

Le Musée de la Photographie et sa pertinence sémiotique. *Le Museo Fotografia Contemporanea, Cinisello Balsamo*, Milano.

*Penser/Classer. Que signifie la barre de fraction ? Que me demande-t-on au juste ? Si je pense avant de classer ? Si je classe avant de penser ? Comment je classe ce que je pense ? Comment je pense quand je veux classer ?* (Perec)

Le Musée de la Photographie Contemporaine de Cinisello Balsamo<sup>83</sup>, à quelques kilomètres de Milan, est situé dans l'aile sud de la Villa Ghirlanda, une splendide villa du XVIII<sup>e</sup> siècle, nichée dans un jardin historique, qui est le centre de l'activité culturelle de la ville. En plus d'un salon organisé et structuré pour les travaux de restauration, des grandes salles dédiées aux archives des fonds<sup>84</sup> et au travail de mise en archives et d'autres salles encore consacrées, elles, à la diactique, le Musée possède aussi un vaste espace – une bibliothèque qui abrite la seconde collection du livre en Europe, au deuxième rang derrière la Bibliothèque Nationale de France de Paris. La bibliothèque se compose de 10 000 livres, provenant de la donation Lanfranco Colombo, de l'acquisition de la bibliothèque d'Amicare Ponchielli et de plus petites acquisitions effectuées pendant les travaux préparatoires à l'ouverture. Le musée a été fondé grâce à la clairvoyance et à l'engagement de Roberta Valtorta, organisatrice et directrice scientifique.

Mon intérêt pour ce musée, le premier en Italie, ne dérive pas seulement d'une passion personnelle pour la production photographique contemporaine, mais plutôt des questions reprenant de vieux problèmes théoriques qui ont accompagné la naissance de la photographie et qui continuent à concerner son interprétation critique, historique, sociologique et sémiotique. C'est dans ce sens que le musée photographique constitue un banc d'essai pour les réflexions sémiotiques à propos de la pratique photographique étant donné que le musée, par le biais du catalogage, du classement, de l'exposition et de la disposition spatiale des œuvres, fournit des réponses – même s'il s'agit de simples tentatives – aux problèmes théoriques que nous voulons élucider. Plus encore que les expositions personnelles des artistes, les expositions monographiques ou celles dédiées à un genre – ce qui nous intéresse surtout – est justifié par l'identité artistique du photographe ou par le genre – ce qui nous intéresse surtout – sont les expositions des archives et des fonds, c'est-à-dire les différentes collections d'un musée afin d'analyser *in situ* et « en acte » le catalogage et le classement de la photographie contemporaine ; dans ce cas on part toujours d'une matière plutôt informelle, celle des diverses collections provenant en général de cultures, lieux et époques différents, et l'exposition a pour tâche d'une façon ou d'une autre de les faire dialoguer stratégiquement entre eux dans la salle d'exposition.

Même s'il semble banal, l'un des problèmes fondamentaux pour comprendre les sections d'exposition, et pas uniquement l'histoire critique de la pratique photographique,

<sup>83</sup> Je remercie beaucoup Paolo Fabbri qui m'a signalé la re-ouverture de cet espace expositif.

<sup>84</sup> Les fonds photographiques sont 18 ; parmi les plus importants on rappelle le Fond « Archives de l'espace », Fond « Ville de Cinisello Balsamo », Fond « Idée de Métropole », Fond « Milan sans Frontières », Fond Paolo Monti, Fond Paolo Giori, Fond Enzo Nocera, Fond Lanfranco Colombo, Fond Arno Hammacher, Fond Federico Patellani.

