

# BTS PHOTOGRAPHIE

## COMMUNICATION ET ESTHETIQUE DE L'IMAGE – U. 1

Session 2006

Durée : 4 heures

Coefficient : 2

### ***DOSSIER PREPARATOIRE***

CE DOSSIER CONTIENT :

Texte : PUISSANCE DE L'ANONYME, GILLES MORA. Rencontres internationales de photographie Arles, ACTE SUD, pages 11 à 15.

Photographies :

- 1 BRASSAI, *House of illusion*, Paris by Night, 1933
- 2 ROBERT FRANK, *Louis Faurer*, 1947
- 3 MARTIN PARR, *New Brighton*, Merseyside, The Last Resort, 1983
- 4 ROBERT ADAMS, *UNTITLED*, Denver, 1970-74

*La lecture de ce dossier ainsi que la confrontation des images vous permettront d'entamer une réflexion sur :*

***L'ANONYME COMME SUJET PHOTOGRAPHIQUE***

BTS PHOTOGRAPHIE		Session 2006
Communication et esthétique de l'image – U. 1 – DOSSIER PREPARATOIRE		PHCEI
Coefficient : 2	Durée : 4 heures	Page : 1/8

# BTS PHOTOGRAPHIE

## U1 – COMMUNICATION ET ESTHÉTIQUE DE L'IMAGE

SESSION 2006

Durée : 4 heures  
Coefficient : 2

### *DOSSIER PRÉPARATOIRE ADDITIF*

**Texte :** PUISSANCE DE L'ANONYME, Gilles MORA  
Rencontres internationales de photographie Arles, ACTE SUD, pages 11 à 15.

BTS PHOTOGRAPHIE		Session 2006
U.1 – Communication et esthétique de l'image – DOSSIER PRÉPARATOIRE ADDITIF		PHCEI
Coefficient : 2	Durée : 4 heures	Page : 1/6

## PUISSANCES DE L'ANONYME

GILLES MORA

La seule réponse à la question posée par l'anonyme est bien souvent le regret d'une déperdition d'identité. Sur la nature, l'étendue et la destination de celle-ci, la photographie apporte quelques éclaircissements, avec peut-être plus d'évidence parce qu'elle est, souvent, un outil de constat, ce qui ne veut pas nécessairement dire une pure factualité documentaire. Après tout, la fiction, pour qui sait la prendre, renseigne aussi bien sur l'état du monde que la stricte objectivité du fait. La thématique de *L'Anonyme* choisie pour ces XXXII<sup>es</sup> Rencontres Internationales de la Photographie n'est pas pourtant à comprendre au sens littéraire. Il ne s'agit pas, non plus, d'évoquer l'absence de singularité du sujet créateur, dans ce que, traditionnellement, on nomme "photographies anonymes" auxquelles, il y a plus de vingt-cinq ans, Pierre de Fenoyl consacrait un bel album; et qui fournissent matière à de nombreuses et riches collections privées.

On évoquera plutôt, tout au long de ce festival, le sujet anonyme (les gens, les lieux, les objets...), ou, plus précisément, l'anonymisation du sujet telle que la reflète la photographie et, plus généralement, l'image, à partir d'un univers global au sein duquel, désormais, semble disparaître toute notion d'*inattendu*. L'anonyme, ici, ne sera pas tellement l'effacement d'un patronyme, d'une identité nommable ou repérable. C'est, au-delà de tout cela, la mise en place d'un monde convenu, où s'amenuisent, de façon soigneusement orchestrée, prévisible, les marques de l'altérité, ou encore celles de la *variété*. Standardisation (née avec le plein développement, dans les années cinquante, de la société de consommation), imposition de "styles" transculturels, occultation de l'originalité, éloignement de l'inconnu : autant de figures qui viennent, sans coup férir, recouvrir le nouveau paysage humain et social, l'environnement urbain, et qui ne cessent de s'emballer depuis que l'économie néolibérale et la culture postmoderne (les deux vont ensemble) s'attachent à leur promotion.

Il est difficile d'utiliser l'espace événementiel d'un festival pour mener un constat rigoureux, *via* la photographie, des figures de l'anonyme. Mais il paraissait intéressant de les évoquer, tant leur récurrence marque non seulement le médium photographique, mais toute une partie de l'art contemporain,

BTS PHOTOGRAPHIE		Session 2006
U.1 – Communication et esthétique de l'image – DOSSIER PRÉPARATOIRE ADDITIF		PHCEI
Coefficient : 2	Durée : 4 heures	Page : 2/6

y compris, sous sa forme inversée, la glorification de la célébrité, le *people* ou la mode comme genre, celui dans lequel excelle, par exemple, Peter Lindbergh et qui se voit d'ailleurs de plus en plus investi par l'évocation, dans son univers même, de l'indifférente banalité de l'anonyme.

