

Jean Baudrillard. Photographies 1985-1999: Peter Weibel (Hrsg), Graz

PETER WEIBEL

CAIROS ET CONTINGENCE: LES PHOTOGRAPHIES
DE JEAN BAUDRILLARD

(1999)

EPILOGUE

S. 196-205

L'influence extraordinaire de la théorie de Baudrillard sur l'évolution de l'art dans le monde entier est de notoriété publique, mais on connaît moins les activités artistiques de Baudrillard lui-même.

Depuis 12 ans environ, il prend des photos lors de ses nombreux voyages et cette activité, d'abord irrégulière, s'est particulièrement intensifiée depuis six ans. Pour Baudrillard, cette activité artistique n'est pas directement liée à sa philosophie, au contraire: ce qu'il ne veut pas commenter, il le photographie, et ce qu'il photographie se soustrait à l'écriture. Cependant, les théories de Baudrillard s'affichent avec netteté sur le film de ses images et nous ne pouvons l'ignorer en les regardant. En ce sens, le titre de ce livre et de l'exposition qui s'est tenue à la Neue Galerie de Graz en 1999 est déjà une guide. Car ce titre „A l'horizon des objets" fait écho au titre de la thèse „Le système des objets" qu'il a soutenu en 1968, alors qu'il était assistant de Henri Lefèbvre, l'auteur d'une sociologie du quotidien?

Ainsi donc, Baudrillard a été attiré très tôt par les choses et il a revendiqué et affirmé dans une théorie radicale l'équivalence entre le sujet et l'objet. A en juger par les textes commentant ses photographies et au regard des photographies de ce livre, Baudrillard aurait fait de cette thématique la base de son travail artistique. Cette activité artistique recouvre avec les textes théoriques un champ d'idées commun.

Mais Baudrillard n'a pas examiné le système des objets sous un angle phénoménologique, mais sémiologique, en tant que système de signes. Et c'est dans le champ de ce système sémiotique que se situe la pratique photographique de Baudrillard? C'est pourquoi nous ferons une brève allusion à sa théorie des signes.

En 1972, Jean Baudrillard publiait „Pour une critique de l'économie politique du signe", réplique de la „Critique de l'économie politique" de Marx, publiée en 1859. Dans ce livre et dans ses œuvres ultérieures, „Le Miroir de la Production" paru en 1973 et „L'Echange symbolique et la Mort" paru en 1976, Baudrillard a tenté de démontrer par

une „économie politique du signe" l'application de la loi de la valeur marchande au niveau du signe. Cette révolution structurelle consiste en principe à montrer comment la scission marxiste de la marchandise en valeur d'utilisation et valeur d'échange a été reprise 50 ans plus tard par Saussure dans la scission du signe en signifiant et signifié. L'échange des signes linguistiques dans le circuit du sens suit l'échange des marchandises dans la circulation des capitaux. A l'interchangeabilité de toute marchandise correspond celle de tout signe. Dans cette capacité référentielle totale et dans cette interchangeabilité, dans cette combinatoire et cette simulation générale, les signifiants se muent en valeurs d'échange et le signifié joue le rôle de valeur d'utilisation. De cette manière, les signifiants, libres et flottant, correspondent à l'interchangeabilité totale et abstraite des marchandises du capitalisme. Signifiants et signifiés peuvent devenir des enchaînements de maillons renvoyant l'un à l'autre et menant à une catastrophe sémiotique. Les photographies de Baudrillard sont des fuites devant les catastrophes des zones de signes qu'il a lui-même analysées en tant que théoricien. Depuis que les signes du réel se substituent au réel, il n'y a plus de réel. Telle une valeur d'utilisation, les signifiants peuvent alors flotter en toute liberté. Il a ainsi jeté les fondements d'une esthétique sémiotique qui, entre la „non référence divine des images" et une „esthétique de la disparition", est à la recherche de son fondement mélancolique.

C'est pourquoi son esthétique de l'absence traite de l'apparence des objets. L'obsession des objets chez Baudrillard est une obsession de l'absence. Mais cette absence n'est pas synonyme de vide ou de manque. Bien au contraire. De la même façon que pour Freud l'écriture est le médium originel de l'absence (cf. „Le Malaise dans la Culture", 1930), pour Baudrillard, la photographie est le médium de l'absence. Freud considérait l'écriture comme le moyen capable faire affleurer ou émerger les choses et les événements qui s'étaient éloignés dans l'espace et dans le temps, c'est-à-dire

