

# ***PHILOSOPHIE DE LA PHOTOGRAPHIE***

***Henri VAN LIER***

Plusieurs questions soulevées  
dans cet ouvrage de 1983  
y sont restées sans réponse.

Henri VAN LIER y répondra en 2002  
dans un chapitre entier  
d'*ANTHROPOGENIE* consacré aux images

Ce lien y donne accès

[http://www.anthropogenie.com/anthropogenie\\_gene/ch14.html](http://www.anthropogenie.com/anthropogenie_gene/ch14.html)

Le philosophe a rédigé également  
30 textes sur 48 photographes

Ce lien y donne accès

[http://www.anthropogenie.com/anthropogenie\\_locale/phylogenese/al\\_semiotique\\_hpp.html](http://www.anthropogenie.com/anthropogenie_locale/phylogenese/al_semiotique_hpp.html)

## **ANTHROPOGENIES LOCALES –SEMIOTIQUE**

# **PHILOSOPHIE DE LA PHOTOGRAPHIE**

## **TABLE DES MATIERES**

<b>LA PHILOSOPHIE OÙ CONDUIT LA PHOTOGRAPHIE.....</b>	<b>4</b>
<b>PREMIERE PARTIE -TEXTURE ET STRUCTURE DE LA PHOTOGRAPHIE.....</b>	<b>5</b>
<b>Chapitre 1 - L'EMPREINTE ABSTRACTIVE.....</b>	<b>7</b>
1A. L'EMPREINTE PHOTONIQUE : L'APESANTEUR .....	7
1B. L'EMPREINTE A DISTANCE : LA MINCEUR DE CHAMP.....	7
1C. L'EMPREINTE CADREE .....	8
1D. L'EMPREINTE ISOMORPHIQUE .....	8
1E. L'EMPREINTE SYNCHRONE .....	8
1F. L'EMPREINTE POSITIVE-NEGATIVE : LE BATTEMENT.....	10
1G. L'EMPREINTE ANALOGIQUE ET DIGITALE.....	10
1H. L'EMPREINTE SURCHARGÉE ET SOUS-CHARGÉE.....	10
<b>Chapitre 2 - LES INDICES ET LES INDEX.....</b>	<b>12</b>
<b>Chapitre 3 - LES EFFETS DE CHAMP - AVANT LES DÉNOTATIONS ET CONNOTATIONS.....</b>	<b>16</b>
<b>Chapitre 4 - LA NON-SCÈNE : DE L'OBSCÈNE AUX STIMULI-SIGNES ET AUX FIGURES.....</b>	<b>20</b>
<b>Chapitre 5 - REPRODUCTION ET TRANSMUTABILITÉ : PROCESSUS ET RELAIS.....</b>	<b>23</b>
<b>Chapitre 6 - LA RÉALITÉ ET LE RÉEL - LE COSMOS-MONDE ET L'UNIVERS - L'ÉVENTUEL ET LA BOÎTE NOIRE.....</b>	<b>25</b>
<b>Chapitre 7 - LE DÉCLENCHEMENT DES SCHÈMES MENTAUX.....</b>	<b>29</b>
<b>Chapitre 8 - LES AUTRES TYPES QUE LE NOIR ET BLANC.....</b>	<b>36</b>
8A. LA PHOTO COULEUR : LA SYMBIOSE.....	36
8B. LA DIAPOSITIVE : LA TRANSFIGURATION.....	37
8C. LE POLAROÏD SX 70 : LE RETOUR DU CORPS.....	38
<b>DEUXIEME PARTIE - LES INITIATIVES PHOTOGRAPHIQUES.....</b>	<b>41</b>
<b>Chapitre 9 - L'INITIATIVE DE LA TECHNIQUE INDUSTRIELLE.....</b>	<b>42</b>
<b>Chapitre 10 - L'INITIATIVE DE LA NATURE.....</b>	<b>47</b>

10A. LA CONSTANTE C .....	47
10B. LA CONSTANTE H .....	48
<b>Chapitre 11 - L'INITIATIVE DU SPECTACLE : LES PHOTOGÉNIES</b> .....	<b>51</b>
<b>Chapitre 12 - L'INITIATIVE DU PHOTOGRAPHE : TRAPPE ET AIGUILLAGE - LA MÉDIUMNITÉ</b> .....	<b>54</b>
<b>TROISIEME PARTIE - LES CONDUITES PHOTOGRAPHIQUES</b> .....	<b>59</b>
<b>Chapitre 13 - LES CONDUITES PRAGMATIQUES</b> .....	<b>60</b>
13A. LE VOYEURISME MODERE .....	60
13B. LE POSITIONNEMENT PUBLICITAIRE .....	63
13C. LE JEU MORTEL DE LA MODE .....	67
13D. LE SAINT-SACREMENT SENTIMENTAL .....	69
<b>Chapitre 14 - LES CONDUITES ARTISTIQUES</b> .....	<b>73</b>
14A. L'ART QUOTIDIEN : ELUCIDATION ET CONFIRMATION DES CODES .....	73
14B. L'ART EXTREME .....	76
14B1. La radicalité .....	76
14B2. Le « sujet » photographique .....	77
14B3. L'indiciologie peu réflexive et l'impossible autoportrait .....	79
<b>Chapitre 15 - LA CONDUITE SCIENTIFIQUE, DOCUMENTAIRE, TESTIMONIALE</b> .....	<b>82</b>
<b>CONCLUSION - LA PHOTOGRAPHIE ET LES OPÉRATEURS CONTEMPORAINS</b> .....	<b>87</b>
<b>POSTFACE - NOUVELLES PERSPECTIVES THÉORIQUES</b> .....	<b>89</b>
A. Photographie et ontologie intelligible .....	89
B. Photographie et vision de primate .....	92
C. Photographie et anthropogénie .....	95
<b>APPENDICE - PEIRCE ET LA PHOTOGRAPHIE</b> .....	<b>98</b>



Thierry Zeno : Thaïlande. 1977

## LA PHILOSOPHIE OÙ CONDUIT LA PHOTOGRAPHIE

*Une fois que les virtualités d'un grand agent primitif sont ainsi complètement maîtrisées, on devine combien largement il nous aidera à débrouiller d'autres secrets dans les sciences de la nature.*

ELISABETH EASTLAKE, Photography, 1857.

Philosophie de la photo peut signifier qu'on philosophe sur elle. C'est-à-dire qu'on l'interroge à partir de notions que les philosophes ont accumulées depuis deux mille cinq cents ans. On lui demande alors quels sont ses rapports avec la perception, l'imagination, la nature, la substance, l'essence, la liberté, la conscience. Le danger de cette approche est qu'elle applique à la photo des Concepts qui ont été créés longtemps avant son apparition, et qui risquent donc de lui convenir mal. Et en effet beaucoup de philosophes honorables ayant suivi ce chemin ont conclu que la photographie était de la peinture ou de la littérature amoindries. Ce jugement était prévisible, puisque les concepts de la philosophie occidentale expriment justement une vision picturale, sculpturale, architecturale et littéraire des choses.

Mais philosophie de la photo peut désigner aussi la philosophie que propose la photo elle-même, celle qu'elle suggère et diffuse en vertu de ses caractéristiques. Tout matériau, tout instrument, tout processus disposent autour d'eux, par leur texture et leur structure, une certaine façon de construire l'espace et le temps. Ils activent davantage telle portion de nos systèmes nerveux. Ils invitent à des gestes ou des opérations, ils en excluent d'autres. Pour autant, ils instituent un style d'existence chez ceux qui les utilisent. Il n'y a pas de raison que les pellicules, les appareils, les papiers photographiques soient dépourvus de ce genre d'action. Sans doute suggèrent-ils un espace et un temps imprévus, une façon autre de saisir la réalité et le réel, l'action et l'acte, l'événement et l'éventuel, l'objet et le processus, la présence et l'absence, bref une certaine philosophie.

Il va de soi que philosophie est pris ici au sens vulgaire. Psychologie de la photo, sociologie ou anthropologie de la photo auraient également convenu. Et pourquoi pas épistémologie, sémiologie, indiciologie de la photo ? En voyant seulement qu'il s'agit toujours de ce que la photo impose ou distille, non de ce que nous lui demandons. L'entreprise n'en est pas facile pour autant. Car ce ne sont pas que nos philosophies, ce sont nos langues qui ont été forgées dès l'origine pour parler peinture, architecture, littérature. Dieu était peintre, sculpteur, architecte ou poète, selon les cas, puisque l'homme l'était. Nous n'avons donc pas de mots pour bien décrire une photo. Mais les termes de spécialistes seraient encore plus trompeurs, car seul le langage courant a le pouvoir, en se bricolant, de se recoder lui-même pour aborder des objets neufs. Qu'on veuille donc bien ici oublier les jargons, et en particulier celui de la linguistique. Pour parler du désignant et du désigné, de la réalité et du réel, de l'indice et de l'index, de percevoir et d'apercevoir, d'acte et d'action, nous devons demander au lecteur l'effort de retrouver un français naïf, qui se définira et redéfinira au fur et à mesure des besoins.

## PREMIÈRE PARTIE

### TEXTURE ET STRUCTURE DE LA PHOTOGRAPHIE

*Théoriquement, on peut supposer qu'un certain nombre de photographies n'ont pas d'autre propos que de saisir la lumière sans préméditation.*

MAX KOZLOFF, *Photography and Fascination*, 1979.

Disposons dans un fourré un appareil photographique qui se déclenche automatiquement toutes les minutes. Nous obtiendrons sur nos clichés un gris-noir homogène, des taches plus ou moins chaotiques, d'autres taches ayant peut-être des formes de plantes, d'animaux partiels ou entiers. Ce sont toutes des photos. On en prend ainsi des millions chaque jour. Tout le monde s'ait que beaucoup sont intéressantes scientifiquement, sociologiquement, voire esthétiquement. Cette situation n'a rien d'exceptionnel. Des photographes patentés se plaisent à déclencher leur appareil sans regarder dans leur viseur, et le journaliste qui attrape sa vedette par-dessus la tête ou entre les jambes du reporter voisin n'est pas loin de cette façon de faire, d'autant plus que son appareil se déclenche par rafales. Nous prendrons donc les photos aléatoires comme cas minimum de la photographie.

Qu'apprenons-nous ainsi ? Que, dans une photo, il y a toujours des empreintes lumineuses, c'est-à-dire que des photons sont venus de l'extérieur et ont impressionné une pellicule sensible. Il y a donc eu un événement, l'événement photographique : la rencontre de ces photons et de cette pellicule. Cela a certainement été. Quant à savoir si à cet événement physicochimique en a correspondu un autre, un spectacle d'objets et d'actions, dont les photons empreints seraient les signaux en tant qu'émis par eux, c'est beaucoup plus problématique et demande à être soigneusement précisé. Vois-je là la réalité de choses et d'actions passées ? Ou seulement un certain nombre de photons émis par elles selon un système de sélection sévère et artificiel ?

Toutes les inexactitudes dans les théories de la photographie viennent de ce que l'on est passé un peu précipitamment sur le statut bizarre des empreintes lumineuses, empreintes très directes et très assurées de photons-, mais empreintes très indirectes et très abstraites d'objets. Nous allons donc essayer d'en dénombrer et décrire les caractères aussi scrupuleusement que possible, en sachant que c'est là que tout se joue.



Cartier-Bresson : Leningrad

## Chapitre 1 - L'EMPREINTE ABSTRACTIVE

*M. Biot pense avec M. Arago que la préparation de M. Daguerre fournira des moyens aussi nouveaux que désirables pour étudier les propriétés d'un des agents naturels qu'il nous importe le plus de connaître et que jusqu'ici nous avons si peu de moyens de soumettre à des épreuves indépendantes de nos sensations.*

Compte rendu de l'Académie des sciences, séance du 7 janvier 1839.

### 1A. L'EMPREINTE PHOTONIQUE : L'APESANTEUR

La plupart des empreintes auxquelles nous avons affaire sont le résultat d'un impact, comme le coup de sabot du sanglier dans la boue, ou d'un contact matériel plus ou moins prolongé avec une substance, comme dans des taches marquant un tissu. Le photon qui traverse les lentilles de l'objectif et altère les halogénures de la pellicule n'est pas vraiment une substance et il ne produit pas d'impact. Il a une énergie, mais pas de masse. Nous connaissons cela par ailleurs, puisque nous prenons des bains de soleil et portons des marques de maillot qui nous transforment en photogrammes. L'apesanteur des photons donne à leurs inscriptions une apesanteur saisissante, et presque une immatérialité. Le brunissage n'est pas un maquillage.

### 1B. L'EMPREINTE A DISTANCE : LA MINCEUR DE CHAMP

Les photons qui imprègnent la pellicule sensible proviennent de sources lumineuses situées dans un certain volume (la profondeur de champ) distant de l'appareil, ce qui crée une première abstraction. Ce volume distant se définit à partir d'un plan où les photons réfléchis ou émis ont la meilleure différenciation sur la pellicule : c'est le plan de mise au point, repéré statistiquement dans le résultat, et qui crée une deuxième abstraction. Les photons de la profondeur de champ qui n'appartiennent pas à ce plan privilégié sont localisés par rapport à lui selon leur perte de différenciation, et la mise en espace ainsi créée est d'autant plus abstraite que cette perte croît sensiblement non seulement au-delà du plan idéal mais également en deçà. Ce qu'on a appelé la profondeur de champ s'appellerait aussi bien la minceur de champ. Et minceur est encore trop peu dire, car le mot fait songer à une tranche ou une coupe (histologique), ou à un référentiel immatériel mais désignable, alors qu'il s'agit ici d'une référence si évanescence, le plan de meilleure définition, qu'on ne peut en espérer qu'une

approche indirecte, statistique. Si un spectacle extérieur est ainsi signalé, ce sera de façon très abstraite.

## **1C. L'EMPREINTE CADREE**

L'empreinte photographique est délimitée par un bord, qui n'est nullement le cadrenasse dans lequel le peintre ancien recueillait et concentrait son environnement, ni non plus la coupure active de l'environnement que pratiquait l'architecte. C'est une simple limite impassible. Un pas-plus-pas-moins latéral et vertical, qui de soi ne répond à rien dans l'empreinte directe des photons, et moins encore dans l'empreinte indirecte de l'éventuel spectacle, et qui ne peut avoir un effet plastique que sur ce qui se trouve à l'intérieur de lui-même, non à l'extérieur, dans l'ignorance superbe de tout hors-cadre. Encore faut-il noter que cette limite est faite de bords rectilignes se coupant à angle droit. Elle aurait aussi bien pu être circulaire, comme le suggérait la nature des lentilles. Sans doute la rectangularité était nécessaire pour arrimer le vague et l'évanescence que nous venons de remarquer dans la profondeur (minceur) de champ. Quoi qu'il en soit, notre limite rectangulaire doit fatalement intégrer certaines portions de l'empreinte et en troubler d'autres. Abstractive elle aussi. Mais calmement abstractive. Le cadre-limite de la photo n'a ni la violence d'un prélèvement ni celle d'une gravure. C'est l'arrêt sans drame d'une surface d'inscription.

## **1D. L'EMPREINTE ISOMORPHIQUE**

Les photons photographiques, focalisés par les lentilles des objectifs selon des déviations impitoyablement régulières, obéissent à des équations continues. Cette régularité permet de situer rigoureusement leurs sources, et donc aussi un spectacle éventuel, par rapport à des coordonnées d'espace, comme on le voit dans les photos géologiques et astronomiques. Mais du même coup elle soustrait le spectacle ainsi plaqué aux accentuations locales qui constitueraient justement un vrai lieu. Isomorphique, et du reste monoculaire (cyclopéenne), toute photo, étant rigoureusement spatiale, est un non-lieu.

## **1E. L'EMPREINTE SYNCHRONE**

De même, une empreinte photographique est datée au milliardième de seconde près. Quels qu'aient été le temps d'exposition et le moment d'impact de chaque photon particulier, l'arrivée de tous, pour finir, est datée de l'arrivée du dernier d'entre eux. Dans le cas d'un mouvement des<sup>1</sup> sources, et donc du spectacle éventuel, la succession d'arrivée des photons

ne peut jamais donner que ce que l'on appelle très judicieusement un bougé. Ainsi, tout comme l'isomorphisme des lentilles et de l'empreinte évacue le lieu concret au profit d'un espace purement situable, l'alignement sur le passage du dernier photon expulse la durée concrète pour un temps physique,  $t_n$ , seulement datable.



Mapplethorpe : Feet, 1976,  
in "Creatis" n° 7.



Den Hollander, Nouvelle  
Photographie Hollandaise,  
Contre-jour.

## **1F. L'EMPREINTE POSITIVE-NEGATIVE : LE BATTEMENT**

En fin de compte, une épreuve positive est un négatif de négatif. Tout tirage conserve de cette double conversion une hésitation de l'obscur et du clair, de l'opaque et du transparent, du convexe et du concave, qui lui confère une sorte de battement. Battement qui ajoute une nouvelle forme d'abstraction, le positif invitant à se lire comme négatif, et inversement. C'est ce qui a fait dire que les dentelles et les trames étaient un thème photographique par excellence. Et ce qui explique aussi la fascination particulière des contre-jours, qui sont des négatifs de négatifs de négatifs.

## **1G. L'EMPREINTE ANALOGIQUE ET DIGITALE**

On reconnaît, dans les taches foncées et claires d'une photo figurative, des formes qui ont des proportions (analogies) avec celles d'un spectacle extérieur signalé indirectement par les photons empreints : ces taches sont donc analogiques. Mais, en même temps, elles sont obtenues par la conversion de grains d'halogénure d'argent selon, pour chacun, le choix noirci/non noirci, c'est-à-dire le choix oui/non, ou 0/1 : elles sont donc également digitales (chiffrables). Et cette digitalité, déjà manifeste dans toute épreuve photographique, devient presque ostentatoire dans les tirages agrandis, où le grain est flagrant. Encore une fois, ce qui pourrait être naïvement concret est travaillé d'abstraction. Je vois bien que la Grande Ourse, que je saisis analogiquement, ne m'est donnée là que sous forme d'une distribution de grains statistiquement étudiable. A telle enseigne que, si sur cette photo d'une région du ciel je ne reconnais pas une constellation ou une étoile connue ou suspectée, je puis toujours, étant astronome, étudier numériquement (digitalement) la distribution des points noircis en cet endroit pour voir s'il n'y aurait pas des singularités s'écartant des valeurs moyennes attendues, et ainsi reconnaître la présence d'objets probables.

## **1H. L'EMPREINTE SURCHARGÉE ET SOUS-CHARGÉE**

A certains égards, toute photo est sous-informée. Si l'on compte les singularités visuelles du spectacle et ce qu'il en reste sur l'empreinte photographique, la perte d'information est considérable, et pour les couleurs (quelques dizaines au lieu de milliers), et pour les traits, devenus des sortes de taches effilées. Mais, inversement, une photo même médiocre des façades devant lesquelles je passe tous les jours dans ma propre rue me révèle, grâce à son immobilité et à sa disponibilité sous mes yeux, des milliers de choses que ma perception, mouvante et de parti pris, n'y avait jamais aperçues. Et c'est encore une abstraction

par rapport au concret de l'existence courante que ces représentations à la fois filtrées et surabondantes.

\* \* \*

Si l'on veut bien embrasser d'un seul regard les huit qualités de texture et de structure que nous venons de considérer, on s'aperçoit que chacune en particulier et toutes ensemble contribuent à donner à toute photo deux caractères apparemment contraires : une extrême évidence spectaculaire à certains égards, et un extrême flou à d'autres égards. Et de plus, le rapport du flou et du net n'y est pas symétrique : le spectacle éventuel apparaît toujours en émergence à partir du non-spectacle. En d'autres termes, les informations nous sont données comme émergeant fragilement et problématiquement du bruit, d'un bruit de fond. Toutes les propriétés de la photographie et toutes les conduites à son égard s'organisent fatalement au sein de cette polarité et de cette convection.

## Chapitre 2 - LES INDICES ET LES INDEX

*La découpe ostensiblement arbitraire des figures par les bords de l'image, les formes créées par des plages en chevauchement, les patterns asymétriques et centrifuges, la juxtaposition de masses actives et de masses vides — ces qualités constituent la définition visuelle de ce que l'on entend, pour une bonne part, par l'expression « regard photographique ».*

SZARKOWSKI, Looking at Photographs, 1976.

Quel statut ont maintenant les empreintes photographiques par rapport à un spectacle éventuel ? Sont-ce des signes ? Ou des indices ? Ou des index ? Le français nous est ici d'un grand secours, car il distingue les signes, d'une part, et les indices et les index, de l'autre. Nous allons suivre ces distinctions qui sont très utiles à notre propos.

Les SIGNES sont des signaux intentionnels, conventionnels, systématiques. Ils désignent au sens fort du terme. Les peintures et les sculptures sont des signes analogiques, parce qu'elles désignent leur désigné par une certaine proportion (analogie). Les mots, les chiffres, les marques de ponctuation sont des signes digitaux, parce qu'ils désignent leur désigné en l'étiquetant dans un système, et que cet étiquetage peut se faire par une suite de chiffres (digits), du reste réductibles à des choix 0 — 1. Les INDICES ne sont pas des signes, ce sont des effets physiques d'une cause qui signalent physiquement cette cause, soit par monstration, comme l'empreinte de la patte du sanglier montre cette patte, soit par démonstration, quand un déplacement insolite d'objets démontre au détective le passage d'un voleur. Les indices sont des signaux non intentionnels, ni conventionnels, ni systématiques, mais physiques. Enfin, les INDEX, comme un doigt (index) ou une flèche tendus vers un objet, indiquent cet objet. Ce sont bel et bien des signes, puisque ce sont des signaux intentionnels, conventionnels, systématiques, mais des signes minimaux, puisqu'ils ne désignent rien par eux-mêmes, ils indiquent seulement.

Il suffit de ces précisions pour se rendre compte que la photographie n'appartient pas au domaine des signes, comme les dessins et les mots (même si l'on peut photographier des dessins ou des mots). Par contre, ses empreintes photoniques sont très exactement des indices, qui signalent leur cause, le spectacle, tantôt en le montrant, quand des taches sombres et claires me font voir une biche, tantôt en le démontrant, quand une distribution statistique de points noircis permet de découvrir par raisonnement un corps céleste ou l'arme de l'assassin. Enfin, des index peuvent indiquer certaines portions privilégiées des empreintes, et donc aussi des indices photographiques en les accentuant ou en les orientant. Ces index sont bien connus. C'est, par exemple, les noircissements ou les éclaircissements de certaines portions de l'empreinte lors du développement. Des choix de pellicules ou d'impression, ou une diaphragmation, qui montrent qu'on a voulu attirer l'attention sur la lumière du matin ou du soir, ou sur la qualité d'ombre d'un sous-bois. L'enveloppement particulier d'un motif par une

certaine profondeur (minceur) de champ. Et toutes les modalités de cadrages. Car il faut bien voir qu'il y a deux cadres, très différents d'effet, dans la photographie : a) un cadre-limite, qui appartient à toute photo du seul fait que ses bords sont droits et à angle droit ; b) un cadre-index ou cadrage, qui éventuellement montre du doigt, indique, signale, certaines parties de l'empreinte, donc certains indices particuliers.

Ce qu'il y a de remarquable dans la photo c'est que, quand elle comporte des indices et des index, ceux-ci ont entre eux une relation extrêmement *intime*. Sans doute je peux indexer une photo simplement du *dehors*, grossièrement en y écrivant une flèche, subtilement en incorporant dans le cliché une cible ou en gardant ses encoches de bobinage comme points de repère. Mais les vrais index photographiques, comme le cadrage, l'éclaircissement, l'obscurcissement, la situation dans le champ, etc., signalent les indices du *dedans*, dans leur texture et leur structure, qu'ils accentuent et orientent.

Alors, indexés au plus intime, les indices photographiques sont d'autant plus puissants qu'ils sont *faciaux*, c'est-à-dire qu'ils présentent le spectacle par la face normalement vue par le regardeur, et en préservant les plans (quoique sommairement). Et ceci n'est pas trivial. Car l'empreinte-index du sanglier dans la boue est concave pour convexe. Celle de l'enseveli sur le linceul de Turin est inversée gauche-droite, tout comme celle de la main imprimé sur la paroi de Pech-Merle. Celle de l'ombre sur un mur fait coïncider face et dos dans sa découpe purement négative. Au contraire, la photo, me faisant voir l'effet d'une cause dans la direction et selon les plans où je vois d'ordinaire cette cause, a pour résultat que cet effet provoque dans mes schèmes mentaux des déclenchements très semblables à ceux que provoque la cause elle-même.

C'est si vrai que, dans ce cas, on aurait envie de dire que l'indice dénonce sa *cause*, la *trahit*, la *révèle*, la *déclare*, la *publie*. Mais le moindre excès de vocabulaire nous serait ici fatal, car il nous ferait oublier ce qu'il y a de plus spécifique dans l'indice photographique, son terrible *mutisme*, que l'on confondrait avec l'éloquence du signe. Nous nous contenterons donc de parler d'indices monstatifs (et démonstratifs) faciaux accentués et orientés.

\* \* \*

Dans le précédent chapitre, nous avons vu que l'empreinte lumineuse présentait le paradoxe d'être à la fois ce qu'il y a de plus net et de plus flou. Nous remarquons maintenant que son statut sémiologique, ou plutôt indiciologique, n'est pas plus rassurant.

La photo est faite d'indices. Ainsi son unité de construction et de lecture n'est pas la décision du trait, caractéristique du signe, même en Chine et dans les cavernes, mais la plage. Dans la photo, le trait n'est jamais qu'un cas extrême d'élongation rectiligne ou curviligne de la plage. Et ceci rend son interprétation flottante.

Puis, quand et à partir d'où des indices sont-ils distincts de leur bruit de fond ? Et sont-ils jamais vraiment distincts entre eux ? Ne vaut-il pas mieux dire qu'ils sont partout et sans cesse en chevauchements entre eux et en situation d'émergence problématique dans leur fond de bruit ? Du coup, comment les dénombrer ? Dans ce cliché d'un grand reporter ou même d'un

amateur distrait, sont-ils dix, cent, mille ? Les indices photographiques sont peu cernables, et en tout cas indénombrables.

Sans doute, ils sont signalés, accentués, orientés par leurs index. Mais justement, quelles relations les index photographiques entretiennent-ils entre eux ? Exercent-ils des fonctions assez définies pour qu'on soit autorisé à parler d'une syntaxe ou d'un code des index ? Ou bien plutôt organisent-ils les indices intentionnellement et conventionnellement mais seulement selon des ensembles larges et flottants, comme il convient à une rhétorique ? En raison des flottements que nous avons relevés déjà et que nous relèverons encore, il semble plus proportionné de parler d'une rhétorique des index.

Mais il y a des étrangetés moins naïves. Ainsi les indices de n'importe quelle photo renvoient à leur cause (à leur spectacle éventuel) et par monstration et par démonstration. Cela fait une ambiguïté permanente sous le regard, même quand nous n'y pensons pas explicitement.



Celui qui rapporte ne peut intervenir, celui qui intervient ne peut rapporter », dit fortement Susan Sontag. « C'était notre job de rapporter », dit Horst Faas. Mais rapporter quoi ? Un coup de baïonnette dans la' chair vive ? Mais alors il fallait cadrer plus bas et de plus haut, ou cadrer sur les visages. Or Michel Laurent a cadré jusqu'au faite de la Mosquée. Donc, a-t-il « rapporté » les exécutés ou les exécuteurs ? Et qui parmi ceux-ci. Les soldats, les assistants, les trois silhouettes blanches du fond ? Ou inconsciemment la mosquée avec ses impératifs latents dans le dos de tous ? Malgré ses mains tremblantes qui l'empêchaient presque de changer de film, le reporter a-t-il prévu que Kozloff trouverait sa photo surnaturellement calme (weirdly calm) ?

Michel Laurent: Massacre au  
Pakistan Oriental, 1971.  
© Associated Press Photo.

D'autre part, la monstration que fait la photo est à la fois faciale et distante. Et, de nouveau, le caractère facial et physique de l'empreinte-indice fait qu'un tel est bien là, mais le caractère distant me le soustrait : ce n'est pas lui qui a touché le cliché, mais seulement des photons qui l'ont touché lui et le cliché, liant seulement lointainement et très abstractivement l'un à l'autre. Et à ce dédoublement dans l'espace (être là, n'être pas là) s'ajoute le dédoublement dans le temps. Car, comme l'effet physique est là-maintenant, sa cause est aussi là-maintenant, et pourtant je ne sais que trop que cet effet a été causé par elle. Toute photo opère une terrible tension entre le proche et le lointain, le présent et le révolu.

Quant à la notion de référence en photographie, sa subtilité peut se résumer en trois emplois d'un verbe. Les signes se réfèrent à leur désigné, qu'on appelle d'ordinaire leur réfèrent. Les index réfèrent tout court, puisqu'ils n'ont pas de désigné (réfèrent) par eux-mêmes. Les indices, au mieux, sont référés, ce qui est le cas quand ils sont indexés par des index, comme il arrive souvent dans la photographie. On voit donc combien il est ambigu de parler du réfèrent d'une photo, à moins de prendre des précautions byzantines, puisque les index, y étant les seuls signes, y sont les seuls facteurs de référence, et qu'ils portent directement sur les indices, et seulement indirectement et très fragilement sur le spectacle signalé.

Et le diagnostic de la destination photographique n'est pas plus favorable. D'abord pour être vraiment destiné par un destinataire à un destinataire il est bon d'avoir des désignés (réfèrents) un peu solidement établis, ce qui est le cas des signes, mais non, nous venons de le voir, des indices photographiques. Et puis, tout le monde le sait, un nombre immense de photos sont faites par hasard, ou au hasard, ou à tout hasard. Mais, même dans les photos directement destinées à quelqu'un, la destination est extrinsèque à la texture et à la structure de la photo elle-même, largement ou tout à fait. Bref, à y voir le statut de la référence et de la destination, il vaut certes mieux ne jamais parler de message à propos de photographie, à moins de bien préciser que la mission est alors extrinsèque au cliché même (j'envoie la photo d'une citadelle à un officier pour lui dire de l'assiéger et comment), ou bien qu'on prend le mot message au sens de signal interprété, ce qui fut un abus de terme, depuis généralement abandonné, de la naissante théorie des communications.

