

Source : Version papier de la revue infra-mince numéro 6, juin 2011

Ce document PDF est mis ici à disposition de ceux qui souhaiteraient le télécharger

	<p><b>Infra-mince n°6 (juin 2011)</b></p> <p><b>Revue de photographie</b></p> <p>ENSP – Ecole Nationale Supérieure de la Photographie</p>
<p>Source : <a href="http://www.ensp-arles.fr/publications-inframince.php">http://www.ensp-arles.fr/publications-inframince.php</a></p>	

Dans son numéro 6, de juin 2011, la revue *infra-mince* a publié, dans son dossier « *Champ de recherche* » (page 18 à 61), les six textes suivants :

**Texte 1 – Avant-propos**

(Page 3 ci-après)

Patrick Talbot nous présente Henri Van Lier, son œuvre *Anthropogénie*, sa démarche encyclopédique, et les deux livres qu’il a consacré à la photographie.

**Texte 2 – La coulée suprême du regard**

(Page 5 ci-après)

Arnaud Claass nous livre sa lecture d’Henri Van Lier, et d’autres philosophes, sémiologues et historiens, notamment quant à la production et à l’interprétation de l’image photographique.

**Texte 3 - Anthropogénie, extraits du chapitre 14 « Les images détaillées »**

(Page 13 ci-après)

L'extrait choisi parle des images granulaires (photo, cinéma, télévision) et de leur rupture avec toute les images tracées (peinture, sculptures, gravures).

**Texte 4 – Au-delà des intentions**

(Page 22 ci-après)

La conférence transcrite parle du basculement de la photographie des « champs perceptivo-moteurs » vers les « stimuli-signes » [qui forment d'autres champs qu'*Anthropogénie* appellera « champs logico-sémiotiques »].

**Texte 5 – Corps célestes, Radisic**

(Page 29 ci-après)

Le sujet photographique de Radisic est celui de la peau. Peau des femmes, des hommes, des arbres (écorces). Ici, le sujet est le mapping peau / constellations.

**Texte 6 – Photographie et sorcellerie**

(Page 33 ci-après)

Cet article fait un parallèle saisissant entre les activités traditionnelles du sorcier et celles du photographe.

\* \* \*

## Texte 1 – Avant-propos

Henri Van Lier est né en 1921 à Rio de Janeiro et il est mort à Bruxelles, où il avait passé la plus grande partie de sa vie, le 28 avril 2009, à l'âge de quatre-vingts huit ans. Philosophe, il enseigna longtemps à L'institut des arts de diffusion à l'université de Louvain-la-Neuve. Plusieurs ouvrages désormais introuvables, jalonne son activité intellectuelle à partir de la fin des années cinquante du siècle dernier, parmi lesquelles : *Les Arts de l'espace* [1959], *Le nouvel âge* [1962], *L'Intention sexuelle* [1968], *L'Animal signé* [1980] ; à quoi il faut ajouter une *Philosophie de la photographie* [1983] ainsi qu'une *Histoire photographique de la photographie* [1992], les seuls parmi ses textes que, jusqu'à une date très récente, on trouvait [on trouve encore] en librairie car ils ont été réédités en 2005 par Les Impressions nouvelles. La production éditoriale de Van Lier comporte aussi de très nombreux articles pour *l'Encyclopaedia Universalis*, *l'Encyclopédie française*, les revues *Diogène*, *Communication*, *Critique* et il vaut de signaler qu'il fut souvent l'hôte de la radio pour parler dans des séries d'émission souvent rediffusées par France Culture – par exemple, traitant de la *Logique des langues européennes* ou de *l'Histoire langagière de la littérature française* [trente émissions échelonnées entre 1989 et 1991].

C'est à partir de 1992 qu'il entreprit de rassembler et d'articuler l'ensemble de ses recherches, savoirs et intuitions dans une œuvre monumentale intitulée *Anthropogénie générale* dont la mise en ligne en 2003 rendit progressivement accessible à tout lecteur francophone la totalité de son œuvre écrite, non seulement *l'Anthropogénie générale* mais aussi les *Anthropogénies locales* regroupant les textes et articles mentionnés ci-dessus ainsi que beaucoup d'autres et, pour les lecteurs pressés, un résumé qualifié d'*Anthropogénie succincte* sous-titré *Le Tour de l'homme en quatre-vingt thèses*. Une Fondation Anthropogénie Henri Van Lier était créée au même moment, qui se fixait comme objectif de traduire l'ensemble des textes en anglais et de rééditer les ouvrages épuisés. En langue française, la version informatique d'*Anthropogénie* est immédiatement et totalement accessible sur le site <http://www.anthropogenie.com/> ; quant à la version papier, elle a été, pour la première fois, publiée par les Impressions nouvelles au printemps 2010 ; elle compte 1040 pages et pèse un kilo cinq cents trente grammes. Dans une forme ou dans l'autre, on ne peut que recommander aux lecteurs sachant lire de s'aventurer dans cette forêt de textes.

Il n'est évidemment pas question de résumer ici ce millier de page sur lequel Arnaud Claass, dans le texte qui suit, tout en analysant pourquoi la photographie tient un rôle pivot au sein de la construction de Van Lier, donne suffisamment d'indications à la fois précises et judicieusement ciblées permettant d'en mesurer toute la richesse et complexité. On se limitera donc en guise d'avant-propos à mettre brièvement l'accent sur deux aspects essentiels caractérisant la démarche de l'auteur.

Le premier relève d'une volonté encyclopédique, refusant l'enfermement dans une discipline unique et cherchant obstinément à faire interagir des domaines différents de la connaissance dans un ouvrage qui, partant de la matérialité du corps humain [*les bases*], analyse ensuite les productions culturelles [*les accomplissements fondamentaux*] puis la nature de ces savoirs [*les accomplissements subséquents*] et s'achève avec l'agencement de la vie sociale [*les articulations sociales*]. Selon une démarche qui fut notamment celle de Leroi-Gourhan mais repoussant toutefois la perspective très au-delà du territoire qu'avait exploré ce dernier, ne rabattant la visée encyclopédique ni sur l'exhaustivité, ni sur une grille abstraite, l'auteur cependant la convoque et l'intègre afin de réunir les éléments d'une

synthèse méthodiquement documentée sur la genèse d'*Homo*. Soucieux de décrire méthodiquement cette dernière, il fait entrer en lice progressivement un certain nombre de concepts, eux-mêmes élaborés à partir de structures morphologiques et de leur déploiement dans l'environnement, qu'il étaye aussi par l'apport des sens, du langage et des signes ; ils lui servent à jalonner sur la carte de l'homínisation des parcours au long desquels se produisent de continuels agencements, assemblages, chevauchements, interférences, et à analyser ce qui se joue à chaque carrefour, échangeur ou passerelle. « Ma connaissance de la science sera une sorte de grammaire scientifique – ou logique – ou base générale – ou théorie de la composition – avec des exemples », écrivait Novalis dans l'introduction de son Encyclopédie. Cette définition convient assez bien à l'entreprise d'Henri Van Lier.

Le second aspect concerne plus directement la photographie, à laquelle l'auteur consacra deux livres spécifiques. A propos de ce médium, dans la soixante-dix-huitième thèse de *l'Anthropogénie succincte*, il écrit : « ...l'anthropogénie s'arrêtera à la révolution que fut en 1940, la photographie [car] [...] tous les signes utilisés par *Homo* jusque-là le confirmaient au centre de son histoire ; c'est lui qui traçait ses peintures et ses sculptures, traçait ses phrases parlées ou écrites, traçait les montées et les descentes de ses élans musicaux ou dansés. A ce compte, il s'est toujours perçu comme un petit démiurge [...] Or, une photo ne résulte pas d'un traçage ». L'invention de la photographie est donc le moment, repéré par Henri Van Lier, qui génère une coupure décisive dans l'histoire de l'homme – et par conséquent du monde. Walter Benjamin, Roland Barthes et Vilém Flusser ne disent pas autre chose, et même si chacun de ces penseurs explicite son propos d'une manière différente, ils se rejoignent sur l'essentiel : ce qui est advenu à l'homme avec l'entrée en scène de la photographie [matrice initiale de toutes les images techniques qui devaient suivre] est un événement dont la portée bouleverse non seulement le domaine de la représentation mais toutes les dimensions et facettes de notre rapport au monde. Dominique Jean-François Arago [cité par Benjamin dans sa petite histoire de la photographie] ne croyait sans doute pas si bien dire lorsque, dans le discours qu'il fit devant la chambre des députés le 3 juillet 1839 pour défendre le procédé de Daguerre, il déclarait : « Quand les inventeurs appliquent un nouvel instrument à l'étude de la nature, ce qu'ils en ont espéré est toujours peu de chose par rapport à la succession de découvertes dont l'instrument devint l'origine. » Les deux ouvrages de Van Lier qui abordent la photographie, l'un par le biais de la philosophie, l'autre par l'examen des œuvres, confirment, au-delà de toute possible mesure, l'intuition du secrétaire général de l'Académie des sciences pour la section des sciences mathématiques, par ailleurs député des Pyrénées-Orientales. On comprend mieux ainsi pourquoi, pris dans la masse torrentielle de *l'Anthropogénie*, les deux volumes traitant de la photographie ont un statut particulier – qui leur valu, dès leur conception, de bénéficier d'une impression séparée ; comme si leur double fanal lumineux avait pour l'auteur la capacité de faire signe, d'aimer et d'éclairer en lumière rasante la structure entière de son vaste projet – dont les quelques fragments livrés dans ce « champ de recherche » veulent donner une idée.

Dans les pages qui suivent, hormis la contribution d'Arnaud Claass, tous les textes sont donc d'Henri Van Lier, et il faut ici remercier la Fondation Anthropogénie Henri Van Lier – en particulier Marc Van Lier et Françoise Ploquin – pour avoir accueilli avec enthousiasme le principe même de ce dossier.

## **Texte 2 – La coulée suprême du regard**

A ceux qui ont eu le bonheur de le côtoyer, Henri Van Lier laisse peut-être avant tout le souvenir ineffaçable d'une voix. Orateur exceptionnel bien qu'étranger à tout effet d'estrade, il pouvait entraîner l'auditeur dans des excursions intellectuelles au parcours vertigineux, ouvrant sur des gouffres d'interrogation soudaine ou culminant à des sommets intellectuels granitiques. Le plus étrange est peut-être le sentiment d'une parole, comment dire ?... non pas « habitée », ni soulevée par la houle d'une inspiration due à quelque instance supérieure, mais prise dans le mouvement d'une langue à la plasticité inégalable. Les idées semblaient venir à lui comme autant de présences proférées, rendues possibles par des sauts décisifs dans les actes de langage, avec une immédiateté pour ainsi dire photographique.

Les Impression nouvelles ont publié en mai 2010, en version papier, la fameuse *Anthropogénie* [1] à laquelle il a consacré 20 ans de sa vie [de 1982 à 2002] avant d'en mettre en ligne la version intégrale : il s'agit donc d'une réédition, qui vaut comme image de certaines de ses vues les plus paradoxales sur l'histoire des techniques. Cette heureuse initiative survient au moment où un renouveau d'intérêt semble se dessiner pour sa manière d'aborder la photographie. Longtemps associée d'une manière un peu hâtive, à celle de Vilém Flusser, elle aura connu, comme cette dernière, le sort de certains corpus faisant office de gisements conceptuels tout en étant astreints à une confidentialité aristocratique. Les références qui lui ont été faites récemment dans le champ de la recherche ont montré à quel point elle pouvait contribuer à nous éclairer sur la situation présente.

Ce recours s'oppose à une attitude consistant à jeter par-dessus bord des outils de pensée supposés avoir atteint leur date de péremption au profit de leurs successeurs, investis à leur tour d'un pouvoir quasi incantatoire. Pour prendre l'exemple le plus canonique qui soit, la plupart des textes que l'on peut lire depuis quelques années sur les notions barthésiennes de *punctum* et de *studium* se bornent à les traiter comme des espèces d'intérêt local, qui n'auraient eu de valeur que dans leur contexte théorique et biographique d'origine : longtemps productives, elles auraient été rendues définitivement caduques par les étapes ultérieures de la culture visuelle. Leur mention de nos jours, signerait ainsi un recours crédule aux catégories embarrassantes du ça-a-été et de la subjectivité de Barthes. Pourtant nombre d'esprits plus éclairés s'interrogent aujourd'hui intensément sur la manière dont ces concepts – et bien d'autres – peuvent être réinvestis, réorientés, voire anamorphosés en vue d'une interrogation sur les nouvelles spécificités de la photographie. On n'en citera quelques exemples : Michael Fried bien sûr, certes trop soucieux d'annexer le champ photographique aux solennités assommantes du Grand Art, mais qui montre bien que le *punctum* ne saurait être réduit au registre des réactions subjectives du spectateur ; ou Jan Baetens, intéressé par les interdisciplinarités contemporaines et par l'approche littéraire du médium, grand lecteur de Henri Van Lier auquel *infra-mince* a déjà ouvert ses pages. Mais c'est peut-être Geoffrey Batchen qui offre la contribution la plus étendue. Dans son livre non encore traduit, *Photography Degree Zero : Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida* [2], il déploie non seulement sa propre relecture de l'écrivain français, mais celle d'artistes ou d'érudits comme Victor Burgin, James Elkins, ou Margaret Iversen. Non sans humour, il signale en passant que lors d'un colloque récent à Madrid, l'un des organisateurs crut bon de se lever pour déclarer que tout intervenant qui citerait Barthes serait immédiatement condamné à une amende.

Quoi qu'il en soit, les idées de Van Lier ont été souvent considérées ici, au mieux, comme la formalisation d'une approche essentialiste de la photographie – certes cohérente, mais exagérément redevable d'une conception moderniste du médium, dont les nouvelles évolutions esthétiques, techniques et même politiques auraient fait justice.

Disons-le d'emblée : son approche de la photographie semble relever d'une poétique. Sans doute pourrait-on aller jusqu'à en dire autant des modes d'insertion qu'il en propose au sein de la totalité anthropologique : rien moins que le récit du devenir de l'espèce humaine. La première chose à faire si l'on veut saisir sa pensée sur cette discipline est de laisser de côté le débat improductif sur la « scientificité » ou non de son projet [3]. J'aurais même tendance à dire que sur ce point, ses thèses souscrivent à un impératif contemporain sous-jacent, selon lequel la pensée ne devrait plus se borner à commenter l'événement [cet événement fut-il l'histoire de la photographie toute entière], mais aussi se faire elle-même événement : du moins est-ce ainsi que Baudrillard [à qui il arrive au passage de citer « le philosophe de Louvain »] caractérisait à sa manière le pouvoir disruptif de toute pensée vraiment provocante.

