



HAL
open science

Le photographe face au flux - À contre-courant ?

Ariane-Esther Carmignac

► **To cite this version:**

Ariane-Esther Carmignac. Le photographe face au flux - À contre-courant ?. *Focales*, 2017, 1 (1), <https://journals.openedition.org/focales/1257>. hal-04509268

HAL Id: hal-04509268

<https://univ-montpellier3-paul-valery.hal.science/hal-04509268>

Submitted on 26 Mar 2024

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.

contexte : Ariane Carmignac, « À contre-courant », *Focales* n° 1, "Le photographe face au flux".

La fatalité de la photographie résiderait avant toute chose dans le fait que l'on n'arrive jamais vraiment à cesser d'en faire ; une fois qu'on y a touché, note Italo Calvino [1], il n'y a plus aucune raison pour que l'on s'arrête. La production pléthorique d'images correspondrait à une coulée du regard, une compulsion [2] que rien ni personne ne saurait réellement réussir à ralentir.

Qu'advierait-il d'un photographe qui consacrerait tout ou partie de sa production à la reprise, inlassable, d'images déjà faites ? Le cas de figure est certes bien connu, et a même fait école, sur plusieurs générations [3]. Cette mode photographique vise-t-elle à imposer un temps d'arrêt à une fabrique en constant renouvellement des images, ou ne fait-elle qu'en redoubler, en accélérer la création précipitée ?...

Au défi d'originalité vient répondre, en écho, la question - s'ouvrant sur un abysse - des origines, ou de l'origine, éternellement réétudiée. Voici deux exemples, en apparence légers, anecdotiques, ou foncièrement inactuels ; mais ce sont, aussi, deux formes de vanités photographiques qui indiquent, chacune à leur manière, comment, follement, persister à avancer dans le flux des images - flux qui serait peut-être aussi le moyen d'expression d'une société en voie de liquéfaction [4], voire de liquidation.

Face-à-face et redoublements

Soient un court récit d'Italo Calvino, *L'Avventura di un fotografo*, publié dans un recueil de nouvelles [5] à la fin des années soixante, et une série photographique de Claudia Angelmaier, *Works on paper*, de 2008. Ces deux œuvres « de papier » témoignent de deux formes de pratique photographique, se rejoignant peut-être en asymptote... Tenter un rapprochement entre la production, imaginaire, inventée, d'un photographe de fiction et la série d'une photographe, qui est, elle, bien réelle et contemporaine, c'est peut-être réaliser un mouvement forcé, une forme de distorsion. Mais, à travers cette mise en parallèle, il s'agit de comprendre comment, des années cinquante aux années 2000, arriver à faire face au flux peut être traité quasiment du même point de vue : une série de reproductions photographiques réalisées par la jeune photographe allemande et les réalisations du personnage de fiction seront mises en regard. Les deux praticiens, en effet, tous deux arrivés, par des voies diverses, à un point de non-retour, semblent proposer un ironique arrêt à la photographie, tout en contribuant, malgré tout, à l'invention de nouvelles formes d'images...

Puissance deux

Le photographe imaginé par Calvino, Antonino Paraggi, se montre, au début du récit, tout d'abord rétif à la mode grandissante de la photographie, mais il est bientôt, lui aussi, gagné par une dévorante obsession d'images. Incessamment stimulé, et toujours découragé par les motifs changeants qu'il pourrait tirer de la vie, il se lance à la poursuite d'un temps qui va plus vite que sa capacité à en rendre compte photographiquement. Faute d'arriver, en images, à enregistrer chaque instant, il finit par se décider, radicalement : la solution sera de photographier des images, glanées dans les journaux, ensuite les siennes, déchirées, mises au rebut puis récupérées. Claudia Angelmaier, photographe allemande née en 1974, a pris pour objet d'étude les reproductions des œuvres d'art - une forme d'« art puissance deux [6] » pour reprendre l'expression de François Soulages. Dans la série *Works on paper*, datant de 2009, ce sont des cartes postales, des reproductions de chefs-d'œuvre qu'elle reproduit à son tour - à ceci près que ces cartes postales dupliquées le sont à l'échelle de leur sujet de départ. Le tirage de telle reproduction d'une carte postale représentant un tableau aura donc exactement la taille de celui-ci. Un degré supplémentaire est introduit dans l'échelle de la similitude : le fac-similé se trouve « ressembler doublement », dans une forme de mimésis monstrueuse (ou d'étrange anamorphose), fidèle en tous points à un original devenu à la fois lointain, rapproché et gauchi. Antonio Paraggi, Claudia Angelmaier, partant tous deux d'un objet que l'on pourrait qualifier de « fini », forment des sortes d'infini photographique, retrouvé dans les images les plus banales, les plus usées. On pourrait y voir l'éclosion de petits musées, de formes-conservatoires au devenir monumental, opérant un doublonnement gigantesque de l'étant (déjà) donné.