Ceci n'est pas des arguties. Dire que la photo n'a pas de réfèrent, ou de façon très indirecte, ce n'est pas la diminuer. Le rapport de référence, propre au signe, est très extérieur et conventionnel. Constituée de signaux physiques, montrant ou démontrant physiquement leur cause, la photo a une force incomparable. De même, dire qu'elle n'a que bien peu une destination, un destinataire et un destinataire, ce n'est pas non plus la priver de pouvoir. C'est au contraire marquer sa terrible suffisance. Son autarcie. La façon dont elle se soustrait à nos prises.

\* \* \*

Photographie est un mot ambigu. La graphie, écriture et dessin, est l'acte humain par excellence ; et la lumière, agent physique, ne saurait ni dessiner ni écrire. Une photo est exactement un effet. Photo-effet. Effet-photo. Dans le sens classique où l'effet signale sa cause, mais aussi se suffit. Nouvel être, être sui generis Aussi efficace qu'indicatif.

## Chapitre 3 - LES EFFETS DE CHAMP - AVANT LES DÉNOTATIONS ET CONNOTATIONS

*Visuellement, c'est la structure des choses, l'espace, qui sont importants.*

CARTIER-BRESSON, Photo, n° 144.

On retrouve dans les empreintes photographiques, éventuellement indicielles, et éventuellement indexées, les trois ordres principaux qui organisent le domaine des signes.

Les photos montrent des dénotations particulières : le chien de la voisine ou le revolver de l'assassin ; et des dénotations générales : des ambiances désolées, luxueuses, fraîches, etc. Elles montrent aussi des connotations, c'est-à-dire les états d'esprit, les préjugés sociaux ou épistémologiques de celui qui a fait la photo ou de ceux à qui elle est normalement destinée, leur mentalité ironique, militante, neutre, aristocratique, peuple, bourgeoise, musulmane, judaïque, allemande, etc. Souvent on trouve des marques de genre : une branche d'arbre en fleurs au premier plan indique assez le genre carte postale ou poster, avec leurs dénotations ou connotations spéciales. En tout cas, que la photo soit figurative ou non, il s'y trouve quasiment toujours, du moins sporadiquement, des effets de champ.

Comme ce dernier thème est peu connu, prenons d'abord les effets de champ dans le domaine des signes. Quand Michel-Ange sculpte un corps ayant une cuisse franchement plus courte que l'autre, nous ne percevons pas un corps difforme dans un espace conforme, mais un corps conforme dans un espace courbe. Quand Tintoret introduit dans un tableau trois plans incompatibles selon la perspective choisie c'est encore le mot de courbure qui exprime le moins mal la compatibilisation qu'opère notre cerveau entre ces hétérogénéités calculées. Ceci s'applique aussi bien aux textes. Les écrivains qui, bon gré mal gré, ont été retenus comme classiques sont, pour finir, ceux où s'opèrent ces mêmes courbures entre les sons et les rythmes, entre les structures logiques contrariées paradoxalement, entre les types d'images divergents, et généralement entre toutes ces séries à la fois. Les grands moments du musicien ou du danseur montrent ces mêmes compatibilités des incompatibles. Nous parlons, en tous ces cas, d'effets de champ, lesquels sont parfois sémiotiques ou indiciels, souvent moteurs, toujours perceptifs. Ces effets de champ ne sont assurément pas des connotations, ni même des dénotations secondes, ni même à proprement parler des messages, puisque tout cela serait chaque fois particulier, et qu'ils sont absolument généraux. Ce sont plutôt des « visions », des « optiques », des manières tout à fait fondamentales de saisir l'espace-temps, et qui consistent en des taux, singuliers pour chaque individu, d'ouverture-fermeture, de souplesse-rigidité, de compacité-porosité, de continuité-discontinuité, de volume-glissement, d'enveloppement-juxtaposition, etc., par quoi Rabelais, Beethoven ou Picasso sont presque toujours d'emblée reconnaissables, mais aussi la plupart des individus quelconques, comme en témoigne la graphologie, qui suit ces effets

de champ dans la graphie d'un chacun. C'est là une expérience tout à fait courante, même si la théorie occidentale y reste habituellement aveugle. Les gens nous attachent ou nous repoussent, non par des messages particuliers ni des statuts sociaux, mais par des inflexions, notait Dostoïevski.

Des effets de champ parcourent également les indices, et en particulier les indices photographiques. Les nappes d'ombre et de lumière, de plein et de vide, les convections de bruit et d'organisation, ou aussi les disparités paradoxales de dénnotations et de connotations, y obligent l'œil et le cerveau à des compatibilisations par courbures, et dégagent des taux généraux d'ouverture-fermeture, compacité-porosité, expansion-contraction, etc.



Cependant, il y a une différence, de ce point de vue, entre les signes et les indices, du moins en Occident. La mentalité occidentale, technologique, a été très entichée, dans sa pratique iconique et textuelle, de dénnotations et de connotations, au point d'ignorer souvent en pratique, et quasiment toujours en théorie, les effets de champ perceptifs, sauf chez les

artistes extrêmes, où ils sont l'essentiel de l'œuvre. D'un mot, on pourrait dire que, dans les productions occidentales, les effets de champ sont intenses et rares. Or, dans la photo, même occidentale, c'est plutôt l'inverse, ils ne sont pas très intenses, parce que les aléas photographiques ne permettent pas de les multiplier et de les intégrer pleinement. Par contre, du fait des mêmes aléas, ils se retrouvent un peu partout. Jusque dans les photos les plus indexées en vue de dénnotations et de connotations précises, les imprévus du spectacle, et en tout cas ceux des photons imprégnateurs, font que, dans les plis d'une robe ou d'un veston, dans la rencontre du bouquet de la mariée et du haut-de-forme de son témoin, quelque chose souvent se produise de ces étranges courbures et inflexions perceptives, indicielles, sémiotiques, de ces taux singuliers d'ouverture-fermeture, opacitéporosité, continuité-discontinuité, etc. Et ceci ne suppose même pas de vrais indices, souvent dénnotationnellement ou connotationnellement trop bavards, et se déclenche parfois au mieux dans ces régions de l'empreinte qui sont en deçà de l'indiciel, très proches du bruit de fond.



Harvard Collège Observatory, 1853.

Cela nous renvoie à la distinction du cadre-index et du cadre-limite. Sans doute, dénnotations, connotations et effets de champ peuvent être favorisés ou obtenus par un cadre-index judicieux. Mais il ne faut pas oublier que le cadre-limite, comme pure limite, a une efficacité propre. Tous les manieurs d'appareil photographique connaissent l'exercice suivant : on applique l'œil au viseur, on fait lentement bouger celui-ci au hasard sur l'environnement, d'abord généralement sans que rien ne se passe, mais bientôt tout à coup et tout d'un coup, sans qu'aucun mouvement supplémentaire ne promette mieux, cela se tend, se courbe, s'infléchit, se tisse de compatibilités d'incompatibles. Par l'effet de bords et d'angles du cadre-limite, voici que des dénnotations et des connotations se sont entractivées, et surtout que se sont noués des effets de champ perceptifs locaux, et parfois généraux. D'où, dès ici, on doit s'attendre à deux grands types de photographies. Celles où le cadre-index domine, avec sa rhétorique, et se subordonne le cadre-limite ainsi que ses aléas : photos familiales, publicitaires, industrielles, pornographiques. Celles, au contraire, où le cadre-limite, le cadre baladeur, est le facteur dominant, et dispense de la rhétorique ostensible du cadre-index. Ce sont certaines photos faites au hasard, tout à fait ou partiellement. Mais aussi celles de ceux qu'on appelle les grands photographes, et qu'il vaudrait peut-être mieux appeler les photographes tout court, parce qu'à tort ou à raison ils se tiennent très près de ce qui est la spontanéité du processus photographique.

Une photo est ainsi le lieu d'incessants déclenchements. S'y déclenchent, de la façon la plus vive et la plus insaisissable, des dénnotations, des connotations et surtout des effets de champ (perceptifs, moteurs, sémiotiques, indiciels), l'un passant sans cesse dans l'autre par le fait que tout cela est partout en chevauchements et seulement en émergence problématique à partir d'un magma initial. Les indexations, profitant en particulier de la minceur de champ et du cadrage, peuvent rendre ces déclenchements plutôt centripètes, comme c'est le cas dans la publicité, la pornographie, les photos industrielles ou familiales. Mais il faut reconnaître que spontanément les déclenchements de la saisie photographique sont d'ordinaire plutôt centrifuges, échappant largement à la délimitation.

Les labyrinthes étaient des chemins presque sans issues. Les photos sont des issues de partout presque sans chemins.

## Chapitre 4 - LA NON-SCÈNE : DE L'OBSCÈNE AUX STIMULI-SIGNES ET AUX FIGURES

*La prise de vue comme telle est de nature surréaliste.*

SUSAN SONTAG, *On Photography*, 1973.

Somme toute, la photographie ébranle la scène. La scène est d'abord un certain lieu assez marqué, qui se trouve à bonne distance de notre œil et de notre corps, ni trop près ni trop loin, pour que nous puissions embrasser du regard ce qui s'y passe. Ensuite, ce sont les objets, les personnages et les actions qui se manifestent dans ce lieu avec l'évidence souhaitée. La scène ne se retrouve pas dans toutes les civilisations, l'africaine par exemple. Mais die a été si fortement introduite chez nous par les Grecs, puis elle a si intensément pénétré toute l'histoire de l'Occident, qui fit consister l'immortalité bienheureuse dans une vision béatifique, que, dans l'esprit de beaucoup, la photographie fut sans doute inventée pour mettre des choses en scène, et présenter des scènes dramatiques ou touchantes encore mieux que la peinture.

Or, en raison des caractères de l'empreinte lumineuse, Une photo figurative propose une sorte de non-scène. Sa profondeur (minceur) de champ fait qu'une grande partie du spectacle évoqué est visiblement trop près ou trop loin pour être embrassé, et du reste se spatialise par rapport à un plan abstrait (le plan de plus haute définition) plutôt qu'il n'occupe un véritable lieu. De même, le cadre-limite et le cadre-index font intervenir des bords sans relation organique avec l'ensemble ou du moins avec une partie de la structure des objets visés. L'isomorphisme des objectifs contribue à plaquer et donc à annuler le lieu. La synchronie écrase semblablement la durée. Le battement du négatif de négatif secoue la stabilité attendue de la scène, tandis que la digitalité fait apparaître tout trait comme présent et absent, et que le mélange de surcharge et de sous-charge d'informations renverse les rapports habituels à l'environnement. Dès que nous essayons de les étreindre réellement comme scènes, même les photos les plus glorieuses, prenons les racines de cyprès de Weston, provoquent ce sentiment d'absurde que donnait à Sartre, dans la Nausée, la vue hors-scène de la racine du Jardin des Plantes. On ne choque même pas en disant qu'il y a par là dans toute photo quelque chose d'obscène, par une étymologie malheureusement forcée, puisque ob-scaenus vient sans doute non d'ob-scaena (à côté de la scène), mais d'obscaevus (gauche, de mauvais augure).

Mais en même temps, et toujours à partir des mêmes caractéristiques de l'empreinte lumineuse, la photographie offre ses objets de spectacle avec une évidence extrême dans la publicité, la pornographie, la photo industrielle ou familiale, au point de nous inviter à introduire le mot nouveau de stimuli-signes. On connaît bien les stimuli-signaux du monde animal, ces signaux qui, atteignant le cerveau de l'organisme récepteur, y déclenchent des

comportements complexes de nourrissage, de nidification, de fuite, d'accouplement, etc. Ce sont des déclencheurs (releasers). Impérieusement indexées, certaines photos parviennent, grâce à leur minceur de champ, leur cadrage, leur isomorphisme et synchronie, leur battement, leur sous-charge et surcharge, à présenter une stature, un geste, un organe, une action dans un prélèvement et une intensification tels que le spectateur est littéralement déclenché. On a donc envie de parler, dans ce cas aussi, de stimuli-signaux. Mais, comme cet effet n'est obtenu que par une indexation très forte, et que les index appartiennent au domaine conventionnel, intentionnel et plus ou moins systématique des signes, nous parlerons de stimuli-signes. Est-ce une scène ? Mais, ce coup-ci, ce qui nous est présenté l'est de façon si immédiate, si non-médiate, qu'il y a dans le choc une nonmaîtrise, et ainsi une non-scène contraire.

Enfin, les romans-photos invitent à se demander si la photographie ne ressuscite pas avec force la notion de figure, au sens où le mot était très actif au XVIIe siècle. Une figure alors ce n'est ni un objet, ni une action, ni une forme. C'est une certaine façon d'occuper l'espace, de se tenir seul ou avec d'autres, immobilement, mais de manière significative : « faire figure de » c'est occuper une certaine place, être dans une position signifiée par l'épithète, dit Littré. La Bible est peuplée de figures, et Pascal use à ce propos du terme de « figuratives ». Chantal Akerman, juive, fait un cinéma des figures, à caméra frontale immobile. Le roman-photo travaille de même. Les personnages n'y sont pas des individualités, ils ne font pas d'actions véritables, ni même des gestes. Ils sont inexpressifs et morts. Mais ils occupent des places, et cela suffit au sens : se profiler dans un couloir, être tourné vers un angle d'une pièce, se tenir entre deux bêtes, attendre devant une porte, être assis le regard au loin, dépasser quelqu'un de la tête, se dresser sur une estrade. Autant de figures. Les qualités de texture et de structure dont nous venons de voir qu'elles permettent à la photo d'être porteuse de stimuli-signes font qu'elle est susceptible de porter aussi l'immobilité de figures. Ses forces de mort deviennent là consécatoires. Dans le roman-photo, dans certaines publicités, dans des séquences-photos à volonté artistique, comme chez Duane Michals, et aussi dans plus d'un tableau de famille.

Nous revenons de la sorte à ce qui nous avait frappés d'entrée de jeu : que la photographie a deux effets opposés, ce qui rend difficile tout discours à son propos. Elle est, à certains égards, ce qu'il y a de plus vague et, à d'autres, ce qu'il y a de plus clair. Non-scène pourtant, pourrait-on dire, dans les deux cas. Tantôt parce qu'elle reste en deçà des évidences de la scène. Tantôt parce qu'elle les rend aveuglantes, dans l'abstraction inverse.



Weston : Cyprès à Point Lobos, 1929

## Chapitre 5 - REPRODUCTION ET TRANSMUTABILITÉ : PROCESSUS ET RELAIS

*Plutôt que de reproduire le réel, la photographie le recycle — c'est un des processus clés des sociétés modernes. Sous la forme de ces images, les événements et les choses assument de nouvelles fonctions, se voient assigner des significations nouvelles, qui dépassent les distinctions habituelles entre le beau et le laid, vrai et faux, utile et inutile, entre bon et mauvais goût.*

SUSAN SONTAG, La Photographie, 1976.

Quand il s'agit de sonates, de statues, de tableaux, de textes, ce n'est pas impunément qu'on coupe et redécoupe, qu'on éclaire et obscurcit, qu'on analogise ou digitalise. Au contraire, la photo se prête et invite à toutes les métamorphoses.

Cela tient à son caractère ostensiblement digital, qui fait que, lorsqu'elle passe de l'état d'épreuve positive à celui d'imprimé dans un journal, il n'y a pas de changement de nature, ce qui n'est pas le cas d'un tableau, tout analogique au départ, et pour qui la digitalisation de l'imprimé est un changement de régime ; la photo est, dès sa première empreinte, une impression. Puis, son recadrage n'est pas fatalement plus illégitime que son cadrage, qu'il s'agisse de cadre-limite ou de cadre-index, tous deux largement aléatoires, comparés au cadre-nasse du peintre. Sa sous-charge et sa surcharge d'informations sont telles que des ablations et additions y sont souvent innocentes. Une non-scène s'accouple facilement avec une autre non-scène, ce qui n'est vraiment pas le cas d'une scène avec une autre scène. Et des indices indénombrables, en chevauchements et en perpétuelle émergence à partir d'un fond où ils s'immergent en retour répugnent peu à perdre ou à s'agréger quelques nouveaux compagnons. D'autre part, une chose qui tient en tant d'états successifs et discontinus (image latente, épreuve négative, épreuve positive de contact, épreuve positive agrandie, version imprimée, lay-out divers) pourrait-elle ne pas bifurquer à chacune de ses étapes ? En rigueur, on ne peut même pas dire qu'une photo change, puisqu'elle est largement indésignable. A part peut-être dans son image latente (mais qui la fréquente là ?), son identité tient-elle dans son négatif ou dans ses tirages ? Ce qui compte le plus en photographie, disait Stieglitz, c'est la page imprimée. Mais alors laquelle ? Celle réalisée par le photographe ? Beaucoup ne font pas leurs tirages eux-mêmes. Et, même quand ils les font, pourquoi pas d'autres ? Alors que le titre d'un tableau est lié à ce tableau-ci à cet endroit, le titre d'une photographie ne renvoie qu'à un processus, qui ne peut se concrétiser qu'à travers des états multiples, et indéfiniment.

Nous retombons sur l'idée de déclenchement. Clic et déclic. Clic de la guillotine de l'obturateur. Clic de l'émergence de l'image latente se développant en négatif. Clic du blowup à travers les agrandisseurs. Clic des coups de ciseaux du cadrage et des recadrages. Clic des

entrechoquements du lay-out dans la mise en pages des magazines. Clic de la multiplication foudroyante à chaque tour de rotative. Clic de l'œil au détour du feuilletement. Clic du couple œil-cerveau quand, à travers la mémoire et les mécanismes perceptifs, ces bouts d'empreinte se réinjectent parmi d'innombrables autres bouts d'empreintes tout aussi inclassables, dans un recyclage sans fin. La plus absolue dissémination.

La photo précise ainsi des aspects de la théorie de l'information. Elle nous rappelle d'abord qu'il faut être prudent quand on parle de dégradation de l'information à travers les copies.

Assurément, de copie en copie, le nombre de bits noir-blanc contenus dans une première épreuve d'une photo ne peut que se dégrader. Mais la théorie dit aussi qu'il n'y a d'information que par rapport à des systèmes récepteurs et sélecteurs, qui décident si ceci est ou non une information pour eux. Or, en raison de la texture et de la structure photographiques, des dégradations de bits y font souvent apparaître d'autres indices ou d'autres chevauchements pour les codes du lecteur. Sans compter qu'une multiplication aussi exorbitante du Même, serait-ce dégradé, augmente les chances de coïncidences fécondes avec d'autres empreintes indicielles aux quatre coins du monde.

Ces déclenchements répétitifs et bifurquants, ces accrochages et décrochages, cette implication réciproque de la reproduction et de la transmutabilité s'apparentent aux fonctionnements fondamentaux de la Vie. Là aussi, que ce soit dans la reproduction de l'ADN ou dans celle de nos mémoires cérébrales, cela se répète des milliards de fois, et en même temps cela se transmute sans cesse. Nous savons de mieux en mieux, depuis une trentaine d'années, que l'un ne va pas sans l'autre, qu'il n'y a de transmutation inscriptible que grâce à une quantité énorme de répétition. En amont, pour qu'il y ait des chances d'imprévu. En aval, pour que l'imprévu ne soit pas aussitôt annulé.

Dès que la photographie est apparue, sa transmutabilité a été ressentie et mise en œuvre de façon très populaire. Le pêle-mêle fit se fondre et se confondre les photos en tous sens. Le magazine (le magasin où l'on trouve tout) les fit glisser et se chevaucher de page en page dans son feuilletement.

## Chapitre 6 - LA RÉALITÉ ET LE RÉEL - LE COSMOS-MONDE ET L'UNIVERS - L'ÉVENTUEL ET LA BOITE NOIRE

*En vérité, c'est une autre nature qui parle à la caméra que celle qui parle à l'œil ; au point surtout qu'à la place d'un espace élaboré par l'homme en pleine conscience s'introduit un espace élaboré inconsciemment... Grâce à la photographie, nous faisons l'expérience de cet inconscient optique (Optisch-Unbewusten), comme de l'inconscient pulsionnel (Triebhaft-Unbewusten) par la psychanalyse.*

WALTER BENJAMIN, *Kleine Geschichte der Photographie*, 1931.

Après tous les caractères que nous venons de parcourir, la photographie se situe peut-être le mieux grâce à l'opposition qu'on fait souvent aujourd'hui entre le réel et la réalité. Dans ce cas, la réalité désigne le réel en tant qu'il est déjà ressaisi et organisé dans des systèmes de signes, donc par des signaux intentionnels, conventionnels et systématiquement définis, et pour autant distribué en objets et en actions, qui sont les désignés que dénomment ou représentent ces signes. Le réel, par contre, c'est ce qui échappe à la réalité ainsi comprise, tout ce qui est avant elle, après, en dessous, ce qui n'est pas encore apprivoisé dans nos relations techniques, scientifiques, sociales, ce que Sartre, par exemple, a appelé les quasi-relations de l'en-soi.

L'indice est entre réel et réalité. Il est ces quasi-relations chaotiques, innommables et irréprésentables, et qui, d'ordinaire brusquement, se prennent en une relation : schème, mot, dessin, chiffre, où elles passent à la réalité, mais souvent hypothétiquement, partiellement, fragilement, en chevauchements sur d'autres relations possibles, et mangées d'autres quasirelations. Dans leur émergence, les indices sont aidés par la décision interne de leur texture et de leur structure, plus ou moins analogique ou dénommable, mais aussi par les index qui, en les désignant, augmentent leur probabilité d'être visés dans un certain contexte, et donc d'être tels ou tels. Ainsi l'indice est du réel au départ, et de la réalité seulement au terme — terme rarement décisif, du reste. Or, par rapport à un éventuel spectacle, une empreinte photographique est un indice d'indice : indice (très direct) des photons imprégnateurs ; et, à travers leur médiation multiples abstractive, indice (très indirect) d'objets et d'actions extérieures. Ainsi une photo n'est pas seulement un mélange de réalité et de réel. C'est un phénomène où ce qui est représenté de réalité l'est à travers une trame de réel, une double trame : la chimie des pellicules, la physique des lentilles. Encore à travers est-il un tour inexact, c'est dans qu'il faut dire, puisque la photo est infiniment mince, et n'a pas d'arrière ni d'avant. Même très figurative, une photo c'est donc des fragments de réalité dans une (double) trame de réel. Il est vrai que, dans le cas de photos publicitaires, pornographiques, industrielles, familiales, les index très impérieux et les analogies très frappantes peuvent faire en sorte que nous oublions cette trame pour ne plus voir que des

stimuli-signes. Mais, même alors, les quasi-relations du réel ne font pas qu'avoisiner les relations de la réalité, elles sont la maille dans laquelle ces relations sont en germination toujours précaire. Ceci confirme la priorité des effets de champ perceptifs, moteurs, sémiotiques, indiciels. Car comment entre des quasi-relations matricielles et des relations fugitivement engendrées ne se tendraient pas presque à tout instant, comme leur lieu de conversion réciproque, des effets de champ, des courbures, des inflexions ? Même très figurative, une photo c'est de la réalité sourdant du réel. Inversement, c'est de la réalité rongée de réel.



Robert Capa :  
Débarquement de  
Normandie, Images  
de guerre, Chêne.



Claude Nori : Il me  
semble vous avoir  
déjà rencontré  
quelque part,  
Contre-jour.

On peut dire ceci autrement en jouant d'un autre couple de catégories. Les Grecs opposaient à Chaos, la non-information et le bruit, Cosmos, l'ordre (cosmétique), que les Latins ont traduit presque littéralement par Mundus, le bien nettoyé (le non-immonde). Dans ce cadre, Chaos était du côté du réel, et le Cosmos-Monde du côté de la réalité, dont l'homme pouvait être vraiment le dominateur et le résumé sémiotique, le Microcosme. Les Latins eurent le mérite, attesté chez Cicéron, d'introduire une notion plus compréhensive, celle d'Univers, du tourné-vers-1'un, susceptible d'embrasser Cosmos et Chaos, l'ordre et le désordre, l'information et le bruit, la négentropie et l'entropie, l'improbabilité et la probabilité, la mise au point et l'obscénité, la scène et la non-scène. On voit où se tient la photographie. Par ses index et certains indices plus ou moins indexés, elle offre des fragments de Cosmos-Monde. Mais la chimie de son image latente et la physique abstractive de ses lentilles appartiennent bien à l'Univers dont elles sont des états. Des bouts de cosmos-mondes sont donc ici aperçus dans des états d'univers.

Il y a une troisième façon de dire les choses. Dans le monde ancien, ce qui importait c'était l'événement, au point que, depuis les Pharaons et les Romains, beaucoup avaient vécu pour leur tombeau ou leur gloire posthume, c'est-à-dire pour la consécration définitive de l'événement qu'ils avaient été. On se défiait de l'éventuel, l'événement incertain. La photographie appartient largement à ce dernier. Eventualité de ses prises de vue et de ses développements. Empreintes éventuellement indicielles, indices éventuellement indexés. Eventualité des redécoupages et des layout ultérieurs. L'événement implique une certaine mise en valeur, sinon un jugement de valeur, et semble se référer bon gré mal gré à quelque banalité. L'éventuel, entre empreinte et indice, entre indice et index, entre réalité et réel, entre Cosmos et Univers, est d'une disponibilité plus grande et, comme le processus, il se situe dans un cours (quelque chose suit son cours, dit Beckett), qui n'a pas nécessairement de fin ni de but, qui les décourage même. La réalité est événements et objets. Le réel est processus et relais.

C'est donc en toutes sortes de sens que la photographie est bien une affaire de noir. Pour ses rouleaux de pellicule et de papier vierges, pour ses boîtiers, pour ses laboratoires de développement et d'impression, ce qu'il y a de premier, comme pour les espaces instellaires, c'est la nuit, la non-lumière dans quoi se manifestent ponctuellement, incidemment, des éventualités lumineuses, surgies de l'ombre et retournant à l'ombre. Le photon photographique ne traverse la nuit de l'appareil que pour refaire de l'ombre, le négatif de l'image latente. Et ce noir tient dans une chambre, avec ses œuvres secrètes et génitales. On ne parle là que de bobines, d'imprégnateurs, de bains, de développeurs et de révélateurs. La photographie est plus utérine que phallique. L'architecte, le danseur, le peintre, le sculpteur, l'artisan, l'écrivain travaillent dans la chambre claire ; même leurs nuits sont éclairées de lumières. Le photographe se meut dans la chambre noire, et il y fait toujours, pour finir, rentrer les futurs regardeurs avec lui.

La photographie est même l'expérience la plus vive de ce que le physicien appelle une boîte noire, celle dont on voit bien l'entrée (input) et la sortie (output), mais sans jamais trop savoir ce qui se passe entre les deux. La fonction de la réalité et du cosmos c'est de dissimuler

les boîtes noires, de faire croire que tout est réductible à des signes, des référents, objets et événements, et donc à des liens élucidables de causalité. L'appréhension du réel et de l'univers c'est d'oser regarder en face les boîtes noires partout où elles sont, c'est-à-dire à peu près partout, sachant qu'il y a moins de causalités tranchées que de ce qu'Heisenberg appelait des trains de probabilités. Ces trains de probabilités sont statistiquement calculables et prévisibles ; cela ne veut pas dire qu'ils soient continûment descriptibles. D'où que nous la prenions, la photographie nous donne le lieu et la durée, propres à la réalité, sous les espèces d'un espace-temps, non-durée et non-lieu, propres au réel. Inventées et pratiquées par des Terriens, les photos sont des affaires extraterrestres pour des Extraterrestres.



Bioautobiografía de Jorge Luis Borges, Siglo XXI, Buenos Aires, 1970.

## Chapitre 7 - LE DÉCLENCHEMENT DES SCHÈMES MENTAUX

*Le poids des mots, le choc des photos.*

PARIS-MATCH

Il faut mesurer, une dernière fois, à quel point la photographie contrarie les conduites et comportements humains depuis toujours. Quelles qu'aient été les civilisations, les hommes se trouvaient dans un environnement dont les mystères mêmes leur étaient familiers, et qu'ils percevaient. Percevoir c'était, comme la phénoménologie l'a longuement décrit, être là dans une durée et un lieu, parmi des objets et des événements détachés sur un fond, selon des systèmes d'orientation polarisée par deux yeux, deux oreilles, deux narines (de part et d'autre d'une arête nasale, insiste Bower), deux bras, deux jambes, une tête très mobile sur un trou occipital médian, à quoi s'ajoutaient différentes couches successives et hiérarchisées d'élaboration cérébrale (schèmes perceptifs, logiques, sémantiques) et aussi de vastes systèmes de signes analogiques et digitaux institués culturellement. La perception était élective et globalisante : per-capere. Que faisaient alors les œuvres considérées comme importantes, ce que l'on appelait les chefs-d'œuvre de l'artisanat ou de l'art ? Une intensification, un survoltage des conditions perceptives. Des peintures des cavernes à Cézanne, du joueur de flûte des Andes à l'orchestre wagnérien, on poursuivait ainsi des perceptions intensifiées, survoltées, déclenchant secondairement des conceptualisations. Par les courbures du trait et de la tache, par les torsions du son, par le ramassement de cadres-nasses (picturaux, sculpturaux, architecturaux, oratoires, chorégraphiques), par la cohérence en particulier des effets de champ (perceptifs, moteurs, sémiotiques, parfois indiciels), le lieu se condensait en ubiquité ou en multiprésence, la durée en éternité ou en Aevum. Microcosmes du macro-cosme. Ainsi, œuvres et hommes étaient concrets, crûs ensemble (con-crescere). La scène grecque, où des milliers de citoyens disposés en demi-cercle étaient branchés sur trois acteurs et une quinzaine de choreutes qu'ils embrassaient du regard et de l'ouïe, fut un des accomplissements les plus exigeants de cette prétention perceptive. Théâtre, de theasthai, embrasser par l'œil (et l'oreille) dans une juste et équitable distance.

On pourrait dire, sans trop forcer, que la photographie nous frustre quasiment de toutes les propriétés appartenant à la perception. Assurément, dans une épreuve positive, on peut pleinement percevoir des plages claires et obscures sur un papier blanc ; à cet égard, le réel et la réalité s'accordent assez ; le réel, rencontre des photons et des halogénures, fait les points noirs ; et la réalité peut dire : voici des taches ou des plages. Mais ce n'est pas tellement à cela qu'on pense quand on parle de photos ou qu'on en manie. La réalité à laquelle on songe c'est plutôt le spectacle éventuel que ces taches et plages donneraient à voir. Or, ce spectacle-réalité-là, tout rongé qu'il est de réel (en vertu des photons transporteurs diversement abstraits et filtrés), nous avons vu qu'il déroutait le perçu, qu'il créait une sorte de non-scène par sa minceur de champ, son cadrage sec, ses isomorphisme et synchronisme impitoyables,

son battement négatif-positif, sa digitalité ostensible, ses sous-charge et surcharge informationnelles, sa saisie monoculaire, cyclopéenne (alors que la peinture, quoique bidimensionnelle, est binoculaire, assurément chez Cézanne, mais même chez Mondrian).