Outre la virtuosité dont il fait preuve dans la formulation des effets sémiotiques, esthétiques ou philosophiques des œuvres qu'il convoque, son style vibrant, presque cruel parfois dans son art de la rupture, ne cesse de resituer l'expérience photographique dans un océan référentiel où se croisent, parmi bien d'autres objets de méditation, la cosmologie et les événements électromagnétiques, la phénoménologie, l'anthropologie, l'éthologie, la biochimie moléculaire, les relations de la mathématique à la sexualité, les arts et la littérature, les langues et l'histoire du rire, la cybernétique et le mobilier, les neurosciences et la bande dessinée.

Si la photographie fut pour lui un objet de fascination, c'est me semble-t-il, parce qu'elle active des aires de sensibilité et des modalités de fragmentation où affleurent deux niveaux : une couche transhistorique [et sans doute archaïque] de l'expérience humaine du rapport à l'Être et un *feed-back* constant des évolutions technologiques, jusqu'au plus récentes, sur la notion même de « monde ».

Il convient donc d'imaginer un tableau dont les limites extrêmes seraient, disons, le biface du paléolithique inférieur et le courrier électronique, et dans lequel la photographie viendrait s'inscrire comme une sorte d'espace nodal. Mais s'il fallait trouver le lieu critique du médium tel qu'il le conçoit, dans ses fonctions de prélèvement, de cadre-fenêtre, de cadre-limite, de description, d'analogie, d'équivalence poétique, ce serait celui où se dresse fièrement une créature qui constitue son motif d'étonnement inépuisable. Et cette créature n'est autre qu'*Homo erectus* lui-même, cette figure révolutionnaire, qu'il définit avant tout, on le sait, comme être angulaire. Car s'il est une image qui fait les délices de Van Lier, c'est bien celle de ce corps à la verticalité instauratrice, pourvu de membres capables de se plier à angle droit, et dont les mains sont munies de « doigts pointeurs » activant une symétrie latérale, elle aussi révolutionnaire.

D'emblée, le nouveau stade évolutif de l'espèce est assimilé à celui d'un être scrutateur, désignateur, puis *cadrant*. Mais l'originalité de Van Lier est de voir la conversion photographique du monde, l'un des grands accomplissements de l'ère moderne, comme l'application sophistiquée d'une capacité humaine très ancienne. Il livre la photographie à un retour paléoanthropologique sur cette idée de *Homo erectus* comme organisme *frontal et transversalisant*, c'est-à-dire disposant du pouvoir d'étaler et de réguler frontalement devant lui des objets comme indices les uns des autres : ainsi peut-il les considérer, les évaluer, et surtout les intégrer dans des systèmes mentaux de relations et de projets. La puissance d'investigation et d'abstraction du regard humain, qualifiée de *bidimensionnalité possibilisatrice*, prépare ainsi une ouverture nouvelle, celle d'un être-au-monde informé par deux mutations : l'*étendue* devient espace, la *durée* devient temps. L'homme s'équipe alors d'un double pouvoir d'inclusion-exclusion, d'une *panoplie* pour la délimitation des phénomènes. Il s'approche de

la *saisie synchrone du monde* et accède enfin aux capacités plénières ouvertes par le régime indiciel, celui de l’empreinte par contact ou à distance grâce à la *main traceuse*. Et, lorsqu’il finit par choisir comme support non plus l’étendue indifférente de la grotte paléolithique mais une aire de figuration *délimitée*, il invente le « cadre » : ici, Van Lier rejoint d’ailleurs l’historien d’art Meyer Schapiro lorsque ce dernier analyse la domestication progressive de cette notion, ne serait-ce que dans le choix d’un rocher comme support fermé sur lui-même, plutôt que de la surface pariétale sans périmètre [4]. La voie est ouverte pour l’étape suivante, celle du *carré inscripteur*. L’*Homo erectus* est le *possibilisateur* de la photographie à venir.

Comment Henri Van Lier considère-t-il la figure du photographe ? Où le place-t-il dans ce cortège de l’histoire des pratiques symboliques, lui qui refus l’image de l’artiste comme démiurge, lui préférant le rôle d’un facilitateur de l’être sur Terre ? Je crois qu’il le voit comme le vecteur d’une expérience techno-esthétique irremplaçable, où les appareillages somme toute assez rudimentaires, y compris ceux de l’imagerie numérique, rendent possibles des schèmes liés à l’homínisation elle-même – ou à l’*homínescence*, selon l’expression de Michel Serres.

Le photographe peut être vu comme un opérateur qui prolonge, dans son commerce codé avec les apparences, l’angularisation cognitive de l’espace. Mais il perpétue un autre fantasme, lui aussi archaïque : celui d’observer le monde tel qu’il existerait en l’absence de l’homme. Ici, malgré son intérêt passionné pour toutes les formes de communication [voir ses pages étonnantes sur les langages visuels de la publicité], Van Lier partage encore incontestablement avec Baudrillard un intérêt juvénile pour l’idée de la photographie comme un acte de *déprise* : elle est capable de nous livrer à la puissance d’illusion radicale des apparences, enfin délivrées de la tendance caractéristique de l’homme occidental à la surproduction de sens. Car si la machine de vision est un instrument scopique d’explicitation, elle est aussi un moyen pour l’opérateur de s’abstraire de son propre regard. On connaît la parabole choisie par Van Lier, celle de l’appareil muni d’un déclencheur automatique et caché dans un fourré, auquel serait dévolue la tâche de saisir le passage furtif d’un animal sauvage. Or ce déportement semble valoir, selon son raisonnement implicite, pour tout acte photographique, jusque dans sa tessiture la plus palpable. Le photographe en éprouve à tout moment l’expérience concrète : de fait, l’œil que l’opérateur place derrière son viseur à télémètre [le droit en général] est en quelque sorte remis à la machine, tandis que l’œil gauche garde un contact direct avec la situation changeante ; dans le cas du boîtier 24x36 Reflex, le taux d’absorption perceptive est plus grand, mais le miroir qui se lève au moment de la prise obture la vision ; avec l’usage de la chambre à grand format, le photographe est encore celui qui s’écarte de la machine au moment où il libère la surface du négatif avant de l’exposer ; quant à l’écran d’affichage de l’appareil numérique, il propose le « temps réel » de sa scène mouvante comme un potentiel d’arrêt sur image. L’acte photographique, en somme, est toujours la conjonction d’une invasion et d’un retrait, d’un vouloir et d’un dessaisissement. Le photographe est celui qui se met en posture de dégagement, comme le fait aussi remarquer Jean-Christophe Bailly dans une belle méditation de *L’Instant et son ombre* [5].

Au fond, bien au-delà de cette idée de l’image autoengendrée, Van Lier n’aura cessé de se demander *qui* fait réellement l’image. Cette dernière répond évidemment toujours à une intention. Mais le concept même est soumis à son tour à la nécessité de comprendre ce qu’est exactement l’intentionnalité. Nous ne sommes jamais sûrs de savoir si l’acte photographique enregistre un événement ou si c’est cet acte même qui *produit* l’événement [6].

Intention comme projection mentale d’un côté. De l’autre préséance d’un réel redéfinissant le sujet photographiant qui est le siège de cette intention. Et au centre de cette révolution permanente, la question incessamment reposée du pouvoir de vérité des images photographiques. Sur ce terrain il

serait imprudent d'assimiler Henri Van Lier à un passeur de la théorie des indices, des icônes et des symboles de Pierce, qui joua un si grand rôle dans l'étude de la photographie. D'abord parce que la typologie établie par ce dernier ne se réduit nullement à ces trois notions, qui appartiennent à une série de concepts beaucoup plus vaste, comprenant également *qualisign*, *sinsign*, *legisign*, *rheme...* [7] ; ensuite parce que Pierce affirme qu'aucune de ces trois dimensions ne saurait exister au sein d'une unité visuelle de manière absolument indépendante des deux autres ; enfin parce que Van Lier sait parfaitement que Pierce est encore un réaliste médiéval, qui conçoit l'univers comme un « réservoir d'intentions divines ».

Mais surtout s'agissant de Pierce comme de Van Lier, une erreur persistante a consisté à croire que leur reconnaissance du statut de la *trace* de la photographie [le fait qu'elle soit engendrée par la lumière réfléchie par un objet réel] entraînait automatiquement une croyance dans sa vérité [8]. En effet, ces deux notions, qu'il s'agisse de photographie argentique ou numérique, relèvent de domaines substantiellement distincts. Pour illustrer cette affaire apparemment retorse mais en fait très simple, je convoquerai un exemple assez éloquent. Au cours d'un colloque, l'historien d'art Joel Snyder, cherchant une parabole efficace, proposa l'illustration suivante : soudain désireux de faire un portrait de son voisin à la table de discussion, il s'imagine dirigeant son appareil vers lui. Mais au moment précis où il le déclenche, son modèle éternue. De sorte que le résultat ne donne à voir, en lieu et place d'un visage, qu'une forme filée, illisible. De quelle vérité une telle « image » témoigne-t-elle ? L'indice du modèle est bien présent sous les aspects de ses filaments brouillés, mais ces derniers ne lui « ressemblent » pas. A vrai dire, il ne nous reste plus grand-chose à faire pour définir cette situation, sinon user de nos approximations verbales, en disant que nous sommes en présence de l'image floue d'un être humain.

Or la difficulté qu'il y a à formuler la nature de cette expérience vient du fait que nous avons spontanément tendance à croire que la nature indicielle de l'image photographique entraîne sa fiabilité. Loin de se cantonner à un causalisme mécaniste, Henri Van Lier s'efforce d'en démasquer les faux-semblants. Il réfléchit posément à cette relation asymétrique entre *imprégnation par genèse physique* et *pouvoir de vérité*, entre *flaques d'ombre et de lumière* d'un côté, images de l'autre. Curieusement, c'est dans un texte de la sémioticienne Maria Giulia Dondero, consacré à la photographie de sport [9] que l'on trouve un autre renvoi explicite à sa théorie. Analysant les effets de croyance propres à ce genre d'illustration, elle rappelle avec insistance, à son tour, que la production de la trace [l'imprégnation, l'indice] ne veut aucunement dire que ladite trace fonctionne comme « empreinte véridictoire ». Car la trace n'est pas toujours empreinte *au niveau sémiotique* : « Valoir comme témoignage n'est pas une condition *a priori* de toute image photographique mais un effet de ses pratiques de réception. » Pour le dire autrement, la « vérité » reconnue par le récepteur dans l'image comme un fait de nature, est en réalité le fruit de consensus complexes, liés à des modes sociaux d'organisation du sens. Comme l'écrit Maria Giulia Dondero, toute photographie « documente l'existant, mais cela ne peut garantir la vérité du représenté ». Car l'accord sur une telle vérité repose précisément sur des *normes communicationnelles* : la valence sociale diffère de la genèse physique. Une fois encore comme le formule de son côté Michel Frizot, « la photographie relève simultanément des trois catégories de signes pierciens, bien qu'ils ne s'appliquent pas au même niveau phénoménologique [ou à leurs niveaux de considération] [10] ». L'indice renvoie au mode de production de la photographie : c'est le déluge de photons. L'icône, elle, renvoie à son facteur de ressemblance : c'est une image homothétique à son objet source. Quant au symbole, il relève de nos projections, tant personnelles que collectives.

La fonction indicielle, donc, n'implique pas en soi la ressemblance : le phénomène déterminant reste le déluge de photons sur la surface sensible, que cette dernière implique une transformation des halogénures d'argent en argent-métal ou un *pattern* d'impulsions électriques. Si les zones argentiques latentes ou le réseau de microcharges d'énergie produisent des ressemblances homologues avec



leur source [le footballeur, le vase de fleur ou le paysage photographiés], ce n'est qu'en fonction d'optiques précisément conçues pour domestiquer les rayons lumineux de manière à obtenir cet effet, s'adressant à un récepteur lui aussi dressé à instaurer du sens selon ce dispositif.

Evidence, dira-t-on. Mais une évidence dont la nature de convention culturelle, longtemps inaperçue, fait l'objet depuis quelques années d'un vaste effort de déconstruction théorique. De cet effort-là également Henri Van Lier aura été un pionnier, lui qui nous exhorte à ne pas confondre la production et l'interprétation de l'image : ainsi préfigure-t-il les considérations les plus récentes sur ce mélange de croyance et d'incroyance que nous vouons aux photographies, chacune de ces attitudes étant en quelque sorte indéfectiblement liée à l'autre dans une rotation perpétuelle. On le voit, Van Lier ne saurait être rangé dans le camp des essentialistes, car il établit, tout comme Jean-Marie Schaeffer [11], une distinction non seulement entre la *vérité* de l'image et la *réalité de son origine*, mais aussi entre sa matérialité et ses pratiques interprétatives.

Photons. Grains d'argent. Pixels. Henri Van Lier se sera également intéressé très tôt aux relations entre notre fantasme de continuité d'une matière du monde et le discontinu des substances imageantes. Mais ses considérations ne se contentent ni d'un intérêt immodéré pour les textures, ni d'un fétichisme de la technique. Il explore les filiations secrètes entre analogique et numérique. La structure cristallographique de la photographie traditionnelle, avec son facteur de dispersion, est abordée comme un espace stochastique : il reste de l'espace entre les unités chimiques, et la façon dont elles sont affectées dépend de conditions de quanta, de grains d'énergie électromagnétique. Mieux : sur le plan formel, dès la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, « ce sont les peintres qui ont vu que tout était à revoir et à reconstruire, inventant les granularités de l'impressionnisme » [fig.1]. Cependant l'argument ne se limite pas à l'idée vulgaire d'une « influence » de l'invention de la photographie sur le pictural. Le processus est plus ample. Il concerne l'expansion, en science comme en art, du modèle des quantités discontinues d'énergie : l'invention par Duchamp du *ready-made* et son abandon de la peinture rétinienne au profit du mentalisme, constituent un moment *liquidateur*, provoquant un *saut quantique* jusque dans notre conception de l'art.

