

Couche et Sens: Une analyse sémiotique de la photographie intitulée “Chauffeur” de Rodtchenko

Seda Yavuz Erol
Université d’Istanbul

La magie de la photographie s’évanouit, et pour les artistes comme A.Rodtchenko, V. Stepanova et L. Popova “la construction” a pris la place de “l’art.” (Shiner, 2004 :383)



Synergies Turquie n° 3 - 2010 pp. 105-111

Résumé: Cet article se propose de faire une analyse sémiotique de la photographie intitulée « Chauffeur » de Rodtchenko qui a contribué à l’art du 20. siècle dans des disciplines telles que la peinture, la sculpture et la photographie. Suivant cet objectif, cet article se réfère à l’œuvre de Jean-Marie Floch intitulée « Les formes de l’empreinte» au niveau de l’approche méthodologique. Ici on essaie de situer « Chauffeur » en s’appuyant sur la classification de Floch et son point de vue à l’art de photographie traité dans l’œuvre en question. Ainsi, on met en évidence les couches visuelles et sémantiques de la photographie. De suite, on discute quelle sorte de confrontation existe dans la relation triangulaire entre la production artistique, l’artiste et le spectateur. Il est à souligner que cette relation réciproque, présente également le reflet de son époque.

Mots-clés: Photographie moderne, A. Rodtchenko, Analyse de photographie, Sémiotique.

Özet: Katman ve Anlam: Rodchenko’nun “Şoför” fotoğrafına Göstergibilimsel Bir Çözümleme

Bu çalışmada amaç, 20. yüzyıl sanatına resim, heykel ve fotoğraf sanatı disiplinlerinde katkıları bulunan A.Rodçenko’nun ‘Şoför’ isimli fotoğraf çalışmasını çözümlemektir. Bu doğrultuda temel alınan kaynak Jean-Marie Floch’un ‘Les Formes de l’Empreinte’ (İz’in Biçimleri) kitabıdır. Söz konusu kitapta Floch’un kategorizasyonu ve fotoğraf sanatına bakışı temel alınarak, ‘Şoför’ fotoğrafının ilk algıda nerede konumlandırılacağı belirlenmiştir. Sonrasında fotoğrafın hem görsel hem de anlamsal katmanları ortaya konmuştur. Buradan yola çıkarak, sanatsal üretim-sanatçı ve izleyici üçgeninde nasıl bir karşılaşma yaşandığı tartışılmıştır. Bu karşılıklı ilişki bir fotoğraftan yola çıkarak dönemin de yansımalarını sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Modern Fotoğraf, A.Rodçenko, Fotoğraf çözümlemesi, Göstergibilim.

Abstract: Layer and Meaning: A Semiotic Analyse on the photograph “The Driver” of Rodchenko

The aim of this study is to analyse the photography called “The Driver” of A. Rodchenko

who made contributions to the field of photography and sculpture. Jean-Marie Floch's book, "Les Formes de l'Empreinte" was the inspiring source for this study. The book is based on Floch's categorization and his view on the art of photography and the location of the photo "Driver" in the first perception was defined. Afterwards both visual and semantic layers of the photo is revealed. Within this context, interrelation between the artistic production - artist and the beholder has been discussed. With momentum of a photograph this interrelation, presents a reflection on the era.

Key words: Modern photography, A.Rodchenko, Analyzing photography, Semiotics.

Né à Saint-Pétersbourg en 1891, Rodtchenko après avoir terminé l'école des Beaux-Arts de Kazan, serait influencé par des performances futuristes à la suite desquelles il réaliserait des peintures cubo-futuriste pour une courte période. Il expose ses toiles *Noir sur Noir* et ses premières 'constructions spatiales' (Arnason 1986 :191) (images 1-2) pour défier le mouvement 'Suprématisme' de Malévitch comportant des peintures (ex. *Blanc sur Blanc*, des compositions sans objets de couleurs primaires) qui ne sont pas l'abstraction d'un quelconque objet. En 1919, il commence à réaliser des collages puis des photomontages. Il participe à l'exposition intitulée '5x5=25' lors de laquelle il présente ses trois derniers tableaux (image 3) qui sont un triptyque de toiles monochromes comportant chacune une couleur primaire : *Rouge pure*, *Jaune pure*, *Bleue pure*.

