## « Vers une photographie du corps micropolitique : Andreas Gursky »,

in Politiques de la photographie du corps,

sous la direction de Catherine Couanet, Marc Tamisier et François Soulages, Klincksieck, 2007.

Julien Verhaeghe

© artetcaetera.net



Andreas Gursky, 99 cent II Diptych, 207 x 307 cm, épreuve chromogène, 1999.

Comment des images montrant des « corps » peuvent-elles dans le même temps, véhiculer une réflexion ou un message d'ordre politique ? Si tel est le cas, quels sont alors les mécanismes visuels susceptibles d'intervenir dans cette voie ? Par ailleurs, qu'entendre par « politique » lorsque de tels corps prétendent diffuser des messages ?

Tandis qu'une certaine esthétique de la mondialisation et des phénomènes socioéconomiques contemporains semble émerger dans le paysage culturel internationnal depuis déjà un certain temps, fort peu de photographies sont capables d'aborder la question de l'apparence concrète, ou de la « visibilité » d'une certaine forme de politique. Les systèmes de représentation traditionnels ne semblent en effet pas avoir d'emprise sur des notions aussi abstraites que celles de démocratie ou de liberté, d'où la légitime difficulté qu'éprouvent nombre d'artistes lorsqu'il s'agit d'en donner une approche suffisamment correspondante, en particulier dans le cadre de la photographie. Notre projet sera alors de déterminer comment à partir d'une imagerie reflétant certains aspects de notre contemporanéité, devient-il possible depuis une représentation du corps, non seulement d'évoquer le politique, mais surtout d'engendrer une réflexion critique à son égard. Le

cas du photographe Andreas Gursky sera alors pour nous l'occasion de viser les enjeux esthétiques liés à cette notion de corps politique, et, d'autres part, de dégager la contemporanéité d'un tel type de représentation en rapport avec les problèmes du corps déterminés par sa fragmentation au sein d'une communauté plus imposante, conformément avec ce que nous pourrions entendre avec le terme de « micropolitique » qu'emploie Paul Ardenne!

Qu'il s'agisse de photos exposées dans des galeries, ou au contraire de photos diffusées massivement, il y a bien un dispositif propre à l'image même qui consent, le cas échéant, à infléchir son sens en vue d'un questionnement particulier. De même, toute image reflétant les structures du pouvoir ne permet pas d'agréer sans réserve à son prétendu discours politique. Dans une certaine mesure, il peut s'avérer tout à fait intéressant de photographier l'Elysée, ou la descente d'avion d'un important homme politique, uniquement en insistant sur ses qualités esthétiques. D'où les interrogations susceptibles d'émerger quant il s'agit de déterminer quels sont les mécanismes capables de mettre en œuvre une dialectique suffisamment subtile pour ne pas simplement consister en une photographie illustrative des appareils de pouvoir, comme le serait une photo d'un édifice parlementaire ou d'un lieu trop symbolique du même genre. Nous formulerons donc une double hypothèse à l'égard d'Andreas Gursky. En premier lieu, il semble envisageable à partir d'une esthétique personnelle où recellent les références à la culture, aux dispositifs sociaux et économiques, d'y trouver un questionnement s'articulant autour du politique. D'autre part, ces mécanismes relevant ainsi du politique sont secondés par une place prépondérante accordée au corps et à l'individu, en particulier dans sa relation aux autres, ainsi qu'aux structures qui l'environnent.

En effet, Gursky ne se contente pas de photographier des individus selon une attitude particulière, il saisit au sein d'une même photographie, une multitude de ces individus. La question n'est alors plus de savoir en quoi la représentation d'un corps peut s'avérer politique, mais de déterminer comment et pourquoi des milliers de corps font sens, là où ils ne sont photographiés qu'au cours d'activités quotidiennes oscillant entre travail et divertissement, comme l'illustrent les photos à propos de grands centres financiers (Chicago Board of Trade, 1999), d'usines (Nha Trang, 2004) ou à l'opposé d'un match de foot (EM Arena, Amsterdam I, 2000) ou d'un concert (Madonna I, 2001). Ainsi, quel rôle le nombre vertigineux de protagonistes présents à l'image peut-il bien jouer, dans l'optique d'un discours critique? Comment la photographie d'une certaine réalité contemporaine s'exprime-t-elle dans sa dimension politique, à partir d'une représentation de la profusion et du foisonnement?

