

Monochromophoto par Françoise Gorja



J'ai lu ce texte lors de la soutenance de thèse de Vincent Bonnet (VB) le 1^{er} octobre 2021 à Marseille. VB m'avait invitée à participer à ce jury et, quelques mois auparavant, j'ai commencé à parcourir sa thèse intitulée : « La photographie contre le monochrome ». Celle-ci est constituée de deux volumes séparés : (cahier d'images) + (texte). Dans le texte qui suit, certains guillemets contiennent des extraits de la thèse et les nombres entre crochets renvoient (mais c'est vain ici) aux pages d'extraction. S'ils restent dans le texte c'est pour y suggérer le zigzag de ma propre lecture opérant par sauts d'un volume à l'autre, d'une page à l'autre, voire, par un effet centrifuge d'un livre de ma bibliothèque à l'autre. Commençons :

Je voudrais tout d'abord dire combien a été stimulante la lecture de cette recherche et la poursuite de la quête qu'elle propose, d'un hypothétique genre *monochromographique* (je forge le terme). À la lecture du titre, j'ai d'abord pensé au foisonnement des images abstraites dans les pratiques photographiques actuelles, mais ce n'est pas de cela qu'il s'agit. Pour faire comme Vincent Bonnet et détourner utilement un énoncé, on pourrait dire, après Emmanuel Hocquard, qu'il s'agit plutôt ici de pister, non pas « un énoncé sans accent poétique », mais « une photographie sans image photographique, aussi sèche qu'une biscotte sans beurre. »

Je vais partager une dizaine de points critiques qui m'ont donné à penser.

1 – une série étonnante

« Le point de départ de cette recherche sera un corpus chronologique d'œuvres monochromes et photographiques. » [40] On chemine d'une page de l'album d'essais d'Hyppolyte Bayard (1839) jusqu'à une *Empty Scene* de Suzanne Lafont (2015). L'ensemble, présenté en reproductions et analysé dans les 225 premières pages du texte tente de se constituer en un genre. À peu près tout le corpus est argentique. On va y rencontrer des questions d'optiques, de laboratoire, de propriétés des surfaces sensibles. Les œuvres rassemblées par l'auteur, au fil de leur analyse, apparaissent cependant, de plus en plus, comme un ensemble de singularités, et davantage comme autant de *points critiques* à l'intérieur du travail de chaque artiste, que comme un genre pouvant être saisi par ses caractéristiques et ses enjeux. Pourtant les pièces de cet ensemble ont en commun d'être des photographies débarrassées de toute image. Chacune d'elles est le *point photographique sans image* auquel chacun des artistes est arrivé suivant des raisons propres et différentes les unes des autres. Chacun de ces rectangles vides, impassibles, sollicitent en quelque sorte, des causes extérieures. On a envie de focaliser sur chacun d'eux et de ramifier encore l'enquête, au moment précis de leur production dans chaque travail. Chaque pièce semble être une exception dans l'œuvre qui la contient et où elle résonne, parfois avec d'autres monochromes, mais peints. Se dessine alors dans la pratique photographique du XX^e

siècle élargi cette série étonnante constituée de cases vides imbriquées dans des œuvres par ailleurs foisonnantes.