Dès 1922, il réalise des typographies, des affiches de films et également des affiches et des panneaux d'annonce en collaboration avec Maïakovski. Il réalise également des couvertures pour la revue *LEF* dirigées par Maïakovski. C'est d'ailleurs l'année où débute sa collaboration avec le poète, pour lequel il illustrera son recueil *Pro Eto (De ceci)*, avec des photomontages et photographies expérimentales. A partir de 1924, il se consacre à la photographie. En 1929, il commence à monter les décors de théâtre pour les pièces (ex. la pièce intitulée *La Punaise*) de Maïakovski. En 1935, il se remet à la peinture et s'oriente vers des travaux figuratifs. De 1940 jusqu'à la fin de sa vie, il continue à réaliser des peintures abstraits et lyriques (Lynton 1982 :105-108).

Son œuvre intitulée "*Chauffeur*" (image 4) datant de 1929, comporte des références textuelles plus que des références à une œuvre. Un premier regard suffit pour remarquer plusieurs espaces sur la photographie. La synchronisation des couches que constituent ces espaces (qui semblent être collés l'un sur l'autre) attire l'attention du spectateur. Le fait que la photographie comporte des références textuelles plus que des références à une œuvre doit être évalué sur la relation établie entre ces couches. Pierre Bourdieu distingue quatre groupes concernant la conception de la photographie (Floch 1986 :17). Selon lui, la variation des notions de la photographie ne comporte nullement l'opposition de la valeur pratique et des valeurs de base. La photographie n'est pas destinée uniquement à dévoiler celui qui prend la photo ou celui qui observe la photo dans sa vie quotidienne, mais à se manifester comme un discours qui s'énonce, en s'appuyant sur sa propre réalité°, entre le langage photographique et la réalité générale; ainsi pouvons-nous parler d'un « conseil » au sens théorique et

esthétique. Quand la photographie est exposée non pas uniquement comme le discours de celui qui la prend ou celui qui l’observe, on pourra donc parler d’un « conseil » théorique et esthétique entre la textualité et la réalité.

Les « Histogrammes » Photographie- témoignage valeurs d’usage Valeurs Pratiques	Les « Artistes » Photographie - œuvre valeurs de base Valeurs Utopiques
Valeurs Critiques Photographie -technique Les « Bricoleurs »	Valeurs Ludiques Photographies-loisir Les « Amateurs »

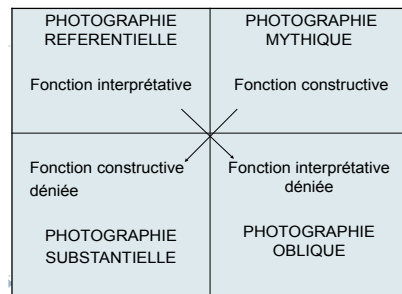
Les photographies prises par le photographe que Bourdieu appelle “Histogrammes”, sont celles qui ont une qualité documentaire dominante et qui sont témoins de leur instant. Les propriétés principales de ces photographies dépendent de leur manière d’usage et de leur manière d’application.

Les photographies prises par le deuxième groupe nommé les “Artistes”, sont perçues comme une œuvre d’art. De ce fait, leur valeur artistique est évaluée selon leur composition (création) artistique, et aussi par rapport à deux autres valeurs qui sont évoquées simultanément, à savoir : les valeurs principales (comme la lumière, l’ombre, la composition) de la photographie comme ‘art’, et l’univers imaginaire du photographe. Le troisième groupe intitulés “Bricoleurs” -qui est un concept emprunté à Levi-Strauss- désigne le fait que la photo est conçue comme la création d’un objet. Pour cette raison, la photographie « *Chauffeur* » est celle qui saisit ‘l’instant pur’ sans être conçu ni selon le désir de témoignage et ni selon l’univers imaginaire du photographe. Pour ‘les bricoleurs’ l’importance du savoir technique recouvre les affectivités par la fonctionnalité. Et comme il privilégie l’instant, un regard critique intervient en raison de la non- conception.

