendu visite entre 1975 et 1985. Les images sont classées selon l'ordre alphabétique des noms des artistes. Ici aussi il y a conjonction de l'élection d'un objet et d'un paramètre contingent et personnel, la visite à l'artiste concerné. Cette conjonction invalide la scientificité de l'inventaire.

¹⁸ Douglas Huebler, cité in Peter Osborne, *Art conceptuel*, Paris, Phaidon, 2006, p. 83.

¹⁹ Jorge Luis Borges, *L'Aleph* [septembre 1945], in Jorge Luis Borges, *Œuvres complètes*, tome 1, *op. cit.*, p. 656.

²⁰ Georges Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Paris, Christian Bourgois, 1975.

²¹ Laurence Corbel, « Suites, séries et séquences. Les inventaires photographiques de Sol LeWitt », in Danièle Méaux dir., *Protocole & photographie contemporaine, op. cit.*, p. 110.

²² Réalisée entre 1930 et 1933 par Brassai, cette série fut reproduite dans *Le Minotaure* n° 3-4, janvier 1933.

²³ Jorge Luis Borges, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, in *Fictions*, in *Œuvres complètes*, tome 1, *op. cit.*, p. 452 à 466.

²⁴ Je reprends ici l'expression de Michel Poivert, *La Photographie contemporaine*, Paris, Flammarion, 2006.

²⁵ Hans Eijkelboom, cité in *Parade, Les Rencontres Arles Photographie 2014*, Arles, Actes Sud, 2014, p. 390.