[6].

Calvino raconte l'histoire d'un homme, Antonino Paraggi, qui ne sait plus comment faire pour échapper à un courant dominant ; l'engouement pour la photographie le dépasse. Il finit par sacrifier à la mode, et s'achète un appareil photo ; c'est pour lui tout à la fois une révélation, mais aussi le début de l'intranquillité. Comme l'indique le titre du recueil des nouvelles, un « amour difficile » est né. L'histoire d'une monomanie qui pousse le photographe, et sa photographie, dans leurs retranchements, peut alors débiter : "Dès que vous avez commencé, répétait-il, il n'y a aucune raison pour que vous vous arrêtiez. Il n'y a qu'un pas entre la réalité qui est photographiée en ce qu'elle nous apparaît belle et la réalité qui nous apparaît belle en ce qu'elle a été photographiée" [7].

La photographie est donc une inclination, mais, plus certainement encore, elle représente pour lui un penchant fatal. Entre la stupidité, ou la folie, elle est pour l'amateur une alternative qui ne laisse aucune possibilité d'échappée heureuse... Claudia Angelmaier, quant à elle, réalise également un « retour sur image », mais en proposant un arrêt, une fixation sur quelques chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art. Ce retour est aussi un détour, ou, mieux encore, une ruse visible, rendue possible par la transparence d'un retournement. Dans la série *Works on paper*, les cartes postales qu'elle prend pour motif sont photographiées retournées, verso face à l'appareil de prise de vue ; une source de lumière disposée derrière la carte postale laisse passer la lumière à travers la couche cartonnée de l'image imprimée, laissant transparaître la reproduction du tableau. La légende, lisible, des images retournées reste indélébilement solidaire de celles-ci. La photographie obtenue résulte de ce dispositif bricolé et lumineux (le placage inframince de deux couches de papier) et l'image que la carte postale présentait apparaît ainsi inversée et en filigrane, estampillée par son paratexte (qui est devenu sa « nouvelle face », sa légende, elle aussi démesurément agrandie). Cette formule de transparence, de collision des pages entre elles, n'est pas sans rappeler les *Recto/Verso* de Robert Heineken à la fin des années 1970. Mais, tandis que ces photographies plaquées tendaient à présenter un message brouillé, une image travaillée de l'intérieur, et partiellement ravagée, mangée par des chocs, tirillée de rapprochements inattendus, les *Works on Paper* de Claudia Angelmaier offrent des images étrangement lisses, claires, diaphanes, cueillies à l'orée de leur apparition, ou au bord de leur disparition. Une forme de révélation seconde des œuvres ?

Revenons au début. Il y a ainsi la vision de Calvino, qui, au milieu des années cinquante, par l'invention de cette tragique nouvelle mettant en scène un personnage à la fixation intransitive, semble annoncer les pratiques appropriationnistes qui apparaîtront à la fin des années 1970. Et, à l'autre bout d'une chronologie très peuplée, le travail d'une photographe contemporaine, comme une forme de « rétrovision » (une pratique doublement anachronique, remontant le temps, et retournant à l'école de la Picture Generation qui s'emparait déjà de l'image toute faite), qui propose une nouvelle réponse à la question aporétique : que faire quand tout a déjà été refait, et déjà re-photographié ?...