Dernièrement, les photographes qualifiés d’“Amateurs” par Bourdieu, sont, au sens strict du mot, ceux qui ne sont pas les professionnels du domaine et ceux qui prennent des photos en temps libre. En conséquence, la photographie prise n’a que de fin pour soi. Ce groupe de photographes est le plus éloigné des trois groupes cités ci-dessus. Pour ce genre de photographie, la valeur ludique est principale.

Le plaisir de la photographie prise est plus important pour le photographe. Chez Bourdieu, deux notions s’opposent : le sens existe-t-il avant la langue ou en est-il dérivé ? C’est-à-dire, la langue est-elle une ‘structure’ ou une ‘interprétation’ ?

Dans son œuvre intitulée “*Les formes de l’empreinte*” Jean-Marie Floch propose une classification typologique (Floch 1986 :20).



Selon cette classification Folche formule ses propositions de la façon suivante :

1 - La photographie référentielle (qui a une fonction interprétative) : selon Floch, cette catégorie de photographie représente la parole du monde et elle dévoile pour le spectateur (le spectateur-perceptive) la 'réalité' des différentes modes de vie en témoignant des diverses manières de vivre. Cette catégorie de photographie a pour objectif de convaincre le spectateur de son discours immanent et elle crée ainsi une illusion référentielle. L'exposition 'The Family of Man' de E.Steichen réalisée en 1955, conçoit le même objectif que la photographie référentielle.(Floch 1986 :20)

2 - La photographie mythique (qui a une fonction constructive-construction de structure), évoque un 'mythe' même si la nomination n'est pas très adéquate. Lorsque les mythes et les illusions qu'ils créent, sont transportés à la couche de valeur similaire, il faut percevoir la photographie comme étant référentielle. La photographie mythique indique la prise en forme de l'intuition (la transformation de l'intuition en forme) et le sens relatif à la création de l'objet de l'image perçue.

3 - La photographie substantielle, établie le reniement de la fonction constructive du langage photographique (c'est-à-dire celle créée dans la composition -conception- pendant la construction de la structure), présente une situation difficile sans les connotations et les mots polysémiques. L'acte photographique comprend une 'proposition' dont Roland Barthes évoque dans *Le Degré zéro de l'écriture* (Barthes 1953). Le fait que l'acte photographique comprend une 'proposition', signifie percevoir et démontrer la date de la réalisation qui se trouve à l'essence de l'objet.

4 - La photographie oblique établit une contradiction par rapport à la fonction interprétative abordée en définissant la photographie référentielle et elle renie donc la fonction interprétative. Le fait qu'elle privilégie la non-conformité, le double sens et les jeux de figure permettent de saisir le paradoxe inhérent à cette catégorie de photographie. La représentation de la photographie de R. Doisneau (image 5) est une scène anecdotique de la vie, qui est transmise avec clarté, et qui n'engendre pas de transparence totale. Cette catégorie qui ne se contente pas des dérivés de sens qu'elle produit chez le spectateur, est un médiateur englobant les détails des accidents provoqués par les hasards objectifs et la réalité. L'intérêt de la répartition en quatre catégories est de permettre de montrer les diverses attitudes dans la photographie du même photographe. En prenant en considération l'évolution subie par la parole et la photographie, cette classification a le mérite de démontrer la conformité et la non-conformité de la fonction de la photographie d'une part, et d'autre part, celles du discours et de l'idéologie de la photographie. Cette méthode de description est fondée sur deux grands concepts; 'langue et réalité' et 'l'origine du sens'.