2 – fonds et figures

Selon Jeff Wall [48] in *Monochrome et photojournalisme dans la série Today de On Kawara* : « Tous les genres se perpétuent aujourd’hui à travers l’acte qui consiste à mettre quelque chose sur le monochrome ». Selon lui donc (en 1993) le monochrome n’échappe pas à sa condition de fond. La question du fond est amenée, par VB, dès le début avec les diptyques d’Andy Warhol [XII] et les *Grau (Gris)* de Gerhard Richter [XX] rapportés au fond dans le tableau *Betty* [XXVI]. « La problématique du fond s’est imposée dès le début de notre recherche... » [257] Le rapport du fond à la figure et le retournement opéré par le monochrome sont étudiés précisément, et c’est sans doute le fond, devenu objet photographique, qui justifie la présence de Liz Deschenes dans le corpus. On sait l’importance du fond dans le travail de Jean-Luc Moulène. James Welling dit avoir commencé sa série des *Degradés* avec l’observation et la photo (polaroid) d’un fond dans un studio de photographie commerciale. Les scènes vides de Yves Klein et de Suzanne Lafont ne sont-elles pas des fonds ? La pièce que VB réalise, *Monospécimen* [CLXIV] lui apparaît, elle aussi, comme un fond : « Un fond de teint inquiétant et sensuel » [298]. Le fait est que, dans une exposition de monochromes, on voit les gens devant les œuvres *faites fond*. Ce devenir fond du monochrome m’a fait penser à une catégorie de monochromes peints qui assument leur nature de fond de manière très photographique. Je pense aux *White Paintings* de Robert Rauschenberg en 1951, « des aéroports pour les lumières et les particules » dit John Cage, aux *4 panneaux de verre* de Richter en 1967, à Ad Reinhardt ou Bernard Venet repeignant leurs monochromes pour effacer les marques d’usages. Se comportant comme des capteurs, ces monochromes rejoignent une sorte de photo, active dans l’espace, qui refuse le mode de la représentation. Ils ont la photo comme *objet théorique*.

3 – genre et exceptions

Denys Riout pose le monochrome comme un genre, *La peinture monochrome. Histoire et archéologie d'un genre*. Ce genre est interne à la peinture. C'est pourquoi de nombreux artistes ayant réalisé des surfaces monochromes en ont refusé l'appellation. Mosset, McCollum, Rauschenberg, Manzoni... Ces artistes du monochrome, en refusant d'intégrer un genre pictural, affirment une position critique et un champ extérieur à la peinture. Une sortie. Peut-être même un extérieur à l'art. « Peut-on faire des œuvres qui ne soient pas d'art ? » demandait Marcel Duchamp. C'est cette extériorité au champ de l'art qui a longtemps fait la force de séduction de la photographie pour les artistes. Certains monochromes (indifféremment peints ou photographiés) ne seraient-ils pas plutôt des *Intermedia* (suivant le terme de Dick Higgins) ? « Il y a *disjonction* quand l'événement visuel photographié remplit et exemplifie à ce point le modèle d'un genre qu'il le déborde créant en somme une exception générique, un raté, générateur à son tour d'exceptions » dit Vincent Labaume [166] à propos de Jean-Luc Moulène. Le caractère d'exception des éléments du corpus réfutant le genre, permet de définir *un champ problématique* dans lequel circulent des photos sans images comme autant *d'éléments paradoxaux* porteurs de sens. Le mot *problématique*, nom et adjectif, apparaît 139 fois dans la recherche.

4 – photographier une couleur

Vincent Bonnet remarque : « Sur les appareils numériques actuels, il n'y a pas de mode scène *monochromophoto* alors qu'il y a toutes sortes de genres photographiques programmés : portrait, paysage, sport, nuit, etc. » [236] Mais oui, ce mode manque ! Photographier enfin, sans acrobatie, une couleur seule. La relever ? (un appareil pipette), la synthétiser ? (un appareil mélangeur). Ce serait bienvenu dans le flux des images. On remarque que des rectangles colorés ont fait leur apparition, de différentes manières, sur Facebook et sur Google Image. Ailleurs [180], Jean-Luc Moulène dit : « La photographie ayant complètement bousculé les réalismes, un monochrome photographique est assez problématique. » VB révèle Jean-Luc Moulène comme l'inventeur de ce que j'appellerais le

monochrome optique, un monochrome qui réinjecte de la vue dans la couleur, c'est-à-dire du corps : *Résurrection* [CLXXXIX]. Au sein des *Disjonctions*, les monochromes (entre les n°13 et 19) appartiennent à une séquence de *corps hallucinés*. Le *monochrome optique* affirme la non planéité de l'image photo et la disruption d'espaces entre l'image photo et le plan du tirage. Un soulèvement de la couleur [279]. Un monochrome *presque* dit Moulène [174]. C'est grâce aux corrections optiques que les monochromes réalisés en photo numérique sont plats. « Une disjonction opère entre l'optique et l'haptique, entre la vision et le toucher » [176]. Il faut disjoindre la couleur de la chose qui en est le support. La couleur est là et elle est photographiée (le bleu du ciel, le noir de la nuit, le vert d'un fond, le jaune d'une boîte). VB parle de couleur *already made* [275]. Même le rectangle noir de Douglas Huebler peut être tiré de son écharpe. Cependant, en comparant deux ciels photographiés, par Giovanni Anselmo et par Ugo Mulas, on voit le problème mis en évidence par la photographie en noir et blanc. Pour photographier une couleur, il faut que la couleur soit *déjà là dans la pellicule*.