Works on paper de Claudia Angelmaier est une autre manière de surenchère photographique, et constitue une nouvelle (et habile) forme de mélancolie photographique, cherchant, parmi la mise en circulation des images, et la diversité des supports, à arrêter une autre fois un cliché, tout en le fixant dans une forme cultivant l'ambivalence : inventer, en somme, un contresens d'autant plus séduisant qu'il semble tirer de leur oubli des images dégradées. On aurait là affaire à deux progrès rétrogrades, qui consisteraient à remonter le courant des images, aller à rebours de la production photographique, tout en contribuant, fatalement, à son augmentation.

On ne se baigne pas deux fois dans le même fleuve...

"Face au flux", la tactique, la stratégie de prise et de reprise serait alors moins une posture de repli que de « dépli », de déploiement ; une tentative d'arrêt d'un passage et d'un courant, mais tout en faisant le deuil d'une reproduction fidèle, ou de la possibilité de saisir la chose en soi. *Works on paper* redonne à voir des classiques (repris dans un gigantesque album d'images), transformés, nouvellement représentés, replongés, et remis, de façon discrète, en circulation dans un flux marchand – l'espace d'une galerie. S'agit-il là d'ersatz, de créations paresseuses, de "revisitations" ? Est-il question de rejouer à nouveaux frais le musée imaginaire ?

(illustration)

Claudia Angelmaier, *La Petite Baigneuse* de la série *Works on Paper*, 2008, tirage argentique couleur, 56 x 42 cm

© Claudia Angelmaier.

Il s'agirait d'un petit musée, ou bien d'un bref gynécée où les Muses elles-mêmes (on compte bien neuf figures féminines dans cette série) apparaissent, dans un jeu de dérobades et d'échappées. On retrouve, dans ces reprises de vues de cartes postales, des chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art, et, notamment, les deux versions des baigneuses d'Ingres (*La Petite Baigneuse*, *La Baigneuse Valpinçon*) : on décline à l'envi, même dans le choix du modèle, cette idée de thème et de variation, de déclinaison et de reconduction. La sélection des tableaux privilégie des vues de dos, des profils perdus, des têtes tournées. Les images, et, partant, les modèles qu'elles représentent, semblent ainsi, doublement, s'enfuir. Cette petite forme-panthéon, ce nouveau musée d'images, dans sa forme concise, cohérente, est à rebours de certaines pratiques de reprises ou de récupération de l'image, d'inflation ou de prolifération. C'est avant tout, semble-t-il, une forme de dissemblance d'avec l'objet qui est, avec *Works on Paper*, visée, et aussi une autre modalité de circulation et d'appauvrissement des icônes qui est relevée.

(illustration)

Claudia Angelmaier, *La Baigneuse Valpinçon* de la série *Works on Paper*,

2008, tirage argentique couleur, 193 x 144,5 cm

© Claudia Angelmaier.