Depuis le milieu du siècle précédent, la photographie est venue accompagner, d'abord pour en témoigner, puis ensuite le dénoncer, pour enfin le célébrer (qu'on pense au pop art), ce désastre du singulier. L'avènement, grâce à la photographie, du sujet anonyme, a eu lieu dès qu'un opérateur a pointé son objectif sur son environnement, assurant immédiatement la promotion de l'insignifiant. Bien sûr, la tradition de la peinture historique, le désir de l'enregistrement d'un monde indexé par les choix culturels des premiers photographes de voyage (Maxime Du Camp et l'Égypte, la Mission Héliographique...) ont d'abord favorisé une singularité reconnaissable des thèmes traités : portraitistes, paysagistes du XIX<sup>e</sup> siècle photographique se concentrent en priorité sur des motifs reconnus par la notoriété. Mais les premières images de Charles Nègre, à côté des vues de la capitale, Paris, commencent à esquisser la description de la Ville, cette entité formée par l'addition de lieux et de personnages sans noms, comme ces *Ramoneurs en marche* (1851-1852) le long d'un parapet (lequel ?), quelque part dans Paris. Il existe, tout au long de l'expansion de la photographie au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, la double combinaison de l'anonymat : celui du photographe amateur (souvent labellisé par le fameux : "photographe anonyme") et du sujet lui-même. Les individus, les sites remarquables, auront désormais de sévères concurrents : gens et lieux sans nom, formidable matériau dont l'archivage est rendu soudain possible par la photographie, sous des prétextes les plus divers : anthropologiques (le photographe voyageur), judiciaires (Alphonse Bertillon et compagnie), sociales (Disdéri et ses "cartes de visites"), politiques (de Lewis Hine à la Farm Security Administration), topographique (la Mission de la DATAR) jusqu'à la promotion poétique de l'objet, fructueux état des choses – qu'importe leur nature – qu'obtient la photographie lorsque, par son geste de prise, elle les retire de leur contexte. C'est dans cet esprit-là que Baudelaire a construit le sentiment esthétique moderne, celui qui naît du plaisir à se fondre dans l'anonyme du nouveau décor des villes. Délicate jouissance autour de laquelle le photographe Atget (en était-il conscient ?) et surtout l'Américain Walker Evans (de façon toute délibérée, lui) développeront leur poétique urbaine.

S'il faut, une fois encore, un point de départ photographique raisonné à la réflexion photographique sur les puissances de l'anonyme, c'est justement Walker Evans qui nous le donne dès 1938, lorsqu'il entreprend sa série d'images de passants, pris à l'improviste dans le métro de New York (*Many Are Called*). Nous en trouvons l'écho, cette année, avec le récent travail similaire mené par Luc Delahaye (*Portraits*). Pétri de références au monde du cinéma, Evans avait, à la suite des *Temps modernes* de Charlie Chaplin (1936), compris l'aliénation dont souffre l'individu dans le tissu du monde urbain.

BTS PHOTOGRAPHIE		Session 2006
U.1 – Communication et esthétique de l'image – DOSSIER PRÉPARATOIRE ADDITIF		PHCEI
Coefficient : 2	Durée : 4 heures	Page : 3/6

Sa "suite photographique" vient témoigner de façon profonde de ces effets qui font oublier à l'homme des villes son identité, pour s'abandonner à une dépersonnalisation dépeinte par Evans comme une mort sociale, visible sur ce cortège de passagers, saisis dans leur sommeil ou dans l'effondrement de leur identité consécutif à la fatigue. A la fin des années quarante, Evans récidive, cette fois sur des passants, femmes-consommateurs prises, toujours à leur insu, dans la frénésie de consommation devant les grands magasins de Chicago. Pratiquement la même année, dans la même ville, Harry Callahan mène un projet quasi similaire. Une fois encore, Evans conduira sa recherche sur l'anonymat des grandes villes avec la série *Labour Anonymous* où surgissent, dans le champ de l'objectif, les figures singulières du monde du travail urbain. On verra, vingt ans plus tard, Lee Friedlander s'attacher lui aussi, pour les mêmes raisons, à cette thématique. Garry Winogrand redéfinira également la *street photography* à partir des années soixante sur cette base-là : la rue des villes américaines n'est rien d'autre qu'un vaste territoire indifférencié, au sein duquel les habitants fournissent aux photographes les prétextes d'une nouvelle approche. Loin d'être marquée par le souci de dénonciation sociale qui a défini les générations précédentes, la *street photography* de Winogrand utilise de façon tout égoïste l'indifférenciation du modèle, son anonymat, pour constituer sur les ruines de la personnalité désormais aléatoire une esthétique du surgissement purement photographique, celle-là même que viennent mimer, quarante ans plus tard, *Les Faux Passants* de David Rosenfeld. On est loin, à des époques presque synchroniques, du "réalisme" propre à l'humanisme photographique français, pour lequel la rue et son décor, comme chez Robert Doisneau ou ses épigones, fourniront pour longtemps des occurrences poétiques qui viennent habiller le sujet des habits propres au *type*, et le sauvent de l'anonymat en le revêtant des oripeaux du pittoresque.