5 – la couleur discontinue

Le cahier d'images s'ouvre sur une représentation des couleurs tirée d'un livre de Chevreul [III]. On y voit le paradoxe entre la séparation des couleurs (franches) et leur continuité dans le prisme. J'ai remarqué par hasard que Chevreul présente, dans son livre sur le contraste simultané, à la fin du chapitre deux, le même texte imprimé neuf fois sur neuf pages de couleurs différentes, pour permettre au lecteur d'expérimenter les contrastes. Un précurseur, donc, des deux opus présentés ensuite par VB : *Peintures* de Yves Klein et *Album primo-avrilisque* d'Alphonse Allais. Très logiquement, le cahier se referme sur *La Soupe de Daguerre* (douze photos en couleurs de Marcel Broodthaers), un mélange présenté dans son état encore discontinu. Depuis Ducos de Hauron, Charles Cros et les frères Lumière, la couleur en photo (1869) est obtenue par mélange de 3 couleurs, l'image est filtrée. Les procédés sont trichromiques jusqu'à nos jours. Chaque couleur est une combinaison de 3 couches distinctes. Ducos de Hauron dit [283] « Le problème consiste à forcer le soleil à peindre avec des couleurs *toutes faites* qu'on lui présente

(already made ?) ; on donne au soleil une palette (restreinte) ; il faut qu'il s'en serve avec discernement comme pourrait faire un peintre. » De l'histoire de la photo couleur, depuis les phosphorescences de Niepce jusqu'aux plaques à mosaïque trichrome d'Agfa et à la matrice de Bayer de nos capteurs numériques, on retient que la couleur est une donnée technique interne au dispositif photographique. Il y a bien 3 couleurs *ready made* qui vont permettre à toutes les autres d'apparaître. Cette nature tripartite de la couleur en photo la condamne à des monochromes imparfaits, jamais vraiment unis. Le *Livre blanc* de Paul Graham est un pendant à la *Vérification n°5* de Ugo Mulas [LXXXVII].

6 – l'imprimé

On trouve deux œuvres imprimées au début du cahier d'images : *Peintures* de Yves Klein et *l'Album primo-avrilisque* d'Alphonse Allais. C'est une œuvre imprimée de VB qui le clôt « *Ce sont toujours les autres* » (imprimé d'imprimés). Entre la photographie et le monochrome, y a-t-il l'imprimé ? On peut tracer une histoire du monochrome imprimé depuis le XVII^e siècle : 1617, le carré noir illustrant le chaos dans le traité de Robert Fludd, 1759, la page noire dans *Vie et opinions de Tristram Shandy* de Sterne, à l'inverse la page blanche montrant la carte de l'océan dans *La Chasse au Snark* de Lewis Carroll en 1876. Mais il apparaît que les premiers tableaux noirs imprimés sont, au XIX^e siècle, contemporains de l'invention de la photo. En 1843 Raymond Pelez dans le *Charivari* et Bertall dans *Les Omnibus* rendent compte du salon en s'appliquant à la blague monochrome, sorte de caricature de paysages qui tire un profit comique du fait que, pour les lecteurs de l'époque, un tableau qui ne représente rien n'est pas un tableau. Alphonse Allais avec ses « monochromes pour rire » [36], parmi d'autres, continuera dans cette voie. Et la blague deviendra réalité avec les *Incohérents* et le premier tableau monochrome noir, *Combat de nègres pendant la nuit*, de Paul Bilhaud en 1882 (retrouvé en 2018). Cette tradition humoristique perdurera jusqu'en 1946 avec les caricatures d'un peintre de monochromes : Ad Reinhardt. Je souligne cette veine typographique du monochrome à cause de la place importante donnée à l'imprimé tout au long de la recherche, à cause de son esprit subversif (critique),

de sa nature de symptômes de la perte du sens, du fait que tous ces monochromes sont associés à de longs titres (contrairement aux monochromes modernes qui refuseront toute sujétion à la littéralisation) et aussi parce que la réalisation d'imprimés accompagne les tirages dans de nombreuses pratiques contemporaines (Félix Gonzalez Torres par exemple).