Une envolée

Le choix de la carte postale n'est pas indifférent : parent pauvre, et satellite, de l'histoire de l'art... feuille cartonnée de petit format, que l'on peut emporter avec soi (et qui peut même à l'occasion dispenser d'aller sur le motif, comme le relève Walter Benjamin [8]), elle est une lointaine médiatrice, aménageuse habile, une pourvoyeuse d'aura à bon compte... Jean-Christophe Bailly, au début de *L'Instant et son ombre* [9], raconte ainsi comment il a pu faire la découverte d'une image sous sa forme de carte postale. Dans un petit éloge de la reproduction miniature et cartonnée, bon marché, et face à la reproduction de la photographie de la meule de foin prise par Talbot en 1844, il relève que cette photographie, qui est « devenue un objet physique découpé dans l'espace, a dû compter pour beaucoup dans cette libération de l'image [10] ». Il ajoute : "[...] dans le vaste monde de la reproductibilité, les cartes postales ont un statut à part. La même oeuvre, reproduite sur un livre ou sur un écran d'ordinateur, n'a pas le même mode d'existence, la même vie d'image que ceux qui sont les siens quand elle est ce rectangle de carton aux dimensions à peu près constantes et normalement destiné à fournir un support à un message écrit, lui-même destiné à être envoyé par la poste [11]." Bailly remarque que cet objet est doté d'une « forte valeur talismanique [12] » ; on pourrait en effet dire que sa mobilité même, d'un contexte à un autre, lui assure un pouvoir renouvelé de captation. Cet état intermédiaire (l'état de l'oeuvre elle-même, modifiée, transformée, réduite, mais aussi le statut, la fonction de la carte postale, qui sert, doublement, de médiation, entre l'oeuvre et le spectateur, mais aussi entre l'expéditeur et son destinataire) donne à voir la reproductibilité comme « loin d'être capable uniquement d'affaiblir l'image [13] », mais pouvant au contraire « la dilater, l'écarter de son jeu fixe et inventer pour elle un autre jeu, un autre réseau, un mode mineur qui est l'espace d'un nouveau déploiement [14]. » La série *Works on paper* use, manifestement, de la force évocatrice de ces images volantes, de ces reliques modernes. Mais, ici, l'artiste tire profit de l'état de transformation parfaite de toute image muséifiée en cliché. Cet ensemble de huit photographies de cartes postales agrandies vient comme illustrer, en l'amplifiant, lui donnant figure gigantesque, la réflexion de Jean-Christophe Bailly : ce que la carte postale, objet grand public, peut avoir de kitsch, mais aussi d'émouvant, est ici provisoirement mis de côté au profit d'une impression d'apparition retrouvée, contre toute attente, de l'oeuvre originale elle-même. C'est bien la possibilité d'un nouveau surgissement, passant par (et à travers) une image vue et revue, et comme usée, qui est suggérée. A-t-on affaire à une sorte de rattrapage, de rédemption des images appauvries, ou bien de jeu ironique et potache, second degré, qui propose de remplacer les originaux par leurs (pâles) copies ? On peut songer à la proposition, cynique et iconoclaste, de John Baldessari, qui s'est, en 1969, prononcé contre toute forme de recours à l'original, notion désormais caduque : « Plus personne ne regarde d'art. Faites directement des oeuvres pour la reproduction dans les revues d'art. Puisque nous connaissons les oeuvres par des reproductions, nos oeuvres devraient être faites uniquement pour la reproduction. Plus d'art sans intermédiaire [15]. » La carte postale, vestige moderne qui semble emporter avec elle un peu de l'expérience, un souvenir (ou un ersatz) de la chose, de sa fréquentation (ce bout de carton, que l'on s'approprie, permet d'emporter quelque chose : si ce n'est l'oeuvre même, le souvenir réactivé de sa vision, ou, même, un substitut de sa présence), est aussi, et avant tout, un objet concret, qui représente, suivant l'expression de Sébastien Lapaque, une « revanche de la relation concrète [16] » à l'ère de la reproduction numérique et de la circulation immatérielle des images. Comme un remède, une consolation à son