Alfred Stieglitz est alors abordé d'une manière originale, en particulier par le biais du traitement des nuages tel qu'il le met en œuvre dans ses *Equivalences* [fig.2] : il est ce photographe contemporain de la théorie de la relativité, du cubisme puis de la mécanique quantique, et qui prouve enfin que « la photographie n'est ni une peinture bonne ou mauvaise ni une peinture autre... mais un saut épistémique et ontologique ». Ces images de nuages ne se bornent donc pas à confirmer l'abandon définitif du pictorialisme par Stieglitz. Elles signent, au sein même de la disponibilité photographique, un nouveau mode corpusculaire de passage du percept à la perception.

Mais Van Lier aborde également la relation du regard de Stieglitz à la figuration-défiguration cubiste. Il renvoie à la fameuse réaction de Picasso face à une autre image légendaire du photographe américain, *The steerage*, réalisée en 1907 [fig. 3], où lignes, plans et profondeurs de l'entrepont s'affrontent dans un jeu d'abstraction. Découvrant cette œuvre sept ans plus tard, le peintre déclarera que « Stieglitz a compris ce qu'est la photographie ». Le démantèlement des objets et l'intrication planaire des surfaces, dans un médium comme dans l'autre, sont ainsi rangés par Van Lier dans la catégorie plastique de l'insert, qui préfigure certains procédés de style de l'imagerie numérique ou de l'infographie. Pour autant, la photographie numérique n'est pas vue comme une technologie qui aurait vocation à transcrire la réalité dans une sorte de cubisme électronique, mais comme un facilitateur d'incrustations multiples : « La digitalisation implique la porte ouverte à tous les recadrages, jusqu'à la création d'un espace-temps tout entier fenêtrant-fenêtré, en inserts d'inserts, en windows. »

On le voit le philosophe se refuse à l'idée d'une rupture essentielle entre l'analogique et le numérique. Mieux encore, l'état chimique semble anticiper la technologie qui lui succède et l'invention de la reproduction photomécanique, avec sa transcription en points, en est une manifestation : « Rien n'est plus digitalisable que les granulations. » D'un autre côté le numérique engendre bel et bien de nouvelles formes de contiguïtés. Dans un dialogue fantastique entre François 1<sup>er</sup> et Léonard de Vinci, par exemple, Van Lier met en scène le basculement de l'argentique au numérique comme passage à un état nouveau de la représentation visuelle, devenue [redevenue ?] une forme d'*écriture*. Le Léonard imaginaire, dans la fable d'un géniale prescience à cinq siècles de distance, peut imaginer une photographie numérique, ouvrant le domaine de la perception à celui de l'invention, capable de joindre l'enregistrement direct des aspects du monde à une composante de l'écriture, le trait : grâce à un processus qui « courrait de trait en trait jusqu'aux bords du cadre, l'image pourrait donc souscrire à la fois l'engendrement du « monde » et celui des idées ». Et elle le ferait non pour s'interrompre dans cette rencontre avec ses bordures, « mais pour en refluer », renouvelant ainsi de façon dynamique la « topologie de l'englobant et de l'englobé » qui fonde notre condition d'êtres imageants.

Mais le terrain d'investigation de la photographie reste le caractère temporellement fragile et fluent de toutes choses. L'image [tout au moins l'image directe] est le saut de carpe d'une intelligibilité toujours susceptible de remises en cause. Le sens n'est jamais un dépôt de garantie mais un pari, un apogée où *rien n'est stable, ni instable, mais métastable*. Analogique ou digitale, l'image-instant est un agrégat porteur des virtualités qui la précèdent et celles qui lui succèdent : un peu comme si toute photographie était à la fois un cadrage et un décadage, une non-résolution ou, comme le disait à sa manière Pascal Bonitzer, une « scénographie lacunaire ».

Tout indique que le philosophe belge voit en quelque sorte la photographie comme un moyen de produire des angles, non seulement dans l'espace, mais aussi littéralement dans la matière temporelle. Car le passé, le présent, l'avenir et l'acte-moment de toute image occasionnent eux aussi une forme de cadrage chronique.

C'est à un genre spécifique que Van Lier applique brillamment ses idées sur l'évolutivité de toutes choses : le portrait dans son lien avec la perception de soi. Il prend acte de l'évanouissement de l'idéal de la personne humaine tel qu'il est apparu à la Renaissance, celui d'une consistance mutuelle du sujet et du vouloir. L'unique valeur cardinale de la personne est celle du processus même de son individuation. Le devenir n'est plus une succession d'accidents qui « arriveraient » au sujet. L'art du portrait photographique est vu comme une médiation par laquelle peut se donner à voir le passage du moi-même à un autre motif, celui du « X-même comme état-moment d'univers ». Certes Van Lier n'est pas l'inventeur – et ne se considère pas comme tel – du déplacement des appartenances [12]. Mais il se démarque de la théorie, rapidement devenue académique, de la fragmentation de la conscience sous les effets de la technique et du capitalisme. Tout en invitant à renoncer à l'idée de la consistance du sujet, il repère une continuité insoupçonnée entre l'expérience physique, l'expérience chimique, ou électronique de la photographie de portrait et les fictions du virtuel. Bien sûr l'ordinateur, avec ses promesses d'immersion, prétend libérer l'utilisateur de son corps tout en le confinant dans une activité motrice minimale. Il ménage une rencontre entre le fantasme de l'expansion physique intégrale et la haine des limites corporelles et des désordres sanglants de l'organisme. Il n'en reste pas moins qu'il offre aussi de nouvelles perspectives à des « déplacements d'appartenance, pour d'autres indifférences et d'autres tendresses ». La pensée de Van Lier peut être ici rapprochée, entre autres et au-delà de la photographie, des expériences d'un artiste-architecte-informaticien comme Marcos Novak qui, dans l'une de ses œuvres, assimile le cybernaute à un derviche tourneur pris dans la giration extatique de ses identités [fig. 4]. Spécialiste des cyberconstructions liquides et des échanges informationnels, il soutient lui aussi que la simulation, par exemple celle des casques d'environnement vidéo, insiste sur l'incarnation *en raison même* de son artificialité. Dans des formes nouvelles de narration électronique, le moi est réenvisagé comme construction germinative et comme

Source : Version papier de la revue *infra-mince* numéro 6, juin 2011

Ce document PDF est mis ici à disposition de ceux qui souhaiteraient le télécharger

reséquenciation des matériels codés de la génétique. Les « transformations plasticiennes du vivant » répondent à des variations dans les séquences d'acides aminés engendrant les protéines, selon un principe lui aussi digitalisable [13].

Tout cela, dira-t-on, semble loin de l'expérience concrète du spectateur face aux photographies. Rien n'est moins vrai. Pour s'en convaincre, il faut lire certains commentaires d'images dans lesquels Henri Van Lier, descendant au plus profond de l'expérience sensible, pratique une écriture d'une beauté souveraine. Comme ceux où il évoque la « décompression de l'étendue » chez Kertész, la tension « entre organisme et rôle » chez Sander, l' « angularité osseuse » chez Dorothea Lange, le « décalage tranché » chez Hockney [fig.5]. Ou ce passage où il aborde le mélange de lassitude attentive, d'espoir indéclinable, d'acceptation du destin et d'apparent débraillé technique propres à Robert Frank, sous l'angle de la poussière photonique [fig.6], « traitée dans un « mélange de ferveur et de désespérance cosmologiques ». Ou encore l'œuvre de Marc Trivier, exemplifiée justement par son portrait de Frank [fig.7], et qui aime aller droit au corps, même au visage. Mais comme abandon, comme coulée. Jusqu'à la coulée suprême qu'est le regard.

Arnaud Claass

### Figures :

(Consultables dans la version papier de la revue)

Fig.1 – CLAUDE MONET : LA GARE SAINT-LAZARE, 1877, « ce sont les peintres qui ont vu que tout était à revoir et à reconstruire »

Fig.2 – ALFRED STIEGLITZ : EQUIVALENT, 1926. « la photographie, ni une peinture bonne ou mauvaise, ni une peinture autre »

Fig.3 – ALFRED STIEGLITZ, THE STEERAGE, 1907, "l'espace-temps, fenêtrant-fenêtré, les inserts d'inserts".

Fig.4 – MARCOS NOVAK : LIQUID ARCHITECTURE, 1991, EXTRAIT DE L'INSTALLATION *Les Transformations plasticiennes du vivant*.

Fig.5 – DAVID HOCKNEY : MERCED RIVER, YOSEMITE VALLEY, 1982, "le décalage tranché".

Fig.6 – ROBERT FRANK : SICK OF GOODBYS, 1978, la "poussière photonique".

Fig.7 – MARC TRIVIER : ROBERT FRANK, 1982, "Droit au corps, même au visage ».

### Notes :

[1] – Collection « Réflexions faites », Bruxelles, mai 2010.

[2] – MIT Press, Cambridge [MA], Etats-Unis, 2009.

[3] – Les histoires de la photographie qui se veulent les plus expertes sont elles-mêmes soumises, on le sait, jusque dans les parages de la grande modernité historique, aux aléas du goût.

[4] – Meyer Schapiro, *Style, artiste et société*, Gallimard, Paris, 1982, p.8 et suiv. : « Les peintures rupestres du paléolithique ont lieu sur un fond non préparé, la paroi rugueuse d'une grotte... L'artiste travaillait alors sur un champ sans limites établies, et pensait si peu à la surface comme fond distinct qu'il peignait souvent sa figure animale sur une surface antérieurement peinte sans effacer celle-ci, comme si elle était invisible au spectateur » : on le voit, l'image antérieure du cadre ne connaît pas encore non plus l'idée de sa persistance comme telle.

[5] – Seuil, Paris, 2008, Ou encore, selon les termes d'André Bazin, une « genèse dont l'homme est exclu ».

Source : Version papier de la revue *infra-mince* numéro 6, juin 2011

Ce document PDF est mis ici à disposition de ceux qui souhaiteraient le télécharger

[6] – A cet égard, je renvoie à ma conférence « Le retournement photographique », lors du colloque *D'où venons-nous ? Retour sur l'origine*, 20<sup>ème</sup> Forum Le Monde, Le Mans, 2008, dont les actes ont été publiés aux Presses universitaires de Rennes. J'y développe l'idée selon laquelle la situation photographiée est le produit de l'acte autant que de son origine.

[7] – Lire à ce sujet James Elkins, in *Photography Theory*, Routledge, Londres, 2007, p. 130.

[8] – Barthes lui-même a reconnu avoir succombé à cette erreur dans ses premiers écrits sur la photographie.

[9] – Revue *Nouveaux actes sémiotiques* de l'université de Limoges, 2007, accessible en ligne : [revues.unilim.fr](http://revues.unilim.fr)

[10] – In *Photography Theory*, Routledge, 2007, p. 269 et suiv.

[11] – *L'image précaire. Du dispositif photographique*, Seuil, Paris, 1987.

[12] – Lorsque Stieglitz écrit : « Je suis confondu avec l'instant, de tout mon être », il rejoint les spéculations de Saint-Augustin et renvoie à sa propre lecture de Bergson.

[13] – L'œuvre du mathématicien René Thom est une des sources d'inspiration d'Henri Van Lier, ainsi que celle du philosophe Gilbert Simondon, avec son concept de transindividuation, qui marque également Gilles Deleuze et Bernard Stiegler.

## **Texte 3 - Anthropogénie, extraits du chapitre 14** **« Les images détaillées »**

L'intégralité du texte du chapitre 14 d'*Anthropogénie* est disponible à l'adresse suivante

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

Nous ne reprenons ici que l'extrait publié par *infra-mince*

### **14I. Les images granulaires du MONDE 3**

C'est en 1840 qu'apparaissent les premières photographies, du moins si on laisse de côté les *daguerréotypes*, qui sont des empreintes photoniques monotypes, dont l'influence fut courte, et qu'on va droit aux *talbotypes*, obtenus par tirages indéfinis et recadrables à partir d'un négatif diversement développable, et dont le protocole fait encore l'essentiel de la photographie d'aujourd'hui. Vers 1900, des empreintes de ce genre donnèrent lieu au cinéma, quand on trouva la manière de les dérouler convenablement. Et lorsque de chimiques les grains devinrent électroniques, la magnétoscopie vint compléter le nouveau dispositif imagétique d'Homo. Chaque medium, photographie, cinéma, magnétoscopie, a ses caractères propres. Mais il sera fructueux pour l'anthropogénie de dégager d'abord leurs caractères communs.

#### **14I1. Les traits communs**

##### **14I1a. La granularité. Homo aiguilleur. Déclit. Déclenchement**

Toutes les images détaillées d'Homo, depuis l'origine, avaient été produites par des tracés volontaires, sauf dans le cas de rares et vagues empreintes obtenues sur une surface imprégnable. Elles étaient sorties de ses mains planes et symétrisantes taille par taille, trait par trait, - la tache étant un trait plus libre. Que ce fût dans le continu-proche du MONDE 1 ou dans le continu-distant du MONDE 2, les images résultaient d'un cerveau et d'un corps imageurs, donc assimilateurs (sem, ad), qui jouaient le rôle de médiateurs entre un imagé et un imageant (sem, im), et cela en une suite de décisions où il y avait, à tout moment et dans chaque portion, moyen de revenir en arrière, globalement ou partiellement. Homo transversalisant était ainsi

confirmé dans son sentiment de producteur et d'initiateur, parfois de cocréateur ou de créateur presque divin.

Au contraire, avec l'image granulaire, introduite par la photographie, il s'agit d'empreintes obtenues à partir de photons imprégnant une préparation sensible, chimique ou électronique. Est ainsi exclue la possibilité de construire trait par trait. C'était une première dépossession d'Homo.

D'autre part, dans l'image granulaire photographique, cinématographique, télévisuelle, le producteur cesse d'être *entre* l'imagé et l'instrument capteur, comme l'étaient le graveur, le sculpteur, le peintre. Le photographe, le cinéaste, le vidéaste sont *le long de, à côté de*, obéissant à un processus qui se déroule de façon largement indépendante d'eux, et pour l'essentiel a lieu entre l'imagé et l'appareil enregistreur. C'est à la vue des contacts et à la projection des *rushes* que l'intervenant hominien saura un peu ce qui s'est passé. Et au montage qu'il saura un peu ce qu'il voudrait qu'il se passe.