Ainsi le regard le plus innocent sur une photographie crée une situation tout à fait étrange. D'une part, il y a un regardeur, parfois circulant dans une galerie mais le plus souvent assis à feuilleter un magazine, qui, lui, se trouve dans une situation de perception concrète. D'autre part, il y a un morceau de papier noirci, perçu vraiment, signalant un spectacle défiant presque toutes les conditions perceptives, et en particulier déployant un espace, mais nullement un lieu. Temporellement, les choses sont plus étranges encore. Le regardeur est bel et bien dans une durée, et même dans un vrai présent, avec l'épaisseur de durée inhérente à tout présent. Et il a devant lui un objet dont le spectacle éventuel n'a, de son côté, aucune épaisseur de durée et est même un exemple provoquant de pure simultanéité au sens où l'entend le physicien : concomitance, moyennant la vitesse de la lumière, entre l'émission des photons par le spectacle et leur imprégnation dans la pellicule, cette dernière étant datée au milliardième de seconde par le passage du dernier photon. En d'autres mots, tout ce qui concerne le regardeur se trouve dans le présent, la simultanéité concrète de Bergson ; tout ce qui concerne le spectacle photographique se trouve dans l'espace-temps à quatre dimensions, dans la simultanéité abstraite d'Einstein. Et la discussion historique de ces deux grands hommes a montré à quel point ce dialogue-là était un dialogue de sourds.

Cela se passe donc plutôt mal entre les empreintes photographiques et le corps, comme cela ne se passe pas trop bien entre ces mêmes empreintes et les signes. Alors, où donc quelque chose arrive-t-il ? Disons-le d'un mot : entre les plages claires et sombres des épreuves et nos schèmes mentaux.

Pour voir de quoi il s'agit, il faut absolument abandonner la définition technique du signe qui a été donnée par Saussure pour des raisons historiques, et reprendre le mot dans son sens traditionnel courant : un signe est un ensemble de signaux désignant un désigné, événement ou objet. On peut dire alors que dans le fonctionnement qu'est une signification il y a six termes : un signe ou désignant ; un désigné, objet ou événement ; des interprétants, autres signes situant oppositivement le premier ; un destinataire et un destinataire ; enfin, et c'est le point qui nous intéresse ici, entre le désignant et le désigné, un schème mental. Dans le monde artisanal ancien, dominé par des signes et organisé en une réalité relativement stable, les points saillants de ce fonctionnement étaient, en plus du destinataire et du destinataire, le signe et son désigné. Entre eux, on voyait bien qu'il y avait un certain schématisation mentale, mais celui-ci était si bien coincé entre le désignant et le désigné, si bien aligné et tracé par eux, qu'on en parlait également au singulier sous le nom d'idée, de concept, de notion, de représentation. Ainsi, tout restait bien dans le cadre d'un cosmos, d'un monde.

La moindre photo secoue cette sécurité. Elle n'a pas de vrais désignants ou signes, ni de vrais désignés ou référents, et donc moins encore d'interprétants (elle a peu de réalité, elle n'est guère un cosmos ou un microcosme). Par contre, ses empreintes sont souvent porteuses d'indices, et éventuellement d'indices indexés, et pour autant elle est une extraordinaire déclencheuse du schème mental. Ou plutôt de schèmes mentaux. Car justement ce que vont démontrer ses indices en incessante germination et en incessants

chevauchements, c'est qu'il y a, à la moindre occasion, non pas un schème mental, mais des dizaines, des centaines de schèmes mentaux. En d'autres mots, que l'idée ou le concept sont des illusions sémiotiques, des Violences imposées par le désir de réalité au réel toujours fuyant. Et effectivement, même dans les systèmes de signes, l'unité du concept ou de l'idée est une illusion. Lorsque je dis « sucre », ce qu'il y a entre le signe et l'objet ce n'est nullement une pensée simple mais un faisceau (ouvert) où se croisent et s'activent : substance, matière, doux, en poudre, en morceaux, cristallin, fondant, écoeurant, amène, mauvais pour le diabète, carbone, Pain de Sucre. Dans leur discours le plus courant, les locuteurs bricolent sans cesse entre des milliers de schèmes mentaux en dérapages et en fécondités, où la métaphore et la métonymie ne sont pas des figures de style ni des déviations, mais le fonctionnement fondamental. C'est ce que les intelligences artificielles nous ont fait toucher du doigt. Pour être à même de manier les mots « arc » ou « marcher », elles nous demandent de les définir, de leur en fournir le concept, l'idée. Et nous nous mettons en route, croyant nous en tirer avec quelques traits sémantiques bien choisis. Mais trois pages de traits sémantiques ne permettent toujours pas à une A.I. de comprendre ou de se représenter ce que nous lui disons dans la phrase « L'Arc de Triomphe penche sans menacer ruine », ou plus décisivement dans « Pierre marche avec peine », ou simplement « Pierre marche ». Les désignants « arc » ou « marcher » n'atteignent leur désigné qu'à travers des schèmes mentaux pluriels, et plus analogiques que digitaux (ce qui est la seule façon de se débrouiller avec cet inquiétant pluriel). Ce que les intelligences artificielles nous forcent à voir dans le domaine des signes, la photo nous le fait saisir plus naïvement dans le domaine des indices, où les illusions de stabilité et de définition ne font pas long feu. Dans les mondes anciens, privilégiant la réalité, c'était le désignant et le désigné (réfèrent), l'indice et l'indiqué, qui émergeaient. Dans un monde scientifique et informatique comme le nôtre, transi de réel, ce sont, dans les signes et dans les indices, les schèmes mentaux qui surgissent. Ils interviennent dans les signes et dans les indices, dans la saisie de la réalité comme dans celle du réel. Mais leur activité est plus patente quand il s'agit d'indices et de réel que quand il s'agissait de signes et de réalité. Et c'est pourquoi linguistes et sémiologues avaient si mal repéré leur fourmillant pluriel dans ce dernier cas.

C'est assurément ce prodigieux déclenchement de schèmes mentaux qu'on vise, avec plus ou moins de bonheur, quand on parle du fantastique de la photographie. Sans doute remarque-t-on, à ce propos, qu'elle satisfait peu l'imaginaire, tout comme elle déçoit la perception et la désignation : on imagine dans ou devant un tableau, une architecture ou un texte ; la photo n'a pas de dedans, ni même de seuil. Le fantastique introduit une autre expérience que l'imaginaire ancien. Depuis Hoffmann, il explore le « surnaturel », ce qui n'est pas simplement notre durée et notre lieu agrandis, où se mouvait le conte ancien ; surtout, depuis la fin du XIXe siècle, il se complaît à certains aspects peu humains de la science. Les accointances de la photo avec le réel, donc avec la science, et donc aussi la science-fiction, l'apparentent à ce fantastique-là, et ainsi au surréalisme dans la mesure où il est lié au fantastique. Grande activeuse de schèmes mentaux gyrovagues, la photo touche au rêve plus qu'à l'imaginaire. Et c'est pourquoi les similitudes et les contiguités dont elle est parcourue relèvent des mécanismes que Freud a repérés dans son *Interprétation du Rêve*. Ce sont des condensations (*Verdichtung*) et des glissements (*Verschiebung*), plus indiciels, plutôt que des métaphores et des métonymies, plus sémiotiques.

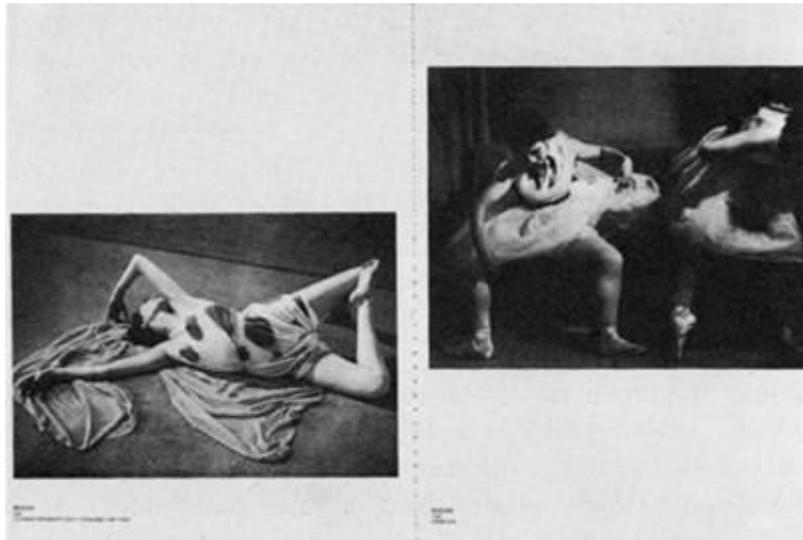
\* \* \*

Tout cela permet de situer les comportements courants en présence de la photographie. On bavarde autour, comme dans la manipulation de l'album de famille, à la fois pour échapper à la panique du réel qui gît là et pour alimenter la réalité défaillante. La lecture des légendes de photos des magazines assure à moindres frais les mêmes fonctions informatrices, animatrices et apotropaïques. Mais l'attitude la plus commune est le feuilletement. Pour une photo commentée ou légendée, il y en a des dizaines de feuilletées. L'immense majorité des photos cyclées et recyclées socialement répondent actuellement à ce critère de saisie non frontale mais latérale, au détour de la page ou du mur. C'est lors de leur feuilletement que les photos (le pluriel a son importance) déclenchent le plus simplement et le plus largement les schèmes mentaux de partout et en tous sens dans des connexions immédiates œil-cerveau mettant entre parenthèses le reste du corps. Le layout est la mise en œuvre de cette texture et de cette structure.



Ces photos de Lartigue et de Brassai déclenchent sans doute plus efficacement nos schèmes mentaux dans la mise en pages activante de « Vogue », ou d'autres journaux, que sous un passe-partout clôturant, dans un musée. Ceci vaut à plus forte raison des photos de reportage. C'est le problème commercial des galeries. Seuls quelques photographes se prêtent à l'encadrement - Catalogue « Vogue ».

Musée Jacquemart-André.



Cependant, il arrive parfois qu'une photo se regarde attentivement, et pas pour y repérer un renseignement, comme fait le détective, ou une inflexion d'un visage ou d'un corps, comme fait l'amant, mais pour elle-même. Alors que provoque-t-elle ? Des interprétations ? Par tout ce que nous venons de voir, la photo échappe largement à l'interprétation et au déchiffrement, du moins si on les conçoit comme la levée progressive de voiles et d'enveloppements surtout sémiotiques ; Freud, à cet égard, est débouté autant que Hegel. Non, ainsi regardée, la photographie nous fascine. Un peu comme un serpent. Le serpent fascinateur nous happe de ses mouvements d'avant en arrière (battements du négatif de négatif) et de gauche à droite (chevauchements latéraux des indices). Le serpent n'est pas vraiment perçu par le fasciné, médusé ; lui aussi instaure un non-lieu et une non-durée, hors de l'imaginaire. Mais la comparaison, comme toutes celles qu'on peut appliquer à la photographie, achoppe à nouveau pour la même raison : le serpent est une profondeur ; il est, bouche et ventre béant, la profondeur même. Et faut-il redire que la photo est la minceur infinie, qui ne peut nous happer ? Par là dangereuse et rassurante. C'est la fascination la plus mentale qui soit. Léonard de Vinci estimait que la peinture est une chose mentale, una cosa mentale. En vérité, c'est la photographie qui est exactement la chose mentale. Mais ceci ne contredit pas Léonard. De toutes les peintures, ce sont les siennes, et en particulier sa Joconde fascinatrice, qui ont le plus de caractères photographiques, la profondeur mise à part (« Léonard de Vinci, miroir profond et sombre », dit Baudelaire). Quoi qu'il en soit, l'adjectif « fascinant » est aujourd'hui devenu de mode, et la multiplication à la fois des objets et des saisies photographiques n'y est certes pas étrangère.

Estompant les termes saillants de la signification, et activant les schèmes mentaux, qui concernent autant ou plus les indices que les signes, la photographie rend flottante également la position du *destinataire*, que visaient plus topiquement les œuvres anciennes, textes ou dessins, même quand elles avaient des ambitions posthumes et s'adressaient « *to the happy few* ». Sans doute il y a les fans de Marilyn ou d'Elvis qui croient que le poster de leur ami ou amie leur a été personnellement destiné. Mais, en général, le regardeur de photographie se

sent d'autant moins interpellé, et d'autant plus branché impersonnellement sur un processus qui le déborde, que ce qui est atteint en lui n'est pas l'entièreté de son corps ou la singularité de ses systèmes de signes, mais justement ses schèmes mentaux, c'est-à-dire ce qu'il y a de plus général, de plus insaisissable et de moins individuel en chacun. On a beaucoup parlé de l'indifférence du regardeur de photographies, de son simple intérêt (« *c'est intéressant* » est encore plus fréquemment employé que « *c'est fascinant* »). On a attribué cette *a-pathie* (non-affection au sens des stoïciens) à l'habitude. Et c'est vrai. Mais la photo, comme les éruptions de volcan, les raz de marée, les grandes sécheresses, crée une indifférence plus radicale et plus philosophique par sa texture et sa structure mêmes, plus proches du réel, impassible, que de la réalité, passionnée.

A moins qu'on préfère dire que le réel, ainsi regardé, soit à la fois impassible et foudroyant. Dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Michel Tournier imagine la situation d'un homme vivant seul des années durant sur une île, et qui, au lieu de maintenir son sentiment de réalité par la pratique des signes et des rites sociaux, comme l'ancien Robinson, en serait venu au contraire à saisir les arbres, les collines, les anfractuosités de la roche pour eux-mêmes, quasiment sans référentiel aucun. Pour désigner l'emprise réciproque de l'homme et de l'environnement qui se produit alors, l'auteur a parlé de fantasme. Le mot évoque bien le caractère de co-incidence (tomber-dans-ensemble entre sujet et objet), d'immédiation (non-médiation, non-dialectique), de fascination et coercition impérative (performative) du fantasme repéré par la psychanalyse. Et aussi comment s'amenuisent la réalité au profit du réel, l'événement au profit de l'éventualité, la causalité au profit de la boîte noire, le concept-idée au profit des schèmes mentaux. On ne peut nier que les photographies les plus sophistiquées ou les plus familières, même regardées le plus socialement et sociologiquement, c'est-à-dire de la façon la moins photographique, ne finissent par provoquer, dans notre couple œil-cerveau, quelque chose de cette phantasmatisation-là. Ce n'est pas dans la caverne idéaliste de Platon qu'il faut aller pour approcher la photographie. C'est sur l'île du Pacifique de *Vendredi*.



Suda, c. 1967, Printletter.

## Chapitre 8 - LES AUTRES TYPES QUE LE NOIR ET BLANC

*Un polaroid, c'est un coup de marteau dans de la crème fraîche. Un polaroid, c'est un coup de burin dans la transparence.*

STEFAN DE JAEGER

Nous avons procédé jusqu'ici en privilégiant la photo en noir et blanc pour des raisons de préséance historique et méthodique. Il est temps de nous demander si les autres types de photographie possèdent au même degré les caractéristiques déjà rencontrées ou s'ils les nuancent et parfois en proposent d'autres.

### 8A. LA PHOTO COULEUR : LA SYMBIOSE

La photo couleur a plusieurs traits en commun avec le noir et blanc. C'est toujours l'altération des halogénures d'argent qui y fournit le contraste de l'ombre et de la lumière, et les pigments colorés sont articulés sur cette différenciation de base. La photo couleur aussi est une empreinte mince, dans un cadre-limite, isomorphe, synchrone, négatif de négatif (complémentaire de complémentaire), digitale, surchargée et sous-chargée (une trentaine de teintes au lieu de milliers), éventuellement indicielle et indexée.

Mais certains de ces caractères sont renforcés. L'empreinte colorée est plus indicielle à certains égards que l'empreinte noire et blanche, puisque les teintes, leur saturation, leur luminance sont porteuses d'indications concernant les saisons et les heures du jour, les atmosphères affectives, les états chimiques des sols et des cultures dans les clichés géologiques ou agronomiques. Dans le cas de stimuli-signes, la couleur ajoute à la vitesse de reconnaissance et à la charge émotive. Et elle refuse encore davantage les interprétations subtiles propres aux systèmes de signes, puisque les index, seuls éléments franchement sémiotiques de la photo, y sont noyés dans réchauffement général.

Par contre, par cet échauffement même, la couleur diminue la digitalité et renforce l'analogie. Elle atténue l'effet de battement négatif-positif. Tout le côté figé, hors lieu et hors durée, est tempéré, car le contraste des teintes chaudes qui avancent et des teintes froides qui reculent crée des convections, voire des relations tactiles. Bref, la photo couleur n'évacue pas autant la perception, ni l'imagination courante, ni les formes élémentaires de l'interprétation. Elle est favorable aux dénotations et aux connotations un peu grosses, et du

même coup se prête moins aux tensions d'où peuvent naître les effets de champ (perceptifs, sémiotiques, indiciels).

Ceci peut être considéré comme un apport, en particulier dans les stimuli-signes de la publicité (pas aussi simplement dans ceux de la pornographie). Ou au contraire comme des impuretés à l'égard de l'austérité de la non-scène photographique, et surtout comme une paresse dans la recherche des effets de champ, très puissants dans le noir et blanc. C'est un fait que, pendant longtemps, la plupart des photographes exigeants s'en sont tenus au noir et blanc. Mais on a vu depuis qu'il y avait moyen de priver la couleur de ses facilités. En découpant ses contrastes, comme font Bourdin ou Hiro. En la surchauffant encore, dans les bougés saccadés, les panoramiques, les proximités ob-scènes de Ernst Haas. En la faisant résonner dans le contrejour, comme Helmut Newton, qui dans ses couleurs reste le maître de la résonance du noir qu'il est dans ses photos lithos. En en faisant un instrument de flatulence, autre ob-scénité, chez Irving Penn. Et l'Inde n'aurait jamais livré ses effets de champ et leur touffeur sans la couleur d'Eliot Elisofon. Les deux pôles du familier et du terrible sont latents dans toute photo. Selon qu'on emploie le noir et blanc ou la couleur, on part plus près de l'un ou de l'autre. Ceci ne détermine pas fatalement où on arrive.

## **8B. LA DIAPOSITIVE : LA TRANSFIGURATION**

La diapositive est si fréquemment employée comme un simple document qu'on oublie un peu qu'elle a un statut photographique très original, et que les montages audio-visuels qui l'exploitent vraiment ne sont pas, comme disent parfois les Sud-Américains, le cinéma du pauvre.

C'est qu'elle n'est pas une empreinte plate, comme la photo. Elle véhicule un flux lumineux. Elle dissout donc le cadre-limite et le cadre-index, puisque le noir qui l'entoure est une ombre ambiante et atmosphérique, appartenant à la pièce où on la projette. Ainsi elle ne rompt plus le contact avec celui qui la regarde ; elle l'embrasse presque architecturalement au point qu'il redevient un spectateur, et non simplement un regardeur, un rencontreur. On ne tombe pas sur une diapositive comme sur une photo, on y baigne.

D'autre part, la diapositive est riche. La lumière n'y souffre pas des affaiblissements que lui inflige sa réflexion sur les diverses couches des photos ordinaires. Filtrée par l'inversion de la dia, elle garde tous ses pouvoirs de clarté, de contraste, de saturation, donc généralement d'information, et en particulier ses noirs sont vibrants. Dans cette ferveur, la digitalité disparaît au profit de l'analogie, et sont sauvés ou même intensifiés plusieurs aspects de la perception, sans perdre néanmoins la synchronie, l'isomorphisme, la terrible immobilité de la photo. La diapositive transfigure.

Ce statut paradoxal, où la perception est stimulée et contredite, est avivé dans les montages audio-visuels où la discontinuité lente des vues successives, même momentanément fondues, contraste avec les continuités et les empathies de la bande

sonore. Meyerowitz a montré ainsi New York au Muséum of Modern Art. Jaspers et Roquiny ont construit des séquences fantomatiques, à la Altdorfer, de Louvain-la-Neuve la nuit, qu'aucun autre moyen n'eût obtenues, ni le cinéma, trop vivant, ni la photo, trop spectrale (radiographique). Et le montage audio-visuel est également spécifique dans la saisie de structures à la fois fixes et actives, comme le fantôme d'une civilisation ou d'un écrivain.

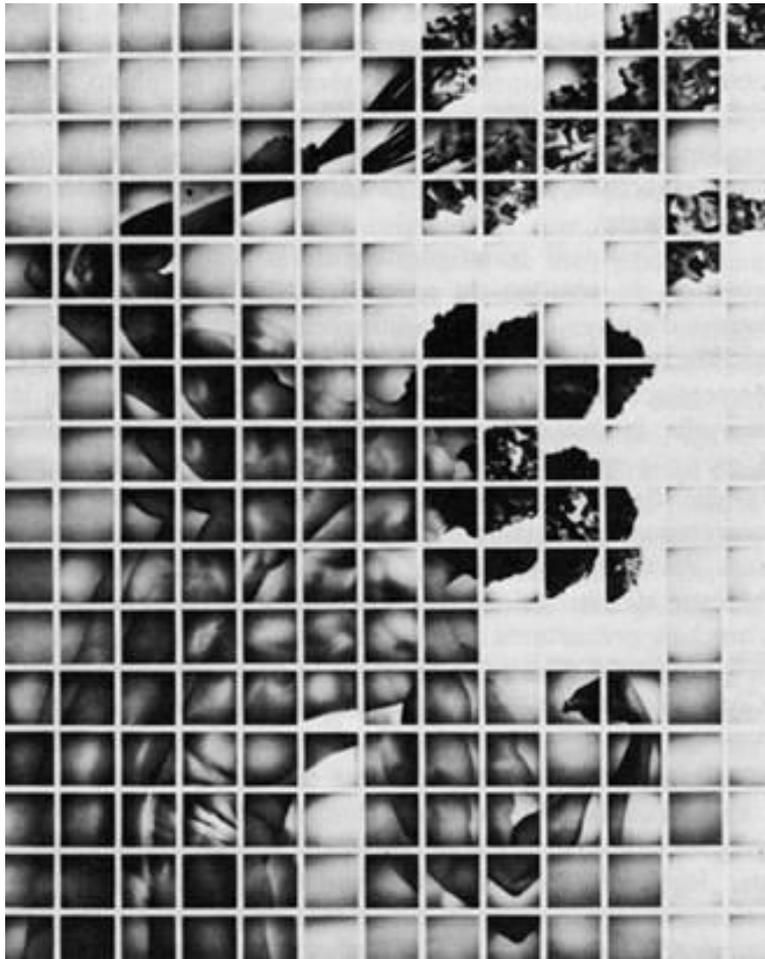
Le pouvoir transfigurateur de la diapositive pose la question du sens ou du contre-sens des projections lumineuses d'œuvres des arts traditionnels. Peintures, sculptures, architectures anciennes possèdent d'avance le caractère de perceptions intensifiées, à quoi la diapositive ajoute la nouvelle intensification perceptive de son flux lumineux. L'œuvre prend alors un caractère survolté, au point que la vue de l'original dans un musée déçoit souvent nos contemporains. Sont-ce des trahisons ? La diapositive trahit sans doute la muralité de Gauguin ou les dépressions du Maestro dei Aranci. Mais elle convient à Rembrandt, qui cherchait précisément une matière lumière, transfigurée. Il y a un sens à dire qu'en peignant la Conjuración de Julius Civilis Rembrandt peignait une diapositive.

## **8C. LE POLAROÏD SX 70 : LE RETOUR DU CORPS**

Mais la différence la plus grande avec la photographie primitive a été introduite, il y a quelques années, par le polaroïd. Pour aller droit au point le plus vif, remarquons que rien ne fut plus étranger au corps que la photo, puisqu'il était la profondeur même, et qu'elle était la minceur même. Or, par diverses caractéristiques, le polaroïd retrouve certains aspects de la profondeur du corps de toujours, quoique dans une distance « photographique », qui convient bien à la sensibilité contemporaine, conditionnée par d'autres spécificités concordantes de notre environnement industriel.

D'abord, un polaroïd SX 70 ou 600 est une usine chimique en réduction. Son image 7,8 X 8 que nous avons en main est fixée, mais elle a été le lieu d'une élaboration qui s'est faite là sous nos yeux de manière progressive, lente, avec au fur et à mesure ses aléas et jusqu'à ses traces de travail (les subtiles lignes de flux et reflux des produits). Cette profondeur chimique, génétique, aléatoire est comme matérialisée dans l'épaisseur du carton et le format carré de l'image-carreau. Grouillement et genèse qui suggèrent une première consonance avec la profondeur du corps, avec ses anticipations et sa durée. Le polaroïd est un anti-instantané.

Cela se confirme par les brouillages de la profondeur de champ, ou plutôt de la minceur de champ, très sensible dans la photo traditionnelle en raison de sa haute définition. La basse définition du polaroïd fait que les empreintes d'objets et d'événements s'y établissent dans une indétermination du proche et du lointain, voire de la tridimensionnalité, en une continuité vague, autant tactile que visuelle. Et selon un tact vivant, qui mesure moins qu'il ne caresse et palpe.



Le body-builder, qui n'est pas un simple culturiste, ni davantage le plus fort, pratique un nouveau corps, sans contour, sans axe ni centre, non grec ni narcissique, pluri-centré, relais d'univers parmi d'autres, concordant bien avec la tactilité multiprésente des frises polaroid.

Stefan De Jaeger : Le plus fort, 1981

D'autre part, la couleur du polaroid se sature et même se bouche sur les bords, en sorte que ceux-ci se renflent ou se dépriment — tournent, dirait le céramiste ou le carreleur. Quand on mesure à quel point le cadre-limite de la photographie traditionnelle est tranché et la rend donc étrangère aux anticipations animales et sémio-tiques des corps humains, le polaroid est ici remarquable. En vertu de ses bords écachés, c'est toute l'image, déjà floconneuse par sa basse définition, qui a tendance à se bomber ou se creuser. Un polaroid SX 70 ou 600 enregistrant un milieu neutre se transforme en ampoule de lumière ou d'ombre. Impact convexe ou concave.

Ces propriétés définissent un type particulier de transparence. Alors que le glacé d'une photo lui donne un éclat qui la volatilise, celui du polaroid crée une profondeur trouble, aquatique, laineuse ou cotonneuse, stagnante, semi-coagulée, que la dominante verte rend glauque. Certains tireront ces effets au visqueux, d'autres aux résonances du bronze.

De plus, un polaroid est tissé comme une peau. Dans la photo traditionnelle, le grain de l'épreuve positive, agrandi et distendu, ajoute un voile aux corps déjà amincis. Le grain du polaroid, ne présentant pas cette distension latérale, confirme la résonance homogène en profondeur.

Enfin, chaque polaroïd est unique, non reproductible. Alors que le négatif d'une photo est par excellence un départ permettant tous les tirages et d'infinis redécoupages qui n'altèrent en rien la matrice initiale, alors que la photo a donc une vie ouverte, le polaroïd est une vie fermée, en une évolution inlassable sur laquelle nous n'avons pas de prise, même pour l'accélérer ; il nous affronte à la constante de temps. C'est un milieu intérieur. Et cela également lui fait une épaisseur, une densité, une autarcie physiologique et sculpturale.

Ainsi, un simple 7,8 X 8 isolé ne capte sans doute pas le mouvement, les anticipations, les profondeurs d'un corps entier, comme une sculpture pleine. Mais il invite déjà à s'arrêter sur des organes, ou ces portions d'organes (et ces tractus), que Freud avait en vue quand il parlait du plaisir d'organe, et qui se suffisent, étant à la fois le sentant et le senti, le mouvant et le mû, chair et signe, donc pulsion, dans la circulation rythmique du plaisir. A ce moment, le corps entier n'est encore qu'un archipel d'îlots perceptifs, moteurs, sémiotiques, séparés par des vides sans repères, par des noirs ou des blancs. Mais chacun de ces îlots est un petit monde.

Il n'y aurait plus alors qu'à juxtaposer des polaroïds en carrelages réguliers, à faire de leurs joints blancs quadrangulaires le lieu d'annulation où s'intensifient les courbures et les inflexions des effets de champ (perceptifs, moteurs, sémiotiques, indiciels), pour que se déclenchent les anticipations et les centrements multiples (eux aussi perceptifs, moteurs, sémiotiques, indiciels) qui font la vie d'un corps entier. Et l'on retrouverait ainsi, dans de véritables frises polaroïds, la sculpture du corps, qui s'était effacée progressivement au cours du XXe siècle (sans doute, en partie, sous l'effet du regard photographique), et dont Moore et Giacometti avaient marqué le dernier avatar, l'un dans l'émaciation, l'autre dans la dilatation jusqu'à la confusion avec l'environnement.

Ce ne sont pas là des vues de l'esprit puisque les frises polaroïd, justement sculpturales, ont été explorées en tous sens par Stefan De Jaeger de 1979 à 1981, et que depuis 1982 il a été rejoint sur ce terrain par David Hockney et de nombreux autres. Il est exemplaire que la première œuvre que rencontrait, la porte franchie, le visiteur de la Biennale de Paris de 1982 ait été des polaroïds juxtaposés, du Finlandais Lyttikà'inen, et que ceux-ci eussent pour thème une grossesse à la veille d'un accouchement. La proximité de douze photographies chirurgicales noir et blanc, de Sophie Ristelhueber, illustre éloquentement le contraste des deux médias : la minceur immobile de l'un et la densité génétique de l'autre.

Cependant, c'est de part et d'autre la même évanescence de la substance ancienne. Le polaroïd nous a fait retrouver quelque chose du corps de toujours, de ses anticipations, de ses décentrements, de ses résonances. Mais en nous maintenant dans la non-scène photographique, et en ne nous épargnant pas le glissement des sécurités du cosmos-monde aux étrangetés de l'univers. Toutes les photos, qu'elles soient en noir et blanc, en couleur, diapositives, polaroïds, malgré des accents divers, restent des fragments de réalité dans une trame de réel. Avec tous les paradoxes que ce statut comporte.

## DEUXIÈME PARTIE

### LES INITIATIVES PHOTOGRAPHIQUES

*Celui qui compte le moins, peut-être, en photographie est finalement celui qui la prend.*

GILLES MORA, Les Cahiers de la Photographie, n° 2.