<sup>85</sup> Le paysage photographique en Italie a une très grande tradition, comme le démontre plusieurs expositions qui ont lieu à Palazzo Magnani à Modène.

consiste à insister encore une fois sur la dichotomie entre photographie artistique et photographie documentaire<sup>86</sup>. Auquel cas il faudrait savoir exactement si le fondement de cette dichotomie réside dans une propriété éminemment textuelle de l'image ou si au contraire elle provient simplement du type de regard que l'on pose sur les photographies (versant réceptif) et des pratiques productives auxquelles elles sont liées (versant productif). Si nous penchons bien entendu pour la seconde solution, nous devons préciser cependant que cela ne nous porte pas du tout à affirmer l'indifférence de la configuration textuelle de l'image, mais que cela nous permet plutôt de montrer comment les différentes pratiques interprétatives (documentaire ou artistique, par exemple) peuvent de multiples façons rendre pertinente la textualité, et construire divers parcours textuels. Désormais nous sommes habitués à nous rendre à des expositions qui exposent des photographies de guerre, considérées autrefois comme faisant partie du domaine de la photo de journalisme – c'est justement ce qui se passe actuellement à Paris à la Bibliothèque Nationale avec l'exposition *A. Capa, photographie* – et à rendre pertinents des isotopies plastiques et des parcours sémiotiques que nous n'activerions pas si les photographies y étaient présentées comme de simples photos de journalisme d'actualité. Ces réflexions ne mettent évidemment pas en cause le problème de la valeur des images, ni celle de la diffraction du goût et du jugement esthétique : plutôt elles visent à remarquer que « les textes sont configurés par les situations concrètes auxquelles ils participent ; en outre, par la médiation des genres et les discours, ils s'articulent aux pratiques sociales dont les situations d'énonciation et d'interprétation sont des occurrences » (Rastier, F., *Arts et sciences du texte*, Paris, PUF, 2001, p. 228). Dans un certain sens c'est la pratique qui construit la textualité, c'est le statut avec lequel l'image circule dans le social qui construit les parcours de « sémantisation » du texte photographique. Comme l'affirme Angremy, président de la Bibliothèque nationale de France :

Les arpentages topographiques d'Atget sont désormais les premiers paysages de la modernité, l'intention publicitaire n'est plus perceptible dans les célèbres natures mortes de Kertész ou d'Outerbridge et il arrive qu'on reconnaisse une réelle qualité esthétique aux archives anthropométriques qu'on ira même jusqu'à exposer aux murs des galeries, hors de leur contexte, en tant que portraits (J.-P. Angremy, « Préface » à *La confusion des genres en photographie*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2001, p. 7).

Si en sémiotique nous nous sommes souvent débarrassés des documents traitant de l'œuvre d'art pictural, pour faire parler uniquement l'œuvre prise dans son immanence, il nous est plus difficile d'isoler l'image photographique de son lieu d'inscription, sous peine de l'incompréhension de ses statuts et de sa situation dans la culture contemporaine et dans les pratiques interprétatives quotidiennes. Nous ne pouvons donc pas ensuite éviter de nous demander, dans une exposition comme celle de Cinisello, qui était à l'origine de la commande des paysages lombards exposés sur un mur de la salle du musée. Le corpus exposé, choisi dans une collection intitulée « Archives de l'espace », fonds donné par la Région de la Lombardie, révèle comment beaucoup de grands paysagistes italiens tels Ghirri, Basilio, Barbieri et Jodice se sont adonnés à l'opération spécifique de la photo

<sup>86</sup> Cf. Bourdieu, P. et alii, *Un Art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Minuit, 1965 et Floch, *Les Formes de l'empreinte*, Périgueux, Fanlac, 1986.

cas l'image exposée au musée, étant méta-photographique<sup>38</sup>, peut être rendue pertinente par des historiens et des sociologues au titre de documentaire d'une pratique d'instauration.

#### Le parcours de l'exposition, entre genre et statut

Notre parcours dans la salle expositive du musée commence avec « les avant-gardes des années 20 jusqu'à l'informel ». Un panneau placé à l'entrée de la salle nous présente les images qui ont fait l'histoire du médium photographique : non seulement Bellmer (*La Poupée*, 1934), mais aussi trois splendides photogrammes de L. Veronesi (dont un reproduit ici, datant de 1937), une œuvre de Herbert Bayer (*Wall with Stringles*, 1936), d'A. Siskind, d'O. Steinert, de W. Mantz, de P. Monti, etc. et enfin trois paysages de Mario Giacomelli. Ici le critère d'exposition renvoie à un catalogue historique, mais surtout à un catalogue-historique et artistique qui pourrait s'intituler « recherches linguistiques et expérimentations artistiques ». On n'y trouve aucune trace d'un classement par genres, même si c'est véritablement un classement générique qui accompagne trois des murs de la salle, où nous pouvons admirer les paysages métropolitains de Milan photographiés par les plus grands photographes du monde : il ne s'agit donc pas exclusivement des photographes italiens, déjà cités, engagés dans la photographie documentaire régionale (qui font partie du projet « Archives de l'espace »), mais aussi d'étrangers comme, entre autres, Fischl et Weiss (*Sans titre, Milan Cathédrale*, 1992-2000), T. Struth (*Cathédrale de Milan, Façade*, 1998) réunis à la fin des années 90 pour un projet nommé « Milan sans frontières » et accueillis ensuite dans l'exposition homonyme organisée par R. Valtorta.

