1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

84 | 2018

Varia

Philippe Bazin, *Pour une photographie documentaire critique*

Matthieu Péchenet

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/6134>

DOI : 10.4000/1895.6134

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2018

Pagination : 180-184

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Matthieu Péchenet, « Philippe Bazin, *Pour une photographie documentaire critique* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 84 | 2018, mis en ligne le 09 juillet 2018, consulté le 06 janvier 2022.

URL : <http://journals.openedition.org/1895/6134> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.6134>

Ce document a été généré automatiquement le 6 janvier 2022.

© AFRHC

Philippe Bazin, *Pour une photographie documentaire critique*

Matthieu Péchenet

RÉFÉRENCE

Philippe Bazin, *Pour une photographie documentaire critique*, Paris, CREAPHIS, coll. « Poche », 2017, 336 p.

- 1 On peut supposer au moins quatre conditions qui président au développement d'une pensée critique des « médias photographiques » : établir un bilan (critique) des « discours sur » (lesdits médias) ; procéder à une ouverture disciplinaire ; rendre les réflexions sur les productions (photographiques, cinématographiques, etc.) indissociables des conditions historiques qui en règlent l'émergence ; enfin, saisir l'urgence d'une actualité, laquelle détermine l'activité du chercheur et/ou du praticien. La somme de textes que publie Philippe Bazin aux éditions CREAPHIS, réunis sous un titre qui précise d'emblée la visée prospective d'une entreprise au long cours, témoigne de cette articulation complexe entre un domaine privilégié, ici la photographie, et les discours, les idéologies, les possibilités d'ouverture, ou encore la dimension politique qui en éprouvent les contours. De fait, ce qui frappe à la lecture des premières lignes de l'introduction d'un ouvrage consacré à la photographie, c'est précisément l'absence de celle-ci : nulle considération esthétique, nulle formule générique amorçant *immédiatement* une réflexion sur l'« art de la photographie ». Le point de départ n'est pas le médium. Le point de départ, c'est l'actualité critique : les mouvements migratoires qui marquent *au présent* le quotidien de nos sociétés. Mais très vite, prenant appui sur les réflexions de Michel Foucault (« Qu'est-ce que les Lumières ? »), Bazin note que l'actualité reste la « question essentielle pour tout artiste qui entend se situer dans le monde présent. C'est une prise de position toujours politique dans le sens où elle révèle ce qui fait communauté et discussion entre nous » (p. 12). La question de « l'art » (de la photographie) s'impose donc rapidement. Et c'est bien en tant que « paradigme dans la photographie documentaire » que la « question des migrations »

s'est trouvée engagée (p. 8). Pour autant, il convient de prendre la mesure de ce choix d'ouverture, qui précise sans délai la visée de son auteur : faire droit, dans une perspective benjaminienne, aux vaincus de l'histoire, qui sont en vérité, nous dit Bazin dans une formule percutante, « les grands acteurs de l'Histoire bien qu'ils aient disparu des sphères organisées de la visibilité » (p. 9).