L'artiste allemand Andreas Gursky nous aide pour répondre à ce type de question. Le photographe de l'école de Düsseldorf a élaboré tout au long de sa carrière, une œuvre qui s'inscrit de façon de plus en plus évidente dans une logique de restitution de la contemporanéité, par une sorte d'archéologie du temps présent, à l'image de la rigueur taxinomique héritée des Becher, même si on ne peut non plus dire que Gursky travaille de manière sérielle. De prime abord, ses photos mettent en évidence la récurrence d'un certain motif contemporain : depuis le début des années 90, l'objet de ses photos ne s'envisage plus qu'à partir de la saisie d'espaces non seulement publiques, mais surpeuplés comme en témoigne quasiment toutes les photos depuis cette période. Le choix même des lieux urbains autorise une lecture politique de son oeuvre, en nous renvoyant de façon critique à notre image de consommateur. Ses « lieux » photographiques font sens dans la mesure où intervient un symbolisme incontestable à l'égard de sites où s'opèrent d'importantes transactions financières, d'espaces répondant à une logique du spectacle populaire, ou de manifestations dans lesquelles sont exposées les affres de la société consumériste. Tout ceci concourerait à accréditer Gursky d'une esthétique de la mondialisation, il semble toutefois qu'au-delà des structures architecturales ou des lieux symboles de richesse et de complaisance - toujours propices sur le plan formel à des compositions d'obédience géométrique, du moins tendant vers l'abstraction - qu'il se joue quelque chose d'autre qu'une simple mise en garde face à la vacuité de nos sociétés devenues frivoles. Non pas simplement des photos « mondaines », mais des photos qui utilisent la sphère du public afin de mieux questionner le champ privé du spectateur.

La représentation si particulière à Gursky d'espaces contemporains surpeuplés est rendue possible par la spectaculaire dextérité technique de ces photos. Les vues panoramiques dont la résolution retranscrit jusqu'aux plus infimes détails, ne peuvent être capturées que selon un point de vue incroyablement reculé. Dès lors, de quelle façon l'impressionnante maîtrise technique, et technologique, du médium photographique chez Gursky peut-elle faire basculer l'image du côté de la réflexion, plutôt que de sombrer vers un sensasionnalisme innoportun ? Il ne s'agit sans doute pas d'y voir une démonstration de virtuosité futile, mieux vaut-il discerner chez l'artiste, la volonté de souligner le jeu des écarts entre la précision microscopique de chaque détail, face à la grandiloquence d'une photo aux dimensions plus proches de la peinture historique. En premier lieu, et pour en rester dans le domaine pictural, cette sensation icarienne d'image-satellite, ou de carte géographique qui rappelle sans conteste les peintures de Peter Bruegel ou de Jérome Bosch, dont les fresques déjà grandioses pour l'époque, sont à l'image de ce qu'indiquait Christine Buci-Glucksmann<sup>2</sup> : elles donnent une impression de globalisation de l'espace vu depuis l'oeil du divin³, ou du prince visant à totaliser son royaume. D'où, certainement par le dispositf d'une vue fantasmée et dominante, la croisée devient possible avec une question liée à la politique telle que l'affirme Buci-Glucksmann: « Si bien que ce regard sans centre ni horizon définit d'emblée un espace abstrait-concret et un va-et-vient permanent entre regard esthétique et emprise politique. Une des généalogies possibles du « regard panoptique » selon Foucault, bien avant son origine classique. Car pour tout voir, de toutes les manières, pour surveiller et contrôler le monde, une carte suffit »4. A cela près que ce ne sont pas des contrées explorées ni des territoires cartographiés qui sont ainsi réunis sous une vision démiurgique, c'est bien de corps d'individus existant réellement dont il s'agit. Dans sa lecture politique, quelle différence une cartographie des corps apporte-t-elle vis-à-vis d'une cartographie des terres ? Tandis qu'une carte permet de lire et de déchiffrer le monde, de quelle façon appréhender le dialogue instauré par l'image de l'affluence et de la multitude, une fois rapportée à la présence subjective du seul regardeur?