Nous remarquons avant tout que les paysages exposés aux murs sont de dimensions plutôt considérables, alors que les images montrées sur les panneaux sont de dimensions nettement plus discrètes. Les panneaux expositifs, qui présentent les œuvres sur des rayonnages spéciaux, niment un mouvement en saillie vers l'observateur, un mouvement de « venir à l'encontre », tandis que la disposition des paysages, suspendus aux murs, marque le fonctionnement d'ouverture vers l'extérieur typique des paysages qui, comme l'affirme l'historien de l'art V. Stoichita, fonctionnent comme des ouvertures « à fenêtre »<sup>39</sup> vers l'horizon.

Sur les panneaux au centre de la pièce, et qui la divisent en deux parties non symétriques, nous trouvons un autre panneau expositif, qui adopte le critère déjà utilisé dans le cas des places réservées aux avant-gardes et à l'expérimentation : il s'agit cette fois de la photographie « artistique » des années 70-80, années largement liées au conceptualisme. On note en particulier la production de Mimmo Jodice dont nous trouvons ici trois exemplaires : *Coupe, Brûlure et Vraie photographie*, œuvres de la moitié des années 70. Les trois images représentent une feuille de papier blanc qui occupe toute la surface de la photographie : dans le cas de *Coupe*, une main trace avec un coup de ligne blanche sur le

<sup>38</sup> « Dans ses formes les plus aventureuses, celles qui thématisent la photographie elle-même comme acte, comme médium, comme pratique sociale, etc., la photographie artistique doit désormais être conçue comme une métaphotographie, c'est-à-dire comme un art qui crée des images dont l'unique référent est constitué par d'autres images, et qui par là même casse "l'illusion" de la transparence de l'image photographique [...] et accède à l'autonomie artistique » (Schaeffer, J.-M., « Du portrait photographique », dans *Portraits, singulier pluriel 1980-1990. Le photographe et son modèle*, Paris, Hazan/Bibliothèque nationale de France, 1997, p. 12).

<sup>39</sup> On se réfère notamment à la remarquable tréisation de V. Stoichita dans *L'instauration du tableau*, Méridiens Klincksieck, 1993 sur la nature morte et le paysage.

documentaire des campagnes et des villages de la région qui, comme dans le cas des arpentages topographiques du Paris du début du siècle d'Atget, assument le statut de « paysages artistiques », devenant des œuvres d'art libérées de tout objectif testimonial. On ne peut pas oublier que, comme l'affirme Rastier :

de simples précisions philologiques sur la date, le genre, l'auteur et les destinataires d'un texte conditionnent au sens fort sa compréhension et au sens faible son interprétation : le parcours de l'interprétation part de ces conditions herméneutiques pour reconstituer les formes sémantiques du texte, puis fait retour de ces formes vers ces conditions, pour soumettre leur pertinence à examen critique (Rastier, 2001, *op. cit.*, p. 59).