- 2 *Pour une photographie documentaire critique* est un ouvrage singulier à plus d'un titre. Son auteur ne l'est pas moins. Bilan de trente années de pratique (photographe professionnel, lauréat du prix Niepce en 2009) et d'enseignement, il s'agit de la reprise remaniée et augmentée de quelques textes inédits d'une Habilitation à Diriger des Recherches soutenue à Paris 8 en 2013. Trois décennies séparent cette HDR d'un doctorat d'État en médecine. Parcours singulier, redisons-le : avant l'obtention de sa thèse, Bazin effectue en 1980 un stage d'internat dans un hôpital, au sein du service « long séjour ». Cette expérience détermina une entreprise photographique d'envergure, aboutissant à la série *Faces (vieillards)* (1985-1986). Notons que l'« actualité critique » conditionnait (déjà) l'activité photographique, ce que résume parfaitement Georges Didi-Huberman dans son commentaire de la série en question : « elle a son point de départ dans une expérience très particulière et d'autant plus significative qu'elle n'avait eu ni le genre du portrait, ni le métier photographique, ni même la “volonté d'art” pour sources véritables » (*Peuples exposés, peuples figurants. L'Œil de l'histoire*, 4, Paris, Minuit, 2012, p. 35). Les conditions de vie des personnes hospitalisées, souvent en fin de vie, témoignent d'un « déni d'humanité » (*Ibid.*, p. 37) qu'il décrit dans son rapport de stage. La photographie, dans un premier temps utile en vue d'associer chaque dossier à un visage, permet de révéler ce que le (futur) médecin « classique » n'a pas encore su voir : la douleur, la violence des situations. On pense à Béla Balázs, à Siegfried Kracauer, à Walter Benjamin, penseurs critiques qui ont tous mis en valeur les pouvoirs révélateurs des médias photographiques. Si l'on peut distinguer deux « époques » dans le parcours de Bazin (la « Radicalisation du monde », de 1985 à 2003, qui se concentre surtout sur le motif du visage ; les « Documents critiques », depuis 1993, où l'auteur articule plusieurs lieux géographiques et travaille à la croisée des sciences humaines), force est de constater la cohérence de la trajectoire : sur quatre décennies, une même nécessité conditionne le travail photographique, une nécessité foncièrement politique.
- 3 Vingt-trois textes composent les quatre grandes parties qui structurent le récent ouvrage de Bazin. Les plus anciens datent de 2013, huit sont inédits. L'introduction (« L'ère documentaire ») pose les bases d'une réflexion autour d'une « attitude documentaire » volontiers « critique » (p. 10) où Walter Benjamin apparaît comme repère théorique et politique déterminant en vue d'un « projet documentaire » qui entend opposer à toute « esthétisation du politique » une « politisation de l'art » (p. 13). Ensuite, la première partie (« Situations critiques ») articule des projets récents de Bazin à une réflexion plus théorique de l'artiste à propos de l'image photographique et de ses potentialités critiques. C'est en somme ce qui traverse l'ensemble du volume, où le témoignage d'artiste (ce que Bazin pratique *en photographe*) tutoie constamment un volet plus théorique, qui peut être séparé en deux parties, nullement exclusives l'une de l'autre : une étude des discours sur la photographie depuis le milieu du XIX^e siècle (son statut de *document*, son rapport à l'écrit, l'esthétisme qui caractérise son versant moderniste – indissociable de son déni de l'histoire, etc.) ; un commentaire serré de

travaux de photographes (et parfois cinéastes et vidéastes) qui ont offert des *leçons de photographie critique*.