Les photos de Gursky impose donc une réflexion pivotant autour de cette notion de recul face à la scène présentée, car quoiqu'il arrive, il ne s'agit plus pour le spectateur de se fondre dans l'action et d'être le témoin des événements présentés, mais d'envisager par cette vue objective, une sorte de mise en rapport entre sa perception personnelle, et le réalisme urbain d'une situation vécue par la foule. Rapport d'autant plus ambigü que la scène ainsi composée par le dispositif technique, sert une dialectique entre le réalisme affiché dans la saisie des événéments publiques de nos réalités quotidiennes, et la subjectivisation de l'individu-spectateur confronté à des scènes que nul d'autre que lui ne peut voir en cet instant précis. Le recul du point de vue instauré par Gursky interroge la place même de l'individu au sein d'une communauté qui se veut non seulement plurielle, mais surtout exponentielle.

Chaque corps, chaque individu joue dans l'espace de ces photographies le rôle d'un autre, à l'image d'acteurs voquant vers leurs destinées respectives mais qui seraient éternellement vouées à se fondre dans l'immensité de la foule. Ils paraissent ainsi désubjectivisés : les personnages

semblent parfois hagards, grégaires, perdus dans l'espace de la composition et distribués sur le lieu de l'événement comme par un coup de dés. Mais après Michel Foucault et l'avènement des sociétés disciplinaires tel qu'il le décrit 5, peut-on aujourd'hui réellement appuyer une conception de l'occupation corporelle de l'espace, selon les critères du hasard? L'individu passe d'un milieu clos à un autre<sup>6</sup>, il ne semble jamais pouvoir s'extirper de la mainmise institutionnelle et sociale, même en agissant à ciel ouvert. L'individu est codé par des forces invisibles qui ne lui donnent en définitive qu'une illusion de son affranchissement. Comment cependant peuton exprimer cet asservissement à l'échelle de la corporalité intrinsèque des hommes ? Ainsi dans EM Arena, Amsterdam I, l'œil du photographe surplombe un match de football où se répartissent les joueurs des deux équipes selon un agencement qui de prime abord relèverait des circonstances factuelles et innopinées d'un sport collectif. Mais à plus y réfléchir, dans l'idée d'une répartition sur une surface donnée, le joueur de football n'est-il pas l'incarnation de l'individu soumis à diverses prérogatives d'ordre tactiques voire ludiques, définissant ainsi son rôle et son positionnement sur le terrain ? Ne dit-on pas d'une équipe qu'elle « quadrille » le terrain, empêchant ainsi son adversaire de développer son jeu?

Les rapports entre l'homme et l'espace, entre les individus et les structures qui les environnent, sont des données fondamentales chez Gursky. Cette relation est d'autant plus saisissable pour son rapport politique lorsque comme dans le cas de Bundestag (1999), désignant la chambre basse du parlement allemand, la photographie met en jeu une architecture géométrique dans laquelle on distingue au travers d'une baie vitrée, les parlementaires au sortir d'une assemblée. La structure du lieu est habilement exploitée par Gursky sur le plan pictural, les nombreux protagonistes réduit à l'arrière-plan semblent se découper au travers du quadrillage de la baie vitrée du premier plan, agissant alors

comme une sorte de tamis visuel qui permet de subtilement confronter le désordre apparent de l'organisation spatiale des corps en présence, à la rigueur géométrique du quadrillage qui ne peut rappeller que le striage de la société contemporaine dans chacun de ses compartiments. A l'instar d'EM Arena, Amsterdam I, Gursky finit par imposer dans le jeu des dispositions spatiales des corps désormais confrontés aux structures architecturales inhérentes à l'environnement contemporain, une relation allégorique envers la notion d'individu et surtout de sa place au sein de la société, un peu à l'image des peintures de Peter Halley lorsque celui- ci envisageait repenser la picturalité géométrique par le biais de cellules et de conduits, évoquant même dans ses écrits le Panopticon de Foucault 7. Le recours généralisé aux structures géométriques comme mécanisme permettant de canaliser et de normaliser les actions, donc de contrôler une population, intervient dans sa dimension picturale chez Halley par des compositions où il est question de réseaux, qui sont autant d'échappatoires pour se rendre d'une cellule à l'autre Mais dès lors, comment se décrit au sein des photographies de Gursky, l'intervalle naissant entre le foisonnement cartographique d'êtres vivants, et la rugosité structurelle de l'architecture et de l'environnement urbain, quels sont en définitive leurs relations réciproques?