Jusqu'à l'entrée en scène de la photographie, l'être humain de nos pays avait, presque en tous les domaines, un sentiment de maîtrise, de création. Artisan ou artiste, dessinant, sculptant, écrivant, il était responsable de son projet tout autant que des moyens mis en œuvre. Si son cerveau avait mal composé le modèle ou mal choisi les traits et les mots à produire, il n'avait qu'à s'en prendre à lui, et il en allait de même si sa main avait tremblé en maniant le pinceau, le ciseau ou la plume. Inversement, les réussites lui appartenaient en propre. Le travail d'information qui s'opérait dans ses cellules cérébrales, il l'appelait orgueilleusement : mon esprit. Et les heureux hasards de l'œuvre, car on savait bien qu'il y en avait, portaient le nom prestigieux d'inspiration.

Ce système de relations se résume dans la peinture de chevalet. Debout ou assis, un homme tenait sous son regard dominateur à la fois le modèle un peu éloigné et la toile à portée de sa main. Le trajet du modèle à l'image passait entièrement par lui. Il refaisait ainsi le monde, s'il était romantique, ou en dégageait l'essence, s'il était classique. En tout cas, il jouait à être un dieu, et c'est pourquoi il croyait si facilement en Dieu, démiurge comme lui. Si la toile du peintre ou la pierre du sculpteur étaient remplacées par le papier de l'écrivain, rien n'était substantiellement changé au triangle du modèle, du créateur et de l'œuvre. Quant à la technique, elle était un simple instrument, un simple moyen au service des intentions humaines, seules vraiment respectables et initiatrices. La cause instrumentale ne figurait pas parmi les quatre grandes causes. Elle s'y ajoutait un peu honteusement.

La photographie change radicalement cette situation, c'est-à-dire tout le dispositif des cultures traditionnelles. Et cela principalement parce que l'initiative de l'homme photographe y intervient après d'autres initiatives : celles de l'homme technicien, celles de la nature avec ses lumières, celles du spectacle avec ses structures et ses acteurs. Il faut suivre cet ordre de dépendance pour comprendre quel nouveau système de relations a été ainsi institué. L'homme imagier, de maître et de principe premier qu'il était, devient une instance subordonnée et souvent facultative. Il est difficile, avec un appareil photographique à la main, de croire que l'homme est le microcosme, ou de s'exclamer : Je pense donc je suis, comme Descartes, ou Je suis Je, comme Fichte. Nous quittons assurément l'anthropocentrisme et l'humanisme, pour une vue plus technique, plus universelle, plus biologique, plus sémiotique et indicielle. Et même pour une saisie des mutations incessantes de tout cela, qui créent une mentalité technologique, cosmo-logique, physio-logique, sémio-logique, indicio-logique.

## Chapitre 9 - L'INITIATIVE DE LA TECHNIQUE INDUSTRIELLE

*Vous me demandez si, à supposer que les performances techniques du 35 mm aient été les mêmes il y a trente ans qu'aujourd'hui, si j'aurais travaillé au 8 X 10. C'est ça votre question ? Eh bien, ma réponse, gosh, est que je ne sais pas. Oui, je crois que je l'aurais fait. Il y a une telle fascination, par exemple, à voir votre image, bien que ce soit haut bas et gauche droite, sur la plaque de verre. C'est un genre d'action tout à fait autre. Vous ne faites pas ça avec un 35 actuellement. Ce n'est pas assez puissant (big) pour vous exciter comme vous l'êtes déjà sur un 4 X 5, et certainement sur un 8 X 10. C'est vraiment quelque chose d'excitant à voir (an exciting thing to see). Ainsi, j'aurais fait tout ça.*

WALKER EVANS, Université du Michigan, 1971.

La technique a toujours eu une initiative importante à l'égard de son utilisateur. Non seulement l'introduction du grand piano-forte permet à Beethoven les dernières formes de sa musique, mais il les lui suggère, les lui met littéralement sous les doigts, comme un stradivarius ou un bergonzi propulsent un violoniste ou un violoncelliste.

De ce point de vue, les utilisateurs de la photographie sont dans une situation semblable à celle des artisans anciens. Walker Evans est le photographe de la view caméra 8" X 10", avec sa saisie stabilisatrice et intégratrice. Weston, des pellicules à haute définition. Cartier-Bresson, du « moment décisif » permis par le 35 mm. et spécialement dans le couple Contax f/1,5 sur boîtier Leica. Gène Smith, des angulosités explosives des flashes, même quand il travaille en lumière naturelle. Klein, des grands angulaires. Ernst Haas, du Kodachrome 1, puis après un temps d'adaptation difficile du Kodachrome 2, au rendu différent. Ces initiatives de la technique peuvent prendre des voies curieuses. Coburn, au tournant du siècle, a pratiqué des « défauts », que Bernard Shaw a joliment résumés à propos de son portrait de Chesterton : « Vous pouvez dire, si ça vous plaît, que le cadrage de la tête est raté, que la mise au point est ratée, que le temps d'exposition est raté ; mais Chesterton, lui, n'est pas raté. » En vérité, rien n'était raté, il s'agissait d'une exploitation particulière, celle du bougé noir et blanc, dont Coburn explore les ressources, depuis l'effet dynamiste jusqu'à l'effet futuriste, avant que Haas ne taquine les panoramiquages suggérés par la couleur. En multipliant les exemples, on verrait que les classiques de l'histoire de la photographie se sont quasiment partagé les différentes combinaisons techniques distribuant le processus photographique à leur époque, chacun en poussant une à son extrême, comme les artistes anciens l'avaient fait pour les techniques de leur temps. Le « sujet photographique » d'un photographe, c'est-à-dire son exploitation systématique de certains effets de champ perceptifs, est profondément lié à ce choix, comme le « sujet pictural » des peintres l'était aux supports, pigments et véhicules dont ils disposaient.



Marianne Lambert : « J'avais seize ans. Il avait réparé mon vélo. Je les ai d'abord pris au 50 mm, pour eux, avec leur gamin. Puis je les ai pris au 24 mm, pour moi. En regardant les contacts, j'ai trouvé que celui-là valait un agrandissement. Non; je n'ai pas osé le leur montrer. A la prise de vue, je n'avais pas remarqué la fente du mur, qui vient très bien. C'est vrai, j'avais vu des Diane Arbus. Depuis, j'ai fait un an de photo, puis un an de cinéma. Maintenant, je suis inscrite en anthropologie... » Il y aurait un autre commentaire encore : au-dessus, par le 24 mm, un état d'univers, presque effrayant ; en dessous, par le 50 mm, un petit cosmos, symboliquement centré sur un ballon.



Cependant, un photographe ne dépend pas de ses appareils et de ses pellicules de la même façon que Beethoven de ses facteurs de piano, qui étaient seulement quelques-uns et vivaient pas trop loin de chez lui. L'homme utilisateur photographique dépend d'un homme technicien photographique qui comprend des milliers d'individus répartis de par le monde, lesquels sont eux-mêmes dépendants d'un gigantesque processus planétaire, la Photographie.

En effet, pour que tels objectifs de prise de vue ou d'agrandissement, pour que telles pellicules, développateurs, fixateurs soient possibles à tel moment, il faut que soient réalisées au moins trois conditions. Que les ingénieurs du marketing aient repéré les désirs conscients et inconscients d'un marché vraiment international. Que ces désirs, qui souvent forment des combinaisons techniquement incompatibles, aient été distribués en combinaisons compatibles par d'autres ingénieurs, physiciens pour les lentilles, chimistes pour les pellicules, qui s'activent d'un bout à l'autre des continents. Que ces combinaisons une fois connues, leurs moyens de production aient été mis en concurrence internationale sévère de fabrication et de distribution. Il y a assurément des émergences singulières, comme Edwin H. Land, à la fois concepteur, réalisateur et commercialisateur du Polaroid. Mais, même dans ce cas, la plus large communication industrielle et scientifique est supposée. Land n'a rien d'un artisan. La photographie situe celui qui l'utilise au sein d'un réseau technique multidimensionnel et planétaire, engageant pour ainsi dire l'espèce au travail.

Ce processus international définit une sorte d'homo photographicus. Ce dernier a sans doute commencé par être un réaliste. Ce qui lui importait alors c'était que les représentations fournies par les empreintes photographiques donnent les choses non pas telles qu'elles agissent physiquement, mais telles qu'elles nous apparaissent dans nos corrections perceptives. Les objets sont bleutés dans l'ombre, rougeoyants le matin et le soir, fortement affectés par les couleurs des objets voisins ; une même colonne est grande ou petite selon qu'elle est proche ou lointaine, comme elle est droite ou courbe selon qu'elle est située en face ou sur les côtés. Notre perception régularise, rationalise tout cela, en donnant aux choses une couleur dite locale (indépendante de leur environnement) et une perspective orthogonale, avec des étalons de mesure « corrigés ». Il est certain que les ingénieurs physiciens et chimistes continueront à dépenser des trésors d'ingéniosité pour satisfaire ce réalisme-là, non réel, mais perceptif, en luttant contre les « déformations » en barril ou en fuseau des objectifs, et en jouant des filtres pour « améliorer » les couleurs. Dans cette démarche, c'est l'homme technicien et la technique qui se subordonnent à l'homme utilisateur, surtout occidental.

Mais la mise en place d'un homo photographicus planétaire produit aussi une subordination inverse, où la technique mue par sa logique propre modifie les habitudes perceptives et mentales de l'être humain. Témoin la nouvelle cartographie, où on voit la photo couplée à l'ordinateur proposer les situations géographiques et historiques dans des espaces courbes, où elles ne sont soumises ni à des dispositions orthogonales, ni à des couleurs réalistes, ni à des étalons de mesure reconnaissables. Pourtant, nous ne sommes pas gênés, nous avons plutôt un sentiment de concentration et de mise en évidence. La photographie, en accord avec d'autres processus planétaires, comme l'ordinateur, le son, l'automobile et l'avion, a donc donné naissance, pardessus les différences culturelles, à une nouvelle saisie, plus topologique que géométrique, activant moins conceptuellement et idéellement et plus opératoirement les schèmes mentaux, vision informaticienne, moins soucieuse de réalité et de réalisme que de réel.

Ceci est plus sensible encore si nous prenons le cas violent des Treize portraits de Susan, réunis il y a longtemps déjà par Dieter Lübeck pour la revue suédoise X, avec la collaboration d'une douzaine de laboratoires de recherche et d'une trentaine de photographes. Ce que nous avons là sous les yeux est bien le résultat de la rencontre physique d'une jeune femme vivante avec des techniques diverses : radiographie, agfacontour, duplicateur thermique, stéréophotogrammétrie dans l'abond des reliefs, hologrammes et microscopie électronique pour les textures, ultrasonoscopie, barogrammes et thermogrammes, multiplicateurs d'intensité lumineuse du type « œil de hibou », etc. Or, devant ces structururations qui n'interviennent d'aucune manière dans notre monde perceptif, nous savons simultanément : que ce que les appareils ont saisi, ils l'ont bien vu, et correctement vu ; que nous ne le verrons jamais ; que, même après que les appareils nous l'ont transmis, nous ne pourrions jamais vraiment le percevoir. Nous percevons l'empreinte, mais pas le spectacle ; ou alors un spectacle sur une « autre scène », en non-scène, en anti-scène.



Or, il faut bien voir que ce cas limite ne fait que pousser à l'extrême les provocations des photographies courantes. Nous n'apercevons même plus les déformations en barril des photos de reportage. C'est sans doute en partie que notre couple œil-cerveau fait les « corrections » optiques souhaitées. Mais c'est assurément aussi que la photographie nous habitue aux espaces courbes, où le regardeur construit mentalement, informatiquement, sans percevoir vraiment. La photo a si bien changé nos épistémologies et nos esthétiques que

les raccourcis des très grands angulaires de Bill Brandt, dans lesquels la saisie de l'appareil déborde franchement les pouvoirs perceptifs du couple œil-cerveau, ont pu devenir des classiques populaires. Là, l'« autre scène » côtoie la scène quotidienne, interférant avec elle, dans un apprivoisement réciproque.

L'initiative de la technique est telle dans la photo que, durant près d'un siècle, jusqu'à ce que Beaumont Newhall ouvre d'autres voies, les historiens ont conçu son histoire comme celle d'une suite de découvertes et d'astuces de techniciens. Aujourd'hui encore des magazines à grand tirage annoncent mensuellement les transformations des objectifs et des pellicules à des fins commerciales, mais aussi en une sorte de célébration rituelle. Quiconque a assisté à des conciles de photographes, comme à Arles, a vu ce mouvement mi-fraternel mi-agressif, par lequel les appareils passent de main en main, chacun les touchant, les pesant, les manipulant, moins pour découvrir ce qu'il sait déjà, que pour participer à un rite, un culte. L'appareil photographique n'est pas un objet. C'est un relais dans un processus ou dans un réseau. Comme le magnétophone, son frère sonore. Et le réseau, remarquait Simondon, est devenu un des lieux du sacré contemporain. Entre autres, nous venons de le voir, parce que c'est là que parlent des Pythies que nous entendons sans les comprendre.

Dans le Cosmos-Monde ancien, dont l'homme était le Microcosme, les initiatives matérielles et instrumentales étaient ancillaires, au point de ne pas être considérées comme pertinentes dans le système de représentation. Dans l'information-bruit et les signes-indices de l'Univers, auxquels nous nous ouvrons, les débordements incessants de l'homme par ses moyens techniques, ou plus exactement par son milieu technique, qui n'est pas un simple moyen, sont souvent ce qu'il y a de plus pertinent dans le système. Du reste, qu'est-ce que la pertinence dans des empreintes lumineuses, éventuellement indicielles, et éventuellement munies d'index ?

Ainsi, la photographie est un des trois ou quatre lieux, avec le son, les éclairages, l'ordinateur, l'automobile, l'avion, où se manifeste la vraie nature initiatique de la technique dans le monde contemporain. En ce sens, elle n'est pas seulement technique, mais technologique.

## Chapitre 10 - L'INITIATIVE DE LA NATURE

*Dans les températures de 40 millions de degrés qui régissent au cœur des effondrements stellaires, l'hydrogène finit par se convertir en hélium, en même temps qu'un photon de rayonnement gamma est libéré. Son énergie s'amenuisant à chaque pas, le photon entreprend son périple héroïque : il faudra un million d'années pour que sous forme de lumière enfin visible, il atteigne la surface et s'élanche dans l'espace. Une étoile est née.*

CARL SAGAN, Cosmos, p. 225.

La nature est au travail dans toute instrumentation quelle qu'elle soit. Les horloges activent les lois de la mécanique, les encres celles de la chimie. Mais, dans la plupart de ces cas, les lois naturelles sont dissimulées, et nous ne voyons guère que l'artifice. Au contraire, dans la photographie, la lumière est très présente, très explicite, et elle indique sa naturalité comme telle. Bien plus, elle dévoile la nature dans ses aspects tout à fait fondamentaux. En effet, la lumière n'a pas seulement la naturalité plus ou moins locale de l'eau, de l'air ou du rocher. Elle engage les structures de l'univers dans ce qu'il a de plus large et de plus ténu, dans ses communications à distance et dans ses minimes énergies. Ce qui revient à dire qu'elle comporte et exhibe les deux constantes cosmiques,  $c$  et  $h$ , que le photographe rencontre sensiblement.

### 10A. LA CONSTANTE « C »

Dans ses lentilles, le processus photographique exploite et concentre le principal messager de l'univers, les ondes électromagnétiques. Celles-ci ont des propriétés remarquables. Leur déplacement est linéaire, sauf effet gravitationnel énorme. Leurs réfringences, quand elles passent d'un milieu à un autre, sont soumises à lois fixes. Leurs franges d'interférences sont continues et calculables. Elles sont isotropes : dans le vide, leur vitesse est constante en toutes directions. Pour la Relativité, cette vitesse est indépassable au point d'être la constante cosmique  $c$ . Grâce à tout cela se créent des simultanités et donc aussi un espace et un temps coordonnés, un espace-temps. C'est par les ondes électromagnétiques qu'existe entre des îlots d'espace-temps prodigieusement éloignés ou rapprochés, une espèce d'unité qui fait que tout événement appartient à l'Univers, au tourné-vers-l'un. Travailler sur ce lot de propriétés tournant autour de  $c$  est, pour l'ingénieur des lentilles et pour le photographe, une façon déjà remarquable de toucher à la nature des choses.

Bien plus, parmi les ondes électromagnétiques, certaines sont privilégiées dans le système solaire. Comme le soleil a une température extérieure de 5800 degrés Kelvin, son rayonnement électromagnétique le plus intense a une longueur d'onde tournant autour de 2,9 mm (longueur d'onde privilégiée du corps noir à 1° Kelvin) divisée par 5800, c'est-à-dire 500 nanomètres. Or, l'œil humain a précisément été sélectionné par l'Evolution pour son adaptation aux ondes allant de 400 à 700 nanomètres : 500 pour le vert au centre, 400 pour le bleu, 700 pour le rouge. Ainsi, moyennant d'autres performances optiques, l'homme saisit sa lumière de la façon la plus équilibrée et la plus intégratrice. Cette faculté remarquable est un des éléments qui, avec la station debout, la main, le larynx, le néocortex, l'alimentation omnivore, ont contribué à faire de lui l'animal signé, ce mammifère où ont pu éclore les signes analogiques et digitaux, c'est-à-dire l'humanité dans ce qu'elle a d'original. Le regard intégrateur est l'expérience pratique, scientifique, esthétique fondamentale de la complicité entre l'homme et le monde solaire, et au-delà l'univers. En d'autres mots, il fait de l'être humain l'animal cosmique, puis universel.

Tous les photographes se sont plu à souligner que l'appareillage photographique avec son obturateur, son diaphragme, ses lentilles, sa surface sensible, reprenait le dispositif de l'œil, avec sa paupière, son iris, son cristallin, sa rétine, le tout réglé autour des longueurs d'onde de 500 nanomètres et de l'isotropie de la lumière. Ainsi la photo également est solaire. Cependant, au lieu de conformer l'Univers à notre Cosmos-Monde, elle ouvre le Cosmos à l'Univers, et à certains égards elle l'y dissout : ses initiatives techniques nous ont montré que non seulement elle utilise les complicités entre la lumière et l'œil humain, mais aussi leurs conflits, qu'elle nous oblige à thématiser. Comme elle est techno-logique, la photographie est cosmo-logique.

## **10B. LA CONSTANTE « H »**

Elle l'est encore dans un second sens. Au moment où la lumière du spectacle éventuel franchit les lentilles sous forme ondulatoire et continue et qu'elle atteint la pellicule sensible, s'introduisent des discontinuités, des granularités, et donc des effets aléatoires de plusieurs sortes. Et l'aléa et grain sont aussi fondamentaux dans la nature que la rigidité figurale.

D'abord les cristaux d'halogénures ont beau être disposés le plus régulièrement possible dans l'émulsion fixée sur le support rigide, leur position et leur orientation n'ont jamais la régularité des ondes lumineuses qui les atteignent. Ils sont affectés par elles selon des discontinuités qui donnent lieu à un premier genre de fractionnement, ou de grain.

Plus chimiquement, les ondes lumineuses qui opèrent la transformation des sels d'argent en argent (noir), créant ainsi le négatif photographique, obtiennent cet effet par des apports d'énergie lumineuse. Or cette dernière n'est pas un phénomène continu, comme les ondes ; comme toute énergie, elle ne peut apparaître qu'avec une valeur qui soit un multiple de la seconde constante cosmique,  $h$  ; elle est granulaire, corpusculaire, quantique. Au moment où les ondes lumineuses continues atteignent les halogénures d'argent, à l'endroit

de tel cristal elles ont une énergie égale à un multiple entier de  $h$  et suffisante pour induire la transformation, ailleurs non. Les cristaux sont atteints discontinûment.



Une nébuleuse. Et deux développements, l'un direct (à gauche), l'autre physique (à droite), dans un document Kodak, E.U.

D'autre part, les transformations ainsi opérées dans certains cristaux sont si faibles qu'elles sont invisibles, elles ne donnent qu'une image latente. On fait donc en sorte que les cristaux transformés induisent leur transformation dans des cristaux voisins non encore transformés. Cette opération de colonisation est le développement. Comme il s'agit à nouveau de modifications chimiques, donc de transferts d'énergie, cette action donne lieu à une image visible cette fois, le négatif, mais où les discontinuités de l'image latente sont accrues par de nouvelles discontinuités.

Enfin, quand l'image négative de la pellicule est inversée en une image positive sur le papier, comme il s'agit toujours de modifications d'halogénures, et donc d'énergies chimiques, une quatrième granulation s'établit, recueillant en soi les trois précédentes. C'est le grain de l'épreuve, le grain auquel on pense d'abord quand on parle de photo, et qui est d'autant plus ostensible qu'il y a davantage agrandissement.

Ainsi, le processus photographique, après avoir fait toucher les continuités figurales liées à la constante cosmique  $c$ , met en œuvre et thématise maintenant l'autre aspect fondamental de l'univers : son caractère quantique, granulaire, aléatoire, et donc aussi ses changements irréversibles, son historicité réelle, liés à la deuxième constante cosmique,  $h$ . Les granulations successives de la prise de vue, du développement, de l'impression y donnent lieu à des répartitions prévisibles comme distributions statistiques, mais ceci n'abolit pas les singularités figurales que les modifications de quelques cristaux subordonnées aux sautes de quelques grains d'énergie peuvent déclencher. Il n'y a guère d'exemple plus simple de la façon dont, partout et tout le temps, des événements microscopiques de soi insignifiants donnent lieu à du bruit mais aussi à des phénomènes macroscopiques significatifs, et ainsi éventuellement à un nouveau cours des choses.

Assurément, dans la peinture et la sculpture, l'homme rencontrait aussi l'aléa : le pinceau s'épaississait, le ciseau déviait et la pâte avait des renflements imprévus. Mais tout cela était sans cesse repris dans des rectifications aboutissant à une intention finale. Seule la ruine introduisait un aléa et des craquelures dans les œuvres anciennes, et c'est ce qui faisait son caractère sacré. Dans le processus photographique, l'aléatoire n'attend pas la défaillance humaine ni la ruine. Il est là dès que les ondes lumineuses affectent les cristaux d'halogénures granulairement.

\* \* \*

Bref, dans toute sa pratique de  $C$  et  $H$ , la photographie lie cosmo-logie et techno-logie de manière si étroite qu'elle est sans doute le lieu où le plus clairement l'artifice et la nature, la réalité et le réel se croisent, comme il convient à une industrie avancée, en une réalité médiane.

## Chapitre 11 - L'INITIATIVE DU SPECTACLE : LES PHOTOGÉNIES

*Je est un autre.*

RIMBAUD

Jusqu'à l'invention de la photographie, les spectacles de la nature et de la culture étaient en nombre limité et perçus de façon anthropocentrique. Ce qui a frappé les photographes du XIXe siècle et leurs clients, c'est que nature et culture proposaient des spectacles inépuisables en nombre et en étrangeté. Et cela dans les grandeurs cosmiques (Herschel l'astronome), dans les grandeurs moyennes (Geographical and Geological Survey of the Rocky Mountain Region), dans les grandeurs petites (spécimens botaniques et zoologiques de Talbot ou des frères Bisson), dans les phénomènes très brefs (Muybridge et Marey) ou sous-marins (Thompson puis Boutant), dans les cultures en disparition (« The North American Indian » de Curtis), dans les classes sociales méconnues (Riis et Hine), dans les apparences innocentes (les « Alice » de Lewis Carroll). Et aussi dans les scènes de la vie quotidienne : qu'on songe au « Did She ? » de Rejlander.

Dans tout cela, les caractères spécifiques de toute photo, sur lesquels nous sommes revenus à loisir, et en particulier la minceur de champ et le cadre-limite, font qu'entre des objets, des personnes et des événements, normalement sans rapport, se déclenchent volontairement ou involontairement de véritables collisions dénotatives, connotatives, structurelles, textuelles, et surtout les courbures et inflexions d'effets de champ perceptifs, où s'apparentent le très grand et le très petit (photos aériennes et microscopiques).

Du reste, l'initiative du spectacle photographique ne se limite pas à un simple être-là. A tout moment, des hommes, des femmes, des enfants, isolés ou en groupe, prennent conscience d'être le thème d'une photo, et l'on a signalé à l'envi leur comportement très actif en ce cas. Par satisfaction d'être choisis, fait rare dans l'indifférence de la ville moderne. Par plaisir d'être un moment acteurs et d'avoir un public minimum. Par croyance dans la forme magique de l'image, chez les peuples peu industrialisés. Par espoir d'être élus comme vedettes dans les populations très industrialisées. En tout cas, l'être humain photographié n'est pas un objet. Presque toujours, même s'il est malade ou disgracié, il collabore avec sa photo, comme l'ont montré les êtres étranges pris par Diane Arbus. Marilyn Monroe, née dans la pellicule (sa mère était monteuse), est l'exemple parfait de cette invention du photographié à la fois par lui-même et par le processus photographique, autant et parfois plus que par le photographe, ce dernier s'appelât-il Bert Stern.

Il y a davantage. Dans une photo même conventionnelle, quelque chose apparaîtra souvent que ni le photographe ni le photographié n'auront cherché, ni même pressenti. Une zone morte d'un visage, la déclaration d'une épaule ou d'une cheville, un pli de vêtement émergeront parce qu'ils étaient là avant toute intention possible, irrécupérables par toute

intention. Si celui qui vient d'être pris est souvent si anxieux de voir ce que ça a donné c'est que le « je » photographié est toujours un autre, inconnu et différent de lui, préalable à lui. Trahissant une vérité d'un autre ordre que la sincérité ou l'authenticité. Vieille comme nos existences, ou venant de plus loin encore dans le temps et dans l'espace. Le « ça » du spectacle photographique évoque celui de Freud, les codes des signes analogiques et digitaux préalables à l'individu, mais il trahit aussi le « ça » de Groddeck, les pré-significations des corps antérieurement aux systèmes de signes et en dessous d'eux, dans d'étranges interactions croisant les devenirs culturels et ceux des tissus et des espèces. Pour la photographie, il n'y a pas de solution de continuité entre le spectacle offert par les paysages, les vies animales, végétales, minérales, et les stratifications des signes, des indices et des corps humains. C'est le côté exemplairement photographique d'Avedon d'avoir fait à la fois cette stratigraphie des corps et des esprits, jusqu'à celle de son père mourant.

Ceci situe la photogénie, étymologiquement la façon dont on est engendré par la lumière. (C'est le mot que Talbot avait choisi avant que Herschel ne propose « photographie ».) Il y a la photogénie immédiate de ceux qu'on reconnaît facilement en photo, sans perte appréciable de ce qu'ils sont dans la vie courante. Il y a la photogénie médiante de ceux dont la photo révèle des zones de « ça » psychologique et de « ça » biologique imprévisibles en i dehors du placage du cliché. Enfin, il y a encore une sorte de photogénie transcendante, celle de ceux dont les apparences survolent le processus photographique lui-même, comme il y a des acteurs de cinéma, tel Chaplin, dont la motricité exalte le processus cinématographique comme tel. Et il va de soi qu'en ce cas ce sont moins les traits dénotatifs et connotatifs qui importent que des effets de champ (perceptifs, moteurs, sémiotiques, indiciels) avec leurs courbures et inflexions.

Et cela fait du même coup trois espèces de pose. L'arrêt rapide de celui qui sait qu'il n'a qu'à être lui-même ou s'imaginer lui-même pour « passer ». L'arrêt insistant de celui qui cesse de s'imaginer et laisse son organisme faire que « ça » passe : figement d'action chez Diane Arbus, de rôle social chez Sander, d'échantillon anthropologique chez Avedon. Enfin, la pose de Marilyn, sorte de disponibilité absolue à l'égard de la pellicule, du papier photo, de l'écran cinéma ; où la seule vie et même le seul « ça » sont ceux de la photographie comme telle. Cette dernière photogénie est peut-être la plus philosophique. C'est elle qui montre qu'il y a des images qui sont, dans le sens plein, un monde à part du monde. Pour saisir les implications déréalisantes de cette expérience-là il faut prendre au pied de la lettre l'expression de métier (valable aussi, bien qu'autrement, au cinéma) : « C'est bon dans l'image. »

Ainsi tout est thème de photographie, non parce que l'être humain en général s'intéresserait à tout, ce qui est faux, mais parce que pour nos lentilles et nos pellicules l'univers crée quasiment de point en point des spectacles autres partout et toujours, à toutes les échelles. En sorte que s'est développé le désir de tout rencontrer, strictement tout, du beau au laid, à l'horrible, du regard d'Einstein à celui de l'idiot, du baiser de paix de Cameron à l'exécution des Pakistanais de Laurent. On a voulu voir dans la manie de déclencher sans cesse l'obturateur une forme de la compulsion de répétition, dont parlait Freud. Ce peut être le cas. Mais l'objet infini de la prise de vue photographique suffit largement à expliquer une soif inextinguible. Walker Evans dut mettre fin brusquement et arbitrairement à ses photos

du métro de New York parce qu'il sentait sa raison sombrer dans l'inépuisabilité de l'inventaire. Semblablement, les quelque dix mille négatifs du seul Weston archivés à l'Université de l'Arizona causent une sorte d'effroi par leur nombre à la fois énorme et dérisoire.



Coïncidence du spectacle et du médium. Le visage amoureux vire, la pellicule aussi. Comme chez Cartier-Bresson (14), la flaque et les reflets de Leningrad correspondent à la flaque de lumière-ombre qu'est toute empreinte lumineuse.

Martin Holger : Visages d'amour, 1982

Dans les débuts, proches de la peinture, les photographes s'acharnaient à composer leurs spectacles, soit en rassemblant des décors, soit en disposant savamment leurs personnages. Pour la publicité et la pornographie, on compose encore avec minutie ; les romans-photos sont des suites de figures ; et la « staged photography » artistique a montré sa vitalité dans une récente exposition à Rotterdam. Il n'empêche que ce sont les initiatives cosmologiques, physiologiques, sémiologiques et indiciologiques du spectacle spontané qui ont été jusqu'ici la source des originalités les plus déconcertantes. La photographie vérifie la thèse de la Zoologie fantastique de Borges : tous les efforts de l'imagination humaine ont à peine inventé une centaine d'espèces animales là où la nature en a créé des millions, et souvent plus curieuses. A cet égard aussi, la photo nous déboute de la réalité vers le réel.