absence, elle garde certainement un mince souvenir de la chose qu'elle documente ; mais c'est aussi un pauvre trésor, à l'image de ce butin bien dérisoire – les trésors du monde, en images –, que rapportent à leur compagne les soldats, de retour de leur service, dans le film *Les Carabiniers* de Jean-Luc Godard, sorti en 1969. Dans ce nouveau commerce des images, dans ce qui apparaît et disparaît, des tableaux oblitérés, comme étiquetés, on a l'impression d'avoir affaire à des vues mélancoliques, ou d'un romantisme, à la lettre, consommé. À la fadeur de ce qui est encore discernable de ces figures féminines, deux fois retirées, vient s'apposer et s'opposer l'écriture noire de la légende moderne sur un bout de carton. Et il nous semble alors voir double, avec cette présentation presque familière, et perturbante, d'une carte postale, et d'une œuvre ; à l'intérieur même de ces « Jocondes » des temps modernes se joue un jeu de télescopage criant, puissant, entre l'œuvre retournée (qui porte son titre ou sa légende, écrite, à même la peau) et le texte qui la recouvre partiellement. L'œuvre connue se retrouve prise dans un contretemps, un contre-flux, tout autre que ceux de l'image première : son apparence est désormais celle d'une image à la fois évanescence et « bavarde » où le corps de l'œuvre et sa didascalie sont résolument maintenus solidaires. Cette forme habile de suspension de la circulation de petites marchandises, cette interruption, ou, encore, cet empêchement manifeste du flux, donne à contempler une image surexposée, presque usée ; son aspect diaphane devient la forme retranscrite de la mélancolie d'un souvenir : reprendre des photographies de tableaux connus revient à achever d'user le déjà-vu. Cet affadissement à l'œuvre, on l'a souligné, est ambivalent : s'agit-il d'une aube de l'image, d'une semblance d'aura retrouvée ? D'un symptôme d'épuisement ? Est-il question d'ausculter l'icône, de comprendre ce qui reste de rayonnement dans une œuvre déjà trop vue et trop reproduite ? De voir ce qui subsiste, malgré tout, de la lumière filtrée ? On croit pouvoir deviner à quoi ces vues tournent le dos, mais on comprend aussi ce vers quoi ces deux faces simultanées pointent leurs regards : ces vues transperçantes ne sont pas sans rappeler telle œuvre facétieuse d'un artiste italien du Cinquecento, Antonio Bronzino [17]. Serait-ce ici un cas de réappropriation de la photographie qui serait redevenue, en pointant l'origine photographique de ces tableaux, sarcastique, une « fidèle servante des beaux-arts [18] », selon l'expression désormais célèbre de Baudelaire ? 17.

(illustration)

Claudia Angelmaier, *Betty* de la série *Works on Paper*, 2008,

tirage argentique couleur, 130 x 100 cm

© Claudia Angelmaier.

Choisir, pour figurer parmi ces gigantesques trophées retournés, deux variations ingresques, et une toile de Gerhard Richter, pointe en effet les rapports, contrastés, complexes, de ces artistes avec la photographie. L'un, s'il se défendait publiquement d'aimer la photographie, conservait dans son atelier une collection de clichés variée, composée de plus d'une centaine de daguerréotypes (il lui est même prêté cet aveu : « La photographie est une si belle chose qu'il ne faut pas trop le dire »). L'autre prolonge et poursuit la photographie par d'autres moyens, en peinture. Gerhard Richter, par cette vue agrandie de Betty devient ainsi, dans ce retour forcé à la photographie, le compilateur compilé, cartepostalisé, redevenu un échantillon classique parmi d'autres, sur cimaise blanche.

C'est une collection interposée, ou plutôt condensée, et le résultat de feuilletages successifs ; Claudia Angelmaier propose, plus encore qu'une déclinaison, un travail-palimpseste, un substitut. Par la présentation de ces simulacres, elle crée des œuvres de « troisième main », dans un remplacement monstrueux. La rêverie d'un tranquille musée imaginaire est comme perturbée, remplacée par la vision d'un musée Grévin de cires surprises dans la tiédeur de leur fonte. Cas romantique, reprise mélancolique, appropriation photographique parodique : il y a ici quelque chose qui résiste, qui est de l'ordre de l'indécidable.

Une troisième voie, entre appropriation « progressiste », et appropriation « régressive », selon la terminologie inventée par Douglas Crimp [19] semble être esquissée : un palindrome ? Une forme de suspens, aussi ; Calvino laisse son personnage entre salut possible et folie profonde.