La dialectique instaurée par la spatialisation des corps en présence, avec son incorporation dans le paysage urbain environnant, peut alors se lire comme étant la subtile imbrication par Gursky, d'une étendue lissée par la multitude de corps indiscernables les uns des autres, avec le striage surcodant des infrastructures qui sans cesse rappellent le milieu contextuel et codifiée dans lequel évolue chacun de ces individus. L'opposition d'un espace lisse à un espace strié était pour Deleuze et Guattari<sup>8</sup>, l'occasion de comprendre le mode de fonctionnement des systêmes surcodants et son influence à l'égard d'un milieu dit « nomade », ou plus précisément de souligner le caractère transformateur et influençant

des appareils de pouvoir sur les singularités individuelles. C'est précisément ce que laisse voir une photographie comme celle du Bundestag, lorsque habilement Gursky superpose à l'image de l'apparent désordre des parlementaires qui s'activent en fin de séance, une fenêtre transparente dont la structure géométrique finit par découper et quadriller l'espace de la composition, comme pour figurer que malgré le tumulte d'une fin de séance, l'appartenance à une condition sociale n'est qu'exactitude et congruence : « l'espace lisse ne cesse pas d'être traduit, transversé dans un espace strié »9.

La réciproque est également vraie. La distance qui sépare l'abondance de corps et de singularités individuelles, à la rigidité structurelle ne fait que s'amoindrir, pour finalement signaler la nécessité réciproque que l'un éprouve à l'égard de son contraire : là où l'espace homogène et hétéroclite du fourmillement d'individus semble insister sur chacune de ses singularités personnelles, l'amoncellement de ces corps dans le cadre des manifestations culturelles, économiques et sociales telles que montrées par Gursky, finit en fin de compte par anéantir - du moins sur le plan pictural - cette somme d'individualités pour ne plus en garder qu'un espace diffus aux contours mal définis, les corps finissent par constituer une entité fluide et homogène. A l'image d'un fragment, le corps de l'individu laisse prévisager son appartenance parataxique à un tout plus global, tout en conservant une certaine autonomie locale et éphémère. Toutes ces manifestations sociales ne se réalisent en effet que dans la fugacité du temps de leur déroulement, de leur rencontre, et contribue ainsi à véhiculer un mouvement flottant dans l'intervalle qui sépare les individus des infrastructures urbaines. Par conséquent, comment à partir d'une disjonction entre d'une part, la sphère de l'unité et du subjectif, et d'autre part la sphère de la multitude saisie selon une entité objectivante, en arrive-t-on à penser un art politique? De quelle façon l'éternelle opposition entre le Un et le multiple, entre la singularité et l'universel, permet-elle de faire sens dans le domaine esthético-politique ? Quelles conclusions peut-on tirer de ce type de relation ?

D'une esthétique de la mondialisation, Gursky semble être passé par la profusion et l'incroyable densité de ses photos « démographiques », à une esthétique du « beaucoup de monde » pour laquelle la prépondérance et l'infinie exactitude du détail contribue à fonder une imagerie orgiaque et dionysiaque, propre à de nombreux travaux d'art contemporain hors photographie, tels que l'incarne des artistes comme Thomas Hirschhorn, Malachi Farrell, ou Kader Attia. L'œuvre ainsi faite d'excès et de surenchère visuelle, de profusion de corps, d'abondance et de vitalité, par le biais de fragmentation, d'accumulation, et de saturation finit par invoquer un style typique depuis les années 1990. Toute une terminologie artistique se propose ainsi de questionner l'espace du politique par ce type de « mise en scène », indépendamment de ce que traditionnellement nous appellons un art dit « engagé ». La place de Gursky est somme toute singulière dans l'idée qu'il ne propose pas un discours strictement orienté selon des velléités politiques, mais laisse parler des photographies qui deviennent un nœud de contradictions et de ballonnements propices à l'émergence de la pensée, en particulier d'une pensée politique. Comment dans ce cas mieux caractériser la part de politique chez Gursky? Comment comprendre l'importance du corps dans sa volonté d'instaurer un dialogue critique entre l'image et le spectateur ? La place finale accordée au corps politisé par Gursky n'est effectivement pas élucidée tant que ne sont pas mieux explorés les rapports entretenus par l'infiniment petit de chacune des aspérités constitutives de chaque photographie, le vertigineux avec dispositif technique qui permet de contenir dans une seule et même image, à la fois les éléments grandioses d'une architecture contemporaine - que l'on songe pour cela aux nombreuses photos accordées aux édifices monumentaux et autres gratte- ciels - avec