## Chapitre 12 - L'INITIATIVE DU PHOTOGRAPHE : TRAPPE ET AIGUILLAGE - LA MÉDIUMNITÉ

*Mes meilleures photographies ont été celles qui se sont trouvées elles-mêmes. J'ai fait assez de photographies pour voir maintenant à la façon d'une lentille qui converge vers un morceau de pellicule, pour agir comme un négatif projeté sur un morceau de papier sensible, pour parler comme une épreuve sur un mur. Je ne sais pas trop mal comment éliminer les anecdotes de mes photos. Et, paradoxalement, j'ai appris aussi qu'un heureux accident pouvait être cultivé.*

MINOR WHITE, Found Photographs, Memorable Fancies, 1957.

Contrairement à l'initiative du peintre, qui est au commencement comme celle de Dieu, l'initiative du photographe vient après. Après celle du spectacle, qui vient après celle de la nature, qui vient après celle du processus photographique mondialement développé. De toutes ces initiatives, celle du photographe est aussi la seule facultative. Des photos, même de situations psychologiques et sociales, sont obtenues par l'application automatique d'objectifs, de pellicules, de développeurs, de fixateurs ; elles offrent souvent des résultats intéressants, voire importants, tandis que les textes ou les tableaux aléatoires n'en fournissent guère. Mais enfin, il y a certains effets qui ne peuvent s'obtenir que par l'intervention d'un agent humain, le photographe. A la fois facultatif et dernier, et cependant miraculeux, le photographe a un statut sans doute encore plus difficile à définir que celui des photos qu'il fait, ou plus exactement qu'il aide à se faire.

Tout d'abord, ce statut n'est pas univoque. Car il y a les photographes de la prise de vues, ceux du développement, ceux du tirage positif, ceux de l'imprimé et du lay-out, qui ne coïncident généralement pas. Puis, comment ne pas tenir compte de ce « photographe » particulier qu'est un directeur artistique, lequel, devinant les désirs existants ou développables des clients de son magazine, décide non seulement quelle planche-contact sera ou non retenue, mais encore, sur l'heureuse élue, que ce sera cette prise-ci, et aucune de ses semblables, qui deviendra l'enfant berlinois parmi les ruines ou le pied-noir rentrant au pays.

Néanmoins, quand on dit « photographe » sans autre précision, on songe au preneur de vues. Comme l'activité sexuelle, l'activité photographique connaît une phase d'excitation, une phase en plateau, une phase de déclenchement quasi végétatif, avant une phase de résolution, préluant à divers stades de grossesse en chambre noire avec, moyennant coupes et recadrages, dodging et burning in, et divers lay-out, de simples ou multiples accouchements. Dans cette métaphore, la prise de vues est le moment orgasmique. La photographie a ses manuels d'obstétrique et ses philosophies dans le boudoir. Celles-ci ont été les plus florissantes, confirmant la primauté du preneur de vues. C'est lui que nous allons suivre surtout.

Pour qu'ait existé une certaine photo d'un paysan italien montrant l'ennemi allemand en fuite, il a fallu Robert Capa. Le reporter de guerre, tandis qu'il marchait vers la colline du

fond, a pressenti que le paysan et le soldat américain accroupi à son côté, allaient former un triangle s'inscrivant dans le triangle du paysage, mais aussi que le paysan allait lever son bâton jusqu'au moment où celui-ci recouvrirait un pli de la pente. Si bien que, pendant un instant, on ne saurait plus si c'était seulement un individu qui faisait un geste dénonciateur ou si c'était un pays tout entier qui vomissait l'intrus.

L'extrême concentration nerveuse que demande ce genre de déclic, à la fraction de seconde et d'angle près, est bien connue des reporters, mais aussi des autres professionnels qui se sont retrouvés dans la scène de Blow up où Antonioni montre un photographe de mode mitraillant son modèle avant de s'écrouler sur un divan dans une sorte d'épuisement orgastique. Cette exigence culmine chez ceux qui, comme Weston et Cartier-Bresson dans l'instantané, Cameron dans la pose, pratiquent l'absence de retouche et l'intégralité du négatif, lesquelles exigent la prévisualisation, c'est-à-dire la capacité d'anticiper dans le moindre détail ce que sera le résultat. Cartier-Bresson parle de son sautiller sur la pointe des pieds pour trouver l'angle intense et, selon son titre célèbre « le moment décisif ». Il compare le déclic à une botte d'escrimeur. Ceux qui mitraillent, et choisissent, recadrent, retouchent après, pour ne pas tout jouer sur un déclic, n'en sont pas moins passionnément mobilisés, bien que pour d'autres raisons et à d'autres moments, parfois plusieurs années plus tard, quand d'anciennes planches-contacts donneront lieu à de nouvelles sélections selon de nouveaux codes.

Mais curieusement, dans toute cette passion chaude ou froide, prévaut une certaine modestie. A peu près tous les preneurs de vues font consister l'essentiel de leur rôle dans la vision. Vision photographique. Il s'agit là d'enregistrer non de construire. Et d'enregistrer non pas le soldat tombant, si émouvant soit-il, mais la rencontre d'éléments de la réalité du soldat frappé avec ces éléments de réel que sont les photons réfléchis puis imprégnateurs, en que l'empreinte photographique ainsi obtenue sera, moyennant développement et tirages, un extraordinaire déclencheur de schèmes mentaux, que l'on sent déjà s'agiter en soi à ce moment. Beaucoup de photographes déclarent avoir cette vision de manière directe et constante, et depuis leur plus jeune âge. Ce qui serait doublement intéressant. Car cela n'est pas tout à fait le cas des peintres, qui peignent surtout ce qu'ils construisent ; et ceci confirmerait, s'il en était besoin, à quel point les photographes ne composent pas au sens strict. D'autre part, la quotidienneté du regard photographique chez le photographe justifierait sa quotidienneté chez le regardeur, dans le feuilletement de magazines short life, alors que la peinture est une affaire de musée ou de sanctuaire domestique.

On a donc dit trop vite que le preneur de vues était un chasseur d'images. Le mot s'accorde avec : charger, braquer, tirer, prendre : take, shoot (shot), snap (mordre, boucler). Cependant, l'appareil photographique n'est nullement un revolver, sauf par le bruit du déclic et par la protubérance phallique qu'exploitent ses publicités. Il n'est pas non plus, pour rester dans les métaphores sexuelles, une pompe aspirante. C'est plutôt une trappe, où il faut induire le gibier à venir se prendre. Le preneur de vues semble être un chasseur-trappeur. Le trappeur est aussi passif qu'actif. Pour que la bête entre dans le dispositif de l'homme, l'homme doit préalablement entrer dans le comportement de la bête. Trapper est un mot des Indiens de l'Amérique du Nord, pour lesquels la chasse est justement une complicité entre le prenant et

le pris, une fraternité suprême. Le rapprochement classique entre photographie et sexualité est suggestif si on y retient l'idée d'une réciproque coaptation rythmique.

Et la métaphore de la trappe dit bien aussi que le photographe reste dehors, assiste. Le trappeur se contente de mettre en relation le piège et le gibier. Le preneur de vues met en relation le spectacle et la chambre noire. Il ne voit jamais exactement comme la pellicule « voit ». Si le viseur est distinct de l'objectif, l'œil voit en même temps que l'appareil, mais d'un autre point de vue. S'il s'agit d'un reflex, l'œil voit du même lieu que l'appareil, mais dans un autre moment, avant lui.

La comparaison s'arrête là. D'habitude, le trappeur n'oriente pas la trappe d'instant en instant vers le gibier ; et surtout il mange sa proie. Le preneur de vues est aiguilleur en même temps que trappeur ; l'essentiel de son activité consiste à mesurer des angles de saisie, des courbures d'entrée, des moments d'ouverture, des vitesses de rabattement, des tranches d'épaisseur de la prise. Et il ne mange pas son gibier. Souvent, prédateur pur, il prend pour prendre, sachant qu'il ne prendra jamais que des ombres : vole l'ombre des autres, dit Terayama. Ou bien il recycle aussitôt ces « choses mentales » dans les tirages indéfinis et multiformes de l'industrie. Ou bien il accumule ses traces dans de babyloniennes photothèques, dans l'attente des recyclages sans fin. Curieux chasseur-trappeur qui ne prend pas le gibier mais les traces du gibier ! Et dont le gibier comprend les lapins de garenne, l'inflexion du sourire de l'amante et la nébuleuse d'Orion.

Ceci explique divers comportements de prise de vues bien connus. L'affairement du touriste ou du photographe familial, que les manipulations de viseur et de diaphragme aident à voir ce qu'ils n'auraient pas vu sans ça, et dispensent en même temps de la responsabilité du contact perceptif direct avec un environnement. La compulsion de répétition du voyeur. Le professionnalisme de ceux qui, fascinés par l'initiative du processus mondial Photographie, se sentent rachetés de lui obéir fidèlement, sacralement, comme prêtres ou sacristains. La disponibilité de ceux que l'on pourrait appeler les photographes tout court, c'est-à-dire les reporters comme CartierBresson ou Capa, les photographes de mode comme Hiro ou Avedon, les paysagistes de TimeLife, comme aussi ces « médiums » qui, avec génie ou non, approvisionnent tous les grands journaux et magazines du monde, et ont en commun de respecter assez les caractères propres de la texture et de la structure photographiques : les indices en chevauchements, la subordination du cadre-index au cadre-indice, la digitalité sans honte, les effets de champ préalables aux dénotations et connotations, l'aptitude au feuilletement latéral, l'extra-terranéité et l'antianthropomorphisme, la réalité mangée de réel, même si le thème le plus fréquent reste l'Homme, The Family of Man, disait Steichen. Enfin, on ne peut oublier la bonne volonté des écoliers des écoles, qui butinent entre les attitudes précédentes, en y ajoutant souvent une aspiration muséale, nostalgique des arts anciens.



L'œil de Capa (Ruth Orkin).  
L'œil de Mapplethorpe (P.-F. Daled).  
© Robert Capa-Magnum : Italie, 1943

Parlant des photographes tout court, nous venons d'employer le mot « médium ». Ce n'est pas un abus de langage. Les photographes, ils l'ont dit et redit eux-mêmes, ne sont pas des artistes au sens courant. Ce ne sont pas non plus des artisans, ni des ouvriers. Alors, comment les situer? Pour le petit Larousse, un médium est une personne pouvant servir d'intermédiaire entre les hommes et les esprits. Pour Webster, il s'agit, bien sûr, d'une personne ou d'une chose servant d'intermédiaire, et non pas entre les hommes et les esprits, mais entre le monde des hommes et le monde des esprits, lequel n'est pas sans accointance avec ce que nous avons appelé univers. S'il est vrai qu'une photo, même très indicielle et très indexée, c'est bien des fragments de réalité dans une maille de réel, toute photo est médiumnique. Et, innocemment ou non, le photographe développeur, imprimeur, responsable de lay-out, mais surtout preneur de vues, est un médium, un médium entre la réalité et le réel.

Ce coup-ci, c'est l'anglais qui nous vient en aide. Car médium s'y applique à la fois à l'objet et au sujet, à la photo et au photographe dans le moment de la prise de vues, sans trop les séparer. Et d'autre part, signifiant simplement intermédiaire, médium marque bien que, dans le fait de la photo comme dans le chef du photographe, il ne s'agit jamais de médiation ni de dialectique, qui sont des unifications propres aux signes, mais seulement de go-between, qui sont des entremises d'agents de change, convenant à des indices centripètes et centrifuges en chevauchements, pour la plus grande activation de schèmes mentaux.

## TROISIÈME PARTIE

### LES CONDUITES PHOTOGRAPHIQUES

*Je vous donne la photo comme l'équivalent de ce que j'ai vu et senti, disait à peu près Stieglitz vers 1900. Pour moi, ce mot « équivalent » est de grande importance. Il est centrifuge, un flux de force vers l'extérieur, pas centripète.*

ANSEL ADAMS, Polaroid Land Photograph, 1963, 1978.

Comme toutes les autres techniques, la photographie pose la question du rapport entre les appareillages et l'activité humaine en général. L'illusion humaniste est de croire que les appareillages sont des moyens au service de l'homme, et contrôlés par lui. Mais, d'abord, nos objets et processus techniques sont des objets-signes, ou des objets-indices, et nous sommes des animaux signés, littéralement constitués par eux comme par nos langages. Et, d'autre part, ils sont moins des moyens qu'un milieu ; et un milieu on y baigne plutôt qu'on n'en dispose. La photographie c'est actuellement des millions d'appareils et des milliards de photos et de pellicules. C'est nous qui avons déclenché la chose. Mais, au point où nous en sommes, c'est surtout nous maintenant qui sommes déclenchés.

Il y a quelque chose de curieux à tant parler d'acte photographique. On ne parle guère d'acte musical, ni d'acte chimiste, ni non plus d'acte automobile, ni d'acte aviateur. On a commencé à parler d'acte architectural et d'acte d'écrire quand l'architecture et la littérature ont dé péri. La photographie se porte bien. Alors, pourquoi ce curieux terme théologique (Dieu est acte pur), que le français emploie quand il veut insister sur l'intériorité d'une opération (acte de foi, d'espérance, de contrition) par opposition à l'opération extérieure (actions de grâce), ou à l'action et la réaction du physicien ? Peut-être parce que c'est un domaine où l'acte humain est à la fois le plus violent et le plus décentré. Comme dans l'acte chirurgical. Pensons-y. Tous deux, le chirurgien et le photographe, tranchent et déclenchent. Et tous deux le font dans l'humanité vive, et en jouant avec une certaine mort. L'un surtout sur les corps, l'autre surtout sur les signes. La photographie nous met apparemment dans l'humain par excellence, la représentation et la graphie, et de ce foyer le plus anthropocentrique voici que des appareils faits par nous nous disent crûment : « Déposez-nous quelque part, laissez-nous nous déclencher tout seuls, nous nous débrouillerons pour vous faire quelque chose, pour faire des choses qui souvent vaudront mieux que les vôtres, que du reste vous ne comprendrez jamais complètement, dont vous ferez des théories généralement anthropomorphiques, donc non pertinentes. Et êtes-vous même sûrs qu'il s'agisse de représentations et de graphie ? Rien n'est plus inhumain (indifférent aux projets humains) qu'une empreinte, même indicielle pour vous, même indexée par vous. »

Aussi, sans nier l'appareillement de l'acte photographique à l'acte chirurgical, et sans méconnaître qu'il y a des photographes engagés scientifiquement, artistiquement, commercialement, érotiquement, nous parlerons plus modestement de conduites photographiques. Il ressort de la nature indicielle et donc chevauchante de la photo que ces

conduites ne seront pas aussi distinctes entre elles que s'il s'agissait de systèmes de signes. De même, il sera bien difficile de séparer trop, à cet égard, celui qui fait la photo et celui qui la regarde. C'est donc ensemble que nous les envisagerons dans les grandes attitudes ou conduites, fatalement éclectiques, que nous allons artificiellement traiter de façon successive et dans un ordre presque arbitraire.

## Chapitre 13 - LES CONDUITES PRAGMATIQUES

Nous entendons ici par pragmatique tout ce qui atteint des fins pratiques au sens courant. La photo a cette capacité dans la mesure où, comme nous l'avons vu, elle peut, en exploitant ses index et sa minceur de champ, fonctionner comme empreinte-indice, et tout particulièrement comme stimulus-signe et comme figure.

### 13A. LE VOYEURISME MODERE

Au-dessus de la table, sur laquelle se répandait déballée une collection d'échantillons de tissus — Samsa était voyageur —, pendait l'image qu'il avait récemment découpée d'un journal illustré et qu'il avait mise à l'abri dans un joli cadre doré. Elle représentait une dame, qui se tenait assise droite, équipée d'une toque de fourrure et d'un boa de fourrure, et qui levait vers le spectateur un lourd manchon de fourrure dans lequel son avant-bras disparaissait tout entier.

KAFKA, La Métamorphose.

La photographie est l'instrument pornographique par excellence. Du moins si l'on s'entend sur les termes. Convenons d'appeler sexuels les objets, les textes, les sons, les images censés induire des comportements orgastiques mêlant sans exclusion préalable les corps et les signes. Erotiques, ceux qui évoquent les phénomènes orgastiques, mais en privilégiant les signes qui y ont trait. Pervers, ceux qui clivent les comportements et les signes selon des exclusions préalables. Obscènes, ceux qui reconduisent en deçà des signes et de leurs articulations. Pornographiques, ceux qui se proposent de provoquer des comportements ou du moins des imaginations orgastiques en travaillant comme stimuli-signes.

En effet, la pornographie opère la présentation textuelle ou imagétique d'organes et d'objets qui sont en partie des signes, mais qu'elle détache des systèmes de signes où ils fonctionnent lorsqu'ils sont perçus comme sexuels, pervers ou érotiques. A la fois définis et isolés, les thèmes pornographiques sont censés provoquer par eux-mêmes une action, infailliblement et indépendamment de tout contexte, à la façon dont un stimulus-signal déclenche une réaction. Le fait qu'ils soient très répandus, souvent à des millions d'exemplaires, est censé corroborer le caractère automatique de leur pouvoir.

Ainsi, il n'y a guère eu de pornographie au sens contemporain avant le XIXe siècle, mais seulement une littérature érotique chez Rétif de la Bretonne, perverse chez Sade, sexuelle dans les pièces gaillardes de Malherbe, obscène chez Rabelais. Pour que des thèmes pornographiques aient cours, il a fallu qu'au XIXe siècle se mette en place une psychologie behavioriste, croyant à tort ou à raison que des comportements orgastiques, même chez l'homme, pouvaient être liés à des déclencheurs, des stimuli. En même temps, la production industrielle permit une diffusion massive, garantie d'efficacité. S'institua alors un véritable design des textes, des objets, des images pornos, avec feedback, réel ou prétendu, à partir des réactions de la clientèle.

La photo devait jouer un rôle envahissant dans ce domaine. Nous avons vu qu'elle peut s'organiser en stimuli-signes. Elle est prodigieusement multipliable en raison des connivences entre sa digitalité et le tramé des imprimeries. Sa nature d'image-empreinte lui donne des avantages sur le texte et même sur le simple objet sculpté pornographiques, du fait que le stimulus-signe « naturel » y est présent apparemment sans « représentation ». Ceci dicte ses règles particulières de design. Si des personnages interviennent, ils auront donc des expressions et des gestes stéréotypés, sans relation avec ce qui se passe ; sinon seraient recréées des situations vraies, avec des complexités interprétatives, détruisant l'effet de stimulus simple. Ensuite, il importe que les mises en pages soient sans fluidité, avec le minimum d'effets de champ perceptifs. Ces deux exigences expliquent a contrario qu'il est difficile de faire du cinéma pornographique : le mouvement lumineux crée d'emblée des situations vraies, c'est-à-dire sexuelles, érotiques, perverses ou obscènes. Et il n'est pas aisé non plus de faire des polaroids pornographiques, vu que leur profondeur glauque (même distante) rétablit des continuités qui virent au sexuel.

Du reste, la photo porno présente un autre avantage. C'est que ses stimuli, tout en étant efficaces, ne le sont pas trop, et sa clientèle peut en disposer sérieusement ou ludiquement selon ses vœux du moment. Ce sont des empreintes lumineuses de spectacles ayant existé, mais selon une minceur de champ et une tactilité photonique tout à fait abstraites. Leurre perçu comme leurre. Puis, la multiplication industrielle accrédite la photographie pornographique par l'effet du nombre, mais la banalise en même temps.

Ainsi, la photo porno se prête-t-elle à ce qu'on pourrait appeler un voyeurisme modéré. Sous sa forme intense, le voyeurisme est une perversion qui exclut préalablement certaines modalités du tact, en particulier du contact, et du regard réciproque. Mais il y a un voyeurisme moins exigeant, qui en fait n'exclut rien, et trouve commode parfois de s'en tenir à la vue, de faire fonctionner le couple œil-cerveau comme s'il était un tact et un contact à distance, ainsi que cela arrive souvent aux habitants des villes. A côté d'une pornographie véritable, qu'on trouve dans les libelles spécialisés, la photographie a donc surtout développé une imagerie badine, celle de Play Boy, Penthouse, Lui, c'est-à-dire des images ni sexuelles, ni perverses, ni obscènes, ni pornographiques, mais timidement érotiques. A moins qu'on préfère dire les choses autrement. La société actuelle, scientifique et technologique, est particulièrement peu perverse. La photographie, par les transpositions où elle excelle, par son absence de substantialité, compterait alors parmi ses fonctions sociales celle d'être le dernier refuge de la perversion, moteur culturel important. Et sous la forme désamorcée qui nous convient : perversion passive, perversion à blanc.



Les Krims : Ten, Dark, Sweet Ponds, 1979, « Zien », Rotterdam.

Le reste est affaire de culture. On ne s'étonnera pas que les Occidentaux aient développé un voyeurisme horizontal, par le trou de la serrure, selon une situation chère à Sartre. Les Japonais, au contraire, descendants d'Utamaro, ont scruté les possibilités, violentes ou anodines, du voyeurisme surplombant, celui qui a lieu du plafond de l'alcôve et se cadre par ses poutres.

### 13B. LE POSITIONNEMENT PUBLICITAIRE

The Prop's The Thing.

Time Magazine.

La photo est presque aussi liée à la publicité qu'à la pornographie. En ce cas aussi, non seulement elle sert, mais pour une part suscite et développe, non comme un moyen, mais comme un milieu.

Il y a d'abord une publicité à court terme, celle qui se fait pour un produit ou un événement sans grand lendemain. On essaye d'attirer l'attention sur quelque chose et d'en vanter les mérites. C'est un mélange de choc et de séduction. Si bien que les mécanismes photographiques en ce cas rappellent ceux de la pornographie. On cherche des signes ou des objets-signes parlant par eux-mêmes indépendamment des contextes. On les signale par une rhétorique d'index très déchiffrables, qui les fait paraître ordonnés ou en désordre, subtils ou bâclés, selon les publics. Il y a pourtant une différence avec l'image porno. Dans celle-ci, les objets sont censés être « naturellement » attirants et stimulants, tandis que dans la publicité de choc ils ne le sont que culturellement et pour un groupe cible. Si bien que l'emploi publicitaire des stimuli-signes photographiques connaît une diversité que l'emploi pornographique ne connaît pas.

Mais les grandes productions publicitaires ne sont pas à court terme mais à long terme. Elles concernent des biens, des services, des partis politiques, des groupes religieux, qui se promettent un long avenir. En ce cas, ce qui importe c'est le positionnement de ce qui est présenté, c'est-à-dire sa détermination, sa différence dans le réseau technique et social considéré en période longue. La publicité à long terme véhicule le positionnement des biens sociaux mais aussi l'effectue. Elle a pour fonction de signaler l'annoncé comme quelque chose de distinct de tout le reste, et plus particulièrement des autres biens appartenant au même domaine. L'important n'est pas que la Marlboro, la Kent, la Peter Stuyvesant, la Dunhill soient séduisantes, puisque par définition, en tant que cigarettes vendues internationalement, elles le sont toutes, mais qu'elles le soient différemment, c'est-à-dire en se distribuant les orientations ou les aires du désir de fumer dans telle société à telle période. De même, la question n'est pas que Mitterrand, Giscard, Chirac et Marchais apparaissent prometteurs, puisqu'ils le sont par définition comme hommes politiques, mais chacun différemment des trois autres. Au point qu'en additionnant les aires qu'ils occupent on recouvre à peu près celle du désir politique en France en nos années. Comment la photographie publicitaire intervient-elle dans cette opération ?

Assurément par ses dénotations premières, dont on peut penser qu'ayant à obtenir un effet plus permanent elles se présentent moins comme de simples stimuli-signes que comme des figures. Ses dénotations secondes sont du même ordre : fraîcheur, détente, compétence, vitalité, risque appartiennent aux humeurs, aux tonalités de l'existence. Quant aux

connotations, c'est-à-dire les renseignements sur les mentalités (hygiéniste, performante, voyageuse) des émetteurs ou des récepteurs, elles peuvent être très marquées dans les publicités politiques ou bancaires, moins ailleurs : la Gitane se présente comme régionale et populaire, la Kent, la Peter Stuyvesant comme internationales et aristocratiques, mais la Marlboro chevauche ces distinctions. Aussi l'essentiel de la publicité à long terme semble bien tenir dans les effets de champ perceptifs qu'elle déclenche, ou plutôt installe. Ce qui expliquerait, du reste, que les connotations y soient souvent peu marquées, et que les dénnotations y prennent la forme de figures-signes plutôt que de stimuli-signes.

Ce positionnement des annoncés par leurs effets de champ perceptifs a été parfaitement exemplifié dans les publicités de cigarettes vers les années 1970, juste avant que l'attention aux taux de nicotine et de goudron ne vienne y niveler la distribution des désirs. Les trois marques internationalement les plus vendues se partagèrent les trois grandes catégories de l'Occident : l'espace, le temps, le devenir. Plus précisément : le lieu centripète, l'écoulement centrifuge, le devenir tous azimuts du voyage. Cela fit la Marlboro, la Kent, la Peter Stuyvesant.

Pour les effets de champ perceptifs retenus (indexés) dans la photo, la Marlboro c'est l'espace proche, fermé par au-dessus et par le fond, centripète et épais, à odeur lourde, à couleur brune tirant au rouge. Dans les dénnotations directes et indirectes ainsi que dans les connotations, cela fera le cheval respiré par le cow-boy mûr, au moment où il rentre. Le texte fait écho dans ses mots : where et country pour le lieu, come to pour le mouvement centripète, flavor pour l'odeur et le goût substantiel dans la bouche ; et dans sa syntaxe qui, de façon aussi centripète, place Marlboro entre deux groupes de phonèmes identiques : come to (kvmt) et country (kvnt), en un retour et un refermement encore renforcés du fait que, pour la graphie, le lb central de Marlboro émerge enserré entre deux groupes de lettres de nombre égal et proches mar oro,

Au contraire, l'effet de champ photographique de la Kent c'est le temps, l'écoulement horizontal et impondérable, donc en tons pastels, avec une dominante du blanc traversé de bleu et de dorures, celles-ci en lignes à prévalence également horizontale. Dans la dénnotation directe et indirecte, et dans la connotation, cela appelle une saine jeunesse des deux sexes en relation avec un thème aquatique. Le texte ne fait à nouveau qu'explicitier l'image : time (instant), what a good (exclamation convenant à l'instant et à la singularité), taste (le goût dans son prélèvement du moment, pas dans sa densité substantielle), avec deux t jouant un rôle de relais dans la suite t-d-t, th-d-t-t-, kt : What a good time for the good taste of a Kent.



Alors, la Peter Stuyvesant, reprenant la thèse du lieu et l'antithèse du temps, achève la dialectique en reprenant les deux dans la synthèse du voyage. Les effets de champ perceptifs tiennent en un angle, celui de l'avion qui décolle, et dans des couleurs bigarrées, qui favorisent seulement les complémentaires stimulantes rouge et vert, en formes également bigarrées, sans découpes franches (puisant dans les déchirures de Rauschenberg) : kaléidoscope, celui du monde vu à travers des aéroports. Dans la dénotation directe et indirecte, à part l'avion, il ne saurait y avoir de visages ni objets définis, mais seulement évoqués en glissement (toujours comme chez Rauschenberg) ; les connotations sont discrètement coloniales. Textuellement, il n'y a pas de slogan net pour rendre un effet si mouvant, si voyageur, sauf de tourner autour du mot le plus kaléidoscopique de l'anglais : joy. Tout message particulier délimiterait le voyage. Le nom suffit : Peter Stuyvesant, c'est-à-dire un des fondateurs de New York, le Hollandais, le Hollandais volant. Comme le voyageur par avion.

De même, les élections françaises de 1981 présentèrent les candidats dans un système d'effets de champ perceptifs quasiment exhaustif. Mitterrand : derrière le plan mural, avec sfumato et profondeur de champ, légèrement de biais. Marchais : devant le plan mural et frontal. Giscard : dans le plan mural, sans profondeur de champ et frontal. Chirac : en trois-quarts baroque par rapport à la surface et à la profondeur. Les dénotations et les connotations suivirent : Mitterrand le regard embué venant de loin et portant au loin, Giscard le regard lucide et suivant le passant, Marchais le regard actif sur qui venait à la rencontre, Chirac l'œil au but. Ce système était si complet qu'à partir de là les autres partis ne pouvaient plus être que des petits partis.

Nous avons détaillé un peu ces exemples parce qu'ils définissent clairement la notion de positionnement, et aussi parce qu'ils montrent à quel programme rigoureux doit se conformer le photographe publicitaire. La bonne marche des choses est si délicate qu'elle

suppose un couple, et même une trinité : le créatif, le photographe, le directeur artistique. A l'intérieur du briefing dicté aux créatifs et varié par eux, le photographe tente de trouver l'effet de champ consonnant, ainsi que les dénnotations et connotations idoines. Mais il faut un juge extérieur, un directeur artistique, qui décidera si les clichés ainsi obtenus répondent vraiment au positionnement, s'ils le font bien seulement varier, sans déplacer le système de différences où l'annoncé se détermine, et donc existe. Le lay-out fait lui-même partie du choix d'un espace-temps défini : profond, stable et chaud chez Chanel, déchiré (griffé) chez Christian Dior, turbulent chez Revillon, baroque chez Lancôme.

Ceci permet de préciser les objectifs de la photographie publicitaire à long terme. Assurément, elle ne veut pas être repoussante. Mais elle sait aussi que sa mission n'est pas tant d'être agréable, ni de recourir à un arsenal éprouvé, comme la violence ou le sexe. Il arrive parfois que les publicités à court terme recourent à des procédés aussi simples. Mais le déshabillé le plus stimulant et le revolver le plus terrible ne peuvent rien pour Marlboro ni Kent ni Peter Stuyvesant, ni pour aucun des candidats à la présidence de la République. Par contre, si le genre féminin est stérile ou néfaste pour une marque d'essence qui prétend mettre « un tigre dans votre moteur », il convient sans doute à « shell que j'aime », puisque la coquille (shell), thème féminin par excellence, fait partie du positionnement imaginaire de la firme depuis ses origines, où elle s'occupait du transport des coquillages. La publicité à long terme ne cherche donc d'abord ni à séduire, ni à convaincre, ni à informer, ni à embellir, mais à rendre présente une différence actuellement ou potentiellement intéressante dans la systématique des biens d'une société à un moment. On ne s'étonnera donc pas de sa permanence, équivalente à la permanence sociale. Le positionnement de Coca Cola n'a pas changé depuis cent ans. En publicité, ce que les psychologues appellent imprégnation n'est pas un simple rapport fond-forme, comme chez l'animal. Il s'agit de stimuli-signes, dans le court terme, et pour le long terme de figures, et même d'effets de champ perceptifs stables, dont les images particulières ne sont que des modulations.