Y aurait-il chez Claudia Angelmaier un essai de commentaire, peut-être non dépourvu de complaisance, dans une proposition prise à l'envers, sur la reproduction mécanisée vue par l'œuvre d'art, stratifiée – où il s'agirait d'incorporer ou d'inoculer à l'œuvre une réflexion en cascade sur la « stratégie d'appropriation de l'appropriation » ?... Calvino lance son personnage à la poursuite de la vie même, de son flot, de ses pulsions, qu'il cherche à rattraper, sinon à concurrencer. La photographie ne peut être pensée qu'en reproductrice rivale de la vie

même. Malgré la quantité des images que l'opérateur peut réussir à produire, ses réalisations sont toujours en deçà de ce qu'il espère obtenir. Même la découverte d'un modèle féminin ne suffira pas à épuiser ce qu'il cherche à exprimer : "Il ne s'agit pas simplement de Bice, répondait-il. C'est une question de méthode. Quelle que soit la personne, ou la chose, qu'on décide de photographier, on doit continuer à la photographier toujours, uniquement celle-là, à toutes les heures du jour et de la nuit. La photographie n'a de sens que si elle épuise toutes les images possibles [20]." Rien de nouveau ne surgit de cette surenchère photographique, qui se traduit par une simple accumulation d'images ; l'art, décevant, n'arrive pas à capter l'intégrité de ce qui est, l'entièreté de ce qui (se) passe.

Comme investi d'une mission, Antonino poursuit ses recherches, tendues vers l'image unique, celle qui contiendrait les autres ; sa campagne photographique se solde par un nouvel épuisement (inverse du premier, mais formant le pendant de la folie précédente) et tout aussi voué à l'échec. Son modèle, qui s'est complaisamment prêté à cette recherche, finit par se lasser de ces expérimentations furieuses, et quitte son compagnon. Commence alors, pour ce dernier, une période de jeûne photographique ; faute de modèle à sa disposition, Antonino « photographie son absence » et se replie sur ce qui l'entoure : son appartement, son salon, ses meubles, et consigne le cours des jours dans une sorte de journal photographique. Lui vient l'idée de recueillir des petits riens, de faire des images de peu, de prendre en photographie le quotidien, l'ordinaire, le délaissé, et d'en dresser un inventaire imagé. Antonino oscille ainsi successivement entre iconolâtrie et iconoclastie pour devenir un « iconoplaste » autarcique - il crée lui-même ses propres formes, à partir de rien, ou avec ses amas d'images déchirées ; voit alors le jour une pratique qui renaîtrait des rebuts, des déchets. Parmi ces infimes riens, promus nouveaux sujets d'intérêt, il remarque aussi les images qui figurent dans les journaux et les magazines de son salon : il a trouvé là un nouveau motif, au moins aussi inépuisable que le monde même : "L'appartement était laissé à l'abandon, feuilles de papier et vieux journaux demeuraient froissés sur le sol, et il les photographiait. Les photos dans les journaux étaient photographiées à leur tour, et un lien indirect s'établissait entre son objectif et celui des lointains photoreporters [21]."

Photographier les photographies des journaux lui donne une vie et un regard par procuration ; il n'est pas tant question ici d'une « mort de l'auteur », que de la découverte, étonnée, d'une prolongation possible d'un regard : comment réussir à se couler dans une forme donnée ? Antonino déchire ses anciennes photographies. Il fait alors, de manière fortuite, la découverte d'un photomontage, dans une composition qui s'est créée naturellement entre deux fragments mis au rebut. Cette observation l'amène à relancer ses recherches, et à explorer un domaine étendu, et inattendu, de la photographie ; mais Antonino reste insatisfait de ses nouvelles expérimentations combinatoires - jusqu'au moment de la révélation, en forme de boucle, ou d'œuvre...ouverte : "Toutes les possibilités ayant été épuisées, au moment où le cercle se refermait sur lui-même, Antonio comprit que photographier des photographies était la seule voie qui lui restait, et même la vraie voie qu'il avait obscurément cherchée jusqu'alors [22]." Dans cette répétition qui tourne à vide, une variation autour d'un chef-d'œuvre inconnu permet au photographe éternellement déçu de trouver sa voie. Le point ultime atteint, celui de la réconciliation, est aussi celui de l'étape dernière, celle de la rephotographie, de l'abstraction croissante, et de l'éternelle mise en abyme.

L'art se nourrit de l'art...