Si on considère la situation plus spécifique des musées, on doit prendre en compte que :

la collection photographique muséale est toujours en partie une collection d'objets trouvés. Les images ne sont pas sélectionnées uniquement en vertu d'un canon esthétique fermement établi, mais tout autant à cause de leur prégnance individuelle, que celle-ci soit due à leur organisation formelle, aux objets empreints, à leur allure (ce « je ne sais quoi » que Barthes qualifiait de *purctum*) ou simplement à leur âge. Bien sûr, il existe indéniablement une pression institutionnelle qui vise à la constitution de corpus d'images référables à des œuvres individuelles, et cette pression est d'autant plus forte que les images sélectionnées sont récentes. Mais plus on se rapproche des premières décennies de l'histoire de la photographie et plus les critères de sélection se brouillent : à la limite une daguerréotypie peut déjà prétendre au statut muséal, *du simple fait qu'elle existe*. Autrement dit, l'art photographique en tant qu'institution muséale, semble osciller en permanence entre le *document* et le *monument* (Schaeffer, J.-M., *L'image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, 1987, p. 158, c'est moi qui souligne).

Si l'âge peut accéder au critère artistique, on s'aperçoit que l'histoire des expositions d'art nous interdit donc de décider *a priori* quelles peuvent être les « qualités » d'une image artistique, même si par exemple, la recherche linguistique – nous sommes ici dans les années 20 du XX<sup>e</sup> siècle – qui parvient à l'abstraction<sup>40</sup> à cette époque dévoila les possibilités qu'à la photographie de dépasser son destin d'image transparente ; dans ce sens la recherche linguistique et méta-textuelle a joué pratiquement autrefois le rôle de manifeste d'une « artiscité » immanente à l'image photographique. Mais nous savons bien que les expérimentations de Veronesi (Photo 1), par exemple, peuvent être sémantisées non seulement sous un regard qui les rend pertinentes en tant que « recherches linguistiques » vouées à l'autonomisation du langage photographique par rapport au modèle, mais aussi comme documents d'un « faire » technique, témoignage d'une pratique productive. Dans ce

<sup>40</sup> On pense surtout aux photogrammes de Luigi Veronesi en Italie et aux rayogrammes de Man Ray en France.

paysages, mais plutôt des portraits d'enfants et d'adolescents qui nous regardent droit dans les yeux (voir les images de M. Signorini) et des représentations de diverses variétés de plantes (T. Mangano, *In urbe*, 2000). Les photographes engagés dans ce projet se sont consacrés non tant au genre qui se rapproche le plus du thème choisi, la photographie d'architectures urbaines, le reportage de rue, etc., mais plutôt aux genres qui ne renvoient pas au thème de la ville : le portrait qui singularise un personnage ou un groupe, en le rendant unique ; la nature morte qui demande au spectateur un regard rapproché, qui contemple la texture des objets représentés. Ainsi la relation habituelle entre sujet et genre est-elle bouleversée et c'est justement ce renversement qui met en évidence la vitalité du critère de perception et de sémantisation des images à travers les genres. L'intérêt qu'offre encore à mon avis la comparaison entre l'image contemporaine et la stabilisation des genres de tradition picturale provient du fait, en ce qui nous concerne, que nous ne nous limitons pas à identifier le genre à un certain objet ou type d'objets représentés, mais qu'au contraire le discours sur les genres nous permet de mettre en évidence des fonctionnements énonciatifs qui renvoient à des pratiques qui se fondent sur certaines relations perceptives comme par exemple regarder à distance ou de manière rapprochée : l'ouverture pour le paysage, la saillie pour la nature morte ou encore la focalisation « singularisante » pour le portrait, etc. Il ne s'agit donc pas de travailler sur les genres en les identifiant simplement avec l'objet représenté, mais plutôt en recourant à l'énucléation d'une certaine praxis énonciative ; d'ailleurs on peut faire d'une reprise en macro-zoom d'un corps humain un paysage, et faire une nature morte qui représente des objets qui sont de toute évidence en plastique. N'oublions pas qu'il ne s'agit pas de rendre trop normative l'idée de genre et de l'identifier à un ensemble de règles, mais de considérer le genre comme un niveau d'analyse de la textualité : comme l'affirme Rastier, le genre est un niveau de médiation entre le texte, la situation et la pratique.