Enfin, l'empreinte granulaire, étant faite de particules activées une à une, ou par groupes restreints, se prête à d'innombrables macro- et microdigitalisations, où des populations de grains sont mises en relief ou au contraire gommées par le couplage avec des réactifs chimiques, avec des computers digitaux (ordinateurs) ou analogiques, avec des charges (CCD, coupled charge device), avec des angles et profondeurs d'approche (scanners), etc. Mais ces élaborations, pourtant produites par Homo, et obtenues par ses artifices souvent fort savants, au lieu de lui donner le sentiment d'être constructeur des choses, ou coconstructeur des choses avec un Dieu ou une Raison, le confirment dans le sentiment d'être plutôt un déclencheur et un aiguilleur, tandis que le gros et parfois l'essentiel se jouent indépendamment de ses interventions.

#### **14I1b. La fenêtration mobile, "prise" de vue. La saisie fenêtrante-fenêtrée**

Le cadre fut redéfini du même coup. En effet, quand au néolithique Homo invente le cadrage et que le cadrage contribue à inventer Homo en retour, le cadre est lui aussi un tracé de traits-points, - d'index déchargés, refroidis, - fruit d'une décision maîtrisée, destiné à accueillir et exalter d'autres traits, points, taches, tailles prémédités. Or, le cadre de l'image granulaire est presque l'inverse de cela. C'est une béance préalable, une fenêtre mobile qui de soi n'a aucun rapport avec un spectacle déterminé, et qui, se promenant sur un environnement, y ramasse on ne sait quoi d'avance. Avec des effets de champ tenant à l'action des quatre angles droits de la surface réceptrice sensible, au peu de profondeur de champ des objectifs, à l'aplatissement de la durée de l'événement sur l'instant de passage du dernier photon, au fait que l'œil qui vise est toujours en décalage, ou d'espace ou de temps, sur le doigt qui "tire".

Insistons sur la nature du "on ne sait quoi" ainsi saisi. Il est réduit par tout spécimen hominien à des choses-performances-en-situation-dans-la-circonstance-sur-un-horizon <1A3>, et nous avons assez vu que pour le cerveau panoptique et protocolaire d'Homo il faut bien peu de segments pour reconnaître dans une image détaillée, même lacunaire, même seulement indicielle, une "table", une "chaise", "un sourire". Jusqu'ici rien de bien neuf, depuis le paléolithique supérieur au moins <14A1-2>. Mais le déroutant c'est que, en plus de ces constructions perceptives et de leurs rapports habituels, se perçoivent cette fois des rapports qui n'ont pas lieu *entre* des choses-performances préalablement reconnues, mais sont eux-mêmes

de véritables *entités*, suscitant des choses-performances plus ou moins inconnues. Rapports innommés, innommables, suscitant des errants innommables, innommés. Donnant aux indices (rampant dans le grain) et aux index (de la prise de vue) le rôle révélateur et initiateur jusque-là réservé aux images tracées, aux musiques, aux langages.

On précisera que ces nouveaux rapports et choses-performances ne se juxtaposent pas à ceux des mondes traditionnels, mais les pénètrent, les perturbent, les imbibent, les redéfinissent, ou les dé-définissent. Faisant ainsi apparaître le peu de réalité de tous les anciens "cela est", et plus encore de tous les anciens "ça a été". Passant décisivement du continu-proche du MONDE 1 et du continu-distant du MONDE 2 au discontinu du MONDE 3.

Comment dénommer pareils cadre et cadrage? *Fenêtration mobile* convient assez, à condition d'insister sur la mobilité de l'aventure, tout l'opposé de celle de la *veduta* de la Renaissance, laquelle fut sans doute l'ultime accomplissement du cadre comme maîtrise de l'espace, puisqu'il y saisit l'extérieur même comme un intérieur. *Prise de vue* convient aussi, à condition d'insister sur le côté actif-passif, errant, aventurier, de la *prise* et du *pris*. *Saisie fenêtrante-fenêtrée* est à la fois pertinent et éloquent.

### **14I1c. La théâtralisation quotidienne virtuelle. Les installations et happenings**

Faite de grains, l'image granulaire est indéfiniment reconstructible à partir de grains. Autant dire qu'un donné, une fois enregistré par elle, est susceptible d'être réélaboré, analogiquement ou digitalement, de façon tellement économique, rapide et légère, qu'à partir d'un environnement initial s'engendrent une infinité de ses états possibles, voire d'autres environnements. Lesquels souvent ne seront accessibles que dans ses montages ultérieurs, et même n'existeront qu'à leur occasion. Le cas se retrouve en chimie, où à partir d'une molécule connue ou supposée peuvent être presque instantanément explorés toutes sortes d'intermédiaires, mais aussi toutes sortes de résultats qui n'auront lieu qu'un jour lointain ou jamais. Et l'image granulaire est inséparable des vertus de la chimie dont elle résulte.

Cette disponibilité de reconstruction *in infinitum* et *ab ovo*, donne brusquement un sens précis, palpable, familier à la notion d'*êtres virtuels*. Au bord du possible et de l'impossible. Croisant l'exotropie et l'endotropie des cerveaux. En un nouveau réalisme de l'imaginaire, en rupture avec l'ontologisme et l'épistémologie des cosmos-mondes-dharmatao-qui-kamo anciens. Et ouvrant considérablement le lieu, et l'habitat lié au lieu, vers le site, le simple *situs* béant sous la *situation* <1B2>. Titillation constante de quelque Réel sous la Réalité <8E1>.

Comme le son, devenu lui aussi granulaire (son radio, techno, disco, etc), connaît les mêmes fenêtrations que les images, c'est tout l'environnement hominien qui se présente chaque jour un peu plus comme un intergeste et un théâtre quotidiens virtuels <11H3>, dont la publicité est le metteur en scène principal et les centres commerciaux la scène éclatée. C'est jusque dans les galeries d'art et les musées que, moyennant photographies, vidéos, sonorisations omniprésentes, la fenêtration du réel/imaginé tend à remplacer les immédiateurs traditionnelles, naïves, de la peinture, de la sculpture, de l'architecture par des happenings et des installations, où toute apparition visuelle ou sonore est dotée de dimensions "conceptuelles", qui interrogent sur la nature du perçu, de la représentation, du spectateur. Et cela à l'échelle d'un lieu, d'une ville, d'une province <14J1b>, avec presque toujours des échappées sur la Planète, l'Evolution,

l'Univers. Au profit d'un "moi" dissout, ou plus exactement galactique <30K>. Il ne faudra jamais oublier ce bouleversement fondamental au cours des considérations plus particulières qui vont suivre.

## 14I2. La photographie : le grain immobile et fascinant

La photo a la spécificité, grosse de conséquences, d'être immobile sous le regard et mince dans la main. Par là, tous les caractères communs aux images granulaires elle les donne à voir, à palper, à recevoir de plein fouet. En particulier, le grain y apparaît directement ou indirectement d'autant plus fort qu'il y est le résultat de ce que depuis peu nous savons être les "effets quantiques de masse" de son développement <R.jan90>. D'où, quand la photographie se propose des fins artistiques, le privilège qu'y a le noir et blanc, où la couleur ne dissimule pas le grain, et pour finir la lumière.

Ainsi, pour la solidité des cosmos-monde-dharma-tao-quik-kamo traditionnels, c'est sans doute la photographie qui est le plus perturbatrice, qu'il s'agisse de l'image d'une galaxie, d'une ultrastructure cellulaire <7F>, d'un phénomène quelconque du milieu courant. Son immobilité et son impalpabilité montrent crûment que ce qu'*il y a* c'est la rencontre entre des choses-performances extérieures, des photons réfléchis, une plaque sensible, un développement, un tirage, voire des impressions et recadrages ultérieurs. Et que si quelque chose *a été*, c'est cela, et non des réalités indépendantes, celles que l'Occident chercha depuis la Grèce. Du même coup, elle favorise sans doute la coupure primordiale fonctionnements/présence(s)-absence(s) <8A> plutôt que monde/conscience.

En d'autres mots, c'est la photographie qui donne le mieux à saisir que le Réel, dont le grain photographique donne des émergences, échappe largement à la Réalité, qui est le Réel déjà apprivoisé dans nos systèmes de signes <8E1>. Qu'il n'y *a que* des états-moments d'Univers. Et que dans une photo l'état-moment d'Univers saisi n'est pas le "quelque chose" qui a émis les photons, mais bien la "catastrophe chimique contrôlée" (Thom) que ceux-ci ont produite dans une pellicule. Au fil des cultures, Dieu créateur a été sculpteur, peintre, architecte, voire poète et musicien. Il ne sera jamais photographe.

Les photographes exemplaires (les "grands" photographes) sont ceux qui ont accepté ce nouvel état de choses, ou plutôt cet état de non-choses, et ont osé en tirer jusqu'au bout les conséquences. C'est sans doute Stieglitz, autour de 1900, qui le premier comprit toutes ces implications, et qui pour autant créa le premier un vrai et puissant **sujet (d'oeuvre) photographique** <11I3>, comme il y a des sujets picturaux, sujets architecturaux, etc, c'est-à-dire une topologie, une cybernétique, une logico-sémiotique, une présentivité, bref un destin-parti d'existence <8H> singulier et cohérent se réalisant au sein des spécificités de la photo.



Pour l'anthropogénie, la photographie fut porteuse d'une révolution considérable et même fondatrice. Elle est, crûment, des *indices indexés*, et du coup elle invitait Homo à prendre conscience du rôle des indices et des index dans sa propre constitution. Toutes les philosophies antérieures, inspirées par les images tracées et les langages correspondants, avaient cru que les spécimens hominiens se mouvaient d'emblée parmi des signes abstraits transparents et distincts (porteurs un jour d'"idées claires et distinctes"), les invitant à réduire le Réel à la Réalité, et à croire en Occident que celle-ci relevait d'un *noûs*, d'une pensée, d'une conscience. Ostensiblement indicielle et indexatrice, la photographie obligea Homo à se demander si son origine ne remonte pas plus haut, si lui-même n'est pas né d'avoir suscité dans l'Univers, par sa stature transversalisante, panoplique et protocolaire, les indices et les index, sources permanentes, dans leur rencontre, de toute technique et de toute sémiotique ultérieures. Il est éclairant sur l'ethos des spécimens hominiens qu'il leur ait fallu près d'un siècle et demi, depuis Talbot (1840), pour oser commencer à regarder en face ce que la photo suggérait de déplacements sémiotiques, épistémologiques, ontologiques. Le rédacteur de la présente anthropogénie ne l'aurait jamais conçue dans son ordre actuel, avec pour socle la capacité d'indexer des indices, s'il n'avait d'abord été amené à écrire une *Philosophie de la photographie* (1983). Regardée sans préjugé, une photo quelconque, et plus elle est quelconque, est l'objet le plus philosophique qui soit.

La récente digitalisation des photographies, fouettée par leur envoi à travers Internet, pousse à l'extrême leur caractère d'images granulaires thématiques comme telles, puisque les grains numérisés peuvent y être quasiment traités un à un. Sur le web ou ailleurs, les photos digitales diffusent alors au moins trois originalités à conséquence anthropogénique : (a) l'aplatissement de la profondeur de champ, entraînant autour des singularités d'objets le gommage de leur articulation, et donc de leur composition, dans l'environ ; (b) un corps hominien fréquemment perçu comme parcellaire ou pelliculaire, parcelles ou peaux erratiques de visages et d'organes ; (c) la fréquence des messages proposant les corps comme états-moments d'une évolution biologique plutôt que comme apparitions de stabilités psychiques ; ainsi du nourrisson dont une famille proche ou lointaine suit de semaine en semaine par email le devenir de spécimen singulier. Passage confirmé, dans toutes les cultures, de leurs Mondes définis à l'Univers indéfini. Et, en Occident, du Moi substance et individu (*indivisum*) classique ou romantique à un X-même comme état-moment d'Univers. Déplacements des appartenances, pour d'autres indifférences et d'autres tendresses.

### **14I3. La cinématographie : les mouvances sous le mouvement**

Une autre révélation fut faite par le cinéma : l'importance, chez Homo mammalien, des mouvances, qu'on distinguera soigneusement des simples mouvements <2B1>. Pour le physicien, les **mouvements** appartiennent à la cinématique ; les **mouvances**, que la théorie musicale anglo-saxonne appelle **motions** <15B5>, à la dynamique. En projetant à une certaine vitesse sur un écran

bidimensionnel des images granulaires immobiles prélevées successivement sur des mouvements tridimensionnels, le film amène nos systèmes nerveux <2B1> à retrouver, à travers la cinématique bidimensionnelle des lumières et des ombres sur l'écran, non seulement la **cinématique** tridimensionnelle des mouvements originaux, mais encore la **dynamique** des forces dont ils procèdent, et à thématiser ces dernières. Le cinématographe a montré à quel point une des jouissances les plus inlassables d'Homo mammalien est de percevoir des mouvances quasiment pour elles-mêmes. Une séquence filmant la mer, ou des frondaisons et des nuages dans un ciel venteux est presque toujours infaillible. Elle sert même à symboliser l'accouplement, et pas seulement par détour. La différence entre les images-mouvances et les images-mouvements fait celle entre le cinéma et le dessin animé.

Le cinéma rend si bien les mouvances du fait que le référentiel des quatre bords rectilignes et des quatre angles droits de l'écran dégage, dans les mouvements, leurs courbures, justement dynamiques et dynamisantes. D'autre part, les prises de vue y tiennent en des *plans* montés en *séquences*, en sorte qu'une même chose-performance (le même jeu de forces) apparaît discontinûment (ici, là, sous tel angle, sous tel autre, en telle métonymie avant telle métaphore), forçant nos cerveaux dynamistes (et pas seulement cinéastes) à un réveil perceptivo-moteur constant, ainsi qu'à une succession où la cinématique de l'événement (ses transformations) se subordonne à sa dynamique (ses forces sous-jacentes). Combinaison d'énergies cinétiques et d'énergies potentielles, où la prévalence des secondes sur les premières fait souvent la qualité du résultat. Le galop d'un cheval est d'autant plus surprenant et même cumulatif qu'il est donné en apparitions séparées, tout comme un dialogue rebondit et se noue mieux champ contre champ. On aura compris que c'est à l'occasion du montage cinéma que la chose-performance-en-situation-dans-la-circonstance-sur-un-horizon, qui caractérise Homo <1B2>, décompose le plus violemment ses éléments : chose + performance + situation + circonstance + horizon. Et aussi ses prépositions : "en" + "dans" + "sur".