- 4 Le premier texte présente un bel exemple de cette articulation entre trajectoire personnelle et réflexion théorique. En effet, c'est à partir de son expérience turque en 2013 que le photographe déclenche sa réflexion. Invité par l'université de Galatasaray, il réfléchit à un travail photographique qui tournerait autour des événements du Parc Gezi (juin 2013). Lors de son séjour, le scandale de « la boîte à chaussures » éclate : il s'agit d'une affaire de corruption mise au jour à partir de la perquisition du domicile du directeur de la banque (publique) Halkbank, où environ quatre millions et demi de dollars ont été découverts dans une boîte à chaussures. À Istanbul, des manifestants projettent des boîtes à chaussures sur la façade de la banque. Ces mêmes manifestants déploient des banderoles où apparaissent *les Innocents*, qui désignent « les sept morts de juin 2013 ». Dans le même temps, la foule manifeste contre la gentrification de Tarlabassi, où commerce, tourisme, « mall » commercial à l'américaine » sont prêts à triompher (pp. 25-26). À partir de la concrétude de cet exemple, Bazin développe une réflexion où la question du *montage* tient une place de premier plan : « le projet photographique effectivement réalisé sur place en décembre 2013 cherche à articuler ces données en un montage photographique et vidéographique d'exposition : à partir de cet exemple concret, les conditions historiques et théoriques selon lesquelles se déploie un travail photographique documentaire critique peuvent être explicitées afin de présenter ce qui peut être compris comme un véritable manifeste artistique » (p. 26). Dans cette optique, c'est en toute logique que le photographe amorce son entreprise en portant un regard sur les « conditions historiques de la photographie documentaire » (p. 27). Surgissant au cœur d'un XIX^e siècle qui lui attribue très vite la fonction de document dont la transparence ne laisse place à aucun doute, cette idée de document photographique se trouve quelques décennies plus tard « inquiétée » (p. 30) par les avant-gardes (dadaïsme, constructivisme, surréalisme), qui remettent en question l'objectivisme régnant. Bien sûr, on pourrait reprocher à l'auteur une perspective un brin schématique, la remise en cause de l'absolue objectivité photographique essaimant très vite dans les décennies qui suivent l'apparition du daguerréotype. Mais c'est davantage un mouvement de grande ampleur qui intéresse Bazin, qui pointe les transformations paradigmatiques, et non les écarts ponctuels : « le mouvement des avant-gardes remet totalement en question la prétendue transparence de la photographie » (p. 28). L'adverbe permet d'insister sur ce qui se joue dans le premier XX^e siècle, et qui trouvera son prolongement dans d'autres formulations artistiques participant de certaines grandes transformations de l'idée de l'art, transformations affectant à son tour l'idée de la photographie. C'est, par exemple, à travers une correspondance (que l'on aurait aimé plus développée) entre *ready-made* et photographie que Bazin insiste sur ces bouleversements paradigmatiques. Avec Marcel Duchamp, c'est la question de l'« attitude » qui infiltre le domaine de l'art, attitude qui touche également le domaine photographique : « comme l'objet déplacé dans une photographie y acquiert une nouvelle valeur créant un nouvel objet, l'urinoir (*Fontaine*) déplacé dans le lieu d'art crée aussi cette transformation » (p. 31). Si, au XIX^e siècle, la photographie servait prioritairement la « création de documents », après Duchamp (et après Eugène Atget, convoqué aussi peut-être un peu trop rapidement par Bazin), « personne ne peut plus voir dans ces photographies documentaires un geste innocent » (pp. 31-32).