#### La « photographie sociale » comme critère expositif

Sur un autre panneau qui court le long d'un mur de la salle nous trouvons des images qui sont cataloguées sous le titre un peu vague de « photographie sociale » : ce sont des portraits faits par Federico Patellani (mentionnons en particulier ceux du philosophe Benedetto Croce, datant de 1946 et celui du peintre Mario Sironi, de 1950) des paysages, des scènes de rue de Ferdinando Scianna, des photos de reportage de Mario De Biasi, d'Édouard Boubat, des paysages et des scènes d'intérieurs de Gianni Berengo Gardin, etc. Il ne s'agit plus d'un critère expositif historico-artistique, ni générique, mais en fait la photographie sociale devrait rendre pertinente d'une part la thématique des œuvres, qui ne coïncide pas avec le genre, de l'autre le statut avec lequel elles circulent dans le social. Si les thématiques des images recueillies ici sont très différentes, le statut de photo documentaire est absorbé par la dimension artistique, non seulement à cause de la disposition évidente dans le musée, mais à cause de la présence de portraits comme celui du peintre Mario Sironi fait par Patellani, travaillé post-impression – image qui renvoie davantage à des recherches linguistiques et à des expérimentations, plutôt qu'à un reportage-témoignage de l'atelier de l'artiste italien. Les images exposées sous la légende « photographie sociale », comme nous l'avons vu, n'excluent ni les textes expérimentaux, ni les textes au statut artistique réalisés par certains des photographes parmi les plus célèbres et légitimés dans le monde entier. Peut-être que la photographie sociale n'est qu'une simple étiquette pour réunir les images les plus différentes ? Et l'étiquette apocryphe, voire sans aucune heuristique théorique ? La

fond blanc ; dans le cas de *Brûlure*, sur le fond de la feuille blanche, se détache encore une fois une main qui saisit une allumette à peine allumée, dans le cas de *Vraie Photographie* (Photo 2) la même main prend cette fois un stylo en train d'écrire le titre de l'image « vraie photographie ». Le triptyque renvoie explicitement à la technique photographique dont il re-parcourt les étapes productives fondamentales : le découpage du monde, l'impression du négatif à travers la lumière qui rend pertinente la brûlure comme un processus de formation d'empreintes, et enfin la dernière opération, celle du titre qui inscrit de manière conventionnelle l'image dans une certaine pratique.

Ces trois images sont entourées d'autres images non proprement « conceptuelles », mais elles sont toutes dédiées à la réflexion méta-textuelle : œuvres de John Fontcuberta, de Leslie Krims et d'Arthur Tress. Une image de cet intéressant artiste, *Ossining, New York*, 1971 présente une étendue d'eau ceinte à l'horizon par des rochers et des murets, et sur la rive abandonnée aux débris un tableau en position droite et presque frontale par rapport à l'axe de la photographie donne à voir une femme assise avec un paysage comme arrière fond. Ici, il semble vraiment que l'auteur soit en train de jouer avec les genres du passé et leurs fonctionnements perceptifs : si le paysage qui accueille le portrait de la femme invite le regard de l'observateur à une exploration en profondeur, le portrait, lui, le bloque par contre, du moins le retient, et le dévie finalement diagonalement vers un horizon extérieur aux limites de l'image. De plus, le paysage peint derrière le portrait de la femme fonctionne comme une fenêtre ouverte, placée cependant non sur un mur, mais à l'intérieur même d'un paysage, multipliant ainsi en abyme l'élan du regard vers l'horizon. Cette photographie réfléchit sur la tradition picturale des genres et sur les configurations de toute évidence énonciatives stabilisées au fil du temps. Le débat sur les genres photographiques ces dernières années a été au centre des préoccupations des organisateurs des plus importantes collections photographiques du monde (Bibliothèque Nationale de France, à Paris, Museum of Fine Arts à Houston, Victoria and Albert Museum à Londres) et des théoriciens (Français, Américains, etc.) de la photographie ; le colloque intitulé « La confusion des genres en photographie » qui s'est tenu à la Bibliothèque Nationale de France en 1999 a relancé le débat. Alors, même si dans un milieu artistique italien – et l'exposition du Musée de la Photographie Contemporaine de Cinisello Balsamo le montre bien – le classement par genres apparaît désuet, il me semble pourtant encore d'importance vitale, ou du moins m'apparaît-il comme un critère valable de catalogage et d'exposition, au moins en négatif :

Une pratique dont l'essence résiderait dans son caractère agénérique relève du champ de l'impossible. Les pratiques transgénériques tout comme celles de déconstruction générique n'apparaissent jamais comme telles que par rapport aux genres dont elles effacent les frontières ou qu'elles déconstruisent. Dès lors que ces catégories cessent d'être opératoires, les caractères « subversif » ou « transgressif » des écarts disparaît du même coup : ce qui jusque-là était « écart » s'instaure en catégorie générique nouvelle (Schaeffer, J.-M. « Entre vision et image », dans *La Confusion des genres en photographie*, Bibliothèque Nationale de France, Paris, 2001, 17).