La mouvance cinématographique culmine dans les *effets processionnels* <1C1c>, cette façon de faire glisser des choses-performances les unes derrière les autres dans la profondeur (comme les arbres d'une forêt, les colonnes d'une basilique, les chevaux d'un escadron), et d'intensifier ainsi, à mesure qu'elles s'entre-déplacent, leurs volumes, leurs masses, l'espace général qu'elles construisent et défont, avec les huit propriétés du rythme : alternances, accents, tempos variés, autoengendremens, convections, strophismes, gravitations par noyau, enveloppements, résonances, interfaces <1A5>. *Rashômon* de Kurosawa est si exemplaire parce que l'effet processionnel y abonde non seulement dans la mise en scène, mais remonte jusqu'au thème du film, qui fait revivre successivement un même événement par ses quatre protagonistes : le violeur, la femme, le mari, le témoin, comme en quatre séquences glissant l'une sur l'autre et s'entre-déterminant dans la mémoire et les mémorations du spectateur. Mouvances et processionnalités varient selon le **sujet cinématographique** des cinéastes : métaphorique chez Fellini, métonymique chez Antonioni, etc. Mais elles imposent une règle constante : qu'il n'y ait jamais une action entourée par un décor, comme au théâtre, mais un environnement dont les effets de champ globaux <7A-E> soient tels que tout événement qui y surgit donne à sentir ses forces porteuses sous-jacentes, ses mouvances ; où tout déplacement se mue en procession. Le succès international du cinéma américain à travers le XXe siècle aura tenu à un sens inné de cette vue. Les déboires d'autres cinémas auront tenu à sa méconnaissance.

Au cinéma, le sentiment et la jouissance de la Réalité deviennent alors tels (vs le Réel de la photographie) que celui qui dirige le tournage d'un film est suggestivement appelé en français un "réalisateur" <8E1>. C'est même cette "réalisation" opérée par les mouvances, encore accentuées par les relances de plan en plan, qui fait que *l'histoire* racontée par un film, s'il y en a une, préoccupe peu le spectateur malgré les explicitations parfois redondantes du scénariste. Des admirateurs de *La grande bouffe* mirent des années à remarquer qu'il s'agissait, non d'une exaltation de la mangeaille, mais d'un suicide collectif, assisté d'une femme figurant le giron maternel de la mort. Et l'adaptateur de *A la recherche du temps perdu*, Schlöndorff, confessait qu'au cinéma les subtilités textuelles de Proust devenaient : "une femme qui part, un homme la suit, quand il la rejoint il ne sait qu'en faire, elle repart, il la suit, etc.). La pratique du reportage-fiction et inversement de la fiction-reportage, tient à la nature du cinéma.

L'intrusion du cinéma a eu des conséquences anthropogéniques considérables. Depuis toujours, les images tracées, taillées, gravées, comme les textes parlés et écrits, avaient fait croire à Homo que ses actions intéressantes étaient des processus menant à des fins. Les mouvances cinématographiques lui ont fait toucher du doigt qu'il se contente fort bien de processus purs, sans fin déterminable <13M1>, témoin *Koyaanisqatsi*. Même *le Parrain*, très événementiel, consiste pour les trois-quarts en mouvances et effets processionnels quasiment purs. Symptomatiquement, les films majeurs de Fellini tiennent non pas en un récit, mais justement en "tableaux", reliés par des *leitmotive* musicaux.

Par quoi, moins violemment que la photographie, puisqu'il joue avec la Réalité, non avec le Réel, le cinéma ouvre pourtant lui aussi à l'Univers. Car des processus peu finalisés opposent l'Univers au Cosmos-Monde, où chaque action était intelligible par une cause finale ultime actualisée dans une causalité finale proche, elle-même accomplie à travers des causes efficaces subordonnées. Dans l'imaginaire d'Homo, de même que Dieu ne sera jamais photographe, il ne sera jamais cinéaste, sauf peut-être en Inde, où le Dharma, que nous traduisons par "ordre", est surtout un engendrement inlassable de mouvances. A Bombay vers 1990, les réalisateurs, les opérateurs, les acteurs, le public des films donnaient le sentiment d'avoir spirituellement, fantasmatiquement, habité ce médium depuis toujours.

Le cinéma a eu encore une autre conséquence anthropogénique fondamentale. Etant capable de suivre longuement et avec détail, comme à bout portant, ces mouvances particulières que sont l'envahissement d'une démarche, d'un geste, d'un regard, d'une peau, par les avancées et les retraits de la passion, qu'elle soit mortifère, conquérante ou amoureuse, il a puissamment contribué à montrer qu'il n'y avait pas chez Homo des caractères, ou des conduites, comme le théâtre parlé et écrit et même l'histoire et le roman le donnaient trop à croire, mais uniquement des idiosyncrasies <26E>, combinant d'instant en instant des myriades de facteurs, selon les mille clivages et commutations de nos organisations neuroniques <2A2> et de nos singularités organiques en présence d'environnements eux aussi indéfiniment variés. Le réalisateur et l'acteur cinématographiques ont sans doute des dons particuliers pour la saisie et l'éveil de cette irisation infinie. Il y a entre les vues de l'Evolution multifactorielle <21G3> et le Cinéma plus qu'une contemporanéité fortuite.

## 14I4. La magnétoscopie

### 14I4a. L'image en lumière émise et l'incrustation

La singularité la plus frappante du magnétoscope est qu'il propose des images en lumière émise. Depuis ses origines, Homo n'avait connu de lumière émise que celle du soleil, des étoiles, du feu, des transfigurés, lumières et corps jugés sacrés par leur exception même. Ses images lui avaient toujours été données en lumière réfléchie, faisant ainsi concourir le paysage, la demeure, le meuble, les corps au sentiment d'un lieu dense, d'une durée, d'une étendue (vs le situs, l'espace, le temps abstraits). Or, sur l'écran cathodique, les choses performances, inertes ou vivantes, non seulement émettent leur lumière mais elles semblent consister en elle, pour autant féériques et fascinantes, virtuelles au sens fort. La fortune de la locution "c'est fascinant!" pour exprimer l'admiration contemporaine témoigne peut-être de ce nouveau paradigme.

D'autre part, les images enregistrées et émises électroniquement sont tellement granulaires qu'elles peuvent se multiplier et démultiplier, varier d'angle, se fondre moyennant

tous les intermédiaires, s'anamorphoser, s'incruster, s'apparaître simultanément en transparence. Pareilles "métamorphoses de rupture" sont à cent lieues des *Métamorphoses* d'Ovide, cohérentes et cosmiques, et non seulement mettent à mal le continu-proche du MONDE 1 et le continu-distant du MONDE 2, mais créent le vrai discontinu du MONDE 3, où l'étendue (concrète) le cède à l'espace (abstrait), et la durée (concrète) au temps (abstrait).

Il s'est alors développé un art vidéo dont le propos fut de thématiser les propriétés du nouveau medium, - lumière émise et métamorphoses de rupture, - en produisant des **sujets (d'oeuvre) vidéastiques** (au sens où il y a des sujets photographiques) dont le thème principal serait l'apparition (électronique) et la transponibilité (électronique) de l'élémentaire. Élémentaire de la gestualité dans les vidéos théâtrales de Bob Wilson, élémentaire des spectacles originaires dérivant de programmes informatiques simples chez les Wazulka, élémentaire du son par rapport au silence, de l'information par rapport au bruit chez le musicien John Cage, de la métamorphose comme telle chez Nam June Paik. En raison de ces propos, les effets de champ vidéastiques ont été, jusqu'ici, davantage logico-sémiotiques <7E> que perceptivo-moteurs <7A-D>. Et les sujets d'oeuvre <11I3> vidéastiques aussi.

#### **14I4b. La télévision, medium et média**

Selon le Merriam-Webster, l'emploi de *media* comme un singulier, "un média", est apparu avant la seconde Guerre mondiale dans les milieux de publicité pour désigner les agences de communication de masse. Cet usage, langagièrement impur, puisque *media* est le pluriel de *medium*, est commode pour l'anthropogénie, car il permet d'opposer les *mediums*, à savoir les procédés (photographique, cinématographique, radiophonique, télévisuel), et les *médias*, à savoir les institutions que sont la Photographie (avec ses expositions, ses musées, ses critiques, ses "grands" photographes), la Radio (radios nationales, radios locales), le Cinéma et la Télévision (avec leurs réalisateurs, stars, vedettes). C'est à propos de la télévision que la distinction entre le medium et le média est le plus sensible, et c'est pourquoi nous l'introduisons ici.

Pour l'anthropogénie, la Télévision de petit écran est alors ce média qui, dans des petits cadres de lumière émise, met à la disposition de populations hominiennes très larges le plus extraordinaire analyseur de gestes et surtout de visages et de regards, obligeant chacun à rencontrer l'ethos d'Homo avec ses challenges et ses parades <25> comme aucune psychologie écrite ou parlée n'avait osé rêver de le faire, mettant en particulier à nu la nature du pouvoir (sa nécessaire comédie) en cadrant, serrées et lumineuses, les indexations qui font l'autorité ou la faiblesse <5G2>. Dès 1960, un spécimen hominien (McLuhan) remarquait que le prestige de Hitler n'aurait pas résisté à la télévision, et que l'hitlérisme a supposé la radio, ou alors le cinéma (mouvances et effets processionnels) de Leni Riefenstahl.

D'autre part, tout reportage TV, bon ou médiocre, fait buter chacun sur les civilisations autres que la sienne, lui montrant du même coup que la sienne est "autre" aussi. Le succès des émissions sur les animaux est plus fondamental encore : sans doute Homo y trouve l'occasion d'approcher l'évolutionnisme multifactoriel de l'Univers, donc le sien <21G3>, d'une façon à la fois proche et suffisamment indirecte pour n'en être pas traumatisé.

Ainsi, le rôle des images a été inversé. Dans les peintures et sculptures paléolithiques, dans les poteries néolithiques, dans les temples, les cathédrales, les panthéons païens, elles avaient eu pour mission de confirmer les codes sociaux. Laissée à elle-même, la Télévision comme médium déchire les codes. C'est pourquoi, comme média, elle est si attentivement conforme dans ses journaux, ses interviews politiques, ses cours de la bourse, ses "écrans témoins", ses "grands échiquiers" et ses "marches du siècle", même ses "pieds dans le plat", maintenant le téléspectateur à l'abri de trop de clairvoyance sur autrui et sur soi.

C'est sans doute cette prudence sociale qui fait qu'il n'y a pas de **sujets télévisuels**, comme il y a des "sujets picturaux, sculpturaux, vidéastiques, cinématographiques, photographiques". Avec des exceptions pourtant. (a) Les *clips*, que leur caractère imaginaire et leur brièveté (le statut d'insert) autorisent à montrer de vraies métamorphoses de rupture. (b) Les *indicatifs*, pour des raisons semblables. (c) Les *publicités*, qui contribuent à créer les produits industriels par leur resémantisation imagétique. Car c'est trop peu de dire que la télévision fait de la publicité *pour* des produits, qui lui préexisteraient. En réalité, ce que l'acheteur achète dans sa grande surface, et ce que l'électeur élit dans l'urne, ce n'est pas "X télévisé", envoyé par une lumière émise cadrée, c'est bien "X télévisuel", fascinant comme la lumière émise cadrée elle-même. (d) Certains *spectacles naturels*, où le médium et le média se conviennent si bien qu'ils laissent passer quelque Réel <8E1> sous la convention : inondations, éruptions de volcan, lieux du bout du monde, chasses et accouplements d'animaux.

Croisant constamment la géologie, la zoologie, l'ethnologie dans leur violence universelle, radicale, pratiquement sans commentaire, le flux télévisuel ininterrompu du National Geographic Channel de la fin du XXe siècle a pu passer pour quelque bacchanale contemporaine, quelque culte et méditation quotidiens adaptés à des spécimens hominiens du MONDE 3, se percevant savamment et populairement comme des états-moments d'Univers.

## **Texte 4 – Au-delà des intentions**

Transcription d'une conférence d'Henri Van Lier, le 16 février 1993.

*Le texte qui suit est une intervention d'Henri Van Lier lors d'un colloque sur la photographie dont le thème un peu indigeste était le suivant : « Le droit à l'image et le devoir de la faire, le droit de l'utiliser, de la voir ». Il était organisé à Bruxelles par André Soupart et Jean-Marc Vantournhout pour l'école « Le 75 », avec laquelle l'École nationale supérieure de la photographie entretient des relations régulières depuis quelques années, dans le contexte d'une manifestation globalement intitulée « Autour du photojournalisme » qui eut lieu pendant l'hiver 1993 avec le soutien de l'ambassade de France. Le programme du colloque indiquait comme premier intervenant le mardi 16 février à 10h30 François Hebel, qui était alors, après un premier passage à la tête des Rencontres internationales de la photographie d'Arles, le directeur de l'agence Magnum parisienne [c'est notamment à lui que fait allusion Henri Van Lier dans deux passages difficilement décryptables du texte ci-dessous]. L'intervention d'Henri Van Lier était prévue l'après-midi vers 15h30 après celle de Robert Pledge, créateur et directeur de l'agence Contact par l'image mais il dut y avoir un changement puisque la bande ne laisse aucun doute sur le fait que Van Lier intervint en fait après Hebel. Les autres intervenants de ce colloque étaient Antonio Guzman, Alain Butard, Stefanie Rozenkranz, Jean-Paul Curnier, [autre Arlésien, intervenant à l'ENSP], et Yves Auquier, professeur à l'école « Le 75 ». Françoise Wolff, journaliste à la RTBF, animait le débat. La qualité de la bande magnétique utilisée pour le décryptage est, par endroit, très mauvaise. Lorsque, sur certaines plages, elle devient difficile voire impossible à comprendre, on a préféré renvoyer à une note, une possible interprétation d'un passage chaotique ou l'indication d'un mot, voire d'une expression incompréhensibles. Les mots soulignés sont ceux sur lesquels, de diverses manières, Henri Van Lier appuie fortement ; rires, applaudissements et accentuations emphatiques sont mentionnées en italique et entre parenthèse. Pour le reste, on s'est strictement tenu au texte en l'allégeant de tout ce qui, alourdissant inutilement la transcription, ne contribuait en rien à sa compréhension. A l'intention de ceux qui n'ont jamais entendu l'auteur parler en public, nous aurions aimé pouvoir peu ou prou restituer le côté théâtral, la voix, ses inflexions constantes et puissantes mais, à moins de glisser une partition sous le texte – ce qui de toute façon, eût été décevant – l'affaire n'était pas évidente. Les autres peuvent d'autant plus librement laisser courir leur imagination que le discours est improvisé et que, sans jamais perdre le fil de sa pensée, Henri Van Lier la laisse aussi largement vagabonder. Ce caractère de libre et joyeuse oralité revendiqué par l'auteur est émaillé d'un humour qui peut parfois paraître quelque peu offensant lorsque, par exemple, il exécute rapidement Jakobson, se gausse d'un certain art conceptuel ou bien affirme l'obligation du mensonge massif de la part des hommes politiques. Ces saillies font certes partie de la « performance » que constitue cette intervention mais on aurait tort de les prendre pour des plaisanteries gratuites car, comme le bref extrait d'Anthropogénie publié dans ce numéro suffit à le démontrer, elles renvoient à un point de vue longuement médité et génialement articulé. [PMT]*

\* \* \*

Selon la définition naïve, le reporter est quelqu'un qui rapporte... et c'est quelqu'un qui rapporte quoi ? Toujours d'après la définition naïve, c'est quelqu'un qui rapporte des « événements », au sens fort du terme « événement », quelque chose qui vient hors de... qui a un certain ressaut. Et ce qu'il rapporte aussi, c'est l'autre, c'est autre chose, il rapporte de l'altérité, si vous voulez. Mais bien entendu ces événements et ces altérités qu'il rapporte, il faut que ce soit plus ou moins apprivoisé, que ce soit quelque chose que le public puisse reconnaître et on vient de parler du mur de Berlin, c'est l'exemple parfait ; parce que, au moment où le mur de Berlin tombe, tout le monde connaît ce mur depuis des années, il est apprivoisé depuis des années. On dit quand même : le trou qui est dedans, ça c'est nouveau... Oui, c'est nouveau, mais c'est apprivoisé aussi, parce que depuis des années, il y a des gens qui ont rêvé, des deux côtés, mais surtout de l'autre côté, qu'il y ait un trou dans ce mur.