Tout se passe comme si l'on était face à deux versants, deux versions d'une nostalgie (jouée, ou exploitée) de l'image rare ; deux réactions face à l'abondance qui tente et déborde, excède la pratique de la photographie. Deux formes, aussi, d'une fétichisation extrême, entre attitude maniaque et protestation romantique. Une monomanie (celle du héros de Calvino) et une forme, duplice, de récupération élégiaque (le commentaire que réalise Claudia Angelmaier) ; deux recherches d'une stratégie, en se détachant du commentaire pour aller, peut-être, vers l'innovation et l'invention. Compiler, progresser à rebours, pour tenter d'avancer dans le flux des images. Nous sommes placés, en effet, face à deux formes de réaction et d'anticipation, ou de retour. Il y aurait, d'une part, chez Calvino, la prédiction fulgurante d'une mode à venir, et, d'autre part, chez Claudia Angelmaier, le retour autorisé, sur un mode particulier, maniériste, d'aborder la reprise de l'image photographique. Entre le personnage de Calvino et Claudia Angelmaier, dans leurs pratiques, se joue une question de rythme, fondamentale. S'il y a, pour le premier, mise en scène comique d'une sorte d'accélération (se concluant par le circuit insensé, dévorant, dans lequel s'engage un monomane exalté, anti-héros, victime de sa passion triste), il y a, en revanche, une forme, relative, de décélération chez Claudia Angelmaier : photographier des chefs-d'œuvre sur carte postale serait le moyen de ralentir le cours du temps, d'en présenter une vue à la fois dégradée et relevée, sublimée.

Perversions

Ces deux stratégies seraient-elles des parodies poussées à bout ? Elles relèvent en effet l'une comme l'autre d'une compulsion ou d'une volonté d'archivage (photographique) qui tournerait, délibérément, à vide. Toutes deux se fondent sur une exploitation du modèle (qui n'est jamais « premier »), dans une paradoxale fructification stérilisante, vers une remontée des sources, et s'engageant vers la production d'un catalogue sans fin, ni forme [23]. Il y a là deux sortes de compilations, de recensements esquissés (dans une volonté enregistrée cherchant à consigner le flux de la vie, des images, des productions et des reproductions) mais impossibles à finir, et, même, en toute logique, à entamer : nous quittons le héros de la nouvelle précisément lorsque la révélation d'une nouvelle « méthode » lui est faite, et nous n'avons, dans la série des œuvres sur papier présentée par Claudia Angelmaier, qu'un florilège d'œuvres-Joconde, ironique et détourné. Entre la crispation (rephotographier le même à l'infini) et un phénomène de « cristallisation » (ne s'intéresser qu'à quelques chefs-d'œuvre, tenter de reconstituer un musée imaginaire tout en suspendant imaginairement sa circulation), il y a, aussi, la confrontation de deux mises en abyme du flux des images pour un temps arrêté, ralenti. L'une des stratégies se solde par un abandon dans une folie croissante, tournée vers le vertige d'une image à poursuivre, et l'autre, par un exercice d'admiration ambivalent, qui oscille entre résurrection pop de la publicité des images et tentation pictoralisante.

Pánta rēi !

Les deux auteurs « augmentent » à leur manière le nombre des images, mais font aussi œuvre, précisément, dans leurs redoublements, comme dans leurs retranchements. Retrouver une source fantasmée, par la remontée du courant ? Ces deux reprises semblent travaillées par le deuil de l'image unique, ou totale, et agies par le désir de l'existence possible d'un nombre infini d'images. Toutes deux, par ce travail discret à l'intérieur d'une stratification, ne visent peut-être finalement qu'à retarder une forme de découverte ultime, en se projetant, sans cesse, dans la prochaine photographie.

Notes

1 Italo Calvino, « Le Follie del mirino », *Il Contemporaneo*, 30 avril 1955.

2 Claudio Marra relève ainsi *l'inquietante ossessione* (une « inquiétante obsession ») qui caractérise l'ensemble des photographes amateurs décrits par Italo Calvino dans la nouvelle issue de son article. Voir Claudio Marra, *L'Immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Milan, Mondadori, 2006, p. 29-30.