comme médium qui comble les déficits et les distances spatio-temporels. De la même façon, Baudrillard utilise la photographie comme médium pour bannir la disparition des choses dans le temps. Ses photographies bannissent la disparition des choses par le biais de l'image. Elles mettent en fuite la malédiction du temps, tout du moins dans l'instantané. Le hasard (de l'instant, de la présence du photographe) favorise l'apparition des choses. La contingence est au centre de l'esthétique de l'apparition/de la disparition de Baudrillard puisque grâce à ce hasard elle surmonte la disparition des choses. Le moment irréel d'une rencontre aléatoire du sujet, de l'appareil, de la lumière et de l'apparence est le produit et l'objectif de la photographie de Baudrillard. Car l'image qui en résulte bannit la disparition du monde, en transposant le monde des objets dans le monde des signes. L'esthétique de l'absence se mue en sauvetage du présent. On ne peut pas sauver les objets, mais leur trace en tant que signe dans l'image. Seules les images des objets peuvent être sauvées d'une disparition définitive. Les images conjurent donc le temps, bannissent la disparition. Mais les images elles-mêmes ont des déficits que Baudrillard a analysés dans sa théorie des signes. Cependant avec ses photographies, il assume le risque de rompre le bannissement des images, c'est-à-dire le bannissement qu'expriment les images, ainsi que celui qui se retourne contre les images elles-mêmes. Cela implique-t-il une stratégie de la séduction ou de la confiance?

Il est possible que ses photographies offrent les lignes de fuite de la zone du désastre sémiotique. L'œil du philosophe connecté à un cerveau complexe qui a réfléchi sur la catastrophe sémiotique, sur les chaînes des signes flottant en toute liberté, l'agonie du réel et l'hyper réalité de la simulation, est stimulé, il s'éveille, il ne fixe son attention que lorsque les objets lancent un appel au-delà et de en de ça de l'analyse, de la réflexion, de la critique. Baudrillard est à la recherche de la scène primitive de l'image avant l'image, du paradoxe de l'état pré-sémiotique du signe. L'image avant ou

après le signe, la politique et l'art, c'est l'illusion esthétique. Peut-être pourrait-on considérer cette recherche comme le désir profond de contempler les choses.

Si ce n'est pas nous qui regardons les choses, mais si ce sont les choses qui nous regardent, comme dit Lacan, si les choses attirent l'attention de l'œil du philosophe, alors elles rejoignent le niveau des images. Il s'agit de l'instant de l'image, du moment photographique lorsque l'objet rejoint spontanément le niveau de l'image, qu'il réalise sa capacité picturale. Et c'est précisément lorsque les choses ne sont pas philosophiques ou de nature philosophique ou qu'elles ne relèvent pas de la philosophie, lorsque précisément elles précèdent l'analyse et le sens qu'elles réalisent la scène primitive de l'image. Dans ses photographies, Baudrillard tente de faire émerger la singularité au-delà du sens, du social, de l'art.

Le monde de sa photographie est un monde où tout peut encore apparaître. C'est la ligne de fuite offerte de la photographie, sa magie, une illusion peut-être, l'ironie de la technique, c'est ce qui permet justement et qui affirme que non seulement tout disparaît, mais encore que tout peut apparaître. Par ses instantanés, Baudrillard cherche à capter cet instant, à fixer ce moment unique et singulier qui focalise son attention et qui sans la photographie serait voué pour toujours à la disparition dans la solitude de l'expérience individuelle ou dans le trou noir de l'univers. Image et expérience sont enchaînées l'une à l'autre par le hasard de l'apparition. Le hasard et l'apparence sont enchaînés l'un à l'autre par l'image. L'image sauve l'apparence de la disparition. La contingence d'un instant, d'une image au-delà de la politique et du social, la valeur de l'instant, la singularité du Maintenant entre l'apparition et la disparition sont fixées sur la photographie. Les images servent à empêcher la disparition de l'instant unique, de la rencontre unique et de l'enchaînement unique entre apparence d'objet, réalisation possible d'image et sujet.

Si on regarde les photos de Baudrillard d'une manière superficielle, celles-ci apparaissent comme des instantanés stéréotypés, comme des photos de voyage ou de

vacances, comme des photos pour calendriers. Cependant, pour Baudrillard il s'agit du déploiement des possibilités de la photographie qui, à son tour, conditionne les possibilités du regard et de l'observateur lors de sa rencontre avec le monde. Ce que Baudrillard explore, c'est donc la „condition photographique“ (Rosalind Krauss). Baudrillard s'intéresse à l'apparence des choses, *hórama*, dans les conditions de la photographie. Mais il n'aspire pas à la vue globale, à la vue d'ensemble, au panorama des choses, à la totalité (le panorama en tant que combinaison de *pan*, tout, et *hórama*, vue, apparence), au spectacle de la réalité pour la foule, à la reconstruction de la réalité par le collectif – au contraire: ce que Baudrillard cherche dans la photographie, c'est l'unique (*hén*), le particulier, l'expérience du singulier, le „*hénorama*“, l'expérience de l'unique, ou bien aussi l'*ouden ti hórama*, le quasi-néant de l'apparence. Baudrillard est le photographe de l'apparence, du hasard de l'apparition de l'un, l'unique, l'expérience par l'individu du hasard de l'apparition de l'un dans un instant unique (maintenant).