Donc, le reporter était quelqu'un qui ramenait des « choses événementielles » comme on disait, en même temps que des choses vraiment autres, relativement apprivoisées, et ça a pu marcher particulièrement entre 1930 et 1980. Pourquoi ? Par ce qu'il y avait encore une découpe suffisante des choses... En Espagne, et bien mon Dieu, il y avait des fascistes et puis des gens qui étaient de l'autre côté, des gens de gauche... ça avait une certaine netteté, une certaine grandeur. La guerre de 40, ça se départageait aussi, il y avait Hitler et il y avait les Russes ou bien les Japonais et les Américains... ça avait un visage, ça avait une force.

Alors, depuis quelques années – après les années 1930-1980 comme je l'ai dit pour simplifier... ça fait un demi-siècle... ça fait bien, ça permet de penser – nous nous trouvons devant une situation qui est, je crois, vraiment très neuve et je voudrais rapidement essayer de montrer les difficultés actuelles du reportage, de la photo-reportage [1].

La première chose qui frappe immédiatement c'est que l'événement n'est plus tout à fait l'événement. Il n'y a plus guère vraiment d'événements, c'est-à-dire que l'événement a perdu de sa grandeur. Je viens de vous parler de la guerre d'Espagne, il est évident que quand vous êtes en Yougoslavie vous n'êtes pas devant la même situation, vous êtes devant une situation profondément confuse ; et si vous allez en Angola, c'est également confus, à Kaboul, c'est confus et en Arménie ou au Nagorno-Karabakh c'est aussi extraordinairement confus. Et tous les matins, lorsque après vous être rasé ou après avoir pris votre petit déjeuner, vous caressez le globe terrestre – ce qui reste, je crois, un geste très utile pour l'être humain – et en voyez ainsi toutes les parties... pendant que nous sommes en train de parler ici, il y a environ quarante guerres civiles sur la planète, qui sont toutes aussi confuses les unes que les autres. Une certaine confusion, absence de grandeur de l'événement, rend le photoreportage très difficile, et du point de vue du photographe, du point de vue du lecteur et, par conséquent, du point de vue de l'agence qui se trouve entre les deux. Nous pouvons continuer... Je crois que l'on pourrait dire que l'humanité est malade de ses nations. Or, les nations, c'était formidable ! Il y a cinq cents ans que ça dure – j'aime les chiffres ronds, 1450-1950. Voilà, ça c'était des nations ! Avec elles, on voyait quelque chose et les gars qui étaient en train de photographier les rapports particuliers entre Staline et Hitler, pour ne citer qu'eux, se trouvaient en présence de ce vieux concept – il y avait cinq siècles là derrière. Or l'humanité est malade de ses nations ; nous comprenons encore à peu près ce qu'est une région, nous comprenons à peu près ce que sont certains grands ensembles, certains marchés communs, mais nous n'arrivons plus très bien à voir ce que sont ces machins intermédiaires qui ont duré cinq siècles et qui sont les nations.

Et je peux continuer... On avait une certaine idée de ce qu'était la nature et la culture. Tout cela était fort bien du temps où, comme le disent les biologistes, nous nous trouvions devant des écosystèmes matures, c'est-à-dire qui étaient extraordinairement complexes, au sein desquels les choses étaient parfois intégrées depuis des siècles ou des millénaires et puis, en quelques années, nous

sommes arrivés à faire de la planète un ensemble d'écosystèmes que les biologistes appellent des écosystèmes immatures. Et là, de nouveau, on se trouve devant des choses complexes...

Si vous permettez, je veux encore ajouter une chose concernant l'événement et son indécision. Pendant deux millénaires et demi, au moins, nous avons été des mécaniciens. Or, la mécanique, c'est formidable pour la photographie. Quand vous avez un tank devant vous et que vous êtes Robert Capa et puis encore un régiment bien carré à côté du tank – ce qui fait que les hommes sont des tanks et que les tanks sont des hommes, etc... c'est très fort un truc comme ça, c'est de la mécanique. Or, de plus en plus nous sommes devenus des biologistes et nous savons que les vrais problèmes, les problèmes du dessous des autres, sont des problèmes chimiques. Puisqu'il a été question de la guerre du Golfe, je vous donne un tout petit exemple : on s'est quand même dit – tous ceux qui n'étaient pas trop sots – que ce n'était évidemment pas un problème du droit des nations - oui, ça, c'était une nation, figurez-vous, on avait attaqué une petite nation... - mais ça ne devait pas être tout à fait ça... peut-être que, en même temps, il y avait une question de pétrole là-dessous. Là ça va encore, les gens connaissent, ils prennent du pétrole à la pompe... mais qui a pensé au méthane ? Oh, oh !, si vous êtes un peu chimiste et si vous connaissez les problèmes qui tournent autour du méthane et les enjeux du méthane... allez expliquer cela au grand public !

Donc, nous nous trouvons devant des situations qui sont extrêmement confuses et délicates, c'est-à-dire que nous avons vécu avec l'idée selon laquelle nous avons compris l'Evolution. Nous avons compris l'évolution – fantastique ! Figurez-vous qu'avant nous il y avait *Homo habilis* qui a fréquenté longuement, comme le dit si joliment Yves Coppens, *Homo erectus* et figurez-vous que nous sommes *Homo sapiens sapiens* – quel admirable aboutissement ! C'est quand même un peu gênant cette fréquentation d'*Homo erectus* par *Homo habilis*, quand même un peu compromettant... mais il y a beaucoup plus compromettant que ça ! Maintenant nous commençons à savoir qu'il ne faut pas seulement regarder par là, du côté du passé et d'*erectus/habilis*, car quand on regarde de l'autre côté, on se dit : « mais nom d'une pipe, nous sommes pris en sandwich ! »... de l'autre côté il y a *Homo autoconstructor*, c'est l'homme qui se construit lui-même. Fini le bon *sapiens sapiens*, qui était dans la bonne petite génération, qui marchait, comme vous le savez, à peu près... Et voilà que, revenant à la biologie, nous nous trouvons devant un personnage qui touche, qui peut toucher aux garnitures chromosomiques, qui peut toucher à ce qui est génétique, qui peut toucher aux structures de l'atome aussi, c'est-à-dire que nous sommes devant un être responsable de sa propre planète – inutile de dire que c'est la première fois dans l'histoire – mais qui, en plus, est responsable, c'est-à-dire a une action sur... parce que responsable, ça a un caractère moral – une action sur sa propre constitution et sa propre constitution génétique.

Donc, notre situation est, il faut le dire, du point de vue philosophique, absolument passionnante. Parce que, qu'est-ce qui peut intéresser un philosophe ? Attention, pas un professeur de philosophie – les professeurs de philosophie parlent de Kant, de Hegel, de temps en temps de Platon et d'Aristote – non, le philosophe, ce qui l'intéresse, c'est qu'il y ait de nouvelles catégories en route, une nouvelle structure du monde en route.

Il y a donc toutes ces difficultés, mais je voudrais en venir maintenant à une autre qui me paraît extraordinairement plus radicale : non seulement la photo-reportage est difficile du point de vue de ce qu'il y a à « prendre », mais elle est difficile dans sa structure même, c'est-à-dire que notre système perceptif a évolué. Je vois beaucoup de jeunes dans la salle : ils ne voient plus comme les gens de mon âge, ils voient perceptivement autrement et ils voient, bien entendu, autrement que Cartier Bresson, ils voient autrement que Robert Capa, ils voient autrement que Baltermants [2], etc.

Ça me frappait tout à l'heure : j'ai fait un petit tour des photos [3] et je me suis dit « Mon Dieu, Seigneur ! qu'est-ce que ça peut avoir... je ne dis pas trente ou quarante ans de retard, mais c'est fait dans un monde qui a vingt, trente, quarante ou cinquante ans – disons de distance, par rapport à



nous ». De quoi s'agit-il ? Je vais essayer de le dire très vite en proposant tout de suite un terme : nos contemporains deviennent presque exclusivement sensibles à ce que j'appellerais des stimuli – un stimulus, des stimuli, d'accord ? *[rires]* – des stimuli-signes.

L'homme ancien était dans les signes, dans la peinture, dans le discours avec toutes les possibilités du discours, de la voix, etc. L'animal – les éthologistes l'ont très bien indiqué – fonctionne dans les stimuli-signaux, c'est-à-dire que lorsqu'une certaine stimulation arrive sur eux – je simplifie bien entendu, il ne s'agit pas ici d'entrer dans le détail – le cerveau étant structuré génétiquement ou bien, en partie par apprentissage, de manière à obtenir une réaction pourrait-on dire immédiate, une réaction sans détours : c'est le stimulus-signal. En fin de compte, l'être humain ne réagit pas ou quasiment pas aux stimuli-signaux.

Il paraît cependant que lorsqu'on présente l'extrémité d'un sein à un nourrisson qui a trois jours, en principe il saute dessus et dans ce cas-là, nous frôlons le stimuli-signal *[rires]*. Mais c'est rarissime et habituellement nous sommes des êtres habitués aux signes et donc nous avons composé – c'est remarquable, donc nous avons introduit dans l'univers, l'univers proche car il faut parcourir au moins quatre années-lumière, ce qui n'est pas rien, pour trouver éventuellement des gars comme nous [4] – et nous jouons en plus des signes, avec des stimuli-signes – ce sont des signes mais qui ont été tellement prélevés et tellement simplifiés qu'ils provoquent en nous une réaction, non pas celle de l'enfant sautant sur le téton du tétin mais quelque chose d'un peu plus distant, tout en étant extraordinairement efficace et rapide. Vous voyez où je veux en arriver : pratiquement toutes les images produites aujourd'hui sont de l'ordre du stimuli-signe dont le clip vidéo est un excellent exemple. Techniquement le clip vidéo est un mélange de deux choses : des effets de champ perceptifs – et par là, il est quand même plus malin que l'art conceptuel, c'est quand même déjà un peu au-dessus, c'est-à-dire qu'on n'est pas simplement à trois ou quatre trucs pour débiles mentaux qui sont là et qui croient... qui essayent de singer la science ; non, c'est quand même plus malin puisqu'il y a quand même des effets de champs perceptifs admirablement faits. Mais là-dedans, qu'est-ce qui apparaît ? Uniquement, et c'est la seule possibilité, des stimuli-signes. Alors maintenant, ouvrez *Géo*, ouvrez n'importe quoi, c'est toujours fait avec des stimuli-signes et, à l'inverse, quasiment aucune des photos qui sont exposées ici, aucune des photos de Robert Capa et de tous ces gens-là ne sont faites sur des stimuli-signes. Ce sont toujours des effets de champs perceptifs qui sont une création personnelle des individus en question.

Donc, nous nous trouvons devant une situation très particulière : c'est pour faire de l'événement [je reviens à mes événements] et de l'altérité plus ou moins apprivoisée... - Ah ! nous avons peur de l'altérité pure, là nous sortons immédiatement notre bazooka... tu es serbe, je tire, tu es musulman, je tire, admirable d'ailleurs, nous sommes des animaux signés donc on va travailler quand même par signe – si c'est pour le journalisme, il faut le réduire à des espèces de stimuli. Donc, c'est une situation entièrement neuve et c'est intéressant de voir des jeunes dans la salle parce qu'on se dit, devant cette situation, qu'est-ce qu'ils vont inventer ?, parce que je ne crois pas qu'il faille se plaindre... et dire *[emphatique]* : Mon Dieu rappelez-vous ces temps admirables où il y avait des grands effets de champs à la manière de Capa ; rappelez-vous les temps admirables où Flaubert pouvait dire *[très emphatique]* « C'était à Mégara, faubourg de Carthage dans les jardins d'Hamilcar » *[rires]*, et nous sommes devenus tellement imbécilement sourds à ce phénomène que vous avez des gens, ça s'appelle je ne sais plus comment très bien... les « conséquentialistes »... qui vous font des travaux extraordinairement savants disant *[emphatique]* : « Mais regardez donc, c'était une réaliste ! » En effet, il employait l'imparfait – « c'était – *[rires]* et personne n'a entendu tous les « a » de « c'était à Mégara », faubourg de – les « r » et les « a » - « faubourg de Carthage dans les jardins d'Hamilcar »... c'est ça la littérature ! Et la dernière phrase, c'est quoi ? *[emphatique]* « Ainsi mourut la fille d'Hamilcar pour avoir – écoutez un peu pour voir si vous sentez la littérature – TOU-CHÉ AU MAN-TEAU DE TANNI...T. » Vous avez pigé ? *[Rires]* Vous voyez ce que c'est qu'un effet de champ perceptif [5]...