En fin de compte, la publicité est ancienne comme l'homme puisque celui-ci est l'animal signé, pour qui les biens n'ont d'attraction que situés dans des systèmes de signes. L'originalité présente est que la publicité d'une société industrielle est elle-même industrielle. Pour un réseau technologique et commercial de milliards de biens répartis entre des milliards de clients dans un réseau synergique planétaire, elle demande un support bon marché et saisissable par tout un chacun. Qu'on soit en Europe, en Amérique ou en Inde, ce véhicule ne peut guère être que la photo, la radio et la TV, laquelle est la plus puissante puisque l'image y provient d'une lumière non pas reçue mais émise, ce qui confère au produit annoncé une énergie propre ; c'est l'image TV comme telle qui a créé la force de Goldorak. Mais la simple photo a aussi ses vertus.

Par sa fixité, elle entretient un rapport étroit avec l'emballage et le nom écrit du produit, qui dans un bon nombre de cas (cigarette, dentifrice, poudre à laver, savon de toilette) sont une partie considérable ou l'essentiel du produit même. D'autre part, c'est la photographie publicitaire qui investit la ville et la route, et assure l'insertion publique de certains biens particulièrement importants (automobiles, aliments, hommes politiques) dans le réseau technique, devenu le fondement de nos sociétés. A tel point que l'affiche joue actuellement un rôle urbanistique non négligeable, avec l'éclairage et le son. Elle y réussit

d'autant mieux qu'elle est très transposable, et que souvent les dénnotations et connotations y sont subordonnées à des effets de champ perceptifs, du reste flous. Ainsi elle établit des climats locaux, des microclimats, comme il convient à l'enveloppement que veut être toute architecture. Devenue monument, ou ayant remplacé le monument, elle signale que, dans le monde contemporain, les grands produits commerciaux, politiques, religieux sont plus importants que les grands hommes. A moins que ceux-ci soient à leur tour de grands produits ou de grands événements.

### 13C. LE JEU MORTEL DE LA MODE

S'il m'était permis de choisir parmi les livres qui seront publiés cent ans après ma mort, savez-vous lequel je choisirais dans cette bibliothèque du futur ? Eh bien, ce ne serait ni un roman ni un livre d'histoire, mon ami. Je prendrais simplement un magazine de mode pour voir comment les femmes s'habillent un siècle après ma disparition. Et ces volants m'en apprendraient plus sur l'avenir de l'humanité que tous les philosophes, les romanciers, les prédicateurs et professeurs.

ANATOLE FRANCE, Préface à *The Psychology of Clothes* de Flugel, retraduite. *Vogue Covers, 1900-1970*.

Rien n'illustre mieux la notion d'effets de champ (perceptifs, moteurs, sémiotiques, indiciels) que la mode. L'idée de code n'y est qu'un leurre. Chacun sait que les propositions qui pourraient y passer pour des règles (pli sur le soulier, jupe à mi-genoux, taille basse, décolleté tel ou tel) n'y sont édictées que lorsque le phénomène de la mode de l'année existe déjà. Ces règles sont une résultante. Et du reste elles ne sont pas faites pour être suivies. Elles sont là pour qu'un vague discours permette de parler et d'être attentif à une ligne, qui est très exactement une courbure, une inflexion particulière. Affaire d'œil, dit-on, et de bout des doigts. Où se compatibilisent mystérieusement des traits, des volumes, des teintes, des saturations, des luminances, parfois des luminescences. Cela n'est ni l'affaire des textes, ni même du cinéma ou de la télévision. Il y faut absolument la fixité des effets de champ photographiques. Avec la capacité particulière qu'a la photo de créer des figures, au sens où nous les avons définies à propos du roman-photo.

Ces considérations suffiraient sans doute s'il n'y avait qu'une mode quotidienne et familière, celle de « Marie-Claire » ou d'« Elle ». Mais « Vogue » ou « Donna » nous obligent à des propositions plus vertigineuses. On voit bien là que la mode c'est aussi parfois, et peut-être toujours, un jeu sévère avec la vie et la mort où il s'agit de ressaisir des corps biologiques fragiles et mouvants dans des signes fixes, analogiques et digitaux, allant jusqu'à l'emprise de la cérémonie, dont l'appareil funéraire est l'idéal latent. Il y a, chez l'animal signé, le désir d'être « sage comme des images », voire comme des imagos, c'est-à-dire des doubles des morts. Les Egyptiens et les Etrusques savaient cela parfaitement. Et cela fait de nouvelles connivences avec la photographie, elle aussi instance de vie et de mort, avec des capacités extraordinaires de figement, de présence absente, d'abandon qui refuse. Il y a une nécrophilie tempérée, comme un voyeurisme modéré, souvent commune à l'amateur de photographie et à l'adorateur de mannequins. Dans ce cas, les photos n'ont nullement pour fonction de doubler

des vêtements vrais et des corps vrais. C'est plutôt les vêtements et les corps qui doublent les photographies. Dans ce carnaval de Venise, les mimes miment volontiers les négatifs de négatifs.

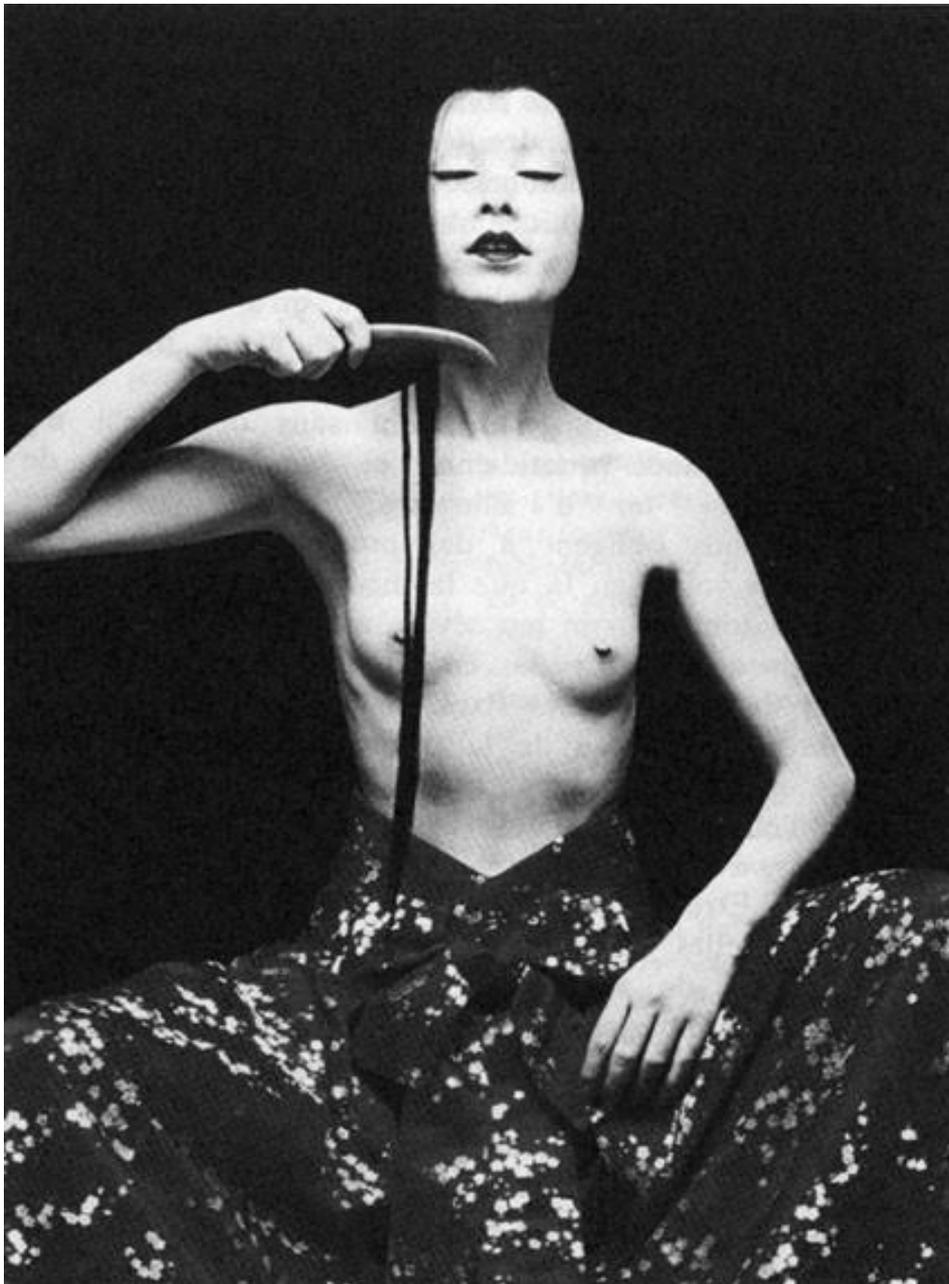


Photo Hideki Fujii représenté par GIF

Lorsque « Vogue » a fêté son anniversaire 1900-1970, pour son public qui sait ce que mode veut dire, il n'y avait pas de texte, mais seulement des photos couvertures du magazine. Néfertiti est là chez Avedon comme chez Irving Penn. Les intentions de la haute mode n'ont sans doute pas changé depuis l'Egypte embaumeuse. La photo, embaumeuse aussi, a

seulement permis de les survolter et de les diffuser. Les Japonais Fujii et Hiro montrent le même parti impitoyable aux antipodes.

### **13D. LE SAINT-SACREMENT SENTIMENTAL**

Rares photographies, lui ressemblant comme de vieux portraits familiaux ressemblent à l'ancêtre disparu, anachronique. Figées, hiératiques, belles. Il n'aimait pas les photographies.

CATHERINE CLÉMENT, Vies et légendes de Jacques Lacan.

Le sentiment n'est pas l'émotion. Il n'en a pas la violence, ni la fugacité. Il se plaît à ce qui dure. Mais aussi à ce qui se tient dans la demi-teinte. Présence un peu absente. Absence un peu présente. Avec des élancements, des poignements mesurés, de temps à autre. S'attachant à d'infimes courbures et inflexions. La photographie fonctionne très efficacement dans cette conduite, du moins en Europe. Et c'est même à ce propos qu'on est obligé d'en mesurer, non sans casuistique, toutes les subtilités de réalisme et d'irréalisme.

Ayons le courage de suivre un moment les arguties nécessaires. Il y a quelque chose de troublant dans la photo d'une personne : c'est que des photons ont touché une pellicule, et que ces photons ont touché une personne. Ce qui fait qu'une photo est un tact de fragments de réalité de quelqu'un (de l'inflexion de son sourire, de sa cheville, de sa poignée de main) et aussi un tact d'éléments de réel de quelqu'un (de sa capacité de réflexion photographique, des combinaisons entre les photons et la physiologie de son corps). Mais ce tact photographique est médiat, opéré à distance par des photons médiateurs, et abstrait, ces photons étant sélectionnés selon des focales et surtout une minceur de champ. Cette situation implique du plus et du moins, car pareil toucher est augmenté de vision, mais diminué par la distance inhérente à la vision ; et pareille vision est augmentée de tact, mais diminuée par la proximité (obscène) inhérente au tact. Du même coup, ce tact visuel a beau atteindre des réels et des réalités du spectacle, il saisit ces dernières hors lieu et hors durée, dans un espace-temps seulement physiquement définissable qui, s'il ne compromet pas le réel, exile la réalité. Ainsi les réels et les réalités d'une personne saisis photographiquement n'ont jamais été pour nous sur le mode de la réalité, et du reste ils ne l'ont jamais été pour elle. La personne photographiée est un état d'univers irréductible à tout autre, comme d'ailleurs tout objet photographié. Il en va en particulier ainsi du moment où a été prise la photographie. Nous voyons bien que c'est un une-fois-jamais-plus, mais sans pouvoir situer le spectacle dans une vraie durée, comme le voudrait la réminiscence. En un mot, la photo ne donne pas de prises à une appréhension ni à une perception ni à une imagination en elle. Grande déclencheuse de schèmes mentaux, elle peut seulement provoquer le rêve éveillé, la rêverie, sur elle, ou à partir d'elle. Ecrire « souvenir de... » sous une photo n'est pas une légende explicative, c'est un complément ou une compensation à ce qu'elle n'est pas.

Il y a au moins deux grandes attitudes sentimentales devant la photographie. La première, plus œdipienne, est bien exemplifiée par Roland Barthes. La seconde, même si

Borges ne l'a pas décrite explicitement, pourrait se réclamer de lui ; elle a quelque chose de cosmologique.



La singularité : Henriette de Wael en 1900.



Le cours des choses :  
Nicolas Nixon  
photographie sa femme et  
ses trois sœurs chaque  
année qui passe, «  
Artforum ».



Les interrogations du sentiment.

L'accointance : les photographies de couples légaux ou affectifs de Pierre Radisic.

Dans la photo, la pratique œdipienne tente de renforcer les aspects de présence personnelle. Tout en admettant une certaine distance dans le temps (ça a été), elle s'efforce de nier l'abstraction dans l'espace. Ainsi, la cause extérieure des indices, le spectacle, est censé être un référent, un messenger envoyant (ou étant) un message, voire un message sans code, une parole divine, fatum, un hochement de tête divin, numen. Par prédilection, cette parole vient des amants et des aimés, en particulier du couple parental, origine physique et morale, justification, rédemption du regardeur, qui se perçoit comme le seul interprète intime du secret (la lecture de ce sourire maternel mourra avec moi). Comme la photo résiste à ce traitement, à la fois par ses abstractions et ses effets de champ, le parti sentimental y retient surtout des détails, un détail, presque dénotativement et connotativement cernable, et qui nous atteint comme une pointe, un poignement, punctum. Assurément, Kafka l'a bien dit, la photo est trop mince pour suffire aux dévoilements progressifs auxquels se plaît le sentiment. Aussi, prise dans ce désir, elle appelle l'écriture, le plaisir du texte, correspondance inlassable

chez Kafka, fragments d'un discours amoureux chez Barthes. En tout cas, tout se tient là dans la chambre claire, presque insomniaque, loin de la chambre noire et des boîtes noires. On notera que la lecture par éclat quasiment stellaire du détail se vérifie particulièrement dans l'homosexualité masculine, comme en témoignent les poètes anglo-saxons de *The Male Muse*, les découpes vives des photos jointives de Hockney, les effilements déposés de Mapplethorpe.

Mais il y a un usage non œdipien de la photo qu'on pourrait aussi dire sentimental, bien qu'il soit tout autant cosmologique. Et c'est de suivre, dans le pêle-mêle ou l'album familial, la dissémination de la ressemblance, les minuscules, disparates et fugaces rencontres de traits microscopiques et gyrovagues dont elle est faite. Et en effet, comment, selon ces empreintes lumineuses, celui-ci, ayant été ceci, a-t-il pu devenir cela ? Quelqu'un est-il ou devient-il quelque chose ? Ou n'y a-t-il toujours que des moments singuliers, dont la suite s'attache à un nom et un prénom, et qu'on appelle alors la vie d'un tel ? L'interrogation photographique sur l'espèce est aussi radicale. Quels traits de l'un sont venus de l'autre ? Quels traits biologiques et quels traits culturels ont en commun ces deux sœurs, ces parents et grands-parents, ces enfants, ces jumeaux univitellins ? Mais, à nouveau, y a-t-il bien des traits ? Chacun d'eux n'est-il pas, comme ce sourire dans la Recherche d'Almutassim de Borges, la rencontre fortuite et instantanée d'imperceptibles spores mentaux et physiques, venant des êtres les plus lointains et les plus épars, à des siècles et des continents de distance, et qui seulement caractérisent une famille en se concentrant un temps de façon plus ostensible ? La biologie contemporaine envisage parfois que la vie provient de nuages cosmiques de particules aptes à déclencher des événements vitaux dans certaines circonstances locales. Les photos, par leur nombre, leur trame, leurs indices en chevauchements, leur transponibilité, montreraient-elles que la signification et le sens ne sont jamais que les précipitations fugaces d'un nuage de possibilités infiniment menues s'agrégeant plus ou moins heureusement en certains temps et lieux, sans se décider jamais ? Le pêle-mêle, comme son nom l'indique, fait encore mieux comprendre cette dissémination que l'album.

Ainsi, la photo fut l'instrument privilégié de la famille œdipienne, mais elle se prête aussi bien, et plus pertinemment selon sa nature, à la dissolution du triangle père-mère-enfant. Aux travailleurs migrants de l'industrie, à tous les nomades de nos multiples voyages de corps ou en esprit, elle assure un minimum de références temporelles et spatiales. Mais comment ? Le mélange, sur les murs, de parents divers et de stars du show-business crée une famille autre. Moins consanguine que mentale. Notre sociabilité sans société s'accorde avec cette dissémination de traits physiques et mentaux en comètes.

## Chapitre 14 - LES CONDUITES ARTISTIQUES

Le mot art est utilisé en français, comme dans presque toutes nos langues, pour désigner deux démarches quasiment opposées, et que nous allons envisager séparément.

### 14A. L'ART QUOTIDIEN : ELUCIDATION ET CONFIRMATION DES CODES

*La politique culturelle de la FNAC, au lieu de privilégier la photographie comme art, a pris en compte ses divers aspects en tant que phénomène de masse.*

CAROLE NAGGAR, La collection FNAC.

L'animal signé qu'est l'homme est véritablement constitué par des images et des sons, dont certains sont naturels mais un bon nombre sont conventionnels et fonctionnent donc comme des signes. Ainsi, partout et toujours, l'homme est enclin à produire des images et des textes où les codes soient particulièrement apparents et cohérents, pour se configurer, lui et le groupe auquel il appartient. Ces images-signes et ces discours, dont les codes sont patents et heureusement coordonnés, il les dit beaux, de même que les objets et les corps où il les retrouve. Leur rencontre lui procure un plaisir. C'est ce qu'on peut appeler l'art quotidien. Un dessin aimable, un chant harmonieux, un texte joliment écrit ou dit, comme aussi des vêtements, des ustensiles, un habitat réussis, une image conventionnellement politique ou engagée.

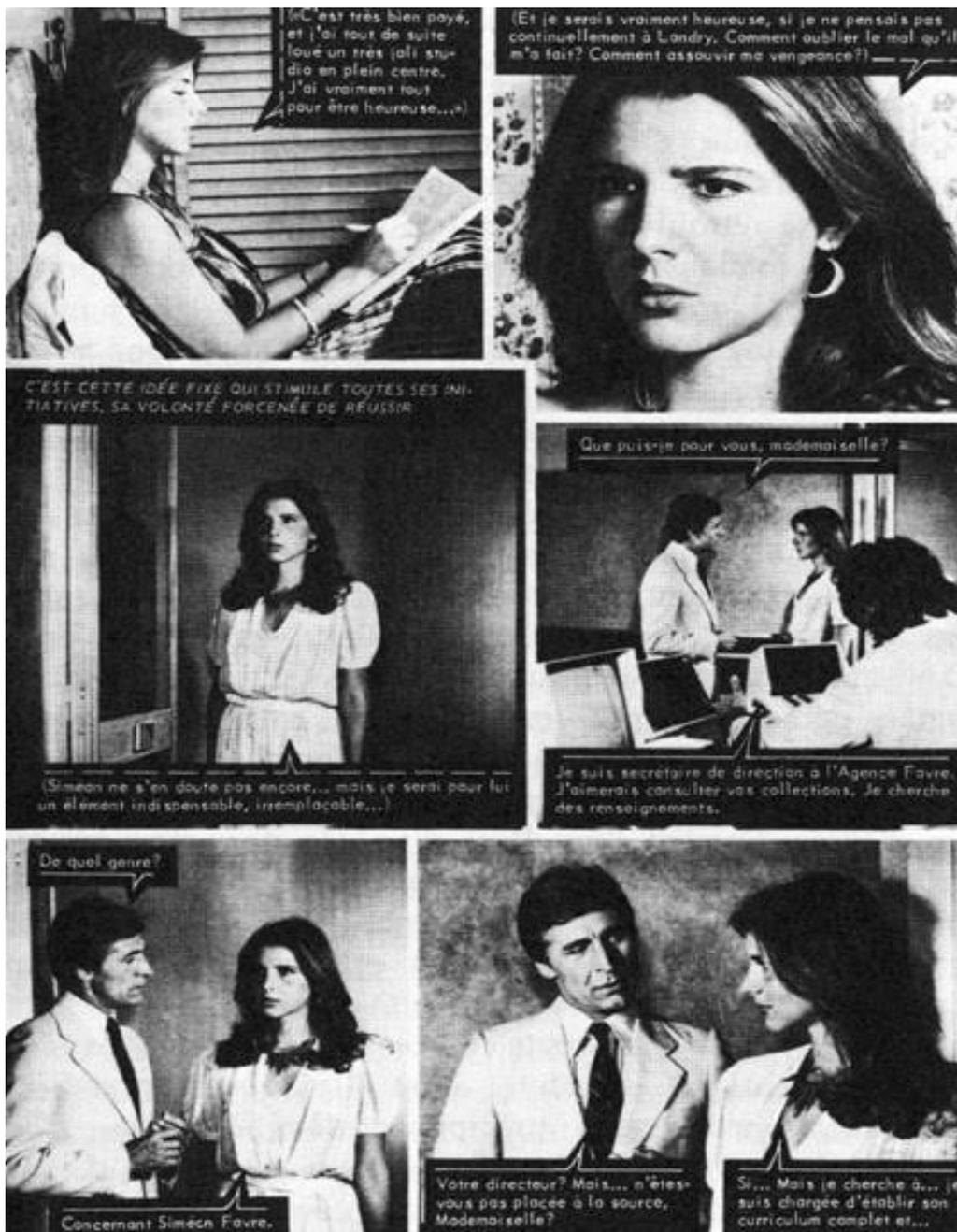
La photographie a évidemment une riche production répondant à ces critères. Le caractère d'indice l'emporte alors sur celui d'empreinte, et ces indices sont fortement indexés. Ces indices indexés renvoient à des signes ou des objets-signes, parfois à des stimuli-signes, très souvent à des figures au sens classique. Et l'indexation répond assez à des codes apparents et relativement cohérents. Dénotations, connotations, effets de champ perceptifs sont immédiatement déchiffrables et sans trop de fausses notes. Sans doute, dans ce genre de photographie, les effets de champ étaient organisés de manière plus formelle jusqu'en 1950, c'est-à-dire qu'on y distinguait davantage des formes et des fonds, selon l'idéal de la perspective et de la mise en scène occidentales, tandis qu'aujourd'hui les chevauchements de formes et de fonds sont parfois bienvenus, comme en témoigne la popularité de David Hamilton. Mais il s'agit toujours de codes assez directement reconnaissables par les membres d'un groupe large à un moment donné.



Art quotidien :  
confirmation de tous les  
codes esthétiques,  
sociaux, géographiques.  
La bonne image,  
reconnaisable par tous.  
Et cependant, de toute  
part, la rondeur tendre  
(celle de la fameuse  
poule ronde doucement  
gonflée sous l'arbre  
rond) qui fait le « sujet  
photographique » de  
Boubat. © Agence Top.

Boubat : Madras, 1971 -

Il se pourrait que la photo, en raison de son isomorphisme et de sa synchronie, de sa minceur temporelle, spatiale et physique, soit particulièrement apte à réaliser cette fonction sociale. La carte postale et le poster sont devenus les exemples types de notre art quotidien, un peu dans tous les domaines. Ils relaient ce que fut, au temps de la peinture, l'image d'Epinal. En langue française, le petit livre d'Edouard Boubat, *La Photographie*, est un intelligent et charmant recueil des règles qui président à l'élaboration des bonnes photos de ce genre. Sa couverture montre le cube démocratique qui les porte souvent.



Le roman-photo est un cas extrême. Il met en œuvre des codes très stricts et immédiatement reconnaissables non seulement dans les images, mais aussi dans les paroles et dans la suite des événements, opérant ainsi un figement et une évidence généralisés. Grâce aux empreintes que sont les photos, il peut prétendre à créer des situations plus réelles que celles évoquées par un simple texte, mais en même temps il déconnecte ces situations des complexités et des aléas de la vie véritable. Il y parvient par la lisibilité absolue des index, par le groupement des instants successifs sur une même page (ce qui manifeste le code de leur succession), par le désengagement ostensible des personnages, dont les paroles, les gestes et

les mimiques ne se correspondent pas (en particulier, les bouches restent immobiles). On oserait dire qu'il tente de créer des situations non situationnelles, où le lecteur se sent proche de la vie quotidienne tout en se mouvant dans l'espace-temps d'une rêverie prudemment balisée, et peut se projeter sans courir les risques inhérents aux identifications passionnées et aux empathies. La lisibilité des codes est telle que le roman-photo n'est plus un objet pour la sociologie ; c'est quasiment de la sociologie toute faite.

## **14B. L'ART EXTREME**

*Brodovitch nous disait des choses de ce genre : Si, regardant dans votre viseur, vous avez l'impression que vous avez déjà vu ça quelque part, eh bien, ne tirez pas.*

HIRO

La démarche que nous appellerons art extrême n'est pas un perfectionnement de l'art quotidien, une façon d'aller plus loin que lui dans le même sens. Elle suit, pour une large part, la direction strictement inverse.

### **14B1. La radicalité**

Au lieu de fournir de bonnes formes et des compositions harmonieuses, c'est-à-dire de clarifier et de compatibiliser les codes d'une société, l'art extrême se plaît à poser des questions radicales. En même temps que les signes, il envisage l'en deçà des signes, la façon dont ils se structurent et se déstructurent, en tout cas ne sont jamais que des reprises locales et transitoires sur un chaos, sur des pré-structures, des quasi-relations, qu'ils ne peuvent jamais ressaisir pleinement. Bref, cette démarche est aussi animée par la pulsion de mort que par la pulsion de vie, elle sonde autant l'entropie que la néguentropie de tous les systèmes, autant l'absurde que le sens, dévoilant la béance et l'anti-scène (l'à-côté-de-la-scène, l'avant-la-scène, l'après-la-scène) de tout langage, de toute figure, de toute construction quelconque. C'est ce que font Rabelais, Beethoven, les sculpteurs Dogon ou olmèques. Assurément, ce jusqu'au-boutisme se retrouve dans d'autres démarches, la sexualité, la science fondamentale, la philosophie, le record sportif, la mystique. L'art extrême en est la version où l'être humain se propose une saisie à la fois mentale du « fond » des choses, comme dans la science fondamentale et la philosophie, et en même temps sensible, comme dans la sexualité, la mystique et le record sportif.

La photographie répond remarquablement à ce propos. Il n'est que de nous rappeler ce que nous ont appris sa texture et sa structure. Ses plages, qui ne sont pas des signes, baignent, comme toute empreinte, dans l'anti-scène de quasi-relations, pré-sémiotiques. Ses indices, jamais définis quant à leur frontière, leur nombre, leur portée exacte, renforcent la

saisie des fluctuations ébranlant toute systématique. Son isomorphisme spatial et sa synchronie d'enregistrement l'installent d'emblée dans une impartialité terrible, avant, après, en dehors de toute durée, de toute étendue familière. Son absence, bien que dissolvant la réalité, se donne comme réelle, et donc d'une certaine façon comme présente, dans un affolement de l'être et du non-être qui ébranle toute ontologie. Elle dégage des apparentements de structure entre l'infiniment grand et l'infiniment petit, nous précipitant dans l'origine. Elle inscrit le plus fortement l'univers comme succession d'états irréversibles, le plus-jamais-nulle-part de tout événement. Elle fait paraître peu situationnelle toute situation. Et le corps humain s'y donne sans cesse comme en deçà des intentions de ses acteurs, dénonçant un inconscient, un ça, qui n'est plus seulement psychique mais physique-cosmique.

La photographie a donc tout ce qu'il faut pour satisfaire ceux qui poursuivraient la démarche radicalisante de l'art extrême. Non pas quand elle tente de mimer les effets obtenus dans d'autres pratiques ancestrales, comme la peinture ; ses résultats sont normalement alors ceux de l'art quotidien. Mais justement quand elle est fidèle à sa texture et sa structure propres.

## **14B2. Le « sujet » photographique**

Cependant, l'art extrême ne joue pas avec le fond du monde d'une manière indifférenciée. Ses produits sont toujours marqués par une société et, à l'intérieur de celle-ci, par des individualités biologiques et sémiotiques. Cela peut tenir à ce que le groupe ou l'individu veulent délibérément s'exprimer, comme ce fut le cas dans les périodes romantiques ou expressionnistes. Mais l'originalité demeure même quand elle n'est pas poursuivie comme telle. La radicalité des produits de l'art extrême est toujours saisie sous un certain angle, dans une révélation ou une construction singulières, qui font que Mozart ou Beethoven, un Dogon ou un Polynésien, à radicalité égale, produisent des résultats qui les rendent directement reconnaissables. Peu par leurs dénotations et leurs connotations, qu'ils partagent avec d'autres, mais par leurs effets de champ perceptifs. Ceux-ci leur sont si particuliers qu'on peut, pour les désigner, parler du sujet pictural d'un peintre, sculptural d'un sculpteur, architectural d'un architecte, textuel d'un littéraire. Ces sujets désignent alors ce taux particulier d'ouverture-fermeture, compacité-porosité, continuité-discontinuité, concentration-diffusion, etc., que réalisent les sons et les rythmes, s'il s'agit de musique, les traits, les touches, les couleurs, les volumes, les matières, s'il s'agit d'architecture, de peinture, de sculpture, les sons, les rythmes, les courbures entre séries logiques et fantasmatiques, s'il s'agit de littérature.



Akiyama : Accumulation de déchets créant de nouvelles îles dans la baie de Tokyo, 1969 - Franchise et évidence martiales des découpes (de l'écriture aux rebuts, aux nuages, aux gestes) activant un « sujet photographique » qui n'est pas seulement celui d'un individu mais de tout un peuple ancestralement photographe. Et saisie radicale du monde comme recyclage généralisé d'objets et d'images.

A nouveau la photographie peut sur ce pint rejoindre les autres arts. Prenons quelques cas particulièrement sensibles. Robert Capa est reconnaissable à une lumière plissée tendre, qu'il s'agisse d'une montagne, d'un pantalon, d'une tache de sang sur le sol. Cartier-Bresson à des volumes saillants, qu'il capte des putains de Mexico ou des enfants maghrébiens dans une cour. Eugène Smith à une angulation en fuseau exaltant la « coloration » des contrastes noir et blanc culminant dans sa fileuse, mais qu'il retrouve chez des paysans arpenteurs ou dans les attitudes d'un médecin ou de veilleurs de mort d'un village espagnol. Edward Weston à une texturologie où la mise au point impartiale croise choses et lumières, ordonnances et dégénérescences en une sorte d'éternité. Dorothea Lange produit une articulation qu'elle veut audible, phonétique, d'un dos de chemise ou d'une branche d'arbre. Chez Walker Evans c'est une frontalité, une planéité, une qua-drangularité magnifiantes. Chez William Klein, les turbulences paniques de l'événement urbain. Chez Avedon, la physiologie et la géologie des épidermes. Irving Penn se reconnaît à la tension entre flatulences lumineuses et découpes mortelles. Kertész aux structures rendues aveuglantes. Mapplethorpe au bord à bord de grandes plages de valeurs impondérables où toutes les formes, plus déposées qu'immobiles, sourdent comme rapport du vide et de fragments, dans une instantanéité lente.