Du reste, c'est bien aux Etats-Unis, et par la photographie, que ce mouvement d'anonymisation des gens et des choses s'accéléra. La promotion de l'art vernaculaire dont, depuis Paul Strand, Charles Sheeler, ou Ralph Steiner (si l'on veut ne pas nommer, une fois encore, Walker Evans), la photographie se nourrissait allait donner à l'objet de consommation une place prépondérante, que venait soudain emballer, dans les années soixante, le pop art.

Les séries d'images entreprises par des artistes comme Edward Ruscha (*26 Gasoline Stations*, 1962, par exemple) habitaient l'œil du spectateur à la monotonie de la répétition architecturale de série, comme s'y employait, dans un autre domaine, le recensement des produits de la société marchande par Andy Warhol. La standardisation, marque obligée de la structure économique surchauffée, devenait soudain la base archétypale d'une nouvelle forme d'art dont on peut dire qu'elle cherchait surtout l'identique plus que la diversité, au nom d'un principe critique et ludique de corrélation entre deux niveaux, celui du monde de la production marchande et celui de la production esthétique.

BTS PHOTOGRAPHIE		Session 2006
U.1 – Communication et esthétique de l'image – DOSSIER PRÉPARATOIRE ADDITIF		PHCEI
Coefficient : 2	Durée : 4 heures	Page : 4/6

On pourrait en rester là, et se contenter d'affirmer que la combinaison entre la leçon de Marcel Duchamp et les méthodes du pop art devait fatalement converger vers une acceptation, par le grand public, de critères esthétiques nouveaux : plus enclin à une réception des valeurs visuelles courantes ("ambiantes" ?), qu'à une recherche de la distinction par la différence. On se gardera bien de réduire cet effet-là au phénomène de l'anonymisation qui nous intéresse ici. Pourtant, l'un ne va pas sans l'autre. Et si l'on considère le détonnant mélange entre une société déportée, depuis la fin des années quatre-vingt, vers la globalisation des marchés et des cultures, et l'habitude que nous avons de considérer de plus en plus l'activité artistique comme un écho des valeurs économiques dominantes, même si elle s'accorde l'alibi de la contestation critique grâce à d'habiles jeux de mimétisme, on comprendra l'importance prise, à ce jour, par ce thème de l'anonyme. Non seulement touchant à notre environnement, nivelé, laminé sous l'effet des supra-modes qu'impose la marchandisation globale, mais encore portant sur les formes mêmes de l'expression esthétique, conditionnées au point le plus incandescent par les exigences d'un marché international soigneusement calibré.

Les photographes ont donc depuis longtemps enregistré cette éclosion de l'anonyme, dans le même temps qu'ils la provoquaient. Avec la modernité, ils en ont loué les formes objectives, que ce soit à travers la célébration du sujet vernaculaire, aussi bien chez les Allemands de la Nouvelle Objectivité, que dans le paysage américain. Ils ont très vite compris la forme provocante et ambiguë du sujet anonyme, volontairement retranché derrière les masques les plus divers ("l'incognito"), protégeant son identité dans l'entreprise pornographique, ou tout simplement jouant avec les simulacres du déguisement, les métamorphoses du corps, comme l'évoque Alain Sayag dans son exposition collective *Les Masques*. Attentifs aux déracinements contemporains, beaucoup de photographes, par un mouvement auquel fait écho tout un pan de la littérature depuis Kafka ou Samuel Beckett, témoignent désormais pour que *l'impersonnalité* ne suffise plus à garantir – ou remplacer – l'anonymat, cette "espèce de sans nom d'où rien n'émerge" comme le décrit Maurice Blanchot, et qui, d'une façon certaine, relève de l'énigme de l'être, tragiquement ou passivement nivelé par les circonstances historiques et sociales.