Et bien, vous voyez, c'est une situation complètement neuve, où il faut inventer quelque chose de neuf, et pour ça bien voir la situation. C'est pour ça que je me permettais de vous signaler toutes les transformations, et du côté de l'objet, et du côté de la perception. Ah oui ! j'ai oublié une chose, un des éléments qui foutent tous les effets de champs perceptifs par terre, c'est évidemment la couleur. La couleur est beaucoup moins capable de parler de champ perceptif à la manière de Capa et des autres qu'une photo en noir et blanc. D'ailleurs vous avez presque tous maintenant un poste de télévision carré, quasiment carré ; or dans un poste de télévision carré, il n'y a pratiquement plus moyen de faire des effets de champs perceptifs, sinon d'une seule manière, en travaillant sur la profondeur. Et dès que vous ramenez un plan... parce que l'événement, il est en ampleur latérale... pour qu'il y ait un événement, pour qu'il y ait de l'altérité qui puisse en même temps s'approprier, il faut que je puisse faire à peu près la singerie que je fais pour l'instant, il faut que je puisse – Oh ! le mot français est superbe – il faut que je puisse quelque peu EM-BRAS-SER ? Sur un écran carré vous n'embrassez rien, vous recevez des stimuli-signes et vous êtes des primates exemplaires [*rires*] ; Qu'adore le primate ? [*Emphatique*] Le primate adore le visage d'un autre primate [*rire, applaudissements*] et j'ai le devoir de le dire : c'est de la science dans toute sa sécheresse [*rires*].

Donc, tels que nous sommes devenus, nous restons accrochés devant... Quelle est la force de la télévision ? C'est un prodigieux [*emphatique*] a-na-ly-seur de conscience... Le mensonge nécessaire de l'homme politique... l'homme politique doit mentir. Comment voulez-vous obtenir le consensus en Belgique de dix millions d'habitants, de cinquante millions d'individus en France, si vous ne mentez pas ? [*Rires.*] Non, non mais c'est vrai, [*rires*] on ne peut pas apporter la moindre nuance, il faut mentir, il faut mentir massivement et il faut mentir avec aplomb [*rires*], et ce qu'il y a de sûr, c'est que la télévision est telle que, grosso modo pour finir, cinquante millions de personnes – peut-être pas tout à fait cinquante mais environ quarante – disent : et bien c'est tout de même prodigieux, il ment ! [*sur l'air des lampions*] Mais comme c'est évident ! Mais comme c'est tellement bien ! Il faut voter pour [6] ! [*Rires*].

On parle beaucoup de commerce, on dit la presse est devenue un phénomène commercial et nous sommes en danger – c'est tout à fait certain. Mais je crois qu'il est quand même très intéressant de dire aussi [*emphatique*] que nous sommes devenus des in-gé-nieurs. En tout ! Absolument ! Nous le sommes devenus largement en amour [7] [...] Donc, à partir de ce moment, dès que vous faites la moindre image, qu'est-ce que vous vous dites si vous n'êtes pas complètement idiot, vous vous dites : « Les gars auxquels je m'adresse – j'y reviens -, ce sont des primates et des mammifères. » Et les mammifères, qu'est-ce qu'ils aiment ? Leur vie... il faut que ça bouge, qu'il y ait des empoignades car le primate c'est aussi un animal querelleur. Donc, quand on s'adresse à des gens, que faut-il leur donner ? Des stimuli-signes, et c'est par là, peut-être, que la plus grande leçon d'anthropologie contemporaine est celle que me donne le libraire du coin lorsque, tournant le coin de ma rue, il m'informe sur le petit truc à propos de Diana laquelle, paraît-il, doit avorter – je vous en fait profiter... [*Rires*] Ça c'est prodigieux car qu'est-ce qu'il faut faire quand on passe là devant ? Dire « Quels imbéciles ! » ? Mais non, il faut dire « Ça c'est moi ! [*rires*]... c'est nous ! » [*Pas de rires.*] A part quelques naïfs qui croient qu'ils y échappent, non, c'est largement nous... De temps en temps nous arrivons à nous élever quelque peu... mais la grande découverte contemporaine – j'y reviens souvent – c'est que l'homme est assez profondément bête [*Rires*]. C'est l'inverse du monde classique, on était intelligent et puis, vous savez, il y avait des choses bizarres, de temps en temps on faisait une bêtise. Mais non, non sommes stupides et, de temps en temps, nous disons quelque chose d'intelligent.

Terminons sur quelques exemples. Qu'est-ce que c'était au juste l'agence Magnum ou les autres agences ? C'était – avant c'était possible – des gens qui, comme Walker Evans, arrivaient devant des ouvriers ou, peu importe, les fameux *coton pickers* qui travaillaient là et qu'est-ce qu'il « prenait » ? Il avait ce sens bizarre, je ne sais pas du tout si c'était un miroir ou si c'était une fenêtre, je pense même que ce n'était ni l'un, ni l'autre [*rires*], mais il avait un sens extraordinaire du [*emphatique*] plaqué-

photographe. La possibilité de plaquer des individus et par ce placage, de les MA-GNI-FIER [emphatique]. *Let Us Now Praise Famous Men* [8], c'était une tension de la photographie. A côté de lui, Dorothea Lange, qui travaille dans la perspective de Weston : dès qu'elle voit une chemise, même une chemise savonnée, elle perçoit comme un clavicule, une structure claviculaire, et partout il y a cette façon de saisir, de rendre *growth and form* de D'Arcy Thomson [9], dont le livre a je ne sais combien d'éditions au même moment, et les jeunes photographes vont s'y faire [10], donc ils apportent un effet de champ perceptif et ne prennent que ce qui entre dans cet effet de champ perceptif. Robert Capa va faire cette chose inimaginable que, devant la guerre, il va sentir la tendresse [rendue] par un certain [emphatique] plissé lumineux global de toute la photo – qui a été fichu complètement par terre dans le numéro spécial de *Photo* [11] ; tout d'un coup on a des noirs saturés, c'est-à-dire que ça ne veut plus rien dire, ce n'est plus qu'un type en train de crever impuissant à côté du photographe. C'est pas ça Capa ! Dans *The War in the Making* [12] va apparaître cette chose incroyable qui est la tendresse humaine à travers tout. Ou Cartier Bresson qui, lui, va être sensible à quoi ? aux coïncidences, ce qu'il appelle le « moment décisif », quelque chose de tout à fait propre à lui ; une espèce de regard qui est ahuri, c'est un regard où le spectacle s'éboule sous lui et, si vous regardez toutes les photos de Cartier-Bresson, il y a toujours dedans une espèce d'éboulement sur Cartier Bresson, d'ailleurs comme dans ses dessins, comme dans son fameux autoportrait... cette espèce d'éboulement...

Donc ce sont des gens qui ont une structure spatio-temporelle et qui ressaisissent l'événement là-dedans. Mais bien entendu, étant donné la situation que je vous indiquais il y a un moment, celle de notre nouvelle télévision, de nos nouveaux magazines, etc., il va falloir probablement inventer autre chose et c'est pour... [quelques derniers mots malheureusement incompréhensibles] que je me tais [vifs applaudissements].

Henri Van Lier

## Notes

[1] - Ici un segment de phrase inachevé dans lequel sont invoqués Cartier Bresson, Capa et Baltermants [lesquels réapparaissent un peu plus loin dans l'intervention]. Ils semblent être mentionnés en contrepoint des difficultés présentes de la « photo-reportage » car [avec eux] « on voit enfin quelque chose », dit Henri Van Lier.

[2] - Dmitri Baltermants, photographe russe [1912-1990] dont les archives sont, après la Seconde Guerre Mondiale qu'il couvre, une mine sur la vie quotidienne en URSS vue selon le point de vue de l'idéologie officielle.

[3] - Il est vraisemblable que le conférencier fait référence à l'exposition *Magnum 50 ans de photographie* présentant, dans le cadre de la manifestation, 250 images réalisées par 60 photographes de l'agence au « (Jardin) Botanique » de Bruxelles.

[4] - Ici, un segment de phrase commençant par « nous représentons... » suivi d'un ou deux mots incompréhensibles.

[5] - Suit un longue période assez agitée, partiellement incompréhensible. Le public rit bruyamment. Henri Van Lier parle de plus en plus fort, prend Jakobson à partie, désigné semble-t-il comme celui par lequel « l'homme de la métaphore se précipite sur l'homme de la métonymie », celui selon lequel « la poésie la plus prodigieuse jamais produite par l'être humain « I like Ike » [J'aime Eisenhower], puis revient vers « le manteau de Tanit » après avoir ironisé sur « la force des théories dites de sciences humaines du XXème siècle »... La liaison avec le paragraphe qui suit est également un peu confuse. Il y est question de ce qui a été dit, « sous forme de

Source : Version papier de la revue *infra-mince* numéro 6, juin 2011

Ce document PDF est mis ici à disposition de ceux qui souhaiteraient le télécharger

documenté », dans le colloque avant l'intervention de l'auteur, et que lui-même affirme donner « sous un aspect un peu différent » avec la conviction que les deux approches « convergent ».

[6] - A nouveau une liaison un peu embrouillée dans laquelle, comme ci-dessus, est évoquée la non-contradiction des propos de l'auteur avec ceux tenus par les intervenants qui l'ont précédé.

[7] Ici, digression sur un mode rapide : « Ça crée quelques problèmes pour certains... Il y a des braves types comme moi, qui sont encore naïfs, qui ne sont pas des ingénieurs, donc qui n'ont pas... mais dès qu'ils sont devenus ingénieurs, ils deviennent malins... »

[8] James Agee et Walker Evans, *Louons maintenant les grands hommes*, Plon, Paris, 2002

[9] *On Growth and Form* [Forme et croissance], publié pour la première fois en 1917, est le principal ouvrage de D'Arcy Thomson [1860-1948], zoologiste et esprit universel qui s'intéressa tout particulièrement à l'évolution abordée sous l'angle des corrélations entre les formes biologiques et les phénomènes mécaniques.

[10] Le « faire » est incertain !

[11] Il s'agit probablement du magazine *VU* qui publia la photographie célèbre [et controversée] du « Falling Soldier » de la guerre d'Espagne dans son édition du 23 septembre 1936.

[12] Confusion probable avec *Death in the Making*, le livre que Capa publia en 1938 dont la couverture reprenait la photographie du « Falling Soldier ». ;

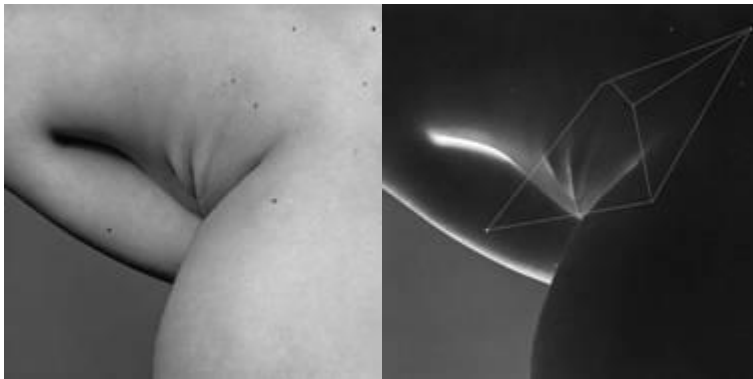
Source : Version papier de la revue infra-mince numéro 6, juin 2011  
 Ce document PDF est mis ici à disposition de ceux qui souhaiteraient le télécharger

## **Texte 5 – Corps célestes (Radicic)**

Le texte ci-dessous est exactement celui publié dans la revue infra-mince.

Les photos sont différentes, ce sont celles du texte original disponible sur le site Anthropogénie, à l'adresse ci-dessous [http://www.anthropogenie.com/anthropogenie\\_locale/sujets\\_d\\_oeuvre/radicic.htm](http://www.anthropogenie.com/anthropogenie_locale/sujets_d_oeuvre/radicic.htm) )

*Excepté peut-être une constellation  
 Mallarmé*



Reticulum

D'abord, le spectacle suffit. Pour les structures, une déflagration de volumes et de contours brisés de nus féminins nous jette dans un branle-bas cosmique, dans la fabrique des corps. Pour les textures, les peaux de femmes montrent des accidents, des points de beautés ou lentigos, qui sont recouverts des schémas des 89 constellations de nos atlas du ciel. En regroupant parfois deux ou trois constellations sur un même corps, cela a fait 65 tirages positifs, où ressortent les peaux génératrices, et 65 tirages négatifs, où les schémas des constellations sont accentués à la règle. Le titre excellent, Corps célestes, signale bien la superposition des étoiles et des lentigos. Superposer c'est l'opération mathématique fondamentale, l'application, pli à pli, comme disent les mathématiciens français ; le mapping, la cartographie réciproque, comme disent les mathématiciens anglais. Le titre n'explicite pas davantage de quel recouvrement il s'agit, mais le format des tirages est tel qu'il nous permet non seulement de le voir, mais de l'habiter, d'y vaguer à loisir. Sans doute pour quelques facéties. Mais on peut croire aussi pour quelques vues essentielles.

Tout art extrême est cosmologique, ou cosmogonique, c'est-à-dire qu'il cherche à toucher les moeurs de l'Univers, ces recettes selon lesquelles des constantes cosmiques suffisamment compatibles forment nos galaxies, nos étoiles, nos mers, nos continents, nos végétaux, nos animaux et nous-mêmes. Autrement dit, sous les formes, l'artiste espère entrevoir les formations, il est plus formationnel que formel. Dans les 65 négatifs rassemblés ici, les constellations évoquent les Ciels, donc les formations originelles, galactiques et stellaires, avec encore très peu de formes. Et les 65 positifs explorent la forme la plus accomplie produite par

ces formations, du moins dans notre Univers proche : le corps humain. Et sous sa modalité la plus formationnelle, le corps féminin. Mais en y portant quel regard ?