Cette observation est d'autant plus fondamentale si nous pensons que le Musée de Cinisello présente quelques images d'un fond intitulé « Idée de Métropole », exposé en 2002 encore à la Villa Ghirlanda et dont les images les plus représentatives ne sont pas des

notion de photographie sociale nous renverrait aux images qui visent à informer, aux images que Floch aurait considérées comme faisant partie de la photographie « référentielle », du moment qu'elle s'attache à « rendre la parole du monde, à témoigner d'une façon de vivre ou à faire connaître à des lecteurs les "réalités" de telle ou telle condition humaine. C'est souvent le discours, médiateur, du photographe témoin engagé à (ou quelquefois pour) donner la parole à l'histoire ou à l'homme. C'est la photographie qui veut faire croire à un discours antérieur au sien (Floch, 1986, *op. cit.*, p. 20).

Si cette photographie (qui s'oppose à celle mythique) occupe seulement une parmi quatre positions envisagées par Floch pour « rendre compte d'un certain nombre de théories et d'esthétiques photographiques selon qu'elles prônent tel ou tel rapport entre le langage photographique et cette "réalité" », et qui relève donc d'une « qualité textuelle » de l'image, par contre l'autre opposition de Floch entre valeurs d'usage et valeurs de base investies dans la photo, aborde la photographie comme un « programme narratif dans la vie d'un producteur ou d'un usager » (*ibid.*, p. 19). Toutes les deux perspectives, celle qui privilège la composition textuelle et celle qui privilège la pratique et les attitudes valorisantes interdisent « de parler de la photographie, mais oblige au contraire à reconnaître une diversité des pratiques et d'objets photographiques qui, sauf à sacrifier leur trait distinctif et celui du champ lui-même, sont irréductibles au terme générique et abstrait de photographie (A. Rouillé, « Photographie, Art et Industrie », dans J. Arrouye, *Actes du colloque sur la Photographie*, Aix-en-Provence, 1985) ».

Dans notre cas il nous semble que le critère expositif et théorique de « photographie sociale » risque d'être peu heuristique et dans le cas du musée de Cnisello, et en général, vu qu'il ne peut pas être considéré comme coextensif ni de la photographie référentielle ni de l'attitude envisagée par Floch sous la dénomination de « photographie-témoignage »<sup>100</sup> pratiquée par les « historiographes ».

#### Pour conclure

Le parcours dans ce musée, grâce à la valorisation inhérente à l'exposition spatiale, met en scène de nombreuses questions délicates qui concernent autant la sociologie de l'art, que l'histoire de la photographie et l'analyse sémiotique. Il offre des solutions et en même temps il engendre de nouvelles questions. De fait, nous espérons avoir démontré combien l'exposition dans le musée offre une bonne opportunité pour discuter des théories photographiques et combien ces dernières peuvent se mettre en discussion à travers la pratique expositive. Ce qui nous semble remarquable, c'est avant tout la nécessité de focaliser un regard sur le texte photographique sans faire abstraction de son productive et réceptive, mais sans que l'analyse de texte se réduise uniquement à son histoire productive et réceptive. Il est bien plus intéressant au contraire d'analyser et de voir comment les pratiques interprétatives parcourent une même image en focalisant des sens et des directions différentes, qu'il faut alors comparer. Du reste, une fois établie la modalité pertinente avec laquelle on conçoit une certaine photographie pour la rendre signifiante, l'analyse des formes de la textualité demeure la seule manière d'objectiver et de négocier la validité d'un parcours de sens.

Maria Giulia DONDERO

<sup>100</sup> A ce propos, cf. Floch, 1986, *op. cit.*, p. 17.