7 – écrire aussi avec les images

À propos d'imprimé, j'ai eu entre les mains deux volumes, texte et images. Je ne reviens pas sur la très belle articulation entre les deux et sur le plaisir à manipuler cet *hypertexte low tech*. D'autant plus que la dynamique opère aussi avec un hors champ qui en est l'enjeu : l'exposition à venir. « ...le point d'arrivée [de la recherche], sa visée, sera un ensemble de pièces produites et pensées par mes soins. » [40] Ce que l'on soupèse, l'objet d'étude est donc incomplet, une partie est là, déjà faite (*already made*), écrite, une autre, l'exposition, un montage dans l'espace des pièces réalisées, est à faire (je ne l'ai découverte, trop furtivement, qu'aujourd'hui). Comme le montrent la photographie de Stieglitz, *Sun Rays, Paula, Berlin* ou celle de Atget, *Fête du trône*, ou encore les montages recomposés de Bellocq, le montage d'images bien qu'il puisse savamment suivre le modèle syntaxique ou cinématographique (comme dit Jean-François Chevrier à propos de Walker Evans) peut aussi par des constellations mobiles faire apparaître du sens inattendu. C'est l'histoire *avec* la photographie : Daniel Arasse ou Aby Warburg. On pourrait imaginer, dans un travail aussi soucieux des images que celui de VB, rendre encore plus opératoire et visible la manipulation de ces images, la mobilité de leurs constellations tout au long de la pensée. Voir ce dont on parle c'est aussi, dans les intervalles entre les images, voir des idées que l'on va articuler *après coup* dans un texte.

8 – un monde à la McLuhan

« Si on liste les pièces de notre petite histoire du monochrome photographique...on constate qu'elles ont presque toutes des titres ... à la fois signifiants et révélateurs » [301] Avec cette observation, qui ouvre le chapitre 3, se creuse une différence profonde entre les

monochromes photographiques et les monochromes des peintres modernes : les *monochromophotos* ont des titres qui en élucident la signification. Pourrait-on dire qu'ils y ajoutent une couleur comme Duchamp décrivait la phrase inscrite sur le ready made ? J'ai ouvert un catalogue Kelly : *Blue Panel, Diagonal with curve, Two Grays, Black Triangle with White, Red Curve*. Littéralité telle que l'énonce Frank Stella : « What You See Is What You See ». Un objet sans référent extérieur, sans « Qu'est-ce que c'est ? » (Ad Reinhardt : What do you represent !). Ce que Lewis Baltz appellera le *degré zéro* de la photographie, à propos des stations-service de Ed Ruscha est proche de cet esprit. Ed Ruscha intitule une de ses prises de vue : *Untitled Gas Station* car il n'y a aucun mot sur le bâtiment photographié. Puisque dans le corpus étudié « Cette dialectique des mots (titre) et des choses (pièce) est un des noyaux durs de l'expérience du monochrome photographique » [303], VB suit la piste de la littéralité *à la lettre*. Le mot *littéral* a un sens différent chez Emmanuel Hocquard [318] et chez Roland Barthes [353]. La littéralité de Hocquard est une opération appliquée à l'intérieur d'un champ donné (ex : du langage au langage) alors que la littéralité de Barthes renvoie à un extérieur du champ considéré (le message littéral). De Barthes à Hocquard on passe du « Qu'est-ce que c'est ? » à « Qu'est-ce que tu dis ? ». Les deux derniers chapitres du texte sont une démonstration par l'exemple que la surface unie des monochromes photographiques en question, prise à la coloration d'une chose ou produite comme qualité de la surface photographique même, n'est pas à appréhender en soi. « Comment l'image photographique est-elle en mesure de nous emmener ailleurs ? » [295]. Une photo même monochrome se donne *à voir et à lire*. Le *texte* de l'image sans image n'est donc pas une image au sens où on l'entend dans les propos de Douglas Huebler : « Ce qui arrive dans le monde s'offre. Il ne s'agit ni de restituer, ni d'interpréter ou d'exprimer quelque chose, juste d'utiliser à peine les choses le temps d'en rapporter une image. Appelons ça une image. On ne cherche ni la pure information ni la pure poésie mais une sorte de monde à la McLuhan dans lequel on transcenderait l'espace de la simple perception. »