Il existe ainsi des qualités, ou des degrés de l'anonyme, que la photographie, tout au long de son histoire, a su ménager, et parfois faire cohabiter. Un artiste contemporain comme Patrick Tosani, qui travaille depuis longtemps sur le statut d'objets les plus anonymes (cuillères, talons de chaussures...) mais certes pas les plus impersonnels (parties corporelles, comme la chevelure ou les ongles), s'est toujours attaché – en privilégiant notamment leur format de présentation, leur mise en rapport au spectateur – à leur conférer une particularisation, une définition et une présence nouvelles. Ses récentes séries explorent ainsi les avatars d'une anthropomorphie généralisée du vêtement-objet, délibérément poétique.

BTS PHOTOGRAPHIE		Session 2006
U.1 – Communication et esthétique de l'image – DOSSIER PRÉPARATOIRE ADDITIF		PHCEI
Coefficient : 2	Durée : 4 heures	Page : 5/6

D'autres, tel Stéphane Couturier, trouvent dans la standardisation architecturale des grands ensembles urbains le matériau parfait pour une entreprise comparatiste rigoureuse et monumentale, dégageant les éléments d'une "ville générique" née des croisements de Séoul, Tôkyô, Paris ou Moscou. Ce regard critique à propos de la notion d'archétype, au cœur même des effets d'anonymat, et nourri par la réflexion de Michel Foucault autour de l'enfermement, l'artiste américain James Casebere le porte jusqu'à l'épuration onirique sur les architectures de lieux publics, volontairement calibrées de façon réductrice par un égal et excessif souci de fonctionnalité jamais dépourvu d'arrière-pensée idéologique chez leurs concepteurs.

C'est donc autour de ces "puissances de l'anonyme" que se construit, cette année, la XXXII<sup>e</sup> édition des Rencontres Internationales de la Photographie, fidèles, une fois encore, aux enjeux majeurs qui agitent le médium.

BTS PHOTOGRAPHIE		Session 2006
U.1 – Communication et esthétique de l'image – DOSSIER PRÉPARATOIRE ADDITIF		PHCEI
Coefficient : 2	Durée : 4 heures	Page : 6/6

## PUISSANCES DE L'ANONYME

GILLES MORA

La seule réponse à la question posée par l'anonyme est bien souvent le regret d'une déperdition d'identité. Sur la nature, l'étendue et la destination de celle-ci, la photographie apporte quelques éclaircissements, avec peut-être plus d'évidence parce qu'elle est, souvent, un outil de constat, ce qui ne veut pas nécessairement dire une pure factualité documentaire. Après tout, la fiction, pour qui sait la prendre, renseigne aussi bien sur l'état du monde que la stricte objectivité du fait. La thématique de *L'Anonyme* choisie pour ces XXXII<sup>es</sup> Rencontres Internationales de la Photographie n'est pas pourtant à comprendre au sens littéraire. Il ne s'agit pas, non plus, d'évoquer l'absence de singularité du sujet créateur, dans ce que, traditionnellement, on nomme "photographies anonymes" auxquelles, il y a plus de vingt-cinq ans, Pierre de Fenoyl consacrait un bel album; et qui fournissent matière à de nombreuses et riches collections privées.

On évoquera plutôt, tout au long de ce festival, le sujet anonyme (les gens, les lieux, les objets...), ou, plus précisément, l'anonymisation du sujet telle que la reflète la photographie et, plus généralement, l'image, à partir d'un univers global au sein duquel, désormais, semble disparaître toute notion d'*inattendu*. L'anonyme, ici, ne sera pas tellement l'effacement d'un patronyme, d'une identité nommable ou repérable. C'est, au-delà de tout cela, la mise en place d'un monde convenu, où s'amenuisent, de façon soigneusement orchestrée, prévisible, les marques de l'altérité, ou encore celles de la *variété*. Standardisation (née avec le plein développement, dans les années cinquante, de la société de consommation), imposition de "styles" transculturels, occultation de l'originalité, éloignement de l'inconnu : autant de figures qui viennent, sans coup férir, recouvrir le nouveau paysage humain et social, l'environnement urbain, et qui ne cessent de s'emballer depuis que l'économie néolibérale et la culture postmoderne (les deux vont ensemble) s'attachent à leur promotion.