- 5 Mais c'est peut-être surtout au contact du cinéma que la photographie s'engage dans une voie déterminante. Paul Strand (*Manhatta*, 1921) et David-Wark Griffith avant lui ont affirmé les potentialités offertes par le montage, lesquelles trouvent un écho certain dans le domaine de la photographie. Dans ses expositions, le premier mêle photogrammes et photographies, diffusant « l'idée d'une porosité entre montage cinématographique et montage photographique et la possibilité d'interpréter tout aussi bien un montage cinématographique que photographique dans leurs productions de sens » (p. 33). Sans nier les spécificités propres à chaque médium, on mesure ici les raisons qui poussent certains praticiens et théoriciens (songeons une nouvelle fois à Kracauer) à penser la photographie et le cinéma *ensemble*. Rapidement, la forme de montage privilégiée par Bazin concerne les liens « texte/image ». De John Thompson à Dorothea Lange et Paul Taylor, en passant par Jacob Riis et Lewis Hine, ce nœud reste essentiel pour penser une photographie documentaire critique, laquelle attendra cependant, selon Bazin, le groupe de San Diego, au tournant des années 1970, pour s'affirmer : ce groupe permet en effet à la photographie documentaire d'échapper « à de pures considérations ``sociales'' pour accéder à un questionnement politique et idéologique » (p. 35). Le groupe de San Diego reste tout au long de l'ouvrage un repère essentiel pour Bazin, lequel discute en profondeur les travaux d'Allan Sekula et de ses acolytes dans la deuxième partie de son ouvrage (« Contestation du modernisme »).
- 6 Après avoir commenté quelques-unes de ses productions photographiques à l'aune de ces repères théoriques et historiques, Bazin effectue un premier bilan et pose des éléments de définition. Le lecteur est alors en mesure de saisir les enjeux d'une photographie documentaire critique (pp. 41-44) : il s'agit d'« une forme qui ne peut devenir datée et historique comme forme » car sans cesse renouvelée au contact « des champs qui émergent de la société contemporaine ». Elle reste ainsi toujours ouverte, et tendue vers une actualité ; elle croise par ailleurs de multiples champs disciplinaires et/ou artistiques, au contact desquels la possibilité de « faire se télescoper plusieurs questions » permet d'ouvrir le champ du savoir ; plutôt que des documents, qui transmettent de l'information, elle produit des *monuments*, « ce qui nous donne à penser » (dispersion, écarts, discontinuités déterminent toute démarche critique) ; le rapport texte/image qu'elle institue n'est pas de l'ordre de la redondance, de la confirmation, mais bien de l'espace, du frottement, de l'écart, de l'« écho problématique » ; enfin, « le documentaire critique implique aussi de repenser la question du témoignage ». Une certaine idée du témoin et du témoignage se trouve ici fustigée : celle qui renvoie au « document inerte », froid, au service du journalisme et de la police ; les « preuves appuyant un discours qui viendrait de l'extérieur » (pp. 42-43). Il semble bien que l'ensemble de la démarche bazinienne tourne autour d'une nouvelle idée du témoignage. Entreprise nécessaire, décisive, tant les mots témoin et témoignage ont servi à nommer les médias photographiques depuis le milieu du XIX^e siècle en vue de leur conférer neutralité, vérité, objectivité. Pensons à Boleslas Matuszewski, qui, à la charnière des deux derniers siècles, considérait la photographie animée comme témoin idéal, bien supérieur au témoin humain, et qui, dans le même temps, proposait d'alimenter le système Bertillon en fiches cinématographiques. Bien au contraire, c'est un témoignage entendu comme *monument* que Bazin promulgue, qui construit, agence, monte en vue d'un échange avec le spectateur, lequel tient un rôle essentiel dans la construction de l'œuvre : « en cela, la photographie documentaire critique est tout sauf neutre puisqu'elle engage le spectateur dans l'action de sa

pensée ; elle neutralise la neutralité de l'objectivation supposée du documentaire » (p. 43).

- 7 Ces considérations résonnent dans l'ensemble du volume. Aux entreprises d'homogénéisation du monde, Bazin confronte les points de vue divergents, les pas de côté, les écarts prononcés. C'est tout le sens du conflit qui oppose le groupe de San Diego au modernisme, qui vise à essentialiser les œuvres, à les extraire de tout contexte historique, désamorçant par la même occasion toute critique de l'idéologie dominante. Les fantasmagories modernistes tendent, pour reprendre l'expression de Martha Rosler, au « ravissement esthétique » (p. 48). Dans cette configuration, Sekula apparaît comme le repère artistico-théorique majeur de Bazin. En ouverture (une citation placée en exergue) et en clôture de son livre (« Douze prescriptions pour une photographie documentaire critique », bilan prospectif co-écrit avec la philosophe Christiane Vollaire, est un « hommage » au photographe américain), son travail critique est fondamental. Fustigeant aussi bien Edward Steichen qu'une exposition comme *New Documents*, pourtant opposée à l'auteur de *The Family of Man*, Sekula demeure un photographe au parcours exemplaire (voir ses *Écrits sur la photographie*, Paris, Beaux-Arts de Paris, 2013). Sur ce point, on lira avec une attention toute particulière « Allan Sekula : prendre son envol (2015) » (pp. 165-181). Bazin y décrit l'articulation pratique/théorie propre à la démarche de Sekula, entre critique de certains usages de la photographie (Steichen comme cible privilégiée), et contre-propositions qui engagent par le travail photographique (et l'usage singulier du montage – photographie, son, écriture) une critique de la société libérale contemporaine (voir par exemple *Aerospace Folktales*, qui, en 1973, met en valeur « l'abolition de la vie intime » à travers la « contamination du foyer par l'usine » – pp. 168-169).
- 8 On relèvera l'actualité de telles propositions. Et c'est précisément dans les deux dernières parties de l'ouvrage, respectivement intitulées « Le paysage en migration » et « Corps, peuple et folie », que Bazin oriente sa réflexion vers des travaux de photographes, cinéastes et vidéastes qui développent *aujourd'hui* une activité critique rendue plus que nécessaire par le développement du néo-libéralisme et de ses conséquences (humaines, écologiques) planétaires. À nouveau, c'est en articulant commentaire des œuvres et trajectoire personnelle que Bazin poursuit son itinéraire réflexif. Notons l'attention que porte l'auteur à des artistes qui ne sont pas nécessairement connus du grand public. Ce sont les paysages de David Marlé, où la violence est là, comme tapie dans l'image, où « les indices d'une menace latente et constante » rappellent que « le militaire et la surveillance ont tout conquis de l'espace à contempler » (p. 201). C'est la question du devenir-animal deleuzien qui caractérise chez Géraldine Millo les adolescents se formant aux métiers d'agriculteur, de forestier, de marin (pp. 274-275). C'est le travail de Mahaut Lavoine, *407 camps*, qui « montre [...] la manière dont l'invisibilité de ces lieux [les camps d'enfermement] est organisée à travers toute l'Europe, tout en nous montrant que ceux-ci sont à la porte de chez nous, dans les lieux les plus quotidiens » (p. 216). Les exemples convoqués par Bazin révèlent une attention aiguë portée aux créations critiques contemporaines. Il convient alors d'en prolonger la dynamique, en repérant les créations certes minoritaires (Didi-Huberman dirait des « lucioles ») qui affirment un point de vue (« documenté », Bazin se réfère d'ailleurs à la célèbre formule de Vigo, p. 33) et qui défendent par là même une démarche *politique*. On pense ici au travail de Claire Angelini, en particulier à *La*