Cependant, il faut le dire, les sujets photographiques n'ont pas la même décision que les sujets musicaux, picturaux, architecturaux, textuels. Vivaldi est presque immédiatement reconnaissable de sa première à sa dernière œuvre et quasiment de mesure en mesure. Les peintres, architectes, littérateurs, musiciens ont une grande constance, même si c'est celle d'une apparente inconstance, comme Picasso. Leurs « sujets » picturaux, architecturaux, textuels, musicaux varient peu quelles que soient les dénotations et les connotations auxquelles ils s'appliquent, et du reste l'artiste s'arrange pour choisir les thèmes dénotatifs et

connotatifs dont il pressent qu'ils peuvent habiter ses effets de champ perceptifs. La photo est différente.

C'est le même Avedon qui fait les photos de mode de « Vogue », celles de gens célèbres qu'il invite à poser jusqu'au figement, celles qui témoignent de l'agonie de son père : les trois séries se complètent, et elles font même partie d'un même intérêt physiologique et sémiologique pour la vie de la mort. Mais sans doute ce lien n'est pas aussi apparent que celui qui relie les opéras de Mozart et sa musique de chambre. Devant un tableau, le sujet pictural est si déterminé qu'on dit volontiers : voici un Rubens, un Hockney. Devant une photo, on ne dit guère : voici un Capa, un Avedon, un Cartier-Bresson, un Walker Evans.

On peut regretter cette situation, et y voir une faiblesse. Ou y sentir une originalité, et y être attentif. Si l'intervention humaine est moins impérieuse en photographie que dans les autres arts, c'est que l'univers y fait irruption plus qu'ailleurs. C'est aussi que la transmutabilité de la photo la fait aussitôt échapper à son auteur plus qu'il n'arrive dans toute autre production.

Nous n'avons pas parlé de style photographique, mais de sujet photographique. C'est que le style c'est initialement la plume, et que la plume, qu'il s'agisse de texte ou de dessin, renvoie à une graphie, et donc au domaine des signes, qui n'est pas celui de la photographie. Le mot « sujet » photographique, sans être du tout idéal, n'a pas le même inconvénient, du moins si on l'oppose clairement au thème d'une photo, à son sujet scénique. De plus, « sujet » a l'avantage de bien marquer que les effets de champ d'une photo ne sont pas une simple forme (des ornements d'un contenu, au sens classique), mais une optique, une vision, une saisie globale, un fantôme fondamental, sorte de dénotation d'un autre type, parti existentiel, qui est souvent, dans l'art extrême mais aussi en publicité, le véritable « contenu ». Du reste, « sujet » ne tranche pas trop entre les effets de champ de la photo elle-même et ceux de celui qui la fait ; en d'autres mots, entre texture ou structure de la photo et celles du cerveau décideur. Même si une photo de Cartier-Bresson n'est pas vraiment, comme pourrait l'être un tableau, un Cartier-Bresson, c'est quand même du Cartier-Bresson. Ce que nous avons devant nous ce n'est pas seulement des empreintes et des indices baignant dans leurs effets de champ, ce sont également des schèmes mentaux travaillés des mêmes effets de champ. L'activité de regarder une photo nous avait frappés par son activation très topique du couple indices-schèmes mentaux (dans le pluriel chevauchant des uns et des autres). L'activité de faire une photo frappe par les mêmes caractères. Avec le même effacement de la subjectivité ancienne, centre de la réalité et d'un cosmos-monde, au profit d'une subjectivité, transie de réel, et état d'univers parmi d'autres états d'univers.

### **14B3. L'indiciologie peu réflexive et l'impossible autoportrait**

Enfin, il est rare que quelqu'un qui poursuit la démarche de l'art extrême n'en vienne pas, à un moment ou à un autre, à cette forme particulière de radicalité et de singularité qu'est l'interrogation sur la nature de son médium. Du moins, une attitude réflexive s'est affirmée dans tous les arts depuis 1950, et l'on a vu s'épanouir une peinture de la peinture, une

sculpture de la sculpture, une littérature de la littérature, une musique de la musique, un cinéma du cinéma.

Y a-t-il de même une photographie de la photographie ? On trouve des travaux dans ce sens. Dibbets a mis en relief l'importance des lignes d'horizon dans la prise de vue. Moholy-Nagy a thématiqué les grillages et tissages d'ombre de la photo, comme Zielke a comptabilisé les transparences et les feuilletages de sa lumière. Ernst Haas a fait presque une systématique du couple originaire information-bruit à travers les fusions de la photo couleur. Friedlander a mené la plus complète exploration de l'implication du photographe dans le photographié. On pourrait dire que les suites de photos légendées de Duane Michals ou de Nakagawa sont non seulement des récits-figures, comme les romans-photos, mais, par le décalage des légendes et l'ambiguïté de la prise de vues, une réflexion sur l'aptitude figurale (non figurative) de la photo. Enfin, Douglas Crimp montre que Degas, conspirant avec Mallarmé, avait, dès 1895, fait une véritable sémiologie ou indiciologie en acte de la photographie.

Pourtant, on dirait que la photographie est moins que d'autres démarches artistiques portée à ce genre de retours sur soi. Paradoxalement, les photos qui offrent l'intérêt réflexif le plus grand y parviennent souvent comme par hasard. Tout le monde connaît le fameux reportage de Normandie par Robert Capa. La pellicule en fut gâchée dans les studios de Londres. En fin de compte, l'accident n'a pas détruit les huit négatifs subsistants ; il a seulement intensifié un de leurs aspects fondamentaux : d'être des empreintes problématiques. Le résultat de cette aventure est un ensemble sémiotiquement et indiciologiquement bouleversant sur la nature de toute apparence, de toute apparition, de tout événement, présent et absent. Mais la fascination vient ici, comme il semble convenir à la photographie, non d'intentions préméditées mais d'un accident extérieur.

L'autoportrait est un bon test des possibilités réflexives très inégales des signes et des indices. Le peintre classique, qui travaille par traits sémiotiques, y excelle, et y confirme son Moi, microcosme. Le photographe, trappeur d'empreintes indicielles éventuellement indexées, y échoue. Moi est une affaire de miroir, croyait Narcisse, et la photo n'est pas miroir. En photo, « Je » se prend de dos et à retardement (Denis Roche), dans son ombre noire (Tress), dans son cadavre anticipé (Schwarzkogler), dans ses reflets parmi les reflets (Friedlander). Mais dans ce dernier cas, il découvre positivement son statut : d'être un état d'univers parmi d'autres états.



## Chapitre 15 - LA CONDUITE SCIENTIFIQUE, DOCUMENTAIRE, TESTIMONIALE

*Brassai avait la vision normale. Il avait l'œil cosmologique.*

HENRI MILLER

On a dit que l'intention des premiers photographes avait été picturale. On a dit aussi qu'elle fut scientifique. Les deux affirmations se recouvrent. Pendant deux mille cinq cents ans, peinture et science occidentales se sont renvoyées l'une à l'autre, à la recherche de la réalité, qu'on supposait composée de substances, lesquelles avaient une essence, c'est-à-dire un genre, une espèce, et aussi une individualité. La science était plus abstraite, la peinture plus sensible. Mais dans les deux cas, il s'agissait de saisir la réalité ainsi embrassée. Dans son premier temps, la photographie voulut parachever cette visée. En 1839, Daguerre capte l'esprit des Tuileries. Une photo de la Lune date de 1853. Dans un médaillon ovale, en une face et huit profils, Southworth veut totaliser les aspects d'un visage féminin, en 1855. Nadar tente aussi de pénétrer les personnalités rayonnantes de Daumier, Delacroix ou Baudelaire. Muybridge, au moyen d'obturateurs fonctionnant au 720<sup>e</sup> de seconde, enregistre, autour de 1880, des états brefs dont l'addition expliquerait, à ses yeux d'associationniste, les conduites complexes que sont le galop du cheval ou la crise de nerfs. Demeny fait la même chose pour la parole. Les Américains entreprennent de se donner une vue d'ensemble, bien désignée par le terme de « survey », de leurs paysages et de leurs populations. On sait le reste.

En vérité, la pratique photographique démontra justement qu'il n'y avait ni substance, ni essence, ni genre, ni espèce stable, ni individualité rayonnante, ni atomes de comportement. Qu'il n'y avait même pas de vraie situation, c'est-à-dire des ensembles d'événements réductibles à un sens global articulé. On a mélangé des photos de criminels et de gens paisibles, et on a demandé de les trier : les personnes interrogées les confondaient. Il n'y a pas, pour la photographie, de criminels nés, ni de saints, ni de fous, ni de sages, ni plus généralement de vérité des êtres, d'authenticité. Il n'y a que des actions, des signes et des indices en dissémination. Rien mieux que des photos ne vérifie la thèse qu'il n'y a nulle part de grands systèmes, dont le reste ne serait que des sous-systèmes, mais au contraire, toujours et en tous ordres, de petits systèmes locaux et transitoires ouverts, qui se compatibilisent tant bien que mal et ne se maintiennent un temps qu'en fonction de ces compatibilités. En langage biologique, la photo est populationniste, et non essentialiste, ni générique, ni spécifique, ni biographique, et moins encore hagiographique. Du reste, elle fait toucher du doigt comment toute vue est une prise de vues, où il y a d'emblée échelle, angle, perspective, sensitométrie, temps d'exposition, minceur de champ, c'est-à-dire une implication réciproque de l'objet pris et de l'instrument prenant, où se dénie toute objectivation pure, même comme terme lointain ou idéal.

Bref, la photographie impose l'idée d'une science qui ne soit pas un savoir, mais justement une pratique de non-savoir, à la fois précaire, problématique, rigoureuse, se heurtant d'instant en instant, d'angle en angle, non à la réalité, une et confortable, mais au réel, aux réels, disparates et inconfortables. Qu'elle capte des nébuleuses spirales, un soldat tombant à la guerre, un chancre dévorant un visage, un sourire d'enfant, une poignée de mains, toute photo montre non un cosmos-monde, mais l'univers comme un fouillis de quasi-relations en quête de relations, elles-mêmes productrices de nouveaux bruits, et de nouvelles relations.



La prévisualisation (Minor White), ou simplement la visualisation (Ansel Adams), consiste à voir comme verront (enregistreront) les épreuves négatives et positives, en tendant généralement à la sériation la plus complète de la lumière entre le noir solide et le blanc mort, the range of light. Et cela grâce à des choix réglés par le système des dix zones (zone system d'Ansel Adams) autour de la cinquième (correspondant au gris 18 %). Comment mieux rendre l'expérience (la perception vive, émotion comprise, dit Adams) de cet œil de Bouddha que Henri Miller attribuait à Brassai ? Et justement à Yosemite National Park, terre sainte de la sériation de la lumière, sous le titre le plus pertinent qu'ait jamais trouvé un photographe : Yosemite and the Range of Light (Thames and Hudson, 1979).

Ansel Adams : Brassai à Yosemite, 1974, in B. Newhall, Photography, Essays and Images.

C'est pourquoi, même quand elle aborde des thèmes fortement articulés par la réalité, comme la guerre, la famine, l'amour, la fête, bref la vie, on retrouve souvent, en dessous de toutes ses conduites, une attitude spécifique, moins réaliste que réelle, et qu'on pourrait désigner comme conduite testimoniale. Un témoin n'est pas un propagandiste ni un dénonciateur. C'est quelqu'un qui, comme le saint Jean de l'Épître, dit : voici ce que j'ai vu, voici ce que j'ai touché. Je vous le transmets avec le maximum de souci du réel, et le minimum de souci de la réalité. Après, c'est à vous de voir. Etant une empreinte, bien qu'abstraite, la

photo a cette impartialité, et quand elle est indexée, elle peut être un voici. Nous avons insisté sur le fait qu'elle est déjà elle-même, et peut nous intéresser vivement comme pur enregistrement automatique, sans aucun index, et sans aucun voici, donc sans aucune conduite humaine, sinon très détournée (avoir déposé quelque part un appareil se déclenchant automatiquement). Le simple voici de la photo témoignage est alors l'index minimum, donc le degré minimum de la photo intentionnelle. On pourrait dire que c'est la conduite qui respecte le plus la photo dans sa nature photographique.

Ce côté testimonial travaille le reportage, et c'est peut-être pourquoi beaucoup estiment spontanément que les reporters sont les photographes par excellence : Walker Evans, Dorothea Lange, Capa, Plossu, etc. Parce que leurs documents sont saignants, ou richement psychologiques, sociologiques, politiques, religieux ? Ou justement parce que, pour finir, ils comportent un voici dont il n'y a rien à dire, et qui nous met d'emblée au-delà ou en deçà de toute psychologie, sociologie, politique, dans une pénétration de la réalité par le réel à quoi ne convient que l'adjectif de Miller : cosmologique. Dans ce cas, le cadre-index est généralement très discret, il a la spontanéité d'un simple cadre-limite. La photo témoin est toute différente de la photo engagée.

Et elle ne concerne pas que le reporter. Photographiant une racine de cyprès ou une dune, et des corps ou des maisons comme des cyprès ou des dunes, Weston parle de l'impartialité de l'œil de la caméra, ne transmettant assurément aucun message. Le nu d'O'Keeffe par Stieglitz est du même ordre. Voici, du dessus des seins jusqu'au-dessus des genoux, des empreintes lumineuses de la partie végétative du corps humain, celle qui est le lieu des échanges organiques, sans aucune des parties actives (la région conservée du bras droit, restituant l'absence du reste, est passive). Voici les trois sites et les trois temps des échanges génériques : le passé du nombril, le futur des mamelles, le présent du sexe. Voici les pointes, l'enfoncement, la broussaille. Les jours, les ombres, la nuit. Touchés vus. Soustraits à la réalité, mais avec beaucoup de réel. Et, du coup, non construits, ni pensés, ni perçus, ni imaginés, mais comme une physique, une chimie, une physiologie vraiment extérieures, celles du poids et de la croissance des seins sur le tronc, celles du tronc sur les colonnes des cuisses, celles de la végétation pubienne. Assurément, Stieglitz est tout pénétré de la Vénus de Milo et des techniques du clair-obscur. Mais aucun peintre, même Titien, n'a pu suivre cette dérivation d'un corps non selon nous, mais selon lui-même. Quand la Jeune Parque disait sur ce thème, et presque à ce moment : « Je me voyais me voir, et dorais de regards en regards mes profondes forêts », tout était saisi à partir d'une pensée. Il n'y a que dans une photo qu'on trouve le silence et la fascination du pur et cosmologique voici. Voici, sinon cela, du moins l'effet de photons qui ont touché ceci et cela.



Alfred Stieglitz : Torso, 1919.  
Metropolitan Muséum of Art. N.Y.

\* \* \*

Tout compte fait, nous avons peut-être mal formulé la question. Nous nous sommes demandé quelles conduites pouvaient tirer parti de la photographie, et nous avons répondu : des conduites pragmatiques comme la pornographie, la publicité, la mode, le sentiment ; des conduites artistiques, quotidiennes ou extrêmes ; des conduites scientifiques ou testimoniales. Mais cela en quelque sorte, c'était faire rentrer la photo dans les mondes qui lui étaient antérieurs, dans les conduites déjà définies avant elle. Alors que sans doute elle introduit une conduite vraiment neuve, qui est justement la conduite photographique, défiant à la fois l'art, le pragmatisme, la science, le témoignage au sens traditionnel. Ou alors les redéfinissant de fond en comble. Dans toutes les conduites anciennes, c'est assurément le silence testimonial qui est le moins étranger à son silence. Mais quel bruit fait encore un silence humain en comparaison d'un silence photonique, intersidéral !

La photographie étant plus proche de l'univers que du cosmos-monde, il fallait que sa pédagogie soit surtout négative. Non, non, c'est encore trop ceci ou trop cela, semble avoir répété le plus souvent Brodovitch, ne disant surtout jamais oui. Il y a là quelque chose du zen ou de la vieille théologie négative. Car c'est vrai que l'univers est justement ce qui n'est jamais ni le ceci ni le cela du monde, ni même ce monde-ci ni ce monde-là. Toute photo qui fait penser à la photo a sans doute en propre d'être strictement indéfinissable. Et tout autant la conduite qui l'a produite et qui la recevra.

## CONCLUSION

### LA PHOTOGRAPHIE ET LES OPÉRATEURS CONTEMPORAINS

On aura sans doute remarqué au passage que la considération de n'importe quelle photo obligeait à déplacer un peu tout dans le domaine des sciences de l'homme, qu'il s'agisse des rapports du désignant et du désigné, du concept et des schèmes mentaux, de l'indice et de l'index, des effets de champ perceptifs, moteurs, sémiotiques, indiciels, du réel et de la réalité, du Moi et du couple œil-cerveau, de l'engagement et du feuilletement, de la foi et de la mauvaise foi sentimentales, du témoignage et du silence, des règles plus dissuasives que prescriptives, de l'information et du bruit, du cosmos-monde et de l'univers, du sujet et des états d'univers, des objets et des relais de processus, etc.

Ceci pose la question du rapport étrange entre la photographie et la philosophie. La photo existe depuis 1840 environ, et elle est l'objet le plus philosophique qui soit. Or ni Nietzsche, ni Bergson, ni Husserl, ni Heidegger, ni Sartre n'ont tenu des propos de quelque ampleur à son propos. On serait tenté de répondre sèchement que depuis un siècle les philosophes ont été à tous égards en dehors de l'époque : ainsi Sartre, qui a eu pourtant le mérite insigne d'être le seul à avoir osé penser le statut d'être de la conscience, n'a pas proposé les moindres rudiments d'une philosophie ni de la nature, ni de la technique en des années où se créait la cybernétique, où Watson et Crick découvraient la double hélice de l'ADN, où Miller bouleversait la cosmologie en montrant que des acides aminés s'obtenaient à partir de leurs éléments moyennant un simple apport d'énergie. Mais le cas de la photographie est sans doute plus topique. Les philosophes depuis Nietzsche sont souvent devenus des philologues, ils lisent ou, comme on dit, ils relisent. Or rien n'est moins citatif que la photo. Elle répète exactement, ou bien décale et transmute, comme l'ADN, mais ne cite pas ni ne paraphrase. Entre photographie et philosophie, il y a sans doute une trop grande différence d'humeur. Le plus silencieux et le plus bavard. Les philosophes ont témoigné de la photographie seulement malgré eux, quand ils parlent d'en-soi, de quasi-relations, de sadisme monoculaire, de dérive, de synthèse connective, de traduction multidimensionnelle, et certes de dissémination.

Au fond, les seuls qui aient compris théoriquement la photographie ce sont les peintres. Pas les photographes, qui ne la comprenaient que pratiquement. Les peintres étaient les victimes immédiates, et la victime est souvent lucide sur son bourreau. Depuis 1850 à peu près, toute l'histoire de la peinture a consisté à thématiser les aspects fondamentaux de la photo, et quasiment selon leur ordre d'évidence. L'impressionnisme pour le grain analogique. Le cubisme pour les cadrages multiples. Le futurisme pour le bougé monochrome. Les ready-made, les trébuchets et les élevages de poussières de Duchamp pour le prélèvement et les effets quantiques et aléatoires du grain digital. Le surréalisme pour les objets trouvés, l'antiscène, l'autre scène, L'abstraction naturelle pour les chevauchements des plages indicielles. L'action painting pour le bougé couleur. Le pop'art et la BD pour la transmutabilité, le recyclage, la rhétorique des index. Support-surface pour l'opposition du cadre-index et du cadre-limite. Le new image postmoderniste pour la solitude et l'instantanéité imprenables de l'indice comme état d'univers pré-sémiotique, hors lieu et hors durée.

Mais revenons aux philosophes. Ceux d'autrefois n'étaient pas philologues, ni citatifs, sauf au Moyen Age, ni déconstructeurs. Ils estimaient que la philosophie avait pour tâche principale et peut-être unique de repérer les opérateurs de leur temps. Les opérateurs d'une époque sont les mots clés, les objets clés, les images, les gestes, les algorithmes, les effets de champ qui déclenchent, entretiennent, relaient tous les petits systèmes locaux et transitoires dont la compatibilité mouvante est la vie de l'époque. On pourrait espérer que quelques-uns au moins de nos philosophes, recrues de certains ressassements, soient à nouveau tentés par l'air frais du dehors, et réassument la mission philosophique traditionnelle en s'efforçant d'abord de repérer le moins incomplètement possible les opérateurs fondamentaux du monde contemporain, puis d'évaluer, non leur concordance avec nos habitudes mentales, mais leurs concordances et leurs discordances entre eux, étant entendu que, pour l'animal signé qu'est l'homme, ce sont toujours les signes et les objets-signes qui ont mené le monde, et pour finir modelé les désirs, après négociations avec quelques hormones.

Parmi ces opérateurs, ils repéreraient très vite la photographie, puis d'autres. Et ils ne manqueraient pas d'être frappés par leurs coïncidences épistémologiques, ontologiques, éthiques. Ce n'est pas ici le lieu de poursuivre en détail cet exercice. Contentons-nous d'énoncer quelquesuns de ces opérateurs par leur nom, en laissant au lecteur le soin de laisser chaque fois se répandre leurs harmoniques à travers ses schèmes mentaux pour d'innombrables phasages et déphasages. Énonçons donc sans commentaire et en désordre ces déclencheurs. Photographie. ADN spécifique et non spécifique. ARN transmetteur et non transmetteur. Son digital. Musique de phasage-déphasage. Happening. Mode multisex. Société de distribution (non de consommation ni de production). Théâtre de la non-scène. Publicité industrielle. Économie de compatibilité-comptabilité. Calcul des indications. Cinéma d'effets. Théorie de la fécondité du bruit. La vue par Voyager 1 et 2. Lien de la créativité et de la répétition. Goldoraks engendrés par la lumière émise (non réfléchi) de l'image TV. Prévalence de la voie sur la demeure. Courant de non-art. Boîtes noires. Populations plutôt qu'espèces. Adaptation par sélection. Sociabilité sans société. Radio phatique. Cerveaux pluricentrés et multiprésents. L'homme comme animal signé et le sachant. La signification comme fonctionnement de remplacements et déplacements à distance. Familiarité des intelligences artificielles et des extraterrestres, A.I. et E.T...

Au cas où ces résonances peut-être stimulantes et assurément réelles nous échapperaient, il resterait à la photographie, sinon à nous, quelque consolation. C'est que, quand nous aurons cessé de philosopher sur les photos et que la dernière se sera émiettée sur la Terre refroidie, les galaxies continueront, à coups de constantes cosmiques  $c$  et  $h$  et d'énergie photonique  $h\nu$ , à s'entre-photographier d'un bout à l'autre de l'univers pour quelque éternité. Et leurs clichés continueront à être d'autant plus remarquables que leurs prises de vues n'ont pas, comme les nôtres, à se tenir dans les longueurs d'ondes électromagnétiques de cinq cents nanomètres, que leur transmutabilité est aussi inimaginable que leur nombre, et que, pour ces parfaits photographes tout court, les cadre-index sont si bien assumés par les cadres-limites qu'il n'y a plus de cadre du tout.

## POSTFACE

### NOUVELLES PERSPECTIVES THÉORIQUES

Depuis la première version de cet ouvrage, diffusée par le Palais des Beaux-Arts de Bruxelles en novembre 1981, dix ans ont passé. On n'a pas cru devoir changer la version définitive publiée par les « Cahiers de la Photographie » au printemps de 1983, à deux ou trois coquilles près.

Cependant, des précisions sont intervenues entretemps. L'ouvrage insiste fortement sur le fait que la photographie (et conséquemment la photogravure), étant granulaire, c'est-à-dire construite physiquement par grains, donne à saisir le caractère « quantique » de l'Univers, ce qu'aucune autre image ne fait. Les physiciens, et en particulier Schrödinger, ont depuis longtemps fait remarquer que sans la structure quantique de l'énergie (l'irréductibilité de  $h$ , quantum d'énergie), notre Univers serait strictement continu, et donc incapable de susciter des individus et des événements. La photographie est donc déjà philosophique par sa granularité. Or, si le caractère quantique de l'effet photoélectrique intervenant dans la formation de son négatif était bien compris (c'est même l'effet photoélectrique interprété par Einstein qui a définitivement donné corps à la Théorie des Quanta), la quantification dans le développement de son négatif était demeurée obscure. Ce n'est plus le cas depuis qu'on a repéré « l'effet quantique de taille » qui y intervient ; les auteurs de l'explication l'exposent eux-mêmes dans « La Recherche » de janvier 1990, sous le titre La photographie révélée. Que le mot « quantique » apparaisse dans leur texte, même s'il n'a pas chez eux le sens radical qu'il a dans l'effet photoélectrique, confirme cet aspect original et cosmologique du processus photo.

Mais la philosophie de la photographie s'est confirmée également de lumières venant de plus loin. (1) De ce qu'on appelle parfois maintenant une ontologie intelligible. (2) D'une meilleure connaissance de notre système visuel de primates. (3) D'un certain modèle de l'homme davantage anthropogénique. - Une brève promenade de ces trois côtés donnera de nouvelles résonances à l'articulation des Indices et des Index, comme à la distinction entre Réalité et Réel, entre Monde et Univers, qui sont au cœur de cet ouvrage.

#### **A. Photographie et ontologie intelligible**

Sapiens sapiens comme primate, et même déjà comme mammifère, a toujours perçu que son environnement comportait des plis, des fronces, des crêtes, des bouches, etc. Et quiconque a essayé, dans une photo, non seulement d'identifier des personnages et des objets, mais encore de dégager et de suivre les formes qui étaient là en genèse, a dû suivre des plissages, des froncements, des failles.

Ce qu'il y a de nouveau depuis quelques années c'est que les catastrophes, ou changements de formes, ont donné lieu à une certaine mathématisation, la Topologie et l'Analyse différentielles, et que par là ce qui avait toujours paru être un ensemble de caractères pratiques de facto s'est mis à s'organiser en système de jure. On s'est aperçu que pli, fronce, queue d'aronde, papillon, ombilic hyperbolique, ombilic elliptique, ombilic parabolique (cet ordre est voulu) constituaient les sept catastrophes élémentaires responsables de beaucoup (de l'ensemble ?) des formations et transformations macroscopiques de l'Univers. La première édition de Stabilité structurelle et morphogénèse (SSM1) de René Thom est de 1972, chez Benjamin, Massachusetts, la seconde augmentée (SSM2) de 1977 à InterEdition, et son Esquisse d'une sémiophysique (ES) est de 1988, chez le même éditeur.

Dans ce nouveau cadre, l'environnement proche ou lointain (et donc aussi les empreintes photoniques de l'environnement) n'offre plus simplement un tableau aléatoire d'objets prélevables on ne sait trop comment, mais un champ formel habité d'attracteurs morphiques, qui dans leur combinaison détermine des bassins d'attractions morphiques, compatibilisant des forces divergentes, et donnant lieu à des gradients de potentiel morphiques plus ou moins doux ou abrupts, simples ou complexes. Comme les transformations ne passent pas d'une forme à une autre de manière continue et égale, mais catastrophiquement, par sauts morphiques, - et moyennant des états stables, instables, métastables, - l'Univers se donne ainsi comme « quantique » non seulement dans le comportement de ses particules élémentaires, ou de ses effets de « petite » taille (le développement photographique), mais aussi, en un sens évidemment plus large, dans les formes de ses montagnes et de ses organes vivants, d'une espèce à une autre, et peut-être surtout d'un stade épigénétique à un autre.

De la sorte, prennent quelque peu SENS la suite de nos fleurs-bourgeons-fruits, la succession des feuilletages de nos embryons, les ombilics de nos bouches, estomacs, anus, matrices et « aiguilles » (ombilics elliptiques) d'injection séminale. A partir de la « singularité »  $V = x^4$ , et du « déploiement universel »  $V = x^4 + u^2 + vx$ , les fronces d'une jupe de Coco Chanel flirtent avec les failles des synclinaux et des anticlinaux des planètes sous le nom de « Catastrophe de Riemann-Hugoniot ». On se met même à comprendre quelque chose à la nidification et au nursing des oiseaux, dont la théorie behavioriste des séquences efficaces renforcées avait fait un beau mystère. Jorge Luis Borges nous avait bien dit que, même pour les imaginations dévergondées, les monstres sont en nombre limité, très limité. Initiatrices de tout ceci, les éditions successives et enrichies depuis 1917 de *On Growth and Form* de D'Arcy Thompson ont montré pour les formes animales que l'Univers opère morphiquement selon des « chréodes », des chemins obligés, en petit nombre, tout compte fait. C'est l'intérêt du multcadre trans-mutationnel qu'est la bande dessinée d'être la vérification constante de cette évidence. Nous avons essayé de le montrer dans *La Bande dessinée, une cosmogonie dure* (Colloque de Cerisy, Futuropolis, 1989).

La photographie est, en ce cas, un lieu tout à fait remarquable. Alors que les signes de la peinture sont fatalement déjà formés, même quand ils déforment, ou tentent d'être préformés comme dans les marbrures des Renaissants, une photo, étant une empreinte indicielle indexable, propose tous ses formés avec des non-formés, en bord de catastrophes. Elle témoigne non seulement du pli mais du plissement. Non seulement de la fronce mais du froncement.

D'autant qu'elle est elle-même, techniquement, une catastrophe. Et cela si ostensiblement que René Thom n'a pu manquer de l'alléguer en parlant apparemment de tout

autre chose (de la notion de « champs moyens ») : « Or, qu'est-ce que la photographie sinon une catastrophe chimique contrôlée dont l'ensemble-germe est l'ensemble des points d'impact des photons dont on veut déceler l'existence ? » (SSM1, 120). L'ensemble-germe est « l'ensemble des points où apparaît la nouvelle phase » (SSM1, 114). Et de continuer : « Idem pour les chambres à bulles ou à étincelles, pour la détection des particules élémentaires » (SSM1, 120).