Pour commencer, un regard embryologique. Car pour nous ce n'est plus tout de reconnaître dans une femme les plis, les fronces, les queues d'aronde, les ailes de papillon et les trois ombilics : elliptique, parabolique, hyperbolique, bref ces sept catastrophes que les peintres et sculpteurs y ont reconnues dès l'origine. Depuis les années 1950, René Thom nous a appris que ce nombre sept n'était pas fortuit, que les sept catastrophes étaient élémentaires, qu'elles correspondaient à des équations basales de topologie différentielle, et ainsi qu'elles contrôlaient l'embryologie, et pour finir l'anatomie de tous les organismes vivants, puisqu'elles interviennent dans les conditions selon lesquelles une boule devient un tube, un tube se ferme en estomac ou en vessie, une paupière s'ouvre et se ferme. De même, quand une cuisse se sépare d'un tronc, un sein d'une épaule, ils dévoilent des travaux organiques profonds, prénataux. A ce compte, le « regard catastrophique photographique » de Pierre Radisic est très différent du « regard catastrophique pictural » de Pisanello. Les structures qu'il saisit résultent de couches de dermes (mésoderme, endoderme, ectoderme) en conflits, en inventions, en résolutions au sens musical. En quoi il est assurément aidé par le caractère « windows », fenêtrant-fenêtré, du regard actuel, depuis que les images tracées, les seules connues d'Homo jusqu'à 1850, ont été supplantées par les images granulaires de la photographie, du cinéma, de la télévision, avec leurs capacités indéfinies de montage et d'incrustation.

Mais il serait insuffisant de percevoir ici les contraintes embryologiques des structures. Car, dans une autre clairvoyance, dont les Anciens n'eurent pas la moindre idée, ni même la suspicion, nous savons également désormais que, dans les organismes vivants, au-delà des structures et des textures, il y a des ultrastructures. Nos histologistes ont été contraints de créer ce terme en 1939 pour caractériser les formes encore informes, les amas moins formels que formationnels, que leur montraient les coupes micrométriques de nos cellules. Mon vieil atlas de 1971 porte le titre déclaratif : Human Histology and Ultrastructures. Or, si l'oeil embryologique de Radisic ne saurait ni voir ni montrer des ultrastructures, il a toujours fouillé là où elles sont davantage en émergence, presque en suffusion. Si bien que son sujet photographique a été la peau, la peau humaine plus ou moins glabre, et par là transparente aux formations dont elle résulte et qui continuent de s'y jouer. Sous l'effet de spots qui multiplient les diffractions locales instantanées, il n'a cessé de traquer et survolter les régularités et les irrégularités où des peaux se montrent en travail. Dans nos 65 positifs, à travers des lentigos.

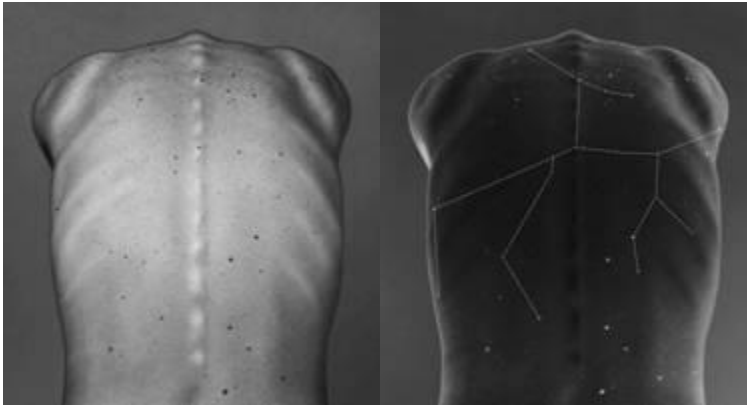
Je ne connais aucune photo de Radisic qui échappe à cette approche. Déjà dans les Couples de 1980, les visages d'hommes et de femmes juxtaposés, confrontés en deux cadres distincts sont des peaux accidentées bien plus que des psychologies, ou même des types. A cette occasion, Micheline Lo et moi-même avons été désingularisés, en même temps qu'universalisés comme rencontre d'accidents de cloisons nasales, de symphyses maxillaires, de labour de rides, avec des buissons de barbe pour l'un, et pour l'autre un bouton de fièvre en éclosion, autant d'événements locaux et transitoires de l'Évolution des espèces terrestres, avec l'Univers en dropback, dans la mesure même où les violences du spot supprimaient le fond. Les retouches finales au pinceau, car il y en avait à ce moment, n'avaient pas pour objet de « picturaliser » les catastrophes biologiques, mais au contraire de les « photographiser » davantage, s'il est vrai que la ressource propre de la photographie est de pouvoir aller, dans l'infiniment grand et l'infiniment petit, jusqu'au formationnel des formes.

Et c'est la même suggestion d'ultrastructures de peaux qu'ont tissée, bientôt après, le torse du noir Africain Lucky et la blanche Vietnamiennne Marilou. Puis, les écorces inquiétantes

des Waldszenen schumanniennes, puisque dans une forêt les peaux s'appellent écorces. De même, les réserves de décors de l'Opéra de la Monnaie, autre forêt et écorces de nos rêves décomposés. Dans la suite ouverte des Bustes musicaux contemporains, Xenakis, dont d'ordinaire on ne connaît que le profil droit, découvre, pris de face, sa joue gauche ravivée par une grenade. Les récentes Coaptations orgastiques vont jusqu'à enregistrer les peaux les plus germinatives, les plus apparemment ultrastructurées, catastrophiques, formationnelles, puisqu'elles sont érectiles, à savoir les muqueuses coïtales, concaves, convexes, en leurs tumescences. Et dans nos Corps célestes, les lentigos valent bien le bouton de fièvre des Couples comme affleurements d'ultrastructures.

Mais que vient faire alors l'application, le mapping des corps du ciel sur les corps féminins ? Assurément, de part et d'autre, il s'agit de grappes : grappes de lentigos, grappes d'étoiles. Néanmoins, quel abîme ! Les grappes de lentigos sont des formations naturelles, or rien n'est moins naturel qu'une constellation. L'actuelle Cassiopée groupe des étoiles d'espaces, d'âges, de mouvements hétérogènes. Son W géant n'en était pas un il y a cinquante mille ans, et dans cinquante mille ans ne le sera plus. D'autre part, moyennant la précession zodiacale, toutes les constellations d'il y a 2000 ans sont maintenant déplacées d'un cran sur le zodiaque. Bref, il a fallu les Gréco-Romains entichés de « formes se détachant sur les fonds » et de « tous intégrés de parties intégrantes » pour distinguer, dans leurs cieux maritimes un peu brouillés, un Cheval Persée, un Hercule, un Serpent, des Ourses. Les Arabes, gens du désert, ont plutôt été frappés, dans leur ciel très sec, par des points foudroyants solitaires, signes d'Allah foudroyant solitaire, dont nous avons gardé les noms prestigieux : Aldebaran, Altaïr. Alors, pourquoi superposer des grappes si chanceuses, et si différemment chanceuses : des lentigos, des étoiles ? A moins que les chances, ces cadences, ces co-in-cidences (cadere, tomber, in-cum, ensemble-dans), aient aussi une portée cosmogonique, comme les catastrophes embryologiques et les ultrastructures.

Physiciens mathématiciens, les Grecs conçurent la chance comme une rencontre-choc, la tukHè, de tungkHaneïn, rencontrer, qui souvent faisait couple avec anankè, la nécessité. Ainsi, Démocrite voulut croire que des chocs d'atomes tombant dans le vide suffisaient à créer notre cosmos cosmétique. Aristote, moins optimiste, fut plutôt sensible aux rencontres entre la tuile tombant d'un toit et le crâne du passant. Quoi qu'il en soit, les tukHaï grecques n'étaient pas calculables. Par contre, les Arabes, amateurs de points (et donc aussi des coïncidences des séries de points que sont les logarithmes, estime Eva de Vitray-Meirovitch), remarquèrent que, quand des points forment des ensemble fermés, la chance d'en tirer un parmi les autres est calculable ; tel est le coup de dé (zahr), qui a donné notre hasard, et suggéré à Pascal le calcul des probabilités. Et, pour en finir avec la tradition, à côté de toutes ces chances physiques, ou physiennes, n'oublions pas les chances sémiotiques, celles par lesquelles, parmi des grappes d'étoiles hétérogènes, certains systèmes nerveux aperçoivent une Balance, un Lion, ou Castor et Pollux. En voilà assez sur les chances dans nos 65 négatifs. Et nous sommes disposés à peser maintenant les chances biologiques, qui travaillent les lentigos de nos 65 positifs.



Sagittarius

Car, depuis 1953, dans la plus grande révolution de l'intelligence humaine, nous savons globalement selon quel trajet biochimique les chances physiques deviennent des chances biologiques. (a) Cinq éléments les plus répandus dans notre environnement terrestre (hydrogène, oxygène, carbone, azote, soufre) suffisent à former les vingt acides aminés qui portent tous les Vivants connus de nous. (b) En effet, ces vingt acides aminés (azotés) ont deux portions, l'une qui leur permet de se nouer en chaînes courtes ou très longues, une autre par laquelle ils pratiquent différemment les cinq liaisons chimiques fondamentales. (c) Ainsi, les chaînes d'acides aminés, en raison de leur nombre mais surtout des séquences diverses de vingt acides différents, reviennent dynamiquement sur elles-mêmes de façons infiniment différentes, formant des pelotes infiniment différentes nommées protéines. (d) En se regroupant en ultrastructures, puis en cellules eucariotes, ces protéines suffisent, avec quelques adjuvants (structuraux, énergétiques, réductifs, telle leur polycopie ARN-ADN, déchiffrée la même année 1953), à produire toutes les propriétés anatomiques et physiologiques de tous les organismes. Bref, la chance biologique qui fait la Variété naturelle des vivants, laquelle est la précondition de leur Sélection naturelle, Darwin y insiste, pourrait être dite chance protéinique, chance aminée, chance hydrogène-oxygène-azote-carbone-soufre. La série n'est plus seulement l'espèce, comme chez les Anciens, mais chaque organisme. Il y a donc lieu de mettre en application réciproque des Lentigos, chances biologiques, avec les Ciels de l'origine, chances cosmiques, moyennant des Constellations, chances sémiotiques. Quand les stellae « constellationent », et que les lentigos se nomment « points de beauté ».

Nous laisserons au spectateur de fantasmer les fécondités de ce mapping, pour remarquer encore que nous touchons là au noeud de l'admiration contemporaine, à savoir les singularités imprévisibles ET rétrospectivement explicables qui font notre Univers. La planche contact photographique, où cohabitent simples suites et vraies séries, est prédestinée à fomentier des rencontres où s'exaltent les constantes universelles, les innovations biologiques, les indicialités et les indexations sémiotiques. Le photographe est exemplaire quand son oeil l'obsède sur ce foyer.

**Henri Van Lier**



## **Texte 6 – Photographie et sorcellerie**

De toutes les activités contemporaines, la photographie est sans doute la plus proche de la sorcellerie traditionnelle. Témoin ce portfolio de Radisic autour de son modèle africain Lucky.

Que faisait un sorcier ? Il ne s'imposait pas massivement à la nature, comme le peintre, le sculpteur, l'architecte, l'écrivain, le musicien. Il épousait par des voies détournées, ses fils ténus, ses sautes, Jamais il ne se risquait à la modeler à pleine main, mais réciproquement l'attisait, la taquinait, la piquait, la pinçait, la prélevait [cadrait] en des recoins bizarres. Faisant virer d'un rien une perspective. Plongeant des fragments apparemment insignifiants dans des bains révélateurs et détonateurs. Une pincée de ci, une goutte de ça. Il s'occupait peu de lois générales, et beaucoup de trafics particuliers. Hanté de textures autant [ou plus] que de structures. Le photographe aussi, de Daguerre à Avedon. A Radisic.

Le sorcier ne savait jamais trop d'avance où il allait ; en quoi il partageait la condition de tous les artistes et savants. Mais de plus, une fois ses machinations mises en branle, il avait beaucoup moins que les autres, comme le photographe, la possibilité de revenir en arrière. Le sort disait-on, en a été jeté. Et quand ça tournait mal, il y avait l'injure : quel apprenti sorcier ! Essayez donc de revenir sur les anfractuosités de Lucky. Vous ne pouvez qu'aller. Recadrer. Répliquer.

C'est pourquoi on n'osait pas trop affirmer que la sorcellerie était un acte. Ni une inspiration. Ses initiés savaient que c'étaient les principes premiers de la Nature, la rectitude de la lumière et la granulation de l'énergie [nous dirions petit c et petit h] qui faisaient le gros du travail. Le sorcier était surtout un aiguilleur, un trappeur, un provocateur, comme est devenu son comparse le photographe. A Castaneda [Hiro], Dom Juan [Brodovitch] transmettait l'art difficile du non-agir, du non-agi. C'est-à-dire quelque chose comme la géniale voix moyenne du verbe grec, ou le préfixe  $\square$ r de la langue allemande. Ni actif, ni passif, un mince passage, une médiumnité, une fine pellicule, oui, une pellicule, entre les deux. Les retouches par repiquage et essaimage de Radisic.

Et qu'est-ce qui advenait ? Nous l'avons dit : des sorts jetés, pas des thèses, ni des messages. De bons, de mauvais sorts. Vous prélevant du cheveu, du poil de barbe, de la peau, le sorcier cliçait une image de vous ou d'un autre, puis les cuisinait selon ses recettes, et du seul fait qu'il avait tiré, oui, tiré cette image-là, ce portrait-là, vous étiez du coup [« le coup de la coupe », dit joliment Dubois] sauvé, maudit, damné, pardonné, éclairé, obscurci, et certainement compromis. « Tu lèves la tête et te voilà grenouille », lance Avedon à Coco Chanel. « Tire la langue et pétri-toi le torse, et te voilà colibri, bouc, phacochère », ordonne Radisic à Lucky. Tu es africainement double : matière métallique + reflets forgés, par tatouage, par orfèvrerie, par rayonnement énergétique de ta densité. Mapplethorpe, lui, disait de ses Blacks : vous voilà comme toute chose pour moi, pétales dépliés et déposés, même dans ce que Joyce eût appelé votre « languide et flottante fleur ». Mais là comme ici les métamorphoses ont lieu non par causalité lourde mais par minimes résonances à distance. Par sauts [les terribles sauts finals de Castaneda].

Comme il y a eu deux magies, la noire et la blanche, il y a eu toujours deux traditions de sorciers et de photographes. Les uns au front aviné, tortueux, œuvrant dans les grands désordres d'esprit et de corps [Robert Franck]. D'autres au front lisse, qui trament et ourdissent leurs desseins avec beaucoup d'ordre et de netteté, parmi les fioles bien rangées et des tiroirs minces, coulissant en silence [Adams, Weston, Dieuzaide].

Si vous avez lu ses recettes maléfiques dans *Clichés*, si vous avez flairé ses tirages, simplement si vous l'avez regardé au-dessus des yeux, Radisic se range parmi les sorciers au front lisse. Ce ne sont pas les moins dangereux.

Henri Van Lier

In *Cliché 5*, 1984, Bruxelles