Dans '*La pensée sauvage*', Lévi-Strauss aborde le comportement sauvage du 'bricoleur'. Cette photographie (*Chauffeur*) constitue le contraire de cette attitude, du point de vue de l'intensité de la conception (Lévi-Strauss, 2000). Dans l'espace dynamique de la photographie, la projection simultanée de l'instant de la prise de photo (en montrant le photographe) entremêle les couches de l'espace. Cet espace perçu d'emblée dans la photographie fournit, au spectateur-lecteur, les informations concernant les couches de l'espace où ne se situe pas ce spectateur-lecteur. Le photographe prendra des photographies et également prendra place sur la photo avec son identité de sujet-artiste. Dans notre corpus, Le modèle (chauffeur) est l'objet d'une double lecture ; la

première lecture provient du reflet. Il pose devant la caméra du photographe qui est fait témoin de son reflet d’une part, et d’autre part, il tient (ou fait tenir) sa pipe qui est le signifiant de l’‘autre’ espace, de manière qu’elle dépasse le cadrage mis dans le cadrage-même.

Le photographe qui ne devrait pas être considéré dans un contexte traditionnel, fait partie de la photo à l’instant-même de la prise en photo ‘suivie’. Mais il n’est ni tout à fait à l’extérieur comme le spectateur-percevant (dès à présent, le spectateur devra passer à l’étape de la perception), ni tout à fait à l’intérieur comme le modèle dans la position d’objet de la photographie. Ainsi, il y a un spectateur qui observe et il est responsable de l’observation du champ signifié. A cette étape, ce qui interrompt la perception, c’est la place occupée par la pipe et l’‘artiste’ Rodtchenko dans son identité de « photographe ».

Structure syntactique du récit

	1. Espace Miroir et Entourage	2. Espace Photographie	3. Espace Champs Fictif/ Spectateur
Miroir et Entourage	+	+	+
Photographe Artiste	+ -	+ -	+ +
Modèle Spectateur	+ -	+ -	+ +

Puisque l’on perçoit le photographe et le modèle dans l’espace que le miroir reflète au spectateur, le miroir fait théoriquement référence à un autre espace; le miroir se situe également dans une position comprenant le spectateur. Le modèle représente le spectateur et le reflet du modèle captive le spectateur représenté dans le miroir. Celui qui prend la photo est aussi derrière le spectateur.

Dans la couche théorique, Rodtchenko (photographe), dès qu’il est transformé en objet au sein de la photographie, évolue de l’artisan à l’artiste. D’ailleurs, même si l’image de celui qui prend la photo ne se reflète pas du miroir, il aurait été possible de pendre une photo similaire ; toutefois l’une des plus fortes couches du référent est constituée par le spectateur fictif et le photographe lui-même qui prend en photo le modèle simultanément.

L’un des éléments qui constitue cet axe multiple est la référence de distance/proximité. Quand le modèle se transforme en spectateur, il l’invite à établir la distance avec la position illusoire de la pipe. Le spectateur essaie de deviner la distance en se situant dans la photo -même.

A part la composition de la manière de tenir la pipe du modèle déjà évoquée dans le contexte photographique, la position des mains du modèle rappelle, avec une référence historico-artistique, l’autoportrait de Parmigianino décrit dans un miroir concave. Le raccourci de l’artiste-modèle et le miroir-objet sont présentés en premier plan dans la photo de Parmigianino (image 6). Le miroir est utilisé également dans la photo de Rodtchenko avec une composition semblable mais avec un double référent. Si le modèle se tenait dans une autre position,

par exemple s'il tenait la pipe qui est le signifiant d'un des champs organisés de la photo (si la main qui tient l'objet, se voyait non seulement dans le miroir mais également sur l'autre couche) le passage entre les espaces s'accélérait et l'intégralité de la photographie perdrait sa qualité d'œuvre ouverte ou sa textualité.

Dans la photographie de Doisneau intitulée *'Fox-terrier sur le Pont des Arts'* (image 5), le regard du chien orienté vers le spectateur invite celui-ci dans la composition- même de la photo. Dans la photo de Rotchenko, le fait que le modèle, le miroir et le photographe s'orientent vers le spectateur selon une conception différente de la réalité, au niveau de la conception, montre la place du spectateur par rapport à la photo.