Il est difficile d'utiliser l'espace événementiel d'un festival pour mener un constat rigoureux, *via* la photographie, des figures de l'anonyme. Mais il paraissait intéressant de les évoquer, tant leur récurrence marque non seulement le médium photographique, mais toute une partie de l'art contemporain,

BTS PHOTOGRAPHIE	Session 2006
Communication et esthétique de l'image – U. 1 – DOSSIER PREPARATOIRE	PHCEI
Coefficient : 2	Durée : 4 heures
	Page : 2/8



Sa "suite photographique" vient témoigner de façon profonde de ces effets qui font oublier à l'homme des villes son identité, pour s'abandonner à une dépersonnalisation dépeinte par Evans comme une mort sociale, visible sur ce cortège de passagers, saisis dans leur sommeil ou dans l'effondrement de leur identité consécutif à la fatigue. A la fin des années quarante, Evans récidive, cette fois sur des passants, femmes-consommateurs prises, toujours à leur insu, dans la frénésie de consommation devant les grands magasins de Chicago. Pratiquement la même année, dans la même ville, Harry Callahan mène un projet quasi similaire. Une fois encore, Evans conduira sa recherche sur l'anonymat des grandes villes avec la série *Labour Anonymous* où surgissent, dans le champ de l'objectif, les figures singulières du monde du travail urbain. On verra, vingt ans plus tard, Lee Friedlander s'attacher lui aussi, pour les mêmes raisons, à cette thématique. Garry Winogrand redéfinira également la *street photography* à partir des années soixante sur cette base-là : la rue des villes américaines n'est rien d'autre qu'un vaste territoire indifférencié, au sein duquel les habitants fournissent aux photographes les prétextes d'une nouvelle approche. Loin d'être marquée par le souci de dénonciation sociale qui a défini les générations précédentes, la *street photography* de Winogrand utilise de façon tout égoïste l'indifférenciation du modèle, son anonymat, pour constituer sur les ruines de la personnalité désormais aléatoire une esthétique du surgissement purement photographique, celle-là même que viennent mimer, quarante ans plus tard, *Les Faux Passants* de David Rosenfeld. On est loin, à des époques presque synchroniques, du "réalisme" propre à l'humanisme photographique français, pour lequel la rue et son décor, comme chez Robert Doisneau ou ses épigones, fourniront pour longtemps des occurrences poétiques qui viennent habiller le sujet des habits propres au *type*, et le sauvent de l'anonymat en le revêtant des oripeaux du pittoresque.

Du reste, c'est bien aux Etats-Unis, et par la photographie, que ce mouvement d'anonymisation des gens et des choses s'accéléra. La promotion de l'art vernaculaire dont, depuis Paul Strand, Charles Sheeler, ou Ralph Steiner (si l'on veut ne pas nommer, une fois encore, Walker Evans), la photographie se nourrissait allait donner à l'objet de consommation une place prépondérante, que venait soudain emballer, dans les années soixante, le pop art.

Les séries d'images entreprises par des artistes comme Edward Ruscha (*26 Gasoline Stations*, 1962, par exemple) habitaient l'œil du spectateur à la monotonie de la répétition architecturale de série, comme s'y employait, dans un autre domaine, le recensement des produits de la société marchande par Andy Warhol. La standardisation, marque obligée de la structure économique surchauffée, devenait soudain la base archétypale d'une nouvelle forme d'art dont on peut dire qu'elle cherchait surtout l'identique plus que la diversité, au nom d'un principe critique et ludique de corrélation entre deux niveaux, celui du monde de la production marchande et celui de la production esthétique.

BTS PHOTOGRAPHIE		Session 2006
Communication et esthétique de l'image – U. 1 – DOSSIER PREPARATOIRE		PHCEI
Coefficient : 2	Durée : 4 heures	Page : 3/8

D'autres, tel Stéphane Couturier, trouvent dans la standardisation architecturale des grands ensembles urbains le matériau parfait pour une entreprise comparatiste rigoureuse et monumentale, dégageant les éléments d'une "ville générique" née des croisements de Séoul, Tôkyô, Paris ou Moscou. Ce regard critique à propos de la notion d'archétype, au cœur même des effets d'anonymat, et nourri par la réflexion de Michel Foucault autour de l'enfermement, l'artiste américain James Casebere le porte jusqu'à l'épuration onirique sur les architectures de lieux publics, volontairement calibrées de façon réductrice par un égal et excessif souci de fonctionnalité jamais dépourvu d'arrière-pensée idéologique chez leurs concepteurs.

C'est donc autour de ces "puissances de l'anonyme" que se construit, cette année, la XXXII<sup>e</sup> édition des Rencontres Internationales de la Photographie, fidèles, une fois encore, aux enjeux majeurs qui agitent le médium.

<b>BTS PHOTOGRAPHIE</b>	Session 2006
Communication et esthétique de l'image – U. 1 – <b>DOSSIER PREPARATOIRE</b>	PHCEI
Coefficient : 2	Durée : 4 heures
	Page : 4/8