9 – portes et fenêtres

Emmanuel Hocquard raconte le *templum*, le champ d'observation rectangulaire que l'augure trace dans le ciel avec son bâton recourbé, où il notera le passage des oiseaux. « Une théâtralité de l'air » dit-il, un ciel découpé dans le ciel. Juste un carré de ciel dans lequel rien ne passe ou bien passent des oiseaux...

Trois pièces du corpus sont des photos de ciels, d'autres donnent à voir une image où ce qui est photographié y est enfoui, Sugimoto, Venet. C'est le titre qui ancre le sujet, *la mer, mon frère*. Dans la *Vérification n°12*, Ugo Mulas dit avoir *photographié une phrase*. En 1952, Robert Pinget fait dire à Mahu dans *Mahu ou le matériau* : « Je pense à mon Kodak, il est posé à côté de mon lit. La nuit, quand j'entends un son, tac, j'appuie sur le déclic. Ça fait des photos toutes noires. » Une certaine pratique de la photo comme acte pur semble passer par la *monochromophoto*. On se souvient tous du refus de déclencher de nos appareils automatiques devant un espace vide ou un ciel sans nuage. Le monochrome sollicite, le plus souvent, une vision périphérique, globale qui ne détaille pas forcément, sinon les alentours, le mur, les attaches, le cartel. VB dit : « Ces deux pièces (*Green Screen #4* de Liz Deschenes et *Index* de Suzanne Lafont) peuvent fonctionner comme *des portes de la perception* au-delà de ce que nous voyons. » [269] Le monochrome photo serait capable de suggérer un passage, un engagement physique du corps. *L'infini, photographie de l'infini à travers le ciel* de Anselmo, en est la première tentative. En 1971 chez Sperone, la photo était accrochée au ras du sol et de taille humaine (153 cm, un exploit pour l'époque) suggérant une expérience d'entrée du spectateur dans le travail et non une représentation. Ce que Anselmo réalisera de manière factuelle dans une autre photo : *Entrare nell opera*.

10 – une quête de sens

Arago avait annoncé : « le Daguerrotypage ne comporte pas une seule manipulation qui ne soit à la portée de tout le monde. » Alphonse Allais proclame : « Et moi aussi je serai peintre ! », artiste monochromal. Les *Incohérents* proposent de « Faire faire une exposition à des gens qui ne savent pas dessiner » [36]. Eastman

ouvre la pratique photographique à n'importe qui « You press the button, we do the rest » [406], Malevitch disait : « Personne ne peut peindre un Raphaël, tout le monde peut peindre un petit carré noir ». « Tout le monde peut le faire ! » affiche un document de salle de l'Espace de l'art Concret [38]. *L'idée du monochrome* et *l'idée de la photographie* semblent partager cette visée que même celui qui ne sait pas faire peut le faire. Les deux ouvrent la porte à une démocratisation de l'expérimentation et à des savoir-faire nouveaux dont une partie est abordée dans cette recherche. La thèse se termine par : « c'est une *pièce montée*. » Ce qui fait écho à Alice de Lewis Carroll « Ce n'est pas une lettre, c'est une pièce de vers ! » et à Mallarmé (via Broodtheers) : « c'est un coup...monté. » Emmanuel Hocquard disait de ses notes : « Là, y'a un truc à faire monter ». Coup ou pièce montés, on sent dans ce montage de mots et d'œuvres, faites et à faire, une logique deleuzienne du sens : il est toujours à produire.