Le choix du cadrage permettant l'orientation vers de nouveaux espaces, la pipe que l'on perçoit dans l'angle droit renforce la relation de perception avec la réalité. La pipe oriente ainsi l'attention au-delà de toutes les couches vers le lieu dont se déroule cet acte. Il faut signaler deux directions linéaires et parallèles dans cette photographie, mais elles sont opposées. La première concerne la pipe- le modèle et l'objectif; celle-ci trace un axe vers le haut. Et l'autre est celle qui se situe sur l'axe où se trouve Rodtchenko-spectateur (modèle) -pipe se dirigeant dans la direction inverse. Les directions ne constituent pas les parties intégrales de l'organisation mais elles sont constituées sur des couches informant l'une sur l'autre.

Dans la construction de la signification de cette photo, les détails sont importants. Comme on ne peut pas percevoir l'intégralité de la fiction, dès la première perception, par l'orientation de la photographie, il nous est possible de faire partie de cette photo comme 'percepteur-spectateur' ou 'objet de l'art-spectateur'.

Après le vingtième siècle, il ne suffit pas aux nouvelles tendances de l'art de considérer le spectateur comme un simple sujet qui regarde l'objet artistique, comme nous le montre la photographie *"Chauffeur"* de Rodtchenko, la création artistique nous incite à voir et à deviner le sens dans les couches sémantiques pour en ressentir la construction fictive. Comme disait le personnage de M.Kassovitz dans le film intitulé *La Haine*, « L'important c'est pas la chute, c'est l'atterissage » (1995).

Traduit en Français par Serap Gün Birdane

Bibliographie

Arnason, H.H. 1986. *History of Modern Art*. New York: Harry N.Abrams Inc.

Barthes, R. 1953. *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris: Seuil.

Bourdieu, P.1965. *Un art Moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Minuit.

Eco, U. 2001. *Açık Yapıt*. (Trad: Pınar Savaş). İstanbul: Can Yayınları.

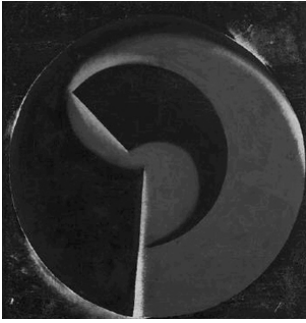
Floch, J-M. 1986. *Les Formes De L'Empreinte*. Périgueux: Pierre Fanlac.

Levi-Strauss, C. 2000. *Yaban Düşünce*, (Trad: Tahsin Yücel). İstanbul: YKY.

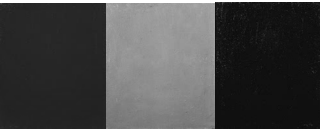
Lynton, N. 1982. *Modern Sanatın Öyküsü*. (Trad: Cevat Çapan-Sadi Öziş). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Shiner L. 2004. *Sanatın İcadı*, (Trad: İsmail Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Les images



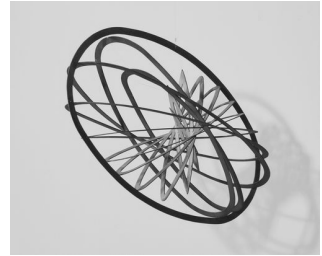
1 - A. Rodtchenko, « Peinture non-objectif no: 80 (noir sur noir) », 1918, MoMA, New York.



3 - A. Rodtchenko, « Pure Colore Rouge-Pure Colore Jaune, Pure Colore Bleue », 1921, A. Rodtchenko et V. Stepanova Archive, Moscou.



5 - R. Doisneau, « Fox-Terrier sur le Pont des Arts », 1953



2 - A. Rodtchenko, « Construction Spatial no:12 », 1920, MoMA, New York.



4 - E. Rodtchenko, « Chauffeur », 1929, Fondation Mr. et Mme. John Spencer.



6 - Parmigianino (Francesco Mazzola), « L'Autoportré dans le miroir convexe », 1524, Kunsthistorisches Museum, Vienne.