la multitude de détails qui permettent même de discerner les habitants derrière chaque fenêtre. L'infiniment petit semble côtoyer l'infiniment grand, la grandiloquence et le spectaculaire paraissent intégrer dans leur structure même, la profusion et le foisonnement des êtres qui y vivent. Mais plus important encore, l'accumulation de corps fragmentés semble abstraire chacun des individus en une entité indiscernable, comme si par défi elle s'infiltrait au sein des structures qui l'ordonnent : le corps de l'individu devenu invisible aux yeux du plus grand, est devenu une forme de résistance.

C'est sans doute pourquoi nous pourrons parler d'un art micropolitique, mais dans une optique plus particulière. Paul Ardenne définissait cette formule en ces termes : « un art 'micropolitique' se qualifiera, [...] par l'absence d'une vision prédictive et, en voie de conséquence, par sa préférence des actions de portée immédiate »10. Il s'agissait alors pour l'artiste de se déployer dans l'inframince social, d'agir de façon locale par le biais d'interventions infiniment imperceptibles aux yeux de l'institution ou du pouvoir établi, et de se fondre au sein des minorités afin d'agir en profondeur. L'art micropolitique au sens défini par Paul Ardenne instaure une esthétique du « presque rien », la désuétude de la démarche plastique remplace la grandiloquence d'un art politique et militant. Rien de tout cela dans le travail de Gursky, ce qui est micropolitique est le conflit interne dans ses œuvres, l'incessante confrontation entre l'aspect « macro » de la structure compositionnelle des photographies face au « micro » de la multitude de singularités qui se fondent en un ensemble plus global. Les corps à l'image ne cessent pas d'interroger l'intervalle qui les lie à la masse, à la foule dont ils font eux-mêmes partie intégrante, à l'ensemble d'autres eux-mêmes si semblables vue depuis l'œil du photographe-spectateur, mais pourtant si distincts dans le respect de leur singularité. Dans sa vocation critique, la vitalité du fourmillement d'êtres subjectifs telle qu'elle se présente en contrepartie des structures architecturales, figées, intimidantes,

et imposées par le dispositif photographique de Gursky, devrait permettre une fois traduit sur le plan politique, de saluer une forme de démocratie entendue comme la rencontre de la polyvocité et de la multitude qu'illustrent par exemple les réseaux et le net.