Baudrillard est le photographe du *kairos* et non du *chronos*, du Maintenant et non du Temps. Il réagit au Maintenant, à l'instant éphémère, au hasard de l'apparition d'une image ou d'objets en couleur qui s'ordonnent et s'offrent en images, au hasard de la présence d'un photographe.

Quelle mise au point l'œil du philosophe qui photographie opère-t-il après la fin de l'histoire? Baudrillard focalise son attention sur le „système des objets“. L'œil de Baudrillard flâne sur le monde des objets. La phénoménologie de la perception (M. Merleau-Ponty) s'étend à la phénoménologie des objets. Cependant, son œil rodé à la critique sémiotique n'y recherche pas les moments dramatiques ni les instants décisifs, mais les *parerga*, les choses accessoires de l'esthétique comme les appelle Kant. Les *parerga* des phénomènes sont les éléments constitutifs de son esthétique. En même temps, Baudrillard s'inscrit dans une certaine tradition française de l'*understatement* qui va de Cartier-Bresson à Doisneau qui, eux aussi, ont

résisté à la tentation de vouloir analyser et commenter par leurs photos des situations humaines. Baudrillard ne photographie en aucune façon les relations sociales, mais les relations objectales. L'évidence avec laquelle il montre un monde objectal reposant sur lui-même est remarquable. Et en même temps, on ressent une certaine mélancolie qui accompagne le laconisme du regard photographique. Il empêche les objets du quotidien de se métamorphoser dans une magie poétique, danger bien connu auquel succombe la plupart des artistes photographes. Avec la nonchalance de l'objectif neutre, Baudrillard croise la récupération quasiment hostile par l'art de la photographie au XXI^{ème} siècle. Discrètement, l'appareil photographique donne aux choses le profil de leur apparence et à l'image son caractère. Ainsi, même le reste du monde qui d'ordinaire se soustrait à l'œil aiguisé des artistes et des photographes à sensation, mais qui constitue majeure partie de l'univers, garde la teinte et l'intensité formelle qu'il mérite. Le regard photographique repose littéralement sur la surface des objets et célèbre ces derniers lorsqu'ils affleurent l'œil. Et par conséquent surgissent des extraits de réalité très composés et très colorés offerts par cette dernière sans l'intervention du photographe dans l'arrangement ou la mise en scène. Dans l'éclat des objets que le photographe ne réussit à rendre que rarement, et mieux que ne le fait l'œil naturel, scintille et résonne l'adoration de l'instant évoquée par Goethe: „Verweile doch, du bist so schön" („Perdure, instant, tu es si beau"). Même les objets les plus insignifiants et les plus aléatoires enflamment les énergies libidinales. A lui seul, l'appareil à photographier garantit aux choses l'arène dans laquelle elles nous fascinent et nous séduisent (souvent de manière fatale). Le désir du regard est précisément suscité par les objets les plus insignifiants et les plus aléatoires. C'est là le piège photographique de Baudrillard et celui de l'objet.

A la pose de l'instant et à l'opération de séduction succède la disparition. L'apparence des objets reflète simultanément leur disparition. Une esthétique de la disparition

prépare une esthétique de l'apparition. A l'exorcisme des choses, à la confiance en un monde objectal succède l'effondrement, la méfiance à l'égard des images. L'apparence des choses sauve néanmoins de leur disparition les manifestations des choses. Dans la photographie de Baudrillard sur la phénoménologie, c'est l'Épiphanie qui triomphe et la phénoménologie sert de cadre à une critique mélancolique de l'Épiphanie. Le laconisme des choses est la raison de leur beauté.