3 On peut notamment penser à la *Pictures Generation*, mouvement artistique « monté » par Douglas Crimp, à la fin des années 1970, qui réunissait entre autres Sherrie Levine et Robert Longo.

4 On pourrait ainsi retrouver cette métaphore du « flux des images », analysée notamment par Allan Sekula (« Between the Net and the Deep Blue Sea (Rethinking the Traffic in Photographs) », *October* n° 102, 2002) en coïncidence avec les théories développées par Zygmunt Bauman sur la « société liquide » (*Liquid Modernity*, Cambridge, Polity Press, 2000).

5 Italo Calvino, *I Racconti: gli idilli difficili, le memorie difficili, gli amori difficili, la vita difficile*, Milan, Einaudi, 1967. Pour la traduction française, se référer à celle de Maurice Javion et Jean-Paul Manganaro (*Aventures*, Paris, Seuil, 2002).

6 François Soulages, *Esthétique de la photographie*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 190 : l'auteur relève cependant qu'un « écart infini peut d'ailleurs séparer l'œuvre de départ et l'œuvre d'arrivée, à savoir la photographie créée : telles sont les forces et la valeur de la photographie. En photographiant l'œuvre d'art, le photographe l'interprète et ainsi crée à son tour par cette réception créatrice. C'est aussi de cette manière que son œuvre s'inscrit dans l'histoire de la photographie - sa création étant engendrée par une autre création ».

7 Italo Calvino, *Aventures*, Paris, Seuil, 2002, p. 77-78.

8 Walter Benjamin, *Petite Histoire de la photographie*, Paris, Allia, 2012, p. 13: « Utrillo [...] exécuta ses vues fascinantes de maisons de la banlieue parisienne, non d'après nature, mais à partir de cartes postales ».

9 Jean-Christophe Bailly, *L'Instant et son ombre*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 2008.

10 *Ibid.*, p. 21.

11 *Ibid.*, p. 21-22.

12 *Ibid.*, p. 22.

13 *Ibid.*, p. 22.

14 *Ibid.*, p. 23.

15 Cité par Anne Mœglin-Delcroix in *Esthétique du livre d'artiste*, Paris, Jean-Michel Place/BNF, 1997, p. 29-30.

16 Sébastien Lapaque, *Théorie de la carte postale*, Arles, Actes Sud, 2014, p. 37.

17 Antonio Bronzino, *Doppio ritratto del nano Morgante come Bacco*, panneau constitué de deux huiles sur toile, 1552, Galleria Palatina, Florence. Le nain Morgante est représenté deux fois, sur les deux côtés d'un panneau ; dans un jeu astucieux, le personnage, vu de face puis de dos, a légèrement changé d'attitude entre les deux moments représentés. Le temps que le spectateur ait pu faire le tour de l'œuvre, c'est l'homme représenté qui semble avoir précédé son mouvement, et s'être, lui aussi, déplacé. Dans une période animée par un débat sur le primat des arts, Bronzino répond avec espièglerie, en offrant une peinture animée, qui surpasserait même les capacités de la sculpture à restituer le relief d'une vie plongée dans le temps.

18 Charles Baudelaire, « Le public moderne et la photographie », in *Salon de 1859*, partie II, in *Écrits esthétiques*, Paris, Christian Bourgois, 1986, p. 286.

19 Douglas Crimp, « Appropriating appropriation », in *On the museum's ruins*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, p. 126-148.

20 Italo Calvino, *op. cit.*, p. 88.

21 *Ibid.*

22 *Ibid.*, p. 89.

23 Ou bien encore « anomique », pour reprendre l'adjectif utilisé par Benjamin Buchloh pour définir l'*Atlas* de Gerhard Richter. Benjamin H. Buchloh, « Gerhard Richter's Atlas: The Anomic Archive », *October*, Vol. 88, Printemps 1990, p. 117-145.