Le singulier articulé l'universel. l'enfouissement du particulier dans l'étendue de la multitude, questionne inévitablement le rapport qu'entretiennent dans ces photographies le privé confronté au public. Le point de vue formidablement reculé contribuait à instaurer une mécanique de subjectivation du sujet observant la « scène », collationné à l'infinie diversité des corps se mouvant en un flot de sujets cette fois désubjectivisés. Mais une conclusion s'imposait par cet échange : il n'y a au final ni public, ni privé dès lors qu'il s'agit de refléter le domaine social, ainsi que l'indique Jean-Philippe Uzel<sup>11</sup>. La véritable interrogation que présupposent alors les photographies de corps de Gursky, serait alors en partie liée à la question de la place et du rôle de l'individu, dans son intégration dans le corps social, dans son « infiltration » micropolitique. D'où l'ambiguïté qu'il reste à lever quant à l'authenticité d'un art dit politique. En effet, comment parler d'art politique chez Gursky, dès lors que ce n'est pas sa position d'artiste qui est explicitement mise en avant sur ce plan précis ? Il ne faut sans doute pas s'imaginer que Gursky produit une réflexion d'ordre critique malgré lui, mais on peut croire en une heureuse lucidité de sa part, qui lui permettrait alors de ne pas caresser l'utopique idée selon laquelle il faut absolument persuader le spectateur du bienfondé de sa position politique. En cela, Gursky serait dans une position micropolitique polysémique : à la fois incapable de se réduire au rang des artistes explicitement politiques, suffisamment mais sagace non pas pour affirmer, mais pour suggérer. Autrement dit, si Gursky ne correspond pas à un art micropolitique, ce sont plutôt ses photographies qui se meuvent dans une dialectique micropolitique, en faisant intervenir en leur cœur le rapport de l'Un au multiple, du singulier à l'universel, du spectateur démiurgique à la foule immense. Comme pour rappeller que le corps de l'individu n'est pas le fondement de l'organisation sociale, le rôle des minorités face aux autorités est dans le cadre d'un art micropolitique, l'occasion de recouvrer la vanité d'un idéalisme révolutionnaire à laquelle se substitue une stratégie d'incorporation dans la sphère plus restreinte des micro-interventions quotidiennes et marginales. Mais sans doute une utopie succèdet-elle à une autre utopie, évoquant par le même biais qu'un art n'est politique qu'en vertu justement de son contenu politique comme l'affirme Rainer Rochlitz : « le fait d'être 'politiquement juste' suffit pour légitimer une œuvre d'art »12.

Au final, comment la représentation de corps permet-elle d'évoquer le politique ? Gursky semble avoir saisi qu'un corps seul ne peut rien, ou au contraire, qu'il prête à confusion dans la mesure où tout peut être dit de lui. Ce qui incombe, dans la présentation du politique qui traverse chaque être, dans l'écheveau de sa subjectivité corporelle, est son agencement à l'égard d'autrui, à l'égard de son environnement et de sa proximité, à l'égard de ses semblables. Ce n'est qu'inséré dans un système que le corps prend poids, ce n'est que juxtaposé à ses semblables qu'il a semblé libérer du sens.

Julien Verhaeghe

- <sup>1</sup> P. Ardenne, « L'art 'micropolitique', généalogie d'un genre », in *Micropolitiques*, cat. d'expo., commissaires : Paul Ardenne, Christine Macel, Grenoble, Le Magasin , 2000.
- <sup>2</sup> C. Buci-Glucksmann, L'œil cartographique de l'art, Paris, Galilée, 1996.
- <sup>3</sup> *Ibid.*, « Car voir le monde d'en haut dans ses détails les plus infimes définit l'empire d'un Dieu omnivoyant », p. 17.
- <sup>4</sup> Ibid., p. 24.
- <sup>5</sup> M. Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard,
- <sup>6</sup> G. Deleuze, « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle », in *L'autre journal*, n°1, mai 1990., repris dans *Pourparlers*, p. 240.
- <sup>7</sup> P. Halley, Crise de la géométrie et autres essais 1981-1987, ENSBA, 1992, pp.57 à 71.
- <sup>8</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, en particulier le dernier chapitre intitulé « 1440 - Le lisse et le strié », pp. 592 à 626.
- <sup>9</sup> *Ibid.*, p. 593.
- <sup>10</sup> P. Ardenne, « L'art 'micropolitique', généalogie d'un genre », Op. cit., p. 13.
- <sup>11</sup> J-P. Uzel, « Art et politique dans les années 1990 », dans *Identités narratives. Mémoire et perception*, sous la

direction de Simon Harel, Jocelyne Lupien, Alexis Nouss et Pierre Ouellet, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Intercultures », 2002, « En effet, avec l'apparition du social, les anciens intérêts privés, ceux de la sphère familiale, économique, deviennent publics. L'économie qui, dans l'Antiquité, était toujours restée dans l'ombre, devient tout à coup la principale préoccupation commune, et le public n'est plus qu'une fonction du privé; ce faisant le lien privé/public tel que l'entendait l'Antiquité disparaît.», p. 275.

<sup>12</sup> R. Rochlitz, Subversion et subvention, Paris, Gallimard, 1994, p. 193.