C'est cette beauté que Baudrillard photographie avec laconisme. Traditionnellement dans l'art, le sujet imprime sa marque au monde. Il met en scène et construit. Il vise à l'expression. Le sujet façonne le monde des objets de telle sorte que la perception du monde des objets n'exprime pas les qualités des objets, mais les qualités du sujet. Dans l'objet se reflète le sujet. L'image photographique est l'expression du sujet et non celle de l'objet. Baudrillard inverse la condition photographique historique. La capacité picturale du monde des objets n'est pas définie au niveau du sujet, mais, comme nous l'avons déjà constaté, au niveau de l'objet qui, au travers de l'image, revient en quelque sorte à lui-même. L'objet pur serait la scène primitive de l'image, et cette scène primitive serait en réalité sans image, du moins sans image directrice. Cette apparente antinomie de la capacité picturale des objets avant l'état d'images, d'un art avant l'art, peut s'illustrer par la métaphore d'une „langue sans parole" (F. Picabia). Comme c'est souvent le cas, Baudrillard est ici beaucoup plus proche de la Théorie Critique de l'École de Francfort qu'on ne pourrait l'imaginer à première vue. Son esthétique de l'image est correlative à l'esthétique sans image directrice d'Adorno, une esthétique paradoxale, „parva aesthetica"³. Cette esthétique sans image directrice, Baudrillard l'interprète comme une esthétique au-delà de l'art (un trans-art), un art sans art ou après l'art. La nostalgie d'un tel art correspond à la nostalgie de Baudrillard pour une politique après la politique, pour une trans-politique. Les photographies de Baudrillard ont ainsi les formes de l'extase

puisque toute extase se définit en fonction de son élément de transgression et de transcendance. Cette jouissance extatique provoquée par l'image photographique réside précisément dans ce moment situé au-delà de la politique, au-delà du social, au-delà des médias, au-delà de l'art, ce moment précis de l'éclairage par la transgression que promet la scène primitive de l'image, de la perception avant l'image.

Baudrillard résout le paradoxe d'une image sans image directrice en montrant la quatrième instance de la rencontre image, objet et sujet, c'est-à-dire l'appareil photographique. Pour lui la possibilité de l'objet à devenir image, tout comme la puissance picturale sont déterminées par la virtualité technique de l'appareil photographique, telle qu'elle a été préparée sous forme de théorie par Vilém Flusser¹. L'image est un *acting out* de la technique, un épuisement de toutes les possibilités techniques et par là de la virtualité de l'appareil photographique. L'automatisme du virtuel produit l'image. L'homme, le sujet n'est plus qu'un opérateur du programme, de l'appareillage. Par le biais de cette définition de l'image en tant que virtualité de la machine et exploration de ses possibilités techniques, l'objet réussit à fixer son empreinte sur le sujet et sa perception. L'objet se reflète dans le sujet.

Dans le miroir de la photographie, les objets se rapprochent grâce à la mise en garde que l'on peut lire sur les rétroviseurs des voitures américaine: „Objects in this mirror are closer than they appear". Les objets vus dans le miroir de la photographie sont plus proches qu'ils ne le semblent. La distance séparant l'objet du sujet est moindre et plus réduite que dans le produit de notre imagination qui nous joue des tours. En insistant sur les objets et leur appareil, Baudrillard échappe au deux pièges bien connus de la photographie, celui de l'art et celui de la technique. Le piège de l'art réside dans l'expressivité du sujet au prix de l'objet. Le piège de la technique dans l'expressivité de l'appareil au prix du sujet. Dans les deux cas, il s'agit de formes d'hégémonie des états et des qualités du sujet ou de l'appareil qui dominant ou distordent

les états et les qualités de l'objet. La photographie devient le miroir déformant de l'objet. En échappant tant au piège de l'art qu'à celui de la technique, Baudrillard devient le photographe des objets par excellence.

Sans avoir recours au pathos de l'histoire, à l'objectivité construite ou à la mise en scène de la photographie artistique, il exerce une photographie objectale qui pour la première fois est à la hauteur des objets. Son esthétique réduite de la photographie répond pour la première fois aux objets eux-mêmes. Les images photographiques constituent-elles un horizon dans le miroir duquel les objets apparaissent déformés? C'est en tout cas signifiant pour la perception du philosophe de prendre une phrase, que l'on peut lire en masse chaque jour sur les automobiles et qui sert de mise en garde, comme *leitmotiv* de la perception de ses photographies. De quelle nature est le miroir de la photographie? Les images photographiques constituent-elles un miroir dans l'horizon duquel les objets apparaissent déformés? L'être humain est-il un miroir et les objets sont-ils plus proches qu'ils ne semblent ou semblent-ils plus proches qu'ils ne le sont en réalité? Baudrillard ne perd-il pas dans ses photographies non seulement l'horizon de l'objet, mais également la distance entre les êtres humains et les objets? Baudrillard ne commence-t-il pas avec ses photographies à mettre fin à l'art de la photographie anthropomorphe ou de l'art pictural?

Remarques:

- 1 *Le système des objets*, Gallimard, Paris 1968.
- 2 Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne*, Grasset, Paris 1947 ainsi que *La vie quotidienne dans le monde moderne*, Gallimard, Paris 1968.
- 3 Theodor W. Adorno, *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1967.
- 4 Vilém Flusser, *Ins Universum der technischen Bilder*, European Photography, Göttingen 1985 ainsi que *Pour une philosophie de la photographie*, Circé, Paris 1996.

Mars/Avril 1999