guerre est proche (2011) qui saisit l'urgence d'une situation en révélant toute l'actualité du camp de Rivesaltes.

- 9 On le constate, le volume que publie Philippe Bazin se caractérise par un certain éclatement. Croisant le témoignage d'artiste, la réflexion historiographique et théorique, le commentaire d'œuvres, il révèle le caractère résolument ouvert d'une pensée toujours aux aguets. Certes, on aurait aimé davantage de liant entre les textes. Et l'ensemble contient quelques répétitions (par exemple, le même fragment issu d'un ouvrage de Didi-Huberman aux pages 21 et 292, sans renvoi à la mention précédente). Pour autant, ce qui apparaît ici comme défauts (très mineurs) peut tout aussi bien être considéré positivement : la répétition témoigne d'une cohérence dans la réflexion, la reprise étant le signe d'une pensée marquée par les mêmes préoccupations, toujours inquiétée, jamais refermée. Cette cohérence trouve un très beau point d'achèvement dans la conclusion, déjà mentionnée. Ces « Douze prescriptions pour une photographie documentaire critique », proposées en 2014 avec Christiane Vollaire, reprennent précisément les grandes idées rencontrées dans l'ouvrage. La philosophe, collaboratrice de longue date de Bazin, publie d'ailleurs au même moment (même éditeur, même collection, une photographie de Bazin en première de couverture) un ouvrage qui recoupe nombre de problèmes mis en avant par le photographe, consacrant une partie conséquente au commentaire de son travail. C'est notamment sur la question du témoignage que les deux auteurs peuvent se rencontrer. Déjà dans *Écrits sur images*, collectif consacré au photographe qu'elle a dirigé et publié chez L'Harmattan en 2012, la philosophe entendait réfléchir « contre les standards du témoignage » (p. 261), opposant elle aussi, dans une perspective foucaldienne, le *monument* au *document*. Manière de reprendre à nouveaux frais les rapports entre témoin (ou témoignage) et image, dans une perspective critique qui, luttant contre toute forme de résignation, oppose des formes de pensée qui prennent appui sur les violences et les injustices afin de construire, en philosophie, en photographie, en cinéma, etc., des moyens de lutte, dans une démarche politique assumée. En somme, il s'agit bien là d'« organiser le pessimisme », comme pouvait l'envisager Walter Benjamin en son temps.