Bien plus, quand le même René Thom se risque à un alinéa sur l'art (SSM1, 316), il nous fait songer assurément à des tableaux, à des poèmes, à des phrases musicales, à des pas de danse, mais tout autant aux empreintes photoniques de la photographie : « L'œuvre d'art agit comme un germe de catastrophe virtuelle dans l'esprit du spectateur. A la faveur du désordre, de l'excitation produits dans le champ sensoriel par la vision de l'œuvre, certaines chréodes très complexes - de trop grande complexité pour résister aux perturbations du métabolisme normal de la pensée – peuvent un moment se réaliser et subsister. Mais nous sommes en général incapables de formaliser, ou même de formuler, ce que sont ces chréodes dont la structure ne peut se plier à la codification du langage sans être détruite ». « Complexes » veut dire là « systématiquement excitées » et « dont l'exécution a été dirigée par quelque centre organisateur de grande codimension ».

Les os de Mallarmé ont dû frémir si leur est parvenue cette version mathématisante de sa définition également rigoureuse de la production artistique : «Vertige / voici que frissonne / L'espace / comme un grand baiser / Qui fou de naïtre pour personne / Ne peut jaillir / ni s'apaiser». Avec ceci que, quand il s'agit de photographie, le « centre organisateur » n'est que très peu le cerveau du photographe, et beaucoup les « chréodes » de l'Univers ambiant. C'est encore mieux pour ceux qui sont à la recherche d'une « ontologie intelligible ».

Du reste, le rafraîchissement du regard suscité par la Topologie et l'Analyse différentielles se complète de l'actuel regain d'intérêt pour la Topologie générale. Pour ceux qui ont toujours cru que le CHAMP existentiel activé par l'art, la littérature, la publicité, l'amour, la ferveur religieuse, le bonheur discrètement extatique de se tenir dans tel fauteuil près de telle fenêtre à telle heure du jour (oh ! Rousseau !), n'était pas une affaire de dénotation et de connotation, ni de signifiant et de signifié, ni de référence ou de code, ni d'expression et de contenu, ni de permutation circulaire, ni de signe barré, ni de signe vidé, ni de « punctum » transformant le regardeur ou l'entendeur en saint Sébastien sémiotique, mais un TAUX original de proche/lointain, ouvert/ fermé, englobant/englobé, contigu/non contigu, continu/non continu, compact/diffus, chemin/non chemin, adhérent/non adhérent, etc., où résonnait souverainement et fragilement l'Univers, quel réconfort que d'apprendre que le topologiste, ce mathématicien fondamental, n'a lui aussi à la bouche que les mots : voisinage, points voisins, ouvert, fermé, continu/non continu, contigu/non contigu, englobant, englobé, adhérence, chemin, nœud !

Jolie rencontre entre la mathématique, la physique, l'embryologie (Organisers and Gènes de Waddington est de 1940), et même la phénoménologie, que Lévi-Straus considérait jadis comme une philosophie pour midinettes. The Raven d'Edgard Poe c'est donc autre chose que de simples équivalences de sonorités, comme le voulait Jakobson. C'était un TAUX de (sons) proche/lointain, etc., bref un mode d'exister! Et une photo aussi.

Néanmoins, on se rappellera que l'ontologie intelligible est loin d'être achevée. Comme l'a pointé brièvement Waddington (SSM2, XIV), pour comprendre vraiment les formations et transformations du minéral et du vivant, nous restons devant la tâche

considérable de concilier les vues morphologiques macroscopiques de la topologie différentielle avec les vues morphologiques (stériques et allostériques) microscopiques de la chimie. Plus précisément, il nous faut savoir comment passer d'un espace avec un très grand nombre de dimensions, comme celui qui paramétrise les états biochimiques d'une cellule, à l'espace-temps seulement quadridimensionnel de l'embryologie. Cette perplexité qui n'est pas près de s'éteindre rend notre joie plus humaine.

## **B. Photographie et vision de primate**

En 1982 parut *Vision* de David Marr, chez Freeman. Son auteur était décédé en 1980, après deux ans de lutte contre la mort. Dès 1973, il avait bénéficié des commodités exceptionnelles de recherches et d'échanges du Artificial Intelligence Laboratory du M.I.T. Son ouvrage, même s'il n'est pas pleinement achevé, est mozartien, comme un certain Requiem et comme le décès de son auteur à trente-cinq ans. « This book is meant to be enjoyed » est la première phrase d'un chef-d'œuvre de souplesse, dont les éditeurs ont rendu l'esprit jusque dans le choix du format ouvert et la ductilité du papier. Heureux pays où l'on vous fait de pareils tombeaux !

David Marr a engagé une théorie computationnelle de la vision. C'est-à-dire qu'il ne se demande pas quelles sont les localisations des opérations visuelles dans les différents relais et aires, ce qui est l'affaire du physiologiste, mais bien quels doivent être a priori les computs (filtres, zéro crossings, etc.) et quelle doit être leur suite en « niveaux » (levels) pour que notre système nerveux parvienne à élaborer, à partir d'une rétine bidimensionnelle, d'abord un objet à 2,5 dimensions, ou « viewer centered », puis un objet à 3 dimensions, ou « object centered ». Ensuite, dans son dernier chapitre, le cinquième, il se demande comment cet objet une fois constitué peut être identifié, stocké et retrouvé en mémoire; sa réponse est qu'il se signale par le nombre et les proportions des segments qu'il retient dans un cylindre idéal de référence. Un des meilleurs spécialistes du cortex cérébral du Chat et des Primates concluait peu après : « Meeting these challenges is the immense task awaiting visual neurophysiologists in the coming decade » (Guy Orban, *Neuronal Opération in the Visual Cortex*, Springer-Verlag, 1984, p. 341). Pour notre propos, on remarquera surtout comment ces computations neuronales consistent à déchiffrer des indices en les indexant diversement. Ce que confirme le travail de clivage opéré dès la rétine (par là un « petit cerveau », qui est du reste une évagination du cortex), et les innombrables feedbacks entre relais optiques (*The Human Neuronal System*, Sydney, 1990, ch. 28).



Giacomelli : Paysage

La photo, empreinte indicielle éventuellement indexée, est intimement concernée par cette problématique, où il s'agit de l'indexation d'une indicialité. Elle est même si douée à cet égard que des photographes ont pris comme sujet photographique d'exploiter les catastrophes chimiques qui ont lieu depuis la prise de vue et le développement du négatif jusqu'au positif et à la photogravure, pour nous faire vaguer dans ces stades préliminaires de la construction visuelle à 2,5 dimensions (Giacomelli), ou dans la nomination progressive de l'objet (Ralph Gibson).

La référence à la physiologie éclaire d'ailleurs un autre point curieux. Car regarder une photo peut paraître d'abord une performance bizarre. En effet, d'un côté, voici un objet particulièrement immobile et inerte en raison de son cyclopéisme et de son isomorphisme d'enregistrement, et qui de plus est souvent simplement en noir et blanc. Et, en face, braqué là-dessus, un appareil visuel de primate dont les performances ont été sélectionnées pendant quelques millions d'années selon l'impératif de distinguer la nourriture, les ennemis et les partenaires dans la forêt haute tropicale colorée, où il était très efficace d'avoir au moins trois types de récepteurs visuels, deux dans les basses fréquences, un dans les hautes, et où il était bon aussi d'avoir une vue à la fois latérale et centrante, s'exerçant à travers l'épouillage constant jusqu'à exceller dans la reconnaissance des visages et des expressions oculaires des congénères, lesquels avaient justement la singularité d'avoir des faces relativement différenciées. Ainsi, regarder une photo, surtout en noir et blanc, n'est-ce pas une vertigineuse performance d'abstraction et de construction en même temps que de codification ?

Peut-être pas tellement. En effet, les deux dernières décennies ont confirmé que, dans la vision des primates (et ailleurs aussi), les signaux de la forme, de la couleur et des directions de mouvement sont transmis de relais en relais et d'aires en aires selon des voies nerveuses souvent coaxiales mais distinctes, quoique connectées. On en aura une saisie suffisante en parcourant les chapitres sur la vision (28 à 31) des *Principles of Neural Science* (Elsevier, Third Edition, 1991), ou bien *Eye, Brain and Vision* (Scientific American Library, 1988) de Hubel, un des pionniers du domaine, ou plus succinctement mais très significativement *La construction des images par le cerveau* de Sémir Zeki, un autre pionnier (« La Recherche », juin 1990). Selon l'expression consacrée, il n'y a pas de « grandmother cell » de la thière-bleue-en-train-de-verser-du-thé, ni même tout simplement de la thière-bleue.

En d'autres mots, même dans nos perceptions visuelles, qui sont pourtant les plus continues, - donc les plus « idéalistes », comme le notait Nogué dans son utile *Esquisse d'un système des qualités sensibles*, - il n'y a d'unité du perçu que comme unité opératoire. Plus précisément, il n'y a d'unité du perçu qu'au sein du cycle complet : perception → motricité → perception..., où la flèche dominante va toujours vers le dehors (vers la proie, le partenaire, l'ennemi), donc dans la précipitation (*prae-caput*, tête en avant) globale de l'organisme mammalien vers l'environnement, qui fait qu'il se saisit littéralement sur l'environnement, et dans la segmentarisation qu'il en opère. Une photo, comme le reste, est donc « vue » à travers cette indépendance des récepteurs mais dans ce circuit et ce milieu objectivants, ce qui fait que son regardeur n'a besoin d'aucune abstraction, et souvent même pas de vraie interprétation pour en faire des unités. D'autant que le cerveau des mammifères supérieurs est très apte aux pluricentrations, c'est-à-dire aux changements de centres d'attention (observez un chien sur un trottoir). Et que, chez l'homme au moins, les pluricentrations visuelles ne supposent même pas nécessairement de mouvements des yeux, comme il a été démontré.

Ainsi la physiologie de la vision éclaire le fonctionnement perceptif de la photographie, laquelle en retour éclaire notre vision. Le sauvage ne lit peut-être pas une photo du premier coup, car il faut qu'il en repère le caractère d'empreinte non inversée droite gauche. Mais, ce pas franchi, le reste est sans embûches.

### C. Photographie et anthropogénie

Les sciences humaines sont généralement si défailtantes parce qu'elles considèrent rarement l'anthropogénie, c'est-à-dire l'ordre dans lequel les accomplissements humains se sont mis en place dans l'espèce, de même qu'ils ont à s'établir et se rétablir dans chaque individu à travers son épigénèse, mais aussi à chaque instant où sa vigilance s'arrache au sommeil, à la torpeur, à la distraction, à l'attention flottante, qui sont ses états les plus constants, pour ne pas dire premiers (la néguentropie n'est sans doute jamais qu'un arrachement local et transitoire dans une entropisation générale). En particulier, la croyance flatteuse que l'homme commencerait avec le langage, la méconnaissance des effets de champ perceptivo-moteurs de l'image, celle aussi du champ indiciel protolangagier qu'est la technique, faussent l'anthropologie dès le départ.

La photographie, considérée avec quelque rigueur, invite à remettre un peu les choses en place, ou plus exactement en succession. Nous ne saurions ici proposer une anthropogénie étoffée. Mais relever quelques balises en ce sens, tout en invitant le lecteur à jouer avec des photos quelconques, indiquera déjà de quoi il s'agit.

Voici donc une anthropogénie en bref. Sapiens sapiens est ce primate qui, par sa vision primatale à la fois centrante et large, jointe à sa station debout et à ses deux mains à pouce opposé devenues planes, et bien sûr par un développement néocortical corrélatif, a progressivement distribué son environnement en segments de plus en plus stables. Bien plus, sous les comparaisons transversalisantes favorisées par les mains planes, et pour autant topologisantes, géométrisantes et indexatrices, certains segments environnementaux ont été saisis comme interchangeables, comme pouvant être autres ou ailleurs qu'ils n'étaient; ils ont été possibilisés. Le domaine technique est alors en rigueur la panoplie des segments d'un environnement où l'instrument animal (prolongement frontal du corps) s'est fait instrument humain ou outil (transversalisé et possibilisé). Ces segments fonctionnent du même coup comme indices les uns des autres : transversalisé et possibilisé, le clou est indice du marteau, et inversement. Or l'indicialité bien comprise est déjà une première imagerie ou diagrammatisation potentielle, c'est-à-dire un premier jeu de projections réciproques à distance entre segments. Du reste, la respiration modulable, la dentition égale et le pharynx haut (compatibles avec la station debout), dans le contexte de la technique indicielle, transversalisante (diagrammatique) et possibilisatrice, devaient inviter à mettre en place les sons soutenus de la musique, et (après, entre-temps, auparavant, ou les trois en causalité circulaire) les sons discrets du langage, ces derniers ayant sélectionné le développement de nos centres digitalisateurs de l'hémisphère gauche (Broca et Wernicke avec leur faisceau arqué). Ainsi, les représentations analogiques et digitalisâmes de la technique finirent par mettre en place les signes pleins analogiques de la peinture et les signes pleins à la fois analogiques et digitaux des mots du langage, puis les « chiffres » des écritures. Quant aux index, une fois transversalisés, ils donnèrent lieu à la mathématique, coordination générale des indexations (direction, consécution, répétition). Dans cette vue, la physique-chimie-biologie consiste à reprendre l'indicialité transversalisée de l'environnement technicisé dans la coordination d'index de plus

en plus puissants, donc dans une diagrammatisation et une mathématisation aussi compréhensives que possible.

Ce qu'il y a de remarquable dans les photos, indices photoniques éventuellement et faiblement indexés, c'est qu'elles épousent dans sa direction l'anthropogénie telle que nous venons de l'esquisser, et qu'elle sera développée dans notre Anthropologie fondamentale. Alors que la peinture, la sculpture, la littérature, même la musique, nous poussent (illusoirement) à considérer d'emblée les choses par le haut, ou par la fin, donc à partir des signes intentionnels pleins, et à considérer les indices et les index, ainsi que la technique indicielle, comme des phénomènes subalternes, au point que les philosophes les ont généralement oubliés, les photos, également oubliées par les philosophes et pour les mêmes raisons, nous affrontent constamment à la situation inverse, anthropogénique, qui est d'avoir d'abord à se débrouiller dans un environnement en le segmentarisant, le comparant, l'échangeant, le transversalisant, le possibilisant, l'indexant, l'indicialisant. Tout cela parmi des champs perceptivo-moteurs et logico-sémiotiques encore très actifs. Puis seulement après et épisodiquement de se représenter les choses plus extractivement, plus abstractivement, par des signes analogiques et digitaux pleins (à référents déterminés), qui nous donnent alors l'illusion de pouvoir nous contenter d'eux et de nous passer presque du Monde, devenu simple référent, bref d'être des créateurs, des démiurges. Les conceptions platonicienne et même kantienne de la mathématique sont le climax de cette prétention, alors que d'y voir la coordination générale des index concrets, puis des indexations abstraites, explique à la fois son historicité laborieuse, la permanence de ses acquis, bref son statut de transcendantal en construction.

Pour le dire en passant, notre définition de la mathématique comme pratique de la coordination générale des index, ou mieux des indexations, fait d'une pierre plusieurs coups. Outre qu'elle semble éclairer le statut à la fois exact et toujours quelque peu magique ou mystique des mathématiques, - rien n'est plus exact, magique et mystique qu'un signe référentiel vide, - elle fait de l'index (opposé à l'indice), en photographie ou ailleurs, autre chose qu'un terme général, bien plutôt un champ vaste et ordonné dont les mathématiques ont exploré les virtualités depuis des siècles. D'autre part, en face de ce plus éminemment coordonnable que sont les purs index, l'art se détache mieux comme compatibilisation (rythmique) des incoordonnables. Il faut alors vérifier que ce sont bien des index et des indexations que manipule le mathématicien. On commencerait à s'en convaincre en parcourant les «objets» mathématiques élémentaires mais riches rassemblés dans les Mathematical Snapshots de Hugo Steinhaus, dont les éditions progressivement augmentées ont couru de celle de 1938, à Oxford University Press, à celle de Flammarion de 1964, Mathématiques en instantanés. Qu'y a-t-il là sinon directions, pointages d'origine et de fin (ordinalité), poignéescollections (cardinalité), rotations (module), projections, latéralisations (à gauche/à droite), parcours-chemins, etc., bien avant la mesure, qui n'en est qu'un cas particulier. Reste à s'assurer que les mathématiques raffinées jouent avec des «objets» de même sorte, seulement plus épurés ou généralisés. En tout cas, la logique formalisée, sœur des mathématiques, se tient dans une aire toute proche quand Spencer-Brown intitule son système : Logique des Indications.)

Du reste, l'anthropogénie que nous rappelle inlassablement la photographie ne nous invite pas seulement à la modestie, elle nous induit aussi à mieux comprendre nos performances les plus hautes. La condition du génie a partout été d'être un ressourcement à partir des stades anthropogéniques initiaux. Qu'il s'agisse d'un texte philosophique des Présocratiques ou mathématique de Riemann. D'un trait de plume de Mozart ou de Proust. Comme, exemplairement, d'une prise de vue de Stieglitz.

Enfin, à l'égard d'une anthropologie fondamentale, la photographie nous aide sans doute à une dernière conversion, en nous poussant à passer de la catégorisation initiale traditionnelle en Occident : monde/conscience à une catégorisation qui conviendrait sans doute mieux à notre nouvelle situation dans l'Univers : fonctionnements/présence(s). Quand on s'est nettoyé des présomptions que donne une insistance excessive sur les signes référentiels pleins, lesquels finissent par affronter plus ou moins une Conscience et un Monde, on est peut-être mieux disposé à voir que dans l'Univers il n'y a sans doute, au principe comme à la fin, que des fonctionnements (descriptibles) et des présences (non descriptibles). Ce sont ces deux ordres irréductibles que la con-scientia latine, chrétienne, cartésienne, sartrienne, répondant à l'artisanat rationnel et encore à la première industrie, a cru pouvoir fondre, durant deux millénaires, dans la « liberté », conçue paradoxalement comme des fonctionnements présentifiants et des présences fonctionnantes, dont Kant déjà avait relevé les apories. (La catégorisation fonctionnements/présence), avec ses moments principaux, a été définie par l'auteur dans Les philosophies du temps, in « L'art et le temps », Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 1983.)

Or, la photographie, par l'antériorité anthropogénique qu'elle donne aux indices et aux index, est plus présente que conscientielle, et déjoue jusqu'à un certain point les prétentions de création et de liberté pure de la « conscience » classique. A ce titre encore, elle serait pour nous l'objet, ou plutôt le processus, le plus philosophique qui soit.

\* \* \*

La suppression des « Questions de méthode » ne doit pas faire oublier ce qui s'y trouvait d'essentiel. Les remerciements à mon collègue Roger Huybrechts, ingénieur chez Agfa, pour ses réactions toujours éclairantes. Et aussi la dédicace du livre, d'autant plus sincère qu'elle était furtive : A LA MEMOIRE BOULEVERSANTE DE ROBERT CAPA.

## APPENDICE

### PEIRCE ET LA PHOTOGRAPHIE

On fait souvent grand cas, en ce qui concerne la théorie de la photographie, des « index selon Peirce ». Or, loin que la photographie soit éclairée par la sémiotique du philosophe américain, elle est sans doute l'exemple qui en montre le mieux certains défauts. Comme les six volumes des *Collectée/ Papers* de 1930 sont devenus peu accessibles, nos citations renverront presque toutes à l'excellent choix des *Philosophical Writings* rassemblés par Justus Buchler chez Dover en 1940. Les italiques sont de nous.

Les photos comme signes sont d'abord des **ICONES** (104-7), c'est-à-dire des images, des ressemblances, qui paraissent au scientifique Peirce «very instructive» (106) et «highly informative» (119) ; « in certain respects they are exactly like the objects they represent » (106). Cependant, l'iconicité même fidèle n'implique nullement l'existence au sens peircéen. C'est une qualité saisie comme pur possible (80-87), *Tone*, une relation monadique (92), une *Primarité*, *Firstness* (80-87), champ propre des artistes, selon le *potential mood* (111).

Mais les photos comme signes sont également des **INDEX** (107-11), compris comme des **INDICES** au sens français, lesquels sont reliés par un rapport physique, causal, avec leurs objets : «they are physically forced to correspond point by point to nature» (106), et « the fact that is known to be the effect of the radiations of the object renders it an index » (119). L'indexalité peircéenne appartient à la *Secondness* (87-91), domaine de l'événement pur, *Token* (marque), de l'action-réaction en une relation dyadique (92), du « struggle », de l'existence, champ propre des hommes d'affaires, de pouvoir et d'enseignement, selon l'*imperative or exclamatory mood* (111).

On sait que Peirce distingue encore une troisième catégorie de signes, les **SYMBOLES** (112-5), lesquels supposent une loi (« law ») et conduisent à l'argument (« argument »), à l'inférence, à la relation triadique (93), dont Peirce logicien remarque qu'on ne saurait l'obtenir à partir de monades et de dyades, tandis qu'elle engendre toutes les autres relations (tétradiques, pentadiques, etc.). C'est dans ce domaine de la *Thirdness* (91-93), du *Type*, qui est le champ propre du savant, donc de Peirce, que s'étend la *Reality*, objets réticulés en un Monde grâce à l'*Inquiry* « faillibiliste », selon le *déclarative mood* (111), et répondant au critère « pragmatiste » (« pragmaticiste ») : “I do not reason for the sake of my delight in reasoning, but solely to avoid disappointment and surprise» (125). Ainsi, le Dieu de Peirce est *real* sans exister (375-378), visible à l'œil et au cœur : « as to God, open your eyes - and your heart, which is also a perceptive organ - and you see him » (377). Les photos appartiennent-elles à la *reality* peircéenne? Il observe que les « *Dicent Sinsigns* », dont font partie les « *weathercocks* » (girouettes), qu'il privilégie (115, 119, 234), mais aussi les photos, comme il le dit incidemment (119), appellent un « *mode of combination, or Syntax* » de leur iconicité et de leur indexante (115), et que celui-ci « *must be also significant* » (116).

En tout cas, il n'est jamais question chez Peirce que tel signe soit en bloc une icône, tel autre un index, tel autre encore un symbole. Dans la plupart des exemples, le même signe est icône sous tel aspect, index sous tel autre, symbole sous tel autre, et encore ces aspects sont-ils chacun « of a peculiar kind » selon que les autres aspects (« respects ») interagissent avec eux. Bref, les classifications peircéennes visent des objets formels plutôt que des objets matériels, au sens scolastique. Cela tient à son « synéchisme », ou cohérence continue de tout avec tout. Comme à son attachement à Duns Scot : « I am myself a scholastic realist of a somewhat extrême stripe » (274).

Peirce convient que sa sémiotique est compliquée, parfois inextricablement : « It is a nice problem to say to what class a given sign belongs » (119). Mais son faillibilisme statistique le rassure : « But it is seldom requisite to be very accurate ; for if one does not locale the sign precisely, one will easily come near enough to its character for any ordinary purpose of logic » (119).

Revenons-en alors à ce qui concerne les photos. Nous les avons vues rangées parmi les ICONES. Or, cette qualification est vraiment fort large, puisqu'elle s'applique chez lui aux tableaux, aux idéogrammes, aux diagrammes, ce qui est traditionnel, mais aussi aux équations algébriques : « an algebraic formula is an icon » (105-7) ; et même aux sentences : « the arrangement of words in the sentence must serve as icons, in order that the sentence may be understood » (CP, 4.544).

Mais des problèmes plus graves nous attendent lorsque Peirce range les photos parmi les INDEX. Rappelons-nous, pour apprécier les enjeux, que le français et plus généralement les langues romanes font une distinction entre indices et index. Les INDICES (français) sont des effets d'une cause signalant, trahissant cette cause ; étant non intentionnels, ils vont surtout de l'objet vers le sujet. Les INDEX (français) sont des pointements qui, étant intentionnels, vont surtout du sujet vers l'objet. Ainsi, dans notre Philosophie de la photographie, les photos peuvent se définir en toute rigueur comme des indices éventuellement indexés : indices pour le côté nature et le côté technique des empreintes photoniques ; index pour le côté sujet (le photographe) choisissant son cadre, sa pellicule, ses révélateurs, son papier d'épreuve. Pour des raisons que nous avons suggérées dans Logiques de dix langues européennes, la langue anglaise ne fait pas cette distinction indice/index, et ne connaît qu'index (pl. indices).

Or, ce qui gêne ce n'est pas tellement que le locuteur anglais Peirce couvrirait les deux acceptions divergentes (indice/index) par un même mot, -le logicien qu'il est n'eût pas fait pareille confusion, - mais qu'en fin de compte il ne reconnaît que les indices (au sens français), et y ramène les index (au sens français) quand il en rencontre. Ce qui fait que l'INDEX (= INDICE) peircéen couvre à la fois : 1) les indices (français), comme le tonnerre ou les empreintes, dont celles de la photographie ; 2) les index français que sont les pronoms possessifs (« a possessive pronoun is two ways an index », 110), relatifs, démonstratifs, ainsi que les Quantificateurs (« quilibet, quisquam, quidam », 111); 3) les propositions : « a Dicisign necessarily represents itself to be a genuine Index, and to be nothing more » (CP,2.310), étant donné que « every kind of proposition is either meaningless or has a real Secondness as its object » (CP, 2.315) ; 4) les noms de choses existantes une fois prononcés ou écrits : « A Replica of the word "camel" is likewise a Rhematic Indexical Sinsing, being really affected, through the knowledge of

camels, common to the speaker and auditor, by the real camel it denotes » (117) ; 5) les noms prononcés ou écrits de choses imaginaires : « The same thing is true of the word "phoenix". For although no phoenix really exists, real descriptions of the phoenix are well known to the speaker and his auditor ; and thus the word is really affected by the Object denoted. » (117).

Ainsi, pour la photographie, naissent deux inconvénients graves : 1) la notion d'INDEX (= INDICE) invoquée est vraiment trop large, elle s'étend presque à tous les signes sous certains aspects. 2) Pindicialité peircéenne (« to be affected by ») est parfois si ténue qu'elle se réduit à une action cérébrale, ce qui pour typer la physicalité de la photo ne suffit pas. Naît aussi un manque à gagner ; car la tension entre indice et index une fois bien articulée aurait amené Pierce à voir que les opérations logiques inhérentes à la « lecture » des photos illustre remarquablement sa troisième inférence, celle qu'à côté de la déduction et de l'induction il a appelée abduction ou retroduction (150-6). Enfin, si nous nous permettons de sortir un moment de la photographie, l'index adéquatement distingué de l'indice lui aurait sans doute soufflé que la Mathématique, dont il fut tant préoccupé, est coordination générale des index, plutôt que « method of drawing necessary conclusions » et « study of hypothetical states of things », selon la doctrine de son père, le mathématicien Benjamin Peirce (135-49) ; et que la Physique est coordination générale des indices sous cette coordination générale des index. Mais le synéchisme peircéen invitait à réduire les index à des indices. Et il a fort bien remarqué lui-même qu'un philosophe préfère presque toujours la cohérence à la vérité (5-59).

L'on se demandera du même coup pourquoi certains de nos contemporains sont si entichés des « index selon Peirce ». Là encore Peirce sémio-sociologue nous éclaire quand il souligne longuement (5-59) que, pour la convivialité académique, une idée floue et un tantinet fautive est plus rentable qu'une idée claire. C'est le même flou qui, de diverses sources autour de Roland Barthes, a sans doute fait la fortune du « message sans code », lequel est une contradictio in terminis ; d'un « ça a été » où on ne précise guère de quel « ça » ni de quel passé composé il s'agit ; d'un « punctum/studium », dont s'éloignèrent pourtant la plupart des photographes exemplaires ; du très emphatique « c'est la Référence qui est l'ordre fondateur de la Photographie », alors que les indices (français) fèrent mais ne ré-fèrent justement pas, portent mais ne pointent pas, signalent mais ne désignent pas, à moins d'avoir été forgés par l'assassin ou le voleur, et d'être ainsi devenus des index (français) ; d'une constante confusion réel-réalité, alors que pousser la distinction entre Réalité et Réel, comme aussi celle entre Monde et Univers, est l'instrument le plus commode de toute esthétique photographique ; d'un « la chose a été là », alors que rien mieux qu'une photo ne témoigne qu'il y a si peu de « choses », et seulement des états-moments d'Univers en un cours général ; de « l'indicible singulier », quand tout singulier n'est qu'un possible ou une illusion (de la mémoire), comme Peirce le montrait parfaitement dès 1868 dans sa séminale profession de foi anticartésienne : *Somes conséquences of four incapacities* (plus tard, son interprétant-interpreter sera dit « a quasimind », et l'appeler « a person » est « a sop to Cerberus, because I despair of making my own broader conception understood »).

On voudra bien comprendre que nos réserves à l'égard de Peirce sur le thème précis de la photographie sont des exigences fraternelles, puisque l'auteur, implicitement depuis toujours mais explicitement depuis *L'Animal* signé (1980), partage le souci fondamental de Peirce, comme d'Aristote, d'aller toujours, en épistémologie, initialement de l'Objet vers le

Signe, et non l'inverse. Même un index (français), qui va prochainement du Signe à l'Objet, vient lointainement de l'Objet au Signe, comme Peirce le maintient seulement un peu trop fort, alors que pour Saussure, contemporain d'Ernst Mach et maximaliste de «l'arbitraire du signe» (à partir de William Dwight Whitney, 1875), l'Objet glisse au statut d'un simple Réfèrent dont on s'occupera plus tard, quitte à ne jamais le rattraper, en un véritable upside-down épistémologique.

Ainsi, dans la présente Philosophie de la photographie, si les « indices » ont été opposés aux « signes », c'est uniquement en raison d'une définition nominale qui paraissait commode pour souligner le vif contraste des empreintes photoniques, non intentionnelles, avec les touches picturales, intentionnelles, et avec leurs propres index, également intentionnels. D'autant que le français a la distinction signaler/désigner, l'indice signale, les autres signes désignent. Mais il va de soi que, dans le cadre de l'Anthropologie fondamentale, les indices font partie de l'ordre du Signe (la fièvre est pour tout locuteur français le « signe » de l'infection, et a initié la « sémiologie »), et sont même le premier temps de la suite anthropogénique de base : Indices-Index-Peintures-Chiffres. Mais, comme notre définition nominale, pourtant fortement déclarée dans le chapitre 2, en a dérouté certains, il eût sans doute mieux valu, même en Théorie de la photographie, parler constamment le langage de l'Anthropologie fondamentale, si lourd qu'il soit. Peirce était trop confiant de croire, en bon scientifique, que les définitions nominales sont toujours licites et parfois économiques.

**Henri Van Lier**

Philosophie de la Photographie in  
Les Cahiers de la Photographie, 1983